

CRITICA

Zeitschrift für Philosophie und Kunsttheorie



Mit Beiträgen von: STEFANIE KETTEL | SIMONA VENEZIA | JÜRGEN KRAUSE | ANNEGRET EMRICH | WOLFRAM BERGANDE | ELIANA HEREDIA | ERIC DECASTRO | CLAUDIA SIMONE DORCHAIN | SANDRA MANN | MARIA DUNDAKOVA | SANDER WILKENS | SANDRA MARKEWITZ | ALEXANDER ROTH

EDITORIAL

Liebe Leserin,
Lieber Leser,

die CRITICA-ZPK Redaktion hat für Sie in dieser Ausgabe wieder Artikel und Essays wie auch neuerdings (!) Arbeiten verschiedener Künstler und Künstlerinnen zusammengetragen. Das Schwerpunktthema richtet sich diesmal auf den Topos „**Mensch-Natur**“, das heißt auf die Verhältnisbestimmung des Menschen zur Natur und Umwelt als auch auf die natürliche Verfasstheit des menschlichen Seins an sich. Ergänzt werden die Schwerpunktbeiträge durch drei weitere Textbeiträge, die sich aus theoretischer Perspektive Fragen der Ästhetik und Kunsttheorie als auch Fragen einer Relationalität von Philosophie und Kunst widmen.

Wir wünschen Ihnen viel Freude beim Lesen und Anschauen!

Ihre CRITICA-ZPK Redaktion

SCHWERPUNKT

MENSCH-NATUR

5 Stefanie Kettel: Lass dich niemals täuschen, indem du daran zweifelst.

6 Simona Venezia: Verrat oder Versagen? 'Sein und Zeit' und die Technik.

20 Jürgen Krause: Grundsteine-Roter Punkt 1, Roter Punkt 2, Roter Punkt 3 und Fußwanderungen.

21 Eliana Heredia: Brigitte und das Leuchten der Wüste.

23 Wolfram Bergande: Jenseits von Natur und Kultur – Über die Reflexion der menschlichen Natur in Jean-Jacques Rousseaus *Diskurs über die Ungleichheit*.

29 Annegret Emrich: Köpfe.

31 Eric Decastro: Subcortical works, these 2.

32 Claudia Simone Dorchain: Blutige Transzendenz – Christismord und Gott-Natur.

39 Sandra Mann: 240308-2027 Begegnung.

41 Maria Dundakova: The Wind Song Way.

THEORIE

42 Sander Wilkens: On musical Meaning, collective Emotion, and Consciousness.

57 Sandra Markewitz: Ästhetik der Überredung im Bild. Überlegungen mit Wittgenstein.

63 Alexander Roth: Neues vom Ende der Kunst? Zur Aktualität des Verhältnisses von Philosophie und Kunst anhand von Paul Ryans »Threeing« auf der dOCUMENTA (13).

CONTENT



Stefanie Kettel, „Lass dich niemals täuschen, indem du daran zweifelst“, Öl auf Baumwolle, 130 x 170 cm, 2010.

Stefanie Kettel studierte von 2001-2007 an der Hochschule für Bildende Künste, Städelschule (Meisterschülerin), Frankfurt a. M. . 2011 absolvierte sie ein Auslandsstipendium in London, Künstlerhaus Schloss Balmoral und gewann den artgrant Kunstpreis. Sie lebt und arbeitet in Frankfurt a. M. . Die Landschaftsbilder der Künstlerin wirken nostalgisch, stets wie eine Reminiszenz an das Vergangene, das Unwiderrufliche, welches das menschliche Verhältnis zur Natur aber auch zum Seienden per se prägt.

Verrat oder Versagen?

„Sein und Zeit“ und die Technik

von Simona Venezia

1. Sogar die strengsten Kritiker Heideggers – diejenigen, laut denen sein Denken nach der Kehre in eine Art theoretischen Mystizismus (vgl. Hühnerfeld 1961, 126f., Löwith 1964, 8) und methodologischer Esoterik geraten sei – geben bekanntlich zu, dass *Sein und Zeit* aufgrund seiner radikalen Originalität den Status eines unbestrittenen Meisterwerks zuzuschreiben ist. Auch deshalb ist das fruchtbare „Versagen“ von *Sein und Zeit* zu einem *topos* des heideggerschen Denkens geworden, es ist angesichts der Grenzen der metaphysischen-vorstellenden Sprache, die das Buch charakterisiert, sogar als notwendig anzusehen. Es gibt aber auch einen weiteren *topos* des heideggerschen Denkens vor und nach der Kehre: den *topos* des „Verrats“. Wir wissen, dass die Kehre alles umgekehrt hat: es ist der berühmte Hinweis des *Briefs*. Aber diese Umkehrung hat zugleich einige Analysen unterbrochen, die fortgesetzt werden können und müssen, obwohl sie auffällig »ohne Rücksicht auf die Beziehung des Seins zum Seienden [...], ohne Rücksicht auf die Metaphysik« (Heidegger 2000, 25) durchgeführt wurden. Eine Fortsetzung solcher Analysen wäre deshalb ein Verrat – ein Verrat Heideggers mithilfe von *Sein und*

Zeit, d.h. von Heidegger selbst –, und dennoch ein Verrat, der weder das Wesentliche verpassen noch es zurückweisen, sondern eigentlich daran streben würde. In der Tat besteht vielleicht das eigentliche Versagen von *Sein und Zeit* in dem von *Heidegger selbst* begangenen Verrat, einem Verrat, der sich für ihn im Hinblick auf die Seinsfrage als absolut notwendig und unabwendbar durchsetzte.

Das Ziel des vorliegenden Beitrags ist deshalb ein Verrat Heideggers, der ihm eigentlich getreu zu bleiben versucht. Dieser Verrat wird auf der Ebene der *Frage nach der Technik* getrieben werden – einer Frage, die bekanntlich insbesondere nach der Kehre in den Vordergrund rückt, die sich aber auf interessante und eigentümliche Weise bereits in den Analysen von *Sein und Zeit* abzeichnet. In der fast unüberschaubar gewordenen Sekundärliteratur über Heidegger ist aber dieser Aspekt insgesamt vernachlässigt worden, insbesondere im Vergleich zum riesigen, z. T. auch übertriebenen Interesse für die spätere Entwicklung der Frage nach der Technik, die in allen Einzelheiten erörtert worden ist. Dagegen verdient auch diese frühere, eher verdeckte Thematisierung der Frage nach der Technik

eine eingehende Diskussion, da sie ein hochinteressantes spekulatives Potential an sich aufweist; mit Heraklit (Fragment 22B54 DK) könnte man sogar sagen: »Un-sichtbare Harmonie ist stärker als die sichtbare« (Heraklit 1991, 99).

Es steht fest, dass die Frage nach der Technik im Meisterwerk aus dem Jahre 1927 nicht systematisch behandelt wird. Das bedeutet jedoch nicht, dass sie nicht systematisch behandelt werden kann, indem man sie auf den gesamten Horizont des heideggerschen Denkens und dessen Entwicklung bezieht. In den Jahren von *Sein und Zeit* war noch kein theoretischer Rahmen zur Verfügung, in den sich der Begriff als solcher von Technik adäquat einfügen konnte, im Gegensatz zu den späteren Jahren, als das Zeitalter der Technik als geschichtliche Artikulation des ontologischen Prozesses der Enthüllung der Wahrheit des Seienden im Rahmen der so genannten „Seinsgeschichte“ gedacht wurde. Nichtsdestoweniger wird ein viel versprechender umfassender Ansatz zu dieser Frage nicht dadurch beeinträchtigt. Schon vor ihrer geschichtlich-ontologisch-geschicklichen Bestimmung wurde nämlich die Technik außerhalb der Domäne der bloßen menschlichen Tätigkeit und der Instrumente, von denen sich der Mensch bedient, gedacht, und mit dem Sein selbst des Daseins und mit dessen Verhältnis zur Welt in Verbindung gesetzt.

Obwohl das Hauptziel Heideggers in den Jahren um *Sein und Zeit* noch nicht in einer systematischen Analyse des ontologischen Grundes der Technik bestand, waren seine Ausführungen schon durch den Versuch gekennzeichnet, diese wesentliche Frage nicht einfach unter einem bloßen subjektivistischen Gesichtspunkt zu betrachten. Der spätere Ansatz selbst einer Deutung des technischen Zeitalters als Seinsgeschichte lässt sich nämlich gerade als die Möglichkeit für das Denken interpretieren, die Technik von jeglichem subjektivistischen Prinzip bzw. von jeglicher subjektivistischer Methode endgültig zu befreien, und zwar durch den Versuch, etwas über das Sein des Seienden und nicht des Subjektes zu sagen. Dadurch wird deutlich, dass sich die rein ontologische Perspektive des so genannten „zweiten Heidegger“ in erster Linie als ein Loswerden von jeglichem subjektivistischen Rest aufzufassen ist, und nicht dagegen als eine Art Verdünnung der Frage nach der Technik innerhalb eines Prozesses von theoretischer Sublimation, die einen völligen Verzicht auf die Miteinbeziehung des Bereichs der individuellen Lebenserfahrung bedeuten würde. Heidegger zielt deshalb hauptsächlich darauf ab, die Dimension der Technik nicht vom ontischen Bereich des Seienden, sondern von einer bestimmten Auffassung des Seienden zu entkoppeln.

Die Forderung nach einem eindeutig ontologischen Ansatz zur Besinnung auf die Frage nach dem Sein, die zugleich die ontische Unüberwindlichkeit der Frage nach dem Menschen aufbewahrt, lässt sich nämlich *in nuce* bereits in *Sein und Zeit* erkennen, in dem Heidegger einer bloßen subjektivistischen Herleitung der Struktur des Daseins dadurch zu entkommen versucht, dass er es als In-der-Welt-sein in einen Kontext einfügt – als ein In-der-Welt-sein, das von dem bestimmt wird, was es selbst mitbestimmt. Wenn die Subjektivität als eine Menge von Relationen aufgefasst wird, die die Welt kennzeichnen, und nicht als ein ‚starkes‘ Subjekt, das sich eigentlich außerhalb der Welt befindet, deren theoretischen Fundierung es beansprucht, dann wird das traditionelle Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt außer Kraft gesetzt, und gleichzeitig wird auch die Möglichkeit außer Kraft gesetzt, die Technik als ein Instrument zu denken, das der Mensch zur Verfügung hätte.

2. Aus dem so genannten „ersten“ Heidegger lassen sich also bereits an sich einigermaßen komplexe Hinweise auf die Frage nach der Technik entnehmen, die mit der Betrachtung des Verhältnisses zwischen dem Dasein und der Welt sowie mit dessen Tätigsein in der Welt zusammenhängen: Es handelt sich um eine Perspektive, die nicht vollkommen in der Ontologie aufgeht, sondern ganz im

Gegenteil auch Aspekte und Probleme mitberücksichtigt, die mit der Relation zwischen der Technik und dem Menschen zu tun haben. Die differentiale Zusammengehörigkeit von Ontischem und Ontologischem im Rahmen der Frage nach der Technik verknüpft sich nämlich mit drei wesentlichen Elementen des heideggerischen Denkens in den Jahren um *Sein und Zeit* – Elementen, die sich als wesentlich auch für den späteren Gedankengang Heideggers erwiesen haben:

- a. Die Frage nach der Technik gehört zur Frage nach der Wahrheit;
- b. Die Frage nach der Wahrheit artikuliert sich ihrerseits im Zusammenspiel von *Eigentlichkeit* und *Uneigentlichkeit*;
- c. Die Frage nach Technik ist deshalb auf den Horizont des Zusammenspiels von *Eigentlichkeit* und *Uneigentlichkeit* zurückzuführen. Es ist mit anderen Worten möglich festzustellen, wie schon seit *Sein und Zeit* die Behandlung der Frage nach der Technik grundsätzlich und aufs Engste mit der Frage nach der Wahrheit zusammenhängt. Die Frage nach der Wahrheit überschreitet den bloß ontischen Bereich, weil sie immer auf eine Frage nach dem Wesen hinweist; obwohl die Zentralität der existentiellen Dimension des Daseins in der Vernetzung der Welt unberührt bleibt, tut sich deshalb in seiner ganzen Unüberwindlichkeit der ontologische Horizont endgültig auf, innerhalb dessen dann die Frage nach der Technik

als solcher gestellt wird. Da aber in *Sein und Zeit* die Frage nach der Wahrheit noch nicht ausschließlich aufgrund der Bedingungen der Unverborgenheit gedacht wird (das stellt nur eine Möglichkeit unter anderen dar, obwohl sich ihr Vorrang bereits andeutet), ist die Heranziehung der Interaktion von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit für Heidegger der einzige Weg, über sie in ihrer Ganzheit zu überlegen. So ist die Wahrheit diejenige Dimension von Eigentlichkeit, die sich immer auf eine Dimension von Uneigentlichkeit bezieht. Sie ist mit dem ständigen weltlichen Kontextualisierungsprozess des Daseins verbunden, der (wie schon erwähnt) ein Netz von Relationen aktiviert, das dem Dasein unmöglich macht, zur Welt wie ein Subjekt zu einem Objekt in Verhältnis zu stehen.

Zu den Zwecken einer Analyse der Interaktion von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit gilt zu unterstreichen, dass mit diesen beiden Termini gar keine Konnotation bzw. kein Attribut des Daseins gemeint ist, umso weniger moralischer Art. Heidegger greift hierbei offenbar auf die etymologische Rekonstruktion der Gebrüder Grimm, laut denen das Wort *eigentlich* genau dem lateinischen *proprius* (J. Grimm/W. Grimm, 63) entspricht. Die Eigentlichkeit ist also das, was dem Dasein eigen ist – sein Eigenes –, nicht aber als etwas, was es besitzen würde, immer zur Verfügung hätte und womit es immer rechnen könnte, sondern

als das, was sein existentialer Entwurf ermöglicht: »Dasein *ist* je seine Möglichkeit und es „hat“ sie nicht nur noch eigenschaftlich als ein Vorhandenes. Und weil Dasein wesenhaft je seine Möglichkeit ist, *kann* dieses Seiende in seinem Sein sich selbst „wählen“, gewinnen, es kann sich verlieren, bzw. nie und nur „scheinbar“ gewinnen. Verloren haben kann es sich nur und noch nicht sich gewonnen haben kann es nur, sofern es seinem Wesen nach mögliches *eigentliches*, das heißt sich zueigen ist. Die beiden Seinsmodi der *Eigentlichkeit* und *Uneigentlichkeit* – diese Ausdrücke sind im strengen Wortsinne terminologisch gewählt – gründen darin, dass Dasein überhaupt durch Jemeinigkeit bestimmt ist. Die Uneigentlichkeit des Daseins bedeutet aber nicht etwa ein „weniger“ Sein oder einen „niedrigen“ Seinsgrad. Die Uneigentlichkeit kann vielmehr das Dasein nach seiner vollsten Konkretion bestimmen in seiner Geschäftigkeit, Angeregtheit, Interessiertheit, Genußfähigkeit« (Heidegger 1993, 42f.).

