

PHILOKLES

Zeitschrift für populäre Philosophie | Heft 25

Mai 2023



Die Relevanz der Kunst

Inhalt

Editorial	1
Aufsätze	
Die Pest in Zeiten von Corona. Philosophie und Literatur bei Albert Camus (Nicola Mößner)	4
Die Johannesminne. Ein mittelalterliches Plädoyer für die Irrelevanz der Kunst (Fabien Muller)	33
Gesellschaftliche Relevanz der Kunst. Zum instrumentellen Verständnis zeitgenössischer künstlerischer Praxis (Magdalena Nieslony)	58
Interview	
Fragen zur Relevanz der Kunst	
mit dem Komponisten Konstantin Heuer	77
mit dem Theatermacher Kristofer Gudmundsson	84
mit der Künstlerin Susan Winter	88
mit der Schriftstellerin Kertin Preiwuß	94
Leseprobe	
Platon: Nomoi (Vincenz Pieper)	99
Werknotizen	
Die Blicke der Anderen. Rezension zur vierbändigen Comicreihe <i>Blast</i> von Manu Larcenet (Anje Knopf)	107
Musikerin Fiona Apple: Fetch The Bolt Cutters (Maike Lindemann)	120
Kolumne	
Die Relevanz der Kunst (Christoph Türcke)	127
Autorinnen und Autoren	132
Impressum	

Editorial

Die Vorstellung, dass sich Kunstwerke immanent, das heißt, nur aus sich selbst heraus, genießen, interpretieren und beurteilen lassen, scheint vielen Kunstbegeisterten heute mehr und mehr suspekt zu sein. An Kunstwerke und Kunstschaffende wird zunehmend die Forderung gestellt, moralisch gut oder politisch engagiert zu sein und einen Beitrag zum gesellschaftlichen Leben zu leisten. Kunst soll sich nicht einfach selbst genügen, sondern relevant sein. Doch was beinhaltet diese Forderung genau? Richtet sie sich gegen die Idee der Kunstfreiheit, und ist der Kunst also gar nicht alles erlaubt? Haben wir es mit schlechter Kunst zu tun, wenn dadurch Leute diskriminiert werden? Ist Kunst, die niemandem nützen, die nicht erziehen, aufklären, orientieren oder wenigstens unterhalten soll, überflüssig – oder vielleicht nicht einmal Kunst?

Die in diesem Heft versammelten Beiträge beleuchten jeder auf seine Weise, diese Forderung nach der Relevanz der Kunst. Im Zentrum des Heftes stehen drei Aufsätze: Am Beispiel von Albert Camus' Werk entwickelt Nicola Mößner die These, dass sowohl Kunst als auch Philosophie etwas ist, das jeden angeht. So diene Camus' Literatur nicht nur als Medium, philosophische Inhalte erfahrbar zu machen, sondern vor allem auch als Anleitung, mit Widrigkeiten des Lebens umgehen zu lernen. Bestätigt sieht Mößner diesen Gedanken darin, dass sich zu Beginn der Coronapandemie viele Menschen Camus' philosophischen Roman *Die Pest* zur Lektüre wählten. Fabien Muller diskutiert am Beispiel der mittelalterlichen Kunst in der Johannesminne die Möglichkeit irrelevanter Kunst. Die Irrelevanz bestehe dabei darin, dass das Kunstwerk sich jeden Beitrags zu konkreten Lebenszusammenhängen – z. B. politischen, sozialen, familiären – enthält. In der durch Johannes' mystische Abkehr von der Welt versinnbildlichten Gestik mache sich das Kunstwerk selbst für das Hier und Jetzt irrelevant. Magdalena Nieslony macht auf Probleme aufmerksam, die mit einem instrumentellen Selbstverständnis zeitgenössischer Kunst einhergehen. Dabei interessiert sie sowohl die Einseitigkeit der Legitimation von Kunst durch ihre gesellschaftliche Nützlichkeit als auch der dem Kunstbetrieb entgegengebrachte Vorwurf, politisch naiv zu sein, weil oftmals überhaupt nicht reflektiert werde, ob einzelne Kunst-

werke in ihrer konkreten Ausführung wirklich ihrem deklarierten Anspruch gerecht werden.

In den Interviews befragt Philokles die bildende Künstlerin Susan Winter, die Schriftstellerin Kerstin Preiwuß, den Regisseur Kristofer Gudmundsson und den Komponisten Konstantin Heuer, worin die Relevanz ihrer Kunstgattungen bestehen könnte, sowie ob an Kunstwerke ähnlich hohe Maßstäbe für Takt und Fingerspitzengefühl anzulegen sind, wie an öffentliche politische Meinungsäußerungen, oder ob dies zwangsläufig Zensur bedeuten und zu sogenannter *cancel culture* führen würde. Der Grundtenor ihrer Antworten lautet, dass Kunst zwar politisch sein kann, aber nicht muss, ja möglicherweise, wie insbesondere das Beispiel der Instrumentalmusik offenkundig werden lässt, gar nicht zu sein vermag. Nichtsdestotrotz scheint unbestritten zu sein, dass Kunstschaffende, die im Mittelpunkt öffentlichen Interesses stehen, Verantwortung tragen, und etwa diskriminierungskritische Perspektiven nicht ignorieren sollten. Gleichzeitig spricht vieles dafür, dass ästhetische und moralische Erwägungen im Schaffensprozess kaum zu trennen sind.

Dass die eingangs angesprochene Forderung nach der gesellschaftlichen Relevanz der Kunst keine völlig neue Forderung ist, zeigt unsere Leseprobe, für die Vincenz Pieper einen Ausschnitt aus Platons Dialog *Nomoi* ausgewählt hat. Schon Platon hielt es nämlich für unerlässlich, dass etwa Tragödiendichter die Bürger eines Staates zu einem frommen und gerechten Leben erziehen. Platon selbst, so Pieper, scheint sein eigenes philosophisches Werk sogar als ein musterhaftes Beispiel einer solchen Dichtung zu empfehlen.

Am eindrücklichsten wird vielleicht in den Werknotizen deutlich, wie reichhaltig die Felder künstlerischer Betätigung sind. So stellt Antje Knopf die als Kriminalgeschichte getarnte französische vierbändige Comicreihe *Blast* von Manu Larcenet vor. Dabei macht sie nicht nur auf die besondere Unmittelbarkeit der Bildsequenzen im Comic aufmerksam, sondern versucht auch die aufwühlende Irritation zu begreifen, die das einfühlsame Porträt eines Mörders und psychisch Kranken wie Polza Mancini in uns hervorruft, das unentwegt gegen ein klares Täter-Opfer-Schema arbeitet. Maike Lindemann macht uns mit dem fünften Studioalbum *Fetch The Bolt Cutters* von Fiona Apples vertraut, welches, wie Lindemann schreibt, in seiner Thematik gesellschaftlich und politisch kaum relevanter sein könne. Apples gelinge

es, ihre Erfahrungen mit menschlichen Niedrigkeiten in unkonventionelle und poetische Klänge zu übersetzen und sich damit nicht nur selbst zu helfen.

Das Heft schließt mit einer Kolumne von Christoph Türcke, in der er zu dem Schluss kommt, dass Kunst nur so lange Relevanz habe, so lange sie nicht aufhört, sich im Grenzbereich zu dem, was sie nicht ist, zu bewegen. Denn, wenn sie sich als politischen Aktionsraum missverstehe, um ihre Relevanz zu erhöhen, laufe sie, so Türcke, Gefahr, sich selbst zu verspielen.

Die Covergestaltung verdanken wir Josef Villao Crespo. Der Entstehung der Aufsätze und des Covers gingen Calls voraus. Die Redaktion des Philokles dankt allen, die sich daran beteiligt haben von ganzem Herzen – einerlei ob ihre Arbeiten nun Aufnahme in das Heft finden konnten oder nicht.

Christiane Turza und Peter Heuer

Die Pest in Zeiten von Corona. Philosophie und Literatur bei Albert Camus

Nicola Mößner

1 Einleitung: Ratgeber Philosophie?

Ein Mann betritt eine Buchhandlung und steuert geradewegs auf die Verkäuferin zu. „Guten Tag. Ich suche einen Roman. Einen philosophischen Roman“, bringt er sein Anliegen auf den Punkt. Die Angesprochene scheint das nicht zu irritieren, im Gegenteil, zielstrebig lotst sie den Kaufwilligen durch den Geschäftsraum. Ich folge den beiden mit meinem Blick. Auf sonderbare Weise bin ich mir sicher, dass sie ein Buch von Albert Camus aus ihren Regalen ziehen wird...

Auch wenn an diesem Tag letztendlich kein Werk dieses Philosophen und Nobelpreisträgers für Literatur¹ einen neuen Besitzer fand, wurde diesem Autor nur wenige Jahre später eine ungeahnte Aufmerksamkeit zuteil. Man kann sagen, dass es im Jahr 2020 zu einem echten Revival von Camus' Schriften – zumindest für eines seiner Bücher – kam. Nun könnte man meinen, dies hänge mit der Tatsache zusammen, dass sich zu diesem Zeitpunkt das Todesjahr Camus' zum sechzigsten Mal jährte.² Solche Anlässe führen ja bekanntlich oft zu einem gewissen Medienecho, damit manchmal auch zu erhöhten Verkaufszahlen und eventuell sogar zu Neuauflagen der schon vergriffenen Publikationen. Für den im Frühjahr 2020 gemeldeten Verkaufseingpass des Romans *Die Pest*³ liegt aber die Annahme nahe, dass dies auf einen ganz anderen Umstand zurückzuführen ist.

Im März 2020 änderte sich das Leben für viele (nicht nur in Deutschland) radikal. Das Virus SARS-CoV-2, besser bekannt als „COVID-19-“ oder „Corona-Virus“,⁴ breitete sich als Verursacher einer zwischenzeitlich global virulenten Pandemie in unvermuteter Geschwindigkeit aus. In kürzester Zeit wurde das Virus bestimmend für nahezu alle Lebensbereiche der Menschen. Man wusste wenig über die neue Krankheit, die das Virus auslöst.

¹ Zur Biographie von Albert Camus vgl. Todd 2001.

² Camus starb 1960 bei einem Autounfall.

³ Vgl. Camus 1997c.

⁴ Vgl. dazu Robert Koch Institut 2021.

Als sicher galt (und gilt nach wie vor) nur, dass sie für einige tödlich enden und man diesen Menschen mit den derzeit verfügbaren Mitteln kaum helfen kann.

Es verwundert nicht, dass viele in dieser unsicheren Zeit auf der Suche nach Orientierung nach scheinbar bekannten Mustern fahnden. Ein solches Muster glaubten offenbar einige, in Camus' Roman *Die Pest* finden zu können, ein Roman, der – dem Titel nach – auch von einer Seuche zu erzählen scheint.

Während also Deutschland, Europa, ja, die ganze Welt von einem neuartigen Virus heimgesucht wird, war Camus' Werk bezeichnenderweise innerhalb kürzester Zeit vergriffen und musste vom Verlag neu aufgelegt werden.⁵ Camus' Buch, das erstmals im Jahr 1947 publiziert wurde, ist zweifelsohne ein *philosophischer Roman*. Die Figuren, die er in *Die Pest* auftreten lässt, sind nicht bloß fiktive Charaktere, die eine mehr oder weniger unterhaltensame Geschichte durchleben. Sie verkörpern vielmehr Lebensentwürfe und -haltungen, die Menschen einnehmen können, wenn sie, wie Camus' Protagonisten, plötzlich mit einer über weite Strecken nur undeutlich erfassbaren Bedrohungssituation konfrontiert werden. Das Für und Wider ihres Verhaltens illustriert dabei einige zentrale Ideen aus Camus' philosophischen Schriften. Die Schilderungen des Autors lassen anhand ausgewählter Akteure in der von der Pest betroffenen Stadt Oran sehr plastisch werden, wie die Individuen jeweils auf diese neue Situation reagieren – zum einen im Hinblick auf die Reflexion ihres eigenen individuellen Lebensentwurfs und zum anderen auch im sozialen Gefüge der Gemeinschaft. In diesem Roman wird die entscheidende Idee der Solidarität der Menschen untereinander entfaltet, welche Camus in seinen philosophischen Schriften ebenfalls als zentral herausstellt. Solidarität ist nun in der Tat ein Wert, der auch in der von der Pandemie gebeutelten Gesellschaft unserer Zeit viel diskutiert wurde.

Ist Camus' Buch also *das* Buch der Stunde? Das Buch, das uns die so dringend gesuchten Antworten in dieser für viele als existentiell einschneidend erlebten Situation der Pandemie liefern könnte? Zeigt sich hier damit auch die Relevanz der Kunst, in diesem Fall, der Literatur? Bietet es die informationellen Ressourcen, um die notwendigen Entscheidungen im eigenen Leben und im gesellschaftlichen Zusammenleben treffen zu können? Dient

⁵ Prominent besetzte Lesungen in den Medien füllten die kurzfristig entstandene Lücke (vgl. Dietschreit 2020; Der Tagesspiegel 2020).

es gar als moralische Stütze in dieser schwierigen Zeit?

Deutlich wird zumindest, dass es wohl nicht von ungefähr kommt, dass philosophische Werke in Buchhandlungen zumeist direkt neben Selbsthilfebüchern und esoterischen Ratgebern aufgestellt werden. Die Motivation dabei scheint in der Vermutung zu liegen, in ihnen eher Antworten auf drängende Fragen des (Alltags-)Lebens zu finden, anstatt sie als Werke einer Wissenschaft zu begreifen, die einmal selbst die Naturwissenschaften umfasste.⁶ Um es überspitzt zu formulieren: Philosophische Werke scheinen für jene interessant, die in ihrer Geisteshaltung zu säkular eingestellt sind, als dass sie etwas mit klassischen theologischen Schriften anfangen könnten. Die aber andererseits zu bodenständig denken, als dass sie sich auf Texte aus dem Bereich der New Age Esoterik einlassen wollten.

Wird diese Ratgeberfunktion der Philosophie nun, wie man meinen könnte, auch noch in der gefälligen Form der Literatur präsentiert, kommt mit dem Aspekt der Unterhaltung eine weitere Komponente hinzu, die unter den VertreterInnen der akademischen Philosophie überwiegend mit Unbehagen betrachtet wird. Auf den Punkt gebracht, ist es diese Kombination aus vorgeblichem *Do-it-yourself*- und *Blockbuster*-Charakter solch öffentlichkeitswirksamer (oder zumindest öffentlichkeitsorientierter) philosophischer Schriften, die bei nicht wenigen BerufsphilosophInnen zu einem Reflex der Einigelung im akademischen Elfenbeinturm führt.⁷

Befasst man sich mit dem Werk von Albert Camus, dem Philosophen und Literaturnobelpreisträger, kommt man schwerlich umhin, dieses Grundproblem einer akademischen Disziplin zu thematisieren, an der zweifelsohne ein öffentliches Interesse besteht, die sich aber in der Rolle des Um-Rat-Gefragten notorisch unwohl zu fühlen scheint. Es sei an dieser Stelle für den ungeduldigen Leser vorweggenommen, dass im Zuge des folgenden Artikels dieses Spannungsverhältnis zwar explizit anhand der intellektuellen Arbeit Camus' markiert, aber keiner abschließenden Lösung zugeführt wer-

⁶ Zur Geschichte der Entwicklung der Wissenschaften vgl. Störig 2007.

⁷ Es sei angemerkt, dass sich zwischenzeitlich auch in der akademischen Disziplin ein gewisser Mentalitätswandel abzuzeichnen beginnt. So haben kürzlich zwei der großen deutschen Philosophie-Verbände, nämlich die „Deutsche Gesellschaft für Philosophie (DG-Phil)“ und die „Gesellschaft für analytische Philosophie (GAP)“ gemeinsam das Online-Portal „PhilPublica“ in den Release gebracht, welches explizit auf eine größere öffentliche Sichtbarkeit der akademischen Philosophie abzielt und, wie es dort heißt, „ein Schaufenster öffentlicher Philosophie“ darstellen soll (vgl. DGPhil und GAP 2021).

den wird. Anders formuliert, die folgende Analyse ist insofern in bester philosophischer Manier verfasst, als sie zum *Hinterfragen* beitragen soll. Bertrand Russell hat es treffend auf den Punkt gebracht, als er in einer Erörterung der Frage des Werts der Philosophie festhielt: „Sobald wir anfangen zu philosophieren [...] – führen selbst die alltäglichsten Dinge zu Fragen, die man nur sehr unvollständig beantworten kann. Die Philosophie kann uns zwar nicht mit Sicherheit sagen, wie die richtigen Antworten auf die gestellten Fragen heißen, aber sie kann uns viele Möglichkeiten zu bedenken geben, die unser Blickfeld erweitern und uns von der Tyrannei des Gewohnten befreien. Sie vermindert unsere Gewißheiten darüber, was die Dinge sind, aber sie vermehrt unser Wissen darüber, was die Dinge sein könnten.“⁸

Stellen wir also unsere Fragen und untersuchen im Folgenden die Thesen Albert Camus' zur Relevanz der Kunst, zu deren Spannungsverhältnis zur akademischen Philosophie und zur Rolle beider in unserer krisengeschüttelten Gesellschaft.

2 Ein Missverständnis?

Beginnen wir unsere Untersuchung direkt mit einer kritischen Anmerkung, die sich unmittelbar aus dem bereits Gesagten ergibt: Scheint es doch so, als hätte ein gewisses Missverständnis im Hintergrund des erwähnten Verkaufserfolgs des Buches von Camus im Jahr 2020 gestanden. Auch wenn *Die Pest* sicherlich ein philosophischer Roman ist und einige zentrale Gedanken Camus' transportiert, ist dieses Werk ebenso sicher kein Selbsthilfebuch, in welchem der Autor Ratschläge für den Umgang mit der gegenwärtigen oder irgendeiner anderen Pandemie erteilen würde. Warum?

Nun, weil das Phänomen jener Krankheit, die so prominent im Titel von Camus' Buch aufscheint, offenbar hinter die politische Stoßrichtung des Romans zurücktritt, wie Michel Onfray⁹ nicht müde wird zu betonen.¹⁰ Onfray

⁸ Russell 2017, S. 138.

⁹ Die Lektüre von Onfrays Buch über Werk und Leben von Albert Camus lässt den Leser mit dem Eindruck der klaren Parteinahme des Autors zurück. Wie Christian Schüle in seiner Rezension zu diesem schreibt: „Der Biograf ist parteiisch bis zur Schmerzgrenze intellektueller Redlichkeit. Michel Onfray ist offensichtlich verärgert, dass Camus['] Philosophie der Lebenskunst von der akademischen Lehre mit brutaler Beiläufigkeit an den Rand gedrängt wurde. Onfray verdammt Sartre [...]“ (Schüle 2013). Onfrays Werk ist sicherlich informativ, sollte aber dennoch mit einem kritischen Geist gelesen werden.

¹⁰ Vgl. Onfray 2015, S. 257 ff.

erörtert explizit den allegorischen Charakter von Camus' Text und verweist in Bezug auf dessen Inhalt ganz richtig auf die Überlegung, dass dieser

mindestens doppeldeutig [sei]: Natürlich erzählt er von der wirklichen Pest als Epidemie, aber auch von der symbolischen Pest, die der Autor nicht exakt definiert, um die Bedeutungsvielfalt zu wahren. Meint er den Faschismus? Den Totalitarismus? Die Diktatur? [...] Aber er meint auch den Marxismus-Leninismus, den Sowjetismus, die blutige Revolution [...].¹¹

Und ergänzt: „*Die Pest* ist ein Roman über jene, die sich nicht im Zaum halten, und damit der Roman über jene, die keine Menschen sind, weil sie andere Menschen töten. Sie kommen mit den Ratten heraufgekrochen – oder sind gar selbst welche.“¹²

Es wäre falsch zu behaupten, dass seitens der Medienschaffenden nichts getan worden wäre, um dem angedeuteten Missverständnis entgegenzuwirken. Auch von ihrer Seite aus wurde auf die politische Dimension des Werkes aufmerksam gemacht,¹³ oftmals verknüpft mit Anmerkungen dazu, dass auch diese an unser soziales Gewissen appellierenden Worte Camus' durchaus in diese Zeit passten: „Und er hat eine Botschaft, nämlich dass man Krisen nur mit Solidarität und emotionaler Zugewandtheit die Stirn bieten kann.“¹⁴

An dieser Stelle soll keine Interpretationsarbeit zu Camus' Roman vorgestellt werden. Dieses Thema wurde bereits hinlänglich in entsprechenden Publikationen, bis hin zum Literaturschlüssel für Abiturklassen¹⁵, erörtert. Stattdessen soll der Tradition des philosophischen Fragens gefolgt werden, wenn wir im Folgenden erkunden: (a) Welchen Gedankengang entwickelt Camus in seinem Werk, wenn wir es als Ausdruck seiner Philosophie lesen? Und inwiefern kann eine Auseinandersetzung mit dieser für den Leser in der gegenwärtigen Krisenzeit nützlich sein? (b) Angenommen, wir fänden die gesuchte Orientierungshilfe in Camus' Text, warum führte dies dennoch zu einem gewissen Spannungsverhältnis zu seinen zuvor dargestellten philosophischen Thesen? Kurz: Wie ist es um die Relevanz der Kunst bei Camus bestellt?

¹¹ Onfray 2015, S. 261.

¹² Ebd., S. 261 f.

¹³ Vgl. z. B. Katja Sembritzkis Rezension zur 2011 erschienenen Hörbuch-Fassung von Camus' Buch (Sembritzki 2020).

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Vgl. z. B. Lowsky 2017.

3 Philosophische Gedanken in der Pandemie

Dass Camus auch in seinem literarischen Schaffen die Möglichkeit sah, philosophische Thesen zu entwickeln und vorzustellen, wird deutlich, wenn man sich seine Erörterungen des Verhältnisses von Kunst (welche er explizit in der Form des Romans untersucht) und Philosophie vor Augen führt. Diese Auseinandersetzung mit dem, wie oben dargestellt, oft als *Spannungsbereich* betrachteten Verhältnis zwischen den Disziplinen und der geeigneten Form der Präsentation philosophischer Gedanken findet sich interessanterweise in beiden philosophischen Hauptwerken von Camus, also in *Der Mythos von Sisyphos*¹⁶ und in „Der Mensch in der Revolte.“¹⁷

Jene Verbindung zwischen Kunst und Philosophie zu schaffen, vor der so viele BerufsphilosophInnen zurückschreck(t)en, scheint ihm dabei ganz natürlich, wie aus dem folgenden Zitat hervorgeht: „Es gibt keine Grenze zwischen den Disziplinen, denen der Mensch sein Verständnis und seine Liebe widmet. Sie durchdringen sich gegenseitig, und sie gründen sich auf dieselbe Angst.“¹⁸

Angst ist das Stichwort, das uns zu der philosophischen Strömung trägt, der Camus' Schriften üblicherweise zugerechnet werden: dem Existentialismus.¹⁹ Camus selbst verwahrte sich bekanntermaßen gegen diese Zuordnung – ebenso wie er sich im Übrigen auch gegen die Charakterisierung als „Philosoph“ und als „linker Intellektueller“ verwahrte.²⁰ Diese Feststellung mag auf den ersten Blick verwirren, lässt sich bei genauerer Einordnung der Begriffe aber ebenso schnell wieder auflösen.

Die Philosophie lehnt er als System ab. Er betont, dass sein Interesse dagegen dem konkreten Individuum gelte und der Frage, wie es sich ohne den Glauben an Gott oder an die Vernunft in der Welt verhalten solle. Seine Philosophie setzt also eine andere Perspektive auf Fragen und Probleme voraus, als er sie in der vorherrschenden Schulphilosophie zu lesen meint. Den Existentialismus lehnt er in doppelter Hinsicht als Bezeichnung für sein Schaffen ab: Zum einen wendet er sich dezidiert gegen einen religiösorientierten

¹⁶ Camus 1997b, S. 97 ff.

¹⁷ Camus 1997a, S. 285 ff.

¹⁸ Camus 1997b, S. 101.

¹⁹ Eine zugängliche Einführung in die verschiedenen vertretenen Ansätze bietet z. B. Flynn 2008.

²⁰ Vgl. Todd 2001.

Existentialismus, wie er ihn unter dem Stichwort des *philosophischen Selbstmords*²¹ in seinem Buch *Der Mythos von Sisyphos* als Handlungsalternative im Leben zurückweist.²² Zum anderen sucht er auch die Abgrenzung zu Jean-Paul Sartre, der vielen als die Leitfigur des Existentialismus gilt. Diese Bestrebung der Distanzierung von letzterem basiert dabei nicht nur auf den unterschiedlichen Auffassungen innerhalb der existentialistischen Philosophie, sondern erfolgt auch im Zusammenhang mit Überlegungen zur Rolle und Verantwortung der Intellektuellen in der (Nachkriegs-)Gesellschaft, in welcher die existentialistische Strömung insbesondere in Frankreich großen Zuspruch erlebte.

Camus' Zerwürfnis mit Sartre ist legendär und sicherlich von mehr als einer Idee getrieben. Zweifelsohne gipfelte die Auseinandersetzung aber 1952 in den von beiden Seiten polemisierend verfassten Texten in *Les Temps Modernes*, deren Herausgeber Jean-Paul Sartre zu jener Zeit war, ausgelöst durch eine vernichtende Kritik an Camus' gerade publiziertem (zweitem philosophischen) Werk *Der Mensch in der Revolte*.²³ Der Verriss, verfasst von Francis Jeanson, wurde abgedruckt in eben jener Zeitschrift, in der nun der Streit tobte, und, wie Camus vermutete,²⁴ von deren Herausgeber in gerade jener persönlich verletzenden Form in Auftrag gegeben.²⁵ Die Kritik an Camus' Schrift umfasst viele Punkte, schlägt dem Autor von *Der Mensch in der Revolte* aber vor allem politisch ins Gesicht, wenn Jeanson schreibt: „Camus will beweisen, daß die marxistische Doktrin logisch auf den Stalinismus hinausläuft, muß sich aber schließlich damit zufriedengeben, uns mehr oder minder subtil zu enthüllen, daß Stalin Stalinist war.“²⁶

Eine detaillierte Kritik an Marx' historischem Materialismus, wie sie sich in *Der Mensch in der Revolte* findet,²⁷ reizte seine Zeitgenossen nicht nur zu kritischen, sondern auch zu solch polemischen Erwidern. Hatte man nicht gerade erst den Faschismus unter großen Opfern niedergedrückt?²⁸

²¹ Auf diesen Punkt werden wir im nächsten Abschnitt zurückkommen.

²² Vgl. Camus 1997b, S. 36 ff.

²³ Camus 1997a.

²⁴ Vgl. Todd 2001, S. 608.

²⁵ Die Gegenpartei sah das erwartbarerweise anders. Von Simone de Beauvoir, mit dem sartréschen Spitznamen „Castor“ versehen, wurde berichtet, „Sartre [stelle sich] die Kritik höflich, aber entschieden vor“ (ebd., S. 605).

²⁶ Zitiert nach ebd., S. 607.

²⁷ Camus 1997a, S. 213 ff.

²⁸ Bezeichnend für diese Zeit mögen die Beiträge von Camus für die französische Unter-

War es nicht logisch, nun den Marxismus als die entgegengesetzte Ideologie zu unterstützen? War man nicht geradezu gefordert, sich positiv für diesen einzusetzen? Wie konnte Camus es also wagen, auch die negativen Seiten dieser Ideologie hervorzukehren? Seine Verurteilung in der linken Community seiner Zeit war entsprechend scharf, Camus' Gefühl der Verletzung durch dieses Angehen durch ehemalige Weg- (und Kampf-)gefährten entsprechend groß. Wen wundert es also, wenn er sich daher ebenso von den linken Intellektuellen distanzieren wollte?²⁹

So irritierend wie Camus' Selbstdarstellung auf den ersten Blick scheinen mag, so verständlich wird sie also, wendet man sich seinen Überlegungen im Detail zu. David Sherman hält dazu fest, dass Camus letztlich sehr wohl als führender Intellektueller seiner Zeit charakterisiert werden könne, als ein großer existentialistischer Schriftsteller, der sich weigerte, in politisch höchst polarisierten Zeiten moralische Ansichten von höchster Wertschätzung den politischen Streitigkeiten unterzuordnen.³⁰ Was sind es also für Ansichten, die Camus verteidigt wissen will?

Es ist interessant, dass Sherman in diesem Zusammenhang gerade auf moralische Auffassungen abhebt. Interessant, nicht weil sich Camus nicht intensiv mit solchen befasst hätte. Sondern interessant, weil es gerade diese Art von Überlegungen sind, welche sein philosophisches Werk anhand eines inhärenten Spannungsverhältnisses zu entfalten helfen: Was seinen Ausgang beim konkret erfahrbaren Problem unlösbarer Lebensfragen des Einzelindividuums nimmt, wird bei Camus in der Folge in eine Geschichte des Dilemmas des menschlichen Zusammenlebens überführt. Wir finden bei ihm geradezu ein Ringen mit der Frage, was eine Ansammlung von mit den Nöten ihres jeweiligen Lebens befasster Einzelwesen wieder in einer funktionierenden Gemeinschaft zusammenbringen könne. Erstaunlicherweise

grundzeitung *Combat* sein, die er als deren Leitartikler und dann auch Chefredakteur in den Jahren 1944-47 veröffentlichte (vgl. Lévi-Valensi 2014b; Lévi-Valensi 2014a). Auch Sartre publizierte in diesem Medium – auf Anfrage von Camus (vgl. Lévi-Valensi 2014b, S. 36).

²⁹ Camus lässt sich im Anschluss an die Auseinandersetzung über die Rezension von *Der Mensch in der Revolte* gar zu der starken These hinreißen: „Wenn mir die Wahrheit tatsächlich rechts erschiene, wäre ich rechts“ (Camus, zitiert nach Todd 2001, S. 608). Eine Darstellung der Kontroverse zwischen Camus, Sartre und den Mitgliedern von dessen Zirkel findet sich z. B. ebd., Kap. 40 und 41, sowie in Onfray 2015, hier in der schon erwähnten gefärbten Form wiedergegeben.

³⁰ Frei übersetzt nach Sherman 2009, S. 5.

wird Camus beide Fragestellungen mit Verweis auf dieselbe Einsicht in das alle Menschen verbindende Schicksal beantworten.

Eine solche Einsicht wäre in der Tat etwas, das auch in der gegenwärtigen Pandemiesituation hilfreich wäre. Sei es, um der Wucherung abstruser Verschwörungstheorien Herr zu werden. Sei es, um im Alltag in einer von den Forderungen des wirtschaftlichen Überlebens und den Bedürfnissen des Gesundheitsschutzes schier zerrissenen Gesellschaft die Waage oder, wie Camus sagen würde, *das rechte Maß* halten zu können. Sei es, um in einer kräfte- und nervenzehrenden Zeit, in der so radikal das gewohnte Muster des *Auf-die-Zukunft-hin-Lebens* für jeden Einzelnen scheinbar ad absurdum geführt wurde, das Leben im Hier und Jetzt dennoch und gerade wegen dieses *Auf-den-Augenblick-Zurückgeworfenseins* nicht als bloße Vergeudung erfahren zu müssen. Welche Einsicht findet Camus also in diesem absurden Leben und in unserer Auflehnung dagegen? Und was ist dabei der moralische Grund und Boden, den er, laut Sherman, nicht zu verlassen bereit ist?

3.1 *Das absurde Leben*

„[...] Die anderen sagen, „es ist die Pest, wir haben die Pest gehabt“, und wenig fehlt, und sie würden einen Orden verlangen. Aber was heißt das schon, die Pest? Es ist das Leben, sonst nichts.“³¹ In *Der Mythos von Sisyphos* beginnt der erwähnte Spannungsbogen durch Camus' Werk mit einer Philosophie des konkreten Individuums. Er schreibt: „[...] die Geschichte „habe ihn untergraben“. Einen treffenderen Ausdruck kann man sich nicht wünschen. Wenn man zu denken anfängt, beginnt man untergraben zu werden. *Die Gesellschaft hat mit diesen Anfängen nicht viel zu tun. Der Wurm sitzt im Herzen des Menschen.* Dort muß er auch gesucht werden.“³² Am Anfang steht nicht die Gesellschaft, in der wir uns vielleicht nicht zurechtfinden. Am Anfang steht das Individuum, das mit seinem Dasein in der Welt hadert.

Von diesem Ausgangspunkt aus formuliert Camus in der Folge eine Philosophie des Lebens, selbst wenn – vielleicht auch gerade weil – diese mit dem Gedanken an den Tod beginnt. So hält er fest, dass es „nur ein wirklich ernstes philosophisches Problem [gäbe]: den Selbstmord.“³³ Der Tod schafft somit den Auftakt zu Camus' berühmtem philosophischen Essay, und er

³¹ Camus 1997c, S. 249.

³² Camus 1997b, 11, Hervorhebung N. M.

³³ Ebd., S. 10.

stellt gleichermaßen den Endpunkt dar, von dem aus all die anderen Fragen, die wir uns in unserem Leben und mithin in der Philosophie stellen mögen, an Bedeutung verlieren. In einer Gedankenwelt, in der – dem Vorbild Friedrich Nietzsches folgend – Philosophie und Leben in der selbst (vor-)gelebten Rolle verschmelzen, wird die Frage nach dem Selbstmord für Camus unmittelbar existentiell. Fordert uns, fordert ihn die Einsicht in die Sinnlosigkeit des eigenen Lebens zur Beendigung desselben auf?

Aber ist unser Leben denn sinnlos? Nun, die Gedankengänge, die Camus zu dieser These führen, beginnen damit, dass wenn wir den Tod als unsere ganz persönliche ultimative Perspektive an den Anfang all unserer Überlegungen stellen, wir unwiderruflich von dieser Warte aus sehen, wie dieser all unsere bisherigen Ziele und Zwecke nivelliert.

Man kann nichts mitnehmen, lautet ein altes Sprichwort und verdeutlicht den materiellen Gesichtspunkt der angesprochenen Überlegung. Kein Besitz überschreitet mit der Person die Schwelle des Todes. Grabbeigaben mögen ArchäologInnen und EthnologInnen späterer Jahrhunderte erfreuen, aber eben nur, weil sie Teil der diesseitigen Welt bleiben. „Aber“, so möchte man an dieser Stelle einwenden, „es gibt doch mehr als nur den schnöden Mammon auf dieser Welt, für das sich zu leben lohnt.“ Gibt es das? Camus hat da so seine Zweifel.³⁴

Insbesondere fordert er eindringlich ganz in cartesischer Manier,³⁵ dass wir uns in unseren Überlegungen nur von dem leiten lassen dürfen, was wir mit Gewissheit einsehen können.³⁶ Spekulationen über ein mögliches Jenseits, eine göttliche Bestimmung usw. gehören demnach nicht hierher.³⁷

So öffnet sich zwischen uns und der Welt jene Kluft, die Camus als „das Absurde“ erfasst und sowohl als Begriff als auch als Gefühl analysiert.³⁸ Da-

³⁴ Eine kritische Diskussion der Möglichkeit einer lebensimmanenten Sinnstiftung, wie Camus sie in *Der Mythos von Sisyphe* abzulehnen scheint, bietet Fenner 2006.

³⁵ René Descartes beendet bekanntlich seine skeptischen Szenarien mit der ersten Gewissheit, ein denkendes Ding – eine *res cogitans* – zu sein. Sein „*cogito ergo sum*“ bietet ihm den Boden, von dem er zu all jenen zuvor als unsicher verworfenen Überzeugungen zurückkehren kann (vgl. Descartes 1994).

³⁶ Vgl. Camus 1997b, S. 57, 59.

³⁷ All jene, die zwar mit Camus die religiöse Sinnstiftung ablehnen, contra Camus aber an der Idee eines sinnerfüllten säkularen Lebens festhalten möchten, seien an dieser Stelle auf Philip Kitchers Werk „*Life after faith*“ aufmerksam gemacht, in welchem er die Idee eines säkularen Humanismus zu begründen sucht (vgl. Kitcher 2014).

³⁸ Vgl. Camus 1997b, S. 18 ff., 36 ff.

bei ist es das menschliche Reflexionsvermögen, das uns auf so brutale Art und Weise aus der Welt verstößt, uns Fragen nach dem Sinn stellen lässt, die notwendig unbeantwortet bleiben müssen. Camus geht davon aus, dass diese Erfahrung des Absurden jeden Einzelnen im Leben erfassen kann.³⁹ Eindrücklich schildert er, wie die *Frage nach dem Warum* in unser Leben einbricht:

Dann stürzen die Kulissen ein. Aufstehen, Straßenbahn, vier Stunden Büro oder Fabrik, Essen, Straßenbahn, vier Stunden Arbeit, Essen, Schlafen, Montag, Dienstag, Mittwoch, Donnerstag, Freitag, Samstag, immer derselbe Rhythmus – das ist sehr lange ein bequemer Weg. Eines Tages aber steht das »Warum« da, und mit diesem Überdruß, in den sich Erstaunen mischt, fängt alles an. »Fängt an« – das ist wichtig. Der Überdruß ist das Ende eines mechanischen Lebens, gleichzeitig aber auch der Anfang einer Bewußtseinsregung. Er weckt das Bewußtsein und bereitet den nächsten Schritt vor. Der nächste Schritt ist die unbewußte Umkehr in die Kette oder das endgültige Erwachen. Schließlich führt dieses Erwachen mit der Zeit folgerichtig zu der Lösung: Selbstmord oder Wiederherstellung.⁴⁰

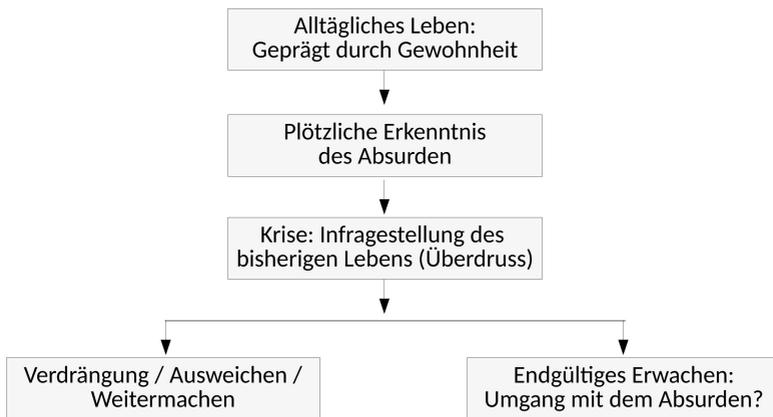


Abb. 1: Der Weg zum Absurden

Für all jene also, die diese Kluft zwischen der Welt und sich selbst erfahren haben und diese Einsicht in das Getrennt-, das Verstoßen-, das Fremdsein nicht verdrängen, um im alten Trott ihr Leben hinter den Scheuklappen des *Nicht-Sehen-Wollens* fortzuführen (vgl. Abb. 1), stellt sich die Frage: wie weiter? Wie soll man umgehen mit dieser Einsicht? Verlangt „die Logik

³⁹ Eine hilfreiche Zusammenfassung der zentralen Gedankengänge zur Entfaltung des Problems des Absurden bietet z. B. Luckner 2019.

⁴⁰ Camus 1997b, S. 20.

[...], daß wir daran sterben“, wie Camus schreibt?⁴¹ Tatsächlich verneint er diese Frage. Hier beginnt demnach seine Philosophie des Lebens, wie wir es anfänglich nannten. Sowohl den Selbstmord⁴² als auch das, was Camus als den „intellektuellen Sprung“ bzw. den „philosophischen Selbstmord“ bezeichnet,⁴³ fasst er als ein unerlaubtes Ausweichen vor dem Absurden auf. Denn dieses fordere vom Menschen doch gerade, dass man sich in einem stetigen Kampf mit ihm auseinandersetze, dass man sich mit dem Absurden nicht einverstanden erkläre, dass man gegen es revoltiere.⁴⁴ Von den drei Handlungsvarianten, die dem Menschen angesichts des Absurden offenstehen, bleibt also allein der Weg der Revolte, den wir aufgefordert sind einzuschlagen (vgl. Abb. 2).

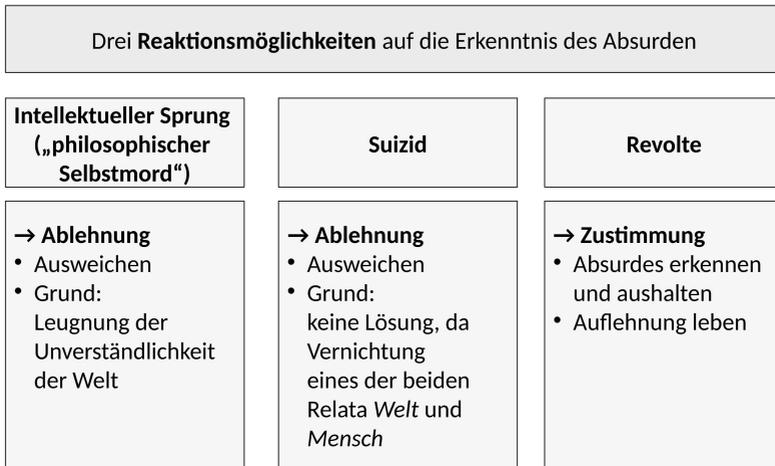


Abb.2: Drei Wege des Umgangs mit dem Absurden

Camus' Philosophie vermittelt uns folglich: *Ja, das Leben ist absurd. Und: Ja, es kann in uns das Gefühl eines Untergrabenwerdens, eines Ausgehöhltwerdens verursachen.* Einigen mag schon die Einsicht, mit dieser Erfahrung nicht allein zu sein, tröstlich erscheinen gerade auch in einer Zeit, in der die Pandemie alles auf den Kopf gestellt zu haben scheint, was wir bisher als *unser*

⁴¹ Ebd., S. 56.

⁴² Vgl. ebd., S. 60.

⁴³ Vgl. ebd., 39ff. Unter diesem Stichwort diskutiert Camus die Thesen einer Reihe von Existenzphilosophen, die ebenfalls das Absurde erkannt haben, diesem aber in seinen Augen nicht standhalten, da sie für das Problem religiöse oder mystische Auswege suchen.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 39.

Leben – das, was es für uns ausmacht – aufgefasst haben mögen. Für einige wird diese Zeit, die für viele auch eine wortwörtlich existentielle Krise heraufbeschworen hat – durch den Verlust des Arbeitsplatzes, die Isolation von Familie oder Freunden, vielleicht auch durch den Tod von Angehörigen oder Lebenspartnern –, die von Camus geschilderten Schritte zur Erkenntnis des Absurden beschleunigt haben – eine *virusbedingte Abkürzung* sozusagen.

Auf den Gedanken, dass diese Einsicht, mit der Erfahrung des Absurden nicht allein zu sein, etwas mit den Menschen macht, dass sie eine Verbindung zwischen ihnen schafft, die uns aus der Vereinzelung wieder in einer funktionierenden Gemeinschaft zusammenführen könnte, wird Camus in seinem zweiten Buch *Der Mensch in der Revolte*⁴⁵ zurückkommen. Wir werden seine Argumentation im folgenden Abschnitt genauer betrachten, doch für den Moment wollen wir noch ein wenig beim absurden Menschen verweilen und sehen, was denn dieses Leben in der Revolte eigentlich ausmacht.

Camus' Philosophie sagt nicht bloß: *Ja, ihr habt recht, es ist absurd*; sie gibt den Einzelnen in dieser absurden Welt nicht verloren, denn sie sagt auch: *Lasst uns das Beste daraus machen*. Was ist also *das Beste*, was ist die Revolte, in die wir uns – jeder für sich allein – begeben sollen?

Wieder gilt es, einem Missverständnis vorzubeugen. Camus gibt an dieser Stelle keine Handlungsanweisungen, keinen Notfallplan, wenn man so will, für den Umgang mit dem Absurden. Er zeigt nur auf, was die Einsicht des von der Welt Verstoßenen für Folgen mit sich bringt und warum es nicht die Verzweiflung ist, in deren Arme man sich an diesem Punkt eventuell zu werfen bereit befinden sollte. Was bringt das absurde Leben also mit sich?

