

SIND DIE BLAUEN BERGE 'KUNST'?

Gestalt-Geben als menschliches Phänomen¹

Helmut Danner

Kairo 1993



I. BEMALTE FELSEN AUF DEM SINAI

Denken wir an Ägypten, dann assoziieren wir Pharaonisches oder Islamisches. Hier sei jedoch von einem versteckten Ort Ägyptens die Rede, von *bemalten Felsen* in einer gebirgigen Wüste des Sinai. Die nachfolgenden Bilder mögen eine annähernde Vorstellung von jener natürlichen wie artifiziellen Landschaft vermitteln².







Die blau bemalten Felsen gehören zu einem Hochplateau, das in der Nähe des Katharinenklosters auf dem Sinai liegt. Bekanntlich ist der Sinai eine Wüste, großenteils gebirgig, mit Dreitausend-Meter-Bergen, faszinierend in Form und Farbe.

Über die "Blauen Berge" lesen wir in einem Reiseführer³ folgendes: "Der belgische Künstler Jean Verame malte von Oktober bis Dezember 1980 einige der Felsen-Hügel blau an ("Blaue Berge") und nannte sie "Peace Junction", Farbverbrauch 10 Tonnen. Diese zunächst absurd erscheinende Tat hat die stille Hochebene in eine eigene Stimmung versetzt, die sich dem Betrachter bald mitteilt... Natürlich kann man sehr geteilter Meinung sein über das Beschmieren von Felsen mit blauer Farbe..."

Es ist absolut still dort. Das Plateau ist umrandet von höheren Bergen. Der natürliche Fels ist rötlich. Die künstlich blauen Felsen stechen heraus; ihre Form wird deutlich, weil sie sich abhebt vom Einerlei des Rot. Ästhetisch schöne Gruppierungen. Das Auge wandert von einer bemalten Felsengruppe zur anderen. Man entdeckt weit entfernt blaue Flecken; man stellt Beziehungen zwischen ihnen her. Sie sind wie akzentuierte Töne in einem ruhigen Musikstück. Blaue Akzente in einer stillen, kargen, weiten und doch umfaßten Landschaft.

In der ruhigen, konzentrierten, heiteren Stimmung bewegte mich dort die Frage: Was ist das nun? *Ist das Kunst?* Wenn nein, warum? Wenn ja, warum? Ich sprach darüber mit meinem Sohn, der dabei war, und mit Freunden, denen wir später die Fotos zeigten. Wir kamen zu keinem klaren Ergebnis. Ich sehe keine Antwort in den Möglichkeiten, die der Autor des Reiseführers anbietet: Denn Kunst liegt nicht in dem Stimmung Erzeugenden; es ist zu banal, von einer absurden Tat zu sprechen, die die Landschaft zerstöre; auch der Titel, der vom "Künstler" verliehen wurde, befriedigt nicht - "Peace Junction", was soviel wie "Treffpunkt des Friedens" heißt.

Handelt es sich bei jenen "Blauen Bergen" um Kunst? Ich kann diese Frage nicht beantworten, und ich will sie auch offen lassen. Ich bin weder Künst-

ler, der seine individuelle Idee von Kunst zu verwirklichen sucht; noch bin ich ein Kunstsachverständiger. Außerdem: Wer verläßt nicht einigermaßen ratlos eine documenta, und wer weiß heute schon eine verbindliche Definition für 'Kunst', sei er nun Künstler oder Laie?

Ich möchte im folgenden etwas *Vorläufiges versuchen*. Dabei gehe ich davon aus, daß Kunst es mit Gestaltung zu tun hat. Wenigstens darüber dürfte Einigkeit bestehen. Ich will Gestaltung in einem *allgemeinen menschlichen Zusammenhang* sehen oder mit anderen Worten: Gestalt-Geben als ein menschliches Phänomen.

Jenen allgemeinen menschlichen Kontext sehe ich in dieser Erkenntnis: *Der Mensch ist das auf Antwort angewiesene Wesen*, der Antwort, die er gibt, und der Antwort, die er empfängt. Gestalt-Geben ist eine Form des Antwortens. Und das Gestalt-Geben verweist uns auf den Zusammenhang von Sinnen, Sinn und Qualität. Gestaltung geschieht unter anderem mit menschlichem Maß im Gebrauchsdesign und als zeigende in der Kunst.

Damit habe ich nun auch die Abfolge des Gedankengangs skizziert, den ich im folgenden entwickeln möchte⁴. Einige weitere Vorbemerkungen seien noch erlaubt:

Ich werde *keine soziologischen* Untersuchungen anstellen; ich werde also nicht nach dem Verhältnis von Kunst und Künstler zur Gesellschaft fragen; nicht die gesellschaftskritische Funktion, die Kunst auch hat, thematisieren; und beispielsweise auch nicht das Verhältnis von Künstler und Kunstkonsumenten untersuchen.

Uns sollen im folgenden ebenfalls *nicht die psychologischen* Perspektiven interessieren, also etwa eine Psychologie der Wahrnehmung oder des Gestaltungsvorganges, des Kunstkonsums usw. Dies alles sind notwendige Aspekte, wenn man von Gestaltung und Kunst spricht. Ich möchte hingegen *etwas Vorgängiges* zur Sprache bringen, also etwas, das psychologischen und soziologischen Untersuchungen vorausgeht, nämlich jene Grundverhältnisse aufzeigen, die sich einer philosophischen, im näheren *phänomenologischen Beschreibung* erschließen.⁵

Schließlich sind die folgenden Reflexionen allgemein philosophische und *keine ästhetischen* im engeren Sinne. Der Zugang zu Gestaltung und Kunst wird hier als ein anthropologischer versucht. Mit anderen Worten: Die Frage ist weniger, was Gestaltung und Kunst an sich selbst seien, sondern vielmehr, was sie für das Menschsein *bedeuten*. Was veranlaßt uns Menschen, nach Gestalt zu suchen und um sie zu ringen? Warum gibt es Menschen, die ihr Leben der künstlerischen Gestaltung verschreiben? Mit solchen Fragen stellen wir Gestaltung und Kunst in einen umfassenderen Zusammenhang, als er mit der gezielten Frage gegeben wäre, was Kunst sei. Und wir müssen weiter ausholen, als es eine Betrachtung über Kunst im engeren Sinne tun müßte.