Obwohl die Dynamik Eigentlichkeit/Uneigentlichkeit auf keine ethische Dimension des Handelns verweist, vermag Heidegger durch sie die Frage nach der Wahrheit mit der Frage nach dem Handeln des Daseins zu verbinden: das Dasein kann nur dann „eigentlich“ sein, wenn es sich selbst zu Eigen machen kann. Die Uneigentlichkeit wird nicht als eine äußere Dimension des Eigenseins

des Daseins herabgesetzt, sondern als eine innere Möglichkeit des jeweiligen existentialen Entwurfs. Diese Zusammengehörigkeit von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit entspricht spiegelbildlich der Zusammengehörigkeit von Verborgenheit und Unverborgenheit, aufgrund derer später die Dynamik der Wahrheit als *aletheia* zustande kommen wird.

Bevor man aber diese Analyse – die neue und originelle interpretatorische Perspektiven auf die Frage nach der Technik eröffnet – fortsetzt, soll ausführlicher auf die unterschiedlichen Ansätze hingewiesen werden, die in *Sein und Zeit* die Behandlung der Frage nach der Wahrheit charakterisieren, sowie auf die späteren Entwicklungen und Umformungen solcher Frage im heideggerschen Denken. In *Sein und Zeit* wird nämlich die Wahrheit unter unterschiedlichen Gesichtspunkten betrachtet: in ihrer Uneigentlichkeit – Wahrheit als Gewissheit (ebd., 95ff.) in Bezug auf Kalkül und Methode; in ihrer zweifachen ontischen Phase der Eigentlichkeit – Wahrheit als Entschlossenheit (ebd., 297), d. h. als diejenige Zielbewusstheit und Energie, mit denen das Dasein den Appell seines Gewissens total befolgt, und als Erschlossenheit (ebd., 220f.), d. h. als dasjenige Sichöffnen vor der Welt, wobei sich Dasein und Welt als zusammengehörig erweisen; in ihrer ontisch-ontologischen Phase – Wahrheit als Entdeckendsein und als Entdecktheit (ebd.), d. h.

als Freilegung der Öffnung selbst des Daseins; in ihrer vollkommenen ontologischen Eigentlichkeit – Wahrheit als Unverborgenheit des Seins (ebd., 219).

Diese Unterschiede werden in der endgültigen Auffassung der Wahrheit als Entbergung völlig aufgehoben, einer Auffassung, die sich bereits in den Überlegungen der 20er Jahre andeutet und von der alle späteren Arbeiten ausdrücklich ausgehen. Durch diese unterschiedlichen Ausprägungen der Auffassung von Wahrheit vermag jedoch die Zusammengehörigkeit von Technik und Wahrheit bereits ans Licht zu treten, wenn auch nicht auf einer streng ontologischen Ebene. In ihnen ist nämlich möglich, die Technik in Bezug auf die eigensten menschlichen Möglichkeiten zu denken, wohl aber nicht als ein Ereignis, das imstande ist, ein Zeitalter zu stiften und zu beherrschen. Als solche tritt sie dagegen in den späteren Arbeiten Heideggers auf, in denen vor den unterschiedlichen Wahrheitsausprägungen auf die ontologische Dynamik ausgewichen wird, die der einzige Zugang wird zu einer Besinnung des Seins »ohne Rücksicht auf die Beziehung [...] zum Seienden« (Heidegger 2000, 25). Die Perspektive ändert sich also aufgrund der Ersetzung der ontischen Ebene des Daseins mit der Ebene der Geschichte des Denkens – einer Geschichte, die unwiderruflich mit der Metaphysik identifiziert wird. Sobald die Metaphysik zur Er-

örterung der Seinsvergessenheit wird, die sich in der gegenwärtigen „dürftigen Zeit“ manifestiert, wird sie auch zum privilegierten Zugang zum Sein selbst, und die Technik wird als geschichtliches Korrelat – als ein eigentliches »historisches Apriori« – der Metaphysik gedacht.

Im Rahmen dieser Perspektive wird die heideggersche Auseinandersetzung mit den Verhältnissen zwischen Technik und Wahrheit umformuliert, wird deutlicher und geschichteter, gewinnt die Konturen, mit denen sie bekannt geworden ist. Die Beziehung von Technik und Wahrheit kann nur auf das Sein mittels der Grunddimension des *Gestells* (Heidegger ⁸1997, 23ff.) zurückgeführt werden. Es handelt sich bekanntlich um den Terminus, mit dem Heidegger »jenen herausfordernden Anspruch« bezeichnet, »der den Menschen dahin versammelt, das Sichtbergende als Bestand zu bestellen« (ebd.). Der »gewagte Gebrauch« des sonst alltäglichen Wortes „Gestell“ besteht somit in einer Benennung des Wesens der modernen Technik (ebd., 24) überhaupt. Die Beziehung des Gestells zum Sein ist sehr eng, da in dürftiger Zeit das Gestell den einzigen Weg darstellt, das Sein zu denken – auch wenn nur in einer unausweichlichen Vergessenheit. Das Gestell ist nicht nur »ein erstes, bedrängendes Aufblitzen des Ereignisses« (Heidegger 2008, 27). Darin west diejenige Dynamik von enteignender Aneignung (innerhalb derer sich das Sein das Seiende aneignet, während es

Letzteres enteignet), wodurch das Ereignis – ohne aber keineswegs »der umgreifende Oberbegriff« (Heidegger 2000, 22) zu sein – auf das Sein selbst als die reine Ontologizität des Seyns weist. Das Gestell ist also sogar eine besondere Ausprägung des Ereignisses, die dem entspricht, was wir heute als die Wahrheit des Seins erfahren können. Die Technik west nämlich »in dem Bereich, wo Entbergen und Unverborgenheit [...] geschieht« (Heidegger ⁸1997, 17). Der Bereich, in den das Wesen der Technik gehört, ist also der selbe Bereich, in den das Wesen der Wahrheit gehört; während Letztere jedoch notwendigerweise mit der Verborgenheit konfrontiert ist, mit der sie zusammenhängt, macht die Technik es notwendig, jenen Verweis auf das Nichts zu denken, der der Wahrheit stets eigen ist; sie macht es notwendig, jene Dunkelheit bzw. jenes Nichts (wovon ausgehend erst möglich wird das Licht der Lichtung zu denken) als Bestandteil einer besonderen Weltanschauung zu denken, die dadurch gekennzeichnet ist, dass ein objektivierendes Denken die Wirklichkeit als Bestand ansieht, da »sich die Natur in irgendeiner rechnerisch feststellbaren Weise meldet und als ein System von Informationen bestellbar bleibt« (Heidegger ⁸1997, 26).

Wird das Wirkliche als Bestand und sozusagen als ontisches Korrelat des Denkens angesehen, so wird »alles Anwesende als technischen Bestand« (Heidegger ¹¹1997, 263) bestellt, so dass alles, was es um uns

gibt und uns betrifft, als eine organisierte Gesamtheit berechenbarer Kräfte erscheint. Damit setzt sich als Gesetz des Wirklichen die »Gefahr« durch, die die äußerste Form der Vergessenheit darstellt, und man lässt sich durch die »Willensmeinung« verführen, »durch eine friedliche Entbindung, Umformung, Speicherung und Lenkung der Naturenergien könne [...] das technische Herstellen [...] die Welt in die Ordnung« bringen (Heidegger 1994, 294ff.). Wird das Wirkliche als Bestand angesehen, so bedeutet das letztendlich den Versuch, die zusammengehörigen *lethe* und *aletheia* zu vernichten, indem man sie als genau berechenbar und als ein überprüfbar Gegebenes auffasst – wobei die Schwierigkeit der Berechnung bzw. der Überprüfung im Grunde nicht relevant ist. Laut Heidegger entspricht somit die Technik – die sich zwar mit der gleichen Dynamik der Wahrheit artikuliert, jedoch die eigentliche Wahrheit zu verhüllen versucht, die im für das Ereignis eigentümliche enteignenden Wesen des Enteignisses zum Ausdruck kommt – den Gewalttaten, die der Mensch mithilfe von Maschinen und anderen technischen Geräten jeden Tag an der Natur, an anderen Menschen sowie an sich selbst begeht. Die Technik gehört zum Ereignis, indem sie zur im Gestell zu erörternden Seinsvergessenheit gehört, mit der der Mensch das Wirkliche als einen Bestand bestellt, was prinzipiell mit der Betrachtung des

Seins immer und nur als eines Seienden übereinstimmt. Bei Heidegger heißt es nämlich: »das Ge-Stell west nach der Weise des Ereignisses und zwar so, daß es dieses zugleich verstellt, weil alles Bestellen sich in das rechnende Denken eingewiesen sieht und so die Sprache des Ge-Stells spricht« (Heidegger ¹¹1997, 263). Die Technik als eine Weise des Entbergens – aber als die uneigentliche Weise, die nicht imstande ist, sich mit den eigenen eigentlichen Möglichkeiten auseinanderzusetzen – artikuliert sich genau dort, wo sich die Metaphysik als Ort der Entbergung der Verborgenheit der Seinsfrage erörtert. Der Prozess – als Entbergen – ist derselbe, aber unterschiedlich ist die Weise, auf die sich das Sein gibt, zu dem eine Beziehung hergestellt wird: für die Metaphysik ist es ein Seiendes, für das eigentliche Denken ist es das Ereignis.

Die Zusammengehörigkeit von Technik und Wahrheit gründet also darauf, dass die Technik zum Sein selbst gehört, da sie, wie die Wahrheit, »eine Weise des Entbergens« (Heidegger ⁸1997, 15) ist. Während aber die Wahrheit sich erst aus einer Verborgenheit her entbirgt, indem sie sich von solcher Verborgenheit ernährt und auf solche Verborgenheit ständig verweist, versucht die Technik, die für die Wahrheit notwendige Phase der *lethe* zu beherrschen. Die Frage nach der Wahrheit ist nicht nur deshalb notwendig, weil man dadurch das sich im für die alte-

heia charakteristische Ereignis ereignende entbergende Enteignis verstehen kann, sondern auch deshalb, weil man dadurch das für das Geschehen des technischen Zeitalters charakteristische verbergende Ereignis als Seinsvergessenheit verstehen kann. Die Wahrheit kann nämlich als Entbergen in seinem ganzen erschreckenden Wesen erst dank des Verbergens erfahren werden, mit dem sie immer konfrontiert ist und von dem sie immer beherrscht wird. Dagegen wird sie nach den Bedingungen der Technik in ihrem Wesen als Sicherheit gedacht, als eine Art Strategie der Versicherung, die auf die *lethe*, auf die Verborgenheit zwangsläufig verzichten muss, so dass sie weiter besteht, wirkt und berechnet.

Das geschieht deshalb, weil die Menschen in einem Zeitalter wohnen – der dürftigen Zeit –, die durch das Entbergen des Seins und dessen Verborgenheit charakterisiert ist; das Sein kann nur in der höchsten Verstellung der Eigentlichkeit aufgefasst werden, die die Leistung der Technik darstellt – der Technik, die in einem Bestand sogar das Nichts „sicher“ zu machen vermag. Eine solche Herrschaft hat sich in der Geschichte des Denkens durch die Metaphysik durchgesetzt, die laut Heidegger das Denken des Ursprungs und der vorsokratischen Ursprünge verraten hat und sich als wissenschaftliches Wissen – als »Philosophieren« – herauskristalliert hat; die die Seinsverges-

senheit zu ihrem Ausgangspunkt gemacht hat, anstatt sie als ihren Antagonisten zu haben; die auf die Vergessenheit der ontologischen Differenz hartnäckig beharrt hat, anstatt sie als Ausnahme anzusehen; die schließlich das Seiende – als *summum ens* bis zur Neuzeit und als den Menschen, das denkende Subjekt, seit Descartes – zu ihrem Grund anstatt zu ihrer dringenden und komplexeren Frage gemacht hat. Der Zusammenhang von Technik und Wahrheit führt so zur vollständigen Identifikation von Denken und Ontologie.

3. Ausgehend von diesen Analysen wird es möglich festzustellen, dass der Zusammenhang von Technik und Wahrheit einen interpretatorischen Leitfaden liefert, mit dessen Hilfe man die gesamte philosophische Entwicklung Heideggers entschlüsseln könnte. Grundet aber man die Interpretation ausschließlich oder hauptsächlich auf diesen Zusammenhang, so läuft man Gefahr, die eigensten Anliegen und Möglichkeiten des Menschen verhängnisvoll zu vernachlässigen, da er dort, in der gewaltigen Dimension der Seinsgeschichte, die Technik als Element des übergeordneten Gestells fast wie ein Knecht (Heidegger 1959, 22) einfach hinnehmen muss. Bekanntlich löst Heidegger dieses äußerst heikle Problem dadurch, dass er als die richtige Beziehung zur Technik eine »Gelassenheit zu den Dingen« ansieht, eine Haltung – und somit aber auch ein Han-

deln –, die den Menschen von den Instrumenten und Geräten rettet, die er selbst geschaffen hat, und ihm erlaubt, der Technik sowohl „ja“ als auch „nein“ zu sagen. Heidegger versucht also das grundsätzlich ontologische Wesen der Frage aufzubewahren, indem er aber auch für den Menschen einen Handlungsraum eröffnet.

Beim späteren Heidegger artikuliert sich also die Frage nach der Technik auf eine ganz unterschiedliche Weise im Vergleich zu den früheren Werken, die wir im Folgenden noch analysieren werden, weil da die geschichtsgeschichtliche Perspektive den Vorrang vor der „physisch-ontologischen“ hat; diese scheint aber gerade aufgrund der ihr zugrunde liegenden Korrelation der Frage nach der Wahrheit näher zu sein. Wir haben bereits hervorgehoben, dass in *Sein und Zeit* die Wahrheit des Daseins im Zusammenspiel von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit anzusiedeln ist, weshalb es sehr interessant sein könnte, gerade davon wieder auszugehen. Diese Dynamik bewahrt nämlich die Zentralität des Daseins auf, ohne in eine bloß anthropozentrische Auffassung zu geraten. Während die »Gelassenheit zu den Dingen« das abstrakte Manifest einer Besinnung auf das Verhältnis zur Technik zu werden droht, weist die Dynamik Eigentlichkeit/Uneigentlichkeit auf konkrete Optionen dieses Verhältnisses hin. In *Sein und Zeit* lässt sich das Verhältnis zwischen Technik und

menschlichem Vermögen in der Dimension des Besorgens beschreiben, die laut Heidegger wie folgt charakterisiert werden kann: »zutunhaben mit etwas, herstellen von etwas, bestellen oder pflegen von etwas, verwenden von etwas, aufgeben und in Verlust geraten lassen von etwas, unternehmen, durchsetzen, erkunden, befragen, betrachten, besprechen, bestimmen ...« (Heidegger 1993, 56f.). Während der »Strukturbegriff« der Sorge – der als das Sein des Daseins in der Einheit dessen ekstatischer Entfaltung von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft, d. h. in seiner konstitutiven, wesentlichen Zeitlichkeit aufgefasst wird – kann und muss ausschließlich unter einem ontologischen Gesichtspunkt bestimmt werden, das sich der korrelierte Begriff von Besorgen auf den Erfahrungsbereich bezieht, der das Dasein in seinem Verhältnis zur Welt charakterisiert. Das Dasein kann nicht auf das Besorgen verzichten, das seinen eigenen Wirkungskreis darstellt, da sein originäres Offen-sein vor den Dingen und den Menschen darin zustande kommt.

