

Philosophie und Kunst

von Walter Biemel

In memoriam Morris Broughton

Es gibt Themen, die für einen Vortrag angemessen sind, weil sie so begrenzt sind, daß sie in ihm erschöpfend behandelt werden können, und Themen, die zu weit sind, also unangemessen, da viel ungesagt bleiben muß, was eigentlich hätte gesagt werden sollen. Anders formuliert: ein Vortrag kann eine geschlossene oder eine offene Form haben. Wenn ich heute an dieser Stelle die offene Form wähle, also eine Form, die im Grunde genommen unangemessen ist, so bin ich mir der Gefahr bewußt, die das mit sich bringt, nämlich *über* etwas hinwegzusprechen statt sich *von* der Sache selbst ansprechen zu lassen, also *aus* ihr zu sprechen. Aber diese Frage des Verhältnisses von Philosophie und Kunst hat mich seit langem verfolgt und ich hoffe, daß sie mich so bald nicht loslassen wird, so unzulänglich auch alle Antworten sein mögen, die zu geben ich im Stande bin, (sei es, daß diese Antworten von der Philosophie her versucht werden, sei es vom Angesprochenen durch die Kunstwerke). Im Grunde genommen wählen wir unsere Fragen nicht, wir stellen sie nicht, sondern finden uns von ihnen angesprochen, von ihnen gestellt. Dies ist ein Sachverhalt, der den Künstlern vertraut ist, denn nur dem Außenstehenden erscheint die Kunst als etwas Beliebiges, Willkürliches.

Das Verhältnis der Philosophie zur Kunst durchzieht die gesamte Geschichte Europas von Platon bis Nietzsche und es ist erst recht brennend in der Philosophie der Gegenwart, um hier nur zwei Namen zu nennen: Heidegger und Adorno.

Ich möchte hier in Stichworten einige Hinweise geben über diese Geschichte in den letzten zweihundert Jahren, um dann zu zeigen, wie sich mir heute die Frage stellt.

Es kann ohne Übertreibung gesagt werden, daß der entscheidende Schritt zu einer philosophischen Auseinandersetzung mit dem Schönen von Kant getan wird in seiner *Kritik der Urteilskraft*. Dabei untersucht Kant das Schöne aus der Perspektive der Beurteilung: Wie kann ich dazu kommen, über das Schöne Urteile zu fällen, denen Gemeingültigkeit zukommt, obgleich es doch keine Erkenntnisurteile sind, also Urteile, die auf das Was der Sache einge-

hen. Kant steht also vor der Schwierigkeit, daß er Urteile, denen Wahrheit zukommt, auf die Verstandesurteile begrenzt hat, aber nun herausfindet, daß wir auch Urteile fällen, die nicht Bestimmungsurteile sind, also die Sache in ihrem Was-Sein festlegen und doch Gemeingültigkeit beanspruchen. Wir muten den Mitmenschen zu, dieselben Urteile zu fällen, nämlich die Urteile, ob etwas schön ist oder nicht. Dabei umfaßt für ihn der Begriff des Schönen sowohl das Naturschöne wie das Kunstschöne. Worauf stützen sich solche Urteile? Auf das Angegangensein des Betrachters durch die Sache. Das führt ihn zu einer aufschlußreichen Analyse des Gefühls, das durch das Schöne ausgelöst wird und sich von anderen Gefühlen, nämlich dem des Angenehmen (Vergnügen) und des Moralischen (Achtung) unterscheidet¹.

Was bei seiner Untersuchung der Beurteilung des Schönen epochemachend war, ist jedoch, daß wir nicht durch die Darstellung des Inhaltes angesprochen werden dürfen, sondern allein durch die Form, was ihn zur paradoxen Formulierung führt: wir haben es hier mit einer Zweckmäßigkeit ohne Zweck zu tun — oder in einer anderen Formulierung: die Form der Zweckmäßigkeit liegt in der Zweckmäßigkeit der Form. Kant hat damit die philosophischen Voraussetzungen für die gegenstandslose Kunst geschaffen.

Es soll jedoch nicht übersehen werden, daß Kant in der *Kritik der Urteilskraft* auch einen zweiten Zugang zur Kunst untersucht hat, den der das Hervorbringen zum Thema hat².

Die Ausklammerung der Wahrheit aus dem Bereich der Kunst wird von den Nachfolgern Kants nicht mehr hingenommen. Wir finden bei Schelling vielmehr eine geradezu revolutionäre Wandlung in der Beurteilung der Kunst: »das allgemeine Organon der Philosophie — und der Schlußstein ihres ganzen Gewölbes — ist die Philosophie der Kunst«. (WW, III, 349) Der ästhetische Sinn ist deswegen für die Philosophie unentbehrlich. Philosophie und Kunst gründen auf dem produktiven Vermögen — das in der Kunst nach außen gerichtet ist, im Erschaffen der Werke, und in der Philosophie nach innen (351). Ja das Tun in der Natur und das Tun in der Kunst wer-

den zusammen gesehen, das eine ohne Bewußtsein, das andere mit Bewußtsein.

Schellings Philosophie der Kunst ist das erste Werk, das der Kunst im Zusammenhang der Philosophie eine bis dahin nie gesehene Bedeutung zuerkannt hat. Bei Schelling wird die Kunst nicht nur nicht aus dem Bereich der Wahrheit ausgeschlossen, sondern notwendig als zu diesem Bereich gehörig gedacht³.

In seinen *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*, in der 14. Vorlesung, sagt Schelling, was die philosophische Betrachtung der Kunst zu leisten hat, wie durch sie der Maßstab gegeben werden soll, um die Werke zu beurteilen und das bloßzustellen, was kein Werk ist; sie soll zudem die Zeitbedingtheit, die in der Kunstbetrachtung herrscht, überwinden. Mit Schelling geschieht im Grunde genommen der Übergang von der Ästhetik zur Philosophie der Kunst. Nicht mehr die Wirkung auf den Betrachter ist jetzt im Zentrum, sondern was durch die Kunst und in der Kunst offenbar wird. So kann Schelling dann sagen: »Philosophie der Kunst ist nothwendiges Ziel des Philosophen, der in dieser das innere Wesen seiner Wissenschaft wie in einem magischen und symbolischen Spiegel schaut.« (WW, Bd. V, 351)

Nach Schelling stellt Hegel die Frage nach der Möglichkeit einer Philosophie der Kunst in der umfassendsten metaphysischen Ästhetik, die wir besitzen.