II. DER MENSCH: DAS AUF ANTWORT ANGEWIESENE WESEN

Ich gehe von dem Grund-Satz aus, daß der Mensch das auf Antwort angewiesene Wesen sei, der Antwort, die er selbst gibt, und der Antwort, die er erfährt. Dabei kommt es darauf an zu sehen, daß dieses gebende und empfangende Antworten *lebens-notwendig* ist, also unabdingbar. Menschsein ist nicht denkbar ohne Antwort-Geben und -Empfangen. Der Mensch wird in der metaphysischen Philosophie als "ens sociale" bezeichnet, in der Moderne als "kommunikatives Wesen". Diese Aussagen greifen noch nicht weit und tief genug. Zwar gehen wir mit unseren Mitmenschen um und kommunizieren mit ihnen, geben Rede und Antwort. Aber unser Umgang erstreckt sich auf die ganze Welt, auf alles uns Begegnende, nicht nur auf Mitmenschen; und nochmals: Das Antworten ist nichts Akzidentelles, sondern Grundlegendes, das heißt, nur im Antworten können wir Mensch sein.

In diesem Sinne hat jener Belgier eine Antwort auf jene wilde, gebirgige Wüstenlandschaft gegeben. Er hat Hand an sie gelegt, hat auf Felsenformen reagiert, indem er sie bemalt oder natürlich belassen hat. Es ist seine Antwort; kein anderer kam auf die Idee, auf diese Landschaft in dieser Weise zu reagieren.

Das hier gemeinte *Antworten* ist kein mechanischer Reflex; es geschieht als freie Handlung. Dennoch ist es *als Möglichkeit notwendig* und zwar als Antwort-Geben wie als Empfangen. Die Lebens-Notwendigkeit der vollen, d.h. existentiellen Zuwendung demonstrieren für den sozialen Bereich die Beobachtungen von René Spitz und John Bowlby: Ein Kleinkind retardiert in seiner Entwicklung und stirbt sogar, wenn es zwar Pflege erfährt, aber keine engagierte Zuwendung. Das heißt, nur wo Kinder die hingebende Antwort von Erwachsenen empfangen - in der Regel von ihren Eltern -, werden sie in ihrem Selbstsein so bestätigt, daß sie den Mut und den Nährboden erhalten, die sie überleben und gedeihen lassen.

Am offenkundigsten ist das, was ich als Antwort-Geben verstehe, auf der Ebene der Sprache: Ein Fremder spricht mich an, ein Freund schreibt mir einen Brief; und ich als Angesprochener will antworten. Zwar kann ich die verbale Antwort verweigern; aber die Verweigerung ist im *existentiellen* Sinne auch eine Antwort; diese Antwort mag Gleichgültigkeit, Feindseligkeit oder vielleicht Betroffenheit heißen. Der Andere erwartet Antwort von mir; er ist auf sie angewiesen; ansonsten wird seine Anrede an mich unsinnig. Keine Antwort zu erhalten, ist, wie wir alle wissen, besonders schmerzlich bei uns nahestehenden und wichtigen Personen. Das hartnäckige Schweigen der Eltern, einer geliebten Person kann uns verzweifeln lassen.

Das verweist uns auf den übergreifenden Umgang mit Anderen, der weiter ist als sprachliche Kommunikation. Die Antwort, die ich von Anderen im letzten erwarte, erhoffe, ja als lebensnotwendig brauche, ist *Anerkennung meiner selbst* und nicht nur das Annehmen einer einzelnen Tat von mir. Umgekehrt richtet sich die Frage an mich, inwieweit ich selbst bereit bin, offen zu sein für die Anrede des Anderen, ob ich hinzören kann auf ihn, ihn als Person in den Blick nehme oder nicht, ob ich letztlich fähig bin zu lieben. Wo ich mich den Anderen verschließe und meine Antwort verweigere, vereinsame ich selbst oder bin gar krank.

Wir geben nicht nur Antwort mit Worten, sondern auch in unserem Handeln. Das handelnde Antwort-Geben nennen wir *Verantwortung*⁶. Verantwortung

ist handelnde Antwort auf Situationen. Eine Situation spricht mich an, fordert mich auf, und ich habe Antwort zu geben. Wie verhalte ich mich? Wer keine Verantwortung übernimmt, zieht sich aus dem Leben und aus der Gesellschaft zurück, versinkt in die Bedeutungslosigkeit. Wer keine Verantwortung zugesprochen bekommt, verliert an Selbstwertgefühl; dies ist beispielsweise das innere Problem der Arbeitslosigkeit.

Antwort-Geben und Antwort-Empfangen als anthropologische Kategorien betreffen die *ganze Person*, nicht Teile von ihr. Es handelt sich auch nicht um den psychologisch beschreibbaren Vorgang von Eindruck durch ein Äußeres und Ausdruck eines Inneren; diese Sichtweise von Innen und Außen, von Eindruck und Ausdruck, ist zu oberflächlich; das gilt übrigens auch für die Kunst. Antwort gebe ich im anthropologischen Sinne nicht mit einem Teil von mir, sondern als ganze Person.

Der Mensch ist dazu *verurteilt*, Stellung nehmen zu können und zu müssen. Er kann sich und muß sich mit Mitmenschen, Natur, Umwelt *auseinandersetzen*. Ein augenfälliges und symbolisches Beispiel hierfür ist jene Situation des Urmenschen, der in der Flucht vor einem Brand innehielt, sich umwendete und das bedrohende Feuer in seinen Dienst nahm. Tiere können nur fliehen; der Mensch kann sich mit einer Situation auseinandersetzen und zu ihr Stellung nehmen. Erst darin wird der Mensch zum Menschen. Jean-Paul Sartre geht so weit zu sagen, daß der Mensch sein Wesen erst dadurch definiert, daß er lebt, Stellung nimmt und sich entscheidet. Wer ich bin, läßt sich erst sagen, nachdem ich auf Situationen geantwortet habe.⁷

III. EINE ANTWORT: GESTALT-GEBEN

Der Mensch gibt *in vielfältiger Weise Antwort* auf die ihm begegnende Welt. Er antwortet mit Sprache, mit verantwortlichem Handeln, durch Kultur, im Verhältnis zu den Anderen, im weiteren Sinne durch Gesellschaft, im Verhältnis zur Natur, durch Wissenschaft, Philosophie und Ideologie, in einer Religion usw. Dies sind Perspektiven des Antwortens, die ineinanderübergehen und nicht streng getrennt werden können. Eine weitere Perspektive des Antwortens ist das *Gestalt-Geben*, mit dem wir uns näherhin auseinandersetzen wollen.

Der Gestalter der "Blauen Berge" hat einer Landschaft eine neue Gestalt gegeben, indem er eine un-natürliche, kontrastierende Farbe in sie hineintrug, indem er Felsformen akzentuierte, indem er durch die Farbakzente Relationen herstellte und dadurch der Weite jener Wüste einen neuartigen Zusammenhalt gab.

