



Konrad Paul Liessmann (Hrsg.)

DER GEIST IM GEBIRGE

25 Jahre Philosophicum Lech

Reflexion – Kritik – Aufklärung

Paul Zsolnay Verlag

Die für diesen Band ausgewählten Beiträge wurden leicht gekürzt, die ursprüngliche Orthographie der Texte wurde beibehalten. Auslassungen sind durch [...] gekennzeichnet.

1. Auflage 2022

ISBN 978-3-552-07310-4

© 2022 Paul Zsolnay Verlag Ges. m. b. H., Wien

Satz: Satz für Satz, Wangen im Allgäu

Copyright Trinité © 1991 by The Enchedé Foundry.

Trinité® is a Registered Trademark of The Enchedé Font Foundry.

Umschlag: Anzinger und Rasp, München

Motiv: »BRIGHT #01« © Conrad Jon Godly

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany



MIX
Papier aus verantwortungsvollen Quellen
FSC® C083411

25 Jahre Philosophicum Lech

Nach nunmehr einem Vierteljahrhundert denke ich immer noch gerne an die Anfänge zurück. Es war auch der Reiz des Neuen, der unser erstes Philosophicum Lech im September 1997 für alle Beteiligten zum ganz besonderen Erlebnis machte. Vorausgegangen waren viele Überlegungen kluger Köpfe, wobei hier aufgrund der gebotenen Kürze zwei hervorgehoben seien: mein guter Freund Michael Köhlmeier sowie der von mir ebenso geschätzte Guntram Lins als langjähriger Obmann des Vereins Philosophicum Lech. Beide haben sich als Geburtshelfer und Schirmherren unserer Tagung überaus verdient gemacht.

Die Voraussetzungen dafür, sich in Lech für einige Tage den großen Fragen der Philosophie und unserer Zeit zu widmen, sind einmalig, waren wir uns von Beginn an sicher. Schon der Aufenthalt in unserem schönen Ort an sich mag inspirierend sein, angesichts der prächtigen Bergkulisse und der wohltuenden Ruhe, die rundum in der Natur zu finden ist und die Gedanken befreit. Dazu gesellt sich die gepflegte Gastlichkeit in Lech am Arlberg mit seiner exzellenten Hotellerie, den feinen kleinen und großen Pensionen sowie der erstrangigen Gastronomie. Stand am Anfang also die Überzeugung, dass genau hier aus einem alljährlichen anregenden Gedankenaustausch etwas Großes erwachsen kann, ist es mittlerweile längst gewiss: Das Philosophicum und Lech gehören untrennbar zusammen. So sagt ja schon der Name.

Maßgeblich für die nachhaltig erfolgreiche Entwicklung verantwortlich ist unser hochgeschätzter wissenschaftlicher Leiter Konrad Paul Liessmann. Über all die Jahre bewies er

ein untrügliches Gespür für brennende Fragen der Zeit und wusste auch stets, welche Vortragenden zum jeweiligen Thema einen wertvollen Beitrag beisteuern können. Nicht nur die namhaften unter ihnen – die Liste wäre lang – fesselten mit ihren Referaten und gaben Anstoß zu spannenden Diskussionen. Der Austausch mit den Teilnehmenden sowie untereinander ist auch für die Fachleute selbst eine Bereicherung, so hört man oft. Dies dürfte dazu beitragen, dass der Einladung zum Philosophicum stets gerne gefolgt – und in weiterer Folge die Wiederkehr zum Wunsch wird.

Das gilt ebenso für die vielen Interessierten aus nah und fern. Dass für nicht wenige das Philosophicum Lech zur Konstante, wenn nicht zum Highlight in ihrer Jahresplanung geworden ist, freut uns besonders. Es prägt auch die fast schon familiäre Atmosphäre mit. Ungezwungenheit und viele Gelegenheiten zu anregenden Gesprächen – wie bei den beliebten Rahmenveranstaltungen, in der legendären Philosophen-Bar, anlässlich der feierlichen Tractatus-Verleihung oder zum Ausklang beim Vorarlberg-Brunch – gehören zum einzigartigen Flair und zu den Erfolgsfaktoren des Symposiums.

Die Voraussetzung für voll und ganz begeisternde Tage beim Philosophicum Lech ist eine möglichst perfekte Organisation. In Mirjam Fritz fanden wir jene gute Seele, die unsere Tagung seit der ersten Stunde mit starkem Engagement und ihrem fleißigen Team umfassend begleitet. Großer Dank gebührt ebenso der Gemeinde, die unser Symposium seit jeher auf vielerlei Art unterstützt, sowie Lech Zürs Tourismus. Ohne all die Genannten, den anhaltenden Enthusiasmus und Einsatz der vielen Freunde des Philosophicum Lech und damit auch die Unterstützung öffentlicher sowie privater Sponsoren – wie von unserem langjährigen Partner Magna – wäre es nie dermaßen gelungen. Gab es anfangs noch Skeptiker im Ort, so versteht sich längst schon ganz Lech als stimmige und stolze Heimat des Philosophicum.

So blicke ich 25 Jahre später sehr dankbar und mit großer Freude auf die Entwicklung einer der erfolgreichsten geisteswissenschaftlichen Tagungen im deutschsprachigen Raum zurück. Immer einen Besuch wert!

Ein Gelungenes

Irgendwann in den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts besuchte mich Ludwig Muxel in Hohenems und fragte, ob ich Interesse hätte an einem Buch über Lech. Der Mann beeindruckte mich. Noch bevor ich Luft holen konnte für meine Bedenken, sagte er, nein, es solle nicht ein Ding für den Fremdenverkehr werden. Das Buch solle die Leute von Lech an sie selbst erinnern. Was für eine schöne Formulierung! Ich dachte an Gottfried Kellers »Die Leute von Seldwyla«. Nun also Geschichten über die Menschen, die in Lech wohnen, die Lecher, nicht die Touristen. Ich war begeistert – von dem Projekt und von dem Mann. Ludwig Muxel und ich wurden Freunde.

»Was könnten wir tun«, fragte er, »um Lech den Ruf von etwas Edlem zu verschaffen?«

Meine Antwort war durchaus egoistisch. Mein Vater, Wise Köhlmeier, Journalist und Aufklärer, war nicht müde geworden, immer wieder darauf hinzuweisen, dass Vorarlberg eine Universität braucht. Das intellektuelle Leben in unserem Land war in den sechziger und siebziger Jahren, auch noch später, ein zartes Pflänzchen, das immer knapp vor dem Verrecken war. Wir hätten eine Universität bekommen können, der damalige Unterrichtsminister Fred Sinowatz hätte sich dafür eingesetzt – allein, Landeshauptmann Kessler war dagegen.

Also antwortete ich Ludwig: »Tage der Philosophie! Philosophie und Berge, die haben sich schon immer gut vertragen. Denk an Nietzsche!«

So hat es begonnen.

Manchmal gelingen solche Projekte im ersten Anlauf. Dann

gratuliere! Bei uns war das nicht so. Zwei Jahre Nachdenken und Irrwege. Viele Vorschläge, die meisten verschlungen und kompliziert. Eine Idee zu haben ist großartig – aber was dann? Der Hund ist die Umsetzung.