Der eigentliche Angelpunkt der Frage nach der Technik in *Sein und Zeit* lässt sich in der Tatsache erkennen, dass im Besorgen auch die Dimension der Technik mit einbezogen ist, ausdrücklich etwa in den Weisen des Herstellens, des Bestellens und des Bestimmens. Gerade solche Modi rücken dann im berühmten *Die Frage nach der Technik* aus dem Jahre 1953 in den

Vordergrund. Dort führt Heidegger wichtige Analysen des Wesens der Technik als Gestell durch, und diese Modi kommen als Erscheinungen der allgemeinen Haltung des Menschen vor, der die Natur und Dinge zu bloß berechenbaren und brauchbaren Entitäten macht. Sie auch stellen eine Weise des Entbergens dar, der Zurückziehung des Seins aus jeglichem Horizont von theoretischem Verständnis. Vor dieser genuin ontologischen Bestimmung wiesen sie aber in *Sein und Zeit* auf eine Möglichkeit des Daseins unter anderen, ohne positive oder negative Konnotationen. Auch in dieser Hinsicht kann die Dynamik Eigentlichkeit/Uneigentlichkeit, worauf das Besorgen beruht, als alternativ zur Dynamik Entbergen/Verborgenheit angesehen werden, da die Eigentlichkeit – wie bereits angedeutet – das eigentliche Sein des Daseins im Verhältnis zu sich selbst bedeutet, seine eigene Identität im Kontext der Welt, seine Fähigkeit, seinen eigensten Möglichkeiten zu entsprechen. Im Rahmen solcher Möglichkeiten wird auch über die Möglichkeiten der Technik entschieden: Die Technik könnte sich auch als nicht ‚negative‘ Möglichkeit herausstellen, wenn der Mensch imstande wäre, mit ihr in einem ‚eigentlichen‘ Verhältnis zu stehen. Nur weil der Mensch zunächst und vor allem auf die Uneigentlichkeit gerichtet ist, auf eine zerstreute Anonymität und auf einen alltäglichen Zerfall in der Verfremdung, wird die Technik zu einem verhängnis-

vollen Mittel der Herrschaft über die Welt und die anderen Seienden.

Folgt man den angeführten Hinweisen, so wird es möglich, im Rahmen des heideggerschen Denkens eine andere Möglichkeit der Analyse der Frage nach der Technik zu erkennen. Es handelt sich um eine konkrete Möglichkeit, die Technik nicht nur als eine erschreckende Gefahr, sondern eben als eine Möglichkeit für den Menschen anzusehen: die Möglichkeit, sich mit der Problematik der Selbsteignung auseinanderzusetzen. Heidegger hat diesen Weg offenbar nicht bewusst eingeschlagen, da er im Grunde der Technik keineswegs den Status einer Möglichkeit zuschreibt. Wie schon erwähnt ist sie das ontologische Prinzip, das die Seinsvergessenheit zum Geschick macht, das wiederum den Menschen von einem Kontakt mit der höchsten Form der Wahrheit, d. h. der Wahrheit als Unverborgenheit, abhält. Die Technik ist der einzige ontologische Zugang zur Verbergung, d. h. zur einzigen Ausprägung der Wahrheit, die in der dürftigen Zeit für den Menschen möglich bleibt. Heidegger zielt nicht nur deshalb darauf ab, die Technik mit der Seinsfrage zu verknüpfen, weil er ein unkontrolliertes subjektivistisches Treiben vermeiden will, sondern auch weil er ins Wesen von deren Herrschaft über die Welt eindringen will. In solcher Hinsicht kann die Technik keineswegs mit der Dimension der Möglichkeit verbunden werden – es sei denn, in einer metaphysisch-ob-

jektivierenden Perspektive, innerhalb derer die Möglichkeit mit der Verfügbarkeit, d. h. mit der Reduktion auf ein bloß Berechenbares, identifiziert wird. Unter dem Gesichtspunkt des Wirklichen/Möglichen wäre also die Technik die Wirklichkeit der Entbergung, die einzige ontologische Wirklichkeit, die es zulässt, das Sein als das ent-eignende Ereignen des Ereignisses zu denken. Jedoch wird Heidegger dadurch einer Grundthese seiner Philosophie nicht gerecht, der er immer getreu bleiben wollte, und zwar der These des Vorrangs – und nicht einfach des Vortritts – der Möglichkeit vor der Wirklichkeit: »höher als die Wirklichkeit steht die Möglichkeit« (ebd., 38). In der als Weise der Entbergung aufgefassten Technik begeht paradoxerweise Heidegger einen kleinen Verrat an sich selbst, indem das Prinzip Wirklichkeit in seiner Starrheit gegen die Dynamik des Wesens der Möglichkeit zur Geltung gebracht wird.

Während das Prinzip Wirklichkeit einem potentiell ‚implosiven‘ Denken zugrunde liegt, das sich darauf beschränkt, ein solches Prinzip zu beschreiben, aktiviert die Möglichkeit eine Besinnung, die versucht, deren immer neuen Ausprägungen gerecht zu werden. Dieses Paradox eröffnet zwar keine unmittelbar positive bzw. versöhnliche Interpretation des Phänomens und des Begriffs der modernen Technik, vermag aber, im Horizont des heideggerschen Denkens die Technik unter einem weiteren

Gesichtspunkt erscheinen zu lassen und zu problematisieren.

Das ist aber wohl nicht das einzige problematische Element im Hinblick auf diese Frage. Es ist ja bekannt, dass die heideggersche Technikauffassung – genauso genial wie einseitig – auch heftig kritisiert worden ist, weil sie manchmal als die bloße Aufnahme eines unabwendbaren und irreversiblen Faktums beurteilt wurde, das als solches dem menschlichen Handeln kaum Spielraum gestattet. In dieser Hinsicht wurden Einwände insbesondere gegen die Unmöglichkeit erhoben, eine Ethik¹ zu gründen – es sei denn, man thematisiert eine ursprüngliche und ontologische, ziemlich unfassbare Ethik wie im *Brief über den Humanismus* (Heidegger 1996, 353ff.), die eben jede weitere Ethik unmöglich macht. Erst eine Ontologisierung kann laut Heidegger eine Reduktion der Ethik zu einer Disziplin vermeiden, die einfach dazu bestimmt ist, »zu predigen und moralische Zensuren zu erteilen« (Heidegger 1988, 104). Die Ethik darf nämlich nicht als eine Lehre aufgefasst werden, die Regeln aufstellt, die ein Handeln als »Vollbringen« (Heidegger 1996, 313) leiten, denn die Ethik betrifft das Denken, das nur insofern »handelt, indem es denkt« (ebd.). Heidegger weist deutlich auf die Grenzen jeder Ethik hin, wenn er behauptet, dass wir die Technik nicht moralisch überwinden« (Heidegger 1986, 433)

¹ Zur Frage nach der Ethik bei Heidegger vgl. wenigstens: Riedel 1972; Riedel 1974; Werner 1983; Gethmann-Siefert/Pöggeler 1989; Brandner 1992.

können, nicht nur weil die Philosophie, über »keinen Weg zur unmittelbaren Veränderung des gegenwärtigen Weltzustandes« (Heidegger 1988, 104) verfügt, sondern vor allem weil »die Technik [...] weder bloß noch auch nur in erster Linie etwas Menschliches [ist]. Die Technik ist in ihrem *Wesen* ein ganz bestimmte Art der Offenbarkeit des Seyns, durch welches Geschick des Seyns der heutige Mensch hindurch muß« (Heidegger 1986, 433). Die Erarbeitung einer Moralphilosophie, die das Wesen der Technik nicht berücksichtigt, stellt also nichts anderes als eine vorläufige Lösung einer gar nicht vorläufigen kritischen Situation dar, eine Lösung, die gar nicht dazu geeignet ist, eine radikale und unabwendbare Situation zu bewältigen, die laut Heidegger erst am Anfang ist. Etwas zugespitzt könnte man sogar sagen, dass in der Perspektive Heideggers die Moral die technische Herrschaft einfach gerechtfertigt, indem sie die Seinsvergessenheit, zu der sie gehört, verewigt, und sich wegen solcher fehlenden Einsicht an das Wesen der Technik einem uneigentlichen Denken ausliefert. Für Heidegger ist nämlich Ethik in erster Linie Wiederaneignung der eigensten Möglichkeiten, Wiederaneignung der Möglichkeit, in der Seinsvergessenheit die Unmöglichkeit eines Besitzes des Seins zu erkennen.

Die Unfähigkeit der Philosophie, auf allgemeine ethische Normen sowie objektive Werte hinzuweisen, wird unter der Per-

spektive der ontologischen Ethik als die Tatsache aufgefasst, dass der Raum des Handelns für die Besinnung gesperrt ist; in *Sein und Zeit* wird sie dagegen gerade mit der Möglichkeit des Handelns in Verbindung gesetzt, obschon sie wohl durch den Ruf des Gewissens auf eigene Endlichkeit bestätigt wird. Die Möglichkeit des Handelns ist nämlich mit der höchsten ontisch-ontologischen Möglichkeit, d. h. dem Sein-können des Daseins, eng verbunden: »dergleichen „praktische“ Anweisungen gibt der Gewissensruf nicht, *einzig deshalb*, weil er das Dasein zur Existenz, zum eigensten Selbstseinkönnen, aufruft. Mit den erwarteten, eindeutig verrechenbaren Maximen würde das Gewissen der Existenz nichts Geringeres versagen als – *die Möglichkeiten zu handeln*« (Heidegger 1993, 294).

4. In *Sein und Zeit* orientiert sich also das Sein-können des Daseins im Raum des Handelns nach der Perspektive der Möglichkeit. Im Rahmen solcher Möglichkeiten kommt der Technik eine Stellung zu, die weder gepriesen noch dämonisiert wird. Eine Beziehung dazu zu erstellen bedeutet die Sicherstellung der Zentralität der Interaktion von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit und somit eine nähere Betrachtung der Frage nach der Technik selbst. Wesentliche menschliche Anliegen drohen in der Dynamik der Seinsgeschichte unterzugehen; in der Interaktion von Eigentlichem und Uneigentlichem

– die jedenfalls den ontologischen Grund aufbewahrt – gewinnt dagegen der Mensch eine Zentralität, die ihm in der Seinsgeschichte gar nicht zukommen kann. Wenn die Aufgabe des Denkens lediglich darin besteht, den Prozess der Entbergung in der Seinsgeschichte zu analysieren, dann könnte nicht einfach die Domäne des Handelns, sondern auch *die Möglichkeit des Handelns* aufgehoben werden. Letztere lässt sich mit der Eigentlichkeit des Gewissensrufes messen, die bei Heidegger bis zu den letzten Werken nur einen Namen hat: Endlichkeit. Das Element, das in der Entwicklung der heideggerschen Frage nach der Technik unverändert bleibt, ist gerade die Identifizierung der Identität des Daseins mit der Endlichkeit, sowohl wenn das Dasein in seiner weltlichen Vernetzung analysiert wird, als auch wenn es ins ontologische Spiel der aneignenden Enteignung des Ereignisses eingefügt wird. Da die Aufgabe des Philosophen weder in einer Belehrung noch in einer Berichtigung der Menschen bestehen kann, wird der Gewissensruf auf die Endlichkeit für den Raum des Handelns nochmals entscheidend, und muss sich solcher Raum nach einem eigentlichen Horizont von Endlichkeit richten, der es in der unabwendbaren Uneigentlichkeit des Existierens schon immer gibt. Kein Ansatz zur Frage der Technik ist angemessen, wenn man sich mit der radikalen Zusammengehörigkeit von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit des Daseins nicht

genauso radikal auseinandersetzt: solche Zusammengehörigkeit liegt dem Vorrang der Möglichkeit vor der Wirklichkeit, und letztendlich des problematischen Denkens vor jeglichem dogmatischen Denken zugrunde. Die Frage nach der Technik stellt den Höhepunkt der heideggerschen Besinnung auf die Endlichkeit, sowohl wenn man sie nur in Verbindung mit dem ontologischen Grund ansieht, als auch wenn man versucht, sie in Verbindung mit der spezifischen Dynamik der ontisch-ontologischen Möglichkeit des Daseins zu setzen. Die Wege der Endlichkeit zu gehen bedeutet, den eigentlichen Möglichkeiten des Denkens zu entsprechen, auch wenn dieses Gehen auf eigentlichen Wegen den Horizont des Uneigentlichen in seiner ganzen Weite durchmisst – und vielleicht eben deswegen.

Literatur

Brandner, Rudolf: Warum Heidegger keine Ethik geschrieben hat, Wien 1992.

Gethmann-Siefert, Annemarie/Pöggeler, Otto: Heidegger und die praktische Philosophie, Frankfurt a. M. 1989.

Grimm, Jacob/Grimm Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Elektronische Ausgabe der Erstbearbeitung, 5. Aufl., Frankfurt a. M. 2006, Bd. 3, Sp. 102, 63.

Heidegger, Martin: Gelassenheit, Pfullingen 1959.

Heidegger, Martin: Seminare, hrsg. von C. Ochwad, Frankfurt a. M. 1986.

Heidegger Martin: Spiegel-Gespräch mit Martin Heidegger, in Neske, Günter/Kettering, Emil, Antwort. Martin Heidegger im Gespräch, Pfullingen 1988.

Heidegger, Martin: Sein und Zeit, 17. Aufl., Tübingen 1993.

Heidegger, Martin: Holzwege, 7. Aufl., hrsg. von F.-W. von Herrmann, Frankfurt a. M. 1994.

Heidegger Martin: Brief über den Humanismus, in Wegmarken, 3. Aufl., hrsg. von F.-W. von Herrmann, Frankfurt a. M. 1996.

Heidegger, Martin: Vorträge und Aufsätze, 8. Aufl., 1997.

Heidegger, Martin: Unterwegs zur Sprache, 11. Aufl., Stuttgart 1997.

Heidegger, Martin: Zur Sache des Denkens, 4. Aufl., Tübingen 2000.

Heidegger, Martin: Identität und Differenz, 13. Aufl., Stuttgart 2008.

Heraklit: Die Anfänge der abendländischen Philosophie. Fragmente der Vorsokratiker, übersetzt und erläutert von M. Grünwald, mit einer Einführung von M. L. Gemelli-Marciano, München 1991.

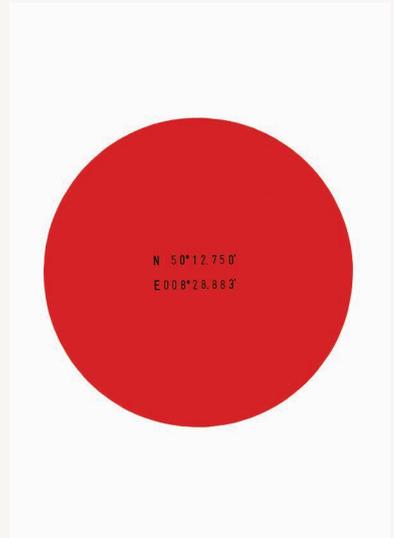
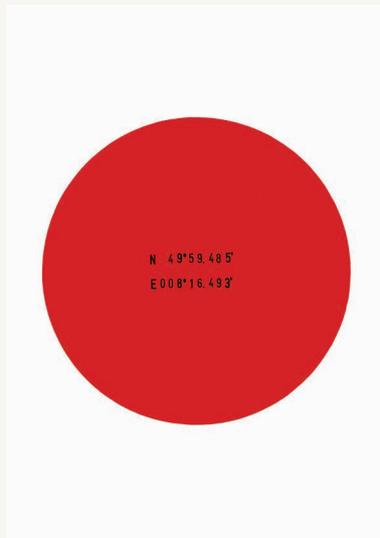
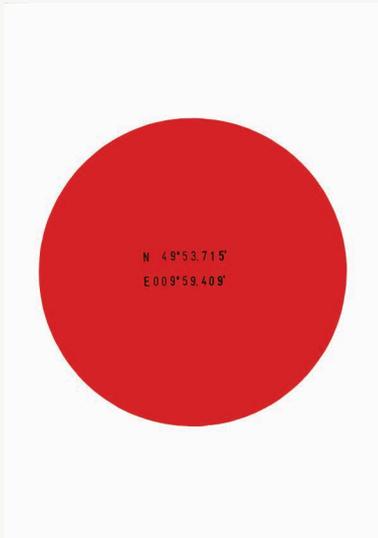
Hühnerfeld, Paul: In Sachen Heidegger, München 1961.