Was ist Gestalt⁸? Für unseren Zusammenhang möchte ich *Gestalt* derart bestimmen: Sie meint immer etwas Ganzheitliches; sie repräsentiert als solches einen *Sinnzusammenhang, der sinnlich gegeben ist*. Teil und Ganzes einer Gestalt bestimmen sich gegenseitig. Das Ganze ist das Bezugssystem der Teile; und die Teile stellen diesen Bezug her. Ein Teil kann nur herausgenommen oder hinzugefügt werden in Relation zum Ganzen; das Ganze gibt den Teilen den Ort und ihren Sinn. Eine Gestalt kann nicht analytisch erfaßt, sondern nur als Ganzes *verstanden* werden. Methodisch bedeutet dies, daß Gestalt und Gestalt-Geben nicht positivistisch-empirisch zugänglich sind, sondern sich nur dem *hermeneutischen und phänomenologischen Zugang* erschließen.

Wenn wir hier von menschlichem Gestalt-Geben sprechen wollen, dann müssen wir zunächst anerkennen, daß es auch *Gestalten im natürlichen Bereich* gibt: Eine Birke hat eine andere Gestalt als eine Fichte; das Kamel ist so unverwechselbar wie eine Eidechse; die oberbayerische Landschaft ist so typisch wie die Umgebung von Florenz. Hier handelt es sich um vorgegebene Gestalten; sie sind

unverwechselbar und unveränderbar, und sie sind im humanen Sinne *ungeschichtlich*.

Wäre die Landschaft der "Blauen Berge" unberührt geblieben, dann sähe sie im Sinne ihrer Gestalt nach tausend Jahren noch so aus wie heute, selbst wenn die natürliche Erosion weiter fortgeschritten sein wird. Jedoch der menschliche Zugriff verleiht der Landschaft etwas *Unerwartetes* und damit Geschichtliches: Ein Mensch hat im zwanzigsten Jahrhundert auf seine Lebenssituation geantwortet und dazu als Material eine Wüstenlandschaft gewählt.

Menschliches Gestalt-Geben ist *Auseinandersetzung*; es ist *Stellungnahme*. Es setzt dem Zufall und der Willkür etwas *Geordnetes* entgegen; es hält die Gleichgültigkeit an und verleiht einer Sache Bedeutung. In diesem Sinne spricht Jan Hoet, der Direktor der documenta IX, davon, daß die Kunst "dieser großen Indifferenz, die in der ganzen Welt zu spüren" sei, etwas entgegensetzen müsse. Kunst habe die Aufgabe, "eine Bohrmaschine" zu sein, "die Indifferenz aufbohrt".⁹ Was Jan Hoet von der Kunst sagt, gilt wohl für jedes Gestalt-Geben.

Was heißt das im Detail beispielsweise für die *sprachliche* Gestaltung? Indem ich einer bestimmten Aussage, die mich bewegt, nachspüre, verlasse ich nach und nach die Unverbindlichkeit der Alltagssprache. Ich suche nach dem richtigen, treffenderen Wort; manchmal zwingt sich eine ungewöhnliche Formulierung auf, um dem Sachverhalt näherzukommen. Ich verändere den Satzbau, damit die Bedeutung eines Wortes deutlicher hervorgehoben wird. Was die Klarheit stört und was unnötigerweise redundant ist, wird herausgenommen. Ein anderer Ausdruck erscheint mir wichtig genug, ihn zu wiederholen. Eine Präposition wird gegen eine andere ausgetauscht; ich entdecke einen Verstoß gegen die Regeln der Sprache. In einem anderen Fall provoziere ich gerade damit. Immer wieder prüfe ich den Aufbau des ganzen Textes, ob er logisch fortschreitet und ob er einen einleuchtenden Anfang und eine Abrundung gefunden hat. Klarheit des Gedankens, der Kern meiner Mitteilung und die stille Korrespondenz mit dem potentiellen Gegenüber, dem ich meine Sache mitteilen will, sind hierbei ständig begleitende

Prinzipien. Auf diese Weise entsteht - vielleicht - ein gestalteter Text, der aus der Gleichgültigkeit und Unverbindlichkeit heraustritt und "Indifferenz aufbohrt".

Gestalt-Geben wäre mißverstanden, würde man es als omnipotenten Akt des Menschen auffassen. Es ist keine *creatio ex nihilo*. Es ist vielmehr ein *Spiel zwischen Mensch und Welt*, ein Spiel der Sinne und der Imagination mit dem Vorgefundenen; zuweilen ist es nur ein Herausheben eines vorgefundenen Gegenstandes, nur eine neue Zuordnung. Der Gestaltende ist dem sinnlich Gegebenen ausgeliefert. Gestalt-Geben ist immer auch *Gestalt-Finden*, ein Entdecken des Materials. So folgt der Bildhauer dem Stein oder Holz oder Eisen, der Komponist dem Klang und den Rhythmen - selbst ein Mozart war seiner Zeit und seinem eigenen unverkennbaren Stil unterworfen -; der Maler achtet auf den Duktus der Linien und auf die Sprache der Farben usw.

IV. SINNE UND SINN

Das Gestalt-Geben - oder besser: das Gestalt-Finden - folgt dem Gegebenen, dem *sinnlich Gegebenen*, den Sinnen. Das gilt wohl für alle Bereiche des Gestaltens, auch wenn dies nicht unmittelbar sichtbar ist, etwa beim Schreiben. Denn auch Sprache ist nicht einfach etwas "Intellektuelles" oder "Geistiges"; Sprache wurzelt in Sinnlichkeit, in sinnlicher Erfahrung. Sprache ist Antwort auf die sinnliche Begegnung des Menschen mit der Welt; und der aktuell Sprechende oder Schreibende gründet auf seiner individuellen sinnlich-leiblichen Erfahrung.

Wenn dies richtig ist, dann hat die *Eigentümlichkeit eines jeden Sinnes* bedeutenden Einfluß auf das Gestalt-Geben. Und deshalb sollten wir näher auf diesen Zusammenhang eingehen. Wir haben zu beachten, daß jeder leibliche Sinn seine eigene Struktur und Qualität hat. Diese lassen sich charakterisieren nach *Räumlichkeit, Zeitlichkeit* und *Leiblichkeit*:

Der sinnlich wahrgenommene Gegenstand kann weit entfernt oder muß ganz nah sein;
 die Wahrnehmung kann schnell oder muß langsam vor sich gehen;
 und der Leib des Wahrnehmenden ist entweder kaum oder aber voll beteiligt.