Da gab es den Landesrat Guntram Lins. Der war für Finanzen zuständig und für die Kultur. Das war ein Mann, der sich für Philosophie interessierte – nein, das ist zu gering gesagt: Er brannte für die Philosophie. Es ist ja oft so, dass sich ein Kulturpolitiker nur in der Zeit für Kultur interessiert, in der er für die Kultur zuständig ist, und dann nicht mehr. Bei Guntram Lins war das anders. Der war ein Kulturmensch. Und den konnte Ludwig Muxel gewinnen. Da wehte dann ein anderer Wind. Guntram Lins wusste, so eine Sache funktioniert nur, wenn eine Person für den Inhalt verantwortlich ist. Er schlug vor, wir sollten den jungen Philosophen und Philosophieprofessor an der Universität Wien Konrad Paul Liessmann fragen. Also fuhren wir nach Wien und trafen Professor Liessmann in einem Hotel. Und Konrad war einverstanden.

Das war's eigentlich. – Das Konzept, das Konrad Paul Liessmann entwickelte, war einfach und klar: jedes Jahr ein Thema, und das wird in verschiedenen Vorträgen von verschiedenen Philosophinnen und Philosophen ausgeleuchtet. Warum sind wir nicht von Anfang an auf diese einfache Form gekommen? Das Konzept hat sich bis heute nicht verändert. Und bald hatte die Sache auch einen Namen: *Philosophicum Lech*. Warum sind wir nicht von Anfang an drauf gekommen? Das erste *Philosophicum* fand im runden Café vom Hotel Krone statt. Da waren viele Journalisten und ungefähr sechzig Zuhörer gekommen. Inzwischen müssen wir leider viele Interessierte auf ein nächstes Jahr vertrösten, weil wir die Zuhörerzahl auf sechshundert beschränken. Und stolz sind wir alle bis zum Rotwerden.

Das Böse oder Das Drama der Freiheit

Man redet wieder über ›das Böse‹.

Vielleicht deshalb, weil man bemerkt hat, daß unsere Begriffe notorisch harmloser sind als die Wirklichkeit.

Das ist übrigens eine alte Erfahrung. Die Karriere des griechischen Logos begann als Strategie der Beruhigung, als Neutralisierung des Mythos, für den der Grund der Welt ein Abgrund ist, ein wahres Inferno aus Gewalt, Inzest, Mord, Verfeindung. Der Kosmos erscheint in antik-griechischer Sicht als Ergebnis eines endlich triumphierenden Friedensschlusses nach einem verwüstenden Bürgerkrieg zwischen den Göttern. So ist der Mythos auch eine Erinnerung daran, welchem Grauen die Zivilisation abgerungen ist.

Am Anfang gebar, von Eros geschwängert, die »breitbrüstige« Gaia (die Erde) den Uranos, den Himmel. Der bedeckte sie ganz und begattete sie dann: der erste Inzest. Daraus geht die zweite Göttergeneration hervor. Das sind die Titanen, unter ihnen Okeanos und Kronos, und die Titaniden, einäugige Zyklopen und einige Hundertarmige. Uranos aber haßt diese Kinder, die er mit seiner Mutter gezeugt hat. Er stopft sie zurück in ihren Leib. Gaia will sie nicht bei sich behalten und spricht zu ihnen: »Ihr Söhne, die ihr aus mir und einem Zornigen hervorgegangen seid ..., wir werden den verbrecherischen Frevel eines Vaters rächen, auch wenn er euer eigener Vater ist, denn als erster hat er schändliche Werke geplant.« Kronos, einer der Söhne, übernimmt die Aufgabe des Rächers. Mit einer Sichel kastriert er seinen Vater. Er wirft die Geschlechtsteile ins Meer. Aus dem Schaum, der sich bildet, entsteht Aphrodite.

Kronos tritt nun an die Stelle seines Vaters. Mit seiner Schwester zeugt er die dritte Göttergeneration, unter ihnen Demeter, Hades, Poseidon und schließlich Zeus. Kronos jedoch hat von seinem Vater erfahren, daß er eines Tages unter den Schlägen seines eigenen Sohnes umkommen werde. Darum verschlingt Kronos seine Kinder, sobald sie zur Welt kommen. Nur Zeus bleibt verschont, denn seine Mutter hält ihn auf Kreta in einer unzugänglichen Grotte versteckt. Der zurückgekehrte Zeus zwingt seinen Vater, die aufgefressenen Geschwister wieder auszuspeien. Es entbrennt ein furchtbarer Kampf zwischen Zeus und den anderen Göttern und Titanen. Zeus, der Sieger in dieser Titanomachie, etabliert klugerweise ein System der Gewaltenteilung: Das Meer gehört Poseidon, die Unterwelt Hades, und er selbst regiert im Himmel, als der Erste unter den Gleichen. Nun hat Zeus niemanden mehr zu fürchten – außer die Göttin der Nacht, eine Titanide aus dem Uranos-Geschlecht. Auch Zeus hütet sich, sie zu reizen, und holt bisweilen Rat von ihr ein. Die Olympier wissen, daß sie zur hellen Seite der Welt gehören und nicht mehr die Tiefe der Nacht erfüllen.

Irgendwann in diesen theogonischen und kosmogonischen Turbulenzen tauchten die Menschen auf. Drei Generationen, drei Anläufe, dreimal vollständige Vernichtung und Selbstvernichtung – das Projekt Menschheit war zunächst einmal gescheitert.

Wie dann doch wieder ein neuer Anfang mit den Menschen gemacht wurde, darüber geben die Mythen verschiedene Auskunft. Nach einer Version soll Prometheus sie aus der Asche der Titanen geformt und ihnen trügerische Hoffnungen auf den Weg mitgegeben haben. So ließen sich die geplagten Menschen davon abhalten, ihrem Leid durch freiwilligen Tod ein Ende zu setzen. Nach einer anderen Version hockten die Menschen dämmernd und tatenlos in ihren Höhlen, denn sie wußten nun die Stunde ihres Todes. Prometheus schenkte ihnen das Vergessen. Zwar wußten sie

weiterhin, daß sie sterben würden, nicht aber wann. So kam Arbeitseifer unter ihnen auf, den Prometheus mit dem Geschenk des Feuers noch zusätzlich anfachte.

In der griechischen Mythologie sind die Menschen ihren Ursprüngen entkommen, wie man einer Katastrophe entkommt. Aber wir brauchen uns nicht darum zu sorgen, daß uns das Böse verlorengehen könnte. Es kehrt stets wieder – in veränderter Gestalt. Wie bei den Göttern, so gibt es auch beim Bösen einen Gestaltwandel.

Das ›Böse‹ ist kein Begriff. Nur ein Name. Ein Name wofür? Für vielerlei: für das Barbarische, die Gewalt, Realitätszerstörung, aber neuerdings auch für das Chaos, den Zufall, die Entropie, die undurchschaubare und unberechenbare Komplexität.

Was das Entscheidende ist: Das ›Böse‹ hat aufgehört, lediglich ein Name zu sein für das im engeren Sinne Moralische. Es hat wieder einen kryptoreligiösen Unterton bekommen, so daß man die Vermutung wagen kann, der Zeitgeist näherte sich gleichsam vom anderen Ende der Skala, also vom ›Bösen‹ her, wieder dem religiösen Phänomen.