Löwith, Karl: Denker in dürftiger Zeit, Göttingen 1965.

Riedel, Manfred (Hrsg.): Rehabilitierung der praktischen Philosophie. Geschichte, Probleme, Aufgaben, Freiburg 1972.

Riedel, Manfred (Hrsg.): Rehabilitierung der praktischen Philosophie. Rezeption, Argumentation, Diskussion, Bd. 2, Freiburg 1974.

Werner, Marx: Gibt es auf Erden ein Maß? Grundbestimmungen einer nichtmetaphysischen Ethik, Hamburg 1983.



„Grundsteine“, „Roter Punkt 1“, „Roter Punkt 2“, „Roter Punkt 3“, Siebdruck auf Papier und Stempel, je 29,7 x 21 cm, 2006-08

Jürgen Krause studierte 1994-2000 an der Kunstakademie in Mainz bei Klaus Vogelgesang und von 2000-2001 an der Hochschule für Bildende Künste/Städelschule in Frankfurt am Main bei Thomas Bayrle. Die Arbeiten „Fußwanderungen“ und „Grundsteine“ stehen in einem unmittelbaren Bezug zueinander und zum Thema Mensch-Natur. Beide sind sie konzeptuelle Visualisierungen einer Interaktion des Künstlers mit seiner Umwelt, thematisch spielen dabei Gegensätze wie die Sehnsucht nach dem Idealzustand, dem „Ankommen“ auf der einen und die faktische Gegebenheit des Abweichens und das Moment der Rastlosigkeit auf der anderen Seite eine zentrale Rolle. Ausgang von Krauses Arbeit ist zunächst eine Anzahl von vier Wanderungen durch Mitteleuropa, bei denen sich der Künstler unter Berücksichtigung der topografischen Faktizitäten an den Ideallinien des 50. Breiten- und des 10. Längengrads orientierte. Die Zeit des „Unterwegsseins“ wird erstmals 2006 durch ein symbolisches Moment der Beständigkeit abgelöst, als Krause einen Grundstein mit Kupferkapsel und Zeitzeugnis am Kreuzungspunkt seiner Weglinien in den Boden einließ. Als Erinnerungsdokument vergegenwärtigen die „Roten Punkte“ als selbst ausgestellte Baufreigabebescheine, mit dem Stempel einer jeweiligen Ortskoordinate versehen, diese und weitere solcher durchgeführten Grundsteinlegungen. Bis heute sind es insgesamt zehn Grundsteine; sie liegen beispielsweise in einer Höhle Nahe Lascaux, in einem Tempel in Kyôto, vor der Mainzer Kunsthalle oder auf einem Berg bei Frankfurt. Krause baut an einem Haus aus lauter ersten Steinen. (Text: Julia-Constance Dissel)

„Fußwanderungen“, Landkarte (Mercator-Projektion), 2005, s/w-Druck, Größe variabel





Eliana Heredia, „Brigitte und das Leuchten der Wüste“, 400 kg selbstgemachtes Karamel, durchschnittliche Luftfeuchtigkeit 65%, Raumtemperatur 20° bis 33° Celcius, Video, Text. Maße: 6 x 5 x 4 m, Zeitgenössische Kunstgalerie Buenos Aires, Argentinien 2011.

Eliana Heredia studierte Skulptur am Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) in Buenos Aires (Argentinien) und absolvierte 2011 die Meisterschulprüfung an der Universität der Künste (UDK) Berlin, wo sie seit 2009 als freischaffende Künstlerin tätig ist. Die Resemantisierung von Alltagsgegenständen dient als zentrales Moment der Auslotung neuer ästhetischer, teils irritierender Sinneswelten.

Detailansicht „Brigitte und das Leuchten der Wüste“



Jenseits von Natur und Kultur

Über die Reflexion der menschlichen Natur in Jean-Jacques Rousseaus ‚Diskurs über die Ungleichheit‘

von Wolfram Bergande

Der Begriff der Natur dient seit den Anfängen der Philosophie dazu, eine kosmologische, göttliche, anthropologische oder ethische Norm zu definieren, an der das vom Menschen Hervorgebrachte gemessen wird, ob Sittlichkeit, Recht, Politik, Staatsgewalt, Techniken, Künste, Religion oder Wissenschaften. Auch heute definieren wir Kultur in einem umfassenden Sinn über den Begriff der Natur. Nachhaltigkeit zum Beispiel ist einer dieser modernen, normativen Naturbegriffe. Der Gegensatz Natur-Kultur ist für uns also ganz aktuell. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass der moderne Zugang zu diesem Gegensatz in seinen Grundzügen angelegt ist durch die Art und Weise, wie ihn der französische Philosoph Jean-Jacques Rousseau Mitte des 18. Jahrhunderts in seinem „Diskurs über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen“ gedacht hat. Damit soll gleichzeitig der Anspruch der Kulturphilosophie eingelöst werden, dass die philosophische Tradition für unsere Gegenwart unmittelbar relevant ist.

Wenn wir heute über den Gegensatz Natur-Kultur nachdenken, dann typischer Weise aus einer so genannten kulturalistischen Perspektive. Ein aktuelles Beispiel dafür liefert die Titelseite einer Ausgabe des *Economist* aus dem Jahr 2009, die dem Gemälde „Adam und Eva“ (1526) von Lucas Cranach nachempfunden ist. Auf der *Economist*-Titelseite, die mit dem Titel *Progress and its perils* überschrieben ist, sind Adam und Eva vor dem Baum der Erkenntnis zu sehen, aber nicht mit einem Apfel, sondern mit einem iPod oder iPhone, dessen Kopfhörer sie sich teilen.¹

Diese Titelseite kündigt einen Text über den „Fort-

schritt und seine Gefahren“ an. Sie bietet uns einen modernen Kontrast zu Rousseaus Fortschritts- und Kulturkritik, die er ja nicht erst 1755 im ‚Diskurs über die Ungleichheit‘ geäußert hat, sondern schon fünf Jahre vorher im preisgekrönten *Discours sur les Sciences et les Arts*. Warum ist das Titelbild des *Economist* modern? Anders gefragt, wie hätte die Titelgeschichte alternativ illustriert werden können? Vielleicht durch das Foto eines Säuglings, der mit Implantaten und Prothesen ausgestattet ist? Doch auch ohne körperergänzende Technologien ist der menschliche Organismus in seiner vermeintlichen Natürlichkeit kulturell überformt. Das hat zum Beispiel die Gender-Debatte gezeigt. Und wie wir heute wissen, können sich selbst die menschlichen Gene verändern, so dass ein kultureller Einfluss auf sie denkbar wird. So erscheint es nahezu unmöglich, beim Menschen trennscharf zwischen natürlicher und kultureller Veränderung zu unterscheiden. Darin liegt genau das paradoxe Problem des so genannten Kulturalismus: Das Zurückgehen zum natürlichen Ursprungspunkt findet kein Ende, weil wir zu erwarten haben, dass wir unterhalb jeder kulturellen Überformung, die wir entlarven, nur eine weitere Konstruktionsschicht entdecken. Gleichzeitig können wir den Begriff einer menschlichen Natur nicht einfach aufgeben, sondern müssen ihn stets als Grenzbegriff voraussetzen; ontologisch, weil es Natur wohl doch unabhängig von unserem Nachdenken gibt; und erkenntnistheoretisch, weil der Begriff Kultur, wenn alles Kultur wäre, nichts mehr erklären würde.

Daher bietet es sich an, die unendliche Reflexion auf die Natur durch eine Art Schluss-Stein zu stoppen, durch einen Platzhalter, der am besten aus der eigenen kulturellen Tradition bekannt ist und keine Fragen offen lässt. Diese Funktion hat

¹ Siehe <http://www.economist.com/node/21521517> [Zugriff am 08.03.2013]

auf der Titelseite des *Economist* der alttestamentarische Mythos von Adam und Eva, der dort in einer modernisierten Version eines Bildes von Lucas Cranach dem Älteren dargestellt wird. Der Apfel vom Baum der Erkenntnis, der die Schwelle zwischen Natur und Kultur markiert, ist ein Apple, nämlich ein *iPhone* Mobiltelefon, das Paradebeispiel für unsere Schnittstelle zur Welt der Erkenntnis. Dass der Inhalt des Mythos dabei durch die modernisierte Form der Darstellung in Frage gestellt wird, wird deutlich durch den Vergleich mit dem Original aus dem Jahr 1526 (Abb. 1).



Abb. 1: Adam und Eva (1526), Lucas Cranach d. Ä., 117cm x 80,5cm, Öl auf Holz, London: Courtauld Institute Galleries

Das Original präsentiert eine verbindliche, schöpfungsgeschichtliche Wahrheit: den Moment des Übergehens vom paradiesischen Natur-Zustand zum sündigen Kultur-Zustand, Eva hat den Apfel an Adam noch nicht ganz übergeben, doch im nächsten Moment wird sich der Übergang vollendet haben. In der Bildversion des *Economist* ist der Übergang dagegen bereits vollzogen: Adam

hat den I-Phone-Kopfhörer bereits im Ohr, vom Apple wurde sozusagen bereits abgebissen, wie es das Apple-Logo ja auch zeigt. Genau das ist unsere moderne, kulturalistische Perspektive: Wir blicken aus dem Kultur-Zustand heraus auf eine ursprüngliche Natürlichkeit zurück, die immer schon in den Kultur-Zustand übergegangen ist. Im Unterschied dazu ist die von Lucas Cranach dem Älteren dargestellte Szene aus einer Perspektive heraus präsentiert, die weder natürlich noch kulturell ist: Als Betrachter stehen wir hier gleichsam auf dem Standpunkt Gottes oder zumindest der göttlichen Wahrheit, auf einem Standpunkt jenseits von Natur und Kultur, von dem aus der Unterschied Natur-Kultur in der Form von Versuchung und Verbot an die Menschen herangetragen wird.

Rousseaus *Diskurs über die Ungleichheit* versucht nun, das ist meine Hypothese, die Perspektiven beider Szenarien zu vereinbaren. Das heißt er wird einerseits aus der kulturalistischen Perspektive heraus argumentieren, andererseits aus einer Perspektive jenseits des Gegensatzes Natur-Kultur. Einerseits weiß Rousseau nämlich, dass der neuzeitliche Mensch schon in der Position des Kulturalisten angekommen ist – dorthin gekommen zu sein und all die Übel des zivilisierten Lebens in die Welt gebracht zu haben, ist ja genau das, wofür er die Gesellschaft, die Kulturmenschen anklagt. Doch gerade weil er belegen will, dass die ökonomische und politische Ungleichheit seiner Zeit keine natürlichen, sondern rein gesellschaftliche Ursachen hat und damit nicht durch das göttliche Naturgesetz legitimiert ist, muss er andererseits die Natur von einem nicht-kulturalistischen Standpunkt aus begründen, von einem Standpunkt jenseits des Gegensatzes Natur-Kultur. Der soll ihm erlauben, auseinander zu halten, was „in der heutigen Natur des Menschen ursprünglich und was künstlich ist.“ (Rousseau 1999, 23)

Rousseaus Versuch, Unvereinbares zu vereinbaren, kann nur schlecht gelingen und wird zu Spannungen in seiner Argumentation führen. Für uns ist er gerade deshalb interessant. Er bringt den Wunsch des reflexiv gewordenen Menschen zum Ausdruck, an einem irreflexiven Ursprung fest zu halten – und ihn nicht nur, wie der *Economist*,

ironisch zu zitieren. In der Einleitung zum ersten Teil, in dem Rousseau seine Lehre vom Naturmenschen, seine Anthropologie, darlegt, und die in diesem Zusammenhang maßgeblich ist, spitzt Rousseau zunächst das kulturalistische Paradox noch zu: Weil alle zivilisatorischen Fortschritte und allen voran die Erkenntnisfortschritte die menschliche Gattung nur noch weiter von ihrem natürlichen Ursprung entfernen, sind wir in der paradoxen Situation, dass wir uns durch „unser Studium des Menschen außerstande gesetzt haben, ihn zu erkennen“ (22). Wie können wir dann jemals diese Perspektive des Kulturalisten verlassen und den Menschen im Naturzustand erkennen? Rousseaus Antwort darauf ist, dass Gott „sichere[...] und unveränderliche[...] Grundsätze“ von „himmlische[r]“ „Einfachheit“ (21) in den Menschen gepflanzt hat – und dass wir sie freilegen können.

Dazu startet Rousseau bekanntlich² ein Gedankenexperiment, das noch hinter den paradiesischen Naturzustand zurück geht, wie ihn das Cranach-Bild gezeigt hat: „Die Religion befiehlt uns zu glauben, dass die Menschen, nachdem Gott selbst sie unmittelbar nach ihrer Erschaffung aus dem Naturzustand herausgeführt hat, ungleich sind, weil er gewollt hat, dass sie es seien; aber sie verbietet uns nicht, Vermutungen, die allein aus der Natur des Menschen und der ihn umgebenden Wesen abgeleitet sind, darüber anzustellen, was aus dem Menschengeschlecht hätte werden können, wenn es sich selbst überlassen geblieben wäre. Das ist es, was man mich fragt und was ich mir in dieser Abhandlung zu untersuchen vornehme.“ (33) Wie kann dieser reine Naturzustand bei Rousseau veranschaulicht werden? Etwa durch eine bukolische Szene aus einem pompejianischen Fresko oder aus der flämischen oder französischen Malerei des 17. Jahrhunderts, bei Roelant Savery (Abb. 2) oder Nicolas Poussin?

² Aus der umfangreichen Sekundärliteratur zu Rousseau seien hier nur zwei Titel erwähnt: Starobinski, Jean: Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle, Paris: Gallimard 1976; Derrida, Jacques: Grammatologie, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983.