Camus schreibt: „So leite ich vom Absurden drei Schlußfolgerungen ab: meine Auflehnung, meine Freiheit und meine Leidenschaft.“⁴⁶ Das absurde Leben ist ein Leben in der Revolte, in ständiger Auflehnung gegen das, was uns erst vor den Kopf schlägt und dann schier zur Verzweiflung treibt: die Suche nach einem Sinn,⁴⁷ der nicht gefunden werden kann. So deprimierend diese Ausgangslage auch erscheinen mag, so sehr wir damit den Gefangenen der Pest in Camus' Roman zu gleichen scheinen, die in ihrer abgeriegelten

⁴⁵ Camus 1997a.

⁴⁶ Camus 1997b, S. 69.

⁴⁷ Héctor Wittwer merkt in diesem Zusammenhang kritisch an, dass Camus' Sinnsuche wohl nur jene Menschen betreffe, die nach einem *transzendentalen Sinn* fragen, also nach etwas, das über Ziele und Zwecke im Alltag hinausreicht (vgl. Wittwer 2003, S. 288).

Stadt Oran Tag für Tag im Kreis irren,⁴⁸ so sehr hält Camus dagegen. Das absurde Leben sei gerade nicht von der Verzweiflung geprägt. Es biete uns sogar einen neuen Raum für unsere Entfaltung (vgl. Abb. 3). Wie kann das sein?

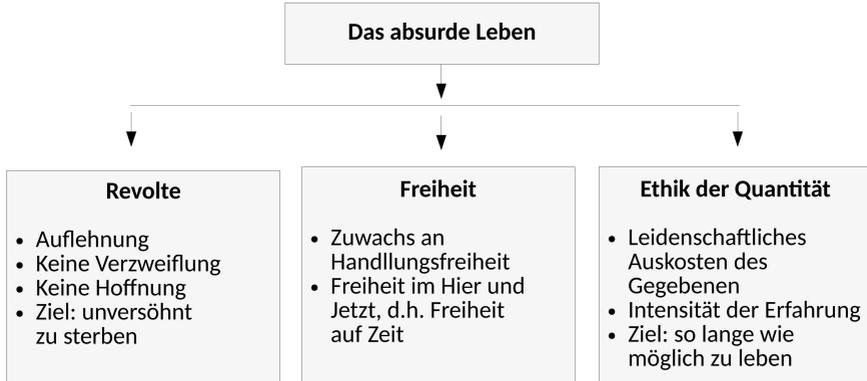


Abb. 3: Merkmale des absurden Lebens

Das Beste daraus machen, hier scheint dieses schon angesprochene Motiv wieder auf. Wir können das Beste daraus machen, weil das absurde Leben unsere Freiheit vergrößert, so Camus.⁴⁹ Haben wir einmal das Absurde unserer Lebenssituation wirklich erfasst, befreit uns diese Einsicht aus all den Zwängen, die uns sonst im Alltag gefangen halten könnten, so die These. Wir sind nicht mehr an klassische Rollenbilder und -anforderungen oder an Ideen davon gebunden, was ein vorgeblich erfolgreiches Leben ausmacht. Wir haben ja erkannt, dass es keine bleibenden Werte angesichts unserer eigenen Sterblichkeit gibt. Auch die Vorstellungen der Religion können uns nicht mehr binden. Wir brauchen ihre Gebote nicht zu erfüllen, denn auf uns wartet kein Jenseits, in welchem Strafe drohen oder Belohnung locken würde. Das absurde Leben ist frei von all diesen Bindungen. Wir sind frei, es selbst im Hier und Jetzt zu gestalten. Es bedeutet damit einen Zugewinn an Handlungsfreiheit für jeden einzelnen von uns, der das Absurde fest im Blick behält, was aber auch heißt, dass uns klar sein muss, dass dies eine *Freiheit auf Zeit* ist – eine Freiheit, die mit unserem Tod endet.⁵⁰

⁴⁸ Vgl. z. B. Camus 1997c, S. 64, 151.

⁴⁹ Vgl. Camus 1997b, S. 62 ff.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 65.

Was fangen wir also an mit dieser Freiheit? Wie füllen wir sie aus? Nun greift das, was Camus im obigen Zitat als „meine Leidenschaft“ bezeichnete. Gemeint ist damit, dass der absurde Mensch das ihm Gegebene leidenschaftlich auskostet. Wir wissen, dass wir sterben müssen. Vor dem Hintergrund dieses Wissens sind alle Handlungen, alle Ziele in unserem Leben zu bewerten und stellen sich in diesem Prozess des Abwägens als gleich heraus. Es gibt nichts, das, aus dieser Perspektive betrachtet, zu verfolgen mehr wert wäre als eine mögliche Alternative. So bleibt uns nur die Quantität statt der Qualität der Erfahrung. Und diese fasst Camus unter dem Maßstab der Intensität, nicht der schieren Menge, wenn er schreibt: „Sein Leben, seine Auflehnung und seine Freiheit so stark wie möglich empfinden – das heißt: so intensiv wie möglich leben. Wo die Klarheit regiert, wird die Wertskala nutzlos. Seien wir noch einfacher! Sagen wir: das einzige Hindernis, der einzige „Mangel an Gewinn“ liegt im vorzeitigen Tod.“⁵¹

Eingeführt wird hier das, was in der Folge auch als „Ethik der Quantität“⁵² bezeichnet wird. Ausgerechnet die Figur des „Don Juan“ – des Weiberhelden – wählt Camus, um mit ihr an einem konkreten Beispiel (wohlgernekt ohne Vorbildfunktion, wie er anmerkt) zu zeigen, was es bedeuten kann, nach dieser Maxime zu leben.

So lässt uns das absurde Leben mit einem nicht leicht zu lösenden Rätsel zurück: Klingt die Beschreibung des absurden Menschen nicht wie jene eines maßlosen Egoisten? Wie einer, dem seine Mitmenschen bei der Verfolgung seiner eigenen Ziele herzlich egal sind? Also der klassische *Ellenbogen-Typ*, über den wir in der gegenwärtigen Pandemie doch so das eine oder andere haben lernen können bzw. müssen?

Camus sieht ganz offenbar die Schwierigkeit, die sich aus seinen Überlegungen zum Absurden und dessen Folgen für das menschliche Zusammenleben ergeben. Schon im „Sisyphos“ versucht er gegenzusteuern, wenn er festhält: „Das Absurde befreit nicht, es bindet. Es rechtfertigt nicht alle Handlungen. Alles ist erlaubt – das bedeutet nicht, daß nichts verboten wäre. Das Absurde gibt nur den Folgen dieser Handlungen ihre Gleichwertigkeit. Es empfiehlt nicht das Verbrechen – das wäre kindisch, aber es gibt dem Gewissen seine Nutzlosigkeit wieder. Ebenso ist, wenn alle Erfahrungen gleichgültig sind, die der Pflicht doch genauso berechtigt wie jede an-

⁵¹ Camus 1997b, S. 68.

⁵² Ebd., S. 77.

dere. Man kann auch aus Laune tugendhaft sein.“⁵³ Aus einer Laune heraus tugendhaft sein? Das scheint doch eine sehr magere Begründung zu sein, warum der absurde Mensch *mitmenschlich* denken sollte. Um das lösen zu können, kommt Camus in seinem zweiten Werk *Der Mensch in der Revolte* nun auf den schon erwähnten Gedanken zurück: zwar sind wir aufgefordert, angesichts des Absurden *das Beste daraus zu machen, doch heißt das nicht, dass es angesichts dieser Lage irgendjemandem unter uns besser als einem anderen erginge*. Wir teilen alle dasselbe Schicksal des Absurden.

3.2 Die Revolte

„Sagen wir der Einfachheit halber, Rieux, daß ich an der Pest litt, lange bevor ich diese Stadt und diese Epidemie kennenlernte. Das sagt deutlich genug, daß ich wie alle Leute bin. Aber es gibt Leute, die es nicht wissen oder die sich in diesem Zustand wohl befinden, und andere, die es wissen und davon loskommen möchten. Ich habe immer davon loskommen wollen.“⁵⁴

Sich nicht mit dem Absurden einverstanden erklären, sich auflehnen, sich in die Revolte begeben – und das Beste daraus machen, diese Aufforderungen gibt uns Camus’ *Der Mythos von Sisyphos* mit auf den Weg und entlässt uns mit dem vagen Versprechen, dass der absurde Held par excellence – eben jener titelgebende Sisyphos, der in der griechischen Sage bis ans Ende aller Zeiten einen Felsbrocken einen Berghang hinaufrollen muss ohne jede Aussicht, dass seine Aufgabe einmal ein Ende finden wird – dass also dieser tragische Held glücklich sei.⁵⁵ Glücklich, weil er frei und selbstbestimmt sein Schicksal auf sich nimmt.

Freiheit und Leidenschaft des absurden Menschen haben uns diesen aber doch suspekt werden lassen. Wir lesen Camus’ *Don Juan* als Bild des absurden Menschen und kommen nicht umhin, uns diesen als eigensüchtigen Lebemann vorzustellen, der sich – Verzeihung – „einen Dreck schert“ um die Gefühle seiner Mitmenschen. Wir lesen sein Bild *des Eroberers* und können uns nicht erwehren, dabei an die blutigen Landnahmen der Konquistadoren der Geschichte zu denken. Freilich intendiert Camus hier anderes, will den Leser und dessen Gedanken in andere Richtungen lenken. Bietet uns

⁵³ Ebd., S. 73.

⁵⁴ Camus 1997c, S. 199.

⁵⁵ Vgl. Camus 1997b, S. 128.

den Schauspieler und als höchste Form des absurden Lebens den schöpferisch Tätigen – den Künstler.⁵⁶

Auch bei letzterem legt er das Gewicht auf die Freiheit, wenn er in „Die Wette unserer Generation“ über dessen Aufgaben festhält: „Das Ziel der Kunst, das Ziel eines Lebens kann nur darin bestehen, die Summe von Freiheit und Verantwortung, die in jedem Menschen und in der Welt liegt, zu vergrößern.“⁵⁷ Wie kann er hier nun aber von „Verantwortung“ schreiben? Welche Verantwortung sollte der absurde Mensch (und mit ihm der Künstler) übernehmen, wenn es doch nur um die Ethik der Quantität und die eigene Freiheit geht?

Die Fragen danach, was dem absurden Menschen seine Grenze gibt, was ihn zu einem maßvollen Umgang mit seinen Mitmenschen anhält, was ihn davon abhält, das kantische Diktum, den Menschen nie bloß als Mittel, sondern immer auch als Zweck zu betrachten, mit Füßen zu treten, wenn er (oder sie), der eigenen Freiheit folgend, über alle anderen (über ihre Gefühle, Wünsche, Interessen und Drastischeres) einfach hinwegschreitet – diese Fragen stellt Camus sich in „Der Mensch in der Revolte.“⁵⁸

Die wenigsten Menschen leben als Eremiten, eine Tatsache, die uns in Zeiten des *Social Distancing* wohl bewusster denn je geworden ist. Der Mensch ist ein soziales Wesen. Aber wie kann ein Zusammenleben organisiert und begründet sein, wenn die Menge der Individuen keine Summe ergeben will? Wenn wir in der Euphorie des Steine-Wälzens vergessen, dass es ein *Wir* geben mag? Schlimmer noch, wenn uns dieses *Wir* dabei vielleicht sogar im Wege steht?

Camus sieht, dass seine Konzeption des absurden Menschen diese Fragen aufwirft. Er sieht, dass man etwas dazu sagen muss, was uns die Grenzen (wieder) gibt, an denen die Freiheit des Einzelnen endet. Hätten wir diese nicht, hinderte uns doch nichts daran, den anderen wortwörtlich aus dem Weg zu räumen, verfielen wir auf die Idee, er würde selbigen blockieren. „Wenn man an nichts glaubt, wenn nichts einen Sinn hat und wenn wir keinen Wert bejahen können, ist alles möglich und nichts von Wichtigkeit. Ohne Für und Wider hat der Mörder weder unrecht noch recht. [...] Bosheit und Tugend sind Zufall oder Laune.“⁵⁹ Was hält uns also ab, im Namen

⁵⁶ Vgl. Camus 1997b, S. 95.

⁵⁷ Camus 1960a, S. 253.

⁵⁸ Camus 1997a.

⁵⁹ Ebd., S. 11.

unserer Ideen, in der Verteidigung unserer eigenen Freiheit zu Mördern zu werden?

Interessanterweise fügt Camus die Argumentation zu diesem Punkt nahtlos an seine Überlegungen an, die er im „Sisyphos“ schon begonnen hat. Er nimmt keine Korrektur vor, sondern eine Ergänzung. Und diese Erweiterung zieht er darüber hinaus noch aus einem genaueren Blick auf das Leben in der Revolte, so als hätte er nie, wie jener Autor des „Sisyphos“, mit der Frage nach einer plausiblen Begründung moralischer Handlungen ringen müssen, als hätte er nie den *launenhaften Tugendethiker, den tugendorientierten Launenhaften* erfinden müssen.

Denn er schreibt weiter: „Angesichts der Kluft sind Mord und Selbstmord ein und dasselbe, beide muß man zusammen bejahen oder verwerfen.“⁶⁰ Der Mensch in der Revolte hat bereits gewählt. Er (oder sie) hat das Leben gewählt, denn nur in diesem kann das Absurde weiter zusammen mit ihm bestehen und kann gegen dieses aufbegehrt werden. Der absurde Mensch hat also ein Werturteil gefällt: *Es ist besser zu leben, als zu sterben*. Nur wenn wir leben, können wir revoltieren. Nur wenn wir leben, können wir nach der Intensität der Erfahrung streben.

Nonchalant streifen wir mit Camus nun eine höchstaktuelle Debatte, nämlich jene der Frage nach dem Vorrang eines Rechts auf Leben vor unseren anderen Grundrechten, wie sie in Pandemiezeiten von PolitikerInnen und anderen aufgeworfen wurde. Die Freiheit, die dem absurden Menschen über alles geht, wird scheinbar dem Recht auf Leben untergeordnet: *ohne Leben keine Freiheit*. Oder doch nicht?

Ein unverhohlenes *Jein* wäre hier wohl die beste Antwort. Zum einen gilt das gerade Gesagte: der frühzeitige, der vorzeitige Tod ist unter allen Umständen zu vermeiden. Nicht an sich selbst noch an irgendjemand sonst sollte man – angesichts des Absurden – Hand anlegen. Zum anderen macht Camus uns darauf aufmerksam, dass es auch ein Merkmal der Revolte sei, dass der Einzelne bereit sei, sich für den Wert, den es zu verteidigen gilt, zu opfern: „Diesen Teil seiner selbst, dem er [der Revoltierende, N. M.] Respekt verschaffen wollte, stellt er nun über den Rest und verkündet laut, ihn allem, selbst dem Leben, vorzuziehen. Er wird für ihn das höchste Gut.“⁶¹ Steht also doch wieder die Freiheit an erster Stelle?

⁶⁰ Ebd., S. 13.

⁶¹ Ebd., S. 22.

Wir bleiben bei unserem *Jein*, denn für den Menschen gibt es keine absoluten, sondern nur relative Werte, wie Camus betont.⁶² Weder die absolute Freiheit noch die absolute Gerechtigkeit können das Ziel der Revolte sein, denn beide führen zu Ideologien, die uns den Mitmenschen in den Weg stellen und zu dessen Beseitigung auffordern, wie in Camus' Analyse der historischen und der metaphysischen Revolte deutlich wird. Was hier fehlt, ist das, was jenen Ideologien Einhalt gebieten kann, was ihnen eine Grenze setzt. Kurz, es ist das, was der Revoltierende in sich selbst und in den anderen erkennt als das, wofür es sich selbst zu opfern lohnt: die menschliche Natur.⁶³

Und hier liegt nun auch gleich der Clou der Argumentation: der Revoltierende kämpft nicht für seine individuellen Rechte. Er (oder sie) sieht sich als Teil der menschlichen Gemeinschaft – nur unter dieser Voraussetzung ergibt der Gedanke, sich für die Erlangung und Verteidigung von etwas zu opfern, einen Sinn. Hier entsteht der Gedanke der *Solidarität* mit den Menschen, und er entsteht unmittelbar in der Revolte. „In der Erfahrung des Absurden ist das Leid individuell. Von der Bewegung der Revolte ausgehend, wird ihm bewußt, kollektiver Natur zu sein; es ist das Abenteuer aller. [...] Ich empöre mich, also sind wir.“⁶⁴

Es ist dieser Solidaritätsgedanke, der sich letztlich dem Leser auch in Camus' *Die Pest* offenbart.⁶⁵ Verkörpert wird er in diesem philosophischen Roman insbesondere durch die Figuren des Arztes Dr. Rieux und dessen Freund Tarrou. Beide harren in der von der Außenwelt abgeriegelten Stadt Oran aus. Sie bauen einen Krankendienst auf, organisieren ihn und schufteten selbst Tag für Tag. In einer scheinbar ausweglosen Situation füreinander einzustehen, Hilfe zu leisten, wo kaum Hilfe geleistet werden kann, das eigene Leben dabei zu riskieren, ohne dafür eine Entschädigung zu erwarten – diese Haltung der beiden dient letztlich sogar anderen Figuren in der Geschichte zum Vorbild. So ist es vor allem Rambert, der sich anfänglich mit seinen Fluchtplänen aus der Stadt zunächst für das individuelle Glück und gegen das Schicksal der Mitmenschen entscheiden will, welcher sich von dem mitmenschlichen

⁶² Vgl. Camus 1997a, S. 327.

⁶³ Fenner kritisiert in ihrem Beitrag die von Camus vorgelegte Argumentation. Sein Verweis auf die menschliche Natur sei zu vage und ungenau, als dass sich hierauf moralisch relevante Urteile gründen ließen (vgl. Fenner 2006).

⁶⁴ Camus 1997a, S. 31.

⁶⁵ Vgl. Camus 1997c.

Engagement der beiden beeindruckend lässt und sich fortan ebenfalls der gemeinsamen Sache verschreibt.

Erst auf den letzten Seiten legt der Autor offen, dass es die Stimme eben jenes Dr. Rieux war, die den Leser durch die Erzählung führte, und von dem es schließlich heißt: „Denn er wollte nicht zu denen gehören, die schweigen, er wollte vielmehr für diese Pestkranken Zeugnis ablegen und wenigstens ein Zeichen zur Erinnerung an die ihnen zugefügte Ungerechtigkeit und Gewalt hinterlassen; er wollte schlicht schildern, was man in den Heimsuchungen lernen kann, nämlich daß es an den Menschen mehr zu bewundern als zu verachten gibt.“⁶⁶

Es ist diese Funktion des Berichtens, wie es war, des Widerspiegelns, wie das Leben sich nun einmal zuträgt, die Camus dem absurden Kunstwerk zuspricht. Keine Erklärungen, sondern Bilder der Wirklichkeit, das ist es, was wir finden sollen: „Das Kunstwerk ist also die Inkarnation eines intellektuellen Dramas. Das absurde Kunstwerk verdeutlicht den Verzicht des Denkens auf sein Ansehen; seine Resignation, mehr sein zu wollen als die Einsicht, die die Erscheinungen in das Werk umsetzt und das, was keine Vernunft hat, mit Bildern zudeckt. Wenn die Welt klar wäre, gäbe es keine Kunst.“⁶⁷

4 Zwischen allen Stühlen: die Relevanz der Kunst

Wenn die Welt klar wäre [...] Sie ist es nicht. Sie schweigt, wenn wir fragen. Sie wendet sich ab, wenn wir nach ihr verlangen. Sie verschließt sich vor uns, die wir doch wieder ein Teil von ihr sein wollen. Dieses Außenvorstehen mag von den Menschen in der gegenwärtigen Zeit umso mehr empfunden werden, als die üblichen Ablenkungen des Alltags fehlen. So ist unsere Zeit eine der Suche nach Orientierung in einer als unübersichtlich und abweisend empfundenen Welt. Manch einer besinnt sich nun auf die PhilosophInnen in der Hoffnung, von ihnen Antworten auf die drängenden Fragen zu erhalten. Selten haben die Leute so genau hingehört, wenn beispielsweise die derzeitige Vorsitzende des deutschen Ethikrats – Alena Buyx, ihres Zeichens Philosophin mit den Arbeitsschwerpunkten „Medizinethik, Forschungsethik, Public Health-Ethik“⁶⁸ – über moralisch relevante

⁶⁶ Ebd., S. 250.

⁶⁷ Camus 1997b, S. 103.

⁶⁸ Vgl. Buyx 2021. Man mag sich wundern, warum es relevant zu sein scheint, extra zu erwähnen, dass Frau Buyx zur Profession der Philosophen zählt, vermutet man den Ethikrat

Fragestellungen der gegenwärtigen Pandemielage spricht. Es wäre demnach nicht richtig zu behaupten, PhilosophInnen blieben gegenüber den Fragen der Menschen ebenso verschlossen wie jene Welt, die Camus in seinen Essays in dieser Hinsicht so anklagend schildert.

Pauschalurteile sind hier daher so wenig angebracht wie anderswo. Trotzdem könnte man meinen, dass allein gemessen an der schiereren Zahl der in der akademischen Philosophie Beschäftigten mehr Stimmen aus diesem Fach im Rahmen von gesellschaftspolitisch relevanten Debatten ihren Weg in die Öffentlichkeit finden sollten.⁶⁹

Ein Beitragender aus dem Fach, der genau diesen Punkt schon vor geraumer Zeit angemahnt hat, ist Philip Kitcher, John-Dewey-Professor Emeritus an der Columbia University New York. In einem Interview, das er in der „Information Philosophie“ gegeben hat, äußert er sich kritisch über das Selbstbild der BerufsphilosophInnen von ihrem Fach und dessen Themenstellungen: „Ja. Begriffsanalysen und die teils kindischen Spielereien der PhilosophInnen sind häufig von untergeordneter Wichtigkeit. Wir müssen uns mit den wirklichen Problemen unserer Zeit befassen und sie klar darstellen, um sie dann gemeinsam mit anderen zu lösen. Wir sollten unsere Gesellschaft zu verstehen versuchen, und dafür müssen wir über den Tellerrand unseres Fachs blicken und unsere Einsichten und Standpunkte auch nach außen zur Diskussion bringen.“⁷⁰

Diese Überlegungen führt Kitcher andernorts weiter aus,⁷¹ wobei seine Kritik dabei insbesondere einer, wie er meint, falsch gewichteten Wertschätzung für philosophische Spezialfragen gilt. Er vergleicht die Berufsphiloso-

doch aus Mitgliedern dieser Berufsgruppe zusammengesetzt. Ein genauer Blick auf dieses Gremium macht jedoch klar, dass unter dessen 26 VertreterInnen sehr unterschiedliche Qualifikationen – Medizin, Jura, Theologie u. a. – versammelt sind und eben nicht überwiegend PhilosophInnen.

⁶⁹ Eine kritische These gegen zu viel vorschnelles Engagement führt dagegen der Philosoph Geert Keil ins Feld. Er weist auf den nicht zu vernachlässigenden Punkt hin, dass man gegeneinander abwägen müsse, welche Art von Expertise in den verschiedenen öffentlichen Diskussionen eigentlich gebraucht werde und was die akademische Philosophie in ihren arbeitsteilig organisierten und zunehmend spezialisierten Fachdiskursen thematisch erarbeite. So konstatiert er in der Öffentlichkeit beispielsweise eher ein „Bedürfnis nach ethischer Orientierung“, während viele BerufsphilosophInnen mit Fragen der theoretischen Philosophie (also Analysen im Bereich der Erkenntnistheorie, der Sprachphilosophie, der Philosophie des Geistes usw.) befasst seien (vgl. Keil 2017).

⁷⁰ Kitcher 2012b, S. 36.

⁷¹ Vgl. Kitcher 2012a.

phInnen in diesem Zusammenhang mit MusikerInnen und fragt provokant, ob es wirklich wünschenswert sei, dass wir den „Fingerübungen“ des Faches mehr Aufmerksamkeit schenkten als den „großen Werken“. Natürlich sei es sinnvoll, seine Fertigkeiten – im Falle der MusikerInnen wäre es z. B. das Üben von Tonleitern, im Falle der PhilosophInnen das Diskutieren der Bedingungen des Wissensbegriffes gemessen an den Gettier-Fällen⁷² usw. – durch diese Trainings zu schärfen, doch sollten diese Fähigkeiten letztlich für die Beantwortung gesellschaftlich relevanter Fragen genutzt und nicht im Trainingslager sozusagen bis zur völligen Verausgabung erschöpft werden.

Kitchers Kritik ist dabei durchaus konstruktiv gemeint. Er verweist darauf, dass durch die zunehmende Ausdifferenzierung und Spezialisierung der Wissenschaften viele Wissensprojekte gemeinschaftlich mit VertreterInnen anderer Fachdisziplinen angegangen werden und PhilosophInnen wahrnehmen sollten, dass sich auch in ihrem Fach die Fragestellungen weiterentwickelt hätten, sich deren Fokus entsprechend verschoben hätte. Diesen Punkt erläutert er an konkreten Beispielen sowohl aus dem Bereich der theoretischen, als auch der praktischen Philosophie.⁷³

Die Diskussion dieser Beispiele – und damit der Erwägung zur Klärung welcher Fragen die PhilosophInnen beitragen können – führt Kitcher interessanterweise ebenfalls zu einem Verweis auf die Relevanz der Kunst. Diese sieht er gerade im Bereich ethischer Überlegungen gegeben.⁷⁴ Sein Projekt einer naturalistischen Ethik, also der These, dass sich die moralischen Grundlagen unseres Zusammenlebens in der Gemeinschaft evolutorisch als eine Art „Sozialtechnik“ anhand der verschiedenen Anforderungen in stetig größer werdenden Gruppen von Individuen herausgebildet hätten,⁷⁵ lässt ihn auf die Rolle der Literatur zu sprechen kommen. Diese könne z. B. als wichtige Quelle dafür dienen, wie bestimmte Lebensweisen konkret erfahren würden – jenseits einer bloßen Aufzählung der Möglichkeiten.⁷⁶

⁷² Edmund L. Gettier (1963) zeigte in einem Aufsatz mithilfe zweier Beispiele, dass, obwohl in den von ihm geschilderten Fällen alle Bedingungen der klassischen Wissensanalyse erfüllt seien – diese fasst „Wissen“ als wahre, gerechtfertigte Überzeugung –, man der fraglichen Person in den Beispielen kein Wissen zusprechen würde.

⁷³ Vgl. Kitcher 2012a, Kap. 4, 5.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 219 f.

⁷⁵ Diese Thesen erläutert er ausführlich in Kitcher 2011.

⁷⁶ Vgl. Kitcher 2012a, S. 219. Kitcher selbst hat diese Quellen hinlänglich erkundet, indem er die philosophischen Dimensionen der Werke einer Reihe von Künstlern erforschte, so z. B.

Wie wir schon gesehen haben, geht Camus noch einen Schritt hierüber hinaus: Kunst ist für ihn nicht bloß eine Ressource anderer Kreativer, die man in der Philosophie nutzbar machen könnte. Kunst (und insbesondere Literatur) ist für ihn eine andere Ausdrucksform für philosophische Gedanken, auch um diese einem breiten Leserkreis zugänglich zu machen. Philosophie ist für ihn etwas, das nicht UniversitätsprofessorInnen vorbehalten bleiben sollte, sondern etwas, das jeden angeht. In der Nobelpreisrede von 1957 hält Camus im Hinblick auf den Rezipientenkreis der Kunst den folgenden Gedanken fest: „Seiner Bestimmung gemäß kann er [der Schriftsteller, N. M.] sich heute nicht in den Dienst derer stellen, die Geschichte machen: er steht im Dienste derer, die sie erleiden.“⁷⁷ Die Literatur bot ihm das Medium, die Philosophie in jenen Bildern zu transportieren, die er für angemessen hielt, ihre Inhalte erfahrbar zu machen.⁷⁸

Mit dieser Haltung findet sich Camus sozusagen zwischen allen Stühlen wieder. Zwar gibt es jene, die wie Philip Kitcher das Potential der Kunst für die Philosophie durchaus betonen, doch wird gerade im Kontext der analytischen Philosophie häufig auf eine strikte Trennung beider Bereiche gedrungen. So kommt es in der akademischen Philosophie oftmals einem vernichtenden Vorwurf gleich, äußerte man über einen Werkschaffenden, er (oder sie) habe einen guten Roman oder eine interessante Erzählung verfasst. Literatur (allgemeiner formuliert, Kunst) und Philosophie werden, spätestens seit der scharfen Kritik durch Rudolf Carnap und andere Vertreter des logischen Empirismus,⁷⁹ als divergente Phänomene aufgefasst. Wer Literatur schreibt, ist kein ernstzunehmender Philosoph und ein solcher verfasst seine Thesen und Argumente nicht in Form lyrischer Bilder, so die gängige These.

Erschwerend tritt für Camus hinzu, dass er eine recht konkrete Auffassung darüber zu vertreten scheint, welcher Art ein Kunstwerk und damit ein literarisches Werk zu sein habe, damit es mehr zum Ausdruck bringen kann als bloße Alltagsunterhaltung. Er schreibt: „So verlange ich von dem absurden Kunstwerk das, was ich vom Denken verlangte: Auflehnung, Freiheit und Mannigfaltigkeit. Dann wird es die tiefe Nutzlosigkeit manifestieren.“⁸⁰ Das *absurde Kunstwerk* wiederholt das Leben, d. h. es beschreibt, es erklärt

von Thomas Mann (vgl. Kitcher 2013) und James Joyce (vgl. Kitcher 2007).

⁷⁷ Camus 1960c, S. 263.

⁷⁸ Vgl. Camus 1997b, S. 105.

⁷⁹ Vgl. z. B. Carnap 2004, S. 104 ff.

⁸⁰ Camus 1997b, S. 120.

nicht. Es kann nicht erklären, was nicht verstanden werden kann. Ein solches Werk zu schaffen ist dann *eine* mögliche Form, sein Leben angesichts des Absurden zu gestalten, unter anderen. Es gibt diesem Leben jedoch keinen neuen Sinn. „Das absurde Kunstwerk verlangt einen Künstler, der sich seiner Grenzen bewußt ist, und eine Kunst, in der das Konkrete nichts anderes bedeutet als sich selbst. Es kann nicht das Ziel, der Sinn und der Trost eines Lebens sein. Schaffen oder nicht schaffen – das ändert nichts. Der absurde Schöpfer hängt nicht an seinem Werk. Er könnte darauf verzichten. Er verzichtet auch manchmal darauf.“⁸¹

Der Künstler des Absurden bindet sich also nicht an sein Werk. Ja, es klingt so, als wäre es ihm geradezu gleichgültig. So wie es über den norwegischen Maler Edvard Munch heißt, er habe nach Vollendung eines Bildes dieses einfach achtlos in irgendeiner Ecke seines Ateliers bzw. irgendwo auf seinem Grundstück gelagert,⁸² so fordert Camus für den absurden Künstler allgemein eine gewisse Indifferenz dem Werk gegenüber ein. Es ist nicht das Werk, das zählt, sondern die Einsicht in das Absurde. Der Schaffende erkennt an, dass er sein Leben mit dieser Art Tätigkeit verbringen könnte ebenso wie mit jeder anderen auch.⁸³ Auch ein solches Werk darf nicht zurück in eine nicht erfüllbare Hoffnung führen.

Liest man diese Passagen im „Sisyphos“, hat man den Eindruck, dass Camus’ Auffassung von Kunst und speziell von Schriftstellerei wenig Anlass geben könnte zu Optimismus.⁸⁴ Ist unser Missverständnis also noch größer, als wir es oben schon angemerkt haben? Steckt im Roman *Die Pest* tatsächlich nichts weiter als eine melancholische Schilderung einer deprimierenden Seuchensituation? Als die trostlose Beschreibung des gehorsamen Sicheinfügens der Menschen in das Pest-Regime, gar ihres willigen Mitläufertums, wie im fiktiven Charakter des Cottard gezeichnet? Haben wir bisher also zu viel hineingelesen – hineinlesen wollen in diesen Roman? Jene Idee der Solidarität, die uns so tröstlich erschien, entspringt sie allein unserem Wunschdenken?

⁸¹ Ebd., S. 102.

⁸² Dieser nachlässige Umgang mit dem eigenen Werk wird beispielsweise von den am Munch-Museum in Oslo arbeitenden Konservatoren hervorgehoben (vgl. Munchmuseet 2021).

⁸³ Vgl. Camus 1997b, S. 106.

⁸⁴ Eine Kritik an dieser scheinbar einseitigen Sichtweise auf den Wert der Kunst in der frühen Philosophie des Absurden bei Camus formuliert Pözlner 2020.

Wenden wir uns an den Autor: Camus' Philosophie des Absurden stellt den Menschen nackt und einsam in eine Welt voll Fremdheit und Kälte. Bibbernd sehen wir uns darin um. Weigern uns hinzunehmen, dass diese Welt, die uns gebiert und ernährt, uns nicht erhalten will. Trotz erscheint in unseren Augen. „Und sei's drum!“ tritt auf unsere Lippen, während wir voranschreiten in unserer Lebenszeit. Genauso fasst auch Camus das Absurde als bloßen *Ausgangspunkt* auf – nicht weniger für sich selbst als auch für die anderen. Es geht darum *weiterzudenken*. „Warum soll ich noch betonen, dass in der Erfahrung, die mich interessierte und über die ich geschrieben habe, das Absurde nur als Ausgangsposition betrachtet werden soll, sogar wenn die Erinnerung daran und die Erregung den späteren Vorgang begleiten.“⁸⁵ Ebenso wenig wie wir uns im Absurden einrichten sollen, sieht Camus die Rolle der Literatur in jener Ausweglosigkeit enden, die das absurde Kunstwerk einzufordern scheint. Er stellt klar: „Doch kann man gelegentlich eine Richtigstellung versuchen und beteuern, dass man nicht ausschließlich das Absurde malt *und dass niemand an eine trostlose Literatur glauben kann*.“⁸⁶

Kein Missverständnis, keine vorschnelle Überinterpretation nötigt uns, niedergeschlagen sein Werk wieder aus den Händen zu legen. Im Gegenteil, wir haben ganz recht getan, darin jenen Gedanken der Solidarität zu erfassen, den er uns in *Der Mensch in der Revolte* ans Herz zu legen trachtet. Der Trotz mag dem Einzelnen gehören, die Revolte aber ist unser aller Angelegenheit. Die Solidarität der Menschen erwächst aus dieser und wird durch sie erhalten. Diese Einsicht lässt Camus auch seinen fiktiven Charakter Rambert erfahren und verkünden: „Ich habe immer gedacht, ich sei fremd in dieser Stadt und habe nichts zu tun mit euch. Aber jetzt, nachdem ich das alles gesehen habe, weiß ich, daß ich hierhergehöre, ob ich es will oder nicht. Diese Geschichte geht uns alle an.“⁸⁷

Und finden wir den Zugang zu dieser Solidargemeinschaft vielleicht auch nicht von allein, so können wir doch auf den *philosophischen Romancier*⁸⁸ bauen, der uns mit seinem Werk diese Gedanken nahebringen wird. „Sobald er spricht, nachdenkt und vor allem schreibt, reicht unser Bruder uns die Hand [...]. Verzweifelnde Literatur ist ein Widerspruch in sich selbst.“⁸⁹

⁸⁵ Camus 2019, S. 133 f.

⁸⁶ Ebd., 132, Hervorhebung N. M.

⁸⁷ Camus 1997c, S. 169.

⁸⁸ Vgl. Camus 1997b, S. 105.

⁸⁹ Camus 2019, S. 134.

5 Resümee

Macht es also einen Unterschied, ob unsere Buchhändlerin das nächste Mal einen philosophischen Roman oder doch „nur“ Unterhaltungsliteratur aus ihren Regalen zieht? Das kommt darauf an... Camus jedenfalls sah die Chance, durch die Kunst auch jene zu erreichen, die in ihrer Buchhandlung die Ecke zwischen religiösen und esoterischen Schriften nie freiwillig aufsuchen würden, in welcher die Philosophie derzeit meist zu finden ist. Ihm mag wohl bewusst gewesen sein, dass dennoch jene und damit viele, die den Schritt ins Haus der Bücher gar nicht erst setzen, sicher auch nicht durch den „philosophischen Romancier“ erreichbar sein würden. Vielleicht würde er sich für die Überlegungen einiger gegenwärtiger PhilosophInnen begeistern, die darüber diskutieren, ob man Filme in der Philosophie nutzbar machen könnte.⁹⁰

Natürlich sollte man auch in einen Film nicht voreilig zu viel hineininterpretieren. Insbesondere gilt es, eine gewisse kritische Distanz der fiktionalen Welt gegenüber zu behalten – nicht vorschnell den Künstler mit seinen Figuren zu identifizieren. So nimmt auch Camus diesen Abstand für sich in Anspruch, wenn er schreibt:

Natürlich ist es immer möglich, einen Essay über die Kenntnis des Absurden zu schreiben. Doch kann man schließlich auch über die Blutschande schreiben, ohne sich deshalb zuvor auf seine unglückliche Schwester zu stürzen [...]. Die Vorstellung, dass jeder Schriftsteller zwangsläufig über sich selbst schreibe und sich in seinen Büchern abbilde, ist eine der Kindereien, die uns die Romantik vererbt hat. Es ist im Gegenteil gar nicht ausgeschlossen, dass sich ein Künstler in erster Linie für die andern interessiert oder für seine Epoche oder für Familienmythen.⁹¹

Doch gerade dieses *Sich-für-die-anderen-interessieren* ist es nicht das, was wir meinen, was die *wichtigen Fragen* von den *philosophischen Fingerübungen* unterscheidet?

⁹⁰ Eine detaillierte Untersuchung zu den dazu vertretenen Thesen bietet beispielsweise Warthenberg 2007. Christopher Falzon verfasste darüber hinaus ein ganzes Werk, das zeigen soll, inwiefern man Studierende und interessierte Laien mittels Spielfilmen auch in komplexe philosophische Debatten einführen könne (vgl. Falzon 2015).

⁹¹ Camus 2019, S. 132.

Literatur

- Buyx, Alena (2021), URL: <https://www.ethikrat.org/mitglieder/alena-buyx/> (besucht am 03. 03. 2021).
- Camus, Albert (1960a), „Die Wette unserer Generation“, in: *Fragen der Zeit*, übers. von Guido G. Meister, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 250–261.
- (1960b), *Fragen der Zeit*, übers. von Guido G. Meister, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- (1960c), „Nobelpreisrede“, in: *Fragen der Zeit*, übers. von Guido G. Meister, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 261–267.
- (1997a), *Der Mensch in der Revolte. Essays*, übers. von Justus Streller, bearbeitet von Georges Schlocker unter Mitarbeit von Francois Bondy, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- (1997b), *Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde*, übers. von Hans Georg Brenner und Wolfdietrich Rasch, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- (1997c), *Die Pest*, übers. von Guido G. Meister, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- (2019), „Das Rätsel“, in: *Hochzeit des Lichts*, übers. von Peter Gan und Monique Lang, Zürich: Arche, S. 127–136.
- Carnap, Rudolf (2004), *Scheinprobleme in der Philosophie und andere metaphysikkritische Schriften*, hrsg. von Thomas Mormann, Hamburg: Meiner.
- Der Tagesspiegel (2020), *Lesemarathon mit Albert Camus’ „Die Pest“*, URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/beruehmt-er-seuchenroman-lesemarathon-mit-albert-camus-die-pest/25732556.html> (besucht am 01. 03. 2021).
- Descartes, René (1994), *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie*, hrsg. von Artur Buchenau, Hamburg: Meiner.
- DGPhil und GAP (2021), *PhilPublica*, URL: <https://www.philpublica.de/> (besucht am 02. 03. 2021).
- Dietschreit, Frank (2020), *Roman Albert Camus: „Die Pest“*, URL: <https://www.rbb-online.de/rbbkultur/themen/literatur/rezensionen/buch/2020/04/camus-die-pest.html> (besucht am 01. 03. 2021).
- Falzon, Christopher (2015), *Philosophy Goes to the Movies. An Introduction to Philosophy*, New York: Routledge.

- Fenner, Dagmar (2006), „Der Mensch auf der Suche nach dem Sinn des Lebens. Kritische Reflexionen zur Sinnfrage im Rahmen von Camus' Theorie des Absurden“, in: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* 31.1, S. 79–99.
- Flynn, Thomas R. (2008), *Existenzialismus. Eine kurze Einführung*, hrsg. von Erik M. Vogt, Wien: Turia + Kant.
- Keil, Geert (2017), „Wo sind die Philosophen, wenn man sie braucht? Geert Keil über Philosophie und Öffentlichkeit“, in: *Information Philosophie* 01, S. 8–19.
- Kitcher, Philip (2007), *Joyce's Kaleidoscope. An Invitation to "Finnegans wake"*, New York: Oxford University Press.
- (2011), *The Ethical Project*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press, ISBN: 9780674284289.
 - (2012a), „Philosophy Inside Out“, in: *Preludes to Pragmatism. Toward a Reconstruction of Philosophy*, Oxford: Oxford University Press, S. 210–222.
 - (2012b), „Die gesellschaftliche Verantwortung der Philosophie. Ein Gespräch mit Philip Kitcher“, in: *Information Philosophie* 5, S. 34–43.
 - (2013), *Deaths in Venice. The Cases of Gustav von Aschenbach*, New York: Columbia University Press.
 - (2014), *Life after Faith. The Case for Secular Humanism*, New Haven: Yale University Press, ISBN: 9780300203431.
- Lévi-Valensi, Jacqueline, Hrsg. (2014a), *Albert Camus – Journalist in der Résistance. Leitartikel und Artikel in der Untergrund- und Tageszeitung Combat von 1944 bis 1947*, Bd. 1, Hamburg: Laika.
- Hrsg. (2014b), *Albert Camus – Journalist in der Résistance. Leitartikel und Artikel in der Untergrund- und Tageszeitung Combat von 1944 bis 1947*, Bd. 2, Hamburg: Laika.
- Lowsky, Martin (2017), *Textanalyse und Interpretation zu Albert Camus La Peste*, Hollfeld: Bange.
- Luckner, Andreas (2019), „Albert Camus und die Ethik des Absurden“, in: *agora42. Das philosophische Wirtschaftsmagazin*, S. 34–42, URL: <https://agora42.de/albert-camus-ethik-des-absurden-luckner/>.
- Munchmuseet (2021), *Conservation: Our Fragile Inheritance*, URL: <https://www.munchmuseet.no/en/about/conservation/> (besucht am 03. 03. 2021).
- Onfray, Michel (2015), *Im Namen der Freiheit. Leben und Philosophie des Albert Camus*, übers. von Stephanie Singh, München: btb.
- Pözlner, Thomas (2020), „Camus on the Value of Art“, in: *Philosophia* 48, S. 365–376, DOI: <https://doi.org/10.1007/s11406-019-00078-4>.

- Robert Koch Institut (2021), *Epidemiologischer Steckbrief zu SARS-CoV-2 und COVID-19*, URL: https://www.rki.de/DE/Content/InfAZ/N/Neuartiges_Coronavirus/Steckbrief.html (besucht am 01. 03. 2021).
- Russell, Bertrand (2017), *Probleme der Philosophie*, übers. von Eberhard Bubser, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Schüle, Christian (2013), „Liebeserklärung an einen Außenseiter“, in: *Deutschlandfunk*, 27.10.2013.
- Sembritzki, Katja (2020), „Was „Die Pest“ von Camus so zeitlos macht“, in: *ntv.de*, 29. März 2020, URL: <https://www.n-tv.de/leute/hoerbuecher/Was-Die-Pest-von-Camus-so-zeitlos-macht-article21673717.html>.
- Sherman, David (2009), *Camus*, Malden, MA: Wiley Blackwell.
- Störig, Hans Joachim (2007), *Kleine Weltgeschichte der Wissenschaft*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Todd, Olivier (2001), *Albert Camus. Ein Leben*, hrsg. von Doris Heinemann, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Wartenberg, Thomas E. (2007), *Thinking on Screen. Film as Philosophy*, London: Routledge.
- Wittwer, Héctor (2003), *Selbsttötung als philosophisches Problem. Über die Rationalität und Moralität des Suizids*, Paderborn: mentis.