In der Einleitung mockiert sich Hegel gegen all diejenigen, die einerseits behaupten, die Kunst sei kein würdiges Objekt der Philosophie, da sie es doch nur mit Schein und Täuschung zu tun habe, da sie doch nur ein Mittel der Entspannung und Zerstreuung sei, und andererseits gegen diejenigen, die behaupten, daß die Philosophie nicht fähig sei, die Kunst zu begreifen. Er zerstört auch vehement die jahrhundertlange These von der Kunst als Nachahmung der Natur. Wenn es darauf ankäme, erhielte sie nämlich »das Ansehen eines Wurmes, der es unternimmt, einem Elephanten nachzukriechen« (WW, Bd. X, 1, 57). Dieser Ausspruch soll aber die Kunst keineswegs gegen die Natur herabsetzen, sondern bloß die Nachahmungs-These zerstören; die Kunst steht für Hegel über der Natur, da sie ein aus dem Geist geborenes Gebilde ist. Von Hegel an wird im Grunde genommen nicht mehr Natur- und Kunstschönes zusammengenommen, sondern allein das Kunstschöne zum Thema der Philosophie. Der bekannte Ausspruch von Hegel, die Kunst sei das sinnliche Scheinen der Idee, hat keineswegs die Bedeutung, die Kunst auf den Bereich der Sinnlichkeit zu reduzieren, da er ausdrücklich sagt, daß die Kunst vom Schein des Sinnlichen befreit

— in seiner Formulierung: »daß das Sinnliche im Kunstwerk freilich vorhanden sein müsse, aber nur als Oberfläche und *Schein* des Sinnlichen erscheinen dürfe« (WW, Bd. X, 1, 52); »das Kunstwerk steht in der *Mitte* zwischen der unmittelbaren Sinnlichkeit einerseits und dem ideellen Gedanken andererseits.« (a. a. O.)

Diese Mittelstellung ist für Hegel das Auszeichnende der Kunst, was sie sagt, übertrifft alles bloß Sinnliche, sie vermittelt, frei formuliert, den Übergang aus der unmittelbaren Sphäre der Sinnlichkeit zur Sphäre des Geistes, der für Hegel als das Absolute verstanden wird. Da der Geist als sich vom Orient über Griechenland zum Abendland entfaltender konzipiert ist, kann Hegel dann auch die These vertreten, daß in seiner griechischen Entfaltungsstufe der Geist in der Kunst den adäquaten Ausdruck gefunden hat, und zwar hierbei in der Skulptur die höchste Ausdrucksweise — während bei der orientalischen Kunst die Architektur im Zentrum steht und bei der romantischen Kunst die Dichtung.

Die Kunst ist für Hegel das aufregende Phänomen, bei dem im Medium des Scheines die Scheinhaftigkeit der sinnlichen Welt bloßgestellt wird als trügerische Scheinhaftigkeit. Warum trügerisch? Weil sie etwas Sinnliches für das wahrhaft Seiende ausgibt. Dazu ein Zitat, das diese Situation deutlich macht und zugleich zeigt, weswegen die Kunst für Hegel so bedeutsam bleibt.

»Den Schein und die Täuschung dieser schlechten, vergänglichen Welt nimmt die Kunst von jenem wahrhaften Gehalt der Erscheinungen fort, und gibt ihnen eine höhere geistgeborene Wirklichkeit. Weit entfernt also bloßer Schein zu sein, ist den Erscheinungen der Kunst, der gewöhnlichen Wirklichkeit gegenüber, die höhere Realität und das wahrhaftigere Dasein zuzuschreiben.« (WW, X 1, 13) Die Kunst ist also nicht nur nicht vom Bereich der Wahrheit ausgeschlossen, sondern die wahre Wirklichkeit gegenüber der Welt, die wir gewöhnlich als wirklich bezeichnen. Ein Ausspruch der verdient durchdacht zu werden, selbst wenn Hegels Position des absoluten Idealismus aufgegeben wird. Hegel fordert, nicht einfach in der Kunstbetrachtung, dem Kunstgenuß zu leben, sondern denkerisch zu erfassen, was sich in der Kunst ereignet.

Schopenhauer sieht in der Kunst die Darstellung der Idee, diesen terminus im Sinne Platons verstanden, als das wahrhaft Seiende, wobei dann die Kunst den Menschen durch die Einsicht in die Ideen von der Qual des Wollens erlöst. Gewichtiger ist für uns aller-

dings Nietzsche — und es ist kein Zufall, daß im *Willen zur Macht* der Kunst entscheidende Überlegungen gewidmet sind, die dann vom Herausgeber unter dem Titel »Der Wille zur Macht als Kunst« zusammengeworfen wurden.

»Unsere Religion, Moral und Philosophie sind *décadence*-Formen des Menschen. — Die Gegenbewegung: die Kunst.« (WzM., Nr. 794) Dieses erste Zitat diene zur Einstimmung in die Problemstellung. In der Kunst sieht Nietzsche die Reaktion gegen die Verfallsformen des gegenwärtigen Menschentums, die Kunst soll die notwendige Wende einleiten — die Kunst als Ausdruck des Lebens im Sinne des Willens zur Macht. Kennzeichnet Nietzsche auch die Philosophie als Verfallsform, so meint er die platonisierende Metaphysik, der er sein Philosophieren gegenüberstellt, in dem die Kunst selbst auch neu gedacht wird. Wenn Nietzsche von Kunst spricht, geht er nicht von der traditionellen Erlebnis-Ästhetik aus, sondern »von den Schaffenden und Erzeugenden«.

»Unsere Ästhetik war insofern bisher eine Weibs-Ästhetik — sagt er — als nur die Empfänglichen für Kunst ihre Erfahrungen »was ist schön?« formuliert haben. In der ganzen Philosophie bis heute fehlt der Künstler . . .« (op. cit., Nr. 811)

In Nietzsches Deutung ist das Seiende im Ganzen gedacht als bestimmt durch den Willen zur Macht. Wird dieser Wille aber im Schaffen und Gestalten in hervorragender Weise sichtbar, dann ist die Frage nach der Kunst keine beliebige und zufällige, sondern geradezu eine zentrale. Die Philosophie *kann* sich nicht mit der Kunst befassen, sie *muß* es vielmehr, wenn sie ihrer Aufgabe gerecht werden will.

War bei Kant noch die Kunst aus dem Bereich der Erkenntnis-Wahrheit ausgeschlossen, bei Schelling und Hegel im Zusammenhang mit der Wahrheit gedacht, so finden wir bei Nietzsche den provozierenden Ausspruch: »daß die Kunst *mehr wert* ist, als die Wahrheit.« (op. cit., Nr. 853, IV) Wir müßten an der Sinnlosigkeit der Welt zugrundegehen, hätten wir nicht die Kunst als stimulans des Lebens. Welches ist diese Kunst, wie muß sie beschaffen sein? — dazu ein Zitat:

»Verschönerung als Ausdruck eines *siegreichen* Willens, einer gesteigerten Koordination, einer Harmonisierung aller starken Begehungen, eines unfehlbar perpendikulären Schwergewichts. Die logische und geometrische Vereinfachung ist eine Folge der Kraft-erhöhung: umgekehrt erhöht wieder das *Wahrneh-*

men solcher Vereinfachung das Kraftgefühl — Spitze der Entwicklung: der große Stil.« (op. cit., Nr. 800)

Deshalb fordert Nietzsche dann auch konsequent: »Die Künstler sollen nichts so sehen, wie es ist, sondern voller, sondern einfacher, sondern stärker, dazu muß ihnen eine Art Jugend und Frühling, eine Art habitueller Rausch im Leben eigen sein.« (loc. cit.)