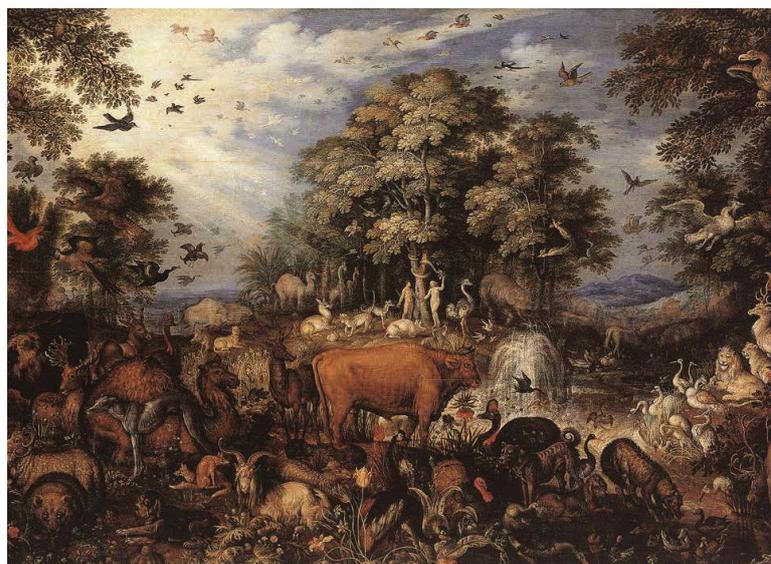


Abb. 2: Paradies (1626), Roelant Savery, 80,5cm x 137,6cm, Öl auf Holz
Gemäldegalerie, Berlin

Wenn wir Rousseaus Text ernst nehmen, dann kann kein Bild, sondern allein eine leer gebliebene Bildfläche den reinen Naturzustand beschreiben. Denn Rousseaus gesamte Anthropologie wurzelt in dem Gedanken, dass der Mensch im Naturzustand ganz bei sich selbst ist und bleibt. Das natürliche Ich ist ein Individuum im wörtlichen Sinne eines Ungeteilt-Seins. Es ist noch nicht aus sich heraus getreten ist, um sich aus der Perspektive des Nebenmenschen zu betrachten. Der Andere existiert im Rousseauschen Naturzustand praktisch nicht; also auch nicht sein Blick, der dem Ich eine Gelegenheit für eine Reflexion auf ein Selbst bieten könnte. Und auch die Perspektive Gottes ist ja in diesem Naturzustand abgeblendet; so ist kein Blickpunkt übrig, von dem aus wir uns ein Bild vom Naturmenschen machen könnten. Doch das sollen wir nach Rousseau auch nicht. Wir können dieses Bild der menschlichen Natur vielmehr nur in uns selbst finden, und zwar im unmittelbaren Gefühl der eigenen Existenz. Und das lässt sich nicht durch äußere Umstände re-präsentieren. Es ist allein aus der natürlichen Perspektive der ersten Person heraus erfahrbar, wie die natürliche Selbstliebe, die jedes Individuum besitzt. Deshalb bleibt die Bildfläche leer (Abb. 3). Damit wir aufhören, über den Naturzustand zu reflektieren und

anfangen, ihn zu fühlen.

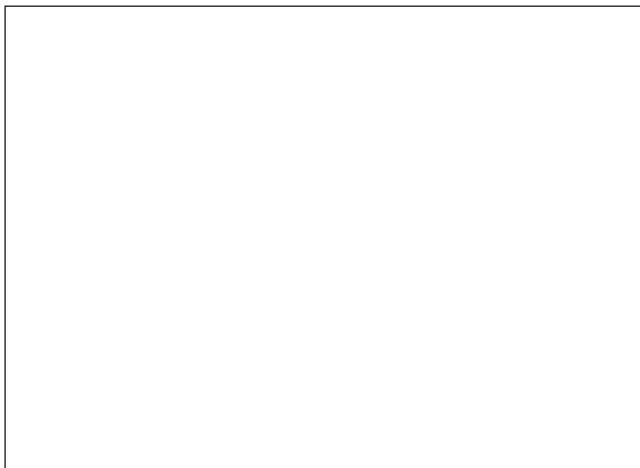


Abb. 3: leere Bildfläche

Der zivilisierte Mensch ist dagegen das unglückliche, domestizierte Tier, das den Kontakt zu diesem Gefühl verloren hat. Indem er lernte, sich mit den Augen der Anderen zu sehen wurde er hochmütig, eitel und selbstverliebt. Und indem er die Hilfe seiner Mitmenschen zu nutzen begann, wurde er bequemlich, gierig und hinterhältig und geriet schließlich unter ihre Herrschaft. Das Angewiesen-Sein auf den sozialen Anderen, das es im autarken Naturzustand nicht gibt, wird der Eckpfeiler sein für Rousseaus gesamte Kritik an Ungleichheit und Herrschaft im zweiten Teil des *Discours*. Es ist der Wendepunkt, an dem die Naturgeschichte des Menschen in den Verfallsprozess der Zivilisation umkippt.

Doch wie kam es dann dazu, fragen wir uns, dass der reine Naturzustand, wenn es ihn denn jemals gab, verlassen wurde? Wie kam der Andere in die Welt des Naturmenschen? Durch zufällige und dem Naturzustand äußerliche Ursachen, antwortet uns Rousseau; Ursachen, die „ebenso wohl niemals hätten eintreten können“ (72), nämlich durch Bevölkerungswachstum und Völkerwanderungen.³ Sie führten zum Sozial-Werden des a-

³ Bekanntlich wären diese Ursachen letztlich auf Gott zurückführbar, wenn wir nämlich Rousseaus Entwurf zu einem *Essai sur l'origine des langues* (ebenfalls aus dem Jahr 1755) hinzuziehen. Dort heißt es im Kapitel IX:

sozialen Naturmenschen, der bei Rousseau weder Gott kennt (also den kosmologischen Anderen), noch den Tod (den natürlichen Anderen), noch dauerhafte Beziehungen zu geschlechtlichen Partnern, Familie oder Gesellschaft (also zu den sozialen Anderen). Doch bleibt die Frage, wie wir den Übertritt des Naturmenschen zum sozialen Leben denken sollen, wenn Natur- und Kulturmensch so scharf voneinander getrennt sind. Muss das Aus-sich-heraus-treten des Naturmenschen nicht von Anfang an immerhin möglich gewesen sein, um später durch äußerliche und zufällige Auslöser in Gang gesetzt zu werden? Möglich ja, aber nicht notwendig, würde Rousseau wohl antworten. Der einzige Bezug des Naturmenschen auf den Anderen, so versichert Rousseau uns, ist sein Mitleid, eine natürliche Empathie, die er mit den Tieren teilt. Doch Mitleid ist ein bloß gefühltes Sich-in-den-Anderen-Hineinversetzen. Erst in der Gesellschaft erhält es eine reflektierte Form – und wird so zu kalter Berechnung. Ansonsten, so Rousseau, finden wir, wenn wir nicht mehr den physischen sondern den moralischen Aspekt des Naturmenschen untersuchen, zwar eine Fähigkeit, sich zu Vervollkommen sowie gewisse soziale Tugenden der Möglichkeit nach angelegt – aber eben nur der Möglichkeit nach. Wir fragen weiter: Was sind die anthropologischen Bedingungen dieser Möglichkeit? – und erfahren aus Rousseaus Text, dass die Fähigkeit zur Vervollkommnung letztlich auf die relative Instinktarmut des Naturmenschen zurückzuführen ist. Diese Instinktarmut wiederum erlaubt ihm, die Instinkthandlungen der Tiere nachzuahmen und sie sich so zu Eigen zu machen: „Die Erde [...] bietet den Tieren jeder Art auf Schritt und Tritt Vorratslager und Zufluchtsorte. Die unter ihnen verstreut lebenden Menschen beobachten ihre Geschicklichkeit, ahmen sie nach und erheben sich so bis zum Instinkt der Tiere, mit dem Vorteil jedoch, dass jede andere Art nur ihren eigenen Instinkt hat, während der Mensch,

„Celui qui voulut que l'homme fût sociable toucha du doigt l'axe du globe et l'inclina sur l'axe de l'univers. A ce léger mouvement, je vois changer la face de la terre et décider la vocation du genre humain: [...]“ (J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, IX, O.C. V., S. 405).

der vielleicht gar keinen ihm eigentümlichen hat, sie sich alle aneignet.“ (36)

Aber, so können wir fragen, wenn es demnach offenbar die relative Instinktarmut ist, durch die sich der Naturmensch vom Tier unterscheidet, und durch die sich, so können wir vermuten, wohl auch sein Mitleid von der Empathie des Tieres unterscheidet, ist es dann nicht die Instinktarmut, durch die der Mensch von Anfang an mit einem Bein aus der Natur herausgetreten ist? Und müssen wir dann nicht genau hier, bei der Instinktarmut, die Grenzlinie zwischen Natur und Kultur ziehen – und zu dem Schluss kommen, dass der Naturmensch, insofern er nicht mehr an seine Instinkte gebunden war, eben damit von Anfang an ein nicht nur möglicher, sondern wirklicher Kulturmensch gewesen ist, der auf den Anderen hin geöffnet ist? Dass das individuelle Ich von Anfang an der Andere-seiner-selbst ist? Wenn wir in Rousseaus Text weiter lesen, um auf diese Frage eine Antwort zu finden, stoßen wir wenige Absätze später auf eine ambivalente Bemerkung in einem Nebensatz, die – offenbar genau um diese Einwände aufzufangen – den ursprünglichen Bruch mit der Natur, nämlich die Instinktarmut des Naturmenschen, wieder relativiert. Dort kommt Rousseau, bei der Diskussion der moralischen Eigenschaften des Naturmenschen, wieder auf dessen Fähigkeit zur Vervollkommnung zurück und auf die Instinktarmut, in der diese ja begründet ist. In einem Nebensatz spricht er nun vom Naturmenschen in einer Formulierung, die plötzlich offen lässt, ob er instinktgetrieben wie das Tier ist oder frei von der Steuerung durch Instinkte. Dieser Nebensatz, an dem Rousseaus gesamte Darstellung im ersten Teil wie an einem Fixpunkt aufgehängt ist, und in der symptomatisch ein ursprüngliches „Supplement“⁴ im Sinne Derridas auftaucht, lautet folgendermaßen: „Der Wilde, der von der Natur dem bloßen Instinkt überlassen ist oder vielmehr für den ihm vielleicht fehlenden Instinkt entschädigt worden ist mit Fähigkeiten, die geeignet sind, ihm zunächst den Instinkt zu ersetzen [*capables d'y suppléer d'abord*] und ihn dann weit über die Natur zu erheben, wird

also anfangs mit rein tierischen Reaktionen leben.“ (46) Während also der Mensch eben noch als jemand dargestellt wurde, der sich alle tierischen Instinkthandlungen aneignen kann, spricht Rousseau nun vom Naturmenschen als von jemandem, der – man weiß nicht genau was nun von beidem – entweder von der Natur dem bloßen Instinkt überlassen wurde oder aber für den womöglich fehlenden Instinkt mit der Fähigkeit zur Vervollkommnung entschädigt wurde – als ob dies keinen Unterschied mache und als ob es Rousseau nicht genau darum ginge: festzustellen, ob und wo dieser Bruch zwischen Natur und Kultur stattgefunden hat. So ist es auf einmal wieder unklar, ist die Frage wieder offen, wann der Bruch mit der Natur stattfand. Auf einmal ist es wieder denkbar, dass der Naturmensch wie das Tier anfangs ausschließlich seinem Instinkt gehorcht hätte. Diese minimale Verschiebung in Rousseaus Text, diese Unbestimmtheit, die er hier einbaut, nachdem das Thema Instinktarmut ja eigentlich schon abgehandelt war – sie erlaubt ihm, die Natur an dieser Stelle zu fixieren und die Perspektive des Kulturalisten, in der sich Rousseaus Gedankengang die ganze Zeit über befand, auszuhebeln. Denn was Rousseau mit dieser Unbestimmtheit suggeriert, ist, dass es vielleicht doch nicht die Instinktarmut ist, die den Menschen zum Menschen macht, dass der Naturmensch vielleicht auch schon vor dem Bruch mit der Natur Mensch war. So versucht Rousseau, eine kulturalistische und eine transzendente, das heißt hier letztlich theologische Perspektive, ineinander zu schieben. Der Übergang Natur-Kultur ist einerseits – aus der kulturalistischen Perspektive – immer schon vorausgesetzt: Der Mensch ist immer schon instinktarm, hat immer schon mit der Natur gebrochen. Doch im Gegenzug wird – rückblickend aus einer jenseitigen Perspektive, die sich in genau diesem Moment, mit einer einzigen, supplementären Bemerkung, aus dem Nichts heraus eröffnet – dieser Bruch in Frage gestellt und soweit außer Kraft gesetzt, dass die Erzählung von den rein äußeren Ursachen: Bevölkerungswachstum, Völkerwanderungen, die eine ungebrochene Natur getroffen hätten, plausibel erscheinen kann. So ist das Ergebnis eine kulturalistische Perspektive, die gleichzeitig transzendent fixiert und

⁴ Derrida, Jacques: Grammatologie, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983, S. 249f.

verankert ist durch einen Blick von einer Position jenseits des Gegensatzes Natur-Kultur aus, ein Blick, der die Grenzlinie des Gegensatzes von außen zieht und der sich an dieser Stelle nicht selbst reflektiert, weil es der irreflexive Blickpunkt des Autors Rousseau ist. Insofern hat der Titel dieses Textes: „Die Reflexion der menschlichen Natur in Rousseaus *Diskurs über die Ungleichheit*“ eine versteckte eigentliche Bedeutung: Es ist die Natur Rousseaus, insofern sie repräsentativ für die Natur des modernen Menschen ist, die sich in der Argumentation des *Diskurs* reflektiert. Dieser frühneuzeitliche Mensch ist bereits reflexiver Kulturlist, er will aber eine transzendente Begründung seines reflexiven Zustandes noch nicht aufgeben. Deshalb hält er an Mythen fest, die in der heutigen Gegenwart entweder nur noch zitiert werden wie auf der Titelseite des *Economist* oder aber neu in Stellung gebracht werden, wofür es viele Beispiele gäbe. Aber diese zu beurteilen ist Aufgabe der Kulturkritik, nicht der Kulturphilosophie.

Literatur

Derrida, Jacques: *Grammatologie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983.

Rousseau, Jean-Jacques: *Diskurs über die Ungleichheit*, Ditzingen: Reclam, 1999.

Rousseau, Jean-Jacques: *Essai sur l'origine des langues*, in: *Œuvre Complètes*, hrsg. von B. Gagnebin/M. Raymond, I-V, Paris 1959ff, S. 371-429.

Bildnachweis

Abb. 1: Wikipedia, GNU. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/45/Lucas_Cranach_d._%C3%84._001.jpg

Abb. 2: Wikipedia, GNU.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bd/Roelant_Savery_-_The_Paradise_-_WGA20896.jpg

Abb. 3: -



Annegret Emrich, „Köpfe 1-2“, Sandstein bearbeitet, je ca. 46 x 25 x 24 cm, (1996-) 2012.

Detailansicht „Kopf 3“



Annegret Emrich studierte Malerei, Bildhauerei und Kunstgeschichte an der Michigan State University, USA sowie am Art Institute Chicago, USA und an der Städelschule Frankfurt a. M., wo sie 1983 in Malerei und Bildhauerei graduierte. Sie arbeitet als freischaffende Künstlerin im Raum Frankfurt a. M. Die Sandsteinköpfe wirken archaisch, sie rufen das kultische ins Bewusstsein, welches die Menschheitsgeschichte und künstlerische Prozesse von Natur aus bedingt.



Eric Decastro, „Subcortical works, these 2“, 250 x 190 cm, Acryl auf Leinwand, 2011.

Eric Decastro wurde 1960 in Burgund (F) geboren, er lebt und arbeitet als Maler und Bildhauer in Dreieich, ist Autodidakt und stellt seit 2008 weltweit in Galerien und Museen aus. In seiner Arbeit „Subcortical works, these 2“ thematisiert er eine existentielle Todeserfahrung.