Die Johannesminne. Ein mittelalterliches Plädoyer für die Irrelevanz der Kunst

Fabien Muller

1 Einleitung

„Nichts Erscheinendes ist schön“¹, schreibt, in einem seiner Briefe, der Kirchenvater Ignatius von Antiochien. Dass von der sichtbaren Welt nichts „schön“ sei, mag an sich schon eine streitbare oder zumindest erklärungsbedürftige Aussage sein. Noch problematischer wirkt diese Aussage jedoch, wenn man sie in ihrem kulturellen bzw. ideengeschichtlichen Kontext situiert: Ignatius schreibt dies als einer der ersten Zeugen des frühen Christentums und widerspricht damit auf fast anstößige Weise der Kunsttradition, in der sich das Christentum späterhin entfaltet hat. Wenn nämlich nichts Erscheinendes schön sein kann – sondern letztlich nur das Unsichtbare, Gott selbst –, von welchem Nutzen kann dann die Kunst –, verstanden als Gestaltung des Sichtbaren, sein?

Noch weiter lässt sich dieser Widerspruch zuspitzen, wenn man Ignatius' Urteil der christlichen Kunst des Mittelalters gegenüberstellt. Die Fenster der Kathedrale von Chartres, die Beatus-Apokalypsen, die sich in verschiedenen Traditionen entfaltende Gregorianik, die Malerschule von Siena mit Cimabue und Duccio von Buonisegna – die Kunstgeschichte kennt kaum eine farbenreichere und ausgefallenerere Epoche als die des Mittelalters. Dem „Erscheinenden“ wird ein solcher Stellenwert beigemessen, dass es absurd scheint, seinen Sinn oder seine Wichtigkeit in irgendeiner Hinsicht infrage zu stellen.

Tatsächlich aber liegt mit diesen beiden Extremen ein Spannungsverhältnis vor, das nicht einfach in der jeweiligen Epoche zugunsten des einen oder anderen Extrems aufgelöst wurde. Die Antike kannte bereits eine große Freude an Formen und Farben (man denke an den Bilderschmuck der Praetextatus-Katakomben, der Mosaiken in Ravenna, usw.), das Mittelalter wiederum ein ausgezeichnetes Interesse an Ebenmaß und Nüchternheit (romanische Raumstruktur, zisterziensische Kunst, usw.). Es handelt sich also

¹ Ignatius von Antiochien, *Epistula ad Romanos* 3,2: „οὐδὲν φαίνόμενον καλόν“.

um ein Spannungsverhältnis, das anders als durch Stufen der historischen Ablösung gedacht werden muss.

Es handelt sich um eine prinzipielle, theoretische Spannung, die die gesamte vom Christentum geprägte Kunstgeschichte bestimmt, ohne sich jemals nach einer Seite hin aufzulösen. Es liegt in dieser Kunst einerseits eine Tendenz zur Transzendierung des Sichtbaren, d. h. zur Selbstübersteigerung des einzelnen Kunstwerks vor; andererseits aber auch die Idee, dass das Sichtbare der transzendenten Schönheit angemessen sein soll. Theologisch ausgedrückt: die Kunst soll von der Welt zu Gott hinführen, jedoch auch – auf ihre endliche, begrenzte Weise – der Schönheit in Gott entsprechen.

Der vorliegende Beitrag greift ein Beispiel aus der spätmittelalterlichen Kunst auf, das eine mögliche Antwort auf die Frage formuliert, wie die Spannung zwischen der weltlich-phänomenalen Situation des Kunstwerks und seiner transzendenten Bestimmung zu denken ist. Das Spätmittelalter eignet sich für diese Betrachtung besonders, weil die Religiosität in ihm von einem aristotelisch-naturwissenschaftlich inspirierten Paradigma (Scholastik des 13. Jahrhunderts) zu einem eher persönlich-devotionalen, asketischen und von Frömmigkeit geprägten Paradigma überging, in dem der Abgrund zwischen Mensch und Gott wieder besonders stark hervorgekehrt wurde. Die rheinische Mystik, in deren intellektuellen Kontext auch die hier zu betrachtende Johannesminne fällt, ist ein Ausdruck dieses neuen Paradigmas.

Die „Johannesminne“ oder „Christus-Johannes-Gruppe“ ist ein Typus der Holzplastik aus dem 14. Jahrhundert. Ein Exemplar dieses Typus findet sich im Augustinermuseum in Freiburg im Breisgau. Dieser Typus bzw. die konkrete Plastik bietet sich zur Betrachtung an, weil sie den Gegensatz von Erscheinung und Transzendenz auf philosophisch interessante Weise, nämlich durch einen dialektischen Aufbruch der Weltimmanenz artikuliert. An ihr zeigt sich auf exemplarische Weise, wie das Spätmittelalter mit dem traditionellen Kunstverständnis umging, um der neuen Frömmigkeit und deren mystischen Hauptkomponente Ausdruck zu geben. Die Besprechung des mittelalterlichen Kunstverständnisses und die Interpretation der Johannesminne erfolgt dabei in mehreren Schritten.

Zuerst soll nach dem spezifischen Bildbegriff des Mittelalters gefragt werden. Ausgehend von der neuplatonischen und augustinischen Tradition wird ersichtlich gemacht, in welchen dynamischen Relationen das Bild eingebettet ist bzw. welche Aspekte dieser Dynamik die Kunst unmittelbar übernimmt. Zur Vorbereitung der Betrachtung des Johannesminne ist insbeson-

dere die Spezifität der Zisterzienserspiritualität und die Nachwirkung dieser Spiritualität im 14. Jahrhundert besprochen werden.

Anschließend soll die „Johannesminne“ des Augustinermuseums analysiert und auf die vorhergehenden Überlegungen zum Bildbegriff bezogen werden. Die Hauptfrage lautet, wie sich das Verhältnis der beiden Figuren zueinander bestimmen lässt und was dieses über das abstraktere Verhältnis der Menschen zur Transzendenz aussagt.

Die sich aus dieser Analyse ergebende Interpretation soll dann anhand einer Textstelle aus einer Predigt von Meister Eckharts plausibilisiert werden, deren historischer Kontext mit dem Entstehungszeitraum der Johannesminne zusammenfällt. Die Predigt greift das zentrale plastische Element der Johannesminne auf, so dass sie sich besonders dazu eignet, das aufzudecken, was in der Plastik latent ist, ohne den intellektuellen Kontext des Spätmittelalters zu verlassen.

In einem letzten Schritt soll, von dieser diese Interpretation ausgehend, ein Ausblick auf eine moderne Position in der philosophischen Ästhetik geworfen werden. Hierzu wird Adornos Ästhetische Theorie herangezogen. Dies erlaubt es einerseits, Kontinuitäten und Brüche im Verhältnis des Mittelalters zur heutigen Kunst zu identifizieren; darüber hinaus aber auch, die Missverständnisse oder Fehleinschätzungen zu beheben, die dem Mittelalter als einem dogmatischen oder durch seine Religiosität naiven Zeitalter anhängen.

Was sagt die „Johannesminne“ über die Rolle und Funktion der Kunst aus? Ist ihrem ästhetischen Beitrag überhaupt noch ein Wert beizumessen bzw. muss dieser nicht durch die Tatsache relativiert werden, dass sie einer Epoche angehört, in der die Kunst der Religion unterstellt war? Sagt sie überhaupt noch etwas aus, das für unsere Gegenwart verständlich oder nachvollziehbar ist?

2 Der Bildbegriff zwischen Plotin und Bernhard von Clairvaux

Zur Einführung in das Problem von Erscheinung und Transzendenz in der mittelalterlichen Kunst bietet sich eine Betrachtung in drei Etappen an. Zuerst muss der systematische Rahmen festgelegt werden, in dem das Problem seiner Struktur nach überhaupt besprochen werden kann. Erscheinung und Transzendenz verhalten sich in der Kunst auf bildhafte Weise zueinander, insofern die Erscheinung als Bild auf die Transzendenz als auf ihre Bedeu-

tung verweist. Demzufolge ist zu fragen, wie sich diese beiden Bildebenen zueinander verhalten bzw. welcher Bildbegriff in systematischer Hinsicht überhaupt anzunehmen ist.

In einem zweiten Schritt muss dann in historischer Hinsicht bestimmt werden, aus welchem ideengeschichtlichen Kontext dieser Bildbegriff stammt, wie er ins Mittelalter übergegangen ist und wie er dazu dienen kann, die Johannesminne und ihre spezifische Artikulation des Verhältnisses von Erscheinung und Transzendenz zu erklären.

In einem dritten Schritt ist dann zu fragen, wie sich das Spannungsverhältnis zwischen Erscheinung und Transzendenz sowie in einem allgemeineren Sinn zwischen Endlichkeit und Ewigkeit in der intellektuellen Welt des Mittelalters ausgedrückt und insbesondere auf die Kunst, ausgehend vom herausgearbeiteten Bildbegriff, ausgewirkt hat.

Die christliche Kunst bis zur Neuzeit geht in Bezug auf ihren Bildcharakter im Wesentlichen von der Bibel, den Heiligengeschichten und theologischen Gegebenheiten aus. Auf allgemeiner und systematischer Ebene lassen sich an dieser Bildfunktion zwei Aspekte identifizieren: (1) Das Bild ist ästhetisch bestimmt, insofern das jeweilige Kunstwerk durch die Anordnung seiner Teile, das Ebenmaß, mit dem die künstlerische Form in die Materie übertragen wurde, seine Einheit und Kohärenz einen gewissen sinnfälligen (wortwörtlich die sinnliche Wahrnehmung, *aisthesis*, betreffend) Anreiz besitzt, oder einfacher „Schönheit“. (2) Sie ist andererseits semantisch bestimmt, insofern ihr Darstellungscharakter sich auf einen bestimmten Inhalt bezieht, wie z. B. ein Vesperbild die Beweinung des Leichnams Christi durch die Gottesmutter zum Inhalt hat. Das Bild hat dieses Geschehen als seine Bedeutung.

Wie lassen sich diese beiden Aspekte in die Grundspannung von Erscheinung und Transzendenz einordnen? – (1) Insofern sich das sinnfällig Schöne dem Ästhetischen zuordnen lässt und sich dieses Schöne in Gott auf vollkommene Weise vorgebildet vorfindet, kann man sagen, dass die endliche Schönheit der Kunstwerke, im Sinne der platonischen Aufstiegsbewegung vom individuellen Schönen zum vollkommen Schönen,² zu der Schönheit hinführt, die, wie das Gute, das Wahre usw., in Gott ihr absolutes Gegenstück hat. (2) In semantischer Hinsicht besteht der Bezug der Erscheinung zur Transzendenz darin, dass das Kunstwerk eine Idee bedeutet, die in Gott

² Vgl. Platon, *Symposium*, 210a–211c.

auf rein abstrakte gegeben ist, so, wie z. B. die formlose Idee der Dreifaltigkeit durch die Abbildung dreier göttlicher Personen mit bestimmten Attributen dargestellt wird (etwa in Masaccios Dreifaltigkeit).

In beiden Fällen liegt eine Spannung zwischen der phänomenalen Gegebenheit des Kunstwerks und dem nicht-erscheinenden Bedeutungsinhalt vor. Das Problem ist also, dass die Schönheit als Vollkommenheit Gottes (ästhetisch) und die Artikulation theologischer Sachverhalte (semantisch) in einer Erscheinung zum Ausdruck kommen sollen, die, wie mit Ignatius festgehalten wurde, nichts „Schönes“ an sich haben kann.

Es ist dann die historische Frage zu stellen, wo der historische Ursprung der Diskussion dieses Bildbegriffs liegt, wie sich diese Diskussion entfaltet und wie sie sich letzten Endes auf die Kunst des Mittelalters ausgewirkt hat. Es wurde bereits angedeutet, dass die Frage nach dem Verhältnis von Erscheinung und Transzendenz von der platonischen Ideenlehre her zu verstehen ist. Damit ersichtlich wird, wie die Ideenlehre mit dem Bildbegriff zusammenhängt, sind zwei Entwicklungsstufen dieser Lehre zu betrachten. Bei Platon selbst bilden die Ideen erstens eine Art Zwischenreich zwischen der reinen Transzendenz (des Guten) und der materiellen Welt. Insofern nun das Bild durch seine Bedeutungsfunktion ein Verhältnis zum Ideellen herstellt, kann es als Vermittlung zwischen seiner Erscheinung und diesem ideellen Element fungieren. Zweitens ist dann die Umbildung dieser Lehre in der mittel- und neuplatonischen Theorie der „Ideen im göttlichen Geist“³ zu beachten, die sich bereits bei Kirchenvätern wie Origenes und Klemens von Alexandrien vorfindet. Diese Theorie verlagert die Ideen vom platonischen Ideenkosmos in den Geist Gottes, wo sie als formgebende Gründe in der Schöpfung der Dinge fungieren. Vor dem Hintergrund dieser zweiten Entwicklungsstufe führt das Bild dann nicht nur zu den Ideen, sondern zum göttlichen, diese Ideen denkenden Geist selbst.

Als Grundlage für die christliche Aneignung dieser Bildtheorie im Rahmen der Ideenlehre hat zuerst Plotin gedient. Im berühmten achten Buch der *fünften Enneade* spricht er der Kunst zu, dass sie nicht nur die Natur nachahme, sondern sich zu den Gründen (Ideen) der Naturdinge selbst erhebe.⁴ Das Bild ist also nicht ein Abbild der erscheinenden Welt, sondern es

³ Vgl. Krämer 1964, S. 21 ff. Krämer erklärt die Genese dieser „Spezialtheorie“ im Rahmen der akademischen und mittelplatonischen Lehre.

⁴ Vgl. insbesondere Plotin, *Enneaden* V.8,1: „Es ist dann zu wissen, dass sie [die Kunst] das Sichtbare nicht einfach nur nachahmt, sondern dass sie bis zu den Gründen hinaufgeht,

ahmt gewissermaßen die Prinzipienstruktur, die dieser Welt zugrunde liegt, nach. Wer das erfasst, was die Kunst zur Darstellung bringt, dem ist also eine Einsicht in die höhere, nicht mehr erscheinende Ebene der Wirklichkeit möglich.

Diese Bildtheorie bzw. die mit ihr verbundene Ideenmetaphysik ist, mit einigen Umgestaltungen, über Augustinus, Pseudo-Dionysius Areopagita und Johannes von Damaskus ins Christentum übergegangen.⁵ Ein Beispiel für ihre Neuartikulierung findet sich in Augustinus' erstem Traktat zum Johannesevangelium wieder.⁶ Augustinus erklärt dort, dass, wenn ein Künstler eine Truhe anfertige, der ideelle Grund dieser Truhe im Geist des Schaffenden verbleibe, auch wenn die Truhe verfalle. Sie sei die „wirklichere“ von beiden metaphysischen Wesenheiten. Dasselbe Verhältnis bestehe zwischen Gott und der Schöpfung. Die Schöpfung sei in Gottes Denken begründet und dieses Denken stehe durch seine Vollkommenheit und Ewigkeit über den geschaffenen Dingen. Im Umkehrschluss gälten dann auch alle schönen Dinge innerhalb der Schöpfung als „äußerste Spuren jener Schönheit“⁷, die Gott selbst sei. Dies gilt wiederum auch für die Kunst: ein Kunstwerk ist dadurch schön, dass es auf das ewige Schöne in Gottes Denken verweist.

Der neuplatonische Philosoph Pseudo-Dionysius Areopagita wendet dieselbe Idee in begrifflich präziserer Form auf die bildhafte Ausdrucksweise der Bibelberichte an. Die bildhaften Ausdrücke der Bibel sollen ihm zufolge zu den ewigen theologischen Sachverhalten in Gott hinführen, die sie symbolhaft artikulieren.⁸ Für dieses Hinführen steht bei Pseudo-Dionysius der Begriff „Anagoge“, der so viel wie „aufwärts führen“ bedeutet: die theologische Bildsprache und das Bild im Allgemeinen sollen eine Art Aufstieg zu Gott ermöglichen. Die Anagoge geht von den Vorstellungen aus, die der menschliche Geist aus seiner Wahrnehmung bezieht, und lässt diese Vorstellungen dann als Andeutungen der höheren, nicht wahrnehmbaren Wirklichkeit Gottes erscheinen. Der Geist wird so nach und nach zu der Erfassung

aus denen die Natur her stammt.“ (alle Übers. v. V.)

⁵ Vgl. Halfwassen 2003, S. 84.

⁶ Vgl. Augustinus, *In evangelium Ioannis tractatus* I, 17.

⁷ Augustinus, *De vera religione* 22, 42: „extrema vestigia illius pulchritudinis“.

⁸ Pseudo-Dionysius Areopagita, *De Coelestia Hierarchia* II, 1: „Die Theologie rekurriert, was die formlosen Geister anbelangt, auf poetisch-heilige Gebilde, da sie, wie gesagt wurde, auf unseren Geist abzielt und an dessen natürlichen Fortschritt denkt und für ihn die hinführenden heiligen Berichte schafft.“

dieser Wirklichkeit angeleitet.

Mit der dionysischen Anagoge – die für das Mittelalter historisch gesehen maßgeblich war – ist eine erste Grundlage zum Verständnis der Weise, wie die mittelalterliche Kunst mit dem Spannungsfeld zwischen Erscheinung und Transzendenz umgeht, gegeben. Die Erscheinung ist eine Anleitung zur Transzendenz und soll zu dieser auf die Weise eines abgestuften Weges hinführen. Wird der philosophische Bildbegriff auf die Kunst übertragen, bedeutet das, dass das Kunstwerk einerseits von seiner Erscheinung her ausreichend bestimmt sein muss, um ein Verhältnis zur Transzendenz herzustellen, andererseits aber auch ausreichend unterbestimmt, um seinen ausschließlich transitiven Wert zu manifestieren.

Im dritten der angekündigten Schritte ist nun zu schauen, wie dieser Bildbegriff dazu verhelfen kann, die mittelalterliche Kunst zu interpretieren. Der Wendepunkt dieser Kunst und der Anfang der für sie charakteristischen Strömungen ist in der „Renaissance“ des 12. Jahrhunderts zu suchen. Dieses Jahrhundert war intellektuell sehr reichhaltig und komplex, so dass für das Verständnis der Kunst dieser Zeit Faktoren aus verschiedenen Ursprüngen beachtet werden müssen. So fallen in dieses Jahrhundert Anselms Idee einer rationalen Artikulation von Glaubenswahrheiten, die ersten Übersetzungen griechischer Philosophie aus der arabischen Rezeption, das Erwachen eines regen Interesses an der Ordnung der Natur (taxonomisch, astronomisch, usw.) und vieles mehr. Dies waren mitunter die Faktoren, die zur Entwicklung der Scholastik im 13. Jahrhundert und auch der Herausbildung des neuzeitlichen Wissenschaftsbegriffs beitrugen. In der Kunst hat sich diese Renaissance u. a. darin geäußert, dass die Natur in einem Modus zur Darstellung kam, der weit über rein theologische Bedeutungsfelder hinausging. Jahreszeiten, Monate, Tier- und Pflanzenwelt nahmen im Vergleich zur romanischen Kunst eine komplexer werdende und eigengesetzliche Form an. Man denke z. B. an die Tierkreiszeichen und Monatsarbeiten auf den Archivolten in Vézelay und Autun. Die Natur war nicht mehr bloß ein dekoratives Element, sondern gehörte nunmehr zu einem an sich bedeutungsvollen und autonomen Kosmos.

Auf der anderen Seite setzt im geistlichen Leben mit dem 12. Jahrhundert auch eine Phase der Reformulierung und Erneuerung des kontemplativen Lebens ein, deren Hauptakzent auf der Innerlichkeit und Frömmigkeit liegt. Mit den Zisterziensern entsteht ein Orden, dessen Hauptinspiration in der Rückbesinnung auf die vollkommene Abkehr von der Welt, wie sie die

Benediktsregel lehrt, besteht. Es versteht sich von selbst, dass die Zisterzienserspiritualität für die zeitgleichen Entwicklungen in der Kunst nur wenig Empfangsbereitschaft zeigte.

Bernhard von Clairvaux personifiziert die Zisterzienserspiritualität wie kein anderer Charakter des 12. Jahrhunderts. Sowohl durch seine augustini- sch, stark auf Innerlichkeit zentrierte Religiosität wie auch durch seine Haltung gegenüber der Kunst, versinnbildlicht er auf eindringliche Weise das durch Ignatius von Antiochien formulierte Desinteresse an der Vielfalt der sichtbaren Welt.

Über den zu seiner Zeit ausladender werdenden Schmuck in den Kirchen und Klöstern fragt Bernhard ironisch, an einer vielzitierten Stelle: „Und weiterhin in den Klöstern, vor den Augen der lesenden Brüder – was richtet da diese lächerliche Ungeheurllichkeit an, diese wunderliche unförmige Pracht oder prachtvolle Unförmigkeit?“⁹ Bernhard wendet sich mit diesem Spott gegen das cluniazensische Mönchtum, d. h. gegen den Zweig der Benediktiner, die eine Kompromisshaltung gegenüber ästhetischem bzw. weltlichem Reichtum vertraten. Die Benediktiner von Cluny gestalteten ihre Liturgie (Gesang, Schmuck der liturgischen Ornamente, usw.) und ihren monastischen Lebensraum auf ausladende Weise und gerieten so Spannung zur Benediktsregel, die Armut und Nüchternheit vorschreibt. Es ist diese Nüchternheit, zu der Bernhard zurückkehren möchte.

Bernhards Primat des Kontemplativen hat sich nicht nur bestimmend auf die zisterziensische Mönchskultur seiner Zeit ausgewirkt (zisterziensische Tradition der Gregorianik, zisterziensische Architektur, usw.), sondern hat auch über mehrere Jahrhunderte hinweg in der mittelalterlichen Spiritualität nachgewirkt. Er zählt z. B. neben Pseudo-Dionysius und Augustinus zu den meistzitierten Quellen Meister Eckharts und hat die rheinische Mystik mit ihrer starken Betonung der persönlichen und inneren Beziehung zu Gott nachhaltig geprägt.

Die Frage ist nun zu stellen, wie die Renaissance des 12. Jahrhunderts, die Zisterzienserspiritualität und der Bildbegriff zusammenhängen. – Mit Bernhards Lehre wird die Notwendigkeit akut, in der Kunst das Verhältnis von Erscheinung und Transzendenz zu überdenken. Entgegen der sich abzeichnenden Tendenz einer Kunst, die die Natur um der Natur Willen abbildet, muss eine neue Möglichkeit gefunden werden, den Bezug zu Gott in einem

⁹ Bernhard von Clairvaux, *Apologia ad Guillelmum Abbatem*, 106.14–25.

engeren Sinn wiederherzustellen, d. h. die ästhetisch immer autonom werdende Erscheinung wieder auf die Transzendenz Gottes zurückzubeziehen. Das Bild muss also theologisch neu potenziert werden. Für diese Potenzierung bildet die nun zu betrachtende Johannesminne das geeignetste Beispiel.

Es sprechen zwei historische Argumente dafür, die Johannesminne als Beispiel der mit Bernhard einsetzenden und sich über die rheinische Mystik bis in die *devotio moderna*¹⁰ (Thomas von Kempen, usw.) hinziehenden Entwicklung zu betrachten: Erstens stammt die Johannesminne des Freiburger Augustinermuseums aus einem Zisterzienserinnenkonvent und kann somit unmittelbar im Lichte von Bernhards Kunstkritik interpretiert werden. Zweitens ist zu beachten, dass der ikonografische Typ, den dieses Kunstwerk exemplifiziert, historisch gesehen auch in Dominikanerkonventen verbreitet war. Dieses historische Detail wird es erlauben, einen Anschluss an die dominikanische Spiritualität und die darin anschließenden intellektuellen Kontexte der rheinischen Mystik und so auch der *devotio moderna* zu erarbeiten.

3 Die Johannesminne

Die Johannesminne ist ein Typus des sogenannten „Andachtsbildes“, d. h. eines Bildes, das zur Meditation über einen bestimmten theologischen Topos dient. Es handelt sich beim Typus der Johannesminne um „ein Ergebnis der ‚Liebesmystik‘, die vor allem in den Dominikanerinnenklöstern im Südwesten, in den schwäbisch-alemannischen Gegenden beliebt war.“¹¹ Das Freiburger Exemplar stammt aus den 1320er bzw. 30er Jahren und fällt damit u. a. in die Zeit Meister Eckharts, Jan Ruysbroeks und Heinrich Seuses. Wie viele andere Holzplastiken aus derselben Epoche war auch sie ursprünglich „gefasst“ (bemalt), jedoch sind von der Fassung nur noch wenige Spuren sichtbar.

Die Plastik repräsentiert den Jünger Johannes, der sich beim letzten Abendmahl (Joh 13,23) an Christi Brust lehnt, um dessen Worte zu vernehmen.¹²

¹⁰ Die *devotio moderna* war eine religiöse Strömung im 14. und 15. Jahrhundert, die v. a. in den Niederlanden und Deutschland prominent war. In dieser Strömung wurde eine große Emphase auf meditative Introspektion, die persönliche Beziehung zu Gott und den affektiven Nachvollzug des Leben Christi gelegt.

¹¹ Liebmann 1984, S. 41.

¹² Liebmann hält aber fest, dass das Motiv „jeglichen Zusammenhang mit dem Ausgangsthe-



Abbildung 1: Johannesminne, Erzbischöfliches Ordinariat Freiburg i. Br., Bildarchiv, Aufnahme Michael Eckmann

Der allgemeinen Idee nach stellt diese zu Christus lehrende Position den Menschen dar, der seine alltägliche, weltzugewandte Haltung aufgibt und sich mit besonderer Aufmerksamkeit Gott zukehrt. Als Andachtsbild und vor dem konkreten Hintergrund des Lebens in einem Zisterzienserkonvent erfüllte die Johannesminne die Funktion eines Brückenschlags zwischen der Erzählung des Evangeliums und der Förderung der kontemplativen Haltung. In der Andacht soll sich die Übertragung von Johannes' kontemplativer Haltung auf den Betrachter vollziehen und diesen dazu bewegen, sich auf dieselbe Weise in Gott zu versenken.

Die Frage ist nun, auf welche Weise die Johannesminne auf das Ursprungsproblem der Spannung zwischen Transzendenz und Weltbezug antwortet. Auf welche Weise kann sie in Verbindung mit dem neuplatonischen Gedankengut und Bernhards Kunstkritik gebracht werden? Was sagt die Johannesminne über die Kunstauffassung des Mittelalters aus? – Um diese Fragen zu beantworten, ist es nötig, zuerst eine genaue Analyse der Plastik vorzunehmen.

An der Darstellung der Figurengruppe Christus-Johannes fällt zunächst auf, dass ein starker Kontrast zwischen den Körperhaltungen der beiden Personen besteht. Während Johannes eine vollkommen versunkene, auf Christus hinweisende und dadurch in menschlicher Hinsicht fast abwesende und unzugängliche Haltung einnimmt, hat der Künstler es verstanden, der Christusfigur die ganze Ambiguität der menschlichen und göttlichen Natur zu geben. In der Tat ruht Christi Hand auf Johannes' Schulter und die leichte Neigung seines Kopfes drückt aus, dass er als Mensch in der konkreten Szene Johannes wahrnimmt und seine Zuwendung anerkennt. Auf der anderen Seite reicht sein Blick über Johannes hinaus und drückt so gewissermaßen die Erwartungshaltung aus, dass der außerszenische Betrachter es Johannes gleichtue. Im Blick der Christusfigur liegen damit Offenheit und Zuversicht, jedoch auch Festigkeit und Erwartung. Christus nimmt somit in der Figurenkonstellation eine kommunikative Rolle ein: er interagiert mit dem Betrachter und dient als Vermittler zwischen diesem und Johannes. Dieser erscheint hingegen vollkommen „abgeschlossen“. Er ruht in einer Position, die, trotz ihrer räumlichen Hinwendung zu Christus und dem darin liegenden Austritt aus der normalen Alltagshaltung, eine tiefe und fast befremdli-

ma verloren“ (Liebmann 1984, S. 41) hat, da die Geste des Johannes im Johannesevangelium so nicht beschrieben ist.



che Ruhe evoziert. Seine Augen sind geschlossen und sein Gesicht gezeichnet von Sammlung und religiöser Einkehr. In seinen Zügen liegt der Ansatz eines Lächelns, das aber eben kein bloßes Wohlbefinden anzudeuten scheint, sondern eine Art übernatürliche Gleichmut. Die zwei Aspekte der Hinkehr zur Christusfigur und der Versunkenheit verbinden sich zum Eindruck eines Menschen, der vollkommen hingeeben ist, d. h. dessen ganze Selbstbezug sich im Andachtsbezug zu Gott auflöst. Dieser Zug kommt in der Freiburger Johannesminne auf äußerst nahegehende und menschliche Weise zum Ausdruck.

Zum Rückbezug dieser Personenkonstellation und ihre Gestik auf das Ausgangsproblem ist zuerst festzustellen, dass die Johannesminne – dies trifft auch auf gefasste Ausführungen zu – im Vergleich zu Altarbildern, Heiligendarstellungen usw. eine eher nüchterne Erscheinung hat. Die Thematik und Ausführung beinhalten kein Pathos, keine besondere Akzentuierung der Eminenz der Christusfigur und keine Sentimentalität in Johannes' Versenkung. Diese ikonografische Nüchternheit reflektiert auf anschauliche Weise die Ablehnung, die Bernhard dem Schmuck gegenüber äußert, der die Mönche von der Kontemplation ablenkt. Dieser Ablehnung entsprechend scheint die Johannesfigur geradezu ihre Augen vor aller Erscheinung, die nicht Gott ist, zu schließen. Die Plastik fungiert so als Sinnbild für die Bernhard'sche Grundeinsicht, dass die Annäherung an die transzendente Wirklichkeit mit keinem phänomenalen Überschwang einhergeht.

Dies erklärt im Übrigen auch, warum Emile Mâle, einer der bedeutendsten Forscher der Kunst im Mittelalter, im Kern dieser Kunst eine „belehrende“ Funktion identifiziert: „Das Mittelalter hat die Kunst als Unterweisung (enseignement) aufgefasst.“¹³ Die mittelalterliche Kunst ist belehrend, insofern sie darauf abzielt, den Betrachter in ein Sinngefüge zu stellen, in dem das Kunstwerk selbst nur eine untergeordnete Rolle spielt. Mâles Urteil kann direkt mit der Gestik der Johannesminne parallelisiert werden, da diese Gestik unmittelbar auf eine Implikation des Betrachters abzielt und Johannes' Haltung als Ideal der kontemplativen Haltung darstellt.

Um nun aber auf das Ausgangsproblem in seinem gesamtphilosophischen Zusammenhang zurückzukommen, ist die nun aufgestellte Analyse der Johannesminne auf die systematischen Ausführungen zurückzubeziehen, die im ersten Teil des Artikels aufgestellt wurden. Diese Ausführungen liefern

¹³ Mâle 1910, S. 1.

auf den dionysischen Begriff der Anagoge hinaus. Dieser Begriff kann nun spezifischer auf die Johannesminne bezogen werden. Dionysius sagt hinsichtlich der Anagoge, dass Gott gleichzeitig Ursprung und Ziel des Kosmos ist, so dass auch Anfangs- und Endpunkt des kosmischen Strebens – eben durch eine anagogische Bewegung – in ihm koinzidieren. Dies bringt mit sich, dass Gott gleichzeitig als Begehrtes und Begehrender erscheint:

„So nennen sie [sc. die Verfasser der Heiligen Schrift] ihn einerseits geliebt und begehrt, insofern er schön und gut ist, andererseits auch Begehren und Liebe, insofern er eine Kraft ist, die von ihm selbst zu ihm selbst zurückführt, er, der das einzig durch sich selbst schön und gut Seiende ist.“¹⁴

Es gibt eine göttliche Kraft, die von Gott ausgeht und wieder zu ihm hinführt (*anagogos dynamis*) und die bewirkt, dass sich der gesamte Kosmos als zeichenhafter, auf Gott verweisender dynamischer Zusammenhang darbietet. Die Kunst allgemein und, wie nun zu zeigen ist, die Johannesminne insbesondere können als Moment dieser Dynamik verstanden werden. Sie sind Etappe in der Bewegung, durch die der bedeutende Kosmos sich selbst zu Gott hin aufhebt. Im konkreten Fall der Johannesminne kommt diese Dynamik dadurch zum Ausdruck, dass die Christusfigur eine Abkehr des Betrachters von der Welt bewirkt und diesen dazu bewegt, dieselbe kontemplative Haltung einzunehmen, wie Johannes. Es liegt somit nicht einfach nur eine Negation der Erscheinung zugunsten einer Idee vor – wie es ein zu oberflächliches Verständnis der mittelalterlichen Kunst erscheinen lassen könnte –, sondern der mikrokosmische Vollzug der anagogischen Dynamik, die als Grundprinzip den gesamten Kosmos durchzieht. Erscheinung und Transzendenz fallen so in einem dynamischen Zusammenhang zusammen, der in der Johannesfigur seinen Brennpunkt hat.

Mit diesem Brennpunkt ist ein erster Hinweis darauf gegeben, wie die Johannesminne mit der Spannung umgeht, die anhand der Ignatiusepistel als Grundspannung der christlichen Kunst beschrieben worden ist: die Erscheinung des Artefakts übersteigt sich selbst im Blick des Betrachters, der von der Christusfigur aufgefordert wird, wie Johannes in das Unsichtbare der Transzendenz einzukehren.

Damit ist nun in einem ersten Schritt angedeutet, was die anagogische Dynamik ist und welche Elemente in ihr in Spannung zueinander stehen. Jedoch ist noch nicht geklärt, wie die Johannesminne das Moment der Ne-

¹⁴ Pseudo-Dionysius Areopagita, *De Divinis Nominibus*, IV, 14.

gativität bewältigt, das in der Selbstübersteigerung enthalten ist. Oder anders: Es ist zwar ersichtlich geworden, in welchem Verhältnis die Figuren zueinander stehen und wie sich in ihnen die anagogische Dynamik ausdrückt, aber es steht noch nicht fest, wo genau die Negation der Erscheinung durch sich selbst zu verorten ist. Wie deutet diese Erscheinung an, dass sie nicht das Wesentliche ist? Zur Beantwortung dieser Frage bietet sich ein Blick auf Meister Eckhart an, dessen Predigtätigkeit in dieselbe Zeit fällt, in der die Freiburger Johannesminne entstanden ist.

In einer deutschen Predigt beschreibt Eckhart das Bekehrungserlebnis des Apostels Paulus, der auf dem Weg nach Damaskus von Blindheit getroffen wurde und dem sich in dieser Blindheit eine besondere göttliche Mitteilung eröffnete. Er sagt: „Und da er alle Dinge als nichts sah, da sah er Gott.“¹⁵ Paulus' „blindes Sehen“, d. h. seine seelische Blindheit und geistige Klarheit, ist negativ durch die Unterdrückung alles Wahrnehmungsinhalts gekennzeichnet, positiv durch die Erkenntnis einer unmittelbaren geistigen Schau. Aus etymologischer Perspektive ließe sich dieses blinde Sehen als Ur-exempel der christlichen „Mystik“ interpretieren, da sich die Mystik aus dem griechischen Wort (*myo*¹⁶) für das Schließen der Augen ableitet. Das mystische Sehen ist ein blindes Sehen, insofern es in einer gleichzeitigen Abkehr von der sinnfälligen Erscheinungswelt besteht, und einer Hinkehr zu dem, was üblicherweise verborgen und unterschwellig bleibt. Also solches kann es dann besonders als Introversion und als das vom Geist in dieser Introversion Vernommene gelten.

Es fällt nun an der Plastik der Johannesminne auf, dass derjenige Aspekt der Johannesfigur, der eine besondere weltlich-menschliche Abwesenheit ausdrückt, auch der ist, der einen unmittelbaren Rückbezug auf Eckhart ermöglicht: Johannes' geschlossene Augen. Sie sind das Element in der Gestik bzw. Mimik, das den Schlüssel zur Erklärung des gesamten szenischen Geschehens bildet und die philosophische Möglichkeit einer Auflösung der Spannung von Erscheinung und Transzendenz bietet. Sie erlauben es weiterhin, von Johannes dasselbe zu sagen, was Eckhart von Paulus sagt: „Er sah alle Dinge als nichts“.

Die Frage, wie sich das mittelalterliche Kunstwerk zu sich selbst verhält bzw. sich zur Transzendierung seines phänomenalen Aspekts bestimmt,

¹⁵ Meister Eckhart, *Predigt 71*, 219.2f.

¹⁶ Frisk 1970, S. 280 unter *μύω*.

kann somit vorläufig durch die die mystische Geste der geschlossenen Augen beantwortet werden. Diese Interpretation ist aber in einer zentralen Hinsicht zu präzisieren. Es ist schon hervorgehoben worden, dass die Anagoge einer Dynamik entspricht, d. h. nicht bloß Negation in einem Gegensatz ist, sondern in die Konstellation der Figuren eine Art Bewegtheit oder Interaktion einführt. Erst wenn die mystische Geste als Prozess aufgefasst wird, erhellt, warum die Selbstaufhebung der phänomenalen Gegenwart mehr darstellt als eine bloße Negation. Das Prozessuale ist dabei als der kommunikative Bezug zu verstehen, der von der Christusfigur zum Betrachter hergestellt wird. Dieser wird von Christus angesprochen und zu Johannes hingeführt. Johannes' geschlossene Augen erklären die Weise, wie die Aufforderung der Christusfigur zu verstehen ist: Es geht darum, dass der Betrachter seine Augen vor der Erscheinung des Artefakts schließe und somit zur Transzendenz der übersinnlichen Wirklichkeit geführt werde. Das ganze Geschehen kann somit als dialektische Inszenierung angesehen werden, deren Schlüssel in der mystischen Geste der geschlossenen Augen liegt und die zur Übersteigerung endlicher Erkenntnisbilder hinführt.

Diese mystische und dynamische Interpretation der Johannesminne erlaubt weiterhin, eine Antwort auf die Eingangsfrage nach dem Gleichgewicht von Erscheinung und Transzendenz zu formulieren, d. h. der zwei Extreme, zwischen denen sich die christliche Kunst des Mittelalters bewegt. Das erste Element dieser Antwort war die dionysische Anagoge als dialektische Selbstaufhebung des Kosmos zur Erkenntnis dessen hin, was über dem Kosmos und seiner Erscheinung liegt. Das zweite Kernelement wurde nun in der Mystik der geschlossenen Augen identifiziert: Sie sind der Schlüssel zum Verständnis der gesamten Interaktion, die sich zwischen den Figuren und im Bezug auf den Betrachter abspielt. Diesen zwei Elementen entsprechend ist das Verhältnis von Erscheinung und Transzendenz so zu bestimmen, dass sich die Erscheinung auf dialektische Weise, unter Rekurs auf die mystische Geste der Abkehr, aufhebt und so in ihr transzendentes Gegenstück übergeht.

Übrigens ließen sich vor dem Hintergrund dieser Prinzipien auch andere Beispiele der mittelalterlichen Kunst interpretieren. Andere Andachtsbilder – z. B. das Vesperbild, der Schmerzensmann, usw. – nehmen zwar Szenen von anderer ikonografischer Struktur auf, haben aber immer die Tendenz, einen Bruch im Geschehen anzudeuten, der die menschliche Dimension der jeweiligen Inszenierung sich in ihr Gegenteil verkehren lässt, so dass in letz-

ter Instanz immer dasjenige im Vordergrund steht, was selbst nicht der bloß erscheinenden Wirklichkeit angehört. In einem weiteren Schritt kann diese Dialektik auf analoge Weise auch als ein Grundzug der spätmittelalterlichen Kunst interpretiert werden, insofern diese Kunst – sei es in der emporstrebenden Raumstruktur der Gotik, der szenischen Aufarbeitung von Heiligenlegenden oder den Evangelien in Altarbildern usw. – durch ein Spiel mit der ästhetischen Äußerlichkeit und der introspektiv zu vertiefenden Innerlichkeit charakterisiert ist, in dem das Monumentale, Scheinhafte nie einen Selbstzweck darstellt.

4 Weltimmanenz vs. transzendente Bestimmung: Die Irrelevanz der Kunst

Die Herauslösung des Kunstwerks aus dem unmittelbaren Weltbezug hat eine wichtige Konsequenz, die im Folgenden eine zentrale Rolle in der Abhebung der mittelalterlichen von der modernen Kunst spielen wird. Die Spannung zwischen Erscheinung und Transzendenz zeigt sich auf einer tieferen Ebene in einer anderen Spannung: die Einbettung des Kunstwerks in die Lebenswelt des Menschen und die Herauslösung aus dieser Welt durch eine über diese Lebenswelt hinausführende Symbolik. Diese Spannung stellt sich in der Kunst des Spätmittelalters als besonders stark dar, da diese Kunst einerseits ihren Sitz in der gesellschaftlichen Realität ihrer Zeit hatte (dadurch, dass sie das Ergebnis einer Handwerksarbeit war und die Ikonografie das Abgebildete in den Kategorien ihrer eigenen Zeit imaginierte, z. B. die Figuren in den Kleidern der jeweiligen Epoche, usw.), andererseits aber auch von ihrem Inhalt her mehrheitlich theologisch bestimmt war, d. h. sich durch einen starken Transzendenzbezug auszeichnete. Durch diese Spannung wird die Artikulation der auf ihr aufbauenden Dialektik besonders prägnant.

Die Frage kann unmittelbar auf die Freiburger Johannesminne bezogen werden: Wie äußert sich hier die Absetzung von der das Kunstwerk umgebenden Welt und Geschichte? Aus welchem Gegensatz heraus kann diese Absetzung verstanden werden? – Die Johannesminne macht sich, so kann auf provokative Weise gesagt werden, in der durch Johannes' mystische Abkehr von der Welt versinnbildlichte Gestalt, gesellschaftlich *irrelevant*. Die Irrelevanz besteht dabei darin, dass das Kunstwerk sich jeden Beitrags zu konkreten Lebenszusammenhängen – z. B. politischen, sozialen, familiären, usw. – enthält. Es macht sich dadurch nicht „uninteressant“, sondern es posi-

tioniert sich außerhalb des Raumes dessen, was für den öffentlichen Diskurs relevant sein kann. Sie tut dies wiederum nicht auf einseitig negative Weise, d. h. sie verneint nicht bloß die Realität ihrer Einbettung in einen historischen Kontext, sondern sie nimmt, als Inbegriff ihrer Zeit und der Bilderwelt der Gesellschaft, in der sie ihren Sitz im Leben hat, diesen Kontext in sich auf, versinnbildlicht ihn, löst ihn aber – am höchsten Punkt ihrer Bedeutung angelangt – in ihrer transzendenten Bestimmung auf. Christus und Johannes sind beispielsweise als Personen des 14. Jahrhunderts dargestellt: Kleidung, Haar, Gestik spiegeln die Menschen des Mittelalters wider. Die Figuren sind gewissermaßen ihre Zeit. Hieraus ist aber nicht der Schluss zu ziehen, dass wir in den Figuren, ihrer Gruppierung und ihrem Aussehen ein Abbild dieser vergangenen Epoche sehen müssen (diese naiv-historische Betrachtungsweise bliebe an der Oberfläche der Kunstwerke stehen und würde sie als einfache materielle Produkte einer bestimmten Vergangenheit betrachten), sondern die Figuren sind vielmehr ihre Zeit als Ort, an dem sich diese Zeit auflöst. Auf der höchsten Ebene ist die religiöse Kunst des Mittelalters eine Kunst, die zwar als Ganze ein Produkt ihrer Zeit ist, diese Zeit aber nur als momentanes Gegenstück einer zeitlosen Transzendenz versteht. Jeder Versuch, diese Kunst von ihrer theologischen Symbolik zu trennen und sie indirekt als Symbol ihrer Epoche und einer vergangenen Weltanschauung zu deuten, scheitert notwendigerweise durch die Reduktion dessen, was am Kunstwerk zeitlos ist, auf die Bestimmung der Historizität.