Im folgenden versuche ich, die Qualität der einzelnen "klassischen" fünf Sinne nach den Kriterien der Räumlichkeit, Zeitlichkeit und Leiblichkeit zu skizzieren.¹⁰

Das *Sehen* hat die größte Distanz zum Gegenstand; unser Leib ist nur über die Augen beteiligt; und es geschieht oft blitzschnell. In einem "Augenblick" können wir "im Bilde" sein; schauend verschaffen wir uns einen Überblick über unsere Umgebung. Der geschaute Gegenstand ist etwas, das dableibt; ich kann zu ihm zurückkehren; er ist auch da, wenn ich mich abwende. Wegen seiner Schnelligkeit, räumlichen Distanz und leiblichen relativen Unbeteiligung hat das Sehen eine Nähe zur intellektuellen Betrachtung; es ist - zumindest in unserem Kulturkreis - der dominierende Sinn. Das zeigt sich an den sprachlichen Ausdrücken für die Wahrnehmung schlechthin; wir sagen "Ich werde mir das einmal ansehen" und meinen: "Ich werde mich damit befassen" usw. Wir haben die Gabe, die Flut der visuellen Eindrücke abzuwehren und uns auf eine eingegrenzte Stelle zu konzentrieren; ich sehe das, worauf ich meinen Blick richte.

Der *Ton* hingegen oder das *Geräusch* sind räumlich mich umgebend da; von allen Seiten, auch wie ich mich drehe und wende, höre ich den Ton, obgleich er eindeutig aus einer bestimmten Richtung auf mich zukommt. Der Ton hat etwas Aufdringliches an sich; meine Ohren kann ich nicht vor ihm verschließen wie die Augen. Die Aufdringlichkeit kann so weit gehen, daß ich einen lauten Ton körperlich spüre - etwa die Bässe der Disco-Musik, die meine Brust vibrieren lassen. Ein wesentlicher Unterschied zum Sehen liegt darin, daß der Ton vergeht; eine Melodie lebt von der Abfolge der Töne. Ein Ton, ein Musikstück muß je neu hervorge-

bracht werden, um wahrgenommen zu werden. Im Hören sind wir der Vergänglichkeit nahe.¹¹

Ist das gehörte Geräusch aus der Distanz aufdringlich, so muß der *getastete*, gefühlte Gegenstand körpernah sein; ich brauche leiblichen Kontakt zu ihm, um ihn tasten zu können. Und das geschieht in der Regel nicht in einem "Augenblick", sondern in der Abfolge einer fühlenden Bewegung; und Bewegung braucht Zeit. Beim Tasten ist mein Leib voll beteiligt, durch die Hände, über die Haut. Das Tasten gibt uns auch einen Hinweis auf das eigentümliche Zusammengehören von Leib und sogenannter Seele. Denn das Fühlen ist stark emotional; etwas ist uns "sympathisch" oder "unsympathisch" je nach seiner taktilen Beschaffenheit. Kleidungsfachleute wissen das und achten darauf, daß ein Anzug nicht nur elegant ist, sondern sich auch angenehm anfühlt. Sprachlich kommt das Zusammengehören von "Leiblichem" und "Seelischem" dadurch zum Ausdruck, daß das Wort "Gefühl" beides meint: das Tasterlebnis und das psychische Befinden.

Der Gegenstand, den ich *rieche*, kommt mir sehr nahe, ja er dringt mit seinen Duftstoffen in mich ein; ich inhaliere ihn gleichsam. Der Geruch erregt eine starke emotionale Bewegung auf meiner Seite; er kann erfrischend stimulieren; er wird als belästigend empfunden; er kann gar Übelkeit erregen. Das Riechen ist ein langsamer Vorgang; oft wissen wir nicht, daß wir etwas riechen; die Wahrnehmung steigt erst langsam in unser Bewußtsein auf. Dafür aber ist der Geruch penetrant, das heißt eindringlich und hartnäckig; er bleibt. Vor allem bleibt er im Gedächtnis haften, und interessanterweise werden mit Geruchserlebnissen starke Assoziationen mit vergangenen Situationen wachgerufen. Ein Student berichtete, daß ein bestimmtes Gewürz ihn zurück in die Kindheit und in die Küche seiner Großmutter versetzte.

Schließlich das *Schmecken*: Es ist der leiblichste Sinn und jener, der den Gegenstand am nächsten bringt. Denn Schmecken bedeutet in der Regel eine Vereinigung mit dem Gegenstand, wird er doch in den Mund genommen und verschluckt. Das Schmecken ist darum die leiblich aufdringlichste Begegnung mit

einem Gegenstand. Unter dem zeitlichen Aspekt muß das Schmecken als langsamer Sinn charakterisiert werden: Der Wein muß seine Geschmackswelten erst allmählich auf der Zunge (und über die Nase) entfalten.¹²

Nur noch angemerkt sei die Tatsache, daß eine sinnliche Wahrnehmung in der Regel über mehrere Sinne erfolgt und *die Sinne sich ergänzen* - wie eben das Gustieren des Weins. Das sinnliche Erleben der "Blauen Berge" liegt nicht allein im Schauen der Farben und des Lichts, sondern auch im Hören der Stille.

Außerdem sei dieses festgehalten: Ich sehe, höre, rieche immer *etwas*, also ich sehe nicht Lichtwellen, sondern einen Felsen; ich höre nicht Schallwellen, sondern das Säuseln des Windes; ich rieche nicht Duftpartikel, sondern das zerriebene Blatt einer Wüstenpflanze. Hierin liegt nun etwas sehr Bedeutsames, was für das Gestaltgeben ebenso konstitutiv ist wie der Bezug zur Sinnlichkeit, nämlich: Sinnliche Wahrnehmung ist auf *Sinnhaftes* gerichtet, auf etwas, das einen Sinn ergibt. Eine Lichtwelle in dieser Hinsicht ist "sinn-los"; aber ein Stuhl, den ich sehe, ist etwas "Sinn-volles". Das ist analog zu einem einzelnen Ton zu verstehen, den ich höre; er macht noch keine Melodie aus. Erst die Folge der Töne und ihre Relation nach Höhe und Rhythmus ergeben eine Melodie. Die Melodie ist das Sinnganze für den einzelnen Ton. Erst die ganze Melodie macht den einzelnen Ton sinnvoll. Wir haben es also mit einer eigenen Kategorie zu tun, mit "*Sinn*". Aufgrund unserer abendländischen Tradition muß der hier gemeinte Sinn abgegrenzt werden von einem anderen Sinnbegriff, um von vornherein ein Mißverständnis zu vermeiden. Traditionell und üblich wird unter "Sinn" ein *metaphysischer Sinn* gemeint. Dieser ist religiös oder weltanschaulich vorgegeben; diesen meinen wir, wenn wir vom "Sinn des Leben", vom "Sinn in der Welt" usw. sprechen.