Blutige Transzendenz – Christusmord und Gott-Natur

von **Claudia Simone Dorchain**

„Je vous trompais, je vous trompais! Dieu n' existe pas!“ -*Gérard de Nerval, Le Christe aux oliviers*

Wenn wir heute von „Natur“ in Bezug auf Kunst sprechen, evozieren wir nicht nur ein dichotomisches Spannungsfeld, das seit der Antike von einem gedachten wesenhaften Unterschied zwischen beiden Begriffen ausgeht, sondern müssen uns zugleich auch der Differenzierung von Natur, oder mit Nietzsche eher „Naturen“, auseinandersetzen, denn der Begriff „Natur“ ist in Philosophie und Kunst ausgesprochen mehrdeutig. Was die spätestens seit der Romantik dichterisch „beseelte Natur“ genannte Wirklichkeit in ihren Erscheinungen und ihrem Wesen von der mineralischen oder artifiziellen Natur oder der Sammlung von gestalteten Objekten (*Stilleben, nature morte*) unterscheidet, ist psychologisch die Fähigkeit zu einer Reaktion auf die Umwelt und physiologisch bedingt durch das Vorhandensein von Stoffwechsel, Sinnen und Blut. Blut jedoch gilt kultur- und epochenübergreifend nicht nur als die Essenz des Lebendigen im Unterschied zum Artifiziellen, und somit als Merkmal der Differenz des Natürlichen, sondern gerade als die Essenz des Lebendigen auch als Zeichen des Opfers und als unmittelbarer Ausdruck einer Gewalt des Heiligen, welche das Lebendige opfert, hingibt.¹ Im Folgenden wollen wir anhand einiger Beispiele aus aktuellen und historischen Kunstbetrachtungen kurz skizzieren, was das Gesamt Blut-Opfer-Natur in der christlichen Kunst – insbesondere in Kreuzigungsszenen – bedeutet und welche Aspekte des Heiligen künstlerisch mit Blutmetaphern dargestellt wer-

¹ Nachfolgender Text ist mit dem Kapitel „Warum brauchen die Götter Blut?“ meiner jüngst erschienenen Postdoc-Studie *Die Gewalt des Heiligen – Legitimationen souveräner Macht* (Würzburg 2012) teildentisch.

den.

Sexistische Kruzifixe? Navid Kermani und der Pornographie-Vorwurf gegen Guido Reni

Den meisten uns bekannten Religionen in Ost und West ist ein solcher Opferaspekt des Heiligen innewohnend und auch in ihrer ästhetischen Medialisierung prägend als Bilder von blutigen Opfern, Blutopfern, Blut-Tod – dies gilt nicht nur, aber in besonders ausgeprägter Weise für das Christentum. Für den katholischen Theologen Willibald Glas ist das Christentum im Kern eine Religion der Gewalt, deren Quelle primär „der Glaube an den gottgewollten Opfertod Jesu am Kreuz“² sei, weswegen die Darstellungskonventionen der Kunst in Malerei, Skulptur und anderen künstlerischen Techniken die Kreuzigung als Thema fokussierten. Interreligiös und interkulturell ist dieser Fokus auf Blut und Opfer jedoch nicht immer verständlich, wie Navid Kermanis Reaktion auf Guido Renis Christusdarstellung bewies: der schiitische Moslem Kermani bezeichnete Renis Christus in den Neuen Züricher Zeitung sinngemäß als makaber und „pornographisch“ und löste damit einen Sturm der Entrüstung aus, der die Verleihung des Hessischen Kulturpreises 2009, die ihn als Spitzenkandidaten vorsah, überschattete. Kermanis Vorwurf des „pornographischen“ Anmutens von Renis Christuskreuzigung hat einmal wieder die Debatte aufgeworfen, inwiefern Darstellungen blutender nackter Opfer Kunst seien und wo sich die Grenze zwischen künstlerischer Freiheit, theologisch fundierter Ikonographie und dem Zeitgeschmack, der seit der Moderne Gewaltdarstellungen tendenziell ablehnt, befände. Diese Debatte blieb aporetisch, ohne Lösung, doch ihr Wieder-

² W. Glas, *Christentum und Gewalt*, München 1992.

aufgriff hat die Kunstszene nachhaltig belebt und alte Fragen aktualisiert. Weshalb Blut und Opfer eine so eminente Rolle im Christentum und folglich in christlicher religiöser Kunst spielen, mag in anderen Kulturkreisen zwar befremdend erscheinen, wie das Beispiel zeigt, gleichwohl ist die Zentralisierung des blutigen Opfers eine Konstante in der Ästhetik und somit auch Deutungstradition Europas. Die Bedeutung von Christi Tod als „Opfer“ ist aus sehr unterschiedlicher Perspektive interpretiert worden, wobei die psychoanalytische Deutung, die hier ein gewaltsames Ende für einen innerpsychischen moralischen Konflikt sah, im 20. Jahrhundert lange dominierte. Die psychoanalytische Argumentation lautet: das Schuldgefühl, das die Religionen im Grund auslöschen möchten durch ein versöhnendes Opfer – Freud bezieht sich explizit auf Christus' Kreuzestod⁵ – sei ein Konflikt mit dem Über-Ich, mit dem Gesamt an normativen Vorschriften über das richtige Handeln, die uns mit einem „schlechten Gewissen“ beladen, sobald wir sie übertreten.

Kunst und Ritual: Das blutige Opfer als Kommunikation mit den Göttern

Übertretungen von Normen führen zu Sanktionen; das ist ein zentrales Thema so unterschiedlicher Geltungsbereiche wie der griechischen Tragödie, ikonographischer Spiegel der Christuspassion und Identifikationsstiftung des *artiste maudit* oder *poète maudit*. Wie aber funktioniert die rituelle Sanktion für eine – gegen eine Norm oder ein moralisches Soll verübte – Gesetzesübertretung und welche Rolle spielt hierbei das Natürliche, repräsentiert durch Blut? Der Kulturwissenschaftler Thomas Macho erinnert daran, dass jegliche Rituale – seien sie noch so stark im Heiligen beheimatet und symbolisch – einer materiellen Basis nicht entbehren können, konkret: „Requisiten, Instrumente und Körper“.⁴ Das Opfer als Kommunikation mit den Göttern erfordere folglich nicht nur eine symbolische, sondern auch eine konkret materielle Basis. Dass das Blut bekanntlich „ein besonderer Saft“ ist, weiß nicht nur der Volks-

3 S. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur* [1929], S. 98.

4 Th. Macho, *Das zeremonielle Tier. Rituale, Feste, Zeiten zwischen den Zeiten*, Wien 2004, S. 16.

mund, und der „blutige Grund“,⁵ von dem Georg Trakl in seinen inzestuös anmutenden Gedichten spricht, hat zudem eine besondere Bedeutung als materielle Basis eines Ritus. Für Michel Foucault ist Blut „eine Realität mit Symbolcharakter“,⁶ es ist also eine reale Entität und ein Symbol, oder besser: Signifikat und Signifikant zugleich, Bezeichnetes und Bezeichnendes in einem. Eine solche Realität mit Symbolcharakter ist aufgrund ihrer Ähnlichkeit durch das duplizierte Sein: als Entität und Symbol, zugleich ideal geeignet für einen Darstellungsmodus der Gewalt des Heiligen, wobei hierbei „Heiliges“ und „Gewalt“ ebenfalls als dupliziertes Sein im Sinne Girards verstanden werden können: das Heilige als Transzendenz, die Gewalt als dessen Immanenz. In der christlich inspirierten Kunst wird diese Immanenz der Gewalt und die Transzendenz des Heiligen in der Szene der blutigen Kreuzigung Christi vereint und zu einem komplexen Bildprogramm verdichtet, welches über Jahrhunderte hinweg, auch in Zeiten der Säkularisierung, Geltung beansprucht und Meinungen polarisiert.

Opferthematik in der Musik – Bachs Matthäuspassion: „O Haupt voll Blut und Wunden“

Der Opfertod Christi ist auch heute, nach dem von Nietzsche proklamierten Ende der Religionen (oder dem von Francis Fukuyama proklamierten Ende der Geschichte),⁷ ein aktuelles Thema, denn er eröffnet Bezüge zu Eschatologie – der theologischen Lehre von dem letzten Erkenntnisgegenstand – und zur Apokalypse. So entsteht heute die spannende Situation, dass in einer Zeit inflationärer Kirchenaustritte das Modell des getöteten, gekreuzigten Christus für viele Bürger zwar an persönlicher Bedeutung verlieren mag, die Bedeutung des Opfers als solches aber – aufgrund eines gesellschaftlich anwachsenden Interesses an Eschatologie – an Beachtung gewinnt. Inner-

5 G. Trakl, *Blaubart, ein Puppenspiel*, in: derselbe, *Dichtungen und Briefe*, Salzburg 1987, Teil II, S. 435-445.

6 M. Foucault, *Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen*, Ü. Ulrich Raulff/ Walter Seitter, Frankfurt a.M. 1979, S. 176.

7 F. Fukuyama, *The End of History And The Last Man*, Free press 1992.

halb christlicher Gemeinden sieht dieses Spannungsfeld anders aus. Martina Bretz schreibt am 20.09.2009 in der „Berliner Zeitung“ mit Blick auf Bernard McGinns Thesen auf der Mediävistentagung in Köln, dass das Christentum nach wie vor stark apokalyptische Züge hat.⁸ Die Vorstellung einer apokalyptischen Ordnung impliziert Zeitgeschichte im Dienst nicht nur der Religion, sondern auch der Politik. Mit dem Erscheinen des Messias beginne das tausendjährige Reich, heißt es in der Offenbarung des Johannes – und in den Millenarismen des Joachim von Fiore, der drei Weltalter imaginierte, die sich bezüglich ihrer Perfektion stetig steigerten.⁹ Für Michael Leys Untersuchung zur Ideologie totalitärer Systeme¹⁰ ist das Weltbild der Romantik gnostisch-apokalyptisch und bedient sich nicht nur heilsgeschichtlicher Entwürfe, die bis auf die Offenbarung des Johannes und die mystische Weltenlehre des Abts Joachim von Fiore im 13. Jahrhundert zurückreichen, sondern auch antiker Mysterienlehren, die Christus und Dionysos – den Gott der Tragödie, für Bataille den Gott der *transgression* – gleichsetzen¹¹. Für Hölderlin ist Christus der Adventsgott, für Schelling der letzte Gott, der da kommen wird. Apokalypse und Eschatologie: Interessenspunkte des Opfers, und dieses Opfer ist, in der christlichen Ikonographie der künstlerischen Darstellung, ein blutiges, sogar ein blutüberströmtes Opfer, wenn es in der „Matthäuspassion“ von Bach heißt: „O Haupt voll Blut und Wunden“. Niklaus Largier beschreibt, dass in der christlichen Religion auch

die „Blutmeditation“¹² eine Rolle spielte, indem die Geißler des Mittelalters, die diese „Blutmeditation“ im großen Stil vorantrieben, sich meditativ in die biblischen Schilderungen und in die so genannten Erbauungstexte – zum Beispiel die Legenden von Jacopone von Todi – von der Geißelung Christi versenkten und die Kreuzigungsszene Christi zu Anlass nahmen, sich selbst zu peitschen, um solcherart eine imaginäre Nachfolge Christi zu verwirklichen. Diese Geißelung in vermeintlicher *imitatio Christi* wurde mitunter so exzessiv betrieben, dass Blut floss. Niklaus Largier berichtet auch von der Dominikanerin Elsbeth von Oye (eine Zeitgenossin Heinrich Seuses), die sich derart geißelte, dass sie Umstehende in der Kapelle mit ihrem Blut bespritzte.¹³ Heinrich Seuse selbst tätowierte sich den Namen Jesu in die Brust, Christina Ebner schnitt sich ein von Blut triefendes Kreuz in die Brust,¹⁴ und viele andere Kleriker und auch Laien trachteten danach, sich gleichsam selbst zum blutigen Opfer zu machen, um somit biographisch einen eigenen Bezug zum Christusbild ihrer Epoche aufzubauen.

Opfer ohne Sinn? Nerval und die Ungewissheit des Blutvergießens

Apokalypse ist eine Großmetapher gründend auf einem ikonographischen System des Opferkults, doch die apokalyptische Vision wird sinnlos, wenn der Opferkult als solcher und somit auch seine Zentralisierung des Blutes nicht mehr verstanden wird. Dieses Unverständnis ist ein modernes Unverständnis; wir fragen mit Jan Philipp Reemtsma und seinen aktuellen Studien zur Gewaltsoziologie, welchen Sinn all dieses Blutvergießen haben mag, das uns erschreckend anmutet.¹⁵ Die Moderne kennzeichnet sich nicht nur durch eine Distanz zum Religiösen, was ihr von Historikerseite den Beinamen „Zeit der Säkularisierung“ eingetragen hat, sondern auch durch eine Distanz zur Gewalt und die Frage nach der Legitimität der Gewalt ist

8 Martina Bretz, a.a.O.: „So vertrat Bernard McGinn die These, die christliche Religion sei auch heute noch wesentlich apokalyptisch und eschatologisch und müsse es sein. Immanuel Kant hatte jede Spekulation über ein übernatürliches Ende der Welt schroff zurückgewiesen. Durch den apokalyptischen Gestus verliere das Christentum jene liberale Denkungsart, die seine „Liebenswürdigkeit“ ausmache. Dass die Einnahme einer eschatologischen Perspektive nicht, wie Kant befürchtete, mit „Schwärmerei“ gleichzusetzen ist, bewies die Kölner Tagung.“

9 zu Millenarismen in der Politik totalitärer Systeme (namentlich des deutschen Faschismus) vgl. M. Ley, *Apokalyptische Bewegungen in der Moderne*, in: ders., Julius H. Schoeps, *Der Nationalsozialismus als politische Religion*, Bodenheim 1997, S. 14.

10 ebenda, S. 17.

11 ebenda.

12 N. Largier, *Lob der Peitsche. Eine Kulturgeschichte der Erregung*, München 2001, S. 157.

13 ebenda, S. 49.

14 ebenda.

15 vgl. J. P. Reemtsma, *Vertrauen und Gewalt*, Hamburg 2008.

somit eine modern akzentuierte Frage, die bereits in der Literatur des 19. Jahrhunderts erste Verbreitung findet. Der „Olivenhain“ in der Dichtung des französischen Symbolisten Gérard de Nervals namens „Le christe aux oliviers“ bezeichnet den mit Olivenbäumen bestandenen Garten Gethsemane, in dem Christus die Nacht vor seiner Hinrichtung verbrachte und mit seiner Verzweiflung allein war, da er sich von Gott verlassen fühlte. Nerval behauptet hier mit einem existenzphilosophischen oder direkt nihilistischen Aufschwung, Gott existiere nicht und Christus habe seine Jünger betrogen. Durch einen solchen Betrug würde jedoch das „Opfer“ Christi am Kreuz völlig sinnlos, da somit die Möglichkeit zur Transzendierung der Gewalt fehlen und die Gewalt immanent bleiben würde.¹⁶ Der Kreuzestod Christi ist im Rahmen der Gewalt des Heiligen in zwei Hinsichten bedeutsam: als ein – innerhalb der christlichen Welt vorbildliches – „Opfer“ mit allen Aspekten, die schon der Opferkult aus griechisch-antiker Vorzeit mit sich bringt: Willkür, Ichauflösung, „*fatum*“, die Bedeutung des Blutes, und zugleich als Ausdruck einer Eschatologie, die ein solches Opfer nicht nur fordert, sondern zugleich transzendiert und im Prozess der Transzendierung auf ihre eigenen gewalttätigen Ursprünge verweist. Für Giorgio Agamben hat die christliche Theologie, in einem einzigartigen Vorgang, Gott selbst als Opfer in den Opfervorgang eingeschlossen und basiere somit unweigerlich auf dem Opfer ihres Gründers.¹⁷ Das Christentum bilde durch die Fleischwerdung Christi im Vorgang der Transsubstantiation ein System, in dem das Menschliche schon immer mit dem Göttlichen verbunden sei, erklärt Agamben. Zuletzt stellt sich modern mit Blick auf diese Ursprünge des Opferkults christlicher Prägung die Frage, die Gérard de Nerval poetologisch formuliert, die aber im Grund eine ontologische Frage ist: welcher „Gott“ – welches Heilige – überlebt die Gewalt und wozu?