Diese Interpretation kann durch eine Gegenüberstellung mit einer konträren, in der Forschung vertretenen Position verdeutlicht werden. Jérôme Baschet, ein französischer Forscher im Bereich der mittelalterlichen Kunst, vertritt in seinen Untersuchungen (v. a. der Monografie *L'Iconographie Médiévale*¹⁷) eine Position, die er selbst von Mâles und Panofskys abgrenzt. Während diese die mittelalterliche Kunst aus der Bedeutung heraus verstehen, die sie selbst artikuliert, und diese Bedeutung – das gilt hauptsächlich für Mâle – im Lichte der theologischen Semantik interpretieren, plädiert Baschet dafür, diese vom Künstler selbst intendierte, primär theologische Bedeutung nur als eine mögliche Bedeutung neben anderen anzusehen. Diese dürfe daher nicht anderen Bedeutungen, wie z. B. der indirekten Aussage über eine historische Epoche, der Rolle mancher religiösen Kunstwerke im gesellschaftlichen Leben (z. B. Reliquien bei Prozessionen), usw. vorge-

¹⁷ Baschet 2008.

zogen werden kann. So spricht Baschet von den Kunstwerken als von „Bild-Gegenständen“ (images-objets), d. h. von „Gegenständen *in actu*, die an der Dynamik der sozialen Beziehungen teilhaben und dazu beitragen, die Relationen der Menschen unter sich zu definieren“¹⁸. Wenn man die zwei letztgenannten Funktionen als Inbegriff gesellschaftlicher Relevanz versteht, dann kann Baschets Standpunkt so reformuliert werden, dass für das Verständnis mittelalterlicher Kunst das Epiphänomenale, das aus der Interaktion zwischen Kunstwerk und Lebenswelt resultiert, genauso bedeutsam ist, wie sein logisch strukturierter Bedeutungsgehalt.

Die Johannesminne wurde konträr zu dieser Annahme interpretiert. Die Ebenen der Aussage des Kunstwerks über seine Zeit bzw. die Rolle, die es in der Gesellschaft dieser Zeit gespielt hat, verhalten sich nicht gleichrangig zum Bedeutungsgehalt des Kunstwerks. Die anagogische Dialektik dieses Kunstwerks hebt zwar von diesen Ebenen ab, sublimiert sie aber ganz in der mystischen Geste der verschlossenen Augen. Man könnte sagen, dass die Johannesfigur zwar ein Mensch des 14. Jahrhunderts ist, aber gerade ein Mensch, der die Augen dieses Jahrhunderts auf sich selbst schließt, dadurch von jedem Bezug auf ein historisch bedingtes Fragen absieht und so das mystische Ideal des Sehens im vollkommenen Nichtsehen verwirklicht.

Dieser Standpunkt muss selbstverständlich für jeden Fall, jede Kunstgattung und angesichts jedes individuellen Künstlers nuanciert werden. Für das Andachtsbild kann nicht der Anspruch der Repräsentativität für das gesamte Spätmittelalter erhoben werden. In vielen anderen Gattungen, der Architektur, der Tafelmalerei, der Buchmalerei usw., finden sich Ziele wie politische Repräsentation, ab dem 15. Jahrhundert die Darstellung von reichen Auftraggebern usw., die kaum mit der vorliegenden Rekonstruktion in Übereinstimmung gebracht werden können. Jedoch zielt diese Rekonstruktion auch eben gerade nicht auf eine historische Deutung der mittelalterlichen Kunst ab, sondern auf einen Schlüssel zum ikonografischen Verständnis, der es erlaubt, die höchste Wesensbestimmung dieser Kunst zu identifizieren und denjenigen Punkt hervorzuheben, an dem sich diese immanente Bestimmung von sich aus in ihr Gegenteil verkehrt. Eben dazu können Ansätze, die dafür plädieren, die Kunstwerke aus historischer Sicht und unter besondere Beachtung ihrer Materialität zu interpretieren, nicht verhelfen.

¹⁸ Baschet 1996, S. 95.

5 Die negative Dialektik des Andachtsbildes: Ausblick auf eine Annäherung

Die Ausgangsfrage lautete, wie sich die Spannung zwischen der Erscheinung und dem transzendenten Sinn der Kunst im Spätmittelalter artikuliert und in welcher Zielbestimmung sie sich auflöst. Anhand der Johannesminne wurde gezeigt, dass die Extreme dieser Spannung sich als Momente einer anagogischen Dynamik zueinander verhalten und dass diese Dynamik in Johannes' mystischen Geste gipfelt, in der sich die Erscheinung selbst transzendiert. Zuletzt wurde nun gezeigt, dass diese Dynamik auch eine Entsprechung auf einer tieferen Ebene hat, nämlich insofern sie sich im Verhältnis des Kunstwerks zur Welt der Kategorie der gesellschaftlichen Relevanz entgegenseht, d. h. dem Ziel einer Rückwirkung des Kunstwerks auf die Lebenswelt. Die „Mystik“ der Johannesminne kann so als Negation der „Relevanz“ aufgefasst werden.

Es liegt mit diesem Entwurf eine einerseits bemerkenswerte Nähe zu den Kriterien vor, die Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie* für die Autonomie der Kunst gelten lässt, andererseits lässt die Johannesminne aber auch stark die Uneigentlichkeit fraglich werden, die Adorno der religiösen Kunst zuschreibt. Adorno schreibt:

Gesellschaftlich an der Kunst ist ihre immanente Bewegung gegen die Gesellschaft, nicht ihre manifeste Stellungnahme. Ihr geschichtlicher Gestus stößt die empirische Realität von sich ab, deren Teil doch die Kunstwerke als Dinge sind. Soweit von Kunstwerken eine gesellschaftliche Funktion sich präzisieren lässt, ist es ihre Funktionslosigkeit. [...] Formal sind sie, unabhängig von dem was sie sagen, Ideologie darin, daß sie a priori Geistiges als ein von den Bedingungen seiner materiellen Produktion Unabhängiges und darum höher Geartetes setzen und über die uralte Schuld in der Trennung körperlicher und geistiger Arbeit täuschen.¹⁹

Die Dynamik der Johannesminne wurde hier genau in den Kategorien erklärt, die Adorno selbst aufstellt: als „Bewegung gegen die Gesellschaft“, durch die sich das Kunstwerk selbst irrelevant macht und das Gegenteil dessen ist, was in den Bereich einer „Funktion“ oder spezifischer, einer „Stellungnahme“ fällt. Was das Kunstwerk an die Stelle dieser Funktion setzt, ist die reine Geistigkeit, d. h. etwas „höher Geartetes“, das niemals einem historischen Zweck untergeordnet werden kann. Bei Adorno klingt in dieser Negativität und Geistigkeit der Kunst eine starke Ideologiekritik mit, da mit

¹⁹ Adorno 1973, S. 336 f.

der Opposition von Kunst und Empirie oder Praxis primär eine Abtrennung der Kunst von totalitärer oder zumindest politischer Motivation erzielt wird.

Auch kann mit Adorno die Mystik der Johannesminne als deren philosophischer Aspekt hervorgehoben werden: „Philosophie und Kunst konvergieren in deren Wahrheitsgehalt.“²⁰ Die Mystik im antiken Sinn, der bis zu Meister Eckhart (und Nicolaus von Kues) nachwirkt, hat einen philosophischen Nachklang, insofern das Schließen der Augen die Schau des Über-sinnlichen ermöglichen soll und so die Auffindung der bleibenden Wahrheit fördert, die den Zielpunkt der Philosophie bildet. Insofern die Johannesminne diese philosophische Mystik direkt versinnbildlicht, kann auch in diesem Punkt eine Übereinstimmung mit Adornos Kunsttheorie für die Dialektik der Johannesminne identifiziert werden.

Auf der anderen Seite findet sich bei Adorno eine starke Betonung der „unvermeidliche[n] Lossage von der Theologie“²¹ – eine „Lossage“, die seine Theorie der Autonomie der Kunst jedoch nur an der Oberfläche bestärkt. Laut Adorno hätte sich die Kunst nie entfaltet, wenn sie sich nicht von der „Hoffnung auf ein Anderes“²² befreit hätte; ein Anderes – das theologische Jenseits – das ihren Immanenzcharakter fragwürdig werden ließe. Der Immanenzcharakter der Kunst besteht dabei nicht einfach in „ihrem immanenten Zusammenhang, der Komplexion ihrer sinnlichen Momente“²³, sondern in der Tatsache, dass das Rätsel des Kunstwerks immer wieder in seinem negativen Bezug auf die menschliche Lebenswelt aufgebrochen werden muss, ohne sich jemals ganz preiszugeben. Es verbleibt dabei in seiner eigenen Einheit. Diese Immanenz geht verloren, wenn ein symbolischer Bezug des Kunstwerks auf eine transzendente Wirklichkeit angenommen wird.

Tatsächlich aber liegen dieser Theorie starke Annahmen zugrunde, die weiter gehen als die Voraussetzungen, welche Adorno selbst derjenigen Kunst in der Vergangenheit unterstellt, in der theologischer Absolutheitsanspruch und künstlerischer Ausdruck noch nicht getrennt waren. Erstens zeugt die universelle Kunstgeschichte von einer Priorität der religiösen oder zumindest mythischen Kunst gegenüber der säkularisierten. Zweitens wird der Bezug zu einer Geistigkeit, die jenseits des Kunstwerks selbst liegt, vom jeweiligen Kunstwerk selbst gesetzt und entspringt nicht zwingend einer ideo-

²⁰ Ebd., S. 197.

²¹ Ebd., S. 10.

²² Ebd., S. 10.

²³ Ebd., S. 138.

logischen Einrahmung. Adornos versucht, die Immanenz dadurch zu retten, dass er die direkte oder intendierte Bedeutung eines Kunstwerks – genau so, wie dies laut Baschet für die mittelalterliche Kunst getan wird – als eine von mehreren gleichberechtigten Interpretationsweisen ansieht (die philosophische Reformulierung eines Kunstwerks erschöpft sich laut Adorno nie). Dieser Versuch kann insofern nicht gelingen, als er das Kunstwerk dadurch selbst einer seiner möglichen Bedeutungen beraubt, nämlich eben derjenigen einer aufwärts strebenden Orientierung zu einer absoluten Wirklichkeit. Die Einschränkung liegt damit nicht in der Theologisierung der Kunst, sondern in Adornos eigener Annahme, dass der Sinn eines Kunstwerks niemals als vollkommen „erfüllt“ angesehen werden könne und dass sich seine Negativität nie erschöpfe. Drittens trifft auch der Vorwurf, die „[k]ritische Selbstreflexion, wie sie jeglichem Kunstwerk inhäriert“, ²⁴ werde durch den „Begriff des Sinns als Refugium der verblassenden Theologie“ ²⁵ aufgehoben, nicht auf die anhand der Johannesminne explizierten Anagoge als Prinzip der christlichen Kunst des Mittelalters zu. Die Anagoge zielt nicht auf einen unmittelbar im Kunstwerk dargestellten Sinn ab, sondern leitet zu einer Bewegung an, die vom Betrachter selbst vollzogen werden muss. Obgleich damit zwar ein „existenzieller“ oder philosophischer Sinn vorliegt, ist dieser weit von einem unkritischen oder naiven Dogmatismus entfernt. Johannes’ geschlossene Augen konstituieren eine kritische Geste *per se*, da die Abkehr des Blicks von der wahrnehmbaren Welt dazu führt, dass dieser Blick auf das denkende Subjekt selbst zurückgelenkt wird. Die Mystik beinhaltet die Selbstreflexion als Moment in sich. In diesem Sinn kann Adornos Anspruch problemlos aufgenommen und auf die theologische Kunst des Mittelalters übertragen werden.

6 Die Nutzlosigkeit der Kunst: Die Mystik der Johannesminne als Anleitung zur Philosophie

In der vorliegenden Untersuchung wurde der Versuch gemacht, eines der wesentlichen Prinzipien der mittelalterlichen Kunst zu identifizieren und in seinem philosophischen Eigenwert zu beurteilen: das Prinzip der Versöhnung von Erscheinungswirklichkeit (phänomenalem Aspekt des Kunst-

²⁴ Adorno 1973, S. 229.

²⁵ Ebd., S. 229.

werks) und Bedeutung (transzendenter Aspekt). Als Leitsatz diente dazu Ignatius' Satz, dass nichts Erscheinende schön sei.

In einem ersten Schritt wurde der Bildbegriff rekonstruiert, der von der Antike in die mittelalterliche Philosophie übergegangen ist und von dort aus die Kunst mitbestimmt hat. Dieser Bildbegriff enthält einen Bezug auf Gott, und zwar in semantischer Hinsicht – als theologischer Topos, der im Kunstwerk zur Darstellung kommt – und in ästhetischer Hinsicht – als Exempel der göttlichen Schönheit. Die besondere Weise dieses Bezugs ist die Anagoge, d. h. das „Hinführen“ des Kunstwerks zu der göttlichen Wirklichkeit.

In einem zweiten Schritt wurde die Johannesminne des Freiburger Augustinermuseums anhand dieses philosophischen Bildbegriffs interpretiert. In der Figurenkonstellation Christus-Johannes erscheint Christus als erwartungsvoll und dem Betrachter zugekehrt, Johannes als versunken und dem ihn umgebenden Weltgeschehen ganz abgekehrt. Innerhalb dieser Konstellation galt ein besonderes Augenmerk den geschlossenen Augen der Johannesfigur, die als Gestalt der „Mystik“ interpretiert wurden. Durch die Aufforderung Christi, es Johannes gleich zu tun und die Augen vor der Erscheinung des Artefakts zu schließen, begründet die Plastik eine dialektische Bewegung, die entsprechend dem im vorhergehenden Teil als Anagoge identifizierten Prinzip ihren eigenen phänomenalen Aspekt von sich abstößt und sich zur Transzendenz hin selbst übersteigt. Die Wirkung dieser Abstoßung ist, dass das Kunstwerk der Welt gegenüber irrelevant wird: Sie bildet keine Stellungnahme, sondern eine dialektische Aufhebung des Interesses an der Welt. So erklärt sich auch die historische Verbreitung des Typus „Johannesminne“ in den kontemplativ orientierten Konventen der Ordensgemeinschaften.

Die dialektische Bewegung der Selbstaufhebung wurde in einem letzten Schritt, als Ausblick auf die moderne, weitestgehend säkularisierte Kunsttheorie zu Adornos ästhetischer Theorie in Verhältnis gesetzt. Hieraus ist einerseits hervorgegangen, dass Adornos Hauptkriterien für die Authentizität der Kunst – ein permanenter negativer Bezug der Einheit auf die Empirie und die Welt, Kritik bzw. Selbstreflexion – auch für die Johannesminne geltend gemacht werden können; andererseits aber auch, dass Adornos Einschätzung der theologisch konnotierten Kunst des Mittelalters als überwundene Etappe auf dem Weg zur Autonomie und Moderne überdacht werden muss, da Adornos Ausschlusskriterien nicht mit der Wirklichkeit der mittelalterlichen Kunst übereinstimmen. Der Bezug zur Transzendenz ist nicht

derjenige einer einfachen Abbildung oder einer Negation der Welt, sondern der einer anagogischen – d. h. bewegten – Aufhebung, die vom Betrachter reflexive Arbeit verlangt.

In welcher Hinsicht kann die Kunst des Spätmittelalters, mit ihrer Rückbesinnung auf den unüberwindlichen Zwiespalt zwischen Endlichkeit und Transzendenz, wie er in der Johannesminne zum Ausdruck kommt, in der Johannes ganz aus der Welt abwesend ist, um sich Gott nähern zu können, als bedeutsam für die Gegenwart gelten? Ist an ihr etwas Wiederholbares, das heute noch zum Vollzug gebracht werden kann? – Die Johannesminne kann als Beispiel dafür betrachtet werden, dass sich die Kunst des Mittelalters bzw. religiös inspirierte Kunst im Allgemeinen nicht einfach von seinem Begriff her in das Schema einer rituellen, ideologischen oder magischen Praxis zwängen lässt, da sich in ihm Momente einer Dynamik identifizieren lassen, die nicht auf theologische Überlegungen oder die Selbstaffirmation etablierter religiöser Institutionen reduziert werden kann. Im Gegenteil wird in der Kunst des Mittelalters ersichtlich, dass die Zerrissenheit zwischen Endlichkeit und Ewigkeit, die den Menschen existenziell bestimmt, nicht erst einer theologischen Affirmation bedarf, sondern in der Unmittelbarkeit und Nüchternheit einer menschlichen Gestik zum Ausdruck kommen kann.

Wenn es auch sicher keine Rückkehr zu einem mittelalterlichen Weltbild mehr geben kann oder sollte und die mit diesem einhergehende Kunstauffassung damit nicht dem Bereich des Wiederholbaren angehört, kann der Einblick in diese Auffassung doch helfen, den an die Kunst adressierten Anspruch eines Beitrags zu gesellschaftlichen, politischen oder anders konkreten Fragestellungen zu überdenken und zu nuancieren. Die Funktionslosigkeit der Kunst, ihre „Irrelevanz“, kann dazu beitragen, ein inneres Bedürfnis des Menschen zu adressieren, das tiefer liegt als alltägliche und zeitliche Belange.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1973), *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Antiochien, Ignatius von (o. D.), „Epistula ad Romanos“, in: *Patrologia Graeca*, Bd. V, S. 683–696.
- Areopagita, Pseudo-Dionysius (2012), „De Coelestia Hierarchia“, in: *Corpus Dionysiacum*, hrsg. von Günter Heil, Bd. 2, Berlin: De Gruyter, S. 5–59.

- Augustinus (1954), *In evangelium Ioannis tractatus CXXIV*, hrsg. von Radbodus Willems, Turnhout: Brepols.
- (1962), *De vera religione*, hrsg. von Klaus Daur, Turnhout: Brepols.
- Baschet, Jérôme (1996), „Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie“, in: *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 51/1, S. 93–133.
- (2008), *L’iconographie médiévale*, Paris: Gallimard.
- Clairvaux, Bernhard von (1963), „Apologia ad Guillelmum Abbatem“, in: *Sancti Bernardi Opera*, hrsg. von Jean Leclerc OSB, Bd. 3, Rom: Editiones Cistercienses.
- Eckhart, Meister (1976), *Deutsche Werke*, hrsg. von Josef Quint, Bd. 3, Stuttgart: Kohlhammer.
- Frisk, Hjalmar (1970), *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*, Bd. 2, Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Halfwassen, Jens (2003), „Die Idee der Schönheit im Platonismus“, in: *Méthesis* 16, S. 83–96.
- Krämer, Hans J. (1964), *Der Ursprung der Geistmetaphysik. Untersuchungen zur Geschichte des Platonismus zwischen Platon und Plotin*, Amsterdam: P. Schippers.
- Liebmann, Mikhail J. (1984), *Die deutsche Plastik 1350-1550*, Gütersloh: Prisma-Verlag.
- Mâle, Emile (1910), *L’art religieux du XIIIe siècle en France. Etude sur l’iconographie du moyen âge et sur ses sources d’inspiration*, Paris: Librairie Armand Collin.
- Plotin (1924–1938), *Enneaden*, hrsg. von Emile Bréhier, Paris: Les Belles Lettres.

Gesellschaftliche Relevanz der Kunst. Zum instrumentellen Verständnis zeitgenössischer künstlerischer Praxis

Magdalena Nieslony

Es ist bereits vielfach festgestellt worden, dass die Relevanz künstlerischer Praxis in den letzten etwa 30 Jahren vornehmlich in Bezug auf deren soziale, politische und zunehmend auch moralische Wirkungsabsicht bemessen wird.¹ In Abgrenzung zum modernistischen Ideal der ästhetischen Autonomie, die eine formal-inhaltliche Eigengesetzlichkeit des Werkes voraussetzt, und deren künstlerischem Korrelat, der Gegenstandslosigkeit bzw. Abstraktion, wird heute von Kunsttheoretiker*innen die Heteronomie künstlerischer Praxis betont, während Künstler*innen die vielfältige Verortung ihrer Arbeit in konkreten gesellschaftlichen Strukturen zum Anlass nehmen, diese Dimension der Kunst auch in bewussten Bezügen ihrer Werke auf aktuelle soziale Fragen zu manifestieren.²

Die Künstlerinnen und Künstler übernehmen dabei unterschiedliche Rollen – sie fungieren beispielsweise als vorausschauende Prophetinnen und Mahner (in Bezug auf den Klimawandel etwa), als Widerstandskämpferinnen (gegen neo-liberale Ökonomie und Politik), als Sozialarbeiter (in benachteiligten Gemeinden), oder als empörte und empörende Provokateure (gegen kulturelle Normen).³ Ihre Arbeit zielt meistens darauf ab, die gesellschaftliche Wirklichkeit zumindest zu reflektieren, wenn nicht gar gleich zu verändern, mal mit Mitteln der aufklärerischen Didaktik, mal mit denjeni-

¹ Einen „social turn“ der Kunst und einen damit einhergehenden „ethical turn“ der Kunstkritik seit den 1990er Jahren konstatiert und diskutiert etwa Bishop 2012. Die Wiedereinführung der Kategorie der gesellschaftlichen Nützlichkeit der Kunst – meistens verstanden als eine direkte Verbesserung eines konkreten Missstands – thematisieren zudem Gogarty 2017 und Krüger 2020.

² Ein weit verbreitetes Vorurteil gegenüber dem Modernismus besteht dabei darin, dass dieser Kunstauffassung unterstellt wird, an gesellschaftlicher Legitimation desinteressiert zu sein und auch keine Wirkungsabsicht auf die Gesellschaft gehabt zu haben. Ein Blick auf die frühen Texte beispielsweise von Clement Greenberg, einem der wichtigsten Theoretiker des Modernismus, zeigt aber, dass auch die Abstraktion und die Autonomieästhetik auf einer übergeordneten Ebene durch eine gesellschaftliche Funktion legitimiert wurden. Vgl. Greenberg 1997.

³ Zu Künstler-Klischees vgl. etwa Nieslony 2017 und Krieger 2007.

gen der emotionalen Überwältigung oder der politischen und institutionellen Subversion, sowie mithilfe vieler weiteren Strategien. Immer aber stehen die Künstler*innen dabei in einem kritischen Verhältnis zu den Missständen der Gesellschaft: Kritikalität und Widerständigkeit scheinen *conditiones sine quibus non* der Contemporary Art zu sein.⁴ Tom Holert spricht in diesem Zusammenhang von einer neuen „Verantwortungsästhetik“ – einer Kunstauffassung, bei der von den Künstler*innen eine ethische Positionierung erwartet und die Kunst selbst als eine moralische Instanz verstanden wird, die eine gesellschaftliche Verantwortung zu übernehmen habe. Die Übertragung der ethisch-sozialen Verantwortung an die Künstlerinnen und Künstler geht tendenziell mit einer Polarisierung der Verhaltensoptionen einher – dem Ruf nach Verantwortungsübernahme korrespondiert derjenige nach einer Rückkehr zur ästhetischen Autonomie. Holert verweist auf die vielfachen Ambivalenzen der Forderung nach künstlerischer Verantwortung für gesellschaftliche Probleme, beispielsweise ihrer Verstrickung mit „einer Ideologie, die um die normative Vorstellung des eigenverantwortlichen Marktindividuum kreist.“⁵

Im Folgenden werde ich mich zwei konkreten Beispielen der sozialen und moralischen Relevanzzuschreibung widmen: der programmatischen Erklärung des Leiters der *documenta 14* (2017), Adam Szymczyk, und Artur Żmijewskis Video „80064“ (2004). Anhand der beiden Beispiele möchte ich aktuelle kunsttheoretische Prämissen und Argumentationslinien von Relevanzzuschreibungen vorstellen und zugleich einige Probleme der Tendenz zur gesellschaftlichen Instrumentalisierung von Kunst thematisieren.

1 Die autonome Kunstgemeinschaft als ein alternativer Gesellschaftsentwurf: Adam Szymczyks *documenta 14* (2017)

Exemplarisch für die gegenwärtig weit verbreitete Auffassung von der *gesellschaftlichen* Relevanz künstlerischer Praxis, wie sie sich insbesondere auf

⁴ Eine „anhaltende Konjunktur einer vagen ‚criticality‘ als kulturelles Kapital innerhalb weiter Teile der Popkultur und des Kunstfeldes“ stellt beispielsweise Draxler 2008 fest. Draxler geht es aber nicht darum, Kritik aufgrund ihres habituellen Charakters zu diskreditieren, denn habituelle Aspekte der Kritik bedeuteten nicht deren gänzliche Determinierung durch ihr jeweiliges Feld (Kultur, Politik, Kunst oder Alltag etwa); eine reine Form der Kritik sei zudem auch nicht denkbar.

⁵ Holert 2018, S. 549.

den documenten, Biennalen und anderen internationalen Großausstellungen nachvollziehen lässt, ist der programmatische Beitrag des künstlerischen Leiters der letzten documenta, Adam Szymczyk, der im Documenta-Reader unter dem Titel „Iterabilität und Andersheit: Von Athen aus lernen und agieren“ erschienen ist.⁶ In diesem Text benennt Szymczyk ausschließlich sozialetische Kriterien und eine anti-neoliberale Gesinnung als Momente des Ausstellungskonzepts. Diese Ausschließlichkeit sozialetischer Maßstäbe zeigt eindrucksvoll, dass zeitgenössische Kunst ihren bürgerlichen Begriff hinter sich gelassen hat, der dem Ideal der *ästhetischen* Autonomie verbunden war. Szymczyks Text zeugt hingegen von der Dominanz sozialpolitischer und moralischer Bewertungskriterien im gegenwärtigen Kunstdiskurs.⁷ Dass bei der Auswahl der einzelnen Werke zusätzlich andere Qualitätskriterien – formale, strukturelle, konzeptuelle Eigenschaften der Arbeiten etwa – eine Rolle gespielt haben, ist zwar nicht ausgeschlossen, lässt sich aber für Außenstehende nicht nachvollziehen: Wenn ja, werden solche Maßstäbe jedenfalls nicht auf der diskursiven Ebene verhandelt.

Darüber hinaus lässt sich in Szymczyks Text eine geradezu schwärmerische Auffassung von der gesellschaftlichen Position und damit der Kraft oder Macht der Kunst festmachen, die nun interessanterweise eine andere Form der Autonomie für sich beansprucht, als die *ästhetische* Autonomie des Modernismus. Szymczyk formuliert seine Auffassung von der Rolle und der gesellschaftlichen Position der documenta wie folgt: „Ich möchte behaupten, dass die documenta nicht nur ein Mittel der deutschen Kulturpolitik ist oder eine Veranstaltung, die einen wichtigen Beitrag für die Stadt und die Region leisten soll, sondern als ein autonomes, gemeinsam besessenes, transnationales und inklusives, selbstorganisiertes künstlerisches Unterfangen verstanden werden muss – das von einer Multitude realisiert wird und

⁶ Szymczyk 2017.

⁷ Angesichts dieser hier nur skizzierten, seit mindestens 30 Jahren andauernden und umfassenden Entwicklungen ist es gerechtfertigt, von einer moralischen Wende im aktuellen Kunstdiskurs zu sprechen, und zwar von einer Wende von im engeren Sinne ästhetischen Urteilen hin zu moralischen Bewertungsmaßstäben. Die große Anzahl von Fachpublikationen, die zum Thema „Kunst und Moral“ in den letzten Jahren erschienen sind, bildet einen weiteren Indikator für eine Verschiebung der Wertmaßstäbe. Sichtet man die einschlägigen Erscheinungen, so ist deren zahlenmäßiger Anstieg seit den 1990er Jahren auffällig, der sich in den letzten fünf Jahren noch einmal intensiviert hat. Genannt seien hier stellvertretend Beshty 2015, Nöntmann 2013 und Kikol Juni/Juli 2018. Ich habe mich näher damit befasst in Nieslony (in Vorbereitung).

sich nicht auf einen bestimmten Ort beschränkt.“⁸

Die Aussage Szymczyks lässt sich als Behauptung einer *ideellen* oder *moralischen* Autonomie der Ausstellung bzw. ihrer Macher*innen interpretieren; die documenta 14 wird zu einem souveränen Unterfangen von Gutwilligen mit dem Wertehorizont der globalen Gerechtigkeit und Inklusion erklärt. Die internationale Schau kann auf diese Weise zum Werkzeug einer sozio-politischen Erneuerung erklärt werden, die aus einer ethisch begründeten Kritik am und einem Widerstand gegen den globalen Neo-Liberalismus erwächst. Die Autonomiebehauptung lässt wiederum auf einen Begriff von Kritik und Widerstand schließen, bei dem beide nicht damit vereinbar wären, selbst in das zu kritisierende System verstrickt zu sein, sondern eine ‚unbefleckte‘ archimedische Außenposition besetzen müssten.⁹ Die von Szymczyk zugegebenermaßen in seinem Text nur grob angedeutete Auffassung der moralischen Autonomie bildet aber gerade eine bedeutende Prämisse seines Konzepts, die sich vor allem im beredten Schweigen zur eigenen Position innerhalb des Systems manifestiert. Sie erweist sich letztlich als Hauptschwäche des programmatischen Textes, denn die unter Szymczyks Leitung entstandene Ausgabe der Großausstellung war selbstverständlich und ganz offensichtlich in vielfacher Hinsicht von den Sphären der Politik und der Ökonomie abhängig, so dass die Möglichkeit einer ideellen oder moralischen Autonomie angesichts der starken Abhängigkeiten erst noch erwiesen werden müsste. Die handfesten Dependenz des Projektes sind seinem Leiter zwar durchaus bewusst: „Darüber hinaus hat das Unternehmen der documenta enorme Erfolgserwartungen geweckt [...], welche an der voraussichtlichen Zahl zahlender Besucher*innen gemessen werden, deren Beitrag einen wesentlichen Teil des Budgets ausmacht, sowie an den erhofften finanziellen Einnahmen, die die documenta für Kassel generieren soll. Auf diesem Feld der ökonomischen und wirtschaftlichen Kräfte bietet der institutionelle Selbsterhaltungsmechanismus der documenta keine guten Voraussetzungen für ‚Experimente‘ [...],“¹⁰ der Widerspruch zwischen kapitalismuskritischem Inhalt der Ausstellung und ihrem marktwirtschaftlichen Rahmen wird vom Autor selbst aber nicht thematisiert, geschweige denn aufgelöst.¹¹ Da die documenta 14 ihre eigenen Verstrickun-

⁸ Szymczyk 2017, S. 41.

⁹ Eine kritische Diskussion dieses Begriffs von Kritik bietet Draxler 2008.

¹⁰ Szymczyk 2017, S. 22.

¹¹ Die Problematik der Ausblendung der eigenen Verwicklung in das kritisierte politische und

gen in die neoliberale Ökonomie nicht ausreichend reflektiert, kann sich ihr systemkritischer Impuls letztlich nicht vom Verdacht eines bloßen Habitus des Kritischen lösen.¹²

2 Verletzen um zu heilen: Artur Żmijewski „80064“ und die Erinnerung der Shoa

Es war keine Überraschung, dass Artur Żmijewski auf der sozialetisch orientierten *documenta 14* vertreten war: Zum einen gehört der Pole zu den international bekanntesten „kritischen Künstler*innen“¹³ und gesellschaftlich relevante Themen wie die Tabuisierung von AIDS oder von körperlicher und geistiger Behinderung spielen seit dem Beginn seiner Karriere Mitte der 1990er Jahre eine zentrale Rolle in seinem Oeuvre. In seinem programmatischen Essay „Angewandte Gesellschaftskunst“ (2007) bekennt er sich auch verbal zum Ziel sozialer Nützlichkeit und politischen Engagements seiner Kunst.¹⁴ Zum anderen wurde die *documenta 14* von seinem langjährigen Unterstützer, dem ebenfalls aus Polen stammenden Kurator Szymczyk organisiert, dem Mitbegründer und ehemaligen Mitarbeiter der renommierten Foksal Gallery Foundation, die den Künstler auch kommerziell vertritt. Bekannt ist Żmijewski vor allem für sogenannte „delegierte Performances“ bzw. „soziale Experimente“, die sich explizit aktuellen gesellschaftlich relevanten Fragen widmen. Żmijewski legt dabei lose Rahmenbedingungen für Handlungen fest, die von anderen Menschen, meist Laien, ausgeführt werden. Er selbst ist in verschiedenen Graden in diese Handlungen involviert – manchmal nimmt er aktiv daran teil, manchmal zieht er sich ganz zurück. Die von ihm initiierten Situationen animieren die Teilnehmer*innen zu (Inter-)Aktionen, deren Ausgang offen bleibt und die deshalb für den Künstler einen experimentellen Charakter besitzen, der auf Erkenntnisge-

vor allem ökonomische System führt an einem anderen Beispiel Schillinger 2011, S. 104–110, vor.

¹² Eine genauere Analyse der Problematik bieten Ehninger und Nieslony 2018.

¹³ Als „Kritische Kunst“ wird eine Tendenz der polnischen Kunst bezeichnet, die in den 1990er Jahren kontrovers diskutiert wurde und viele Medienskandale in Polen hervorrief; die Vertreter*innen dieser Richtung befassten sich in ihren Werken mit Tabus der polnischen Kultur wie Sexualität, Kritik am polnischen Katholizismus, aber auch mit den Auswirkungen der westlichen Konsumkultur, die nach dem Ende des Staatssozialismus das Land transformierte. Vgl. Kowalczyk 26. Juni 2008.

¹⁴ Żmijewski 2017.

winn abzielt. Das Geschehen wird von Źmijewski filmisch dokumentiert, wobei die Dokumentationen die ausstellbaren und käuflich zu erwerbenden Werke bilden.

Trotz seiner Ambitionen, mit der Kunst die Wirklichkeit zu verändern, zielen Źmijewskis Arbeiten nicht auf einen sozialen Konsens – wie es beispielsweise Aktionen seines Kollegen Paweł Althamer tun, der ebenfalls Laien in seine künstlerischen Projekte involviert. Exemplarisch für Althamers Haltung ist die Aktion „Bródno 2000“ (2000), an der ca. 200 Haushalte teilnahmen. Die Bewohner des Warschauer Stadtteils Bródno – einer typischen sozialistischen, durch großstädtische Anonymität gekennzeichneten Wohnblocksiedlung, in der Althamer selbst lebt – wurden dazu animiert, in einer orchestrierten Aktion auf der Fassade eines der großen Wohnblocks bei Dunkelheit die Zahl „2000“ aufleuchten zu lassen. Für das beeindruckende Ergebnis war es nötig, dass zur selben Zeit in bestimmten Räumen das Licht an- bzw. ausgemacht wurde. Die Aktion erschöpfte sich aber nicht in dem ästhetischen Spektakel, ganz im Gegenteil diente dieses vielmehr dazu, die Nachbarn miteinander in Kontakt zu bringen und so die Gemeinschaft zu beleben, was zumindest am Tag der Performance durchaus gelungen ist: Nicht nur machten alle direkt beteiligten Blockbewohner*innen mit, sondern auch an dem die Aktion begleitenden Volksfest nahmen etwa 3000 Menschen teil.

Źmijewskis Aktionen und Dokumentationen haben einen gänzlich anderen Charakter: Sie provozieren und schockieren die Betrachter*innen durch gezielte Tabu-Brüche und Überschreitungen von Normen der Darstellung oder der Moral, und führen manchmal auch zu handfesten Konflikten zwischen den Partizipierenden. Die Betrachter*innen werden in die Rolle von Voyeuren versetzt und Gefühlen wie Scham, Peinlichkeit oder Abscheu ausgeliefert. Ende der 1990er und Anfang der 2000er Jahre behandelte der Künstler in seinen Projekten unter anderem die heikle Frage nach adäquater Erinnerung an den Holocaust. Ein besonders kontroverses Beispiel hierfür ist das Video „80064“ aus dem Jahr 2004. Die Dokumentation zeigt, wie ein ehemaliger Gefangener von Auschwitz, der hochbetagte Józef Tarnawa, von Źmijewski dazu gedrängt wird, sich die inzwischen verblasste Gefangenenummer auf seinem Unterarm „auffrischen“, das heißt nachtätowieren zu lassen. Das Gespräch findet in einem Tattoo-Studio statt, denn Tarnawa hat bereits im Vorfeld der Mitarbeit an Źmijewskis Projekt zugestimmt, dessen Teil die Nachtätowierung der Nummer sein sollte. Sybille Krämer diskutiert das Video im Zusammenhang mit historischer Zeugenschaft: „Mit der Groß-

aufnahme des Überlebenden ruft der Film [zu Beginn – M.N.] fast schon vertraute Bilder videographierter Augenzeugenschaft auf, denken wir nur an die gefilmten Interviews der Yale Archives for Holocaust Testimonies oder Claude Lanzmanns Film ‚Shoah‘. Doch dann weitet sich die filmische Einstellung und wir werden gewahr: Der Überlebende sitzt in einem Tätowierstudio. Der Filmemacher Artur Zmijewski kommt nun selbst ins Bild; er redet auf den Überlebenden ein, will ihn bewegen, seine Häftlingsnummer hier im Studio zu erneuern, sozusagen: ‚nachgravieren‘ zu lassen. J[óze]f Tarnawa sträubt sich, doch Zmijewski lässt nicht locker. Es folgt ein quälendes Streitgespräch kreisend um die Erneuerung der Nummer; es endet damit, dass der Überlebende seinen Widerstand aufgibt. Die Nummer wird nachtätowiert.“¹⁵ Auch Viola Vahrson betont die wichtige historische Rolle des Überlebenden als Zeuge: Die Nummer auf seinem Unterarm dokumentiere und authentifiziere seine Zeitzeugenschaft.¹⁶ Die Authentizität der verblassten Nummer führt Tarnawa selbst im Streitgespräch mit Żmijewski als Hauptargument gegen die Nachtätowierung an.

Żmijewski realisierte „80064“ im Auftrag des Fritz Bauer Instituts anlässlich der Ausstellung „Auschwitz-Prozess 4 Ks 2/63 Frankfurt am Main“, die der Geschichte und Rezeption des Holocaust gewidmet war. Neben historischen Dokumenten wurden in Frankfurt auch zeitgenössische Kunstwerke in einem „Parcours der Gegenwart“ präsentiert.¹⁷ „80064“ wurde aber letztlich nicht gezeigt.¹⁸ Dass Kunstwerke, die sich mit dem Holocaust befassen, häufig kontrovers diskutiert und oftmals zensiert werden,¹⁹ hängt mit den besonders starken, ungeschriebenen Gesetzen der Darstellung des Holocaust zusammen. Ernst van Alphen nennt das Belehren und das Gedenken:

In the case of the Holocaust a rather limited number of performatives are considered acceptable. Acceptable, because of a strong post-Holocaust morality, which stipulates what we should and shouldn't do in relation to the Holocaust past and victims. The two perfor-

¹⁵ Krämer 2016, S. 141.

¹⁶ Vahrson 2017, S. 141.

¹⁷ Ebd., S. 139.

¹⁸ Zwar gibt es keine Verlautbarung über die Gründe dieses Ausschlusses, man kann aber annehmen, dass „80064“ als ungeeignet erachtet wurde, die Auseinandersetzung mit dem Holocaust adäquat zu befördern. Vgl. ebd., S. 139–140.

¹⁹ Zum Beispiel etwas früher Zbigniew Liberas „Lego. Konzentrationslager“ (1996), oder Żmijewskis eigene Arbeit „Fangen“ (1999). Zum Fall Liberas vgl. Dąbrowski und Demenko 2019, S. 228–234. Zu Żmijewskis „Fangen“ (poln. „Berek“) vgl. Alphen 2019, S. 85–88.

matives that are prescribed as morally responsible and necessary are those of teaching and commemoration.²⁰

Man denke dabei etwa an verbale und bildliche Darstellungen in Geschichtsbüchern, an Gestaltung von Erinnerungsorten oder an populäre Darstellungsformen im Film, die auf historischen Kenntnissen und Fakten basieren, aber einen fiktionalen Charakter erhalten. Um die Jahrtausendwende mehrten sich Debatten um einen adäquaten Umgang mit der Erinnerung an die Shoa. Es wurde dabei sowohl auf die Gefahr der Abstumpfung emotionaler Reaktionen durch eine rein faktenbasierte schulische Vermittlung der Geschichte, als auch auf die Gefahr der Trivialisierung und Verkitschung durch die zunehmende massenmediale Präsenz des Themas hingewiesen.²¹ Diese neueren Debatten um eine adäquate Form der Darstellung des Holocaust reaktivieren Fragen, die bereits kurz nach dem Ende des Kriegs aufgeworfen und dann heftig diskutiert wurden: Wie kann Kunst dem maßlos Entsetzlichen gerecht werden? Muss sie nicht zwangsläufig daran scheitern? Wie müssten ihre Formen und Mittel beschaffen sein, um das Sinnlose nicht sinnhaft, ja genießbar erscheinen zu lassen?²²

Um die Jahrtausendwende heizten bildende Künstler*innen die Debatten oftmals an, indem sie besonders provokative Beiträge dazu lieferten, etwa wenn sie sich auf die Täter anstatt auf die Opfer konzentrierten, oder in ihren Werken pietätlose Mittel wie den Humor verwendeten. Dieser neuen Tendenz im Umgang mit dem Holocaust ging der Kurator Norman Kleeblatt in der von ihm konzipierten Ausstellung „Mirroring Evil. Nazi Imagery/Recent Art“ nach, die 2002 im Jewish Museum in New York unter heftigen Protesten von Überlebenden des Holocaust und Verwandten der Opfer stattfand. Kritik an der damals aktuellen Kunst äußerten meistens Überlebende und Angehörige, die damit den Anspruch auf das Recht am Bild der Shoa erhoben. Ihre zentralen Anliegen waren, die Gefühle der Überlebenden und die Würde der Opfer zu verteidigen.²³

²⁰ Ebd., S. 82.

²¹ Vgl. dazu Vahrson 2017, S. 142–143 (mit weiterführenden Literaturverweisen); Alphen 2019, S. 82–83.

²² Vgl. etwa die Debatten um Theodor W. Adornos Satz „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“ (Adorno 1977, S. 30); vgl. dazu auch Johann 2018. Grundsätzlich zum Diskurs um Darstellungsverbot der Shoa vgl. auch Nancy 2006.

²³ Der vor über 20 Jahren ausgefochtene Bilderstreit zeigt damit eine Reihe von Ähnlichkeiten zu den aktuellen Debatten um die Darstellung der Diskriminierungsgeschichte

In diesem Diskurs verortet sich Żmijewski mit seiner Arbeit „80064“, indem er darin eine unorthodoxe Form der Erinnerungsarbeit vorstellt, die nicht auf eine Verbildlichung von bereits bekannten Fakten der Vergangenheit abzielt, sondern auf eine Emotionalisierung der Augenzeugen und der Betrachter*innen. Die unmoralische, grenzüberschreitende Handlung des Künstlers provoziert bei den Betrachter*innen Widerwillen oder Widerstand und fungiert so als Emotionsverstärker. Mit dieser Wirkung seiner Aktion konnte Żmijewski nach den medialen Ereignissen um die Ausstellung „Mirroring Evil“ rechnen, und es ist davon auszugehen, dass er provozierende Mittel bewusst einsetzte.