Der Sinnbegriff unseres Zusammenhangs ist quasi schlichter. Er meint etwa den Sinn eines Satzes oder, wie erwähnt, einer Melodie, den Sinn einer Handlung oder den Sinn eines Gebrauchsgegenstandes. Dieser Sinn ist etwas, das verstanden werden muß; er ist der Inhalt des Verstehens. Wir können ihn den *hermeneutischen Sinn* nennen.

Möglicherweise vereinen die "Blauen Berge" beide Sinn-Verständnisse, nämlich den sinnlich gegebenen Sinn im Zeigen von Formen, von Beziehungen von Farben und Räumen, in der Neuordnung einer Landschaft, aber zugleich auch den metaphysischen Sinn im Titel, der vom Gestalter verliehen worden ist: "Peace Junction", also in der Idee des Friedens, die angeblich durch die Gestaltung der Landschaft verwirklicht oder sichtbar gemacht worden ist.¹³

V. QUALITÄT: WAS IST GUTE GESTALTUNG?

Rekapitulieren wir: Der Mensch ist das auf Antwort angewiesene Wesen. Eine Form des Antwortens ist das Gestalt-Geben. Doch dies ist nicht Willkür; es ist ebenso ein Finden. Denn es steht in Korrespondenz zum sinnlich Gegebenen. Die Struktur der einzelnen Sinne verweist auf je eigene Sinn-Gestalten. Vor diesem Hintergrund gesehen geschieht Gestalt-Geben über die Sinne und den Sinnen entlang. Sinnes-Qualitäten und Sinn-Gehalte weisen der Gestaltung die Richtung. Wir können auch sagen, *Gestalten* sei das *Hervorbringen eines Sinnhaften*.

Jedoch - und das ist nun die so schwer zu beantwortende Frage: Was gibt einer menschlichen Gestaltung Sinn und was nicht? Oder anders gefragt: Was macht ein Landschaftsbild zu einem guten Bild, und was macht es zu einem kitschigen, langweiligen, billigen? Warum ist der eine Lichtschalter besser als der andere - nicht nur in technischer Hinsicht, sondern in seiner Gesamtgestaltung? Hat die Gestaltung der "Blauen Berge" Qualität, oder handelt es sich in Wirklichkeit nur um Verschwendung von Farbe?

Was ist "gut"? Was ist "Qualität"?

Über die Qualität eines Essens können wir uns relativ leicht einigen. Aber bei einer Autokarosserie wird das Urteil schon schwieriger; hier muß oft die Zeit entscheiden, was "gut" bleibt; ein Mercedes-Modell, das zwanzig Jahre alt ist,

mag immer noch den Eindruck des beständig Gediegenen vermitteln, während ein gleich altes anderes Modell ein wenig lächerlich wirken mag.

Und es ist immer noch einfacher, etwas Gestaltetes anzuschauen oder anzuhören und dabei seine hohe oder schwache Qualität zu erkennen, als seine Güte-Kriterien theoretisch zu bestimmen. Für mich ist die Frage nach der Qualität eine der schwierigsten. Was macht die eine Sache gut und die andere minderwertig?





Ein allgemeines Kriterium für Qualität ist sicherlich das schon erwähnte, daß nämlich Gestaltung den Sinnen, deren Ordnung und Eigentümlichkeit zu folgen hat. Damit hängt zusammen, daß Gestaltung ein Sinnganzes schaffen soll, dieses so deutlich wie möglich sinnlich hervorbringen und darauf hinweisen soll.

Dann dürfte wesentlich sein, daß Qualität mit *Ernsthaftigkeit* einhergeht, das heißt, jegliche Gestaltung sollte einen Bezug auf die menschliche Existenz haben; es sollte mit unseren Worten auf einem Antworten gründen. Kommerzielle, modische oder sensationsgierige Oberflächlichkeit wird sich in mangelnder Qualität niederschlagen. Wenn wir von "Echtheit" der Gestaltung sprechen, dann meinen wir die Beschränkung auf das Wesentliche, und das meint, die Sinne und ein zugrundeliegendes Sinnganzes zu ihrem Recht kommen zu lassen. Das wiederum verlangt Redlichkeit, nämlich nicht mehr und nichts anderes zu wollen, als zur Herstellung eines bestimmten Sinnganzes erforderlich ist.

Jeder Gestaltungsbereich hat darüber hinaus jedoch seine *eigentümlichen Qualitätsmerkmale*, die wiederum von dem Sinn oder den Sinnen abhängen, die er überwiegend ansprechen will. Für einen Film gelten bekanntlich andere Qualitätsregeln als für eine Skulptur, für eine Zeichnung andere als für ein Klavierkonzert. Die Bestimmung spezifischer Qualitätskriterien ist da Metier dessen der berufsmäßig täglich damit umgeht, und für seinen Bereich weiß jeder als Fachmann am besten Bescheid. Es geht hier um die Beherrschung des "Handwerkszeugs". Jeder hat hierin seine Sicherheit; die Zweifel an der Bestimmung von Qualität schwinden. Doch zugleich macht dann jeder die Erfahrung, wie schwierig es ist, sich über Qualität zu verständigen. Wer nicht sieht oder hört, dem kann Qualität nicht intellektuell "einsichtig" gemacht werden.¹⁴

Erst *Erfahrung* läßt Qualität erkennen. Erfahrung meint hier: Auseinandersetzung mit dem Medium der Gestaltung sowie kritisches Bewußtsein. Mühsame, oft langsam wachsende Erfahrung läßt die Gabe der Unterscheidung zwischen gut und schlecht gedeihen, jedoch nie mit Garantie. Mancher erlernt die Gabe der Unterscheidung rasch und mancher nie.

Diese Bemerkungen verweisen bereits in den Bereich des *Pädagogischen*, und zugleich wiederum deutlich auf die Frage, was denn Qualität sei. Ein Riemenschneider-Altar war zweihundert Jahre lang verhängt, bis seine Qualität erkannt wurde; Bachs Matthäus-Passion mußte nach hundert Jahren von Mendelssohn wiederentdeckt werden; und welche Wellen schlug vor einigen Jahren in München der Ankauf eines Werkes von Josef Beuys?¹⁵ Darum noch einmal: Was ist Qualität? Was ist gute Gestaltung?

Nach dem Gesagten dürfen wir vielleicht festhalten: Gute Gestaltung zeichnet sich dadurch aus, daß sie sinnen- und sinn-orientiert ist; daß sie in Ernsthaftigkeit und Echtheit auf einem existentiellen Antwort-Geben gründet; daß sie in Redlichkeit vollzogen wird.



VI. GESTALTUNG MIT MENSCHLICHEM MASS: GEBRAUCHS-DESIGN

Für die Qualität von Gestaltung sind weitere Aussagen möglich, wenn wir die *Gestaltung für den Alltag* sowie als *künstlerische Gestaltung* betrachten.