Nietzsche findet sich am Gegenpol der Erlebnisästhetik, dazu ein Beleg:

»Die Größe eines Künstlers bemißt sich nicht nach den »schönen Gefühlen«, die er erregt: das mögen die Weiblein glauben. Sondern nach dem Grade, in dem er sich dem großen Stile nähert, indem er fähig ist des großen Stils! dieser Stil hat das mit der großen Leidenschaft gemein, daß er es verschmäht zu gefallen; daß er es vergißt zu überreden; daß er befiehlt; daß er *will.* / Über das Chaos Herr werden, das man ist; sein Chaos zwingen, Form zu werden: logisch, einfach, unzweideutig . . . — das ist hier die große Ambition.« (op. cit., Nr. 842)

Werfen wir einen Blick zurück auf das Gesagte. Es sollte doch hier nicht einfach eine geschichtliche Darstellung gegeben werden, sondern wir wollten versuchen zu zeigen, wie die Philosophie in der Auseinandersetzung mit der Kunst steht — sie tut das seit Platon und Aristoteles, also seit Beginn der Metaphysik; wir wollten zeigen, wie diese Auseinandersetzung nichts Nebensächliches, Zusätzliches oder gar Überflüssiges ist, sondern zur Philosophie gehört. Die Frage stellt sich: Können wir uns so mit einer der Positionen identifizieren, daß wir sie einfach akzeptieren und bei dem Versuch Kunst zu verstehen, ein philosophisches Gespräch mit der Kunst zu entfalten, einfach die betreffende Position übernehmen? Das ist nicht der Fall, bei aller Bedeutung, die diesen Denkern zukommt. Aber warum haben wir dann überhaupt von ihnen gesprochen? Weil im Grunde genommen die Position, auf der wir heute stehen, ohne Verständnis des Gewordenen nicht einsichtig ist. Und weil wir nicht so tun können, als ob wir einfach von neuem beginnen, ohne daß vorher etwas gewesen wäre.

Kants interesseloses Wohlgefallen — ich sagte es schon — hat die Voraussetzung für die ungegenständliche Kunst gegeben; Schelling zeigte die Gleichgewichtigkeit von Kunst und Philosophie — die wir nicht vergessen sollten, selbst wenn wir die Position der idealistischen Identitätsphilosophie nicht vertreten können; Hegels Bestimmung der Kunst als dem Bedeutsameren gegenüber der Natur hat im Grunde genommen mit der mißverstandenen Nachahmungstheorie endgültig aufgeräumt, und daß die Kunst die

wahre Welt darstellt gegenüber der zufällig scheinhaften, mit der wir umgehen, kann auch nicht mehr vergessen werden — wenn auch seine Gliederung von Religion — Kunst — Philosophie im Sinne einer Steigerung, bedingt durch die Deutung des absoluten Geistes, nicht mehr übernommen werden kann. Nietzsches Aussagen über die Kunst stehen in scharfem Kontrast zu einem bürgerlichen Kunstbetrieb und auch zur Kunstbeurteilung der damaligen Philosophie, sie gehören zu den anregendsten und schärfsten, die wir besitzen — leider trifft seine Deutung des Willens zur Macht auf die menschlich gesellschaftliche Sphäre zu — aber als Gesamt-Deutung des Seins ist sie wohl schwerlich durchzuhalten. Heidegger hat aufgezeigt, wie Nietzsche — als Gegenspieler Platos — doch nicht ein Überwinder der Metaphysik ist, sondern vielmehr ihr Vollender.

Ich möchte nun versuchen zu umreißen, wie in unserem Jahrhundert eine neue Deutung der Kunst von der Philosophie her erfolgt ist — im Denken Heideggers. Was geschieht in der Kunst, und wie soll sich der Betrachter zur Kunst verhalten? Wir finden die entscheidenden Ausführungen im Aufsatz *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1950) in *Holzwege*.

»Das ins Werk gefügte Scheinen ist das Schöne. Schönheit ist eine Weise, wie Wahrheit west.« (44) Dieser Ausspruch sei erläutert; zunächst klingt er sehr Hegelisch, ist aber keineswegs so zu nehmen. Heidegger denkt das Scheinen als reines Scheinen, nicht als bloßen Schein oder Erscheinung. Das reine Scheinen ist das Lichte, die Lichtung, in die alles eintreten und so zum Vorschein kommen kann. Lichtung ist im späten Werk Heideggers ein Grundwort, das zusammen genommen werden muß mit dem Begriff der Offenheit. Wir können nur Dinge und andere Menschen erfahren, insofern wir im Bereich des Offenen stehen, also offenständig sind, und die Dinge ins Offene herinstehen.

»Die Lichtung ist nicht ein privilegierter Platz inmitten des Seienden sondern das, was dem Seienden sein Hervorscheinen verbürgt und zugleich dem Menschen den Zugang zum Seienden ermöglicht.« (*Kants Begründung der Ästhetik*, S. 185)

Die Lichtung, die die Zeit der Griechen bestimmte, ist eine andere als die der Neuzeit. Zur Neuzeit ein Zitat — wir müssen uns hier mit sehr unzulänglichen Hinweisen begnügen: »Die Sicherung der höchsten und unbedingten Selbstentfaltung aller Vermögen des Menschentums zur unbedingten Herrschaft über die ganze Erde ist der geheime Stachel, der den neuzeitlichen Menschen zu immer neuen und neuesten Auf-

brüchen antreibt und zu Bindungen nötigt, die ihm die Sicherung seines Vorgehens und die Sicherheit seiner Ziele sicherstellen.« (op. cit., 145)

Die Kunst ist für Heidegger die Stätte, in der das Geschehen der Lichtung aufblitzt, in der wir, statt dem Seienden nachzufragen, vielmehr zurückfragen können nach der Lichtung selbst. Nur da, wo im Werk und durch das Werk Offenheit selbst zum Scheinen kommt, haben wir es mit einem Kunstwerk zu tun. Die Deutung ist dazu berufen, die im Werk geschehende Wahrheit zu bewahren. Deswegen sind alle Versuche, die das Kunstwerk von seinem Dingssein her zu fassen versuchen oder von dem bloßen ästhetischen Reiz, von vornherein zum Scheitern verurteilt. In seinem Aufsatz *Die Kunst und der Raum*⁴ zeigt Heidegger, wie der Raum nicht als wissenschaftlich-technischer Raum begriffen werden darf, sondern wie der Raum, in dem wir leben, gerade in den Werken der bildenden Kunst erschlossen wird.