Auch Żmijewskis zahlreiche verbale Aussagen zu seiner Arbeit reagieren auf die damaligen Fragen nach einer adäquaten Form der Erinnerung und werden im Folgenden ausführlich angeführt, um ihren Zusammenhang mit dem Diskurs der Erinnerung zu verdeutlichen und die Position des Künstlers darin fassbar zu machen. So benennt er in einem Interview als Ziel von „80064“ die Schaffung einer ‚physisch‘ schmerzhaften Erinnerungsform:

Schwarzer Menschen in den USA, deren Vertreter*innen oft auch das Argument benutzen, nur sie könnten das Thema adäquat visualisieren oder hätten das moralische Recht dazu. Exemplarisch sei hier die Kontroverse um Dana Schutz' Gemälde „Open Casket“ angeführt. 2017 erregte es die Gemüter nicht nur von Kunstexperten. Das Gemälde basiert auf einer 1955 aufgenommenen Fotografie, die die grauenhaft entstellte Leiche des gelynchten afro-amerikanischen Jugendlichen Emmet Till in einem offenen Sarg zeigt. Als das Gemälde auf der Whitney Biennale gezeigt wurde, verurteilte die Schwarze Künstlerin Hannah Black seine Motivwahl in einem offenen Brief an die Kurator*innen der Biennale als kulturelle Aneignung afroamerikanischer Leidensgeschichte: “[...] it's not acceptable for a white person to transmute Black suffering into profit and fun,” argumentierte die Künstlerin. Hier zitiert nach der Wiederveröffentlichung in Muñoz-Alonso 2017. Vgl. auch Rautenberg 2018, S. 21–48. Zusätzlich organisierte der Künstler Parker Bright eine Protestaktion, bei der mehrere Personen einen Tag lang die Sicht auf das Gemälde blockierten. Black forderte gar die Zerstörung des Gemäldes, damit es in Zukunft nicht mehr gezeigt und vor allem nicht mehr verkauft werden könne: „I am writing to ask you to remove Dana Schutz's painting Open Casket with the urgent recommendation that the painting be destroyed and not entered into any market or museum.“ (Hannah Black nach Muñoz-Alonso 2017). Nicht nur die gesteigerte Sensibilität bei der Darstellung von Themen des Leidens von Afroamerikanern erinnert an die Debatten um adäquate Holocaust-Darstellungen, auch die Art zu argumentieren erinnert an die Kontroversen um die Bilder des Holocaust: die Auslassung im engeren Sinne ästhetischer Kriterien, die Anklage der Verletzung von Gefühlen der Opfer, und nicht zuletzt das Bestehen auf dem alleinigen Recht am (Selbst-)Bild der Opfer, um die wichtigsten argumentativen Elemente zu benennen.

Our goal therefore was to change the way we remember: to augment the pain, to turn the body back to be the reservoir of memory, to make it responsible for the past, to restore it with the trauma that lives in it anyway. Only that this time the trauma adopts the very visible form of a tattoo being renewed – and it has a specific name: 80064.²⁴

Mit seiner künstlerischen Intervention in die Erinnerungspolitik übernimmt Źmijewski also bewusst die gesellschaftliche und moralische Aufgabe, das im Körper fortlebende Trauma des Holocaust zu ‚therapieren‘, es aktiv in Erinnerung zu rufen, um es angemessen zu verarbeiten. Die bildende Kunst wird implizit als ein angemessenes Mittel zu diesem Zweck angenommen. Die quasi-therapeutische Zielsetzung seiner Trauma-Erneuerung äußert Źmijewski auch an einer anderen Stelle: „It is about radical modes of memory, about the fact that trauma infects the body, engraves itself in the mind and refuses to be symbolized, and thus eventually tamed, neutralized.“²⁵ Die im Video festgehaltene Aktion sollte dabei zunächst die Erinnerung des einzelnen Opfers, Józef Tarnawa, reaktivieren und zu deren ‚therapeutischem‘ Ausdruck führen: „I expected that under the effect of the tattooing, the ‚doors of memory‘ would open; that there would be an eruption of remembrance of that time, a stream of images or words describing the painful past. Yet that didn’t happen.“²⁶

„80064“ wurde von Źmijewski also zunächst als eine Art therapeutischer Versuch konzipiert: Ursprünglich sollte das Video einfangen, wie Tarnawa reagiert, während seine Lagernummer erneuert wird. Źmijewski erwartete eine heftige emotionale Reaktion, ein Auftauchen von verdrängten Erinnerungen. Mit der Nachtätowierung der Gefangenenummer meinte der Künstler einen unmittelbaren Zugang zu den Ereignissen und dem Trauma der Vergangenheit schaffen zu können. Hinter diesen Überlegungen scheint ein einfaches Kalkül zu stehen: Wenn die historischen Berichte und Bilder keine Wirkung mehr entfalten, muss das Zeugnis selbst – die Tätowierung – wiederbelebt werden. Nichts davon geschah aber, Tarnawa schwieg, nachdem Źmijewski seine Bitten ignoriert hatte, ihn aus seiner Verpflichtung zu entlassen. Warum akzeptiert also der Künstler „80064“ als ein präsentationswürdiges Werk trotz des Scheiterns seiner ‚therapeutischen‘ Zielsetzung? Auch dazu gibt er Auskunft: „But another interesting thing happened. Ask-

²⁴ Źmijewski 2021.

²⁵ Ebd.

²⁶ Artur Źmijewski, zitiert nach dem Katalogeintrag zu „80064“ in Źmijewski 2005, S. 24.

ed wether, while in the camp, he had felt an impulse to revolt, to protest against the way he was treated, Tarnawa replied: ‚Protest? What do you mean, protest? Adapt – and try to survive.‘²⁷ Die Arbeit ist für ihn nun wertvoll, weil sie eine unerwartete Erkenntnis über den Opfer-Status des ehemaligen Insassen von Auschwitz ermöglicht, wie der Künstler an einer anderen Stelle genauer ausführt:

The fact that he was a prisoner in Auschwitz is constitutive of him, something which makes him a human being, a person – someone. [...] I suspect he was really born for the world only when the number was tattooed – before that, he ‚didn‘t exist‘. All his subsequent life, he was visible only because of and through the number – it was almost his sole capital. The number and the coagulated, frozen story about the camp. Józef Tarnawa died last summer – and it‘ s not him we remember, but the number [...].²⁸

Und an einer anderen Stelle ergänzt er: ‚I only worked with the effects of a change which had already been done in the body – and so in the mind – of the person. We can not say he ‚was‘ a victim – he still is. So, in fact, I didn‘t do anything new. I only confirmed his status.²⁹

Für Żmijewski zeigt seine Arbeit also den immer noch gültigen Opferstatus von Tarnawa, der auch bei der Tätowierung wieder zum Opfer wird, wobei diesmal der Künstler symbolisch in die Rolle des Täters schlüpft. Der für den Autor so wichtige Erkenntnisgewinn des Werkes ließe sich also ihm zufolge darin sehen, dass dieses den Prozess des Opfer-Werdens wiederholt und damit nachvollziehbar macht. Diese Erkenntnisleistung, die uns alle betreffen kann und aus der wir vielleicht etwas lernen können, bildet für Żmijewski die eigentliche gesellschaftliche Relevanz des Videos. Magdalena Uçar formuliert es wie folgt: ‚Diese ›Re-Inszenierung‹ von Geschichte bedeutet vor allem die Wiederholung von Gewalt. [Es] entspricht tatsächlich der wiederholten Erfahrung, als Mensch auf eine Nummer reduziert zu werden. Entmenschlicht ‚wie ein Möbelstück‘ oder ein Vieh. Tarnawa lässt den Eingriff über sich ergehen und wird in 80064 vor laufender Kamera abermals zum Opfer.‘³⁰

Das Video aktualisiert die Erfahrungen des Holocaust und trägt dazu bei, erneut davon betroffen zu werden – was offenbar für den Künstler und Interpret*innen wie Uçar die Missachtung des Einzelnen legitimiert. Hier zeigt

²⁷ Żmijewski 2005, S. 24.

²⁸ Żmijewski 2021.

²⁹ Ebd.

³⁰ Uçar 2021, S. 348.

sich ein problematischer Aspekt des Kunstwerks und seiner Legitimationen: die Zweckrationalität der ethischen Zielsetzung und der Argumentation, bei der der Zweck die Mittel heiligt. Umstritten ist ethischer Utilitarismus nicht nur grundsätzlich, sondern darüber hinaus in diesem besonderen Fall zusätzlich deshalb, weil die positiven Konsequenzen der künstlerischen Aktion für die Gesellschaft, d. h. die therapeutischen, erinnernden oder didaktischen Wirkungen des Videos, lediglich behauptet und nicht im strengen Sinne nachgewiesen werden können.

Trotz der offensichtlichen Problematik des utilitaristischen Denkens im Allgemeinen und Besondern folgen einige Interpreten dem von Żmijewski vorgegebenen Deutungsmuster, indem sie den moralischen Übertritt des Künstlers als Mittel dazu interpretieren, ein höher zu bewertendes, gesellschaftlich wertvolles Ziel zu erreichen. Zu den Autoren gehören der bereits erwähnte Kurator der Ausstellung „Mirroring Evil“, Norman Kleeblatt und der niederländische Literaturwissenschaftler Ernst van Alphen, der in seiner Arbeit häufig Fragen der Holocaust-Erinnerung in der zeitgenössischen Kunst thematisiert. Wie genau verteidigen sie nun Żmijewskis Video?

Norman Kleeblatt nennt „80064“ im Zusammenhang mit anderen sozialen Experimenten des Künstlers, ohne es im Einzelnen zu diskutieren. In den provokativen Arbeiten des Künstlers nimmt Kleeblatt sehr wohl die moralischen Transgressionen wahr, rechtfertigt diese jedoch durch die Fähigkeit der Kunstwerke, bei Betrachter*innen eine Reflexion besagter moralischer Normen anzuregen: „Żmijewski’s oeuvre [...] questions the very definition of taboo and ultimately prompts larger questions of dignity, property, and morality – without offering clear resolutions.“³¹ Kleeblatt vergleicht diese künstlerische Leistung und Żmijewskis distanzierte Beobachterposition mit Methoden und Leistungen der Philosophie und der Wissenschaften (ohne allerdings zu präzisieren, welcher Wissenschaften) als Instanzen der Reflexion und Erkenntnisgenerierung.

Genauer geht Ernst van Alphen auf das Werk ein, der seinen Text Żmijewskis Holocaust-Arbeiten widmet – neben „80064“ setzt er sich darin auch ausführlich mit „Fangen“ auseinander. Van Alphen deutet die Werke ähnlich wie Kleeblatt, und zwar als dezidiert nicht moralisch, dafür aber ethisch. Der Autor bezeichnet Żmijewskis Vorgehen in den Werken als „Performativität der Provokation“, worunter er eine Erinnerungsform versteht, die weder be-

³¹ Kleeblatt 2009, S. 154.

lehren noch der Opfer gedenken will, sondern auf die aktuelle Situation fokussiert ist, die provokativ herausgefordert wird. Es gehe Żmijewski nicht um einen wahrhaftigen Bericht über die Ereignisse der Vergangenheit oder um deren Anklage, sondern darum, die Zeitgenossen und deren Verhältnis zum Holocaust zu befragen. Kunst und Literatur seien laut van Alphen nicht dazu da, den Holocaust darzustellen: das würden historische Wissenschaften besser tun, und von solchen historischen Berichten gäbe es schon eine ganze Menge – so viele, dass bei den Nicht-Historikern der bereits erwähnte Effekt der Übersättigung und Abstumpfung eintreten kann. Żmijewskis neue Form der Adressierung des Themas wird von Alphen zufolge deswegen als problematisch empfunden, weil in Bezug auf den Holocaust nur ein kleiner Bereich an Repräsentation und Performativität moralisch zugelassen ist. Die im Fall von Holocaust besonders ausgeprägte Moral als ein Set von gesellschaftlich akzeptierten Verhaltensregeln hindere hier also die Akzeptanz von Ausdrucksformen, die sich außerhalb von deren Rahmen befinden. Statt konventioneller Verhaltensformen brauchen wir heute, als spätere Generationen, eine emotionale Reaktion auf den Holocaust.³²

Żmijewskis Arbeiten sind für van Alphen der Versuch, ein emotionales und ethisches Verhältnis zum Holocaust herzustellen. Dabei folgt er zum Teil Żmijewskis Selbstdeutungen, insbesondere, wenn er den künstlerischen Projekten eine therapeutische Funktion zuspricht.³³ In seiner Deutung von „80064“ weicht van Alphen aber von Żmijewskis Selbstinterpretation an einer Stelle zunächst unscheinbar, beim näheren Hinsehen aber doch wesentlich ab. Während der Künstler die Erkenntnisleistung des Videos in seiner Aufzeichnung des Prozesses sieht, in dem Tarnawa erneut zum Opfer wird, ist die Arbeit für van Alphen ein Re-Enactment des Konformismus des Opfers.³⁴ Im Gespräch zwischen Żmijewski und dem alten Mann, das zu Beginn des Videos stattfindet, sagt Tarnawa: „Ich endete in Auschwitz ohne jeden Grund“. Van Alphen behauptet nun, diese Aussage impliziere, dass die anderen Häftlinge aus einem bestimmten Grund in Auschwitz waren, Tarnawa selbst aber nicht. Darin sieht der Autor bei dem alten Mann, der kein Jude war, den polnischen Antisemitismus ausgedrückt. Außerdem führt van Alphen die Aussage Tarnawas an, dieser hätte vor seiner Inhaftierung nichts über Auschwitz gewusst, lediglich, dass es solche Orte gab. Niemand hätte

³² Alphen 2019, S. 82–84.

³³ Dies tut er insbesondere in Bezug auf „Fangen“, vgl. ebd., S. 85–88.

³⁴ Ebd., S. 88.

damals mehr darüber wissen wollen. Auch diese Aussage diskreditiert für van Alphen den alten Mann – diesmal als einen polnischen, unterschwellig antisemitischen Mitläufer. Van Alphen betrachtet Tarnawa also als eine ambivalente Figur, die gegenüber dem Judenmord indifferent und mit der Nazi-Politik mitläuferisch war. Żmijewskis Leistung in „80064“ besteht für den Autor vor allem darin, gegen die üblichen Deutungsmuster des Holocaust anzugehen, die strikt zwischen Opfern und Tätern unterscheiden – auf die Gefahr hin, selbst moralisch verurteilt zu werden:³⁵

The younger Pole has set up this experimental situation in order to interrogate the older one about his ambiguous, conflicted role in World War II and the Holocaust. From this perspective, Żmijewski's urging is no longer just implacable, but responsible and politically highly relevant. This relevance lies in his enactment of conformism in the Polish victim Józef Tarnawa.³⁶

3 Unzulänglichkeiten und Widersprüche der Legitimation instrumenteller Kunstauffassung

Ich möchte zunächst die Unzulänglichkeiten und Widersprüche der Apologien Żmijewskis besprechen, bevor ich in einem letzten Schritt auf die Problematik der Legitimation instrumenteller Kunstauffassung insgesamt eingehe. Nicht alle Interpret*innen schließen sich dem ethischen Deutungsmuster von „80064“ an, das nicht nur die instrumentelle Auffassung des Kunstwerks, sondern auch die instrumentelle Behandlung Tarnawas legitimiert. Viola Vahrson befasst sich mit den Selbstdeutungen Żmijewskis am umfassendsten und zeigt überzeugend deren immanente argumentative Schwächen und Verfehlungen in Bezug auf das im Video Sichtbare; auch das Video selbst bleibt von ihrer Kritik nicht verschont. Für sie zeige „80064“ nicht einen vorgeblich immer noch existenten Opfer-Status Tarnawas, sondern Żmijewski wiederhole vielmehr mit dieser Behauptung eine gängige Stigmatisierung der Opfer des Holocaust, diese hätten sich erniedrigen lassen, um ihre Haut zu retten. Der Künstler spiele im Gespräch mit Tarnawa seine Macht aus, denn der alte Mann hat sich im Vorfeld der Dreharbeiten vertraglich für ein Honorar von 500 Euro dazu verpflichtet, die Gefangenenummer erneuern zu lassen. Diese Tatsache und Żmijewskis Verantwortung

³⁵ Ebd., S. 88–92.

³⁶ Ebd., S. 92.

für die Machtkonstruktion, die Tarnawa keine Wahl lasse und sein Verhalten vorbestimme, werde im Video nicht transparent gemacht und die Betrachter*innen werden auf diese Weise in der Deutung von Tarnawas Verhalten manipuliert. Darüber hinaus reduziere Żmijewski in seinen verbalen Aussagen Tarnawas Identität unzulässig auf diejenige eines KZ-Häftlings und reproduziere so nur die Verdinglichung der Opfer durch die Nazis. Für Vahrson ist es ebenso nicht überzeugend, wenn der Künstler behauptet, nichts Neues zu tun, als er Tarnawa wiederholt zum Opfer macht, denn vergangene Verbrechen rechtfertigten nicht eine neue Gewalt.³⁷

Vahrsons Verdienst ist es, das Werk und die verbalen Aussagen des Künstlers im Detail zu betrachten – sowohl jeweils für sich genommen als auch in Bezug aufeinander – und nicht im Ganzen zu verwerfen oder zu befürworten, wie es in der Rezeption von Żmijewskis Kunst oftmals der Fall ist. So muss sie seine instrumentelle Kunstauffassung nicht verwerfen, kann aber ihre konkrete Ausführung in „80064“ kritisieren. Anders als Kleeblatt und van Alphen unterzieht sie einige Selbstdeutungen Żmijewskis dabei einer kritischen Überprüfung, der sie nicht standhalten.

Kleeblatt stützt sich vor allem auf die erkenntnisgenerierende Funktion, die der Künstler für seine Kunst in Anspruch nimmt und über moralische Regeln stellt. Auch diese Maxime lässt sich aber ethisch kritisieren, und zwar sogar, wenn man wohlwollend einen gesellschaftlich wirksamen Erkenntnisgewinn durch das Kunstwerk annimmt (was selbst fraglich bleibt, da man die tatsächlichen kognitiven Effekte eines Kunstwerks auf die einzelnen Museumsbesucher*innen nicht erfassen und die allgemein gesellschaftlichen Effekte des Werks nicht messen kann). Denn auch die Wissenschaften befinden sich keineswegs in einem moralischen Vakuum, sondern haben gerade nach den Erfahrungen des Holocaust ihre eigenen Ethiken entwickelt. Kleeblatt unterlässt es aber, diesen Aspekt in seinem Text zu diskutieren, sodass es fraglich bleibt, ob die moralische Transgression in „80064“ und in anderen Werken Żmijewskis mit dem Verweis auf ihre quasi-wissenschaftliche Anordnung (als soziales Experiment) ethisch gerechtfertigt sei.

Van Alphens Deutung von „80064“ als Re-Enactment des Konformismus ist ebenfalls fraglich, denn Tarnawas Aussage, er wäre nach Auschwitz ohne Grund gekommen, impliziert keineswegs, dass die anderen Häftlinge – sprich: die Juden – aus einem guten Grund dort gefangen wurden. Auch

³⁷ Vahrson 2017, S. 147–152.

geht es zu weit, wenn van Alphen das „Nichts Genaueres-Wissen-und-Wissen-Wollen“ über die Konzentrationslager als Konformismus deutet. Zwar besteht diese Möglichkeit, doch bräuchte man genauere Informationen über die Lebenssituation, das politische Bewusstsein und die ethische Haltung Tarnawas in seiner Jugend, um eine valide Aussage darüber treffen zu können, ob und wenn ja, mit welchem Konformismus man es hier zu tun hat: mit dem Mitläufertum eines überzeugten Antisemiten, oder der Problemverdrängung durch einen jungen Mann, der vielleicht gerade mit den Konflikten und Nöten im besetzten Polen beschäftigt ist.

An diesen Text-Beispielen, in denen auch moralisch transgressive zeitgenössische Kunst aufgrund einer übergeordneten gesellschaftlichen Relevanz legitimiert wird, werden einige problematische Charakteristika des instrumentellen Diskurses deutlich. Sie decken sich weitgehend mit argumentativen Eigenschaften des oben diskutierten Konzepts der *documenta 14*, was ihre exemplarische Gültigkeit bestätigt. Zum einen tendieren die Autor*innen dazu, die Kunst durch ihre gesellschaftliche Nützlichkeit zu legitimieren, sowie zur Gesinnungskritik bzw. zum interpretatorischen Intentionalismus. Das heißt, sie stützen sich in ihren Werkdeutungen auf die verbal geäußerten Intentionen der Künstler*innen, ohne diese zureichend an den einzelnen künstlerischen Arbeiten zu überprüfen. Peter Geimer spricht in diesem Zusammenhang von der „Vorstellung von der eingebauten Widerständigkeit der Kunst – als sei mit den Avantgarden des 20. Jahrhunderts das kritische Potenzial der Kunst für die nächsten 100 Jahre auf Dauer gestellt worden.“³⁸ Er konstatiert zudem, dass besonders Werke, die eine kritische Haltung explizit behaupten, selbst kaum kritisch hinterfragt werden.³⁹ Zum anderen lassen künstlerische und kunsttheoretische Positionen, die eine direkte Nützlichkeit der Kunst behaupten, oftmals die Reflexion ihrer eigenen Verstrickungen in das von ihnen kritisierte und zu verbessernde gesellschaftliche System vermissen, wie es am Beispiel der Autonomiebehauptung Szymczyks und an Żmijewskis Behauptung der Unabhängigkeit seiner pseudo-wissenschaftlichen sozialen Experimente von moralischen Normen deutlich gemacht werden konnte. Diese Auslassung liefert ihre Positionen

³⁸ Geimer 2012, S. 49.

³⁹ Ebd., S. 49.

dem Vorwurf politischer Naivität aus und kann zudem den Verdacht wecken, es ginge den Beteiligten vor allem um einen symbolischen Mehrwert für die eigene Kunst oder kuratorische Tätigkeit.⁴⁰ Die mangelhafte Selbstreflexion lässt die sich selbst ausdrücklich als politisch verortenden Künstler*innen und Kunstkritiker*innen letztlich a-politisch erscheinen, weil sie der eigenen Position innerhalb der kritisierten Gesellschaft zu wenig Beachtung schenken. Die Fragen nach den spezifischen Möglichkeiten aber eben auch Grenzen der eigenen Wirkungsmacht und einer in ihrem Begriff liegenden Politik von Kunst werden aus dem Diskurs tendenziell ausgelassen. Es ist daher Tom Holert zuzustimmen, wenn er auf die vielfachen Ambivalenzen der Forderung nach künstlerischer Verantwortung für gesellschaftliche Probleme verweist und für eine meta-ästhetische und meta-ethische Aufhebung der Opposition zwischen Verantwortlichkeit und Unverantwortlichkeit plädiert.⁴¹

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1977), „Kulturkritik und Gesellschaft I, Prismen. Ohne Leitbild“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10/1, Frankfurt am Main.
- Alphen, Ernst van (2019), „The Performativity of Provocation. The Case of Artur Zmijewski“, in: *Journal of Visual Culture* 18/1, S. 81–96.
- Beshty, Walead, Hrsg. (2015), *Ethics*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Bishop, Claire (2012), *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London/New York.
- Dąbrowski, Jakub und Anna Demenko (2019), *Censorship in Polish Art after 1989. Art, Law, Politics*, Oakville.
- Draxler, Helmut (2008), „Der Habitus des Kritischen. Über die Grenzen reflexiver Praxis“, in: *transversal texts* 03.
- Ehninger, Eva und Magdalena Nieslony (2018), „Einleitung: Der Marktwert der Kapitalismuskritik. Ein Dilemma der Gegenwartskunst“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 81/4, S. 486–498.
- Geimer, Peter (2012), „Die Notwendigkeit der Kritik und die Liebe zur Kunst“, in: *Texte zur Kunst* 87, S. 43–61.

⁴⁰ Vgl. hierzu Ehninger und Nieslony 2018.

⁴¹ Holert 2018, S. 540.

- Gogarty, Larne Abse (2017), „‘Usefulness’ in Contemporary Art and Politics“, in: *Third Text* 31/1, S. 117–132.
- Greenberg, Clement (1997), „Avantgarde und Kitsch“, in: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hrsg. von Karlheinz Lüdeking, Amsterdam/Dresden, S. 29–55.
- Holert, Tom (2018), „Für eine meta-ethische Wende. Anmerkungen zur neueren Verantwortungsethik“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 81/4, S. 538–554.
- Johann, Wolfgang (2018), *Das Diktum Adornos. Adaptionen und Poetiken. Rekonstruktion einer Debatte*, Würzburg.
- Kikol, Larissa, Hrsg. (Juni/Juli 2018), *Politik, Ethik, Kunst. Kultureller Klimawandel – Strategien und Werkzeuge?*, Kunstforum International 254.
- Kleeblatt, Norman L. (2009), „Moral Hazard“, in: *Artforum International* 4, S. 154–161.
- Kowalczyk, Izabela (26. Juni 2008), „Critical Art. Selected Issues“, in: *Culture.pl*, URL: <https://culture.pl/en/article/critical-art-selected-issues>.
- Krämer, Sybille (2016), „Svjedok – Der Zeuge‘ (2012), oder: Kann ein Film ein Zeugnis sein?“, in: *Zeugen in der Kunst*, hrsg. von Sybille Krämer und Sibylle Schmidt, Paderborn, S. 141–161.
- Krieger, Verena (2007), *Was ist ein Künstler? Genie, Heilsbringer, Antikünstler: Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen*, Köln.
- Krüger, Christian (2020), „Überengagement“, in: *Funktionen der Künste. Transformatorische Potentiale künstlerischer Praktiken*, hrsg. von Christian Krüger Birgit Eusterschulte und Judith Siegmund, S. 45–60.
- Muñoz-Alonso, Lorena (2017), „Dana Schutz’s Painting of Emmett Till at Whitney Biennial Sparks Protest“, in: *artnet*, URL: <https://news.artnet.com/art-world/dana-schutz-painting-emmett-till-whitney-biennial-protest-897929>.
- Nancy, Jean-Luc (2006), „Das Darstellungsverbot“, in: *Am Grund der Bilder*, Zürich/Berlin, S. 51–90.
- Nieslony, Magdalena (2017), „Gelebte und inszenierte Vita: Kazimir Malevič“, in: *Imago. Interdisziplinäres Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik* 4, S. 167–185.
- (in Vorbereitung), *Gute Kunst. Die moralische Wende in der zeitgenössischen Kunst und Kritik*.
- Nöntmann, Nina, Hrsg. (2013), *Scandalous. A Reader on Art and Withics*, Berlin: Sternberg Press.

- Rauterberg, Hanno (2018), *Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus*, Berlin.
- Schillinger, Jakob (2011), „Recessional Aesthetics. An Exchange“, in: *October* 135, S. 93–116.
- Szymczyk, Adam (2017), „Iterabilität und Andersheit: Von Athen aus lernen und agieren“, in: *Der documenta 14 Reader*, hrsg. von Quinn Latimer und Adam Szymczyk, München/London/New York: Prestel Verlag, S. 17–42.
- Uçar, Magdalena (2021), „Zeugen ohne Worte. Nachbilder der Shoa in Artur Żmijewski's ‚Berek‘, ‚Nasz Śpiewnik‘ und ‚80064‘“, in: *Sichtbarkeiten 4: Praktiken visuellen Denkens*, hrsg. von Fabian Goppelsröder Mira Fliescher und Dieter Mersch, Zürich, S. 331–352.
- Vahrson, Viola (2017), „80064 kuratieren. Zu einem fragwürdigen Umgang mit Geschichte im Werk von Artur Żmijewski“, in: *Geschichte kuratieren. Kultur- und kunstwissenschaftliche An-Ordnungen der Vergangenheit*, hrsg. von Stefan Krankenhagen und Viola Vahrson, Köln/Weimar/Wien, S. 139–152.
- Żmijewski, Artur (2005), *Ausstellungskatalog. If it happened only once it's as if it never happened*, Warsaw: Zachęta National Gallery of Art.
- (2017), „Angewandte Gesellschaftskunst“, in: *Kunst als Alibi*, hrsg. von Sandra Frimmer u. a., Zürich/Berlin, S. 47–69.
 - (2021), „‚Art must not always speak meekly‘. Interview with Miklós Erhardt“, in: *exindex. Contemporary Art Magazine*, URL: <http://exindex.hu/index.php?l=en&page=3&id=557>.

Fragen zur Relevanz der Kunst

Interview mit dem Komponisten Konstantin Heuer

PHILOKLES: *Kunstwerke werden hergestellt wie andere Artefakte, zugleich scheint es aber einen Unterschied zu geben zwischen z. B. einer Installation und einer Bastelei, zwischen Musik und einem Pausenklingeln, zwischen einem Gedicht und einem Einkaufszettel, zwischen einem interaktiven Theaterstück und einer politischen Demonstration. Gibt es Ihrer Auffassung nach etwas, das Kunstwerke von anderen gemachten, von Menschen hervorgebrachten Dingen (oder Ereignissen) prinzipiell unterscheidet? Und was wäre das?*

Heuer: Ich werde versuchen die landläufige Definition von Kunst kurz am Beispiel der Musik abzuklopfen. Der Kunstgegenstand wird im weiteren Sinne als Gegenbegriff zum Naturgegenstand und in etymologischer Verwandtschaft zum Wort *können* verstanden. Zur Abgrenzung von Kunstgegenständen im engeren Sinne wird die Funktion des Gegenstandes als Kriterium herangezogen. Kunstgegenstände im Sinne der schönen Künste dienen der Erbauung des Menschen.

Viele der schönsten Werke aus den Musikkulturen der Welt hatten und haben eine Funktion in geistlichen Riten oder weltlichen Festen. Musik dient also nicht ausschließlich der Erbauung. Künstlerisch hochwertige Musik kann profane Funktionen erfüllen. Das Thema einer Symphonie kann als Klingelton verwendet werden.

Im Sinne der Wortverwandtschaft von Kunst mit *Können* ist ein kultureller Bezug bei der Erschaffung von Musik unausweichlich. Die Vorstellung, Musik könne ohne bewussten oder unbewussten Rückgriff auf bestehende Kultur erschaffen werden, ist illusorisch. Trotzdem können wir Musik zu einem gewissen Grad kulturunabhängig rezipieren. Viele westlich musikalisch geprägte Menschen können der Musik anderer Kulturen beim ersten Hören etwas abgewinnen und umgekehrt. Viele Musikliebhaber sagen, dass Musik ihnen in schwierigen Situationen geholfen hat; dass sie sie wieder aufgerichtet hat. Der Musik wohnt offenbar eine universell verständliche Kraft inne. Diese allgemeingültige Kraft der Musik kann Funktionen in einer Messe oder in einem Werbevideo erfüllen, sie kann auch missbräuchlich eingesetzt werden. Ein gehobener Rahmen wie eben Ritus, Fest oder

Gesamtkunstwerk scheint ihr allerdings besonders angemessen zu sein.

Kunst an ihrem hauptsächlichlichen aber nicht ausschließlichen Zweck zu etwas Ähnlichem wie der Erbauung zu erkennen, scheint mir sinnvoll. Kunst vermag das Gute, Sensible, Empathische in uns wachzurufen und zu stärken und uns in der Welt gut aufgehoben fühlen zu lassen. Damit ist schon ein wichtiger und sinnvoller Maßstab für gute Kunst gefunden. Sie hat schon per Definition eine moralische Verpflichtung weit jenseits der Tagespolitik. Stilistische Einschränkungen lassen sich daraus nicht ableiten. Kunst kann das Gute in uns auf sehr unterschiedlichen Wegen erreichen. Ein gewisses Können ist fast immer eine Bedingung dafür, dass ein Kunstwerk die angestrebte Erbauung erreichen kann.

PHILOKLES: *Worin besteht Ihrer Ansicht nach die Beziehung zwischen Kunstwerken auf der einen Seite und der Welt, in der diese Werke existieren, auf der anderen Seite? Bilden Kunstwerke die Welt (oder Ausschnitte der Welt) ab, verweisen sie, thematisieren sie, verhandeln sie? Teilen sie etwas über die Welt mit? Oder ist diese Beziehung gar keine darstellende, symbolisierende, beredete? Von welcher Art ist sie aber dann?*

Heuer: Die Beantwortung dieser Frage am Beispiel der absoluten Musik ist interessant, weil Abbilden, Thematisieren und Verhandeln für sie kaum infrage kommen. Was man über den Weltbezug von Musik sagen kann, lässt sich einfacher auf die anderen Künste übertragen als umgekehrt. Musik scheint mir über die menschliche Seele mit der Welt verbunden zu sein. Im Leben gibt es eine Interaktion zwischen unserer Seele und der Welt. Die Welt beeinflusst unsere Seele, und die Seele bestimmt unser Handeln und nimmt dadurch Einfluss auf die Welt. Musik kann über unsere Sinne unmittelbar unsere Seele erreichen und uns dabei helfen, das Gute in uns aufzufinden. Darin besteht ihre Verbindung zur Wirklichkeit. Musik ist von Menschen gemacht und nimmt, indem Sie über unsere Sinne auf unsere Seele einwirkt, Bezug und Einfluss auf die Welt. Auch andere Künste sind durch das, was sie in unserer Seele bewegen können, auf die Welt bezogen. Einige von ihnen können anders als die Musik auch ohne den Umweg der Seele, bildlich oder sprachlich auf die Welt Bezug nehmen.

PHILOKLES: *Hat Kunst das Potential, gesellschaftliche Verhältnisse zu verändern? Oder haben lediglich bestimmte Kunstgattungen dieses Potential, oder sogar nur einzelne Werke? Falls Sie die Frage in irgendeiner Form bejahen würden: Worin liegt Ihrer Meinung nach dieses Potential begründet?*

Heuer: Der Kunst wurde traditionell eine ähnliche Stellung wie der Wissenschaft und Religion gegeben. Wir dürfen von einer exponierten künstlerischen Persönlichkeit gesellschaftliche Courage erwarten. Gleichzeitig spricht viel dafür, der Kunst eine ähnliche Integrität und Autonomie wie der Wissenschaft und Religion zu gewähren.

Ein konkretes gesellschaftliches Thema zu haben, ist keine notwendige Voraussetzung für Kunst. Kunst hat eine sehr viel wesentlichere Bedeutung für den Menschen, als nur ein weiteres Medium des politischen Diskurses zu sein. Politische Einflussnahme kann in anderer Form als durch Kunst erfolgen. Ihren wesentlichen Zweck der Erbauung des Menschen über die Sinne kann aber nur Kunst in dieser besonderen Form erfüllen.

Obwohl wir den Holocaust nicht selbst erlebt haben, können wir uns der künstlerischen Qualität der Lyrik von Paul Celan oder der späten Werke Luigi Nonos nicht entziehen. Diese Werke haben geholfen, das Geschehene zu Verarbeiten und sie haben der Kunst die Möglichkeit der Erbauung des Menschen zurückgegeben. Wir würden sie aber als Kunstwerke verkennen, wenn wir sie nur als Dokumentations- oder Ausdrucksmedium betrachteten. Weil ihre erbauliche Kraft den gesellschaftlichen Entstehungskontext transzendiert, sind sie als Kunst gültig. Wenn ein Kunstwerk auf sein tagespolitisches Thema reduziert werden kann, erfüllt es diesen zeitlosen Anspruch nicht.

Die oben beschriebene seelische Wirkung der Kunst im einzelnen Menschen halte ich für einen Grundpfeiler der Zivilisation. Ich weiß von keiner Gesellschaft, die gar keine Kunst hat, und es ist kaum vorstellbar, in einem Land ganz ohne Kunst leben zu können. Kunst bleibt auch in einer Gesellschaft, in der alle basalen Bedürfnisse befriedigt sind, eine Aufgabe. Die Bedeutung musischer Bildung wird mit der fortschreitenden Digitalisierung noch wachsen. Das Spiritual oder Olivier Messiaens *Quatuor pour la fin du temps* belegen aber auch, dass Kunst kein Luxus ist, dass wir sie gerade in Situationen brauchen, in denen es uns am Grundsätzlichsten mangelt. In Anbetracht existenzieller Infragestellung hilft Kunst uns, unsere Humanität zu behaupten.

Einige Kunstgattungen können gesellschaftliche Fragestellungen aber auch konkret thematisieren. Solche Kunstwerke haben offenbar neben ihrer im eigentlichen Sinne künstlerischen Qualität noch eine zusätzliche Ebene, die als Beitrag zur Meinungsbildung oder durch die Erhöhung eines gesellschaftlichen Gegenstands (Person, Ereignis, Partei) eine Wirkung entfalten kann. Die gesellschaftliche und die genuin künstlerische Ebene sind in diesem Fall ineinander verschränkt: Die seelische Wirkung eines Anti-Kriegs-Films ist durch die Referenz auf den Gegenstand bedingt und die mögliche gesellschaftliche Wirkung einer Nationalhymne setzt Können und Erbauungspotential der Komposition voraus. Die Art und Weise, mit der Kunst, Wissenschaft und Religion gesellschaftlichen Einfluss geltend machen, ist dabei offenbar unterschiedlich. Die Wissenschaft kann Argumente rational untermauern, die Religion kann ethische Vorgaben zum gesellschaftlichen Handeln geben und die Kunst kann ästhetisch, d.h. indem sie Dinge sinnlich erfahrbar macht, auf unsere Haltung Einfluss nehmen.

PHILOKLES: *In den letzten 10 bis 15 Jahren hat sich in der Kunstrezeption und Kunstkritik und allgemein im öffentlichen Diskurs über Kunst eine Tendenz Geltung verschafft, der zumindest in den letzten hundert Jahren, seit den Avantgarden, eher eine Randstellung zukam, nämlich die Tendenz, Kunst an moralischen Maßstäben zu messen. Sexistische, rassistische, kolonialistische und generell von Machtungleichgewichten zeugende Aspekte von Werken werden zusehends häufiger thematisiert und nicht selten als die entscheidenden, das abschließende Urteil über das Werk begründenden Aspekte angesehen. Beispiele für diese Tendenz finden sich in der Problematisierung von Gaugins Malerei, von Kinskis Schauspielerei, oder auch in der Debatte über die Entfernung des Gomringer-Gedichts von der Fassade der Alice-Salomon-Hochschule. Stimmen Sie dieser Beschreibung zu oder würden Sie sie modifizieren? Wo sehen Sie die Ursachen dieser Entwicklung und wie stehen Sie zu ihr?*

Heuer: Wichtige Teile der künstlerischen Avantgarde hatten einen sehr ausgeprägten gesellschaftlichen Anspruch. In der Politik wurde das Wort Avantgarde verwendet um die Rolle der Partei in der Arbeiterbewegung zu beschreiben. Während des gesamten 20. Jahrhunderts hat es politische Kunst gegeben und die Frage der gesellschaftlichen Verantwortung von Kunst wurde intensiv und vielfältig diskutiert. Auch mir scheint aber, dass Rassismus, Sexismus und kultureller Kolonialismus in den letzten Jahren eine besondere Aufmerksamkeit erfahren haben.

Es ist wichtig anzuerkennen, dass im Bereich der Musik die meisten künstlerischen Impulse des 20. Jahrhunderts von den People of Color ausgingen oder wesentlich von ihnen beeinflusst wurden und dass oft Weiße Geld und Anerkennung dafür bekommen haben. Gleichzeitig ist gegenseitige künstlerische Inspiration ein wichtiges Moment im interkulturellen Dialog, das zu verbieten unrealistisch ist, und auf das wir nicht verzichten sollten, wenn wir uns für progressive Kunst und eine solidarischere Welt einsetzen wollen. Das Problem bei Cultural Appropriation ist die soziale Ungerechtigkeit und nicht die Adaption von Kulturgegenständen an sich. Wird die soziale Ungerechtigkeit ausgeglichen, so verliert die Adaption von Kulturgegenständen ihren kolonialen Charakter, während nur das Unterbinden von Cultural Appropriation keine soziale Gerechtigkeit schafft.

Ich finde es gut, wenn die Sensibilität für Sexismus und Rassismus gestärkt wird, würde mir aber wünschen, dass es eine ähnlich prominente Debatte um soziale Benachteiligung als Ganzes geben würde. Wenn das Engagement für Frauen und Minderheiten mit dem Engagement für alle sozial Benachteiligten solidarisch verbunden wird, sind die Erfolgsaussichten am besten und nur so kann dem Eindruck vorgebeugt werden, dass die neue Debatte gegen Sexismus und Rassismus nicht Aktivismus sondern eine Etikette der gebildeten städtischen Mittelschicht ist.

Die eigentliche künstlerische Eigenschaft eines Objekts kann so stark politisch vereinnahmt werden, dass das Kunstwerk berechtigterweise als Ganzes infrage gestellt werden muss, z.B. die Melodie des Horst-Wessel-Lieds. Auch wenn die Melodie selbst nicht faschistisch ist und als solche eine gewisse erbauliche Qualität haben könnte, wiegt die politische Assoziation zu schwer. Die Hürden für eine solche Verurteilung sollten aber sehr hoch liegen. – Ich habe Probleme mit der Musik von Richard Wagner und den Filmen von Lars von Trier, weil sich in ihnen für mein Empfinden ein menschenverachtender Geist äußert, der meiner möglichen Erbauung als Betrachter zuwiderläuft. Aber ich fürchte, dass ich mich ihnen trotzdem auch in Zukunft mitunter aussetzen werden muss. Cancel Culture gab es (ohne die englische Bezeichnung) schon vor dem Internet, aber die sozialen Medien haben ihr einen besonders ungebremsten Charakter gegeben. Unabhängig von der ästhetischen Erfahrung, die durch voreilige Verurteilungen womöglich verpasst wird, sehe ich es heute als eine Frage demokratischer Courage, den Ausdruck anderer Meinungen gerade nicht auszublenden, sondern ihn vielmehr gezielt aufzusuchen.

PHILOKLES: *Geht mit der eben angesprochenen Entwicklung eine sich verstärkende Erwartung an Kunst einher, in die Gesellschaft einzugreifen und politische Verhältnisse zu verändern? Oder hat das eine mit dem anderen nichts zu tun?*

Heuer: Die Erwartungen an die Kunst sind sowohl in der Vergangenheit und auch heute sehr heterogen, und es ist unmöglich allen von ihnen zu genügen.

PHILOKLES: *Haben Sie den Eindruck, dass sich im Zuge dieser Entwicklung die Erwartungen, die an Sie und Ihr Schaffen herangetragen werden, verändert haben? Oder dass sich Ihre eigenen Erwartungen an Ihr Schaffen verändert haben? Inwiefern?*

Heuer: Gewisse Situationen zwingen uns als öffentliche Persönlichkeiten Stellung zu beziehen. Ich fand es wichtig, 2016 ein Projekt mit arabischen Musikern zu machen. Ich würde aber nicht sagen, dass das durch die aktuelle Debatte bestimmt war. Gegebenenfalls müsste ich mich sogar gegen den Vorwurf des Kulturkolonialismus verteidigen. Das Projekt hat sich aus meiner Grundüberzeugung ergeben und an meine inhaltliche Arbeit angeknüpft. Nüchtern betrachtet, denke ich, dass die Möglichkeit, Freude und Trost zu spenden, die gute Musik als solche hat, die Möglichkeit einer direkten gesellschaftlichen Einflussnahme übersteigt. Es ist realistischer, dass sich ein Mensch nach einem Konzert mit meiner Musik als Mensch bestärkt fühlt, dass meine Musik ihm vielleicht hilft eine persönliche Entscheidung richtig zu fällen oder in den Schwierigkeiten des Alltags an großen Zielen festzuhalten, als dass er seine Meinung ändert oder zu einer politischen Aktion animiert wird.

