

Wie so vieles ist auch die Albernheit, obwohl ringsum praktiziert, dem Verdikt eines unübersehbaren Ernstes zum Opfer gefallen. Albernheit scheint unentschuldig, nicht weil sie das Lachen evoziert, sondern weil sie kindisch, beiläufig, grundlos und – bei optimalen Sender-Empfänger-Verhältnis – unterhaltend ist. Parodie, Satire, Grotteske und ähnliches sind die leidlich anerkannten Lachauslöser, wobei der allgemeine Trend dahin geht, alles, was irgendwie komisch sein könnte, interkontextuell unter Parodie, gesellschaftlich unter Ironie zu subsumieren. Das ist die einfachste Art, mit dem Problem fertig zu werden, um sich möglichst schnell wieder den wichtigen Dingen des Geistigen zuzuwenden. Die Parodie hat den Vorteil, einen Grund zu besitzen, einen Urtext, ein Urbild. Damit können wir weitermachen und vergleichend analysieren. Sie hat den Nachteil, daß mittlerweile jegliche Kunstausübung parodierend ist, wie es letztendlich Gérard Genette für die Literatur festgestellt hat.¹ Das macht die Sache natürlich etwas banal und beliebig. Der Inflation des Begriffs Parodie folgt die letztendlich ernsthafte Ironie. Beide nehmen allen möglichen schrägen und komischen Werken ihren eigentümlich subversiven Charakter und erleichtern auf diesem Weg eine abgesicherten Betrachtung. Indem wir Robert Filliou, Bernhard Blume, Sigmar Polke, Dieter Roth, Martin Kippenberger oder Thomas Kapielski wahlweise Parodisten oder Ironiker nennen, führen wir sie wieder glücklich der Kunstgeschichte zu und übersehen dabei gekonnt jene beunruhigenden Kräfte, die sich in munterer Gelassenheit dem »Eigentlichen« entziehen. Hier die Albernheit einführen, heißt nicht, die Begriffe durch einen neuen zu ersetzen, vielmehr geht es um eine Feinarbeit innerhalb der Vielfalt komischer Strategien, wobei die wissenschaftlichen Erträge zur nervenden Albernheit weniger als marginal sind.²

Die letzte Documenta war vor allem im Fridericianum von einem fast tragischen Ernst durchweht, der so auf natürliche Weise dem allgemeinen Ernst der vorformulierten Theorien entgegenkam. Nein, zum Lachen war hier nichts. Aber in ihrer Summe konnten wir Besucher dieser Ausstellung durchaus komische Aspekte abgewinnen, so wie alles allzu Ernsthaftes irgendwann in sein Gegenteil umschlägt, vor allem, wenn wir müde werden, nicht mehr können und erschöpft sind. Das ist dann die Stunde der Albernheit, in der das ganze Spektakel ins bodenlose Nichts stürzt und in der das Gutgemeinte weder parodistisch, satirisch oder grotesk erscheint, sondern nur noch albern. Es bedarf nur eines dummen Wortes, einer abgeschmackten Geste, einer Beobachtung am Rande, und alles wird uns zu einem merkwürdig abgekarteten Spiel, in dem wir die Rolle des Kunstkenner zugewiesen bekommen und damit überfordert werden. Denn ein unerbittliches Pathos läßt kein Ventil zu, verhindert aber auch Erkenntnisse, da wir zum staunenden Schweigen verurteilt werden und bedrohlich einige Bände Theorie auf uns warten. Es ist dann wie im Parlament, Konzert, Hörsaal oder in der Kirche: der kleinste Anlaß kann zu einem nicht enden wollenden Glucksen führen, das zudem noch ansteckend ist. Wir werden albern unter mißbilligenden Blicken. Wir schämen uns und verlassen den Raum, um dann wirklich loszuprusten. Das ist natürlich nicht schön. Gert Mattenlott: »Die soziale Innenseite der Weltlosigkeit des Albernens ist seine Verantwort-

tungslosigkeit. Daß sich mit der Albernheit ein Abgrund öffnet, ist buchstäblich zu nehmen. Stets ist sie unter allem Niveau, wie unter dem von Komik so überhaupt unter allem sozial angemessenen und fixierten. Der Progression von Albernheit entspricht die Lockerung der Anspruchshaltung an sich selbst und die anderen, eine Entbindung von Selbstverpflichtung zu Gemessenheit und Anstand, Begründung und Konsequenz. Alle Würde bricht zusammen. Hier gilt der Geistreiche keinen Deut mehr als jeder Blödler. Wertverfall ist die Folge.«³