Traditionellerweise geschah die Gestaltung eines Dinges des täglichen Gebrauchs durch den Handwerker. Er war mit dem Gebrauch des herzustellenden Gegenstandes, mit dem Material, mit dem Fertigungsprozeß vertraut. Er konnte sich dabei auf eine lange Tradition verlassen, die er mit dem Erlernen des Berufes eingeübt bekam. Solche Tradierung geschieht heute noch in Ägypten, beispielsweise bei der Herstellung von Silber- und Gold-Schmuck, Messing-Geräten, Töpferwaren, Teppichen, islamischen Möbeln usw.

Die industrielle Fertigung hatte den Beruf des Designers zur Folge, den Gestalter von Berufs wegen. Außerdem hat sich bekanntlich die künstlerische Gestaltung von der Gestaltung der Gebrauchsdinge losgelöst und im freien Beruf des Künstlers und als Museumskunst verselbständigt. So war die sogenannte Kunst Altägyptens keine Kunst im modernen Sinne, sondern Gebrauchsgestaltung, wenn auch hier nicht für den Alltag, sondern für den herausgehobenen religiösen Kult und die Darstellung der Todesmythen.

Der moderne Gestalter oder *Designer* ist hingegen weit mehr der Schöpfer seiner eigenen Ideen. Er steht im Produktionsprozeß, den er - getrieben und zugleich selbst antreibend - mit in Gang hält. Die Kriterien, an denen er sich orientiert, sind *Funktionalität* und *Ästhetik*. Der Gegenstand seines Designs muß technisch funktionieren; der Mensch ist dabei ein Bestandteil des Funktionsablaufes. Zudem soll der Gegenstand "schön" sein. Bei der Erwähnung des "Schönen" tun sich wiederum Fragen auf wie die: Was ist schön? Oder: in welchem Verhältnis stehen das Modische und Ästhetik?

Ich kann solche Fragen nur erwähnen und nicht darauf eingehen. Hingegen will ich weiter fragen, ob das Kriterium der Funktionalität ausreichend sei. Mit Funktionalität wird die technische Seite eines Gegenstandes betont; sie ist zweifellos wichtig. Ein Staubsauger muß reinigen; er muß haltbar sein; und er muß einfach zu bedienen zu sein. Aber steckt in diesem letzten nicht noch anderes als technisches Funktionieren? Wenn der Designer darauf achtet, daß das Gerät nach Größe, Gewicht und Form "handlich" ist, dann nimmt er hierfür den Menschen zum Maß: seine Kraft, seine Körpergröße und etwa die Form seiner Hände. "Handlichkeit" bezieht sich auf die menschliche Hand, im weiteren Sinne auf den Menschen.

Wir können allgemeiner sagen: Gebrauchsdesign sollte ein *menschliches Maß* anlegen, um gut zu sein. Doch dies ist nicht einfach im ergonomischen Sinne zu verstehen. Das menschliche Maß wird nicht nur am menschlichen Körper als einem physikalischen Körper genommen, der mit einem technischen Gerät koope-

rieren soll. Lassen Sie mich diese Behauptung anhand der Architektur verdeutlichen. Zweifellos soll ein Haus so gebaut sein, daß es der menschlichen Körpergröße entspricht; die Türen müssen hoch genug sein, und die Fenster sollen so sein, daß man weder hinausfallen kann noch am Hinausschauen gehindert wird. Doch menschlicher Körper bewegt sich in einem Haus in einer Weise, die mit der



menschlichen Existenz als gesamter zu tun hat: Fühle ich mich - aufgrund der Größenverhältnisse - in meinem Haus geborgen oder verloren; kann ich darin aufatmen und mich frei fühlen, oder werde ich beengt? Vermittelt das verwendete Material des Fußbodens ein Gefühl der Sicherheit, oder habe ich ständig Angst auszugleiten? Lädt das Licht eines Raumes zum Meditieren ein - etwa in Corbusiers Kapelle von Ronchamps -, oder fordert es zum Arbeiten auf? Ist eine Treppe langweilig, oder macht es immer wieder Spaß, sie herauf- und herunterzulaufen?

Nach Norberg-Schulz ist es Aufgabe des Architekten, "sinnvolle Orte zu schaffen, durch die er den Menschen zum Wohnen verhelfen kann", und "Wohnen" meint nicht einfach ein Hausen, ein Dach über dem Kopf zu haben, sondern "der Mensch wohnt, wenn er sich in einer Umgebung orientieren und mit ihr identifizieren kann, kurz, wenn er seine Umgebung als sinnvoll erlebt".¹⁶ Das ist mehr und anderes als Funktionalität im technischen Sinne, aber auch etwas anderes als Ästhetik. Ein Bauwerk ist nicht dann gut, wenn es im Modell 1:50 wie eine Skulptur "schön" ist, sondern erst, wenn Menschen in jenem Sinne darin "wohnen" können. Menschliches Maß bezieht sich auf die Sinne und auf Sinn. Sinn meint existentiellen Sinn. Wenn Gestaltung eines Gebrauchsdinges sich am menschlichen Maß orientiert, dann ist sie ernsthaft.

VII. ZEIGENDE GESTALTUNG IN DER KUNST

Künstlerische Gestaltung und Gebrauchs-Gestaltung haben vieles gemeinsam, den Bezug auf die Sinne und auf Sinn, die Ernsthaftigkeit. Jedoch die Orientierung an der Funktionalität und am menschlichen Maß ist kein ausreichendes Kriterium für die Kunst. Diese kann menschliches Maß und Funktionalität absichtlich negieren und ihnen entgegenwirken: ein Stuhl, der viel zu hoch ist, ein Kissen aus rauhem Eisen, ein in Filz verpacktes Klavier. Solche Gegenstände laden nicht zum Gebrauch ein; sie stoßen ab; sie erscheinen uns widersinnig. Sie provozieren. Denn



RAWANA SIWA 7.5.89

ein Stuhl, den ich nicht erklimmen kann, ein Kissen, das weh tut, und ein Klavier, das nicht klingt, sind etwas Ärgerliches. Sie funktionieren nicht, und ich will nichts mit ihnen zu tun haben.

Aber indem ein gestaltetes Ding eine solche Reaktion hervorruft, verweist es gerade auf das rechte Maß und auf die rechte Funktion. In der Provokation und in der Negation steckt der *Hinweis auf das Wesen eines Dinges* und auf den Bezug des Menschen zu ihm. *Kunst ist hinweisend und zeigend*. Heidegger sieht das Wesen des Kunstwerks darin, daß es das Dinghafte eines Dings darstellt.¹⁷

Die zeigende Funktion der Kunst haben meiner Ansicht nach auch noch die sogenannte abstrakte Malerei oder Bildhauerei. Sie zeigen ein Spiel der Farben, der Formen, des Materials. Aber sie verweisen nicht mehr auf etwas "hinter" ihnen. Ihr Sinn liegt in ihrer puren Sinnlichkeit und nicht in einem metaphysischen Sinn.