PHILOKLES: *Mit der ethischen Wende im Diskurs über Kunst geht eine Rückkehr der Künstlerin bzw. des Künstlers und ihrer / seiner Verantwortung einher. Mit dieser Aufwertung des produzierenden Subjekts scheint aber ein Problem verbunden zu sein. Wenn Kunstwerke die Aufgabe hätten, verändernd in die Gesellschaft einzugreifen, dann müsste es Künstler/innen auch möglich sein, Kunstwerke planvoll und gezielt so herzustellen, dass sie diese Aufgabe erfüllen können. Aber die Idee, dass sich ein Kunstwerk gezielt herstellen lässt, scheint schlecht zum künstlerischen Schaffensprozess zu passen, der oft als nicht planbar, wesentlich offen und der Kontrolle der Künstler/in entzogen beschrieben wird. Liegt hier ein echtes Problem, oder lässt sich diese Spannung auflösen?*

Heuer: Im Einzelnen ist der Schaffensprozess tatsächlich oft non-linear und schwer planbar. Ähnlich wie bei Denkprozessen ist oft zu Beginn nicht ganz klar, was eigentlich die Frage ist. Ein Einfall oder das Erreichen einer Erkenntnis lässt sich zwar begünstigen oder provozieren, nicht aber gezielt herbeiführen. Trotzdem kann man Auftragswerke auf Termin fertigstellen und künstlerische Visionen verwirklichen. Konzeptionelle Ideen lassen sich mit den Bedingungen des Materials vereinbaren. Man kann über große Zeiträume einen Stil entwickeln, und ist manchmal überrascht darüber, wie man anfängliche Intentionen trotz großer Umwege am Ende doch realisiert hat. Wir können gezielt versuchen, Kunst zu machen, die die Gesellschaft verändert. Werke einiger Kunstgattungen können dabei gesellschaftliche Fragestellungen direkt thematisieren. Ich denke, dass die wertvollste und weitreichendste Veränderung durch die Kunst aber dadurch erreicht wird, dass wir das Gute in der Seele der Menschen durch eine sinnliche Erfahrung unmittelbar ansprechen und bestärken können.

Die Fragen für PHILOKLES stellten Johann Gudmundsson und Peter Wiersbinski.

Fragen zur Relevanz der Kunst

Interview mit dem Theatermacher Kristofer Gudmundsson

PHILOKLES: *Kunstwerke werden hergestellt wie andere Artefakte, zugleich scheint es aber einen Unterschied zu geben zwischen z. B. einer Installation und einer Basterei, zwischen Musik und einem Pausenklingeln, zwischen einem Gedicht und einem Einkaufszettel, zwischen einem interaktiven Theaterstück und einer politischen Demonstration. Gibt es Ihrer Auffassung nach etwas, das Kunstwerke von anderen gemachten, von Menschen hervorgebrachten Dingen (oder Ereignissen) prinzipiell unterscheidet? Und was wäre das?*

Gudmundsson: Spätestens seit dem Ready-Made ist das fast nicht mehr benennbar, und es kommt scheinbar nur noch auf die Bezeichnung als Kunst bzw. die Rahmensetzung an. Im Theaterkontext heißt das, dass beispielsweise jede Versammlung im öffentlichen Raum als Aufführung oder Inszenierung betrachtet werden kann, eben auch die politische Demonstration. Es kommt auf den Blickwinkel an, aus dem heraus ich zuschauen oder partizipiere. Das kann natürlich einerseits massiv nerven, weil beliebig alle möglichen Dinge als Kunst deklariert werden können, es befreit aber andererseits von starren, oft noch immer herrschenden Vorstellungen, die letztlich ähnlich nerven können. Vielleicht ist es demzufolge interessanter nicht mehr danach zu fragen, ob etwas Kunst ist, sondern was für eine Kunst da gemacht wird, wie sie in Erscheinung tritt, was sie hervorbringt? Vielleicht kann man auch die Frage stellen: Wann ist Kunst gelungen, im Sinne von: Wann hat die Kunst etwas ausgelöst und wann war sie egal.

PHILOKLES: *Worin besteht Ihrer Ansicht nach die Beziehung zwischen Kunstwerken auf der einen Seite und der Welt, in der diese Werke existieren, auf der anderen Seite? Bilden Kunstwerke die Welt (oder Ausschnitte der Welt) ab, verweisen sie, thematisieren sie, verhandeln sie? Teilen sie etwas über die Welt mit? Oder ist diese Beziehung gar keine darstellende, symbolisierende, beredete? Von welcher Art ist sie aber dann?*

Gudmundsson: Das kommt natürlich auf das Kunstwerk an und kann vollkommen unterschiedlich funktionieren. Bereits der Begriff „Darstellende Künste“ für meine Kunstsparte deutet darauf hin, dass Welt wiedergegeben werden soll. Das kann auf verschiedenen Ebenen stattfinden: ein dramati-

scher Text kann ein Problem aus der Lebenswelt des Publikums verhandeln. Im Schauspiel gibt es beispielsweise den sogenannten psychologischen Realismus als Methode, um sich dem Innenleben von Menschen anzunähern, oder es gibt dokumentarische Arbeiten, die nicht mal mehr auf Fiktion zurückgreifen. Etwas aus der Welt wird in einer bestimmten Form kondensiert wiedergegeben. Wir wissen aber längst, dass die Theatersituation auch ganz anderes ermöglicht: in der Performance ist die Handlung kein Als-ob mehr, sondern konstituiert den Moment – das Kunstwerk ist also im Augenblick seines Vollzugs selbst Teil der Welt ohne etwas anderes bedeuten zu wollen – es schafft sozusagen Welt. Andere Arbeiten funktionieren abstrakter am Rande von Bedeutung, arbeiten über Licht oder Farben, Rhythmen oder Bewegungen und adressieren ganz offen meine Wahrnehmung, fügen etwas hinzu, was in meinem alltäglichen Wahrnehmen von Welt nicht stattfindet. Sie schärfen meine Sinne, meine Aufmerksamkeit und erweitern dadurch meinen Erfahrungshorizont. Durch sie erlebe ich eine Erweiterung der Möglichkeiten von Welt bzw. des Zugriffs zur Welt.

PHILOKLES: *Hat Kunst das Potential, gesellschaftliche Verhältnisse zu verändern? Oder haben lediglich bestimmte Kunstgattungen dieses Potential, oder sogar nur einzelne Werke? Falls Sie die Frage in irgendeiner Form bejahen würden: Worin liegt Ihrer Meinung nach dieses Potential begründet?*

Gudmundsson: Ich kann mir nur schwerlich vorstellen, dass Kunst gesellschaftliche Verhältnisse unmittelbar verändern kann. Es ist aber sicherlich möglich, als Teil eines gesellschaftlichen Diskurses Themen präsent zu machen, Normalitäten zu erzeugen, Subkulturen zu schaffen. Kunst kann ein Referenzpunkt für Gruppen sein, die an Veränderung interessiert sind.

Zudem kann Kunst individuelle Erfahrungen ermöglichen und intellektuelles oder emotionales Wissen generieren. Ich bin mir sicher, dass eine kunstfreie Gesellschaft ohne dieses Wissen auf jeden Fall defizitär wäre und sich sicherlich der Aktionsradius einzelner Menschen erweitern kann, die Kunst rezipieren. Aber: Veränderung wird nicht in der Galerie oder auf einer Playlist geschaffen.

PHILOKLES: *In den letzten zehn bis 15 Jahren hat sich in der Kunstrezption und Kunstkritik und allgemein im öffentlichen Diskurs über Kunst eine Tendenz Geltung verschafft, der zumindest in den letzten hundert Jahren, seit den Avantgarden, eher eine Randstellung zukam, nämlich die Tendenz, Kunst*

an moralischen Maßstäben zu messen. Sexistische, rassistische, kolonialistische und generell von Machtungleichgewichten zeugende Aspekte von Werken werden zusehends häufiger thematisiert und nicht selten als die entscheidenden, das abschließende Urteil über das Werk begründende Aspekte angesehen. Beispiele für diese Tendenz finden sich in der Problematisierung von Gaugins Malerei, von Kinskis Schauspielerei, oder auch in der Debatte über die Entfernung des Gomringer-Gedichts von der Fassade der Alice-Salomon-Hochschule. Stimmen Sie dieser Beschreibung zu oder würden Sie sie modifizieren? Wo sehen Sie die Ursachen dieser Entwicklung und wie stehen Sie zu ihr?

Gudmundsson: Ich stimme teilweise zu. Auf jeden Fall sind diskriminierungskritische Kriterien präsent geworden, und das empfinde ich als großen Gewinn. Ich glaube aber nicht, dass diese Kriterien für die abschließende Beurteilung eine Rolle spielen. Vielmehr sehe ich eine diversere Gesellschaft, in der es komplexere Perspektiven gibt und die diskriminierende Praxen nicht mehr unhinterfragt abnickt. Und dann werden folgerichtig manche Dinge nicht mehr akzeptiert – ob das nun Kunst ist oder irgendwo anders stattfindet, ist ja egal. Warum sollte ich Diskriminierung am Arbeitsplatz bekämpfen, aber in der Kunst gewähren lassen? Dass es dazu kommt, ist in einer globalisierten, von Migration geprägten und aufgeklärten Welt nur eine folgerichtige Bewegung.

PHILOKLES: *Geht mit der eben angesprochenen Entwicklung eine sich verstärkende Erwartung an Kunst einher, in die Gesellschaft einzugreifen und politische Verhältnisse zu verändern? Oder hat das eine mit dem anderen nichts zu tun?*

Gudmundsson: Den Eindruck habe ich nicht. Ich denke, diese Erwartung an Kunst wurde auch zuvor schon geäußert. Eher sehe ich die Erwartung, diese diskriminierungskritischen Perspektiven nicht zu ignorieren – das hat aber nicht zwangsläufig politische Kunst zur Folge.

PHILOKLES: *Haben Sie den Eindruck, dass sich im Zuge dieser Entwicklung die Erwartungen, die an Sie und Ihr Schaffen herangetragen werden, verändert haben? Oder dass sich Ihre eigenen Erwartungen an Ihr Schaffen verändert haben? Inwiefern?*

Gudmundsson: Ich denke vor allem die eigenen Erwartungen. Es wird reflektierter und bewusster gearbeitet und sowohl das Arbeitsumfeld als auch

das künstlerische Produkt hinterfragt. Ich denke, davon profitieren letztlich alle. Kommunikationsfähigkeiten werden verbessert, die Inszenierungen werden überprüft und hinterfragt, Positionalitäten geklärt, die Perspektiven auf Themen werden vielschichtiger. Das ändert nicht grundlegend das eigene Schaffen, aber macht die Grenzen der eigenen Position klarer und lädt dazu ein, mit anderen Positionen in Diskurs zu treten, zuzuhören, zu lernen.

PHILOKLES: *Mit der ethischen Wende im Diskurs über Kunst geht eine Rückkehr der Künstlerin bzw. des Künstlers und ihrer/seiner Verantwortung einher. Mit dieser Aufwertung des produzierenden Subjekts scheint aber ein Problem verbunden zu sein. Wenn Kunstwerke die Aufgabe hätten, verändernd in die Gesellschaft einzugreifen, dann müsste es Künstler/innen auch möglich sein, Kunstwerke planvoll und gezielt so herzustellen, dass sie diese Aufgabe erfüllen können. Aber die Idee, dass sich ein Kunstwerk gezielt herstellen lässt, scheint schlecht zum künstlerischen Schaffensprozess zu passen, der oft als nicht planbar, wesentlich offen und der Kontrolle der Künstler/in entzogen beschrieben wird. Liegt hier ein echtes Problem, oder lässt sich diese Spannung auflösen?*

Gudmundsson: Ich sehe das Problem nicht. Nur weil ich mit Bewusstsein arbeite und meine Arbeit reflektiere und überprüfe, werde ich nicht daran gehindert, frei zu arbeiten. Abgesehen davon entsteht Kunst – zumindest im Theater – meistens aus einer Mischung aus Planung und Zufall.

Die Fragen für PHILOKLES stellten Johann Gudmundsson und Peter Wiersbinski.

Fragen zur Relevanz der Kunst

Interview mit der Künstlerin Susan Winter

PHILOKLES: *Kunstwerke werden hergestellt wie andere Artefakte, zugleich scheint es aber einen Unterschied zu geben zwischen z. B. einer Installation und einer Bastelei, zwischen Musik und einem Pausenklingeln, zwischen einem Gedicht und einem Einkaufszettel, zwischen einem interaktiven Theaterstück und einer politischen Demonstration. Gibt es Ihrer Auffassung nach etwas, das Kunstwerke von anderen gemachten, von Menschen hervorgebrachten Dingen (oder Ereignissen) prinzipiell unterscheidet? Und was wäre das?*

Winter: Ein Einkaufszettel geht längst schon als Kunst durch. Mich hätte das Gegenteil eher verwundert, weil Kunst notwendig immer über sich selbst hinausgehen will, aber auch – und das scheint mir hier der Fall zu sein – bis zur Beliebigkeit auf nichtästhetische Bereiche ausgedehnt wird. Diese Tatsache verweist schon auf eine unscharfe Grenze und Durchlässigkeit zwischen Kunst und Nichtkunst. Dennoch besteht die Möglichkeit, etwas für Kunst Spezifisches auszusagen, etwas, das Kunstwerke auszeichnet und von Alltagsgegenständen unterscheidet. Wozu macht man sonst Kunst? Eine Möglichkeit wäre beispielsweise die Unterscheidung hinsichtlich der spezifischen Hinwendung zum Material im künstlerischen Prozess: das Sich-überlassen und Anschmiegen an das Material, das Nachgehen der dem Material innewohnenden Widerständigkeit. Diese Material- und Formaffinität der Kunst äußert sich in – so könnte man in Anlehnung an Kants Rede von Zweckmäßigkeit ohne Zweck formulieren – einer Intentionalität ohne Intention. Das meint einerseits die Intention, etwas Neues aus einem Material zu formen. Andererseits ist das Gelingen weder garantiert, noch ist das Kunstwerk vorher genau planbar. Deshalb überrascht man sich mit der eigenen Kunst immer auch selbst. Eine weitere und wichtige Unterscheidung, die heute in der Kunsttheorie immer weniger geteilt wird, ist, dass Kunstwerke sich selbst übersteigen, also mehr sind als das Gemachte, eben durch die Gemachtheit – ihre Form – hindurch. Adorno spricht vom Wahrheitsgehalt der Werke, auch weil das Kunstwerk aus der Formung des Materials heraus etwas Geistiges zu schaffen imstande ist, das sinnlich erfahren werden kann, und dieses Geistige wiederum fordert Reflexion, Kritik, Urteil heraus.

PHILOKLES: *Worin besteht Ihrer Ansicht nach die Beziehung zwischen Kunstwerken auf der einen Seite und der Welt, in der diese Werke existieren, auf der anderen Seite? Bilden Kunstwerke die Welt (oder Ausschnitte der Welt) ab, verweisen sie, thematisieren sie, verhandeln sie? Teilen sie etwas über die Welt mit? Oder ist diese Beziehung gar keine darstellende, symbolisierende, beredte? Von welcher Art ist sie aber dann?*

Winter: Ich gehöre zu denen, die noch auf der Möglichkeit und Notwendigkeit von Autonomie der Kunst im Sinne einer Eigengesetzlichkeit bestehen, die herzustellen ist, nicht einfach da ist oder behauptet werden kann. Dadurch erst scheint mir eine Distanz zur Welt und deren Gesetzen (Normen und Werten) überhaupt möglich, ohne die eine kritische Beziehung der Kunst zur Welt nicht denkbar ist. Eine solche – wenn auch begriffslose, doch zugleich kommentierende und damit durchaus beredte – Beziehung ginge eben nicht im bestehenden Diskurs auf, sondern unterwanderte diesen aus einer, im doppelten Sinne, verrückten Perspektive. Eine solche winzige Verrückung der Realität, das Umkreisen und Annähern an eine sinnvolle Form, die notwendigerweise genau so und nicht anders sein kann, beschreibt Adorno in Anlehnung an Benjamin mit dem der Astrologie entlehnten Begriff der Konstellation. Dieses Verrückte und dadurch auch Rätselhafte enthält eine utopische Dimension, die einen anderen, eben sinnvolleren Zustand der Welt – durchaus auch gaukelhaft – aufscheinen lässt. In diesem Sinne teilen Kunstwerke der Welt etwas über sich selbst und ihren Zustand mit, sie bewahren die Utopie in einer als alternativlos geltenden Gesellschaft. Damit haben Kunstwerke auch eine geschichtliche Dimension, die auf das Unerledigte (Benjamin) in der Geschichte und die Bedürftigkeit der Welt (Bloch) verweist.

PHILOKLES: *Hat Kunst das Potential, gesellschaftliche Verhältnisse zu verändern? Oder haben lediglich bestimmte Kunstgattungen dieses Potential, oder sogar nur einzelne Werke? Falls Sie die Frage in irgendeiner Form bejahen würden: Worin liegt Ihrer Meinung nach dieses Potential begründet?*

Winter: Ob ich ein Bild male oder nicht, hält die Welt in ihrem Lauf nicht auf. Tatsächliche Veränderungen am Bestehenden lassen sich nur mit vernünftigen Argumenten herbeiführen. Das Politische kann nur politisch verändert werden. Ästhetische Erfahrung kann nur Ausgangspunkt einer folgenden vernünftigen Auseinandersetzung mit dem Bestehenden sein. Der Streit um

den Begriff des Engagements in der Kunst, der zwischen Adorno und Sartre stattfand, wird nach wie vor geführt. Grob verkürzt hieße Engagement zum einen, in maximaler Distanz zum Bestehenden durch die künstlerische Form hindurch die Alternativlosigkeit des Bestehenden infrage zu stellen, und zum anderen nimmt der engagierte Autor bei Sartre inhaltlich Partei für die Erniedrigten und Unterdrückten in der ungerecht eingerichteten Welt.

Auch wenn man Kunst macht, überkommt einen das Bedürfnis, an dieser schlecht eingerichteten, ungerechten, ungleichen und unfreien Welt etwas zu ändern. Aber was genau kann die Kunst, was Politik z. B. nicht kann? Wo liegt das spezifische Potential der Kunst gegenüber nichtästhetischen Bereichen? Dieses liegt meiner Ansicht nach eher in der autonomen, formalen sinnlichen Konstruktion und eben nicht in der inhaltlichen Aufnahme und Weiterführung der herrschenden Diskurse. In diesen selbst können vernünftige geführte Argumentationen meiner Ansicht nach mehr bewirken.

PHILOKLES: *In den letzten zehn bis 15 Jahren hat sich in der Kunstrezeption und Kunstkritik und allgemein im öffentlichen Diskurs über Kunst eine Tendenz Geltung verschafft, der zumindest in den letzten hundert Jahren, seit den Avantgarden, eher eine Randstellung zukam, nämlich die Tendenz, Kunst an moralischen Maßstäben zu messen. Sexistische, rassistische, kolonialistische und generell von Machtungleichgewichten zeugende Aspekte von Werken werden zusehends häufiger thematisiert und nicht selten als die entscheidenden, das abschließende Urteil über das Werk begründenden Aspekte angesehen. Beispiele für diese Tendenz finden sich in der Problematisierung von Gauguins Malerei, von Kinskis Schauspielerei, oder auch in der Debatte über die Entfernung des Gomringer-Gedichts von der Fassade der Alice-Salomon-Hochschule. Stimmen Sie dieser Beschreibung zu oder würden Sie sie modifizieren? Wo sehen Sie die Ursachen dieser Entwicklung und wie stehen Sie zu ihr?*

Winter: Hier sehe ich eine gesamtgesellschaftliche Entwicklung, die in die Kunstrezeption und Kunstproduktion hineinwirkt. Die gesellschaftspolitischen Debatten gehen an Kunstschaffenden nicht spurlos vorbei. Mir scheint, es gibt gerade zwei auseinanderdriftende Entwicklungen. Eine Tendenz verschließt sich diesen Debatten eher, reagiert eher konservativ bis autoritär. Als besondere Reaktion auf einen solchen Vorwurf durch den Kunsthistoriker Wolfgang Ulrich kann *Der Anbräuner* von Neo Rauch gelten. Aus der anderen Richtung kommen v. a. junge Künstlerinnen und Künstler, die ihre antirassistische und antikoloniale bis hin zu einer identitätspolitischen

Haltung über den Inhalt der Kunstwerke sichtbar machen wollen. Das Zentrum für politische Schönheit stellt z. B. die politische Botschaft heraus. Die Beispiele in Ihrer Frage spielen meines Erachtens auf unterschiedlichen Ebenen, bei Kinski ist eher der Künstler (und nicht sein Schauspiel) gemeint, bei Gomringer eher das Werk, was zur Debatte steht. Gemeinsam ist den Beispielen aber, dass jeweils von dem einen auf das andere geschlossen wird, eine Trennung von Werk und Künstler nicht mehr stattfindet. Und diese Trennung in ihrer Totalität aufrechtzuerhalten, hat schon auch etwas Problematisches: Kann man Tellkamps Bücher unpolitisch lesen und seine fremdenfeindlichen Äußerungen ausblenden? Kann man Noldes Bilder unschuldig ansehen im Wissen um seine Hitlerverehrung? Ich habe das noch nicht zu Ende gedacht, aber die Kierkegaard'sche Dualität von Moral und Ästhetik widerstrebt mir in ihrer Absolutheit. Die moralischen Urteile sagen mehr über die Gesellschaft als über das Kunstwerk selbst aus, das selbst nicht urteilt, aber nach einem Urteil verlangt, das Moral nicht ausschließt. Diese aber sollte den Eigengesetzlichkeiten der Form entronnen und nicht den Kunstwerken aufgedrückt sein.

PHILOKLES: *Geht mit der eben angesprochenen Entwicklung eine sich verstärkende Erwartung an Kunst einher, in die Gesellschaft einzugreifen und politische Verhältnisse zu verändern? Oder hat das eine mit dem anderen nichts zu tun?*

Winter: Faktisch ist eine solche Entwicklung beobachtbar, aber ist sie sinnvoll? Hier sehe ich eine weitere im Vollzug begriffene Tendenz, nämlich ästhetische Erfahrung auf nichtkünstlerische Bereiche auszuweiten und damit der Beliebigkeit preiszugeben. Der genuin ästhetischen Erfahrung ihren kritischen Stachel zu nehmen, indem sie der utopischen und auch theologischen Dimension entledigt wird, folgt ihre potentielle Vereinnahmung für nichtästhetische Bereiche und umgekehrt. Erst eine ihres kritischen Potentials entleerte ästhetische Erfahrung ermöglicht eine Politisierung der Kunst ebenso wie eine Ästhetisierung der Politik. Der Orientierung des homo aestheticus an Genuss, Geschmack, Pluralität, „Inszenierung, Rhetorik und Schein“ (Rebentisch), Lust und Unlust geht sowohl eine entgrenzte ästhetische Erfahrung voraus und gleichzeitig bedingt diese Orientierung dann auch wiederum eine solche Art der Erfahrung, die in jedem Warenkaufhaus gemacht werden kann. Die Entgrenzung der ästhetischen Erfahrung auf nichtästhetische Bereiche im Sinne einer Negation der Möglichkeit einer

für Kunst spezifischen Erfahrung wird durch die damit erzeugte Beliebigkeit eben auch unkritisch und entpolitisiert. Gerade aber für eine sensibilisierte, politisch interessierte Generation, der moralische Maßstäbe wie Antirassismus, Antifaschismus usw. wichtig sind – so wäre jetzt meine These –, ist eine solche beliebige, nichts weiter bedeutende ästhetische Erfahrung sowohl in der Produktion als auch in der Rezeption eindeutig zu wenig. Diese Generation stellt ihre eigenen Anforderungen an die Kunst, lädt sie gemäß ihrer Wertorientierung auf, dies aber über den Inhalt und weniger über die künstlerische Form.

PHILOKLES: *Haben Sie den Eindruck, dass sich im Zuge dieser Entwicklung die Erwartungen, die an Sie und Ihr Schaffen herangetragen werden, verändert haben? Oder dass sich Ihre eigenen Erwartungen an Ihr Schaffen verändert haben? Inwiefern?*

Winter: Eine solche Erwartungshaltung ist durchaus spürbar. Ich meine, wir reden hier ja nicht von gemalten Tapetenmustern. Das Problem scheint mir eher im Verständnis von Engagement zu liegen, das in der thematisch-inhaltlichen Ausrichtung des Kunstwerks das Gesellschaftskritische festzumachen versucht. Die Rezeption hat heute einen viel höheren Stellenwert – das geht bis hin zur Rückkehr zum kantischen subjektiven Geschmacksurteil, das bei Kant selbst noch alle teilen sollten. Der Hegel'sche Gedanke vom Vorrang des Objekts ist mit einer auf nichtkünstlerische Bereiche ausgedehnten ästhetischen Erfahrung ja auch kaum haltbar. Ich finde immer noch den an Godard angelehnten Spruch, „Nicht politische Kunst zu machen, sondern politisch Kunst zu machen“ durchaus sehr sinnvoll, sich zu überlegen, in welchem Kontext man ausstellt (s. Debatte um Axel Krause in Leipzig). Wie hält man es mit dem Kunstmarkt usw.? Gesellschaftskritisch werden gelungene Kunstwerke, wie oben skizziert, vermittelt über ihr eigenes Formgesetz, in der sinnhaften Konstellation ihrer Teile zum Ganzen, im Umgang mit dem Material, ihrer Dynamik, ihrem Rätselcharakter usw. Die Erwartungshaltung der Rezeption scheint mir aber genau an der Konzeption des augenfälligen Engagements à la Sartre ausgerichtet. Viele Biennalen legen diesen Fokus. Darin gründet ein Teil meiner Entscheidung, mir durch die Arbeit an meiner Dissertation Klarheit über das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft zu schaffen und mich nicht so sehr von Moden und dem Zeitgeist beeinflussen zu lassen.

PHILOKLES: *Mit der ethischen Wende im Diskurs über Kunst geht eine Rückkehr der Künstlerin bzw. des Künstlers und ihrer bzw. seiner Verantwortung einher. Mit dieser Aufwertung des produzierenden Subjekts scheint aber ein Problem verbunden zu sein. Wenn Kunstwerke die Aufgabe hätten, verändernd in die Gesellschaft einzugreifen, dann müsste es Künstler/innen auch möglich sein, Kunstwerke planvoll und gezielt so herzustellen, dass sie diese Aufgabe erfüllen können. Aber die Idee, dass sich ein Kunstwerk gezielt herstellen lässt, scheint schlecht zum künstlerischen Schaffensprozess zu passen, der oft als nicht planbar, wesentlich offen und der Kontrolle der Künstler/in entzogen beschrieben wird. Liegt hier ein echtes Problem, oder lässt sich diese Spannung auflösen?*

Winter: Die ethische Wende in der These von Tom Holert meint die Übernahme von Verantwortung durch Kunst- und Kulturschaffende für neoliberal erzeugte Probleme der Welt. Die Autonomie der Kunst wird komplett negiert. Das künstlerische Subjekt soll sich – nun auch durch seine Kunst hindurch – eigenverantwortlich engagieren. Gesamtgesellschaftlich ist diese Anforderung nicht neu, nur eben, dass die Kunst selbst auch in diesen Dienst gestellt wird. Am Anfang sagte ich, Kunst sei intentional ohne Intention, jetzt soll sie nützlich werden und sich damit rechtfertigen wie alles in dieser Welt. Diese Nützlichkeitsideologie ist gesellschaftlich sehr wirksam, auch deshalb gibt es sehr viel gutes, vielfältiges und unverzichtbares Engagement. Aber es ist und bleibt ein dialektisches Problem, weil Kunst eben auch Engagement ist, aber eins nach ihren eigenen Gesetzen, die dieser Ideologie erst einmal eben nicht einfach auf den Leim geht. Somit wäre eine ethische Kunst eine schlechte Aufhebung und nicht im Sinne Hegels, der Aufhebung auf eine höhere Stufe meint. Mit der Ausdehnung der ästhetischen Erfahrung auf Nachbarschaftsprojekte usw. wird der Fokus auf ethische Kriterien gelegt. Diese sollten im Sinne einer vernünftigen Handlungsmöglichkeit und Beurteilbarkeit planbar sein. Auch wenn das Problem der Antinomie der Autonomie ungelöst bleibt: Vielleicht ist Kunst im Sinne von Adorno in ihrer Entsagung der Nützlichkeit am engagiertesten, als Vorschein konkreter Freiheit durch Setzung von Autonomie. Für alles andere bleibt die politische Praxis und kritische Theorie.

Die Fragen für PHILOKLES stellten Johann Gudmundsson und Peter Wiersbinski.

Fragen zur Relevanz der Kunst

Interview mit der Schriftstellerin Kerstin Preiwuß

PHILOKLES: *Kunstwerke werden hergestellt wie andere Artefakte, zugleich scheint es aber einen Unterschied zu geben zwischen z. B. einer Installation und einer Bastelei, zwischen Musik und einem Pausenklingeln, zwischen einem Gedicht und einem Einkaufszettel, zwischen einem interaktiven Theaterstück und einer politischen Demonstration. Gibt es Ihrer Auffassung nach etwas, das Kunstwerke von anderen gemachten, von Menschen hervorgebrachten Dingen (oder Ereignissen) prinzipiell unterscheidet? Und was wäre das?*

Preiwuß: Kunstwerke verweisen auf sich selbst, und wollen nicht nur gelesen, sondern auch gedeutet werden. Ein Gedicht kann wie ein Einkaufszettel aussehen, Dichtung sich der Textsorte Gebrauchsanweisung bedienen, aber sie wird nicht so gelesen. Somit kommt es zu Zeichenprozessen, die nicht an Funktionalität gebunden sind. Anders gesagt zwingt mich ein Pausenklingeln zu einer festgelegten, erwartbaren, nicht immer neu zu deutenden Folgehandlung, die dazu dient, den Alltag zu strukturieren. Käme statt des Pausenklingelns auf einmal eine Sirene, würde ich wahrscheinlich erschrecken und mir überlegen, zu fliehen oder mich zu verstecken. Ich würde also immer noch alltagsorientiert handeln. Käme statt des Klingelns nun Musik, würde ich sie nicht nur registrieren, sondern zuhören und mich womöglich darüber freuen. In jedem Fall wäre die alltägliche Norm kurz außer Kraft gesetzt, obwohl mir klar ist, dass es sich nur um eine Abweichung handeln kann. Würde ich ein Gedicht nach Art eines Einkaufszettels schreiben, ginge ich damit nicht einkaufen. Andersherum lässt sich ein Einkaufszettel für ein Gedicht durchaus benutzen, jedoch nicht einfach so abdrucken.

Kunstwerke können zudem immer wieder neu und anders gelesen werden, sie behalten ihre Funktion unabhängig von der Situation ihres Gebrauchs. Sie sind nicht zwingend an das Verständnis der Zeit gebunden, aus der heraus sie entstehen. Sie können aus vergangenen Jahrhunderten plötzlich auftauchen, neu-, erst- oder wiederentdeckt werden.

PHILOKLES: *Worin besteht Ihrer Ansicht nach die Beziehung zwischen Kunstwerken auf der einen Seite und der Welt, in der diese Werke existieren, auf der anderen Seite? Bilden Kunstwerke die Welt (oder Ausschnitte der Welt) ab, ver-*

weisen sie, thematisieren sie, verhandeln sie? Teilen sie etwas über die Welt mit? Oder ist diese Beziehung gar keine darstellende, symbolisierende, beredete? Von welcher Art ist sie aber dann?

Preiwuß: Ich denke an Kunst immer als Möglichkeit von Welt. Die kann sich von der Anverwandlung bis zur Verwandlung oder Verfremdung erstrecken. Die Zeichen können dazu dienen, Welten und Wirklichkeiten wahrnehmbar zu machen, oder sie können auf die Wahrnehmbarkeit selbst abzielen. Dabei können sie an Bedeutung gewinnen oder verlieren. Ich muss bei dieser Frage immer an Borges Hrönir denken, lediglich erdachte Artefakte im Land Uqbar, die immer dann verschwinden, wenn man sie vergisst. Plötzlich ist das Amphitheater nicht mehr da und nur die Vögel wundern sich über den fehlenden Orientierungspunkt.

Gerade in Zeiten wissenschaftlicher Revolutionen gibt es zudem interessante Synergien zwischen Kunst und Naturwissenschaft. Romane können die Folgen deutlich machen, indem sie über die Innenwelt ihrer Figuren zu erkennen geben, wie die Wirklichkeit sich auf das Zusammenleben auswirkt und welche moralischen Konflikte daraus entstehen. Mary Shelleys „Frankenstein oder der moderne Prometheus“ zeigt als Roman sowohl in seiner Faszination für das Neue als auch in den Folgen wissenschaftlicher Hybris beispielhaft die Konflikte, die aus Grenzüberschreitungen erwachsen, und ist darin aktueller denn je.

PHILOKLES: *Hat Kunst das Potential, gesellschaftliche Verhältnisse zu verändern? Oder haben lediglich bestimmte Kunstgattungen dieses Potential, oder sogar nur einzelne Werke? Falls Sie die Frage in irgendeiner Form bejahen würden: Worin liegt Ihrer Meinung nach dieses Potential begründet?*

Preiwuß: Kunst ist selbst ein gesellschaftliches Verhältnis, nämlich das Verhältnis, das die Gesellschaft mit sich selbst hat bzw. der Umgang, den die Kultur mit der Natur und den Umweltbedingungen pflegt. Da wir dazu neigen, die Verhältnisse, die unsere Lebensbedingungen strukturieren, auch zu reflektieren, kommt es überhaupt zu ihren Abbildungen.

Da allerdings verdeutlicht Kunst häufig auch die Perspektive, aus der heraus wir auf die Welt sehen, offenbart eine Gewohnheit des Blicks und verstärkt paradoxerweise die gesellschaftlichen Verhältnisse. Erst die Bemühung, Sehgewohnheiten zu unterwandern, ändert womöglich wieder den Blick. In dieser Hinsicht lässt sich unterscheiden zwischen Kunst auf Absatz

hin und Kunst als neues Angebot. Erst muss die Kunst aus der Trägheit einer gewohnten Sichtweise heraustreten und irritierend wirken, damit man es überhaupt wieder gewohnt ist, die Welt neu und anders zu sehen. Man vergisst oft und gern, dass wenige Kunstwerke diese Trägheit durchbrechen, viele sie jedoch lange stabilisieren.

PHILOKLES: *In den letzten zehn bis 15 Jahren hat sich in der Kunstrezeption und Kunstkritik und allgemein im öffentlichen Diskurs über Kunst eine Tendenz Geltung verschafft, der zumindest in den letzten hundert Jahren, seit den Avantgarden, eher eine Randstellung zukam, nämlich die Tendenz, Kunst an moralischen Maßstäben zu messen. Sexistische, rassistische, kolonialistische und generell von Machtungleichgewichten zeugende Aspekte von Werken werden zusehends häufiger thematisiert und nicht selten als die entscheidenden, das abschließende Urteil über das Werk begründenden Aspekte angesehen. Beispiele für diese Tendenz finden sich in der Problematisierung von Gauguins Malerei, von Kinskis Schauspielerei, oder auch in der Debatte über die Entfernung des Gomringer-Gedichts von der Fassade der Alice-Salomon-Hochschule. Stimmen Sie dieser Beschreibung zu oder würden Sie sie modifizieren? Wo sehen Sie die Ursachen dieser Entwicklung und wie stehen Sie zu ihr?*

Preiwuß: Man sollte nie vergessen, dass Kunst niemanden zu etwas verpflichtet. Das ist auch eine wichtige Schlussfolgerung aus ihrer im Grundgesetz verankerten Freiheit. Wir sind frei darin, sie zu rezipieren oder abzulehnen. Kunst bleibt immer ein Angebot, um das niemand gebeten hat. Andererseits wirken Kanonisierungsprozesse auf die Kunst und schon ist es gleich nicht mehr so einfach, denn kanonisierte Kunst wiederum steuert Rezeptionsgewohnheiten und festigt die Gesellschaft, die sie rezipiert. Sollte sie sich gar Diktaturen andienen oder sie befördern, wird es schwierig. Karadzics Gedichte waren Teil der Beweisführung seiner Kriegsverbrechen. Von den Taliban gibt es Filme, in denen sie mit Gedichten junge Männer als Mitstreiter rekrutierten.

Die Verwicklungen von Kunst und Diktatur samt der Frage, ab wann man sich mit seiner Kunst sowohl schuldig macht als auch in der Kunst nach Schuldigen sucht, lassen sich sehr schön in dem Roman „Die Sanftmütigen“ von Angel Igov über die kommunistischen Schauprozesse nach Ende des Zweiten Weltkriegs in Rumänien nachlesen. Mit möglichen Parallelen für heute. Unabhängig davon war ich von Kinski schon immer abgestoßen und sah keine Notwendigkeit, ihn zu rezipieren. Das ist meine private Meinung.

PHILOKLES: *Geht mit der eben angesprochenen Entwicklung eine sich verstärkende Erwartung an Kunst einher, in die Gesellschaft einzugreifen und politische Verhältnisse zu verändern? Oder hat das eine mit dem anderen nichts zu tun?*

Preiwuß: Es gab und gibt und wird immer eine gesellschaftskritische Ausübung von Kunst geben. Darin kann sie tief oder oberflächlich vorgehen, je nach Kontext und Focus. Daneben aber hat Kunst jenseits von Agitprop etc. tiefere strukturelle Eigenschaften. Hoffentlich hinterfragt sie Narrative, die wir als Vorannahmen allzu oft durchwinken, oder macht rezente Perspektiven wahrnehmbar, sonst würde sie dem Gedanken einer Abweichung von der Norm nicht gerecht. Kunst sollte vorgehen gegen etablierte Muster, sie hintergehen, mit ihnen spielen, damit das Kaninchen nicht gebannt vor der Schlange sitzt, sondern Alice – wenn auch unfreiwillig - das Schlupfloch in die andere Wirklichkeit zeigt.

PHILOKLES: *Haben Sie den Eindruck, dass sich im Zuge dieser Entwicklung die Erwartungen, die an Sie und Ihr Schaffen herangetragen werden, verändert haben? Oder dass sich Ihre eigenen Erwartungen an Ihr Schaffen verändert haben? Inwiefern?*

Preiwuß: Ich habe schon immer den Gebrauch und die Bedeutsamkeit von Sprache verfolgt. Das geht unter anderem auf den Moment zurück, als ich mein altes DDR-Kinderlexikon im Vergleich zu seiner Nachwendausgabe analysiert habe, um zum darin vermittelten Weltbild vorzudringen. Das war ein einschneidender Moment: sichtbar vorgeführt zu bekommen, wie interessengesteuert Bildung und Erziehung war bzw. immer ist. Der Vergleich funktioniert in beide Richtungen. Ich würde gern, um mit Tchechow zu sprechen, einmal sagen können „Ich bin von Einquartierung frei“ ohne zu wissen, ob das je gelingt. Das ist zumindest eine Suchbewegung, die sich nicht korrumpieren lässt. Insofern ist meine eigene Erwartung an mein Schaffen stets gewesen, Sprache zu gebrauchen, nicht sie zu missbrauchen. Mich hat zudem immer interessiert, was ich noch nicht kenne, warum eine andere Perspektive als die mir gewohnte sich auftut und aus welchen Gründen sie das tut. Ich glaube nach wie vor daran, dass man fremde Gründe über Sprache nachvollziehbar machen kann, ohne sie teilen zu müssen, und ich wehre mich gegen die Ideologisierung von Gründen.

Ansonsten möchte ich an meiner Quelle sitzen bleiben und werde niemandem sagen, wo das ist. Solange mir das möglich ist, fühle ich mich autark. Und die beste Erwartung ist immer die, Erwartungen zu unterwandern oder zu durchkreuzen.

PHILOKLES: *Mit der ethischen Wende im Diskurs über Kunst geht eine Rückkehr der Künstlerin bzw. des Künstlers und ihrer/seiner Verantwortung einher. Mit dieser Aufwertung des produzierenden Subjekts scheint aber ein Problem verbunden zu sein. Wenn Kunstwerke die Aufgabe hätten, verändernd in die Gesellschaft einzugreifen, dann müsste es Künstler/innen auch möglich sein, Kunstwerke planvoll und gezielt so herzustellen, dass sie diese Aufgabe erfüllen können. Aber die Idee, dass sich ein Kunstwerk gezielt herstellen lässt, scheint schlecht zum künstlerischen Schaffensprozess zu passen, der oft als nicht planbar, wesentlich offen und der Kontrolle der Künstler/in entzogen beschrieben wird. Liegt hier ein echtes Problem, oder lässt sich diese Spannung auflösen?*

Preiwuß: Auftragswerke hat es immer schon gegeben. Sonst gäbe es keine Bilder in Kirchen. In den USA unter Roosevelt wurden während des New Deal Kunstschafter über Aufträge für den öffentlichen Raum alimentiert. In St. Petersburg dagegen ist Daniil Charms während der Blockade durch die Deutschen verhungert, nachdem die Kommunisten ihn zusätzlich zum Berufsverbot eingesperrt haben, obwohl er nur noch für Kinder schreiben durfte. Aber er tat es wohl zu subversiv und es blieb lesbar als Echo der Macht. Weltweit sitzen inhaftierte Künstlerinnen und Künstler in den Gefängnissen und werden gefoltert oder mit dem Tod bedroht.

Auch eine Spiegelung einer sich ins Bedrohliche verändernden Gesellschaft ist bereits eingreifend, sofern sie verbreitet, gelesen, geteilt werden kann. Erst, wenn sie sich andient, und einer Nachfrage entspricht, die bestimmten Zwecken dient, wird es schwierig und die Kunst beliebig oder gefährlich. Die einen müssen dann emigrieren, wenn eine Gesellschaft sich in eine Diktatur zu verwandeln beginnt, die anderen erhalten Förderungen und Orden. Das ist ein Verhältnis zwischen Kunst und Macht. Kunst, die uns etwas angeht, ist häufig auf Seiten der Ohnmacht anzutreffen, aber einer, die etwas zu sagen hat. Darin findet die Verwandlung statt. Ich denke, dass zumindest das als steter Auftrag durchgehen kann.

Die Fragen für PHILOKLES stellten Johann Gudmundsson und Peter Wiersbinski.

Platon: *Nomoi*

Leseprobe | Ausgewählt und eingeleitet von Vincenz Pieper

Einleitung

Platon formuliert seinen Anspruch, eine neue Form von Dichtung geschaffen zu haben, nirgendwo offensiver als in den *Nomoi*. In diesem Werk, seinem letzten und umfangreichsten, spricht ein namenloser Athener mit zwei älteren Männern – Kleinias aus Sparta und Megillos aus Kreta – über Probleme der Gesetzgebung und Staatsverfassung. Die Besonderheit der Komposition ergibt sich daraus, dass der Athener, der bei Aristoteles (Pol. 1261a–1266b) und Cicero (Leg. 1,15) mit Sokrates identifiziert wird, sich in seinem Gesprächsverhalten in hohem Maße an die Verständnismöglichkeiten der beiden Nichtphilosophen anpasst. Mit der Frage nach der Entstehungsart der Gesetze wird das Gespräch eröffnet: „Ist es ein Gott oder irgendein Mensch, ihr Gastfreunde, dem ihr den Ursprung eurer Gesetzgebung zuschreibt?“ (624a). Die Antwort ist, kurz gesagt, dass die Gesetze durch ihren göttlichen Ursprung legitimiert werden.¹ Der Athener verzichtet darauf, diese Überzeugung gründlich zu prüfen, auch wenn er dazu sicherlich imstande wäre. Er lässt die göttliche Legitimation gelten, schlägt sogar vor, sie auf weitere Bereiche auszudehnen und zum Beispiel die Konventionen in den Künsten für heilig zu erklären.² Die Philosophenherrschaft, die im Zentrum der *Politeia* steht, bleibt in den *Nomoi* unerwähnt; die Weisheit wird nach hergebrachter Vorstellung den göttlich inspirierten Gesetzgebern und Dichtern zugesprochen. Im Verlauf des Dialogs usurpiert der Athener beide dieser Rollen – die des Gesetzgebers und die des Dichters –, um eine Stadt zu entwerfen, in der göttliche Gesetze anstelle der Philosophen herrschen.

Der unbekannte Athener erklärt, dass er, wenn er Gesetzgeber wäre, die Dichter überreden oder sonst dazu zwingen würde, die Bürger zu einem frommen und gerechten Leben zu erziehen (662b). Er hält es für die Aufgabe des Gesetzgebers, die Meinungen der Normadressaten so zu formen, dass sie freiwillig tun, was gerecht ist (664a). Das Problem mit der etablierten Dichtung sei, dass sie sich nicht ausreichend darum kümmere, sie müsse an

¹ Vgl. Szlezák 2004, S. 44–53.