Der geschichtliche Rückblick sei hier abgeschlossen — zu meinem Versuch der Deutung von Kunst nur ein Hinweis: ich sehe die Kunst als eine Sprache an. Was ist das in dieser Sprache Gesprochene? Zweifellos kann es nicht von der Art sein wie das im Alltag Gesagte: Geben sie mir einen Fahrschein; die Suppe ist nicht heiß genug; wie teuer ist dieser Regenschirm?

Wer spricht und worüber spricht er? Der Künstler spricht — über seine Situation. Das heißt, der Künstler sagt, wie es um ihn selbst bestellt ist, wie sein Verhältnis zu den Mitmenschen und zu seiner Umwelt ist. Als bildender Künstler sagt er das aber keineswegs im Formulieren von Sätzen, sondern im Schaffen von Werken. Deswegen müssen die Werke gedeutet werden, um sie zu verstehen. Das Sehen muß zum Einsehen werden — es verliert dadurch keineswegs seine Funktion des Sehens, im Gegenteil, es erfüllt sie allererst.

Ist das zugegeben, dann sind wir an dem Punkt angelangt, an dem deutlich gemacht werden kann, welches die Aufgabe der Philosophie der Kunst sein kann, ja sein muß. Um es lapidarisch zu formulieren: Die Philosophie der Kunst soll das in der Kunst Artikulierte unserem Verständnis zugänglich machen.

Nachdem ich schon zu lange über Prinzipielles gesprochen habe (und eigentlich noch länger darüber reden müßte, um meine Intention klar zu machen), gehe ich nun den entgegengesetzten Weg, und versuche konkrete philosophische Deutungen vorzutragen.

Ich gehe aus von einer Analyse des französischen Philosophen Foucault — einer Analyse, die Foucault vom Bilde *Las Meninas* von Velázquez in seiner Arbeit *Les mots et les choses* (deutsche Übersetzung: *Die Ordnung der Dinge*) gegeben hat. Beim Lesen dieser Stelle ist sehr deutlich zu sehen, wie Foucault zunächst ausgeht von einer Bildbeschreibung klassischen Typs, wie wir sie in der Kunstgeschichte finden.

»Der Maler steht etwas weiter hinten im Bild. Er wirft einen Blick auf das Modell. Vielleicht ist nur noch ein letzter Tupfer zu setzen, vielleicht ist aber auch der erste Strich noch nicht einmal getan. Der Arm, der den Pinsel hält, ist nach links, in Richtung der Palette, geknickt und verharrt einen Augenblick unbeweglich zwischen der Leinwand und den Farben. Die geschickte Hand ist durch den Blick einen Moment zum Stillstand gekommen; andererseits ruht der Blick auf der Geste des Einhaltens. Zwischen der feinen Spitze des Pinsels und dem stählernen Blick kann das Schauspiel seinen vollen Umfang entfalten.

Das geschieht nicht ohne ein subtiles System von Ausweichmanövern. Der Maler hat sich in einige Entfernung neben das Bild gestellt, an dem er gerade arbeitet. Für den Betrachter steht er rechts von seinem Bild, das die äußerste linke Seite einnimmt. Derselben Betrachter ist nur die Rückseite des Bildes sichtbar, nur das riesige Gestell ist dem Bild freigegeben. Dagegen ist der Maler völlig sichtbar. Auf jeden Fall ist er nicht durch die hohe Leinwand verborgen, die ihn vielleicht in einigen Augenblicken verdecken wird, wenn er auf sie zugeht und sich wieder an die Arbeit macht.« (Übers. S. 31, Orig. S. 19, übersetzt von Ulrich Köppen).

Ich brauche das Zitat nicht fortzusetzen. Worum es geht, ist klar, der Betrachter soll zunächst nichts anderes tun als die dargestellte Situation erfassen, er soll also einfach sehen, was hier dargestellt ist.

Aber schon in dieser Wiedergabe des Bild-Inhalts tauchen Bemerkungen auf, die über das unmittelbar Gesehene hinausweisen. So heißt es vom Maler:

»Er fixiert einen unsichtbaren Punkt, den wir Betrachter aber leicht bestimmen können, weil wir selbst dieser Punkt sind: unser Körper, unser Gesicht, unsere Augen.« (20, Übers. 32) Es bildet sich so etwas wie eine dominierende Linie vom Maler des Bildes zu uns, die wir das Bild betrachten. Wir sind so ins Bild mit hineingenommen.

»Dem Anschein nach ist diese Beziehung⁵ einfach, sie ist eine solche der reinen Gegenseitigkeit. Wir be-

trachten ein Bild, aus dem heraus ein Maler seinerseits uns anschaut. Es ist nichts anderes als ein Sichgegenüberstehen (*face à face*), sich überraschende Augen, Blicke, die sich kreuzen und dadurch überlagern. Dennoch umschließt diese dünne Linie der Sichtbarkeit ein komplexes Netz von Unsicherheiten, Austauschungen und Ausweichungen. Der Maler lenkt seine Augen nur in dem Maße auf uns, in dem wir uns an der Stelle seines Motivs befinden. Wir, die Zuschauer, sind noch darüber hinaus vorhanden. Von diesem Blick aufgenommen, werden wir von ihm auch verdrängt und durch das ersetzt, was zu allen Zeiten vor uns da war: durch das Modell.