Mattenklotts Essay, der etymologisch, pädagogisch und literaturhistorisch den Einbruch von und die Angst vor Albernheit grundsätzlich analysiert, nennt einige Zeugen wie etwa Wolfgang Amadeus Mozart, Laurence Sterne oder Lotte Pritzel, und er berichtet von jenem frühromantischen Freundesbund um die »Schlegels, Schelling und deren Frauen«,⁴ die bei der lesenden Exekution von Friedrich Schillers »Glocke« im Oktober 1799 »fast von den Stühlen gefallen (sind) vor Lachen«,⁵ eine Angelegenheit, die wir heute nach Betrachtung des Films »Der Antennendraht« (oder »Im Senderraum«, 1938) von Karl Valentin durchaus nachvollziehen können.⁶ In diesem Film verkörpert sich das Grundlose und Peinliche in einer doppelten Bewegung. Der das Gedicht lesende Staatsschauspieler ist weniger Karikatur, vielmehr an sich eine alberne Erscheinung, und der überforderte Geräuschimitator Valentin produziert hier die reinste Geistlosigkeit auf die Stichworte Schillers. Der Hang Valentins, die Komik ins Nichts zu treiben, in die grundlose Gebärde der Blötheit findet in diesem Film einen Höhepunkt.

Verständnis also für die Romantiker, deren Bedarf an Albernheit unermeßlich zu sein scheint. Sie wird etwa bei Clemens Brentano in der Komödie »Gustav Wasa« (1800/1802), den Märchen oder Heidelberger Veröffentlichungen mit Joseph Görres⁷ und durchgehend bei Ludwig Tieck zur Methode, die gegen das »Spießertum« eine freies und unbekümmertes Florieren der Phantasie setzt, denn von allen Formen des Komischen unterscheidet sich die Albernheit eben durch ihre radikale Unberechenbarkeit, Ziel- und Grundlosigkeit. Sie besitzt etwas Kindisches – im negativen Sinn für den Beobachter – und etwas Kindliches – im positiven Sinn für den Produzenten und Affizierten. Sie ist zerbrechlich, weil sie am Rand des Unkontrollierbaren und Übermütigen balanciert. In seinem Gedicht »Phantasmus« (1811) hat Ludwig Tieck sie neben dem Schreck als ein »Bild mit lichtigem Schein« allegorisiert:

»Das Mägdlein da im lichten Kleid
Ist meine liebe Albernheit,
sie ängstigt sich, und umso gerner
Hört sie den andern reden ferner,
Sie fürchtet sich vor dem Erschrecken,
läßt sich doch spielend davon necken,
Sie lächelt, und vor Schauer weint
Ihr Lachen, das in Thränen scheint,
Sie freut sich und wird voraus bleich,
So spielt sie mit dem Geisterreich.«⁸

Dieses Zitat aus dem Einleitungsgedicht zur gleichnamigen dreibändigen Sammlung (1812–1816) der Märchen, Erzählungen, Schauspiele und Novellen Tiecks besitzt programmatischen Charakter. Es will die Albernheit neben dem Schrecken für

die Phantasie, die eine romantische ist, konstituieren, was dem Autor gerade auch in seinen Märchen und Komödien wunderbar gelingt.⁹ Die Übergänge vom Kindlichen ins Kindische werden fließend. Es beginnt ein unkontrolliertes Weitermachen, wie wir es schon bei Laurence Sterne finden. Die von dem englischen Autor des »Tristram Shandy« eingeführte ästhetische Praxis der Digression bereitet zwangsläufig den Boden für die Albernheit, da mit dem unkontrollierten Weiterspinnen einmal aufgeworfener Gedanken der Sinn mehr und mehr an Tragfähigkeit verliert, ohne allerdings gleich Unsinn werden zu müssen, der der Albernheit natürlich durchaus nahe steht, doch feinmechanisch ihr Ende bedeuten kann. Albernheit ist die fragile Balance an den Nahtstellen des Sinns. Sie ist, um das großartige Buch von Wolfgang Promies zu zitieren, ein für die europäische Geistesgeschichte nicht unerhebliches »Risiko der Phantasie«.¹⁰ Sie ist die Kehrseite jenes romantischen Enthusiasmus, den Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck mit den »Herzergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders« (1796) einforderten, ohne aber der Albernheit dort ein Chance zu geben. Stattdessen wird Raffael zum Papst einer neuen Kunstreligion ausgerufen, deren Einfluß sich bei den bildenden Künstlern in schwärmerischer Deuschtümelei und/oder Katholizismus auslebt.