Es ist jedenfalls bemerkenswert, daß heute die beunruhigenden Phänomene, die nicht aus moralischer und schon gar nicht aus religiöser Perspektive beobachtet werden, unweigerlich in eine solche moralische und zuletzt sogar in eine religiöse Perspektive geraten, ohne daß man sich das richtig bewußtmacht.

[...]

Vielleicht sind wir wieder dabei, jene Erfahrungen zu machen, die einst dazu geführt haben, Religionen zu erfinden. In der Regel haben wir zwar keine Religion mehr, um so deutlicher aber spürt man den Phantomschmerz der abwesenden Religion.

Ich nannte die Religionen das ›große Versprechen eines guten Gelingens‹. Nehmen wir dafür als Beispiel den Genesis-Mythos über die Sintflut und was danach geschah.

Als Gott wegen des bösen Treibens der Menschen seine Schöpfung widerruft und sie in der großen Flut ertränken will, bereut er es, sich aus dem ruhenden Sein ins tumultarische Werden der Schöpfung hervorgewagt zu haben. Deshalb will er die Schöpfung wieder vernichten. Dann aber, nachdem er mit dem gerechten Noah eine Ausnahme gemacht hat, bereut er seinen Zornesausbruch, und er verspricht, in Zukunft an sich zu halten: *Ich will hinfort nicht mehr die Erde verfluchen um des Menschen willen; denn das Dichten und Trachten des menschlichen Herzens ist böse von Jugend auf. Und ich will hinfort nicht mehr schlagen alles, was da lebt, wie ich getan habe. Solange die Erde steht, soll nicht aufhören Saat und Ernte, Frost und Hitze, Sommer und Winter, Tag und Nacht.*

Offenbar benötigt das Weltvertrauen ein solches Versprechen. Deshalb mußte sich der Schöpfergott zum Erhaltergott weiterentwickeln. Auf den Erhaltergott folgte dann die Entdeckung der Gesetze der Selbsterhaltung. Sie lassen sich plausibel machen – aber wie hat das alles angefangen, was sich dann im folgenden erhält und wächst? Das Selbsterhaltungsgesetz setzt ja voraus, daß schon etwas da ist, das sich erhält. Die Gesetze der Erhaltung müssen an ihrem Anfang erhalten haben, was sie dann erhalten können. Es muß einen Anfang geben, und vor dem Anfang waren Urknall, Urnebel – was schlechte Anfänge sind, weil sie immer schon angefangen haben, wenn es mit ihnen anfängt. An diesem Punkt, beim Anfang also, wird die eigenartige Abgründigkeit der biblischen Genesis – Gott schuf Himmel und Erde aus dem Nichts – spürbar. Da Gott durch nichts gezwungen war, eine Welt zu schaffen, wird man auch keine zwingenden Gesetze entdecken können, die dazu führen mußten, daß es diesen Kosmos mit seinem Urknall gegeben hat. Das ist modern gesprochen – absolute Kontingenz. Kontingenz heißt: Was es gibt, das hätte es genausogut auch nicht geben können. Der Schöpfungsglaube weiß von dieser Kontingenz des Anfangs, aber er deutet sie als Akt der Liebe. Liebe ist der

Seinsgrund – damit fängt alles an. Wie aber kann man heute mit der Erfahrung der Kontingenz umgehen, wenn der Glaube an den Seinsgrund der Liebe abhanden gekommen und das davon angeregte Denken ferngerückt ist? Es kommt also auf das Gefühl an, ›gemeint‹ zu sein. Man wünscht, sich selbst wie einen Text lesen zu können, der etwas bedeutet. Seitdem und weil es das Verlangen nach Sinn gibt, gibt es auch das Böse als das Sinnabweisende, Sinnlose. Man nimmt Anstoß an dem Skandal des Bedeutungslosen, der Kontingenz. Die Religionen, die Arbeit am Mythos und Logos sind Versuche, diese Kontingenz wegzuarbeiten, die allenfalls dem abgebrühten Gedanken erträglich ist, nicht aber dem alltäglichen Lebensgefühl.

Mit der Kontingenz des Anfangs bleibt das Universum infiziert, so wie bereits für Augustin das Nichts, aus dem die Schöpfung hervorkommt, in ihr anwesend bleibt. Im Unterschied zu Gott bleibt im Geschaffenen eine Spur dieses Nichts zurück, aus dem es hervorgerufen wurde. Dieser Anteil von Nichtigkeit im Geschaffenen bedeutet zum einen, daß im Unterschied zu Gott die Natur vergänglich ist. Es bedeutet aber auch, daß die Natur, wenn sie nicht von Gott her verstanden wird, zwar wirklich bleibt, aber nichtig erscheint im Sinne von Bedeutungslosigkeit. Sie zeigt ein Nichts an Sinn. Das ist dann auch eine Erfahrung des Bösen im Sinne des vollkommen Sinnabweisenden.

[...]

Wer aber nach verbindlichem Sinn sucht, dem muß die Kontingenz zum Bösen werden. Es handelt sich dann allerdings nicht um ein moralisch Böses. Es ist das Böse im Sinne der Abwesenheit der guten Gründe in der Welt. Es ist die Erfahrung des Abgrunds oder, wie es dann bei Camus heißt, des Absurden.

Diese Erfahrung gehört zum Drama der Freiheit. Denn nur weil das Bewußtsein frei ist und sich losreißt und nicht vollkommen aufgeht im Sein, können ihm das eigene Leben und

die Welt fremd werden. Es versteht sich nicht mehr von selbst, und am Ende läßt sich daran überhaupt nichts mehr verstehen. Die Natur ist, so der Marquis de Sade, auf entsetzliche Weise gleichgültig. Sie ist dafür verantwortlich, daß das unglückselige Individuum namens Mensch ohne seine Einwilligung in dieses triste Universum geworfen wurde. Sie läßt ihn leben und wird ihn wieder verschlingen. Warum sollte man, fragt der Marquis de Sade, die beschränkte Lebensfrist noch zusätzlich belasten durch Moral und daraus folgende Gewissensnot? Man muß sich frei machen von trügerischen Hoffnungen und törichten Ängsten. Warum sollte man nicht ein paar Rosen auf die Dornen des Lebens streuen, indem man den Bereich seiner Neigungen und Liebhabereien erweitert und alles der Lust aufopfert?

Die Lüste machen das Asyl des Daseins erträglich. Inmitten eines kalten, gleichgültigen Universums gibt es den sicheren Tod, ein Leben voller Qualen und, wenn man klug und vielleicht auch skrupellos zu Werke geht, einige Augenblicke der Lust. Mehr nicht, jedenfalls nicht für den Marquis de Sade, der an den dunklen Grenzen des Menschenmöglichen experimentiert hat. Er suchte schließlich das absolut Böse, wie Kant das absolut Gute gesucht hatte. Der Marquis de Sade will der eigenen abscheulichsten Neigung auf die Spur kommen. Und welche ist das?