Auf diese Weise muß auch Musik verstanden werden.¹⁸ Nur im Sonderfall der romantischen Musik gibt es hin und wieder die Darstellung von etwas anderem durch die Musik - etwa das Gewitter in der "Pastorale" Beethovens. Wer generell in Musik noch etwas anderes entdecken will, hört an ihr vorbei. Musik ist gestaltete Zeit, ist Bewegung als Melodie und Rhythmus. Sie fordert zur Bewegung auf; sie ist Aufforderung zum Tanz.

Kehren wir zur Ausgangsüberlegung zurück: Der Mensch sei das auf Antwort angewiesene Wesen. Bezogen hierauf können wir das Gestalten eines Gebrauchsdinges als ein pragmatisches Antworten auf eine konkrete Aufgabe verstehen. Kunst hingegen, sofern sie ernsthaft und nicht bloß kommerzielle Scharlatanerie ist, stellt sich der permanenten Herausforderung, der wir täglich und im tiefsten ausgesetzt sind. Ich meine den häufig kleinen und manchmal tragischen Kampf, den wir führen, um uns in diesem Leben zurechtzufinden; denn untentwegt sind wir aufgefordert, unserer Beziehung zu Anderen, unserer Kleidung, der Einrichtung, dem Essen, der Arbeitszeit und der Freizeit, im letzten unserem Leben eine Gestalt zu geben.



Als verantwortlichen Personen wird uns diese Mühsal nicht abgenommen. Jeder muß selbst seine Antwort finden. Kunst ist hierbei weder Trösterin noch Helferin. Der Künstler ist kein Heilsbringer. Aber er kann, sofern er ernsthaft ist, uns *an die Aufgabe erinnern, Antwort zu geben*. Er kann uns die Frage vor Augen halten, was der Grund sei, auf dem wir stehen, leben, existieren. *Kunst ist diese gestaltete, sinnlich wahrnehmbare Frage.*¹⁹

Zum Abschluß stelle ich nochmals die Frage: Sind die Blauen Berge 'Kunst'?²⁰



Ich habe die beiden Beduinen gefragt, was sie von den blauen Felsen hielten und ob der, der sie angemalt habe, verrückt sei. Sie haben gelacht.

ANMERKUNGEN

1. Der Text ist ein Vortrag, der auf Einladung der Hochschule für künstlerische Gestaltung in Linz am 7. April 1992 gehalten wurde.

2. Im Verlauf des Vortrags wurde auf die Sinnlichkeit Rücksicht genommen, die ja zugleich Gegenstand der Betrachtung war. Darum wurden an einigen Stellen Lichtbilder gezeigt und manchmal gleichzeitig und manchmal allein auch Musik gespielt. Leider kann beim gedruckten Text weder das Nacheinander der Lichtbilder noch gar Musik geboten werden, sondern nur die Fotos, die zusammen, aber nicht unbedingt nacheinander, wahrgenommen werden. Es entsteht also ein anderer sinnlicher Eindruck als beim gesprochenen Vortrag.

Mit der Musik sollte jene Landschaft ein wenig näher gebracht werden, als das Bild allein es vermochte. Denn zur Landschaft gehören Menschen, und jene Menschen musizieren auf eine spezifische Weise. Musik ist eine Antwort des Menschen auf sein Leben, auch auf seine Umgebung. Die Musik vermittelt noch anderes von der Landschaft als das Bild, eine Gestimmtheit. Nicht die Landschaft bringt die Musik hervor, sondern der Mensch. Aber: die Musik ist keine Beschreibung der Landschaft im romantischen Sinne; sie ist vielmehr Antwort des Menschen auf seine Lebensumstände, also auch auf die ihn umgebende Landschaft. Auf indirekte Weise sagt darum die Musik auch etwas von jener Landschaft.

Zusammen mit den nachfolgenden Bildern wurde ein ägyptisches Lied mit Trommelbegleitung vorgespielt.

Die Bilder zeigen folgendes:

Titelseite, S. 1, 2, 3, 25: Blaue Berge

S. 16: Haus in Zamalek, Kairo: Beton auf gestalteter Fassade

S. 17: Häuser in Harraneia, Giza (Wissa Wassef Art School), im traditionellen Stil und im Beton-"Baustil"

S. 19: Frontseite eines Hauses in Harraneia (Wissa Wassef Art School)

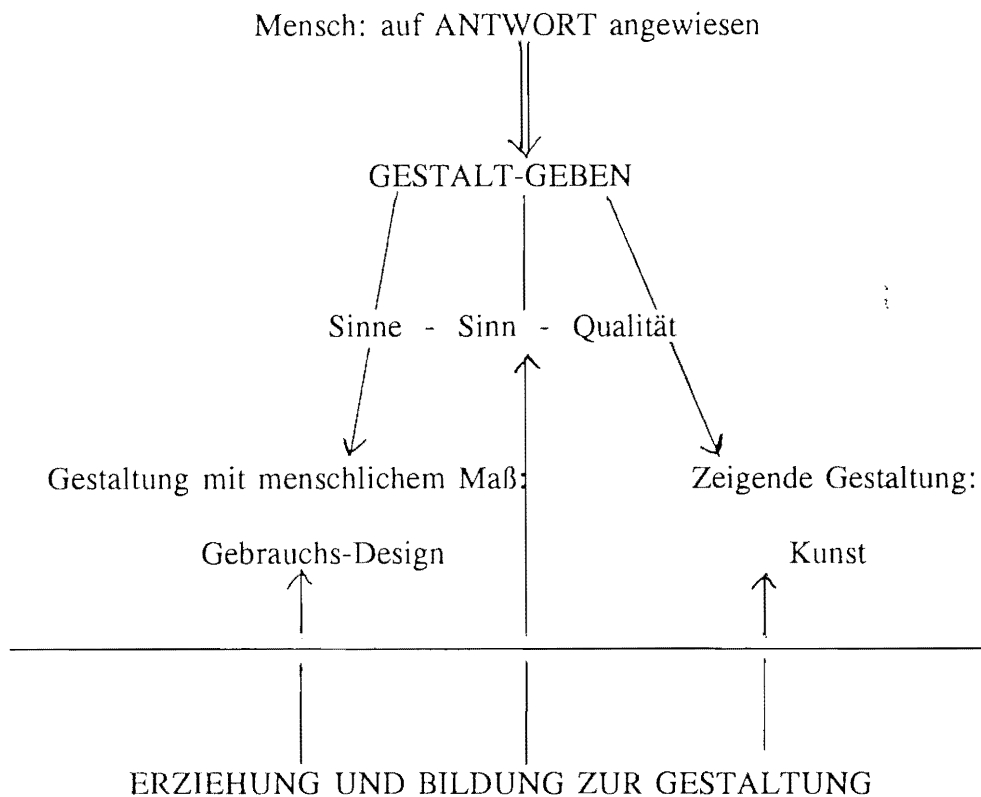
S. 21: Treppe eines Hauses in Harraneia (Wissa Wassef Art School)