1829 korrigiert Tieck mit seiner Novelle »Die Gemälde« diese Auswirkungen. Im Rahmen einer selbstverständlich romantischen Liebesgeschichte, werden die unterschiedlichen Freunde und Gegner der mittlerweile etablierten Kunstauffassung bei einem reichen Kunstsammler alter Meisterwerke zu Tisch gebeten, um aufeinander loszugehen. Alle sind natürlich Bildenthusiasten, der romantische Jungkünstler des religiös Erhabenen, der konservative alte Sammler, der zynische Kunstfälscher ebenso wie mysteriöse Prinz, aber die Sympathie des Autors gilt einem jungen Schnösel aus reichem Hause, der für seine Verschwendung Kunstwerke und eine ganze Bibliothek veräußert. Die Novelle läßt sich lesen als abwechslungsreiche Kunstkritik zu Raffael, Pieter Breughel, Giulio Romano, David Teniers, Peter Paul Rubens oder Antonis van Dyck, als eine verworrene Liebesgeschichte oder als eine Satire auf den Kunstbetrieb, der sich offensichtlich in den letzten zweihundert Jahren in seinen Grundzügen kaum geändert hat. Interessant wird sie für uns, weil ausgerechnet der Prinz in einem der Tischgespräche die produktive Kraft der Albernheit gegen den blinden Enthusiasmus in die Diskussion wirft: »Das Tolle, das Alberne und Abgeschmackte ist ein Unendliches, [...] es ist eben dadurch, daß es sich in keine Grenze fassen läßt, denn durch die Schranke wird alles Vernünftige: das Schöne, Edle, Freie, Kunst und Enthusiasmus. Weil sich aber etwas Überirdisches, Unaussprechliches beimischt, so meinen die Thoren, es sei das Unbedingte, und sündigen im angemaaßten Mystizismus in Natur und Phantasie hinein. Sehn sie diesen tollen Höllenbreughel hier am Pfeiler? Weil sein Auge gar keinen Blick mehr hatte für Wahrheit und Sinn, weil er sich ganz von der Natur lossagte und Aberwitz und Unsinn ihm als Begeisterung und Verständnis galten, so ist er mir vom ganzen Heere der Fratzenmaler geradezu der liebste, da er ohne weiteres die Thüre zuschlug und den Verstand draußen ließ. Sehn Sie den Riesensaal von Julio Romano in Mantua, seine wunderlichen Aufzüge mit Tieren und Centauren und allen Wundern der Fabel, seine Bacchanalien, seine kühne Vermischung des Menschlichen, Schönen, Tierischen und Frechen; vertiefen Sie sich in diese Studien, dann werden Sie erst wissen, was ein wirklicher Poet aus diesen sonderbaren und unverstandenen Stimmungen unseres Ge-



1 Giulio Romano: Saal der Giganten (Ausschnitt), 1532–34, Palazzo Te, Mantua



2 Johannes Vermeer van Delft: Mädchen mit Weinglas, um 1662, Leinwand, 78 x 67 cm, Herzog Anton-Ulrich Museum, Braunschweig.

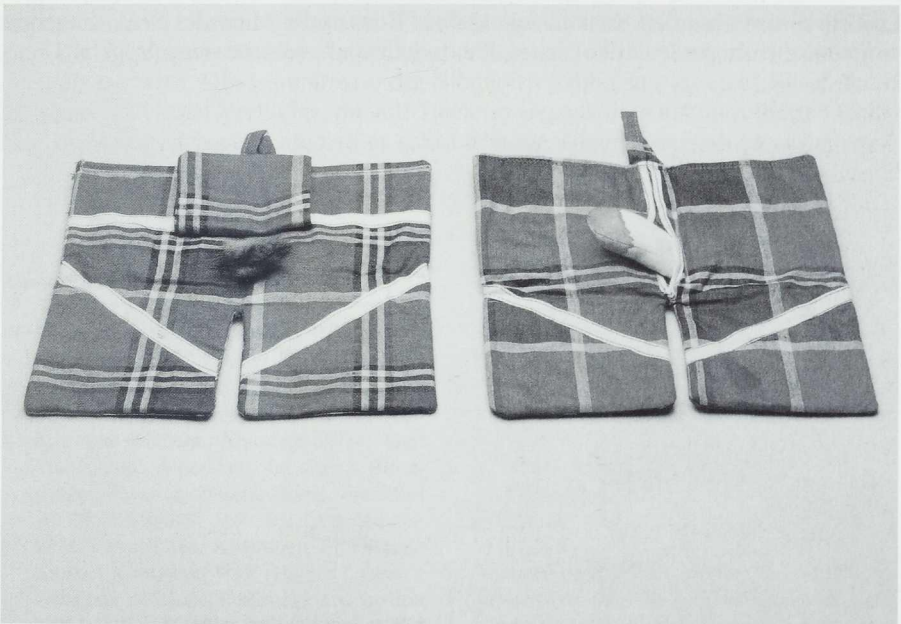
müts machen kann und darf, und wie er im Stande ist, auch in diesem aus Traum geflochtenem Netz die Schönheit zu fangen.«¹¹ (Abb. 1)