Umgekehrt akzeptiert der Blick des Malers, den dieser nach außen in die ihm gegenüberliegende Leere richtet, so viele Modelle, wie Betrachter vorhanden sind. An dieser Stelle findet ein ständiger Austausch zwischen Betrachter und Betrachtendem statt. Kein Blick ist fest, oder: in der neutralen Furche des Blicks, der die Leinwand senkrecht durchdringt, kehren Subjekt und Objekt, Zuschauer und Modell ihre Rollen unbegrenzt um. Und darin liegt die zweite Funktion der großen Leinwand, deren Rückseite wir an der äußersten Linken sehen. Hartnäckig unseren Blicken entzogen, verhindert sie, daß die Beziehung der Blicke jemals feststellbar ist und definitiv festlegbar. Die opake Festigkeit, die sie auf der einen Seite herrschen läßt, macht das Spiel der Verwandlungen für immer beweglich, das sich im Zentrum zwischen dem Betrachter und dem Modell herstellt. Weil wir nur diese Rückseite sehen, wissen wir nicht, wer wir sind und was wir tun. Sehen wir, oder werden wir gesehen? Der Maler fixiert gerade einen Punkt, der von Augenblick zu Augenblick seinen Inhalt, seine Form, sein Gesicht und seine Identität wechselt. Aber die aufmerksame Unbeweglichkeit seiner Augen weist in eine andere Richtung zurück, der sie schon gefolgt sind und die sie, daran besteht kein Zweifel, bald wieder einschlagen werden: die Richtung hin zur unbeweglichen Leinwand, auf der — vielleicht schon lange und für immer — ein Portrait umrissen ist, das nie wieder ausgelöscht wird. Infolgedessen beherrscht der souveräne Blick des Malers ein virtuelles Dreieck, das in seinen Umrissen dieses Bild eines Bildes definiert: an der oberen Ecke als einzig sichtbarer Punkt — die Augen des Malers; an der Basis einerseits der unsichtbare Standpunkt des Modells und andererseits die wahrscheinlich auf der Vorderseite der Leinwand skizzierte Gestalt.« (Übers. S. 32f., Orig. S. 20f.)

Aus diesem Zitat ersehen wir, daß Foucault mehr geben will als eine Beschreibung des Bildes, er will uns in eine bestimmte Situation versetzen, die durch dieses Bild dargestellt wird. Zugleich hat diese Interpre-

tation die Funktion, uns nachvollziehen zu lassen, was der Maler tut, was also im Bilde geschieht. Das Bild ist nicht mehr etwas Fremdes, wir sind plötzlich in einem Wechselverhältnis zum sehenden Maler und uns als sehende Betrachter. Bald geht Foucault vom Maler aus, bald vom Betrachter. Beide sind ja Sehende.

Von den Augen des Malers zu dem für uns unsichtbaren Modell und andererseits zu der für uns unsichtbaren Vorderansicht der Leinwand bildet sich so etwas wie ein virtuelles Dreieck, ja wir können sagen, so etwas wie ein Bild, in dem dies Bild erscheint.

In dem Raume, in dem sich der Maler befindet, sehen wir außer den Personen, die auch auf das für uns unsichtbare Modell gerichtet sind, Bilder an den Wänden, allerdings mit nur angedeuteten Themen. Nur an einer Stelle ist eine deutliche Wiedergabe feststellbar, in der Mitte der Rückwand. Aber dies Bild ist gerade nicht ein Gemälde, also ein Bild im gewohnten Sinne, sondern ein Spiegelbild. Es ist ein geistreicher Einfall des Malers, daß er gerade das Bild, das gar kein Bild im strengen Sinne des Wortes ist, die Funktion des Bildes erfüllen läßt, etwas wiederzugeben, etwas sehen zu lassen. Foucault sagt:

»Unter allen Elementen, die die Bestimmung haben, Repräsentationen zu geben, also etwas darzustellen, sie aber in Frage stellen, sie verhüllen oder durch ihre Position oder ihre Entfernung ausweichen lassen, ist dies das einzige, das in aller Offenheit (*honnêteté*) funktioniert und zeigt, was es zeigen soll.« (Übers. S. 35, Orig. S. 22)

Das Überraschende ist dazu, daß der Spiegel hier etwas zeigt, was wir ohne ihn gerade nicht sehen. Normalerweise haben wir im Spiegel eine Verdopplung. Der Spiegel gibt wieder, was schon da ist. Aber in diesem Bild zeigt er gerade das, was nicht unmittelbar vorliegt — worauf aber andererseits die Blicke aller Personen, des Malers sowohl wie der Personen vom Hofe gerichtet sind — die Gestalt Philipp des IV und seiner Frau.

Foucault macht eine Reihe anregender Bemerkungen, so auch über das Licht, das von dem Fenster rechts vorne kommt, und das Bild erhellt und auch den Raum des Betrachters, über die Person im Hintergrund, die wir im Profil sehen, die in den Raum zu treten scheint und zugleich auch draußen bleiben will, aber doch beobachtet, was sich hier abspielt. Manche der Bemerkungen erscheinen übertrieben, so wenn er sagt: »In seiner (des Spiegels) klaren Tiefe spiegelt er nicht das Sichtbare.« (23) Es ist — wie soeben gesagt — das vorzüglich Sichtbare, aber eben

für die Personen des Bildes, die ja alle auf dies Sichtbare gerichtet sind. Die Art das Bild zu analysieren, z. B. zu zeigen, wie die Infantin den eigentlichen Mittelpunkt des Bildes ausmacht — wenn wir das Bild in zwei Hälften teilen würden, ginge eine Linie direkt zwischen ihren Augen — ist anregend und provoziert den Leser jedenfalls, sich gründlich mit diesem Gemälde auseinanderzusetzen, nicht nur mit den inhaltlichen Momenten, sondern auch mit seiner Struktur, seinem Aufbau, seiner Gliederung.

Bisher bleiben wir aber im Grunde genommen im Rahmen einer Bildanalyse, wie sie ein guter Kunsthistoriker zu geben pflegt — wir haben nur einige Momente daraus wiedergegeben. Der Übergang zu der philosophischen Deutung ist noch nicht erfolgt. Er sei jetzt skizziert.

Fragen wir uns, was im Bild zur Sprache kommt, so dürfen wir uns nicht damit begnügen, die dargestellten Personen zu identifizieren, und wenn wir noch so genau auf ihre Gesten eingehen, ihre Kleidung, ihre bestimmte Position im Bild, die Gewichtung der Farbgebung, der Lichtführung. Das versucht nun Foucault herauszuholen, wenn er sagt, was hier dargestellt ist, ist der Vorgang der *repraesentatio*. Die *repraesentatio* in ihrem Verweisungscharakter vom Sichtbaren zum Unsichtbaren und doch wieder sichtbar Gemachten wird uns vorgeführt. Wir dürfen dies Bild nicht statisch betrachten, sondern müssen uns auf das Geflecht der Verweisungen einlassen, die zur *repraesentatio* gehört, der Vor-stellung im strengen Sinne des Wortes als Vor-uns-bringen der spezifischen Bezüge.

»Das Bild in seiner Gänze blickt auf eine Szene, für die es seinerseits eine Szene ist. Der Spiegel als Betrachtender und Betrachteter manifestiert eine reine Gegenseitigkeit.« (42, Orig. 29) Das Zentrum der Repräsentation ist im Hintergrund des Bildes die Gestalt Philipp des IV. und seiner Frau. Im Spiegel sammelt sich der Blick des Modells, der Blick des Betrachters und der Blick des Malers. Dieser Punkt außerhalb des Bildes ist durch die Repräsentation ins Bild hineingenommen.