Es ist der Wunsch nach totaler Vernichtung. Indem wir ›nein‹ sagen können, indem wir unseren Tod denken können, indem wir überhaupt etwas wegdenken können, mit alledem sind wir doch schon offenbar Komplizen des Nichts; aber man ist doch nicht so tief in die Erfahrung des Nichts eingesenkt, daß man von dem Etwas ganz loskommen könnte. Und genau dieses Loskommen ist die große Obsession de Sades: ein Loskommen nicht durch mystische Versenkung – das ist der sanfte Weg –, sondern durch einen Akt übermäßiger Gewalt, eine infernalische Explosion. De Sade träumt davon, die Tür so hinter sich zuzuschlagen, daß davon ein

ganzer Weltraum erzittert und die Lichter ausgehen. Mit allem, was wir tun, beleidigen wir nur Götzen und Kreaturen, nicht aber die Natur, und ihr gerade möchte ich zuwiderhandeln; ihre Pläne stören; ihrem Lauf entgegentreten; das Rad der Gestirne anhalten; die Himmelskörper in Verwirrung bringen, wie sie im Raum treiben; zerstören, was ihr dient; begünstigen, was ihr schadet; mit einem Wort, ihrer spotten in ihren Werken – und hier ist mir jeder Erfolg versagt.

Das absolut Böse, wovon de Sade träumt: die ganze Schöpfung rückgängig zu machen. Gegen Gott und gegen die auf ihn begründete Moral hatte sich de Sade mit der Natur verbündet. Aber diese Natur ist nun auch jenes übermächtige Etwas – wie vormals Gott –, von dessen Seinsmacht man nicht loskommt. De Sades tiefste Leidenschaft jedoch ist es, vom Sein überhaupt loszukommen. Einen Vorgeschmack darauf findet er im sexuellen Rausch. Auf dem Höhepunkt der Sinnenlust vergehen einem die Sinne. Solches Vergehen verweist auf das ganz große Vergehen, von dem de Sade inbrünstig träumt und phantasiert. De Sade verlangt es nach einer Dissidenz im Fundamentalen. Wenn er könnte, würde er mit der Natur brechen, so wie er mit Gott gebrochen hat. Dieser phantasierte Bruch mit der Natur ist – das darf man nicht vergessen – ein Exzeß der Freiheit. Wie bei Kant geht es auch bei de Sade um den freien Triumph über die Natur. Aber es handelt sich um einen Triumph am entgegengesetzten Ende der Skala: Es ist nicht die Pflicht zum Guten um des Guten willen; bei de Sade geht es um die Zerstörung um der Zerstörung willen. Auch der Wille zum Bösen ist am Ende so »rein«, wie der Kantsche Wille zum Guten es sein soll. Er ist nicht mehr nützlich, er dient nicht mehr der Selbsterhaltung, er ist sich selbst zum Zweck geworden. Bei Kant wählt die sittliche Freiheit das absolute Sollen. Bei de Sade stürzt sich die Freiheit in die absolute Negation: Dieses alles soll nicht sein. Beide Male geht es um das Mysterium der Freiheit. Und bei beiden, bei Kant wie bei de Sade, ist der Himmel leer, und die Moral gründet in nichts anderem als im

Abgrund der menschlichen Freiheit. Sie ist eine Frucht der Einbildungskraft.

Wenn das Böse in menschlicher Hinsicht gründet im Abgrund der Freiheit, dann heißt das auch, daß jeder andere Grund, den man hinzubringt, dem Problem seine Schärfe nimmt, es letztlich verharmlost.

Bleiben wir noch zum Abschluß einen Augenblick beim Problem der Moral. Wenn man sie auf die Einbildungskraft gründet, zeigt sie sich als eine lebensdienliche Fiktion. Die Letztbegründung der Moral ist der Wille zu ihr. Man muß sie sich einbilden wollen, damit sie das Leben führt und orientiert. Nehmen wir beispielsweise den ›Wert‹ der Menschenwürde. »Alle Menschen sind frei und an Würde und Rechten gleich geboren«, verkündet der Artikel I der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte. Aber wird der Mensch tatsächlich mit Würde so wie mit Gliedmaßen ausgestattet geboren? Selbstverständlich nicht. Die ›Würde‹ wird zuerkannt, aber durch welche Instanz? Heute sagen wir: durch die Gesellschaft. Die Gesellschaft bildet sich den Grundsatz ein und macht verpflichtend, daß man den Menschen, und zwar alle Menschen als Wesen behandelt, die eine ›Würde‹ haben. Mit Recht aber empfindet man die Gründung der Menschenwürde in einer gesellschaftlichen Übereinkunft als zu schwach. Sie macht aus der Menschenwürde etwas Kontingentes. Kontingenz heißt: Was es gibt, könnte es genausogut auch nicht geben, es ist nicht notwendig. ›Würde‹ soll nicht auf dem Treibsand von Übereinkünften und wechselnden Mehrheiten gründen. Beim Hitlerismus hat es sich ja gezeigt, daß es möglich ist, einer bestimmten Kategorie von Menschen diese Würde abzusprechen und sie wie Ungeziefer auszurotten. Und es hat sich weiterhin gezeigt, daß man dafür in einer modernen Gesellschaft sogar Mehrheiten mobilisieren und einen hochkomplizierten Gesellschaftsmechanismus als Instrument einsetzen kann.

Menschenwürde also gibt es nicht, sondern sie gilt. Und nur solange und wo sie gilt, gibt es sie auch. Wenn das Grundgesetz der Bundesrepublik die Würde des Menschen »unantastbar« nennt und sie ausdrücklich nicht einer demokratischen Mehrheitsentscheidung anheimstellt – dann ist das ein Versuch, in einer säkularen Welt ein heiliges Tabu zu errichten. Eine gesellschaftliche Entscheidung wird in eine Angelegenheit umgewandelt, die in Zukunft der gesellschaftlichen Entscheidung entzogen bleiben soll. Das ist ein Versuch, die Würde eben nicht nur in der gesellschaftlichen Einbildungskraft gründen zu lassen – sondern in Gott, genauer: in dem, was von Gott übriggeblieben ist: eine Instanz der Letztbegründung, eine Art Machtwort der moralischen Vernunft. Doch es bleibt eine gesellschaftliche Macht, die eine solche Vernunft ihre Machtworte sprechen läßt. Man kann das Problem drehen und wenden, wie man will, die Formel von der Unantastbarkeit wird immer auch zugleich enthüllen, daß die Unantastbarkeit eine Verpflichtung darstellt. Die Würde wird für unantastbar erklärt, gerade weil es sich gezeigt hat und immer noch zeigt, wie sehr sie angetastet werden kann. Der Hitlerismus hat die grausamen Konsequenzen gezogen aus Nietzsches Kennzeichnung der Menschenwürde als *Begriffs-Halluzination*. Wenn es eine Entscheidung für die Menschenwürde gibt, dann ist auch eine Entscheidung gegen die Menschenwürde möglich. Und diese Entscheidung hat Hitler gefällt, nicht heimlich, sondern in einer *Konspiration am hellichten Tag* (Hannah Arendt), auf offener Bühne und unter dem Applaus eines großen Teils der Nation.