Diese Anerkennung des Albernem neben dem Tollen und Abgeschmackten ist wahrlich eine Tat, auch wenn uns die Beispiele heute nicht gerade passend erscheinen. Breughel und Romano sind nach langen kunsthistorischen Kämpfen sanktioniert, und es würde wohl niemandem einfallen, hier an solche Charakteristika zu denken. Und dennoch vermag diese Textpassage der alltäglichen kunstwissenschaftlichen Praxis einen Widerhaken einzupflanzen, der sich nicht unblutig wieder entfernen ließe. Würden wir die Albernheit als eine künstlerische Strategie der grenzenlosen Phantasie akzeptieren, ständen uns einige scheinbar gesicherte Werke der Kunstgeschichte zur weiteren Überprüfung bereit. Breughel und Romano wurden von Tieck schon genannt. Es ließen sich hinzufügen, um einfach mal eine Liste zu beginnen und ohne beispielweise Jan Steen oder William Hogarth dezidiert zu nennen: Rembrandt: »Die Entführung des Ganymed« (1635, Dresden), Vermeer: »Die Dame mit zwei Herren« (1659/60, Braunschweig) (Abb. 2), Hyacinthe Rigaud: »Porträt Ludwigs XIV« (um 1700, Paris), Francisco Goya: »Die Familie Karls IV.« (1798, Madrid) oder Jacques-Louis David: »Die Sabinerinnen« (1799, Paris).

Wie gesagt, wird bei dieser Bildbefragung Albernheit im Sinne Tiecks als eine durchaus produktive Kraft verstanden, welche künstlerische Freiheit mutwillig zerdreht; eine Entgrenzung, die wir teilweise schon im Capriccio als Überschreitung künstlerischer Gesetzmäßigkeiten angelegt finden, die in diesem Feld allerdings artifiziell bleibt, ohne den Rahmen der Kunst selbst zu verletzen.¹²

Verlängern wir diese Sicht in die Moderne finden wir in einem Spätwerk Marcel Duchamps ein großartiges Meisterwerk der Albernheit. Mit den beiden geschlechtsspezifischen topflappenartigen Nähkunststücken »Couple of Laundress's Aprons« von 1959 (Abb. 3) nimmt der jahrzehnte gepflegte komplizierte Junggesellenapparat des Künstlers eine überraschende Wendung in unsere Richtung, ohne daß wir uns gemüßigt fühlten, großartige Geheimnisse entdecken zu wollen. Hier ist es also, jenes Meisterwerk der schamlosen, unverhüllten Albernheit. Nochmals Tieck in seinen Bemerkungen zum »Gestiefelten Kater«: »Es kam mir nicht darauf an, irgend jemand durch Bitterkeit erniedrigen zu wollen, einen Satz eigensinnig durchzufechten, oder das Bessere nur anzupreisen, sondern das, was mir als das Alberne und Abgeschmackte erschien, wurde als solches mit allen seinen Widersprüchen und lächerlichen Anmaßungen hingestellt [...]«.«¹³

Tiecks Ästhetik der Albernheit in unseren Tagen wieder fruchtbar zu machen, scheint doppelt sinnvoll, nicht nur weil wir uns an der allgemeinen Ernsthaftigkeit von Kunst und Wissenschaft reiben, die uns ja in ihrer didaktischen Gnadenlosigkeit direkt zum albernen Glucksen verführt (Immanuel Kant: »Albern ist derjenige, der beständig faselt«¹⁴). Und um die Rechtmäßigkeit unserer kindischen Ausbrüche im Nachhinein zu legitimieren, könnten wir zur beruhigenden Entschuldigung für unsere Schamlosigkeit die Werke »Moderne Kunstchronik. Briefe zweier Freunde in Rom und der Tartarei über das moderne Kunstleben und Treiben; oder die Rumfordische Suppe, gekocht und geschrieben von Joseph Anton Koch in Rom« (1831)¹⁵ oder »Die Kunst, in drei Stunden ein Kunstkenner zu werden« (1834)¹⁶ von Johann Hermann Detmold lesen, ein Buch, das schon Heinrich Heine empfiehlt. Beide Wer-