Um es zusammenfassend zu sagen: in diesem Bild wird nicht nur durch die bildliche Darstellung etwas repräsentiert — das haben ja alle Bilder gemeinsam, obgleich festgehalten werden muß, daß diese Weise der Präsentation sehr verschieden sein kann — sondern in diesem Bild kommt der Vorgang der Repräsentation, der Vor-stellung, selbst zur Vorstellung, mit all den Verweisungen, die er impliziert. Wir können, über Foucault hinausgehend, sagen: dieses Bild ist

nicht nur eine reine Repräsentation, sondern sich selbst präsentierende Repräsentation.

Das Faszinierende für eine philosophische Betrachtung ist nun, daß das Phänomen der Repräsentation zur gleichen Zeit im Bereich der Philosophie gedacht wurde, eigens thematisch wurde — nämlich bei Descartes. Descartes und Velázquez sind Zeitgenossen. Descartes lebte von 1596—1650, Velázquez von 1599—1659. Das Bild *Las Meninas* wurde 1656 ge-



Abb. 1
Velázquez, *Las Meninas*

malt. Wir haben hier eine erstaunliche Gleichzeitigkeit eines Phänomens, das für die kommende Epoche ausschlaggebend sein wird. Denn erst mit Descartes wird der Bezug des Menschen zum Seienden als Vorstellung gefaßt und das besagt — was hier nur angedeutet werden kann —, daß das Seiende insgesamt auf den Vorstellenden zurückbezogen wird. Die Präsentation ist notwendig Re-präsentation. Der Mensch wird zum Subjekt. Das Subjekt ist der gewisse Punkt, auf den jegliches Seiende zurückbezogen werden muß, um auf diese Weise gesichert zu werden. Heidegger hat gezeigt, wie mit Descartes der Mensch neu gedacht wird als vorstellendes Subjekt, wie zusammen damit die Wahrheit zur Gewißheit wird, wie die Sicherung der Wahrheit im Subjekt gegründet ist, wie das Subjekt sich seiner Methode selbst vergewissern muß, deswegen die Bedeutung der Methode, die ihren deutlichsten Niederschlag findet in den *Regulae*

ad directionem ingenii (*Regeln zur Leitung des Geistes*). Deswegen auch die Bedeutung der Mathematik, da ihr Vorgehen am besten den Anforderungen entspricht, die Descartes für jegliches methodische Vorgehen stellt⁶.

Es ist nun eine aufregende Feststellung, daß im Bild von Velázquez etwas von diesem Geschehen ins Bild gesetzt wird, nämlich vom Geschehen der Repräsentation im Sinne der Vorstellung, wobei eben das Vorstellen selbst gefaßt ist und die in ihm spielende Bezugshaftigkeit mit Vor- und Rückbezug.

Machen wir nun einen Sprung über drei Jahrhunderte. Wir haben die Möglichkeit, die Darstellung von Velázquez mit der Darstellung eines zeitgenössischen Malers zu konfrontieren. Wenn es zutrifft, was eingangs angedeutet wurde, daß der Künstler nie einfach Kunstwerke erstellt, sondern in ihnen etwas zur Sprache kommt von der Zeit, in der er lebt und die er selbst mitgestaltet, verdient diese Wiederaufnahme kurz analysiert zu werden. Vielleicht kann dann auch etwas von dem Wandel der Epochen sichtbar werden.

Versuchen wir die Gliederung des neuen Bildes mit dem Original zu vergleichen, denn daß Picasso nicht einfach aus der Phantasie so etwas wie ein Erinnerungsbild malt, ist offensichtlich. Im Bild-Mittelpunkt steht auch die Infantin (zunächst übersehe ich die Wandlung in der Darstellungsweise und versuche nur die Gliederung, die Komposition des Bildes herauszuholen). Sie ist allerdings verglichen mit dem Original etwas nach rechts gerückt, ohne jedoch ihre zentrale Position aufzugeben. In diesem Zusammenhang sei nochmals auf die Schilderung der Komposition des Originals durch Foucault verwiesen.

»... neben der Hauptgestalt hat er eine andere gemalt, die kniet und sie anschaut. Wie der betende Stifter, wie der die Jungfrau grüßende Engel streckt eine knieende Gouvernante die Hände zur Prinzessin. Ihr Gesicht hebt sich in einem vollkommenen Profil ab. Es befindet sich in der Höhe jenes des Kindes. Die Hofdame betrachtet die Prinzessin und betrachtet nur sie. Ein wenig weiter rechts befindet sich eine andere Hofdame, die ebenfalls zur Infantin gewendet ist, sich leicht über sie neigt, aber die Augen eindeutig nach vorne gerichtet hat, dorthin, wohin bereits der Maler und die Prinzessin schauen. Schließlich gibt es zwei Gruppen, aus jeweils zwei Personen: die eine ist etwas zurückgezogen, die andere besteht aus Zwergen und befindet sich ganz im Vordergrund. Bei beiden Paaren schaut eine Person nach vorn, die andere nach rechts oder links. Durch ihre Stellung und ihre Größe entsprechen die beiden Gruppen einander und