Hitler ist die letzte Enthemmung der Moderne. Seitdem kann jeder wissen, wie bodenlos die menschliche Wirklichkeit ist: daß es in ihr Verpflichtungen nur gibt, wenn man sie gelten läßt, daß Versprechungen das Leben nur unter der Voraussetzung erhalten, daß sie gehalten werden; daß man sich von seinem Leben nur etwas versprechen kann, wenn

man den Zuspruch der anderen bekommt. Seitdem kann man aber auch ahnen, was der »Tod Gottes« eigentlich bedeutet. Wenn man von den guten Geistern verlassen ist und die guten Gründe verloren hat, muß man alles selbst hervorbringen. Wenn man aufhört, an Gott zu glauben, bleibt nichts anderes mehr übrig, als an den Menschen zu glauben. Dabei kann man die überraschende Entdeckung machen, daß der Glaube an den Menschen womöglich leichter war, als man noch den Umweg über Gott nahm.

Das Drama der Freiheit bedeutet: Der Mensch ist das nicht festgestellte Tier, er ist ein vielstrebiges, exzentrisches Wesen, dem die Übereinstimmung mit sich selbst offenbar nur ausnahmsweise gelingen kann. Der Mensch geht nicht in der Natur auf, er geht noch nicht einmal in sich selbst auf. Das Bewußtsein läßt ihn in die Zeit stürzen: in eine Vergangenheit, die ihn bedrängt; in eine Gegenwart, die sich entzieht; in eine Zukunft, die zur Drohkulisse werden kann und die Sorge wachruft. Es wäre alles einfacher, wenn das Bewußtsein nur bewußtes Sein wäre. Aber es reißt sich los, wird frei für einen Horizont von Möglichkeiten. Das Bewußtsein kann die gegebene Wirklichkeit transzendieren und dabei jenes schwindelerregende Nichts entdecken oder einen Gott, in dem alles zur Ruhe kommt. Und es wird den Verdacht nicht los, daß dieses Nichts und Gott vielleicht doch ein und dasselbe sind. Jedenfalls kann ein Wesen, das »nein« sagen kann und die Erfahrung des Nichts kennt, auch die Vernichtung wählen. Die Vernichtung seiner Welt, die Vernichtung des Anderen und die Vernichtung seiner selbst. Der Mensch bildet nicht nur Risikogesellschaften, jeder einzelne ist der Risikofall für sich selbst. Das Böse gehört zum Drama der Freiheit. Es ist der Preis der Freiheit.

Die Heuchelei in der Kunst

Im Jahre 1972 veröffentlichte Harold Rosenberg, Kunstkritiker der Zeitschrift »The New Yorker«, unter dem Titel »The De-definition of Art« eine Sammlung von Essays, die das Gefühl einer Krise, die der Autor in den bildenden Künsten sich ausbreiten sah, zum Ausdruck brachten¹; nicht das Gefühl einer Wachstums- oder Veränderungskrise, sondern, wie man sagen könnte, einer Entgrenzungs- und Inflationskrise, welche den Wert und die Bedeutung von Kunst überhaupt in Frage stellt und ihre Existenz als ernstzunehmende, distinkte kulturelle Äußerungsform selbst bedroht.

Nun hat es Totsagungen der Kunst seit Hegel schon öfter gegeben, und die Frage: »Ist denn das noch Kunst?« begleitet die gesamte Geschichte der Moderne. Auch vieles von dem, was Rosenberg, immerhin ein Vierteljahrhundert vor Arthur Danto, sagte, war zwar von seiner Stellung aus dem Kunstmarkt gegenüber sehr mutig, aber in der Sache schon damals weder besonders neu noch besonders originell, zumindest nicht für einen kulturkritisch gesättigten europäischen Leser mit hegelianischem Bildungshintergrund. Dem alteuropäischen Bildungsbürgertum mit seinen geistigen Wurzeln im 19. Jahrhundert war ja, seit und solange es als kulturprägende Klasse existierte, die Kunst immer schon problematisch gewesen, denn es erlebte sie nicht (zumindest niemals nur), wie die Menschen früherer Zeiten, auf dem direkten Wege der Lust, sondern zugleich immer auch auf dem Umweg der metaphysischen Spekulation: in der Erwartung und mit der Forderung, daß in ihr so etwas wie Wahrheit sich zeige – eine nicht-propositionale Form von Wahrheit, von der freilich immer ungewiß und strittig blieb, ob sie über-

haupt existierte, ja welchen Sinn man einem solchen Konzept beimessen könne.

Die Ästhetik, die Philosophie der Kunst, welche diese mit einem Wahrheitsanspruch belastete, ist ein Reaktionsprodukt der Aufklärung, nicht älter als 250 Jahre; mit ihr avancierte die Kunst zum Auffangbecken einer enttheologisierten, moralisch unverbindlichen Residualtranszendenz für höhere Töchter beiderlei Geschlechts, die den durch Religions- und Metaphysikkritik erlittenen Sinnverlust nicht ertrugen. Odo Marquard nennt das ihre »Kompensationsfunktion«.² Die radikale Aufklärung selbst hatte ein solches Konzept der Sinnerschleichung niemals ernst genommen, aber immerhin war es stark genug, um die Auffassung zu stützen und lebendig zu halten, daß man Kunst »verstehen« müsse, daß eine eigene, theoriegeleitete Erkenntnisleistung notwendig sei, um sie würdigen und genießen zu können; wenn denn Genuß, Lust, Erschütterung, Schrecken oder welche emotionale Resonanz auch immer überhaupt noch Ziel ihrer Produktion und Rezeption blieb. Sie war jedenfalls nicht mehr die fraglose sinnlich-geistige Emergenz einer Kultur, die jedem ihrer wohlherzogenen und gebildeten Mitglieder ästhetisch unmittelbar zugänglich sein konnte. Ein historisch relativ neues Phänomen also, das mit der Moderne sich drastisch verschärfte und vor dem ein Paul Valéry noch eindringlich warnte, indem er jeder philosophischen Ästhetik eine schroffe Absage erteilte.³ Auf dem Gebiet der Kunst, sagte Valéry schon 1923, ist Gelehrsamkeit eine Art Niederlage: »Aus Venus wird ein Dokument.«⁴ Aber angesichts der Flut einander widersprechender Programme und Manifeste von je absolutem Gültigkeitsanspruch, mit denen man sich nolens volens auseinandersetzen mußte, bevor man die Augen aufschlagen durfte, blieben solche Stimmen in der Minderheit. [...]

Die Kunst, kann man jedenfalls sagen, existiert für uns seit langem schon nur durch die Krisen unseres Glaubens an ihre

Potenz, die heute zugleich höher veranschlagt wird als je zuvor; in dem Maße, wie wir sie verehren und zum Gegenstand unserer höchsten geistigen Erwartungen machen, empfinden wir sie zugleich als problematisch. Für die Lust und die Ekstase brauchen wir, seien wir ehrlich, stärkere Mittel, als die gar nicht mehr schöne Kunst sie uns bieten kann, und im Grunde unseres Herzens halten wir ihre metaphysischen oder utopistischen Verheißungen für zweifelhaft, wenn nicht gar für nichtig – jetzt, nach der politischen Delegitimation geschichtsphilosophischer Spekulationen, welche die radikal antibürgerliche Attitüde der klassischen Avantgarden zumindest grundiert, wenn nicht explizit begründet und sie ideologisch zu einer Vorreiterrolle in der Artikulation historischer Tendenzen ermächtigt hatten, erst recht.