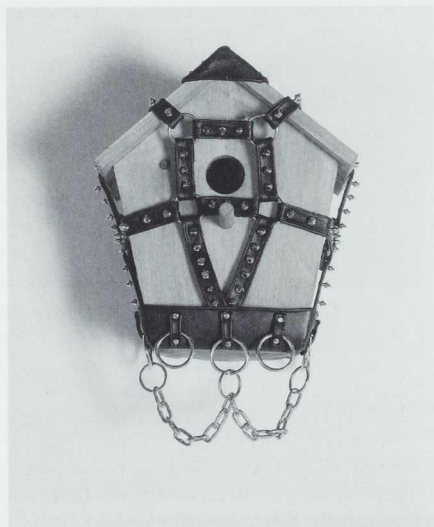


3 Marcel Duchamp: Couple of Laundress's Aprons [Paar Schürzen der Wäscherin], Paris, 1959

ke würden uns neben Tieck darüber aufklären, daß wir von der Kunst mehr verlangen dürfen als selbstreferentiellen Pietismus, politischen Anstand oder moralische Gelehrsamkeit. Beide Bücher sind nicht albern, beweisen aber in ihren maßlosen Übertreibungen die genuine Albernheit des System Kunst, das erste aggressiv, das zweite bildungsbürgerlich satirisch. Für die Moderne fehlen vergleichbare Schriften, vergißt man einmal aus guten Gründen die regelmäßigen reaktionären Ausfälle gegen die moderne, bzw. zeitgenössische Kunst. Erst der Kunsthistoriker Wolfgang Kemp hatte wieder die Chuzpe, jene unbedingte Albernheit des bedingten Kunsternstes zum Thema zu machen.¹⁷ Ansonsten erledigt diese Aufgabe die Kunst selbst, wie wir bei Duchamp und anderen gesehen haben.

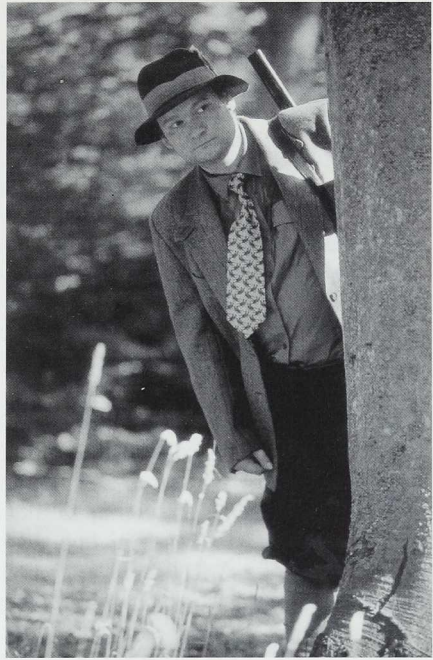
Das ehrt die Kunst. Neueste Arbeiten etwa von Wim Delvoye (Abb. 4), John Currin, Kurt Kauper oder Maurizio Cattelan öffnen sich dem grenzenlos Blöden. Die Werke dieser Künstler sind technisch perfekt, keine Karikaturen oder sonstige Beiläufigkeiten. Die Albernheit wird künstlerisch so zelebriert, wie es Tieck bei Romano bewundert hat, dessen Malereien in Mantua auf den Schriftsteller während seiner Reise durch Italien im Jahr 1805 einen unvergesslichen Eindruck machten.