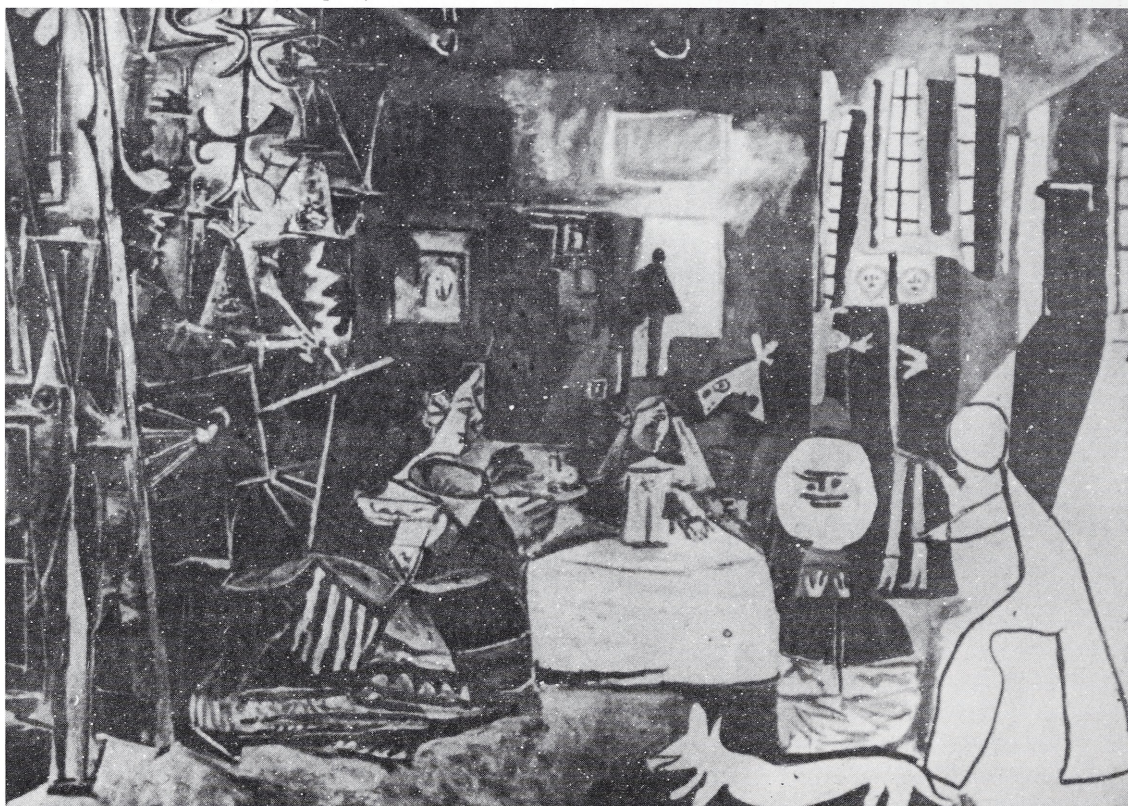
bilden eine Dublette. Weiter hinten die Höflinge (die Frau links schaut nach rechts), weiter vorne die Zwerge (der Knabe, der sich ganz außen rechts befindet, betrachtet das Bildinnere). Diese Personengruppe in ihrer so gearteten Aufstellung kann je nach der Aufmerksamkeit, die man dem Bild schenkt, oder dem Bezugszentrum, das man wählt, zwei Figuren bilden. Die eine wäre ein großes X, im oberen linken Punkt läge der Blick des Malers und rechts der des Höflings; an der unteren Spitze links die Ecke der von der Rückseite repräsentierten Leinwand (genauer der Fuß des Gestells); rechts der Zwerg (sein auf den Rücken des Hundes gestützter Schuh). Im Kreuzpunkt dieser beiden Linien, im Zentrum des X, der Blick der Infantin. Die andere Figur wäre eher die einer weiten Kurve; ihre beiden Grenzpunkte wären links durch den Maler und durch den rechten Höfling bestimmt — zwei hohe und nach innen verlegte Extrempunkte. Die viel weiter herangezogene Krümmung fiele mit dem Gesicht der Prinzessin zusammen und mit dem Blick, den die Hofdame auf das Gesicht richtet. Diese weiche Linie zieht eine Schalenform, die gleichzeitig in der Mitte des Bildes die Stellung des Spiegels einbezieht und freilässt.« (41f., Orig. 27f)

Sehen wir uns jetzt Picassos Bild an. Zur zentralen Person der Infantin finden wir die beiden Hofdamen wieder, wir finden auch das Doppelpaar, das den Zwergen entspricht und den Höflingen, auch die Gestalt auf der Treppe. Das Licht kommt auch im Zimmer von der linken Seite (vom Betrachter aus rechts), die geschlossenen Läden sind geöffnet. Die schwere Holztür öffnet sich nicht nach außen sondern nach innen. Picasso versucht natürlich nicht, die Malweise Velázquez nachzuahmen, also die Personen und Gegenstände getreu darzustellen. In meiner Picasso-Studie in *Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart*⁷ zitierte ich einen Ausspruch von Picasso, in dem er sagt, die Gegenstände sollen nicht so dargeboten werden, wie sie sich dem natürlichen Sehen darbieten, sondern so, wie der Künstler sie sehen will. Was dann aus den Gegenständen wird, ist gleichgültig.

Versuchen wir die von Foucault aufgezeigten Linien nachzuziehen, also einerseits die vom Künstler zum Betrachter zur Staffelei und zum Spiegelbild, so geraten wir in Schwierigkeiten, es erscheint erzwungen, gekünstelt, ja nicht mehr durchführbar. Auch die von ihm vorgeschlagene X-Form können wir nicht mehr

Abb. 2

Picasso, *Las Meninas* (nach Velázquez)



rekonstruieren und selbst die Kurve, durch die der Raum für das Spiegelbild freigegeben wird, verändert sich. Wir könnten noch auf Details hinweisen, die veränderte Stellung des Höflingspaares auf der rechten Seite, wo nicht mehr ein Partner im Profil dargestellt ist und der andere en face, sondern beide wie flache Pappfiguren, die sich wiederholen, nach vorne blicken, — aber die grundlegende Verwandlung, die im Bild stattfindet und die Sie längst bemerkt haben, ist die Veränderung der Gestalt des Künstlers. Was zuerst auffällt, ist seine Größe. Die Gestalt des Künstlers ist so gewachsen, daß sie bis zur Decke reicht, deswegen ist kein Bild an der Wand neben dem Spiegel mehr möglich. Ja noch eine andere Veränderung geschieht. Im Original befanden sich über der Türe bzw. dem Spiegelbild zwei große Gemälde, mit nur angedeutetem Inhalt, die aber das Spiegelbild um mehr als das Doppelte übertrafen. Picasso gibt zwar zwei Bilder wieder, aber viel kleiner, weil die Gestalt des Künstlers so überdimensioniert gemalt ist, daß für zwei große Bilder kein Raum mehr bleibt, aber eine Gliederung der Hintergrundfläche doch nötig ist.

Wir sagten, die Blickbewegung vom Künstler zum Betrachter, von diesem zurück zum Spiegelbild bzw. zur Palette ist nicht mehr präsentiert, was ist dann aber hier präsentiert? Denn es kann doch nicht geleugnet werden, daß auch hier eine Präsentation geschieht.

Der Maler ist zur Zentralgestalt geworden, nicht in dem Sinne, daß er im Zentrum des Bildes steht, denn da befindet sich immer noch die Infantin, aber daß er die gewichtigste Person des Bildes geworden ist, die überdimensionierte Person. Was tut diese Person? Sie ist auch als blickende dargestellt. Aber worauf blickt sie? Auf ein Modell, das sie zu fassen versucht und ins Bild setzen will? Keineswegs. Blickt der Maler den Betrachter an? Mitnichten. Der Maler sieht nicht auf eine im Bild nicht anwesende Person, die er durch sein Malen ins Bild holen will, sondern er erblickt sich selbst. Das ist von Picasso sehr klar und eindrücklich durch das Doppelprofil des Gesichts dargestellt, wobei die beiden Ansichten einander zugekehrt sind. Die herabfallenden Haare rechts und links rahmen es ein. Das bedeutet: der Maler ist der Sehende und der Gesehene. (Diese Doppelung ist noch unterstrichen durch die Verdoppelung des Motivs der Palette.) Daß er ein herrschaftliches Gewand trägt, also eigentlich der König ist, darf nicht übersehen werden. Das gehört zu der das Bild beherrschenden Gestalt. Der *Künstler* ist der *König* des Bildes und nicht der politische Herrscher. Auf ihn kommt es an, alles muß sich nach ihm richten und nicht er nach anderen.