² Zur Wertschätzung der Tradition in den *Nomoi* vgl. Theiler 1970.

ihre soziale Verantwortung erst herangeführt werden. Der sich selbst überlassene Dichter stelle Menschen dar, die schlecht seien, aber ein angenehmes Leben führten, und verbreite die unheilvolle Meinung, dass ungerechte Handlungen bisweilen gewinnbringend seien (662bc). Als Gesetzgeber hingegen müsse man dafür Sorge tragen, dass alle Lieder und Sagen zeigen, wie wenig schön und angenehm ein ungerechtes im Vergleich zu einem gerechten Leben sei (263d). Selbst wenn es sich in Wahrheit anders verhielte, könnten die Gesetzgeber und Dichter, wenn sie es wagten, die Jugend um des Guten willen zu betrügen, keine bessere Lüge finden als diese (663d). Gerade den jungen, leicht beeinflussbaren Seelen sei der heilsame Gedanke einzuprägen, dass nicht bloß weise Menschen, sondern die Götter selbst ein und dasselbe Leben für das angenehmste und zugleich für das beste halten (664b).

Es ist bekannt, dass Platon schon in der *Politeia* die Unterstellung, dass die Dichter die Gerechtigkeit nicht angemessen wertschätzen, zum Vorwand nahm, den „alten Streit zwischen Philosophie und Dichtung“ (607b) zu Gunsten der Philosophie zu entscheiden.³ Sokrates, die zentrale Gestalt dieses Dialogs, wird von Glaukon und Adeimantos aufgefordert, der Gerechtigkeit „zu Hilfe zu kommen“ (368bc). Er soll sie gegen die unverantwortlichen Dichter in Schutz nehmen, die sie nicht um ihrer selbst willen loben, sondern weil sie vorteilhaft sei und sich im Jenseits auszahle. Das gerechte Leben an sich gilt diesen Dichtern als mühevoll, das ungerechte hingegen als leicht und angenehm (364). Vor allem ihre Theologie entspreche nicht den Anforderungen: Ihre Götter bestrafen den, der gerecht ist, und belohnen die Ungerechten. Einige verwegene Dichter behaupten sogar, dass die Götter nicht existieren, oder erklären, dass sie zwar existieren, aber indifferent gegenüber menschlichen Angelegenheiten sind.⁴ Als Folge dieses Leichtsinns werde das Gerechte nicht um seiner selbst willen geschätzt. Niemand sei aus freien Stücken gerecht, sondern wegen der Aussicht auf den Lohn, aus Sorge um den Ruf oder aus bloßer Schwäche. Glaukon und Adeimantos, die in ihrem Glauben an den Wert der Gerechtigkeit bestätigt werden wollen, erinnern Sokrates daran, dass es noch niemandem „weder in Versen noch in gewöhnlicher Rede“ (366 e) gelungen sei, die Ungerechtigkeit als das größ-

³ Über die Behauptung eines „alten Streits“ zwischen Dichtung und Philosophie vgl. Most 2011.

⁴ Von der Jugend bewunderte Dichter, die sich respektlos über die Götter und die Gerechtigkeit äußern, werden auch im 10. Buch der *Nomoi* betrachtet, vgl. 885d, 890a.

te Übel zu erweisen.⁵ Als eifrige, philosophisch interessierte Aristokraten fordern sie keine strenge dialektische Untersuchung, sondern eine Lehre, die sich für die Erziehung der Jugend eignet: „Denn hättet ihr alle von Anfang an so gesprochen und uns von jung auf diese Überzeugung beigebracht, dann müßten wir einander nicht davor zu bewahren suchen, kein Unrecht zu begehen, sondern jeder wäre sein eigener Wächter aus Furcht, das größte Übel werde bei ihm Einkehr halten, wenn er Unrecht tut.“ (367 a)

Sokrates antwortet seinen Gesprächspartnern, indem er den Staat, der aus Regenten, Wächtern und Erwerbenden bestehen soll, als ein größeres Modell der Gerechtigkeit darstellt. Bei der Frage nach der Erziehung der Wächter kommt die Rolle der Dichtung und des Lügens in den Blick, wobei besonders die Werke Hesiods und Homers einer strengen Prüfung unterzogen werden. Sokrates tadelt dabei nicht so sehr, dass ihre Geschichten über Götter und Heroen unwahr sind. Er gibt vielmehr zu bedenken, dass sie zu verbreiten gefährlich sei. Denn selbst wenn das, was die Dichter über die höchsten Dinge zu sagen haben, wahr sein sollte, wäre es nicht zweckmäßig, die Jugend etwas Anstößiges über die Götter hören zu lassen (378 a). Den Göttern soll nichts Schlechtes zugeschrieben und die Helden sollen nicht jammernd gezeigt werden. Nicht für die Philosophen braucht es diese Zensur, sondern für die künftigen Beschützer des Staates.⁶ Platon führt eine Unterscheidung ein, die das Verhältnis von philosophischer Politik und Wahrheit betrifft: Den Göttern, sagt Sokrates, sei es unmöglich, Lügen zu gebrauchen; den Herrschenden hingegen stehe es zu, Unwahrheiten als ‚Heilmittel‘ nutzen.

Sokrates behauptet von sich, dass er die „Richtlinien“ für das Verfassen von Mythen nicht als Dichter festlege, sondern als Städtegründer (378e–379a). Platon, der ihm diese Erklärung in den Mund legt, verstand sich ausdrücklich als Dichter. Seine Dialoge waren als protreptische Schriften angelegt, die „mehr für das philosophische Leben warben als daß sie philosophische Lehren mitteilten“.⁷ Mit der episch-dramatischen Form, mit den Mythen und Gleichnissen wandte er sich an ein größeres Publikum. Die Auseinandersetzung mit den Sophisten und Dichtern gehört zu seiner politischen Verteidigung des philosophischen Lebens. So wie im *Phaidros* die philosophi-

⁵ Die Stelle erinnert an die Einleitung des Redewettkampfs im *Symposion* (177a-b).

⁶ Die wahren Philosophen lassen von der Poesie nicht irreführen und haben die richtige Art von Freude an ihr, vgl. Ferrari 2012.

⁷ Vgl. Gaiser 1984, S. 8. Zum protreptischen Charakter der *Politeia*: Yunis 2007.

sche Redekunst gegen die übliche Rhetorik abgegrenzt wird, verschafft sich Platon in der *Politeia* mit der ‚Rettung‘ der Gerechtigkeit die Gelegenheit, das gesellschaftliche Ansehen der Philosophie zu heben und ihren Vorrang gegenüber anderen Dichtern geltend zu machen. Er tut dies nicht bloß dadurch, dass er Adeimantos und Sokrates eine strenge Kritik vortragen lässt, sondern indem er selbst Beispiele einer verantwortungsbewussten Dichtung gibt. Im Unterschied zu den Werken anderer Dichter ist sie durch und durch philosophisch begründet, aber nicht in der Weise, dass sie ihre wichtigsten Erkenntnisse für alle offen darlegt.⁸

In dem hier präsentierten Auszug aus dem siebten Buch der *Nomoi* lesen wir, wie der Athener bei der Frage, welche Dichtertexte man für die Erziehung verwenden soll, in einige Verlegenheit gerät. Er verweist auf die Widerstände, die zu erwarten seien, wenn man den erzieherischen Wert der herkömmlichen Dichtung in Frage stellt. Er will sich daher versichern, dass seine Gesprächspartner ihn in seinem unkonventionellen Anliegen unterstützen. Was er dann vorträgt, ist in der Tat befremdlich: Er blickt zurück auf das bisherige Gespräch und sagt, dass er es für göttlich inspiriert halte, für eine Art Dichtung, die sich als Schullektüre eigne. Platon stellt also die *Nomoi* selbst (und auch seine anderen Dialoge) als Muster auf.⁹ Die übrigen Dichtertexte sind danach auszusuchen, ob sie mit diesem Vorbild übereinstimmen. Das philosophische Werk, das über die Aufgabe der Gesetzgebung nachdenkt, behauptet von sich, ein exemplarisches Werk der Dichtung zu sein. Seine poetischen Möglichkeiten erlauben es ihm, als „sacred text“¹⁰ in Erscheinung zu treten und in die dargestellte Gesetzgebung einzugehen. Weitergeführt und gedanklich vertieft wird die Selbstkommentierung durch eine rhetorische Distanzierung von den anderen Dichtern. Sie findet Ausdruck in dem, was der Athener den Tragödiendichtern mitteilt, wenn sie um Einlass in die Stadt bitten: „Dichter seid also ihr, Dichter aber auch wir selbst auf demselben Gebiet, eure Rivalen als Künstler und Darsteller im schönsten Drama“ (817 b).

⁸ Vgl. Gaiser 1984, S. 29–41.

⁹ Vgl. Gaiser 1984, S. 46–48.

¹⁰ Vgl. Nightingale 2013, S. 257.

Literatur

- Ferrari, G. F. R. (2012), *The Philosopher's Antidote*, in: *Plato on Art and Beauty*, hg. von A. E. Denham. London: Palgrave Macmillan, S. 106–124.
- Gaiser, Konrad (2004), *Platon als philosophischer Schriftsteller* [1984], in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Thomas Alexander Szlezák unter Mitwirkung von Karl Heinz Stanzel. Sankt Augustin: Academia, S. 3–72.
- Most, Glenn (2011), *What Ancient Quarrel Between Philosophy and Poetry?*, in: *Plato and the Poets*, hg. von Pierre Destrée und Fritz-Gregor Herrmann. Leiden: Brill, S. 1–20.
- Nightingale, Andrea (2013), *The Orphaned Word. The Pharmakon of Forgetfulness in Plato's Laws*, in: *Performance and Culture in Plato's Laws*, hg. von Ananastasia-Erasmia Peponi, Cambridge: Cambridge University Press 2013, S. 243–264.
- Szlezák, Thomas Alexander (2004), *Das Bild des Dialektikers in Platons späten Dialogen. Platon und die Schriftlichkeit der Philosophie – Teil II*, Berlin u. a.: de Gruyter.
- Theiler, Willy (1970), *Die bewahrenden Kräfte im Gesetzesstaat Platos*, in: ders., *Untersuchungen zur antiken Literatur*, Berlin: de Gruyter, S. 252–261.
- Yunis, Harvey (2007), *The Protreptic Rhetoric of the Republic*, in: *The Cambridge Companion to Plato's Republic*, hg. von G. R. F. Ferrari, Cambridge: Cambridge University Press, S. 1–26.

Text

[ATHENER] Was aber die Lernstoffe ohne Lyrabegleitung angeht, die in Schriftwerken der Dichter niedergelegt sind, die teils in Metren gedichtet sind, teils ohne rhythmische Gliederung sind, weil sie als Prosawerke nur gesprochen werden und auf Rhythmus und Harmonie verzichten, so sind uns gefährliche Schriften von manchen aus der großen Zahl derartiger Leute hinterlassen worden. Was, ihr allerbesten Gesetzeswächter, werdet ihr mit diesen anfangen? Oder was müsste der Gesetzgeber euch damit anzufangen vorschreiben, um eine richtige Vorschrift zu geben? Da wird er, vermute ich, in großer Verlegenheit sein.

KLEINIAS. Was soll denn diese Bemerkung, Fremder, die du offenbar in wirklicher Verlegenheit an dich selbst richtest?

ATH. Mit Recht hast du mich unterbrochen, Kleinias. Doch euch gegenüber, die ihr euch an meiner Gesetzgebung beteiligt, muss ich ja wohl erklären, was mir leicht erscheint und was nicht.

KL. Was denn? Was willst du hierüber jetzt sagen und welche Erfahrung veranlasst dich dazu?

ATH. Nun so sage ich es denn. Vielen Tausenden von Stimmen zu widersprechen ist nämlich keineswegs leicht.

KL. Ja, wie? Meinst du denn, dass unsere bisherigen Ausführungen über Gesetze nur in kleinen und wenigen Punkten den Ansichten der großen Masse widersprechen?

ATH. Das ist völlig richtig, was du da sagst. Du forderst mich nämlich auf, wie mir scheint, da derselbe Weg vielen Leuten verhasst, vielleicht aber auch nicht weniger anderen lieb ist, falls aber wirklich weniger, so gewiss nicht schlechteren Leuten – mit diesen weniger also, forderst du mich auf, soll ich allen Gefahren zum Trotz und voller Zuversicht auf dem jetzt durch unsere Gespräche gebahnten Weg der Gesetzgebung weitergehen und nicht davon ablassen.

KL. Was sonst?

ATH. So will ich denn nicht davon ablassen. Ich behaupte also, es gibt bei uns viele Dichter von Hexametern und Trimetern und in allen Metren, die man sonst noch nennt, die teils auf den Ernst, teils auf das Lachen ausgehen. Mit diesen, so sagen nun viele Tausende, müsse man die jungen Leute, wenn sie richtig erzogen werden sollten, füttern und ganz sättigen, indem man sie bei den Rezitationen viele Texte hören lässt und sie viel Wissen dadurch erwerben lässt, dass sie ganze Dichter auswendig lernen. Andere wählen aus allen die Kernstellen heraus und stellen ganze Passagen zusammen und behaupten, dies müsse einer auswendig lernen und dem Gedächtnis einverleiben, wenn er ein guter und kluger Mensch infolge reicher Erfahrung und reichen Wissens werden soll. Diesen Leuten also, verlangst du, soll ich jetzt freimütig erklären, worin sie recht haben und worin nicht?

KL. Allerdings.

ATH. Was könnte ich denn nun über dies alles in einem Satz Befriedigendes sagen? Ich denke, etwa Folgendes, was mir wohl ein jeder zugeben wird: dass jeder dieser Dichter viel Schönes gesagt hat, aber auch manches Gegenteilige. Wenn das aber so ist, dann bringt das viele Wissen, wie ich meine, eine Gefahr für die Kinder mit sich.

KL. Wie und was würdest du also dem Gesetzgeber raten?

ATH. In welcher Frage meinst du denn?

KL. In der Frage, auf welches Muster er hinblicken soll, um diese Dinge teils alle jungen Leute lernen zu lassen, teils sie daran zu hindern. Sprich und zögere nicht damit.

ATH. Mein guter Kleinias, es scheint, dass ich irgendwie vom Glück begünstigt bin.

KL. Inwiefern?

ATH. Insofern, als ich nicht ganz um ein Muster verlegen bin. Denn als ich eben auf die Erörterungen zurückschaute, die wir vom Morgen an bis jetzt geführt haben – wie mir scheint, nicht ohne eine Art göttliche Inspiration –, da gewann ich den Eindruck, als seien diese Erörterungen durchaus einer Art Dichtung vergleichbar. Und vielleicht ist das Gefühl gar nicht zu verwundern, das mich überkam, als ich die eigenen Worte gleichsam als ein Ganzes überblickte: Ich empfand große Freude. Denn verglichen mit den meisten Reden, die ich in Gedichten oder in schlichter Prosa kennengelernt und gehört habe, erschienen mir diese am angemessensten und für junge Leute am besten zum Anhören geeignet zu sein. Dem Gesetzeswächter und Erzieher wüsste ich also, wie ich meine, kein besseres Muster aufzuzeigen als dieses: Er soll die Lehrer auffordern, dies die Kinder zu lehren; und ihnen nahekommende und ähnliche Texte, auf die er etwa stößt, wenn er die Werke von Dichtern und Prosaschriften durchgeht, oder auch bloß mündliche Äußerungen ohne schriftliche Aufzeichnungen, die irgendwie mit diesen Erörterungen verwandt sind, die soll er sich auf keinen Fall entgehen lassen, sondern aufschreiben. Und als Erstes soll er die Lehrer selbst zwingen, dies zu lernen und zu loben; diejenigen Lehrer aber, denen das nicht gefällt, die soll er nicht als Mitarbeiter heranziehen und ihnen die jungen Leute zur Unterweisung und Erziehung anvertrauen. – Hier und so ende diese meine Rede, die sowohl die Schreiblehrer wie die Schriftwerke betraf. [...]

Falls aber von den „ernsten“, wie sie sich nennen, also von den Tragödiendichtern einmal einige zu uns kommen und uns fragen sollten: „Ihr Gastfreunde, sollen wir in eure Stadt und euer Land kommen oder nicht, und sollen wir unsere Dichtung mitbringen und einführen, oder wie habt ihr hierin zu verfahren beschlossen?“ – was könnten wir hierauf den göttlichen Männern richtig erwidern? Mir scheint Folgendes: „Ihr besten Fremdlinge“, sollten wir sagen, „wir sind selber Dichter einer Tragödie, die, soweit es in unseren Kräften steht, die denkbar schönste und zugleich beste ist. Jedenfalls ist die gesamte Staatsverfassung von uns verfasst worden als Darstellung

des schönsten und besten Lebens, und dies ist, wie wir behaupten, eigentlich die wahrste Tragödie. Dichter seid also ihr, Dichter aber auch wir selbst auf demselben Gebiet, eure Rivalen als Künstler und Darsteller im schönsten Drama, das naturgemäß nur das wahre Gesetz vollenden kann, wie unsere Hoffnung lautet. Bildet euch also nicht ein, dass wir euch je so leicht erlauben werden, euer Bühnengerüst auf unserem Marktplatz aufzuschlagen und Schauspieler mit schönen Stimmen auftreten zu lassen, die lauter tönen als wir, und dass wir euch gestatten werden, euch als Volksredner an Kinder und Frauen und den ganzen Haufen zu wenden und über dieselben Bestrebungen nicht dasselbe zu sagen wie wir, sondern in der Regel sogar größtenteils das Gegenteil. Denn wir wären ja geradezu völlig verrückt, wir und jede Stadt, die euch erlauben würde, das eben Genannte zu tun, bevor die Beamten entschieden haben, ob das, was ihr gedichtet habt, ausgesprochen werden darf und zum Vortrag in der Öffentlichkeit geeignet ist oder nicht. Jetzt also, ihr Söhne und Sprösslinge schmeichlerischer Musen, zeigt den Beamten zuerst eure Gesänge zum Vergleich mit den unseren; und wenn sich das, was ihr zu sagen habt, als dasselbe oder gar als besser erweist, dann werden wir euch einen Chor bewilligen; wo nicht, liebe Freunde, werden wir dazu wohl niemals fähig sein.

Aus: Platon: Nomoi, übersetzt von Klaus Schöpsdau, Stuttgart: Reclam 2019.

Die Blicke der Anderen. Rezension zur vierbändigen Comicreihe *Blast* von Manu Larcenet

von Antje Knopf

Noch in den Sechzigern galten Comics in Deutschland als bestenfalls anspruchslose, schlimmstenfalls moralisch verderbliche Lektüre für Kinder und Lesefaule.¹ Solcherlei Ressentiments sind nicht vollends verschwunden,² mittlerweile jedoch deutlich seltener anzutreffen: Insbesondere das Etikett der ‚Graphic Novel‘ hat neben den Bemühungen einiger Vertreter der interdisziplinären Comicforschung³ um die Anerkennung des Comics als Kunstform dazu geführt, dass die modernen Bildgeschichten inzwischen im Feuilleton namhafter Zeitungen besprochen werden. Die vierbändige französische Comicreihe *Blast*⁴ war dort in den letzten Jahren aufgrund ihrer innovativen Formensprache und erzählerischen Virtuosität regelmäßiger Gast. Auf 800 Seiten entfaltet Autor und Zeichner Manu Larcenet die als Kriminalroman getarnte Geschichte von Polza Mancini, einem fettleibigen, glücklosen Clochard Ende dreißig mit einer ungesunden Vorliebe für Alkohol, Drogen und Schokoladenriegel. In den anschaulichen Schilderungen der Abenteuer, Leiden und Freuden seines Protagonisten verhandelt Larcenet nicht weniger als die Macht der Blicke und die damit zusammenhängenden Fragen nach Freiheit, Identitätskonstitution, Perspektivität und Wahrheit. Während eine literarische Bearbeitung dieser Themen zur Vergegenwärtigung von Erfahrungen auf das abstrakte Wort angewiesen ist und nicht zu schweigen vermag,⁵ steht dem Comic zu diesem Zweck die Unmittelbarkeit der Bildsequenz zur Verfügung (Abb. 1). Aber beginnen wir am Anfang.

Polza, so erfährt der Leser auf den ersten Seiten, sitzt in Untersuchungshaft. Ausgangspunkt des Verhörs, dem er sich zu unterziehen hat und das

¹ Vgl. Dolle-Weinkauff 1990.

² Man denke an Nicolas Mahlers Persiflagen eines von Plattitüden und Engstirnigkeit geprägten Kunst- und Literaturbetriebs, dessen Vertreter ausschließlich in den Schubladen high art und low art zu denken vermögen und die Werkbezeichnung „Comic“ als Beleidigung auffassen. Vgl. Mahler 2007 & 2014.

³ Vgl. exemplarisch Groensteen 2000, McCloud 2001.

⁴ Die Serie erschien im Original von 2009 bis 2014 beim Verlag Dargaud.

⁵ So geschehen in Elif Schafaks Werk *Schau mich an*, in welchem der Protagonist BC ein Lexikon der Blicke entwirft.

sich als Rahmenhandlung über alle vier Comicbände erstreckt, ist der kritische Gesundheitszustand einer jungen Frau namens Carole Oudinot: Sie liegt im Koma; Polza ist dafür verantwortlich, das leugnet er keine Sekunde. Weshalb Polza die Tat beging und was genau geschehen ist, das wollen zwei namenlose Polizisten nun verstehen, und die Kommunikation mit ihrem Vorgesetzten offenbart, dass Carole nicht der einzige Fall ist, den die Behörde mit Mancini in Verbindung bringt: Ganze sechs Morde gilt es aufzuklären und viele Indizien weisen auf den als verstockt geltenden, ungeschlachten Riesen. Der soll nun endlich reden, und so betonen die zwei Gendarmen im Verlauf der Vernehmung immer wieder, dass nur sie, die sich mit dem Fall Mancini eingehend befasst haben, ein echtes Interesse an seiner Geschichte hegen. Also erzählt Polza, allerdings ohne direkt auf die ihm gestellten Fragen zu antworten: Davon, wie er mit seinem Bruder beim pflichtbewussten Vater, einem Bauarbeiter und Kommunisten aufwächst. Vom Krebstod des Vaters im Krankenhaus, viele Jahre später. Davon, wie er daraufhin seine Frau und sein bürgerliches Leben als Gastronomiekritiker ohne ein Wort der Erklärung zurücklässt, um als Landstreicher fernab der Zivilisation zu leben. Und vom Blast, der ihn in einer Phase höchster Verzweiflung und unter dem Einfluss enormer Mengen Tabletten und Alkohol unverhofft heimsucht: Eine quasireligiöse, explosionsartige Erfahrung der Transzendenz und des Absoluten, in welcher sich ihm für einen kurzen Augenblick die Dinge selbst zu offenbaren scheinen und sein massiger Körper leicht wird (Abb. 1). Schließlich erscheint Polza ein riesenhafter Moai, eine Statue von der Osterinsel, einem der abgelegensten Orte der Welt.⁶ Dieses intensive Erlebnis der Klarheit und Leichtigkeit ist es, das er fortan in der Abgeschiedenheit des Waldes und leerstehender Ferienhäuser immer wieder suchen wird.

Die Polizisten, Verkörperungen der Gesellschaft und ihrer moralischen wie ästhetischen Standards, können mit Polzas Schilderungen vom *Blast* jedoch wenig anfangen: Während der eine sich fortwährend vor diesem Fettwanst ekelt, der alle ihm ausgehändigten Flunky-Chocolat-Riegel wie ein Tier verschlingt, verachtet der andere den Mann, der seiner Frau gegenüber kein Abschiedswort spricht und die Asche des eigenen Vaters nicht abzuholen im Stande ist. Er verdächtigt Polza, mit seinen wirren Geschichten nur seine Taten verschleiern zu wollen und quittiert dessen Monolog über seine

⁶ Zu Bedeutung und Symbolik der Bräuche der Osterinseln sowie der Moai in Larcenets Werk siehe Cuntz 2015.



Abbildung 2: Entnommen aus Larcenet 2012–2015, Band 1, 44. Larcenet arbeitet der melancholischen Grundstimmung Polzas entsprechend im gesamten Comic mit grauen Tusche-, Kohle- und Aquarellbildern; nur wenige Szenen sind farbig gestaltet. Für die Blasts als Momente der Epiphanie nutzte Larcenet Bunt- und Filzstiftzeichnungen seiner kleinen Töchter.

besondere Beziehung zum Universum kurzerhand mit einer Kopfnuss (Polza wird es ihm mit dem Spitznamen ‚Inspektor Tyson‘ vergelten). Die Beamten interessieren die kriminologischen Fakten, die „nackten Tatsachen“.⁷ Polza hingegen sieht in dem, was die beiden Männer als irrationales Gefasel abtun, die eigentliche Geschichte, welche verstehenden Nachvollzug erst ermöglicht.

Die Einblicke in das Leben des letzten Mancini werden im Fortgang des Verhörs immer bedrückender. Der noch junge Polza wird aufgrund seines Körperumfangs beschimpft, geschlagen und ausgegrenzt. Schon früh erkennt er, dass seine Identität sich in entscheidender Weise durch seine Mitmenschen konstituiert und dass ausgerechnet sein Gewicht es ist, das in den Augen der Anderen besondere Beachtung verdient. Aufgrund der unschmeichelhaften Zu- und Festschreibungen begreift er sich bereits im Kindesalter als kaputtes Küchengerät – nutzlos und damit ohne Daseinsberechtigung.⁸ Zu Polzas wachsendem Selbsthass gesellen sich quälende Schuldgefühle, als

⁷ Larcenet, Band 1, 202.

⁸ „[M]it der Zeit ist die Anomalie nicht mehr nur ein Teil einer komplexeren, vielschichtigeren Persönlichkeit... die Anomalie wird zu deiner Identität.“ (Larcenet, Band 1, 144) Polzas Erkenntnisse erinnern an Sartres Analyse des Blicks in seinem Werk *Das Sein und das Nichts*.

sein Bruder Trolenzin bei einem Autounfall stirbt, den er, Polza, mit 3,8 Promille verursacht hat. Es folgt eine Einweisung in die Psychiatrie; das Verhältnis zum Vater erfährt er anschließend als nachhaltig beschädigt. Die „Reise“, die er nach dem Tod seines Vaters auf der Suche nach dem *Blast* antritt, versteht Polza als Befreiungsschlag. Sie soll der angenehmen Selbsterstörung dienen und zu den Osterinseln führen. Der Weg dorthin ist ein Kaleidoskop aus Drogen, Gewalt, unfreiwilligen Klinikaufenthalten, Glücksmomenten in der Naturbeobachtung, Alpträumen und Halluzinationen. Das Bild des toten Vaters begleitet Polza während der gesamten Zeit (Abb. 2).

Eine ganz besondere Verbindung hat Polza zu Vögeln, insbesondere Eulen. Sie sind während der gesamten Reise als teilnahmslose Beobachter zugegen, häufig kurz bevor oder während ein Unglück geschieht. Die beuteschlagende Eule wird für Polza zum berückenden Sinnbild des Naturzustands, den er so dringlich herbeisehnt. Sein Versuch, im Wald zum Tier zu werden, dient der Befreiung von den abschätzigen, stummen Blicken der anderen (Abb. 3, 4 & 5), von Schuld und Scham⁹ und soll zugleich die Teilhabe an der Unvergänglichkeit der Natur ermöglichen. Mit Rahel Jaeggi ließe sich sagen: Polza versucht, zu einer Subjektivität zu finden, „die ihre [vermeintliche] Authentizität in der (fiktiven) Sphäre einer von den Anforderungen und Prägungen der Anderen freien Sphäre ungehinderten Selbstbezugs verortet“.

Seine Mitmenschen bezeichnet Polza als „Artgenossen“ und die gelegentlichen Begegnungen mit ihnen sind für ihn nur allzu häufig unerfreuliche bis verstörende Widerfahrnisse: Von der Dorfjugend wird er gesteinigt, aufgrund eines Missverständnisses vom „heiligen Jacky“, einem Drogendealer, mit der Eisenstange niedergestreckt und schließlich von einem obdachlosen Brüderpaar schwer verletzt und vergewaltigt. In der psychiatrischen Klinik entpuppt sich Polza als „Systemsprenger“: Er findet keinen Zugang zum Personal, zur ihm auferlegten Kunsttherapie oder dem behandelnden Oberarzt Doktor Schneider – in Polzas Augen ein Clown mit zwanghaften Verhaltensweisen, dessen Geist er mit der Anfertigung pornographischer Skizzen beschäftigt.

Doch das Blatt scheint sich zu wenden, als Polza nach dem gewaltsamen Zusammenstoß mit besagten Brüdern bei einem ehemaligen Mitinsassen, dem schizophrenen Roland Oudinot, und dessen Tochter Carole un-

⁹ „Der Naturzustand kennt weder Moral noch Gerechtigkeit, freien Willen, Vernunft, Werte oder Verpflichtungen.“ (Larcenet, Band 2, 30)

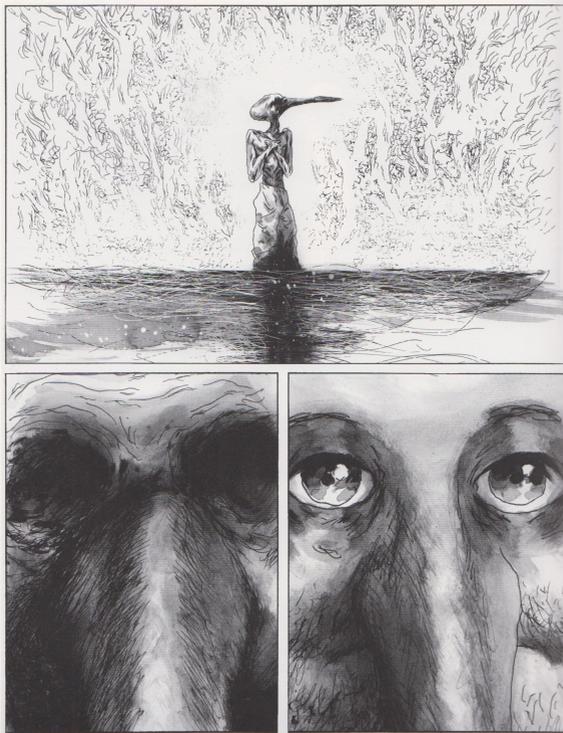


Abbildung 3: Entnommen aus Larcenet 2012–2015, Band 1, 154. Der Vater besitzt in sämtlichen Erinnerungen und Halluzinationen Polzas einen riesigen Vogelschnabel und auch Polza selbst sieht einem Vogel ob der Form seiner Nase nicht unähnlich. Die unteren zwei Panels greifen in Ihrer Anlage, die der Schuss-Gegenschuss-Montage im Film vergleichbar ist, den französischen Titel des ersten Bandes („Grasse carcasse“, in etwa: „Fettes Gerippe“) auf. Der ausgemergelte, tote Vater steht als blinder Spiegel dem lebendigen, übergewichtigen Sohn gegenüber: Der „Blick des Anderen“ lastet auch abseits menschlicher Gesellschaft auf Polza, ist aber ob der fehlenden Augen als Träger des Blicks schwer deutbar. Zugleich verweist das Oxymoron vom „fetten Gerippe“ auf Polzas Selbstwahrnehmung als innerlich leerem Fleischberg.

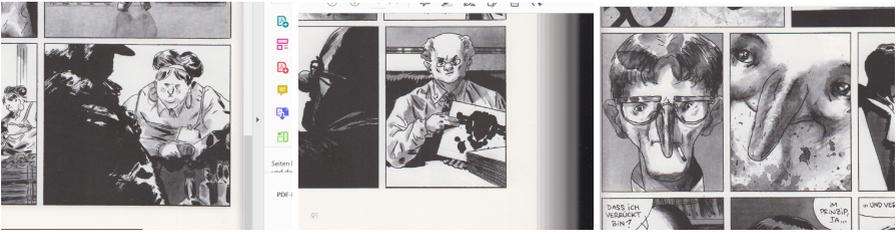


Abbildung 4: Entnommen aus Larcenet 2012-2015, Band 3, 18.

Abbildung 5: Entnommen aus ebd., 91.

Abbildung 6: Entnommen aus ebd., 119. Polza begegnen in Gesellschaft durchaus auch freundliche oder mitleidige Blicke – es sind jedoch solche wie die hier gezeigten der namenlosen Verkäuferin, des Oberarztes Schneider oder des Polizisten, die dominieren.



Abbildung 7: Entnommen aus Larcenet 2012-2015, Band 3, 181.

Abbildung 8: Entnommen aus ebd. Das zärtliche Verhasen der Blicke zwischen Polza und Carole zeugt von wechselseitiger Anerkennung lässt sich als Antithese zum objektivierenden Blick der Polizisten lesen, der sein Gegenüber letztlich verdinglicht.

terkommt. Roland pflegt und versteckt ihn ohne Hintergedanken an eine mögliche Gegenleistung, erzählt im sommerlichen Garten schlechte Witze, lacht mit Polza über die Zeitungsstrips von *Jasper, dem Bipolarbären*¹⁰ und – vielleicht am bedeutendsten – teilt dessen Faszination für die Moai, deren Gesichter er zu Zeiten seiner Tischlerlehre in viele Bäume des an den Hof angrenzenden Waldstückes schnitzte. Zwischen den beiden Männern entsteht eine Freundschaft und in die zwanzigjährige Carole, die ihren Vater zwar hasst, aber auch nicht verlassen will, verliebt Polza sich heftig (Abb. 6 & 7).

Die beiden beginnen, von Roland nicht unbemerkt, eine Liebschaft. Der

¹⁰ Die Strips wurden von Larcenets Kollegen Jean-Yves Ferri erstellt und verweisen auf Polzas Geisteszustand.

Friede bei den Oudinots währt jedoch nicht lange: Roland hört auf, seine Tabletten zu nehmen, wird immer unausstehlicher, sogar handgreiflich. Das Vertrauen und die Zuneigung, welche Polza Roland entgegenbringt, finden ihr jähes Ende, als er von Carole erfährt, dass ihr Vater den Grund für seine Bewährung geschönt hat – er wurde nicht verurteilt für das heimliche Beobachten nackter Frauen im Nachbardorf, sondern für mehrere Vergewaltigungen. Die von Roland gefertigten pornographischen Art-brut-Collagen, von Polza bislang für die harmlose Weiterführung der bei Schneider begonnenen Kunsttherapie gehalten, bekommen vor diesem Hintergrund eine neue, erschreckende Bedeutung. Als sich Roland schließlich an seiner eigenen Tochter vergreift, tötet diese ihn daraufhin mit Beihilfe Polzas. Doch der Mord bringt der jungen Frau nicht die gewünschte Erleichterung, und weil Polza Angst vor einem möglichen Selbstmordversuch Caroles hat, erzählt er ihr von einem Ort jenseits des Leidens – vom *Blast*. Beide versuchen, diesen gemeinsam zu erleben, und wenig später findet das Sonderkommando der Polizei Carole und Polza im Garten des Oudinot-Hauses – er rot von ihrem Blut, sie ohnmächtig. Als Polza während des Verhörs schließlich von den ihn vernehmenden Polizisten erfährt, dass Carole an den Folgen ihrer Verletzungen gestorben ist, nimmt er sich mit Hilfe einer Plastiktüte, die er in einem unbeobachteten Moment vor den Beamten verbarg, das Leben. Die letzten Gedanken Polzas, für den es laut der Polizisten weder einen Platz in der Gesellschaft noch in den Verwahranstalten des Strafvollzugs oder der Psychiatrie gibt: „Hoffentlich irren sich die Buddhisten... hoffentlich kehre ich nicht wieder“ (Band 4, 166).

Jahre später werden die deutlich gealterten Ermittler auf Bitten eines Dokumentarfilmers vom Fall Mancini berichten. Vor laufender Kamera setzen sie Polzas Erzählungen zu den Ermittlungen und kriminologischen Tatsachen in Verbindung. So erfährt der Leser, dass Polza nicht nur Carole, sondern auch andere Menschen, die sich während eines Blasts in seiner Nähe aufhielten, mit einem Stein erschlagen hat.¹¹ An einigen der Toten fanden sich gar Bissspuren – hier wird die Ernsthaftigkeit, mit der Polza seine Tierwerdung betrieb, besonders deutlich. Seine Motive jedoch widersetzen sich ebenso wie seine Zurechnungsfähigkeit einer endgültigen Aufklärung durch

¹¹ Tatsächlich beschlägt Polza während seines zweiten Blasts einen noch unbehauenen Steinquader, um diesen zu einem der Moais werden zu lassen (Band 1, 177-180), in deren Ewigkeit und Unbezwingbarkeit er sich wiedererkennen möchte (u.a. Band 2, 145: „Nichts kann mich verletzen. Ich bin der Stein“).

die Polizisten: Ob Polza die Taten in vollem Bewusstsein beging, wie sein trotz Drogenkonsum exaktes Gedächtnis und seine hohe Intelligenz es nahelegen, oder ob er sich währenddessen in einer Art Trance befand, wofür das extrem brutale Vorgehen des eher sanften Mannes spricht, vermögen die Beamten nicht eindeutig zu klären. Nun könnte man meinen, die Spannung zwischen den zwei inkommensurablen Modi der Welterschließung – derjenigen der Polizisten, die sich auf DNA-Spuren, Zeugenaussagen und Videoaufzeichnungen stützen und versuchen, das Geschehen zu objektivieren, und derjenigen Polzas, die an subjektivem Erleben und Mystik reich ist – sei zugunsten des Logos aufgelöst.¹² Doch wer *Blast* auf diese Weise liest, nimmt nicht nur das Ende des Comics nicht ernst genug: Als der Dokumentarfilmer die beiden Ermittler verabschiedet und allein auf dem nächtlichen Parkplatz steht, beobachtet er in der Dunkelheit eine Eule, die eine Maus schlägt – jenes Tier also, das Polza auf seinen Reisen stets begleitete. Das Auftauchen der Eule legt nun nahe, dass Polzas Wunsch nach einer Rückkehr zum Naturzustand qua Reinkarnation vollzogen ist, er auf diese Weise seinen Platz im Gefüge einer Welt gefunden hat. Das Mystische kehrt auf diese Weise in die Geschichte zurück und beide Perspektiven bleiben nebeneinander stehen (Cuntz 2015, 282 spricht treffend von einem Vexierbild), was dem Leser durchaus eine gewisse Ambiguitätstoleranz abverlangt.¹³

Das Feuilleton hat viele Gründe gefunden, die Lektüre von *Blast* zu empfehlen. Drei m.E. bisher unerwähnte Gründe sollen an dieser Stelle hinzugefügt werden:

1) Die Comicreihe zeigt auf eindringliche Weise, welche Erfahrungen einen Menschen dazu veranlassen können, die Blicke seiner Mitmenschen als generelle Zumutung zu begreifen und nach einer „Freiheit“ jenseits aller Zu- und Festschreibungen zu suchen. Der Leser wird einerseits daran erinnert, welche Auswirkungen insbesondere wenig differenzierte und unschmeichelhafte Zuschreibungen haben können. Andererseits verweist der

¹² Diese Lesart scheint weit verbreitet zu sein: Im Ankündigungstext des vierten Bandes ist die Rede vom „Puzzlespiel“, dessen Teile sich nun zusammenfügen, und auch im Feuilleton (exemplarisch kann hier Andreas Platthaus genannt werden) wird der Abschlussband als Auflösung des Falles und die Sympathie des Lesers für Polza als Resultat einer gewieften Täuschung verstanden.

¹³ Hier liegt der Grund, weshalb ich mich – trotz einer durchaus klassischen Aufklärung vieler Tathergänge zum Ende des Comics und trotz einer Nennung des Werkes im Handbuch Kriminalliteratur (Düwell et al. 2018, S. 389) – weigere, Larcenets Werk als Kriminalroman zu klassifizieren. Vgl. auch Bauer 2018.

Comic auf die Sackgasse, in die ein als Unbestimmtheit verstandener Freiheitsbegriff letztlich führt, indem er die tragische Vergeblichkeit der Transformationsversuche Polzas herausstellt (die Tierwerdung und die völlige Indifferenz, also letztlich die Versteinerung zum Moai, erweisen sich erwartungsgemäß als unmögliche Unterfangen). Insofern es keine Alternative zur Bestimmung von jemandem als etwas gibt, scheinen weder Gesellschaftsflucht noch das Einrichten von Safe Spaces veritable Dauerlösungen zu sein.

2) Entgegen dem gegenwärtig so erfolgreichen Imperativ der Selbstoptimierung, welcher die Verantwortung für das eigene Wohlbefinden allein dem Individuum zuschreibt, legt der Comic eine Mitverantwortung der Gesellschaft für das Wohl ihrer Mitglieder nahe. Dies tut er, indem er aufzeigt, welche konkreten Umgangsformen mit einiger Wahrscheinlichkeit verhindern, dass Menschen wie Polza von einer der im Comic porträtierten Institutionen wieder in die Gesellschaft „eingegliedert“ werden können.¹⁴ Dem analysierenden, bohrenden Blick von Justiz und Psychiatrie, so die Botschaft, würde mehr Zugewandtheit zum Menschen vor ihnen nicht schaden – selbst dann, wenn die Beherzigung dieses Fingerzeigs ein Zurückfinden der seelisch und körperlich Versehrten in die menschliche Gemeinschaft nicht garantieren kann.

3) Das Streben nach Eindeutigkeit, welchem auch der Leser zuweilen erliegt (Ist Polza Täter oder Opfer? Ist er für seine Taten verantwortlich oder ist er es nicht?...), wird vom Comic vorgeführt als ein Vorhaben, das an der Vielschichtigkeit und Mehrdeutigkeit des Gezeigten immer wieder scheitert. Denn Larcenet vollbringt das Kunststück, gleichsam die Perspektive der Ermittler und diejenige Polzas nachvollziehbar werden zu lassen und es so dem Leser zu ermöglichen, widersprüchliche Gefühle wie Ekel, Mitleid, Bewunderung, Misstrauen und Befremden in Bezug auf dieselbe Person zu spüren. Dies gelingt durch die äußerst geschickte Verschränkung von für einen Großteil der Leserschaft völlig fremden Erfahrungen extremer Gewalt und Exzesse mit kollektiven Erfahrungen, die plötzlich eine empathische Annäherung an den schwerfälligen Riesen ermöglichen: etwa Kraft aus der Naturbeobachtung zu schöpfen (Abb. 8), vor abschätzigen Blicken zu fliehen oder in Gerüchen vertrauter Menschen Geborgenheit zu finden. Dass die „Andersartigkeit“ des marginalisierten Protagonisten in diesem Prozess

¹⁴ Zur Selbstoptimierung vgl. Illouz & Cabanas 2019.

weder romantisiert noch ausgelöscht wird (Abb. 9 & 10), zählt zu den großen Stärken des Comics.

Szenen wie diese sind es, die den sanften und freundlichen Polza dem Leser verdächtig werden lassen. Der dunkle Schatten, welcher den Blick unlesbar werden lässt, wird als bedrohlich empfunden; die lange Nase, die sich hier im scharfen Kontrast gegen den Hintergrund abzeichnet, drängt die Deutung des Lügners auf. Larcenet spielt im Comic mit den Extremen und macht es dem Leser so schwer bis unmöglich, ein abschließendes Urteil über Polza zu fällen, der in anderen Situationen ob des runden Gesichts und den staunend geweiteten Augen eher an die Physiognomie eines Kindes erinnert.