16 vgl. C. S. Dorchain, *Das Versagen der Väter. Religiöse Rebellion bei Gérard de Nerval*, in: MUT, Magazin für Geschichte und Politik, März 2010, S. 75.

17 G. Agamben, *Profanierungen*, Rom/ Frankfurt a.M. 2005, S. 77.

Überlebende: Ritualmord, Hinrichtung und Transzendenz

Die Kreuzigungs-Szene hat im Spiegel von Gewalt und dem Heiligen einen Symbolwert, der über sie selbst hinaus verweist: für Gianni Vattimo ist der für Christen angenommene Akt der Menschwerdung Gottes ein Blutopfer, bei dem bezeichnenderweise die vormalige Macht Gottes preisgegeben wird.¹⁸ Vattimo sieht die Menschwerdung Christi – also seine *Geburt* – als „Opfer“ an, und weniger seinen Tod. Diese Logik impliziert, dass ein inkarnierter Gott das Schicksal der Verkörperung zu tragen habe – die Sterblichkeit – und dies unabhängig davon, auf welche Weise der Tod genau stattfände, ob gewaltsam oder gewaltfrei. In solcher Perspektive wie Vattimo kann man den Tod eines jeden Religionsstifters, auch Buddhas und Mohammeds, als „Opfer“ ansehen, zugleich auch seine Geburt, da diese die ontologisch-biologische Vorbedingung zu Sterblichkeit beinhaltet. Dennoch ist der Tod Christi keine bloße biologische Folge der Verkörperung dicit Sterblichkeit, sondern ein Beispiel für den Begriff des „*homo sacer*“, den Agamben definiert: das Leben, das nicht geopfert werden kann und dennoch getötet werden darf, sei das heilige Leben, der *homo sacer*.¹⁹ Christus wurde als Verbrecher hingerichtet. Sein Tod war also keine rein physiologische Verfallserscheinung, noch auch eine sofortige Apotheose, sondern eine Hinrichtung nach Stattfindung regulär anwendbaren Rechts. Hiermit eröffnet sich ein ganz anderes philosophisches Diskussionsfeld als, sagen wir, nach dem Askesetod Buddhas oder nach der Himmelfahrt Mohammeds: Christus´ Tod und dessen Bildtradition illustriert kulturhistorisch auch den Umgang einer Gesellschaft, die machthabend war (die römischen Statthalter) mit den entrechteten Menschen, den *homines sacri*. Nicht jede mordende Gewalt muss zugleich blutig sein: Agamben weist auf den generellen Unterschied zwischen der blutigen Tötung, lateinisch *mactare*, und dem unblutigen Mord, lateinisch *necare*, hin.²⁰ Angesichts der

18 R. Rorty, G. Vattimo, *Die Zukunft der Religion*, Frankfurt a.M. 2006, S. 40.

19 G. Agamben, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt a.M. 2002, S. 92.

20 ebenda, S. 83.

Tatsache, dass es zwei große Mordfälle innerhalb der europäischen Geistesgeschichte gab, die mit hin auch unsere kulturell erhöhte Sensibilität für mordende Gewalt, auf die Reemtsma hinweist,²¹ mit bedingt haben: Sokrates und Christi Hinrichtung, fällt der Unterschied zwischen blutigem und unblutigem Mord, profaner Justizvollstreckung und kultischem Opfer auf. Sokrates' Tod war kein kultisches Opfer, sondern ein Justizirrtum basierend auf einer falschen Anklage; aber Christi Hinrichtung war ein Opfer. Als Sokrates den Giftbecher leerte, erzählt uns Plato, beschrieb er seinen Schülern gelassen die sedierende Wirkung des Schierlings, der als Nervengift allmählich seine Beine lähmte.²² Christus Hinrichtung hingegen war in Blut getaucht, wie alle mit diesem Motiv befassten Künstler einräumen. Diese Erzähl-tatsache der blutigen Hinrichtung wirkt sich auf die christliche Ikonographie und deren Suggestivwirkung – bis heute – aus.

Sterbende Natur – Körper als Projektionsfläche von Gewalt

Die Suggestivwirkung von Blut in der Kunst hat psychologische Gründe, die bereits in frühen Studien zur Kulturgeschichte der Menschheit untersucht wurden. „Ob Blut oder Sperma, ein jedes Ausfließen der eigenen Substanz wirkt beunruhigend“,²³ schreibt Simone de Beauvoir, und sie weist so darauf hin, dass der Verlust von Körperflüssigkeiten als Verlust „der eigenen Substanz“ eine Todesnähe evoziert (stärker als es jedes artifizielle Ersatzmedium wie Tinte tun könnte). Als „eigene Substanz“ werden vornehmlich Blut und Sperma verstanden, ihr Verlust evoziere Verletzlichkeit, sie selbst gälten als eine Art Stigma und Androhung des Todes.²⁴ Dass Augustinus, wie

21 zur Sensibilität bezüglich der Mordgewalt in Europa vgl. Reemtsma, a.a.O., S. 119: „Unsere Kultur hat gravierende Probleme, mit dem Phänomen der autotelischen Gewalt umzugehen.“ – „Autotelisch“ bedeutet Mordgewalt (A.d.A.).

22 Platon, *Sämtliche Werke. Band I*, Berlin [1940], S. 37-55.

23 S. de Beauvoir, *Das andere Geschlecht*, Paris 1945, S. 217.

24 Ausscheidungen von ableitenden Körperflüssigkeiten werden nicht unbedingt mit Machtverlust, sondern oft mit Machtgewinn

de Beauvoir berichtet, voll Abscheu die relative Nähe von Ausscheidungs- und Sexualorganen beschreibt („inter faeces et urinam nascimur“) und auch die ersten Kirchenväter wie Origines, Tertullian und Hieronymus ein Problem damit hatten, zu entscheiden, ob die heilige Jungfrau Jesus in Blut geboren hat wie jede Frau,²⁵ ein Paradox, das William Butler Yeats noch in seiner Spekulation über Gott beschäftigt: „God has placed his mansion in the house of excrement“,²⁶ zeigt die traditionsreiche Vergangenheit von Körperausscheidungen in ihrer Interpretation als Stigma des Menschlichen. Blut gilt nicht nur als unmittelbares Signifikat des Menschlichen und somit der menschlichen Geburt, sondern auch als Darstellungsmodus des *principium individuationis*, welches in der nietzscheanischen Kunsttheorie als Gegenspieler des Dionysischen auftritt. Wo Blut vergossen wird, wird der Einzelne als solcher geopfert. Christus' Hinrichtung am Kreuz ist ein blutiger Ritualmord, ein versöhnendes Opfer. Das Christentum ist folglich eine Religion, die in unbestreitbarer Weise in der Gewalt des Heiligen gründet. Was Nerval im Gedicht „Le christe aux oliviers“ andeutet, ist eine Krise des Todgeweihten, die der eigentlichen Opferung vorangeht, ein Wissen des Todgeweihten, der die autotelische Gewalt des Heiligen schon antizipiert und ihr nicht ausweichen kann, denn das Überleben wäre undenkbar. Agamben thematisiert das Überleben des Todgeweihten, das für jede archaische, rituelle Gemeinschaft ein komplexes Problem darstellte und ihre Stabilität bedrohte.²⁷ Wenn der Todgeweihte, das Opfer, überlebte, war die ganze Gemeinschaft bedroht, in traditioneller Rhetorik durch den Zorn der Götter, systemisch durch die Bedrohung der Ordnung. Das Vergießen des Blutes Christi ist in der Logik des Opferkultes eine Unausweichlichkeit und zugleich eine

asoziiert. Simone de Beauvoir erinnert mit Erwähnung der psychoanalytischen Arbeiten der frühen Psychoanalytikerin Karen Horney daran, dass Allmachtfantasien, vor allem sadistischer Art, gern mit dem Urinstrahl assoziiert werden (ebenda, S. 341).

25 mit Bezug auf vorbenannte patristische Autoren wie Augustinus umfänglich bei S. de Beauvoir, a.a.O., S. 225.

26 W. B. Yeats, *Crazy Jane talking to the bishop* (1933).

27 G. Agamben, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt a.M. 2002, S. 107.

Besänftigung. Diese Ursprungsgewalt, die Girards Theorem von der Gründungsgewalt in weiten Zügen entspricht,²⁸ wurde in der Geschichte des Christentums jedoch umgedeutet: in eine Religion der Liebe, des Friedens, in eine Gemeinschaft gewaltfreier Menschen. Aristoteles' apollinische Vorstellung eines rein ordnenden, kathartischen eiligen passte hierzu optimal, um die Fiktion der Gewaltfreiheit, die so maßgeblich für das Selbstverständnis des Christentums ist, aufrecht zu erhalten. Das kathartische Heilige und das Blut als Bildprogramm legen jedoch den Grundstein für diskriminierende Gewalt, die auch politisch missbraucht werden kann: das ist die ideologische Basis der „Säuberungen“, die nicht erst im 20. Jahrhundert begonnen haben. Die Vermischung der Großmetapher „Blut“ in politischer und religiöser Hinsicht ist zusätzlich auch ein philosophisches Projekt: für den deutschen Idealisten Fichte sei nur im Blut der Deutschen auch Christi Blut enthalten, es würde durch Transsubstantiation im eucharistischen Akt neu aufgefrischt²⁹ - eine gefährlich missbrauchbare Auffassung von Blut und Opfer.

Verzerrte Kreuze? Opfermetaphorik und Blut in der NS-Rassenlehre

Blutmetaphorik ist nicht auf den Bereich des Heiligen oder das zentrale Bild christlicher Ikonographie, die Kreuzigung Christi, begrenzt, sondern fand in der Geschichte des 20. Jahrhunderts bekanntermaßen auch unheilvolle politische Fortsetzungen: die angebliche kathartische Wirkung des Opfers wurde von der NS-Ideologie, die das „Opfer“ als politische Großmetapher zur Legitimation der Gewalt missbrauchte, in jeder Hinsicht stark aufgegriffen. Reichspropagandaminister Joseph Goebbels sagte wörtlich, im Opfer läge die Reinigung von Schuld³⁰ - und auch hier

28 vgl. Girard, *Le Violence et le Sacré*, Paris 1972, S. 211f.: *Vom mimetischen Wunsch zum monströsen Doppelgänger*.

29 mit Bezug auf J.J. Fichte, *Anleitung zum seligen Leben*, vgl. M. Ley, *Apokalyptische Bewegungen in der Moderne*, in: ders., Julius H. Schoeps, *Der Nationalsozialismus als politische Religion*, Bodenheim 1997, S. 19.

30 zitiert nach Klaus-E. Bärsch, *Erlösung und Vernichtung*, München 1987, S. 104, in: M. Ley, *Apokalyptische Bewegungen in der Moderne*, in: ders.,

wurde die Schuld wie in der antiken Tragödie „beweglich“ und übertragbar aufgefasst, jedoch mit der NS-Rassenlehre vermischt und somit kategorisch einigen bestimmten Bevölkerungsgruppen, namentlich den Nicht-Ariern, Juden, Zigeunern und Homosexuellen, zugeschrieben. Der Kulturhistoriker Joachim Riedl sieht den Schatten des Kreuzes von Golgotha sich gleichsam über die Geschichte des Abendlands ausbreiten und zum Hakenkreuz mutieren als ein religiöses Vorbild des Genozids im Modell des „Opfers“. In seiner Untersuchung „Der lange Schatten des Kreuzes. Von Golgotha zur Swastika“³¹ (1987) legt er dar, dass Nationalsozialismus und Christentum gleichsam zwei rivalisierende Religionen seien. Die zweite sei eher eine eschatologische Glaubenslehre, die erste ein völkisches Glaubenssystem, doch sie seien zwei nur graduell unterschiedliche Lehren, deren gemeinsamer Hass auf das Andere, das Heidnische oder Jüdische sie ideell eine. NS-Ideologie und Christentum schöpften aus demselben ideologischen Grund, doch die Parameter haben sich verschoben, sagt Riedl:³² von der Reinheit der Lehre hin zur Reinheit des Bluts. Doch die so genannte „Reinheit des Bluts“ war bereits in der christlichen Heilslehre immanent, und zwar nicht als ein Nebenaspekt, sondern als eine Hauptsache. Der Nationalsozialismus stellt für Riedl eine „irdische rassistische Erlösungs-Lehre“³³ dar, die aus Erbe von 2000 Jahren Theorie und Praxis des christlichen Antisemitismus antraten. Die christliche Idee der Verkörperung Gottes kombiniert mit dem Gott als „*homo sacer*“ - als entrechtetes, tötbares Menschenwesen - eröffnet also einen besonders breiten Rechtfertigungshorizont für Gewalt, einen Rechtfertigungshorizont, der politisch missbraucht werden kann. Und dennoch oder gerade deshalb ist der Protest gegen Gewalt modern, berechtigt, belebend: der Protest Nervals, Goyas, der Protest Kermanis, der Protest Reemtsmas. Die Moderne steht für eine Rebellion gegen die an-

Julius H. Schoeps, *Der Nationalsozialismus als politische Religion*, Bodenheim 1997, S. 26.

31 J. Riedl, *Der lange Schatten des Kreuzes. Von Golgotha zur Swastika*, in: Julius H. Schoeps, Michael Ley (Hg), *Der Nationalsozialismus als politische Religion*, Bodenheim 1997, S. 53.

32 ebenda.

33 J. Riedl, a.a.O., S. 53f.

geblich gottgewollte Gewalt, gegen das Blutopfer, die Hinrichtung, die religiös verbrämte und somit dogmatisch nicht hinterfragbare Legitimation des Mordes; es wird heute gefordert, interkulturell und interreligiös zu gewaltfreien Einigungen zu kommen, die mit ihrer Präsenz im Realen auch den Kosmos des Ästhetischen verändern würden. Das Nicht-Hinnehmen-Wollen blutiger Transzendenz ist ein modernes Unverständnis, das nicht primär auf einem religiösen Unwissen beruht, sondern auf der Auffassung, dass die Sensibilisierung für Gewalt in all ihren auch künstlerischen Darstellungsformen ein wichtiges Projekt unserer Gegenwart und noch mehr unserer Zukunft sein wird.