Das Interessante an Rosenbergs Thesen liegt nun darin, daß sie gerade nicht aus einem derart gelangweilten, abgeklärten, skeptischen, wenn man will, kryptonihilistischen Bewußtsein heraus formuliert sind. Unser Autor repräsentiert, hegelianisch gesprochen, ein »ehrliches Bewußtsein«, er glaubt noch wirklich an die progressive und erlösende Kraft der Kunst, als Herold der Moderne ist er ein Parteigänger der, wie er sagt, »Tradition des Neuen« (der Terminus wurde von ihm geprägt, »The Tradition of the New« ist einer seiner Buchtitel), seine Haltung den je neuesten Moden und Richtungen gegenüber ist – oder besser gesagt: war die längste Zeit hindurch – kritisch-verständnisvoll und frisch, wie es der gehobenen Mittelklasse entspricht, die der »New Yorker« journalistisch bedient und die, weil sie auf gar keinen Fall spießig erscheinen möchte, allem Neuen bedingungslos aufgeschlossen ist; man könnte auch sagen, sie ist nicht sehr geschmackssicher. »Radical Chic« hat Tom Wolfe diese Attitüde genannt. Mit Clement Greenberg war Rosenberg der einflußreichste intellektuelle Promoter der amerikanischen Nachkriegskunst gewesen.

Und ebenso neu, frisch, ehrlich und ihrerseits radikal war die

Ernüchterung und Enttäuschung, die Rosenberg angesichts der damals neuesten Entwicklungen in der bildenden Kunst übermächtigte – ihn, der noch die extremsten Tendenzen der modernen Malerei unerschütterlich hofiert und sie propagiert hatte. Weil sein Urteil also weder einem konservativen Normativismus, einer Nänie über den »Verlust der Mitte«, noch einem hegelianischen Finalismus sich verdankt, auch nicht, wie bei Arnold Gehlen, von einer geschichtsphilosophischen Spekulation der eingetretenen Posthistoire zumindest flankiert wird, sondern allein lebendiger ästhetischer Erfahrung entspringt, gewissermaßen Aug in Auge mit dem Kunstbetrieb, dem er ja selber als Zirkulationsagent angehörte, ist sein Zeugnis so bedeutsam. [...]

Rosenbergs Lob der Kunst gilt nicht dem Genuß sinnlicher Schönheit, den sie gewährt. Von Genuß, von Lust, gar von einem »Rausch der Sinne«, in dem das Ich sich verliert, ist nicht die Rede, im Gegenteil, es geht nicht um Selbstverlust, sondern um Selbstfindung, das Kunstwerk fungiert als Medium der Selbsterkenntnis, nicht als Mittel der Ausschweifung. Diese Mediatisierung der Kunst auf ihre Erkenntnisfunktion, Folge eines eigenartigen, etwas puritanisch anmutenden Zerebralasketismus der Sinnlichkeit, ist uns ja wohlvertraut, und sie hatte sich lange schon vorbereitet, selbst dort, wo die Kategorie des Schönen noch im Zentrum des ästhetischen Interesses stand. Albert Camus hat auf die Subtilität dieser Verschiebung aufmerksam gemacht, als er schrieb: »Das Schöne, sagt Nietzsche wie vor ihm Stendhal, ist eine Glücksverheißung. Aber wenn es nicht das Glück selber ist, was kann es verheißen?«⁵

In der Tat, was kann es verheißen?

Rosenbergs Apologie der Kunst gibt die für die Moderne kanonische Antwort: Es verheißt Erkenntnis. Wohlgemerkt: nicht Erkenntnis des Schönen als Schönes und des von ihm symbolisierten Guten, wie in Kants intersubjektivitätsorientiertem reflexiven Urteil, sondern, über die bloß ka-

talytische Vermittlung des Kunstwerks, Selbsterkenntnis, Erkenntnis des betrachtenden, vom Kunstwerk auf sich selbst zurückgeworfenen, reflektierenden Subjekts selber. Die objektivierende, intersubjektive Geltung beanspruchende Kategorie des Schönen fällt damit aus dem Zentrum des ästhetischen Urteils heraus und hat, wenn überhaupt eine, nur mehr eine laterale Funktion – zur Induzierung einer reflexiven Erfahrung des Selbst. Die Schönheit, wo sie auftritt, muß sich gleichsam entschuldigen – damit, daß sie noch für etwas anderes taugt; deshalb auch das Verdikt über das Ornament, das Dekorative überhaupt in der Moderne. Kommt uns aber jemand mit Gefühligkeiten und verkauft sie als Schönheit, so nennen wir sie Kitsch, und zwar mit gutem Grund: weil sie ein objektiviertes Sinn- und Harmonieversprechen enthält, über das die reflektierte Subjektivität hinaus ist – sie erkennt (und empfindet) es als Lüge.* [...]

Alle große Malerei seit dem Kubismus ist »peinture conceptuelle«, sagt Arnold Gehlen, der den Begriff der »Kommentarbedürftigkeit« schon 15 Jahre vor Rosenberg in die kunsttheoretische Debatte eingeführt hat. Das moderne Kunstwerk kann, sagt Gehlen, nur mehr angemessen verstanden werden, wenn wir die *Theorie* erfassen, die ihm zur Entstehung verhalf. Denn »im Bilde allein war [seit dem Kubismus, R. B.] sein Sinn, die Legitimierung seines Soseins, nicht mehr auffindbar, dieser Sinn zog sich in den Prozeß seines Entstehens zurück, in die Erfahrungen, Reflexionen und Theorien des Künstlers. Von hier aus ging es in gerader Linie zur Abstraktion weiter, und die abstrakte Form-Farb-Fläche konnte nicht einmal mehr als Deformation eines Gegenstandes verstanden werden ... Wenn also mit dem Gegen-

* Selbst ein Jeff Koons versucht ja seine süßlichen visuellen Groschenromanzen mit Aufklärung zu legitimieren, nicht anders als, am anderen Ende der Skala, ein Hermann Nitsch sein ontomythologisches Fundamentalspektakel.

stande notwendig zugleich der Begriff, das Wiedererkennbare und Benennbare aus dem Bilde vertrieben wird, dann siedelt er sich neben ihm an und erscheint dort als Begleitext.«⁶ So bekommt die Kommentarfrage allmählich einen prinzipiellen Charakter: »Das ist die Konstellation, die eine höchst merkwürdige Erscheinung erzeugte: Die aus dem Bilde nicht mehr eindeutig ablesbare Bedeutung etablierte sich neben dem Bild als Kommentar, als Kunstliteratur und, wie jedermann weiß, als Kunstgerede ... Diese gesamte Literatur gehört also zum Wesen der Sache selbst, sie ist aus inneren Gründen substantieller Bestandteil der Kunst, die sich in zwei Strömen manifestiert, einem optischen und einem verbalen.«⁷

Das heißt aber, daß unsere Reaktion auf die Wörter, die diese Konzepte, Theorien und Kommentare zum Ausdruck bringen, für unseren Umgang mit der Tradition des Neuen nicht weniger ausschlaggebend ist als die sinnliche Erfahrung. Vermutlich ist ein »reines Sehen« ohne kategoriale, begrifflich vermittelte Ordnung überhaupt unmöglich – jeder Gegenstand ist, wie Robert Musil sagte, ein »Bazillenträger der Rationalität«. Aber traditionellerweise bildete sich diese Ordnung spontan, sie mußte nicht durch eine eigene, bewußte Reflexionsleistung erst hergestellt werden, denn sie war historisch-kulturell vermittelt. Nunmehr aber muß die Ordnung des Kunstwerks, die Bildlogik, bei jeder neuen Stilrichtung, jeder neuen Ausdrucksform, im Extremfall bei jedem einzelnen Werk durch ein distinktes begriffliches Unternehmen erst explizit organisiert werden. Moderne Kunst ist, seit dem Impressionismus, Reflexionskunst in einem viel radikaleren Sinn, als dies bei der traditionellen der Fall war. Wenn hier noch von einem »Geschmacksurteil« die Rede sein kann, dann nur vom Urteil eines im buchstäblichen, nicht in einem metaphorischen Sinne des Wortes »erlesenen Geschmacks«.