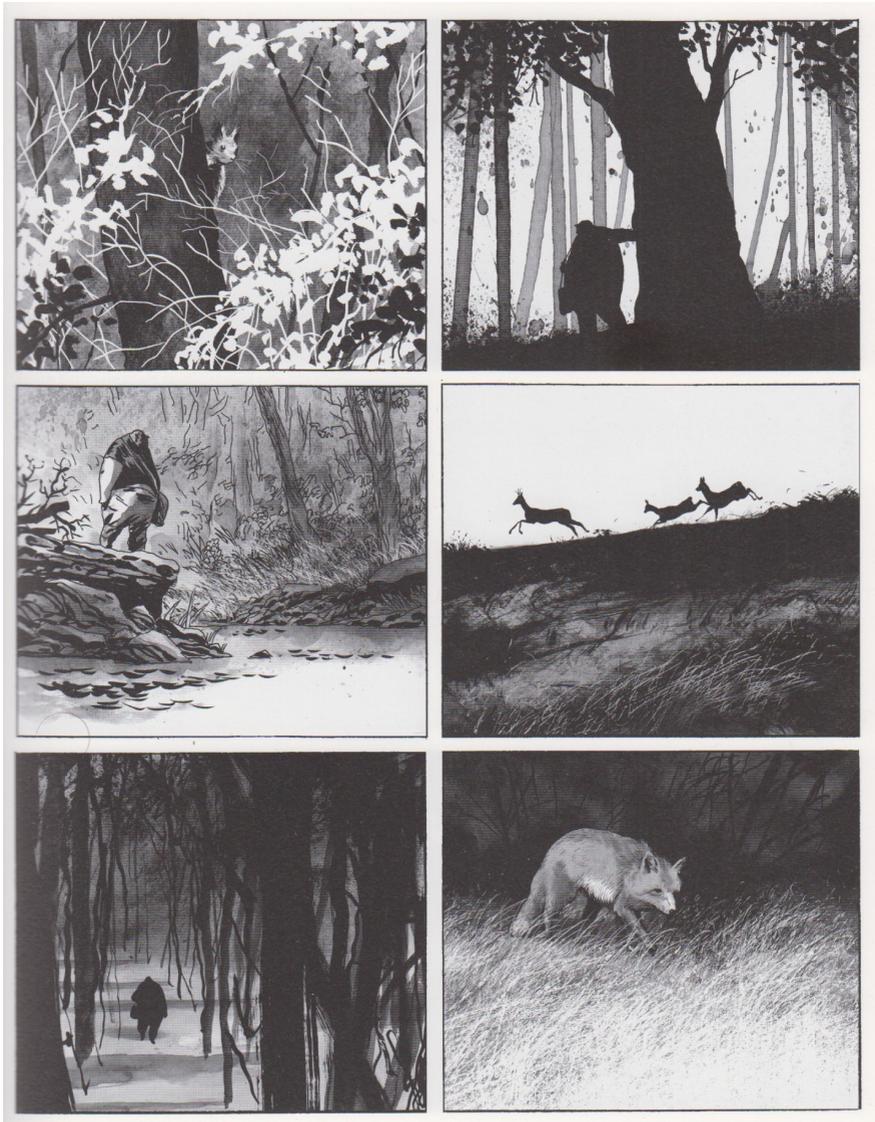


Abbildung 9: Entnommen aus Larcenet 2012-2015, Band 4, 95. Die realistischen Zeichnungen von Feldern, Wäldern, Bächen und den Tieren des Waldes bilden einen starken Gegensatz zu Larcenets stilisierten Figuren. Das Tableau lässt Natur als bestaunenswerten und unergründlichen Sehnsuchtsort sichtbar werden.



Abbildung 10: Entnommen Literatur: Bauer, Thomas: Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt. Stuttgart, Reclam 2018.

Cuntz, Michael: Ausbrechen, Erbrechen, Zerbrennen, Zerkratzen. Spuren des Religiösen und des Heiligen in Manu Larcenets Blast. In: Ahrens, Jörn; Brinkmann, Frank Thomas & Riemer, Nathanael (Hrsg.): Comics – Bilder, Stories und Sequenzen in religiösen Deutungskulturen. Wiesbaden: Springer VS, 2015, 277–326.

Dolle-Weinkauff, Bernd: Comics. Geschichte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945. Weinheim, Beltz 1990.

Düwell, Susanne; Bartl, Andrea; Hamann, Christof; Ruf, Oliver (Hrsg.): Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien. Stuttgart: Metzler 2018. aus: Larcenet 2012-2015, Band 3, 123 sowie Band 3, 32.

Literatur

- Bauer, Thomas (2018), *Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt*, Stuttgart: Reclam.
- Cuntz, Michael (2015), *Ausbrechen, Erbrechen, Zerbrechen, Zerkratzen. Spuren des Religiösen und des Heiligen in Manu Larcenets Blast*, in: Ahrens, Jörn; Brinkmann, Frank Thomas & Riemer, Nathanael (Hrsg.), *Comics – Bilder, Stories und Sequenzen in religiösen Deutungskulturen*, Wiesbaden: Springer VS, S. 277–326.
- Dolle-Weinkauff, Bernd (1990), *Comics. Geschichte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945*, Weinheim: Beltz.
- Düwell, Susanne; Bartl, Andrea; Hamann, Christof; Ruf, Oliver (Hrsg.) (2018): *Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien*, Stuttgart: Metzler.
- Groensteen, Thierry (2002), *Why are Comics Still in Search of Cultural legitimization?*, in: Magnussen, Anne; Christiansen, Hans-Christian (Hrsg.), *Comics Culture. Alalytical and Theoretical Approaches to Comics*, Kopenhagen: Museum Tusculanum Press, S. 29–41.
- Illouz, Eva & Cabanas, Edgar (2019), *Das Glücksdiktat und wie es unser Leben beherrscht*, Berlin: Suhrkamp.
- Jaeggi, Rahel (2006), *Anerkennung und Unterwerfung. Zum Verhältnis von negativen und positiven Theorien der Intersubjektivität*. https://www.philosophie.hu-berlin.de/de/lehrbereiche/jaeggi/mitarbeiter/jaeggi_rahel/erkennungunterwerfung, Stand 26.10.2021
- Mahler, Nicolas (2007), *Kunsttheorie versus Frau Goldgruber*, Berlin: Reprodukt.
- Mahler, Nicolas (2014), *Franz Kafkas nonstop Lachmaschine*, Berlin: Reprodukt.
- McCloud, Scott (2001), *Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst*, Hamburg: Carlsen.

Musikerin Fiona Apple: *Fetch The Bolt Cutters*

von Maike Lindemann

Mitten im aufgeregten Lähmzustand des ersten Pandemie-Frühlings entscheidet Fiona Apple, mit *Fetch the bolt Cutters* ihr fünftes Studioalbum herauszubringen. Damit widersetzt sich die amerikanische Sängerin, Songwriterin und Pianistin ihrer Plattenfirma: Jene will zu Gunsten einer ausführlichen Promotion-Kampagne noch ein halbes Jahr warten, bis das Album erscheint. Apple will das nicht. Sie hat zum einen keine Lust, sich dem zermürbenden Prozedere von Interviews, Fotoshootings und TV-Auftritten zur Verfügung zu stellen, um nach den Regeln der Musikindustrie das Maximum an Aufmerksamkeit zu erregen und die Umsätze zu steigern. Zum anderen möchte die Künstlerin die bereits fertigen Aufnahmen möglichst schnell der Öffentlichkeit zur Verfügung stellen. Sie ist in Gedanken bei all den Menschen, die während des Lockdowns alleine sind oder mit Menschen zu Hause, die ihnen nicht wohlgesonnen sind oder von denen sie gar missbraucht werden. „...und vielleicht kann die Musik helfen, ihre Gefühle nach Außen zu bringen, dass sie diese Leute anschreien wollen.“¹⁵

Verziert mit einem Grammy Award für *Best Alternative Music Album* bewegt sich *Fetch The Bolt Cutters*, genauer verortet, im experimentellen Indiepop: Offene Formteile treffen auf starke Hooks, und schrammelig anmutende Percussion Tracks bilden einen Klangteppich. Darüber schweben wortreiche, autobiografische Erzählungen über mehrere Takte oder schaukeln sich in eingängigen Melodien zu Mantren hoch. Es sind Zeilen wie • *I would beg to disagree, but begging disagrees with me* •¹⁶ und • *kick me under the table all you want. i won't shut up* •,¹⁷ die Lust machen, sich in passenden Situationen dieser Worte zu entsinnen und möglicherweise sogar gleich vor Ort gesanglich zu zitieren. Apple singt auf *Fetch The Bolt Cutters* nicht nur von Selbstbefreiung, das ganze Album ist ein kompromissloser Befrei-

¹⁵ Interview Vulture 17.04.2020: „...and maybe the music can help them get out their feelings inside that they want to scream at these people.“

¹⁶ Aus *Under the table*: Ich würde ja darum bitten zu widersprechen, aber betteln widerspricht meinem Wesen.

¹⁷ Aus *Under the table*: Tritt mich unterm Tisch, so viel du willst, ich werde nicht die Klappe halten.

ungsschlag und zugleich ein Manifest für Empowerment, Emanzipation und Rückgrat, welches in seiner Thematik gesellschaftlich und politisch kaum relevanter sein könnte. Sie befreit unterdrückte Wut und extrahiert daraus den Mut endlich ihren Vergewaltiger anzuklagen, singt von Verschwesterung und thematisiert ihre Mobbing-Erfahrung in der Mittelschule. Dabei rutscht sie weder in destruktiven Frust, noch verliert sie sich in belanglosen Allgemeinplätzen. Apple formuliert klare, poetische Bilder und schafft es über Werte zu singen, ohne diese zu einem oberflächlichen Diskurs verkommen zu lassen oder sich moralisch zu erhöhen und selbst zu zelebrieren. Über dem ganzen Album schwingt ein inspirierendes *Fuck You* und klingt zugleich die Leichtigkeit eines wohlverdienten Friedens mit sich und der Welt.

„Es geht darum auszubrechen, in welchem Gefängnis auch immer du dir selbst erlaubt hast zu leben, egal ob du das Gefängnis für dich selbst gebaut hast oder es um dich herum gebaut wurde und du es akzeptiert hast. [...] Hol den verdammten Bolzenschneider und befreie dich aus der Situation, in der du steckst.“¹⁸

Während sich das Wort *systemrelevant* in das Fleisch unserer Gesellschaft schneidet, findet Apple somit eines der stärksten Argumente auf der Suche nach der Relevanz der Kunst: Musik als Gefühls-Ventil, als Bolzenschneider. Doch nicht nur für die Rezipierenden, auch für die Schaffenden. In einem ausführlichen Interview mit dem *New York Vulture* umschreibt Apple ihr Songwriting als sortierenden Prozess, der verhedderte Gefühls-Wollknäuel entknotet, um aus den neu gesponnenen Fäden etwas Greifbares zu gestalten. „Die Musik ist die Manifestation des Prozesses zu versuchen, Dinge anzuerkennen, um über sie hinwegzukommen.“¹⁹ In harter Selbstkritik hinterfragt Apple stets die Motive ihres Handelns und läuft dabei sogar Gefahr, sich in teilweise an Selbstzerstörung vorbeischrämmender Selbstreflexion zu verlieren. In der Ehrlichkeit mit sich selbst liegt ein großes Potential an Verletzlichkeit, was letztendlich Nährboden für Weiterentwicklung und Wachstum sein kann. Diesen Prozess anzunehmen und auszuhalten birgt durchaus das Risiko sich in den schmerzhaften Themen zu verlieren, beweist am Ende

¹⁸ Interview *Vulture* 17.04.2020: „It’s about breaking out of whatever prison you’ve allowed yourself to live in, whether you built that prison for yourself or whether it was built around you and you just accepted it. [...] Fetch the fucking bolt cutters and get yourself out of the situation that you’re in.“

¹⁹ Interview *Vulture* 17.04.2020: „The music is the manifestation of the process of trying to acknowledge things in order to get over them.“

aber wahre Stärke. Das Inszenieren eines starken Selbst, um vermeintliche Schwächen zu verbergen, sieht Apple als ein gesellschaftliches Grundproblem. Es verärgert sie, wie unüblich es für viele Menschen sei, viele davon Männer, zu den eigenen Taten zu stehen. Jede:r sei ab und an ein Arschloch und man könne doch voneinander lernen, wenn man öffentlich reflektiert, was zu bestimmten Handlungsweisen geführt hat.

Fetch The Bolt Cutters erscheint acht Jahre nach ihrem letztem Album *The Idler Wheel...* und bereits 25 Jahre nach ihrem dreifach-platin prämierten Debütalbum *Tidal*. Fünf Jahre vor dem Release von *Fetch The Bolt Cutters* beginnt sie gemeinsam mit ihrer neuen Band, bestehend aus Schlagzeugin Amy Aileen Wood, Bassist Sebastian Steinberg und Multiinstrumentalist David Garza die Reise zu einem neuen Album. Erste kreative Proben und Aufnahme-Sessions enden zwar in Magic Mushroom-Trips und Filmabenden, aber die Band wächst zusammen, spielt Konzerte, und neue Songs entstehen und finden ihre Form. Apple bleibt mit einer Ausnahme (das Arrangement zu *Ladies* stammt von Steinberg/Garza) alleinige Songwriterin aller 13 Titel. Sie steckt in jedem Detail dieses Albums, vom Selfie für das Cover (mit Artwork von Garza) übers Home-Recording bis zur finalen Produktion.

Die Aufnahmen entstehen größtenteils in ihrem Haus in Venice Beach, welches sie über die Jahre zu einem großen Heimstudio eingerichtet hat. Als Aufnahmeprogramm dient *Garage Band*, eine von Apple (der Firma) mitgelieferte Freeware, welche seltenst bis nie in professionellen Tonstudios Verwendung findet, aber im Grunde alles Notwendige kann. Dieses leicht zu bedienende Setup bietet ihr und der Band die Möglichkeit, sich spontanen Momenten der Inspiration und der Experimentierlust hinzugeben, ohne sich an gemietete Studiozeiten oder überengagierte Produzent:innen halten zu müssen. Ausdruck geht vor Perfektion. Es gibt keine aufwendige Postproduktion oder komplexe Arrangements aus der Feder fremder Komponist:innen. Der Klang des Albums ist direkt und roh, Apples Stimme vollkommen uneditiert. Die Percussion Tracks entstehen teils über Monate, bevor Text und Vocals den Song vervollständigen. Die Bandbreite der Instrumentierung ist enorm. Knapp 30 Instrumente oder als solche umfunktionierte Gegenstände, von *water tower* bis *mellotron*, werden von den vier Musizierenden auf diesem Album gespielt: Ein metallischer Schmetterling, im Gras vor einer Grundschule gefunden, klackert im Titeltrack *Fetch The Bolt Cutters* im Groove. Apples Hund fügt der Schlussstrecke authentische *backing barks* hinzu und

ein Stuhl wird zum Percussion-Element. Während der letzten Gesänge von *Drumset* mischt sich ein Lächeln in Apples Stimme, als ihr Hund Mercy während der Aufnahmen leichte Knutschversuche unternimmt.

Einzelne Melodien, Textteile und Lebenserfahrungen warten schon seit Jahrzehnten darauf in ein finales, musikalisches Gewand gepackt zu werden, wie die Worte „*You have potential*“ gerichtet an die 11-jährige Fiona von der Mitschülerin *Shameika*. Im gleichnamigen Song umschreibt Apple ihre Mittelschulerfahrung als den Ort und die Zeit, in der ihre starken Selbstzweifel aus dem konkurrierenden Gegeneinander der Mitschülerinnen beginnen und setzt dieses Zitat als motivierenden Gegenpol. Die Zeile • *evil is a relay sport, when the one who's burnt, turns to pass the torch* •²⁰ schrieb sie bereits mit 15 Jahren, drei Jahre nachdem sie in der Wohnung ihr Mutter von einem Fremden, der ihr auf dem Weg nach Hause gefolgt war, vergewaltigt wurde. Wie geht man damit um, wenn man verletzt wird, aber diese Person es einfach nicht anerkennt, fragt sich Apple. Wohin mit der Wut und der Verletzung? Wie unterbricht man den Kreislauf dieses Schmerzes? Damals entscheidet sie sich für den Täter zu beten und Verständnis für seine Verletzung zu finden, die ihn zu einer solchen Tat getrieben hat. „Es ist lustig, denn das 15-jährige Ich schrieb den Text mit mehr Tiefgang und das 42-jährige Ich schrieb dazu das ‚Fuck You‘ an alle da draußen, die so tun, als ob ihre Leben perfekt wären.“²¹ Damit spielt sie auch auf den Trend der aalglatten Selbstinszenierung in den Sozialen Medien an. • *I resent you presenting your life like a fucking propaganda brochure*. •²²

Die Entwicklung innerhalb eines jeden Songs ist erstaunlich. Nie endet er dort, wo er begonnen hat, und zugleich bleiben einzelne Melodien und Textzeilen hartnäckig in den Gehörgängen und drehen dort fröhlich ihre Runden. Das dramaturgische Muster ist bei keinem Song identisch, jede Geschichte bekommt ihre eigene musikalische Entwicklung und lebt auf mehreren Ebenen. Der erste und ruhigste Song des Albums *I want you to love me* eröffnet mit kurzen Bassnoten und perkussivem Groove. Nach einigen Takten wird

²⁰ Aus *Relay*: Das Böse ist ein Staffellauf, wenn die gebrannte Person ihrerseits die Fackel weiterreicht.

²¹ Interview *Vulture* 17.04.2020: „It’s funny because the 15-year-old me wrote the deeper lyric, and then the 42-year-old me wrote the ‚Fuck you‘ to everybody out there acting like your lives are perfect.“

²² Aus *Relay*: Ich nehme dir übel, wie du dein Leben als eine verfickte Propaganda Broschüre präsentierst.

er abgelöst von einem 8-tel Klavierpattern – im Übrigen der größte Auftritt des Klaviers – woraufhin Apple mit den Worten eröffnet: • *I have waited many years. every print I left upon the track has led me here* •.²³ Prägnant im Ohr bleibt auch die fordernde Hook mit dem langgezogenen • *I want you to love me* •.²⁴ Im weiteren Verlauf steigert sich der Song mit donnernden Toms zu einem Sturm, um sich im Finale in einem freejazz-artig anmutenden Klanggemenge zu verlieren.

Einen eher klassisch-bluesigen Bandsound hört man bei *Ladies* – einer Aufforderung Apples „of not letting men pitting women against each other“²⁵, selbst dann, oder gerade, wenn sie (Ex-)Liebhaberinnen desselben Mannes sind oder waren.

Fiona Apples Lust auf Sprache und unkonventionelle Klänge dominieren dieses Album. Man hört die Freude, dass sie sich dieser Lust bei den Aufnahmen vollkommen hingeben darf. Harmonieinstrumente werden insgesamt eher spärlich und subtil eingesetzt. Geschickt gespickte Background-Chöre fungieren bei einem Großteil der Tracks als verbindendes Element und schaffen so immer wieder Highlights. Ihre flexible Altstimme verweilt zumeist warm, fordernd und kratzig in den unteren Lagen, wandert aber auch spielend leicht und klar in die höheren Oktaven oder gibt sich in quiet-schender Ekstase der Lust oder Wut hin. Der Leadgesang wird zeitweise, im Wortspiel perkussiv artikuliert, selber zum Groove und geht damit weit über den üblichen Gebrauch einer Singstimme hinaus. Es ist ihr jedoch nicht wichtig als Sängerin wahrgenommen zu werden, sondern Spaß an den Möglichkeiten ihrer Stimme zu haben.

Eines der kürzesten Stücke ist sicherlich zugleich eines der brisantesten, ist es doch eine Anklage an den Vergewaltiger einer Freundin, die zu jener Zeit als Praktikantin in der Filmbranche tätig war. Apple schrieb dieses Stück *For Her*, um deren Geschichte so zu erzählen, wie diese es selbst nicht zu formulieren wagt. Es geht um die verschwimmenden Grenzen bei häuslicher Gewalt, in denen eine Vergewaltigung des eigenen Partners/ der eigenen Partnerin sowohl vor dem Gesetz als auch für das Opfer mitunter deutlich schwerer anzuerkennen ist. Befeuert wird der Text außerdem durch Apples Wut über die umstrittene Entscheidung Donald Trumps (dem

²³ Aus *I want you to love me*: Ich wartete viele Jahre. Jeder Abdruck, den ich auf meinem Weg hinterlassen habe, hat mich hierhergeführt.

²⁴ Aus *I want you to love me*: Ich will, dass du mich liebst.

²⁵ Interview *Vulture* 17.04.2020.

sie mit dem Song *Tiny Hands* für den *Women's March 2017* ein ganz eigenes Ständchen gewidmet hat), den Juristen Brett Kavanaugh als Richter an den obersten Gerichtshof zu berufen, obwohl ihm von mehreren Frauen sexuelle Übergriffe vorgeworfen werden. *For Her* funktioniert in drei Akten. Ein sich immer weiter aufschwingender, mehrstimmig gedoppelter (dabei niemals akkurater) Frauenchor treibt die Worte in simpler Kinderliedermanier vor sich her. Es folgt ein Bruch – eine kurze Pause – das Tempo wechselt in halftime, die Instrumente machen Platz für den zentralen Satz: • *good morning' / good morning. you raped me in the same bed, your daughter was born in •*.²⁶ Denn trotz aller vorherigen Worte war es nichts anderes als genau das: Eine Vergewaltigung. Ein fieberartiger Traumgesang führt den Song zu einem diffusen offenen Ende, doch die Anklage bleibt im Ohr. Das Album schließt mit *On I go*, einer eigenen Version eines Vipassana Chant, mit welchem sie sich selbst in einer Nacht, die sie wegen Haschbesitzes in einer Justizvollzugsanstalt verbringt, singend beruhigt. Während einer Wanderung durch die Berge begleitet sie der Groove dieses Chant und Schritt für Schritt erfindet Apple eigene Worte zu dem Rhythmus. „Was ich wollte, worum es wirklich geht, es muss keine spezielle Bedeutung oder Belohnung oder Konsequenz in den Dingen, die ich tue, liegen. Ich mache sie, weil ich es genieße, sie zu machen.“²⁷ Bei genauem Hinhören entdeckt man ein kleines *Oh fuck it*, das ihr entflucht, als sie sich bei der Aufnahme im Text verheddert.

Auf *Fetch The Bolt Cutters* zeichnet sich das Bild einer humorvollen und aufmerksam kritischen Künstlerin und Frau, die es schafft, ihre Erfahrungen und Erkenntnisse authentisch in Musik zu übersetzen, erlebbar zu machen und zugleich in einen gesellschaftlichen Kontext einzuordnen.

Die Authentizität erlebt in der Musikbranche aktuell inflationäre Zeiten. Fast jeder Popstar hat eine eigene Netflix-Dokumentation, welche sie/ihn als ‚ganz normalen‘ Menschen nahbar machen soll. Feminismus als Trend, Authentizität als Konzept. Für sich genommen sind das wunderbare Werte; gebaut auf den Säulen der Selbstdarstellung neigen sie allerdings bisweilen dazu sich selbst auszuhöhlen. Die größte Inspiration geht jedoch von jenen Werken aus, die aus dem eigenen Wesen heraus gar nicht anders können, als

²⁶ Aus *For Her*: Guten Morgen, guten Morgen. Du hast mich in dem gleichen Bett vergewaltigt, in dem deine Tochter geboren wurde.

²⁷ Interview *Vulture* 17.4.2020: „What I really wanted it to be about was, there doesn't have to be any specific meaning or reward or consequence of the things I'm doing. I do them because I enjoy doing them“

so zu sein, wie sie sind. So ist Fiona Apples *Fetch the bolt Cutters* ein wahrlich erfrischender Brunnen an Empowerment und Lebenslust und besticht damit, dass es nicht mehr sein will, als es ist. Aber vor allem niemals weniger.

Zum Abschluss noch eine wegweisende Anekdote aus dem Jahre 1997 – Fiona Apple gewinnt den MTV Video Music Award *Best New Artist in A Video* für ihren Song *Sleep to dream*, die zweite Single ihres 1996 erschienenen Debütalbums *Tidal*. Eine junge Frau von 20 Jahren, zarter Gestalt und idealistischem Geist betritt die Bühne – alle Welt erwartet angepasste Dankbarkeit gegenüber einer Industrie, die dem Mädchen den Traum vom Ruhm erfüllt und ihr die Plattform bietet, sich mit Hilfe von Management und Make-Up Artists als Star und Vorbild zu inszenieren. Doch Apple schmeckt den faden Beigeschmack dieses Arrangements und sieht durch den Gewinn dieses Awards nicht ihr künstlerisches Talent, sondern ihren Marktwert wertgeschätzt. So trifft sie eine Entscheidung, als sie ans Mikrofon tritt – eine Rede hat sie sowieso nicht vorbereitet und dieser Moment erscheint ihr als ein Angebot klarzustellen, wer Fiona Apple ist und wofür sie steht – und spricht folgende Worte „This world is bullshit. And you shouldn’t model your life (...) about what you think that we think is cool and what we’re wearing and what we’re saying and everything. Go with yourself. Go with yourself.“ – „Die Welt ist scheiße. Und du solltest dein Leben nicht danach richten, was du glaubst, was wir cool finden, was wir tragen und was wir sagen. Sei du selbst. Sei du selbst.“

Und das tat sie.

Die Relevanz der Kunst

Kolumne von Christoph Türcke

Kunst ist ein sozialer Schonraum. Bei den Griechen hieß er *asylon*: Zufluchtsstätte, Asyl. Das Asyl ist ein sakraler Ort. Man kann Kunst schlecht begreifen, wenn man vom sakralen Ort ihres Ursprungs absieht. Sie ist der sakralen Sphäre entsprungen. Entsprungen in doppeltem Sinne: wie die Quelle dem Berg, aber auch wie der Gefangene dem Gefängnis. Diesen Doppelsinn gilt es zu beachten, damit nicht das nostalgische Missverständnis aufkommt, die Kunst müsse zurück zur Religion, um wieder authentisch zu werden. Umgekehrt: Weil die Kunst nie ganz von der Religion losgekommen ist, haften auch ihren avanciertesten Gestalten religiöse Rückstände an. Malewitschs „Schwarzes Quadrat“ verneinte die gesamte Farb- und Formgebung der europäischen Bildtradition. Aber es kommt im Format und mit der Aura einer Ikone daher.

Natürlich gab es längst schon Asyle, ehe die Griechen sie so nannten. Zum Beispiel Naturasyle: Höhlen. Die Höhlenmalereien sind 20 bis 30 Jahrtausende älter als die Hochkultur des klassischen Griechenland. Kürzlich hat man in einer südafrikanischen Höhle sogar Schlangenreliefs gefunden, die womöglich doppelt so alt sind wie die älteste Höhlenmalerei in Frankreich, also etwa 70.000 Jahre. Die damaligen Menschen haben die Kunst, die sie machten, nicht als Kunst verstanden; eher als eine Art von Notwehr: als Versuche, Bedrohungen durch bildliche Gestaltung zu bannen. Es ist allerdings ein Irrtum zu glauben, Bilder hätten als stehende Bilder begonnen; bewegte Bilder seien das Produkt einer späteren Kultur, ja womöglich erst des Films. „Als die Bilder laufen lernten“ heißt ein Buch über die Anfänge des Films, als hätte es Tanz und Theater nie gegeben. Umgekehrt! Das Bild begann bewegt. Was gibt es Bewegteres als das archaische Opferritual, wo Altsteinzeitmenschen ihresgleichen hinschlachten, um damit den Naturschrecken zu bannen und über die traumatischen Erfahrungen in einer unbeherrschten Natur hinweg zu kommen. Das Opferritual ist Aufführung: buchstäblich „ein Bild für die Götter“. Und die ersten stehenden Bilder sind bereits festgestellte Abzüge und Zusammendrängungen von bewegten Bildern – gleichsam Bühnenbilder der Opferaufführungen. Von heute aus gesehen könnte man sagen: Der archaische Ritus war ein furchtbar rohes und

blutiges Gesamtkunstwerk. Auch die Entstehung von Sprache gehört in diesen Zusammenhang. Grammatik und Syntax sind sedimentiertes Ritual.

Die Verarbeitung traumatischer Ereignisse ist der Beginn von Gedächtnis: unfassbar Erschütterndes durch ständig wiederholte Vergegenwärtigung fassbar machen. Und das hatte von Anfang an eine ästhetische Seite: Gestaltlosem eine Gestalt geben. Dafür ist der Schlangenkult ungemein aufschlussreich. Nicht von ungefähr war Aby Warburg so fasziniert davon. Es gibt Anzeichen dafür, dass die Schlange das älteste Totemtier ist, von dem sich alle anderen Totems ableiten. Die Schlange ist das Paradox der Gestalt des Gestaltlosen. Weil sie so beweglich ist, hat sie gewissermaßen keine Gestalt. Sie kann sich einrollen, sich in die Länge ziehen, man sieht sie nicht richtig, weil sie am Boden kriecht und sich der Umgebung anpasst. Damit ist sie das Realmodell des griechischen Gottes Proteus, von dem es heißt, dass er sich in alle anderen Gestalten verwandeln kann. Die Schlange ist deshalb auch das Symbol für das Zuschlagen des jähen Schreckens. Man kann sich auf die Schlange nicht vorbereiten, sie ist plötzlich da, und man kann sie nicht fixieren, nicht einmal Jagd auf sie machen. Die Ungestalt der Schlange ist der exemplarische Ansatzpunkt menschlicher Gestaltbildung, und die hat nicht etwa als Abbildung begonnen, sondern als verallgemeinernde Zusammendrängung. Genau das finden wir – natürlich schon auf hoch entwickelter Stufe – in den Höhlenmalereien. Da wird nicht ein einzelnes Exemplar eines Jagdtieres abgebildet, sondern da verdichten sich lange Erfahrungsprozesse mit einer Tierspezies zu exemplarischen Figuren, und die werden dabei in eine andere Form verschoben, nämlich an die Wand in die Zweidimensionalität. Ein großes Missverständnis, zu glauben, die Kunst habe immer nur abgebildet – bis die moderne Kunst kam. Umgekehrt: Abbildung ist erst ein relativ spätes Stadium der Gestaltung.

Gestaltung aber ist Kunst erst dann, wenn sie äußere Realität so verschiebt und verdichtet, dass sie sie dabei am neuralgischen Punkt trifft. Eine der bahnbrechenden Leistungen Freuds war, dass er Verschiebung und Verdichtung als seelische Primärprozesse erkannt hat. Er nennt sie die „Werkmeister des Traums“. Sie sind aber nicht minder Werkmeister der Kunst. Das wird an den archaischen Tierdarstellungen wunderbar deutlich. Sie zeigen anstelle einer einzelnen Schlange, eines einzelnen Wisents oder Löwen die Schlange, das Wisent und den Löwen – als etwas was schrecklich ist, aber auch Schutz bietet. Auch das Asyl funktioniert ja so, dass man sich dort in den Schutz einer furchtbaren Macht begibt. Nur was schreckt, kann auch

schützen. Deshalb sind alle frühen Gottheiten immer auch schrecklich. Man könnte sich fragen, warum waren die Menschen so blöd, sich schreckliche Gottheiten auszudenken? Wären Kuschelgottheiten nicht viel dienlicher gewesen? Nein, weil Gestaltbildung und Kunst – beide haben auch mit Gottbildung zu tun – sich zunächst an der Schreckensbewältigung und an der Bannung von Bedrohlichkeiten konstituierten.

Kunst ist Verrückung und Bannung. Sie beginnt mit dem Herunterspielen des Schrecklichen und Bedrohlichen. Sie wagt, mit dem Schrecklichen zu spielen: es zu verkleinern, zu verbiegen, abzufedern, zu entschärfen. Sie macht es „zierlich“. Das Zierliche hat zwei Bedeutungen: die des Zerbrechlichen, aber auch die der Zierde. Wenn sich ein Stammeshäuptling eine Kette aus Raubtierzähnen umlegt, so zelebriert er deren Entkräftung. Er triumphiert über die tödliche Bedrohung des Raubtiers. Das Schöne ist ursprünglich eine Erscheinungsform des Triumphs, nicht, wie Kant meinte, „interesseloses Wohlgefallen“. Rilke kam der Sache näher: „Das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen“. Historisch jedoch wird erst umgekehrt ein Schuh daraus. Das erste Aufkeimen des Schönen ist des Schrecklichen Ende, das wir gerade *schon* ertragen. Und erträglich, erleichternd, beglückend wird es dort, wo es zierlich wird, wo es schmückt, wo es ornamental wird. Das hätte Leuten wie Adolf Loos oder Mies van der Rohe nicht geschmeckt. Sie nahmen das Ornament nur als das wahr, was es in ihrer Umgebung auch überwiegend war: ein Dekadenzphänomen, ein leerer Schnörkel. Aber begonnen hat es als Trophäe, Siegerschmuck. Im Ornament hielt man der Natur ihre zierlich gemachte, aber damit auch depotenzierte Gestalt gleichsam noch einmal vor – wie ein Amulett. Oder um es mit Marx zu sagen: Man spielte ihr ihre eigene Melodie vor.

Daran zeigt sich, dass die Rückbesinnung auf den Schrecken als Ursprung der Kunst keineswegs purer Pessimismus ist. Die Bannung des Schreckens hat ja selbst schon einen optimistischen Impuls. Der Schrecken soll aufhören. Die Kunst ist eine Notwehr gegen ihn. Sie will ihm – wie auch der Triumph, das Fest, die Trophäe – nicht das letzte Wort lassen. Die Frühphase und die Gegenwartsphase der Kunst sind Extreme, die einander berühren. Ihre aktuelle Lage im Licht ihrer Frühphase wahrzunehmen: das kann zu einem distanzierten Blick verhelfen, der davor bewahrt, im heutigen Kunstschungel den Wald vor Bäumen nicht mehr zu sehen. Angefangen hat die Kunst als Notwehr, und brisant bleibt sie nur solange, wie sie die Notwehrdimension nicht ganz verliert. Nur dann reißt sie mit und rührt an. Angefan-

gen hat Kunst, als sie sich von Nicht-Kunst zu unterscheiden begann, und nur solange sie nicht aufhört, sich im Grenzbereich zu dem, was sie nicht ist, also an ihren eigenen Rändern zu bewegen, und sich selbst aufs Spiel setzt, hat sie Relevanz.

Um die Wende zum 20. Jahrhundert schien es so, als gäbe es eine feste Erfolgsmethode dafür: den Tabubruch. Impressionismus, abstrakte Malerei, atonale Musik widersetzten sich den Seh- und Hörgewohnheiten einer saturierten bürgerlichen Gesellschaft, die Kunst mit Alltagsverschönerung verwechselte und vergessen wollte, dass zum Berührtwerden durch Kunst auch der Schock gehört. Leider funktioniert der Umkehrschluss nicht: dass überall, wo schockartig ästhetische Tabus gebrochen werden, auch authentische Kunst entsteht. Vielmehr sind Tabubruch und Schock im Laufe des 20. Jahrhunderts zu unentbehrlichen Ingredienzien eines globalen kulturindustriellen Geschäfts geworden. Was kein Aufsehen erregt, wird nicht wahrgenommen. Nur was wahrgenommen wird, verkauft sich.

Schock, bloß um zu schockieren, ist kommerziell geworden. Dennoch kommt Kunst nach wie vor nicht umhin, sich an den aktuellen Nervenpunkten des Alltags zu entzünden. Daher zum Beispiel die hohe Brisanz der Theater- und Filmprojekte von Milo Rau. Die Inszenierung von Aischylos' Orestie im zerstörten Syrien unter Einbeziehung von unmittelbar betroffenen Ortsansässigen; die Verhandlung von Völkermord und Justizskandalen in Gestalt filmisch aufbereiteter Tribunale unter Teilnahme von Beteiligten: beherzter kann Kunst kaum zupacken. Andererseits verschmelzen im „Genter Manifest“, das die Maximen des Rau-Theaters bündelt, künstlerische und sensationalistische Radikalität. Das ist der Preis einer Kunst, die an den Rändern zur Nicht-Kunst balanciert. Sie kann dabei auch sensationsheischend abstürzen. Um so bewundernswerter, dass Rau dieses Risiko mit jedem neuen Projekt wieder eingeht. Wie kaum jemand macht er Ernst damit, dass Kunst sich nur selbst gewinnt, wo sie sich aufs Spiel setzt.

Zur Selbstgewinnung der Kunst gehört allerdings auch Distanzgewinnung zu permanentem Aktualitätszwang. Man muss antike Tragödien nicht unbedingt an heutige Trümmerstätten verlegen. Der genaue, teilnahmevolle Blick zurück auf archaische Gestalten von Schrecken und Leid kann eine Tiefenhermeneutik der Gegenwart eröffnen, die durch Zeitgemäß-Machen antiker Stoffe gerade verunmöglicht wird. Nicht nur das schreiend Ungeheuerliche verlangt nach humanen Artikulationsformen, auch die Stille des Innehaltens, die im Rauschen des Betriebs unterzugehen droht und in Klang-

miniaturen von György Kurtág oder Versen von Angela Krauß ein kaum hörbares Echo findet.

Sich in Notwehr gegen die laufenden Ereignisse einen Schonraum schaffen, in dem Bilder, Wort- und Klangfiguren nicht nur das, was ist, verdoppeln, sondern es durch Verdichtung und Verschiebung anders darstellen als es ist: das macht Kunst aus. „Eine andere Welt ist möglich“: Das ist nicht nur ihr Slogan, sondern etwas, was durch sie sinnlich wahrnehmbar wird. Sie ist nicht nur der Gedanke, sondern die Botin jener anderen Welt, von der niemand weiß, ob sie je wirklich wird, und von der sie gleichwohl einen Vorgeschmack gibt. Aber nur, solange sie Schonraum bleibt. Wenn sie sich als politischen Aktionsraum missversteht, um ihre Relevanz zu erhöhen, läuft sie Gefahr, sich selbst zu verspielen – in Aktionen zu münden, die politisch wenig ausrichten, ihr aber das nehmen, was sie so besonders macht: unauswechselbarer Appetizer der Humanität zu sein.

Autorinnen und Autoren

Kristofer Gudmundsson studierte Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis an der Universität Hildesheim. Seit 2009 entwickelt er mit dem Kollektiv *vorschlag:hammer* Theaterproduktionen, u. a. am Ballhaus Ost, Ringlokschuppen Ruhr oder am Düsseldorfer Schauspielhaus. Die Inszenierungen wurden mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet (u. a. Körper Studio Junge Regie) und zum Impulse Theaterfestival eingeladen. Er ist außerdem Teil des Kollektivs *yuri500* und entwickelt als Regisseur bzw. Dramaturg eigene Arbeiten, z. B. jüngst mit Gudmundsson/Klocke oder Shatter am Ballhaus Ost und ist Gründungsmitglied des Netzwerks *cobratheater.cobra*.

Konstantin Heuer wurde 1989 in Leipzig geboren und hat Komposition in Rostock, Den Haag und Stuttgart studiert. Entscheidende künstlerische Impulse erhielt er von Marco Stroppa und Marc Sabat. Er erfindet Musik für klassische Instrumente, digitale Klangerzeuger und die Verschmelzung aus beiden. Dabei suche er nach verständlichen Formen und Rhythmen für sein Konzept eines mikrotonalen harmonischen Kontrapunkts in erweiterter reiner Stimmung. Die Vertonung von Lyrik und die Kooperation mit Choreographen sind ein wichtiger Teil seiner kreativen Arbeit.

Antje Knopf studierte die Fächer Geschichte und Philosophie für das Lehramt an Oberschulen in Leipzig. Nach abgeschlossenem Master folgten Tätigkeiten als Lehrbeauftragte und Lehrkraft für besondere Aufgaben am Institut für Philosophie der Universität Leipzig sowie das Referendariat. Seit 2016 promoviert sie in Dresden zu den Potenzialen von Comics für den Philosophie- und Ethikunterricht. Seit 2023 arbeitet sie als Lehrkraft an einer Leipziger Oberschule. Publikationen liegen bisher im Bereich der Comicforschung, Philosophiedidaktik und empirischen Forschung zum Lehramtsstudium vor.

Maike Lindemann arbeitet als freiberufliche Sängerin und Vokalkünstlerin an den Schnittstellen zwischen Jazz, Pop und improvisierter Musik. Seit ihrem Abschluss Bachelor of Music im Jahre 2009 an der ArtEZ Hogeschool voor de kunsten in Arnheim (NL) hat sie als Sängerin und Songwriterin mit mehreren Bands, von Funk über A Cappella bis zu Singer-Songwriter-Jazz,

zahlreiche Alben veröffentlicht. 2014 folgte das Masterstudium „Improvisierter Gesang“ bei Michael Schiefel und Jeff Cascaro an der HfM Franz Liszt in Weimar. Aktuell arbeitet sie an ihrem ersten Solo-Vocal-Loop-Album, welches unter dem Künstlerinnennamen likiam erscheinen wird. Seit 2020 vertieft sie ihre Leidenschaft zum geschriebenen Wort und betätigt sich als Autorin und Dichterin.

Nicola Mößner studierte Germanistik, Philosophie und Politologie an der Universität Hamburg. 2009 wurde sie im Fach Philosophie an der WWU in Münster promoviert. 2017 erfolgte die Habilitation im selben Fach an der RWTH Aachen. Nach einem Junior-Fellowship am Alfried Krupp Wissenschaftskolleg in Greifswald folgten eine Reihe von Vertretungsprofessuren an unterschiedlichen Universitäten. Derzeit ist sie Vertretungsprofessorin für Theoretische Philosophie am Institut für Philosophie der Leibniz Universität Hannover sowie Privatdozentin an der RWTH Aachen. Ihre Arbeitsschwerpunkte liegen in der Wissenschaftstheorie, der sozialen Erkenntnistheorie sowie der analytischen Bildtheorie. Veröffentlichungen: *Wissen aus dem Zeugnis anderer – der Sonderfall medialer Berichterstattung* (2010), *Visual representations in science – concept and epistemology* (2018).

Fabien Muller ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Marsilius-Kolleg der Universität Heidelberg. Er lebte von 2014 bis 2018 als Benediktinermönch. Derzeit arbeitet er im Bereich der interkulturellen Philosophie, unter besonderer Beachtung des Neuplatonismus und des Mahāyāna-Buddhismus.

Vincenz Pieper ist seit 2019 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Germanistik der Universität Osnabrück. Er ist der Autor der wissenschaftsphilosophischen Studie *Philologische Erkenntnis. Eine Untersuchung zu den begrifflichen Grundlagen der Literaturforschung* (2019). Mit den literarischen Formen der Philosophie befasst sich der Aufsatz „Menschlich sprechen. Hölderlins politische Philosophie“, in: Rainer Thiel / Wolfgang G. Müller (Hrsg.): *Literatur, Philosophie, Ästhetik* (Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik, Bd. 5, 2022), S. 275–314.

Kerstin Preiwuß wurde 1980 in Lübz geboren und lebt mit ihrer Familie in Leipzig. Die Lyrikerin, Romanautorin und Essayistin promovierte über deutsch-polnische Ortsnamen und ist seit Herbst 2021 Professorin für Literarische Ästhetik am Deutschen Literaturinstitut Leipzig. Zuletzt erschien *Das Komma und das Und*, ein Sachbuch, sowie der Gedichtband *Taupunkt*.

Christoph Türcke, Jahrgang 1948, ist Prof. em. für Philosophie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig. Letzte Buchveröffentlichungen: *Natur und Gender. Kritik eines Machbarkeitswahns* (2021); *Quote, Rasse, Gender(n). Demokratisierung auf Abwegen* (2021); *Digitale Gefolgschaft. Auf dem Wege zu einer neuen Stammesgesellschaft* (2019).

Susan Winter studierte nach dem Studium der Psychologie an der TU Dresden an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig Bildende Kunst mit anschließendem Meisterschülerstudium. Derzeit befasst sie sich mit Ästhetik und kritischer Theorie und arbeitet an ihrer Dissertation zum Thema „Entkunstung und Utopie“.

Notizen:

Impressum

Redaktion

Johann Gudmundsson, Falk Hamann, Peter Heuer, Christiane Turza, Peter Wiersbinski

Titelbild

Josef Villao Crespo, Dresden

Herausgeber

ETHOS e. V. | Verein für Ethik und Philosophie
Bergerstraße 2
04347 Leipzig
Phone: 0177/5152957
Email: philoklesonline@gmail.com

Die Beiträge geben die Meinung der jeweiligen Autoren wieder und entsprechen nicht notwendig der Meinung der Redaktion. Alle Rechte an den Texten liegen beim ETHOS e. V.

philokles.org

ISSN 1437-806X



Schutzgebühr: 6,50 €