S. 23: Oase Siwa: Unbewohntes Haus - Bleistiftzeichnung von Karin Ward (aus: K. Ward/H. Danner: Sketches of Siwa. Kairo 1990)

S. 26: Beduinen in den Blauen Bergen

3. W. und S. Tondok: Ägypten. 6. Auflage, München 1988, S. 318.

4. Dieser Zusammenhang kann mit folgendem Schema dargestellt werden:



5. Siehe hierzu vom Autor:

- "Überlegungen zu einer 'sinn'-orientierten Pädagogik"; in M.J. Langeveld/H. Danner: Methodologie und 'Sinn'-Orientierung in der Pädagogik. München (Reinhardt) 1981.
- Überarbeitete zweite Auflage von Verantwortung und Pädagogik mit zusätzlichem Vorwort. Königstein (Hain) 1985, S. 27 - 31.
- "Erziehung vermittelt 'Sinn'. Eine Studie"; in: Utrechtse Pedagogische Cahiers, no. 7. Utrecht/Netherlands 1985.
- "Senses and meaning, quality and education: Some notes on a workshop"; in: Phenomenology + Pedagogy IV/3. Edmonton, Canada, 1986.

- Review of E.J. Birkenbeil: Erziehungsphilosophie des Dialogischen; in: Pädagogische Rundschau 2/1987.

- "Die hermeneutische Bedeutung der Sinne in der Pädagogik"; in: Bildung und Erziehung 1988.

- "Vom Bambus zur Panflöte. Über den Zusammenhang von Sinnen, Sinn und Bildung"; in: W. Lippitz/Chr. Rittelmeyer (Hg.): Phänomene des Kinderlebens. Bad Heilbrunn (Klinkhardt), 2. Aufl. 1990.

6. Im deutschen "Ver-antwort-ung", im französischen "responsabilité" oder im englischen "responsibility" wird das Antwort-Geben sprachlich hervorgehoben. Im arabischen "masoul" hingegen ist der Verantwortliche wörtlich der Gefragte, der in Frage Gestellte; hier wird also mehr die Anspruchsdimension der Verantwortung akzentuiert. - Zur Verantwortung als anthropologischer Kategorie siehe vom Autor: Verantwortung und Pädagogik. Königstein 1985, 2. Aufl., S. 60 - 187.

7. Nach SARTRE geht die existentia der essentia voraus. Im scholastischen Denken ist es umgekehrt; dort geht die essentia der existentia voraus; wer ich bin, mein Wesen, ist vorbestimmt; ich habe diese Bestimmung nur auszufüllen, indem ich existiere. Das Verhältnis von existentia und essentia scheint mir auch für die Bestimmung von Kunst wichtig zu sein.

8. Das "Historische Wörterbuch der Philosophie" sagt dazu schlicht, daß es sich hier um einen nicht näher definierbaren Grundbegriff handle, der immer nur durch den Kontext erläutert werden könne. Hist.Wb.d.Phil., Band IV, Basel 1974, Sp. 540.

9. Interview in der ZEIT vom 17. 1. 1992, S. 43.

10. Siehe in diesem Zusammenhang das bedeutsame Werk von STRAUSS, E.: Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie. Zweite Auflage. Berlin/Heidelberg/New York 1978.

11. An dieser Stelle wurde von J.S. Bach das Präludium der Partita Nr. 1, BWV 825, gespielt, Pianistin: Rosalyn Turek, um ein Hörbeispiel zu geben.

12. Ordnet man die Sinne nach ihrer Räumlichkeit, Zeitlichkeit und Leiblichkeit, dann ergibt sich folgende Abfolge: Sehen - Hören - Tasten - Riechen - Schmecken. Dabei ist es interessant, daß jene Kriterien - fern/nah, schnell/langsam, leiblich unbeteiligt/beteiligt - sich mehr oder weniger

parallel in der angegebenen Folge verändern.

13. An der metaphysischen und der hermeneutischen Auffassung von Sinn unterscheiden sich auch die Geister der Kunstauffassung. Der metaphysische Sinn soll in symbolischer, religiöser, verherrlichender Kunst dargestellt werden; wo hingegen nichts als der Sinnlichkeit von Farben, Linien, Flächen, Körpern, Funktionen gefolgt wird, beschränkt sich der Künstler auf die Gestaltung eines hermeneutischen Sinnganzen. Hierher gehört auch die Frage und die Entscheidung, ob (noch) eine verbindliche Ästhetik dem Kunstschaffen vorgegeben werden kann, eine Ästhetik, die unverrückbare Regeln für das Schöne vorgibt.

14. Als Beispiel von höchster Qualität der Gestaltung: J.S. Bach: Anfang der Allemande, Partita Nr. 1, BWV 825, gespielt von Rosalyn Turek.

15. Das weckt die Fragen: Gibt es "objektive" Qualität, von wenigen einzelnen an ihrer Zeit und Gesellschaft vorbei hervorgebracht, und es liegt an den übrigen Menschen, sie nicht zu erkennen? Wird umgekehrt Qualität von einer Gesellschaft oder einer Epoche erst definiert? Warum aber bleibt dann ein Bach oder Mozart in seiner Qualität nach seiner "Entdeckung" unangefochten?

16. Ch. Norberg-Schulz: Genius Loci. Landschaft, Lebensraum, Baukunst. Stuttgart 1982, S. 5.

17. M. Heidegger: Vom Ursprung des Kunstwerks. Stuttgart 1962.

18. Siehe E. HANSLICK: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst (1854). Nachdruck: Darmstadt 1991.

19. Eine Hochschule, die Designer und Künstler heranbildet, muß neben der Frage nach Gestaltung und Kunst die Frage nach Ausbildung und Bildung stellen. Hierauf kann hier nicht mehr eingegangen werden. Nur dies sei hierzu angemerkt: Die hier vorgestellten Überlegungen müßten für die Lehrtätigkeit reflektiert und sie müßten auf die Frage nach Bildung bezogen werden.

20. Zu den nachfolgenden Bildern wurde 'Oud-Musik gespielt. Die 'Oud ist ein lautenartiges Instrument Ägyptens.