[...]

Der toten Materie wird durch die Sprache eine Kunstseele

eingehaucht. Grundsätzlich kann jetzt jedes beliebige Objekt zum Kunstwerk werden, es hängt nicht mehr von seiner inneren, werkimmanenten Beschaffenheit ab, sondern von Text und Kontext. Ein später Sieg Duchamps, wenn man so will, freilich ohne seine elegante, schweigsame Ironie. Denn es ist ein sehr geschwätziger Sieg, wenn nicht überhaupt ein Sieg der Geschwätzigkeit; und es ist zugleich ein sehr ernsthafter, quasireligiöser Vorgang. Wer dabei nämlich an das Wunder der Transsubstantiation im Sinne der katholischen Eucharistiefeier denkt, bei der Brot und Wein *real* in Fleisch und Blut verwandelt werden, ohne sich im geringsten physisch zu verändern, der hat richtig assoziiert, denn es handelt sich um einen durchaus gleichartigen Vorgang. Durch diese Transsubstantiation kann ein wie immer geartetes physisches Substrat in den metaphysischen Rang eines künstlerischen Artefakts erhoben werden. Was alle diese künstlerischen Verfahren gemeinsam haben, ist die Leugnung der Gültigkeit der traditionellen ästhetischen Erfahrung, an der die klassische Moderne, trotz ihrer Manifestabhängigkeit und Kommentarbedürftigkeit, durchaus festgehalten hatte. Es ist diese Entästhetisierung der Kunst, die Entgrenzung des Kunstbegriffs, die seiner realen, d. h. historischen Entdefinierung gleichkommt und ihn einer dezisionistischen Nominaldefinition aussetzt – Kunst ist das, was ein Künstler macht, der einer ist, weil er sich als solcher erklärt –, die Rosenberg ihr Ende als distinktes, kulturell anspruchsvolles Ausdrucks- und Reflexionsmedium, ja als irgend sinnvolles Unternehmen überhaupt befürchten läßt.* Denn dieser Prozeß der Ent-Definierung der Kunst ist für diese selbst desaströs und ganz etwas anderes als ihre durchaus produktive

* Als distinktes Ausdrucksphänomen: Denn der Entästhetisierung der Kunst entspricht eine zumindest potentielle Panästhetisierung und Verkunstung der Wirklichkeit, was die Kunst selbst in eine Inflationskrise reißt. Es gilt hier das Grashamsche Gesetz der Monetaristen: Schlechtes Geld verdrängt gutes Geld aus der Zirkulation.

Umdefinierung am Übergang von der mimetischen zur sogenannten nachmimetischen Kunst der Moderne. [...]

So stehen wir vor einem Paradox: In dem Maße, als die Kunst sich ihrer traditionellen Formensprache entledigte, alle narrativen Dimensionen und Elemente als ihr wesensfremde verbale Korrelative aus sich selbst heraus abstieß und mit logischer Konsequenz zur »reinen Malerei«, schließlich zur »reinen Kunst« überhaupt sich entfaltete, tauchte sie ein in einen See von Wörtern: Nur ihre Begleitrhetorik hält sie als Kunst über Wasser. [...]

Daß Künstler mehr als andere Menschen fähig seien, »existentielle« Probleme zu erfassen, das Herz der Dinge zu erkennen und die Zukunft heraufzuführen, ist ein ständiger Topos der heutigen Kunstbegleitrhetorik, ihre aussagenlogische Schnittmenge gewissermaßen (und eine gebräuchliche Legitimationsformel der Kulturpolitik). Zugleich weiß natürlich jeder, daß dies nur ein animistischer Mythos ist, nicht rationaler als die Regentänze der Navajo-Indianer, und nach diesem Wissen handelt er auch, selbst wenn er vorgibt, den Mythos zu glauben, und ihn vielleicht selber fortspinnt. Ein Blick auf das Alltagsleben genügt, um zu sehen, daß ihn in Wirklichkeit kein Mensch ernst nimmt. Hat nämlich jemand tatsächlich sogenannte »existentielle« Probleme (d. h., wenn es ihm irgendwie schlecht geht), so geht er zum Arzt, zum Psychologen, auf die Bank um einen Kredit, zum Scheidungsanwalt, vielleicht auch noch zum Herrn Pfarrer. Er geht bestimmt nicht auf eine Vernissage, und wenn, dann allenfalls, um sich abzulenken, zu plaudern und etwas zu trinken. Und niemand käme im Ernst auf die Idee, Probleme der Ökonomie, der Außen-, der Sicherheits- oder der Sozialpolitik, der Ökologie oder der Menschenrechte oder auch nur Fragen der Geschichte und deren »Aufarbeitung« Künstlern anzuvertrauen. Dafür gibt es Ökonomen, Politologen, Juristen und Historiker. Die sind oft genug mit ihren Problemen überfordert, aber ihr Urteil ist in einer arbeitsteiligen, hoch-

spezialisierten Gesellschaft immer noch das Beste, was zu kriegen ist. Auch ist die Wissenschaft schon durch ihre Anlage dazu gehalten, ihre Aussagen zu revozieren, wenn Irrtümer offenkundig werden oder neue Gesichtspunkte auftauchen. Sie haut ihre immer nur vorläufigen Lösungen nicht gleich in Stein und gießt sie nicht in Beton. (Wie Rachel Whiteread mit ihrem Holocaust-Mahnmal auf dem Wiener Judenplatz. Auf den ersten Blick wirkt der Betonblock durch seine introvertierte Hermetik formalästhetisch überaus kräftig, wenn auch semantisch beliebig, denn er könnte auch als Denkmal für verlorene Kulturen aller Zeiten und Völker überhaupt, zum Beispiel für die abgebrannte Bibliothek von Alexandria, gemeint sein. Nur der Ort und die seiner Aufstellung vorangegangene Debatte weisen ihm eine bestimmte allegorische Aussage zu.