Wenn wir von Romantik in Deutschland sprechen, erscheint der Wald als Handlungsraum und Sehnsuchtsmetapher. Ich habe an anderer Stelle gezeigt, wie Tieck selbst etwa in seinem Lustspiel »Prinz Zerbino« (1799) diesen Wald veralbert und wie dann nach Carl Spitzweg unter anderem Bernhard Blume und Sigmar Polke mit diesem und seiner »Lichtung« (Martin Heidegger) umgesprungen sind.¹⁸ Aber so richtig fertig mit dem Wald wurde erst der Däne Peter Land. Seine Videoinstallation »Going Sentimental. The Lake« (1999) (Abb. 5) erweitert die mit Tieck einsetzende Ikonographie des blöden Jägers um den endgültigen Untergang. Matthew DeBord: » Aus den Boxen ertönt Beethovens »Pastorale«. Auf der Leinwand [...] steuert Land in einem absurden Kostüm sein kleines Boot in die Mitte des Sees, umgeben von einer beruhigenden bukolischen Landschaft und zwitschernden Vögeln. Dann



4 Wim Delvoye: Nistkasten, 1997, Holz, Leder, Metall, 34 x 29 x 21 cm.

5 Peter Land: Going Sentimental. The Lake, 1999, Videoinstallation, courtesy Galerie Kosterfelde, Berlin.



steht er auf, hebt ein Gewehr, schießt ein Loch ins Boot und setzt sich wieder hin, um das Sinken [...] zu [...] genießen.«¹⁹ Das ist im Wald schön anzusehen und präzisiert alle Argumente für eine Ästhetik der Albernheit, da ihre Bodenlosigkeit selbst zum Thema wird. Die leere Grazie der Blödheit verführt uns zu einer Reise durch die Kunst und ihre Geschichte, die mit Tieck im Gepäck dem unkontrollierten Gekicher nicht nur nachspürt, sondern es selbst erzeugt. Albernheit ist eben ansteckend.

Anmerkungen

- 1 Siehe dazu Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main 1993.
- 2 Siehe dazu Jutta Grund: Über die Albernheit von Kindern. München 1974; Gert Mattenklott: Albernheit. In: Ders.: Blindgänger. Physiognomische Essays. Frankfurt am Main 1986 S. 169-183; Gert Mattenklott: Versuch über Albernheit. In: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hrsg.): Lachen – Gelächter – Lächeln. Reflexionen in drei Spiegeln. Frankfurt am Main 1986, S. 210-223; Ruth Petzoldt: Albernheit mit Hinter-

- sinn. Intertextuelle Spiele in Ludwig Tiecks romantischen Komödien. Würzburg 2000; Michael Glasmeier: Down to the ground. Romantische Albernheit im deutschen Wald. In: Ders.: Extreme 1-8. Vorträge zur Kunst. Köln 2001, S. 100-132.
- 3 Mattenklott 1986 (siehe Anm. 2) S. 172.
- 4 Ebenda. S. 182.
- 5 Ebenda.
- 6 Siehe dazu Hans Günther Pflaum: Die Filme Valentins. In: Karl Valentin. Volkssänger? Dadaist? Kat. Münchner Stadtmuseum, München 1982, S. 252f.

- 7 Siehe dazu Michael Glasmeier, Thomas Isermann (Hrsg.): Clemens Brentano, Joseph Görres: Uhrmacher, Bärenhäuter und musikalische Reisen. Berlin 1988.
- 8 Ludwig Tieck: Phantasmus. In: Tiecks Werke. Hrsg. von Gotthold Ludwig Klee. Leipzig, Wien 1892, Bd. 1, S. 55.
- 9 Dazu die Untersuchung von Ruth Petzoldt (siehe Anm. 2).
- 10 Wolfgang Promies: Der Bürger und der Narr oder das Risiko der Phantasie. München 1966.
- 11 Ludwig Tieck: Die Gemälde. In: Tiecks Werke (siehe Anm. 8), Bd. 2, S. 162.
- 12 Siehe dazu Ekkehard Mai (Hrsg.): Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Mailand 1996; Ekkehard Mai, Joachim Rees (Hrsg.): Kunstform Capriccio. Köln 1997.
- 13 Zitiert nach Petzoldt 2000 (siehe Anm. 2), S. 10.
- 14 Zitiert nach Mattenkloft 1986 (siehe Anm. 2). S. 178.
- 15 Joseph Anton Koch: Moderne Kunstchronik... Hrsg. v. Hilmar Frank, Leipzig, Weimar 1984.
- 16 Josef Hermann Detmold: Die Kunst in drei Stunden ein Kunstkenner zu werden. Hrsg. v. Bruno Kaiser, Berlin 1954.
- 17 Wolfgang Kemp: Vertraulicher Bericht über den Kauf einer Kommode und andere Kunstgeschichten. München, Wien 2002.
- 18 Glasmeier 2001 (siehe Anm. 2).
- 19 Matthew DeBord: Der Herrscher des Absurden. In: Norden. Zeitgenössische Kunst aus Nordeuropa. Kat. Kunsthalles Wien, 2000, S. 184.