Wir dürfen das aber nicht einfach als ein Sich-aufplustern des Künstlers sehen. Daß die Situation des Künstlers geschichtlich eine Wandlung erfahren hat, daß er heute im Mittelpunkt der Gesellschaft steht, daß die Zeit vorbei ist, wo ein Künstler in Armut sterben mußte, ehe seine Bilder Anerkennung fanden und eine Preissteigerung die Folge war, das ist wohl auch mit ausgesprochen. Aber es geht um mehr.

Auch in diesem Werk haben wir das Phänomen der Repräsentation aber nun, dreihundert Jahre nach Velázquez, nach Descartes, ist nicht nur die Bezugshafte als solche, die jeder Re-präsentation zugrunde liegt, ins Bild gesetzt, sondern es ist auf ein Moment verwiesen, das schon bei Descartes bzw. Velázquez in nuce gegenwärtig war. Wenn Descartes vom vorstellenden ego spricht, von seinen cogitationes, so schließen diese Vorstellungen das Wissen des Vorstellenden um sich selbst mit ein. Wie Heidegger das formuliert: das cogito ist ein cogito me cogitare. Ich stelle vor, indem ich mich als Vorstellenden weiß. Die Welt wird zum Vorgestellten und ich zum Vorstellenden. Dieses um sich als Vorstellenden wissen, sich als Vorstellenden wissen, das ist nun nach der Entfaltung der neuzeitlichen Wissenschaften, die zur Beherrschung und das In-den-Griff-bekommen des Seienden führt, eigens Thema.

Der Vorstellende tritt in den Vordergrund, er hat sich als die zentrale Person der Geschichte erwiesen. Wir brauchen hier nicht den Gang der Metaphysik nachzuzeichnen, wie Heidegger ihn als erster sichtbar gemacht hat, vom vorstellenden Subjekt des Descartes, über Leibniz' Auffassung der Monade als Kraftzentrum zu Kants transzendentalen Subjekt, von dem er mit Recht behauptet, daß die Dinge sich nach ihm richten müssen, Fichtes Ich, das das Nicht-Ich setzt, Hegels Subjekt als absoluter Geist bis zu Nietzsches Willen zur Macht als Grundbestimmung des Seienden.

Vereinfachend formuliert: Hatten wir bei Velázquez das ins Bild-bringen der *praesentatio* als *repraesentatio*, so haben wir bei Picasso ins Bild gesetzt das *Sich-selbst-vorstellen des Vorstellenden*. Der Künstler wird zum Repräsentant dieses Vorganges, der Künstler, der nicht mehr unter dem Zwang der Mimesis steht, sondern der seine Welt nach seinem Willen formen und zwingen kann, der weiß, daß es in diesem Darstellen auf ihn selbst ankommt und die Gestaltung, die er den Dingen aufzwingt, um sie seiner Konzeption gemäß zu machen. Nicht er hat sich nach den Dingen zu richten, sondern die Dinge nach seinem Gestaltungswillen. Dazu gehört aber ein hoher Grad an Selbstreflexion. Die Darstellung des Künstlers selbst

ist ja die des sich selbst Widerspiegelnden, in sich selbst Widerspiegelnden, wie wir sahen. Aber auch bei der Infantin fanden wir die für Picasso so typische Doppelung der Darstellung des Gesichts, mit der Zusammennahme zweier verschiedener Perspektiven, desgleichen bei den beiden Hofdamen, bei der linken könnte das auch noch in der Darstellung der Kleidung im einzelnen verfolgt werden. Die beiden Gestalten rechts dahinter sind dagegen gewaltsam vereinfacht, schematisiert, gleichgemacht, desgleichen die beiden Zwerge, der in der rechten Ecke ist nur noch ein Schema.

Der Spiegel, der im Hintergrund die vor dem Bild stehenden Personen ins Bild hereinholt, bei Velázquez ins Zentrum gesetzt, ist zwar deutlich dargestellt, aber nicht mehr die Gestalten, der König und die Königin — denn jetzt ist der Künstler der Herrschende, wie wir sahen. Auf ihn soll sich der Blick sammeln, nachdem er alles durchlaufen hat, bei ihm soll er verweilen, von ihm soll er nicht mehr abgelenkt werden.

Das bei Descartes schon angelegte um sich selbst Wissen wird nun das zentrale Ereignis, und wir sehen, wie dieses Wissen das Gestalten bestimmt und trägt, deswegen kann derjenige, dessen Beruf es ist, die anderen Sehen zu lehren, sich als der Sich-selbst-sehende darstellen. Und wenn — wie kurz gezeigt — auch andere Personen im Bild als sich-selbst-sehend dargestellt sind, so verweist das auf den Grundzug unserer Zeit, den Zug der notwendigen Selbstreflexion, die bis zur Selbst-Verstrickung gehen kann.

Derjenige, der — von der Philosophie kommend — versucht, die Sprache der Kunst zu enträtseln, muß immer bereit bleiben, seine Deutung in Frage zu stellen. Das gehört zum Umgang mit der Kunst, das gehört zum suchenden Charakter des Philosophierens. Davon nehme ich auch diese Deutung nicht aus.

ANMERKUNGEN

¹ Vgl. den Aufsatz des Vf. *Das Wesen der Lust bei Kant*, in: *Bewußtsein* (Festschrift für Gerhard Funke) Bonn 1975.

² Vgl. die Arbeit des Vf. *Kants Begründung der Ästhetik und ihre Bedeutung für die Philosophie der Kunst* (Bd. 77 Ergänzungshefte der Kantstudien) Köln 1959.

³ Vgl. Dieter Jähmig: *Schelling — Die Kunst in der Philosophie*, Pfullingen 1969.

⁴ Martin Heidegger: *Die Kunst und der Raum — L'Art et l'espace*. St. Gallen 1969.

⁵ Ich halte »lieu« im Original als Druckfehler von »lien« — in der Übersetzung steht statt »Beziehung« »Topos« — Übers. von mir geändert.

⁶ Foucault analysiert scharfsinnig die Bedeutung der *Regeln* im III. Kapitel und die Wandlung der Wissensweise, ohne jedoch auf die fundamentale Wandlung der Selbstdeutung des Subjekts einzugehen, die sie ermöglicht hat. Er sieht in diesem neuen Wissen die Überwindung des Denkens der Ähnlichkeit (ressemblance) vgl. S. 66 ff.

⁷ *Phaenomenologica* Bd. 24, Den Haag 1968.