Sieht man jedoch näher hin und denkt ein wenig nach, so zeigt sich ein gravierender ästhetischer Fehler, der die gute Absicht in ihr Gegenteil umschlagen läßt. Whitereads übliche Masche der »Umstülpung«, die sie bei allen ihren Arbeiten, unabhängig vom Thema, routiniert verwendet, führt hier zu einer konzeptuellen Katastrophe. Denn dadurch sind auf den Wänden des Quaders nicht, wie normalerweise bei einer Bibliothek, die Bücherrücken, sondern die Schnittflächen der gepreßten Buchseiten dem Betrachter zugewandt. Die Bücher stehen »verkehrt«. Das erhöht zwar die plastische Wirkung des Reliefs, wendet aber auch die politisch-moralische Aussage des Monuments – in seiner Intention ein schweigend anklagendes Kenotaph für die ermordeten Juden als des Volkes des Buches – nicht der Bücher! – in ihr Gegenteil. Denn die einzige bedeutende Bibliothek Europas, in der die Bücher tatsächlich »verkehrt« aufgestellt sind, mit den Schnittflächen der Seiten zum Betrachter bzw. zum Benutzer, ist die riesige Klosterbibliothek des Escorial bei Madrid, also des geistigen Zentrums des mörderischen katholischen Antijudaismus der spanischen Habsburger! White-

reads Quader ist daher objektiv, infolge der Denkfaulheit der Künstlerin und gegen ihre subjektiv gute Absicht, eine ästhetische Huldigung an die Verfolger und damit ein versteinertes Hohn auf die Opfer, derer angeblich »gedacht« werden soll – als solcher erhebt er sich auch noch feist triumphierend über den Resten der verbrannten Synagoge!)

Die bildende Kunst, ihrem Wesen nach illiterat, kann nur einzelne Problem Momente sinnlich pathetisieren und symbolisch oder allegorisch illustrieren – und zwar immer nur nachträglich, indem sie auf den Zeitgeist reagiert, niemals prospektiv, wie die Kunstideologie es will. Erwartet man mehr, so wird sie überfordert oder sie überhebt sich selbst. Gewiß sind Künstler »kreativ«; aber das sind Mathematiker auch.* »Höchste Strenge ist zugleich höchste Freiheit«, hat noch Stefan George gesagt. Kreativität ist nur unter Gesetzen möglich, die das Subjekt sich selber gibt oder als äußerlich gegebene anerkennt (auch wenn sie diese gezielt überschreitet), andernfalls ist das Wort ein Euphemismus für Verwahrlosung – was war der »Aktionismus« denn anderes als die öffentliche Inszenierung schlechter Manieren in bis dahin noch kunstfreien Zonen? Als ein sentimentaler Herzensschrei, der dann, obwohl in seiner Banalität offenkundig, des langen und breiten erklärt wurde (was, peinlich genug, fast einer Entschuldigung gleichkam)? Komisch ist nur, daß niemand lacht. [...]

Am Schluß seiner wunderbaren Studie »Das Ende der Aufrichtigkeit«, die, am Leitfaden der europäischen Literatur der letzten drei Jahrhunderte, eine Art historischer Phänomenologie des bürgerlichen Bewußtseins darstellt, schreibt der große amerikanische Literaturwissenschaftler und Kultur-

* Hat irgend jemand aus dem Kunstklerus eine Ahnung davon, wieviel Wissen, Scharfsinn, Phantasie, wieviel »Kreativität« notwendig war, um nach 300 Jahren vergeblicher Arbeit der besten Köpfe die Richtigkeit der Fermatschen Vermutung zu beweisen?

philosoph Lionel Trilling den Satz: »Für das geistige Leben in unserer Kultur ist es bezeichnend, daß es eine Form der Zustimmung begünstigt, die keine wirkliche Überzeugung voraussetzt.«⁸

Das lakonische Urteil trifft unser Verhältnis zur Kunst heute prägnant. Und es ist ein vernichtendes Urteil – insbesondere wenn man dabei an das von Nietzsche geprägte Wort vom »Bildungsphilister« denkt: Die Kunst wird den Zwecken einer kulturellen Selbstbeglaubigung dienstbar gemacht, was sich in unserer Zeit daran zu erkennen gibt, wie leicht ihre angeblich ungeheuren Herausforderungen und Zumutungen absorbiert und in das allgemeine Gerede übernommen werden.

Man mag diese Entwicklung bedauern oder auch nicht, doch gilt es vor allem zu begreifen, daß es sich dabei nicht etwa um so etwas wie eine korrigierbare Fehlentwicklung handelt, die dem Einfluß kunstfremder Faktoren geschuldet wäre, sondern um die Entfaltung einer inneren Logik. Eine Reversion wäre allenfalls durch Sabotage des Kulturbetriebs denkbar – durch Ironisierung des Geschwafels und die beharrliche Lancierung der These, daß hinter einem guten Bild nicht mehr steckt, als darauf ist.

Ein solch scheinbar liebenswürdiger Versuch der Weltverbesserei wäre jedoch in Wahrheit ein Akt der Barbarei; und er ginge voraussehbar schief. Denn die Fabel von des Kaisers neuen Kleidern, die jedem Betrachter der Kunstszene heute, auch dem gutmütigsten, immer wieder durch den Kopf schießt, sofern er seine fünf Sinne noch beisammenhat (wobei er sich diesen Gedanken freilich sofort wieder verbietet), muß eben auch in ihrer zweiten, etwas verborgenen Botschaft verstanden werden, die der ersten, kruden Aufklärungsbotschaft zuwiderläuft und sie sanft korrigiert: Es war ja ein Kind, das ausrief »Der Kaiser ist nackt!«, ein Kind, also ein kleiner, noch nicht kulturalisierter Barbar, der die Regeln der Spiele der Erwachsenen noch nicht kannte und daher die

Umgangsformen, die Manieren der Kulturträger verletzte. Und Kunst heute lebt von den guten Manieren des Publikums, von der Höflichkeit der Kulturmenschen, also von verfeinerten, ritualisierten gesellschaftlichen Umgangsformen, die es verbieten zu sagen, »was man wirklich sieht«; denn dies wäre, und das sage ich ohne alle Ironie, ein Akt kulturfeindlicher Barbarei. Im übrigen bliebe jeder Zwischenruf ohnehin wirkungslos: Geht doch auch in Andersens Märchen der dekuvrierte Kaiser ungerührt weiter: Er bewahrt Haltung! Und genau das ist Kultur. »Wenn die Kulturmenschen ehrlich wären ...«, sagt Alfred Polgar. »Aber dann wären sie keine Kulturmenschen.«⁹

ANMERKUNGEN

- 1 H. Rosenberg, *The De-definition of Art*, Chicago and London (The University of Chicago Press) 1972.
- 2 O. Marquard, *Aesthetica und Anaesthetica*, Paderborn (Schöningh) 1989.
- 3 P. Valéry, Rede über die Ästhetik, in: *Werke*, Bd. 6, Frankfurt a. M., S. 217 f., 1995.
- 4 P. Valéry, *Das Problem der Museen*, a. a. O., S. 448.
- 5 Zit. nach: K. H. Bohrer, *Nach der Natur*, in: *Merkur* 462, August 1987, S. 631 f.
- 6 A. Gehlen, *Zeit-Bilder*, Frankfurt a. M. (Klostermann) 1986, S. 53 f., 162.
- 7 A. Gehlen, *ebd.*, S. 54, 163.
- 8 L. Trilling, *Das Ende der Aufrichtigkeit*, München (Hanser) 1980, S. 157.
- 9 Zit. nach: *Speisekarte des Cafés »Bräunerhof«*, Wien I., Stallburgg. 2, S. 9.