Literatur

- Agamben, Giorgio, *Profanierungen*, Rom/ Frankfurt a.M. 2005.
- Ders., *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt a.M. 2002.
- Beauvoir, Simone de, *Das andere Geschlecht*, Paris [1945].
- Dorchain, Claudia Simone, *Die Gewalt des Heiligen – Legitimationen souveräner Macht*, Würzburg 2012.
- Ders., *Das Versagen der Väter. Religiöse Rebellion bei Gérard de Nerval*, in: MÜT, Magazin für Geschichte und Politik, März 2010.
- Foucault, Michel, *Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen*, Ü. Ulrich Raulff, Frankfurt a.M. 1979.
- Freud, Sigmund, *Das Unbehagen in der Kultur* [1929].
- Fukuyama, Francis, *The End of History And The Last Man*, Free press 1992.
- Girard, René, *Le Violence et le Sacré*, Paris 1972.
- Glas, Willibald, *Christentum und Gewalt*, München 1992.
- Largier, Niklaus, *Lob der Peitsche. Eine Kulturgeschichte der Erregung*, München 2001.
- Ley, Michael, *Apokalyptische Bewegungen in der Moderne*, in: ders., Julius H. Schoeps, *Der Nationalsozialismus als politische Religion*, Bodenheim 1997.
- Macho, Thomas, *Das zeremonielle Tier. Rituale, Feste, Zeiten zwischen den Zeiten*, Wien 2004.
- Platon, *Sämtliche Werke. Band 1*, Berlin [1940].
- Reemtsma, Jan Phillip, *Vertrauen und Gewalt*, Hamburg 2008.
- Riedl, Josef, *Der lange Schatten des Kreuzes. Von Golgotha zur Swastika*, in: Julius H. Schoeps, Michael Ley (Hg), *Der Nationalsozialismus als politische Religion*, Bodenheim 1997.
- Rorty, Richard, Vattimo, Gianni, *Die Zukunft der Religion*, Frankfurt a.M. 2006.
- Trakl, Georg, *Blaubart, ein Puppenspiel*, in: ders., *Dichtungen und Briefe*, Salzburg 1987, Teil II.

Sandra Mann, „240308-2027 Begegnung“, Fotografie, 2008



Sandra Mann studierte visuelle Kommunikation an der Hochschule für Gestaltung Offenbach, wo sie 2003 mit Auszeichnung graduierte. Obwohl ihr künstlerischer Schwerpunkt primär in der Fotografie angesiedelt ist, arbeitet sie wiederholt interdisziplinär und lotet die Randbereiche zur Fotografie technisch und medial aus. Thematisch widmet sie sich dem Zwischenmenschlichen oder der Beziehung des Menschen zu seiner Umwelt. Ihre Arbeiten wurden u.a. im Museum für Moderne Kunst, im MUCA Mexico City und der Kunsthalle Wien ausgestellt.



Maria Dundakova, „The Wind Song Way” project, Stone Soundscape, Gongju, South Korea: installation of four black stones, 2,8 x 9,5 x 1 m, 22.09.2012.



Maria Dundakova ist eine Multimediakünstlerin, sie absolvierte ihr Diplom an der Kunsthochschule Sofia, Bulgarien. Ihre Projekte stehen in direktem Zusammenhang zu Ereignissen in der Natur und dem urbanen Raum. Sie reichen von Klanginstallationen (The Wind Song Way) und Video- und Performancekunst bis zu Malerei.

On musical Meaning, collective Emotion, and Consciousness

von Sander Wilkens

I.

“He [Aristotle] also points out that ‘in our travels we can see how every human being is akin and *philon* to every other’ (NE 1155a21-2).¹”

I. Even in the age of communication (epitomizing the contemporary), when travelling from country to country, one is reminded of a recognition so far well-known during the period of enlightenment. If music is a natural language, a theoretical habit and a tenet as well, that is worth to be reconsidered, it under normal circumstances does not need to be translated. So in first instance and using a Fregeian complex, anything belongs to ‘*Sage und Dichtung*’ (myth and poetry), as music is not truth-bearing but must belong very well and quite easily to a common consciousness. If someone is a human, a feature the modern age so far has not intrigued anyone to deny on essential terms, (even if, on the whole, one cannot avert the impression that the conventional ladder concerning the layers of existence, which begins with the earth and *materia elementae* and must pass the animal in order to touch the human sphere, has achieved new (of course socially driven) intersections, forms of interpersonal and consciousness-*interstitial* expression which demand the straightaway declaration of another ‘nested’ being within the encompassing image of creation), then she/he will understand, at least approximately, what (i) the affectation of an opera singer is telling; (ii) is claiming the subject and execution thereof within an entire symphony sentence; (iii) makes the immediate essence of the struggle of different violins, each with a different height, to conform to a common measure,

¹ Cited from: Alexander Nehemas. “Aristotelean Philia, modern Friendship?” In: Oxford Studies in Ancient Philosophy Vol XXXIX, Winter 2010, 213-247, 234.

the schedule or scheme of the heart beat dwelling upon in order to provide noise and silence in a pre- and at once calculated manner for any of them. To the extent, it is historical music supporting the argument – and topic too – and even if the last description allows for altering the field to modern, after-tonality music, it nevertheless shows that the language theorem is not stable, or that music should very well endure, and even require a translation (i.e. a comment to its content in one’s ordinary language). Second, as presumably any professional theoretician does, one must conclude that the meaning of music insofar connected to a ‘supranational’ language on its own is a problematic concept the ambiguity of which yields to the observer as soon as one concentrates on the so-called styles. In order to learn that composers very well tried to intermediate Italian or French music to their German contemporaries mixing it up in one clearly sophisticated fashion, the “*Vermischter Geschmack*” (which, in turn, does not include the Elisabethean-Britain-Irish, the Polish or Spanish, exhibited in the suite or opera or otherwise): The mix represents something dialectical or conventional, at least the loss of universality or simple nature the language theorem needs. Third, if one is searching for the rationale of this complexity and, no doubt, complicated issue, one can find a learning from the sociologist(s), this time someone whose life task was to explain an entity that he named the collective consciousness consisting of a very wide range of social behavior, of social constraints, deeply anchored in society as the legal constitution forming the expression of its body (or ‘corporation’) and comprising a large scale of social facts, the language included. Indeed, it is the last one, ‘le fait social’, which has to take the role of the hyperonym in order to comprehend the

others and comply with the main postulate, which consists in putting into objective terms the norms (or nature) of social reality as proper as possible. For the following, the collective consciousness responsible for providing the centre of such norms is not understood as the Hegelian (or Leibniz-Clarke) 'Weltgeist' or 'Weltseele', nor as a "super mind floating over the individual ones,"² but as having a real and essential standing on its own like Searle himself and especially Gilbert does, when explaining collective intentionality.³ The aim is to show how collective consciousness relates to musical meaning, and this in two cardinal aspects.

"But there are other facts which do not present themselves in this already crystallised form [of laws, habits or rules, of the language constraint itself] but which also possess the same objectivity and ascendancy over the individual. These are what are called social 'currents'. Thus in a public gathering the great waves of enthusiasm, indignation and pity that are produced have their seat in no one individual consciousness. They come to each one of us from outside and can sweep us along in spite of ourselves."⁴

2. As it has to be, the experience is older, even providing a token by Aristotle,⁵ and in the context of aesthetical writings one may remember of Edmund Burke who comments the same fact in connection with the Tragical and the Sublime. He knows too that the inclinations to society and conviviality as well as to a temporary loneliness are a pleasure that must increase to the level where the human soul on the whole has to be explained.⁶ What makes the point of the utmost importance and worth to reconcile, is Durkheim's claim that the seat of social currents, and thus their overt

² John R. Searle, *The Construction of Social Reality*, New York: The free press 1995, p.25.

³ Margaret Gilbert, *On Social Facts*, New York: Routledge 1989.

⁴ Émile Durkheim, *Les règles de la méthode sociologique*. (1894). Paris: Les Presses universitaires de

France, Collection: Bibliothèque de philosophie contemporaine; cit. from *The Rules of the Sociological Method*, ed. by Steven Lukes, tr. W.D. Halls, New York: Free Press 1982, Ch.I.

⁵ Aristotle, *Politics*, 1340a 10.

⁶ Edmund Burke, *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, reprint New York: Bartleby Comp. 2001.

manifestation comprising emotional expression and content, is not the individual consciousness, as nearly any theoretical point of view would imply including Burke's and a wide range of authors from Baumgarten to Kant, Hegel or, regarding the twentieth century, Eco, Goodman and Adorno, but the collective one, equivalent to what Durkheim calls in his lecture upon pragmatism the tradition of rationalism. Correspondingly, the theoretical difficulty consists in explaining (i) what this entity means, (ii) how it constitutes and (iii) a, b) how it may fuse, or not, with the individual one. Regarding the rationale, however, the first conclusion to be drawn is at hand because, if the understanding of cultural phenomena, works of art like musical ones, intersect with their national manifestation, sometimes involving language and sometimes not, and if otherwise it is well proven or evident that the manifestation of meaning as a social fact or event does involve the individual consciousness by reason of its collective, coincident realization, then the meaning of music, seeking for its theoretical foundation, should reach to the latter one, i.e., it should account for the fact that musical meaning, at least in essential portions, does not originate from the very person that has to be counted as its originator or author. The affectation it feels is therefore not a simple, unitary relation between her and the object or stimulus to be counted as a work of art, instead of, on one part, the result and ingredient of a collective emotion, equivalent to a form of collective consciousness as the main bearer of it and, on second part, the fact that it belongs to the essence of music itself. In this case the collective emotion and meaning music might or really bears is not dependant from any rehearsal, from skills and the technique of a conductor and his orchestra, but from a condensed form of collective consciousness as being contained and sustained: by the music itself, its representative condensation.

Following from this, a case study may be projected in order to fan out the possible instances of true or evaluative social events. Their sole exhibition, however, would be theoretically insufficient, because, if consciousness is capable of forwarding and carrying on a collective stimulus, an impact

from and content within itself, then it should have, right from the beginning, a collective standing or origin too: It is impossible that consciousness should achieve its collective instance only from special events or emotions, as a sort of accidental collimation or spontaneous burgeoning, if, on the other hand, it would not imply and grant it by reason of its constitutive presupposition and potency, its very essence as the instantaneous energy expression that must span all over and comprise, eventually, any entity capable of bearing the same impulse. This analysis seems the harder part because it must rely on philosophical terms beyond sociological or other descriptive realms and, well-known, classical philosophy up to extended branches of twenty-century analytical philosophy which completely concentrate upon carving out the individual or ›monistic‹ standpoint, often interpreted as the core realm of the rational(istic) too (and complement of the customary 'autonomous subject').⁷ Seen together, the question of musical meaning, to a peculiar extent, is simply an aspect of collective consciousness, or collective consciousness is forming an indispensable, constitutive part of human consciousness so that any art and any science as well, should have a concrete or generic expression, and analogous portion, related to this fact.

Concerning Durkheim, and even if in his earlier times he taught philosophy and bequeathed a written course mixing ancient and, sometimes, far-reaching modern points of view introducing into superior psychology, he, on the whole, does not rely upon a first, compulsory analysis of consciousness. There, he was inclined to phenomenological thinking, but the essential layer of his theoretical endeavor subscribed to the empirical where his roots within the tradition of positivism were located. Writing on Rousseau, Montesquieu or authors like Gaston Richards, he shows a well philosophical education ensuring a safe judgement with an often astonishing balance of profound reach. Receivable from instructed secondary literature, he was also able to influence a generation

of followers in connection with Hegelianism.⁸ Yet consciousness, as it must be able to form a natural section, a connection and a separation at the same time between its individual and collective part, parts, that must adhere to each other by simple natural givenness and a special sort of spherical split and explanation altogether, was in most cases not the proper subject of his analysis. Apart from his lucid *Représentations individuelles et représentations collectives* which was the 'standard' or default paper for Adorno,⁹ he took consciousness mostly for granted, and therefore in nearly any instance of explaining a concrete social norm he preferred a standpoint where both parts are immediately given and the scientific method concentrates upon showing the behavior and impact of any one part on the other. As presumed, the general is therefore not identical with the collective, and "thoughts to be found in the consciousness of each individual and movements which are repeated by all individuals are not for this reason social facts," what he is mainly interested in (a parallel to the so-called summative account in the context of collective intentionality, discussed and refuted by especially Margaret Gilbert. Besides, it has an old forerunner, the 'Wisdom of the Many' in Aristotle's politics, where also the summative account has to be transgressed).¹⁰ "If some have been content with using this characteristic in order to define them it is because they have been confused, wrongly, with what might be termed their individual incarnations. What constitutes social facts are the beliefs, tendencies and practices of the group taken collectively."¹¹ So one sees well that, as an empiricist, he makes a large, comprehensive

8 Ivan Strenski, *The new Durkheim*, NJ: Rutgers University Press 2006, esp. ch. 2 ("Durkheim, Hamelin and the 'French Hegel'"), p.33-65.

9 Émile Durkheim. *Représentations individuelles et représentations collectives*. In: *Revue de Métaphysique et de Morale*, VI/5. 1898. Deutsch in: *Soziologie und Philosophie*. Mit einer Einl. v. Th.W.Adorno, Frankfurt 1970, 45-83. – S.Wilkens, "Das kollektive Bewusstsein zwischen Positivismus und Kritischer Schule. Adornos Durkheim-Kritik." In: *Journal of New Frontiers in Spatial Concepts*, vol.4 2012, p. 93-104.

10 See Jeremy Waldron, *The Wisdom of the Multitude: Some reflections on Book 3, Chapter 11 of Aristotle's Politics*. In: *Political Theory* 23/4 (1995), p.563-586.

11 Durkheim, *Regles*, op.cit.

7 A concise balance of this historical development, the introduction of Armin Nassehi. *Der soziologische Diskurs der Moderne*. Frankfurt: Suhrkamp 2009.

distinction between actual, vivid consciousness and representations it might possess and evolve. Further, collective representation(s), in the sense of being reached by summing up any individual contribution of similar kind, are different and to distinctively separate from any consciousness, forming a real entity and comprising a plurality of people, spontaneously instantiated by a group, a faction of the population or even a nation (which generally designated the limits of his investigation and, accordingly, his reliance upon collective consciousness). Besides, the class is generally not pre-setting his lens, but, as a presupposition, generality and collectivity should possess both a different logical standing as well as origin still to be explained.

Significantly, this real entity, if not a sociological theorem in the sense of a fictitious unit conceived of and used for the analysis and description by means of imposed threads of delineation that have to be pursued in order to follow and manifest the thoughts, the behavior, and the latent or obvious gestures of peculiar people being merged to their societal entity, is also shaping the philosophical problem: How should a real *entity* of consciousness exist by itself, i.e. not depending on actual perception and being driven by individual motivation (in the real, simple and constitutive sense) in order to be able to exert a special pressure, the “contrainte,” on its complementary part, the individual one, sole investigation of common and classical philosophy? In comparison to the traditional ontological question, not only things, unless perceived or not, are critical, but with good reason one must query further as to whether any consciousness, and in particular that form by means of which a collective sample must assemble and essentially fuse, is still obstant and coexisting under circumstances where, as a token of individual consciousness, (i) actual perception is taken away by any other perception or thought (or even within sleep); or, a step further, (ii) is still accompanying and/or parallelizing any instance of distinct self-consciousness which otherwise, if the standard claim is correct, should be able to run along the whole delineation. As the philosophical question *par excellence* since Kant, to the extent, it

did not charge, and especially not discard the Durkheimian opposition. Yet on the whole one has to involve it in order to be able to pass through both claims: That collective consciousness, its very pole, accompanies the individual in a critical sense quite in the same manner as distinct self-consciousness is capable of, according to the classical reading. In this context and not to overlook, one must not confuse collective consciousness with intersubjectivity, which in the meantime has received important interpretations regarding the transcendence of alterity, including a Husserlian linkage to social understanding of phenomenological consciousness in later writings.¹² The main understanding of intersubjectivity does not take its departure from the real division and polar divisibility of consciousness; where, in comparison, on one side the ›I‹ (absolved from absolute standing) must reside unfolding its layers of intentionalities against the other side realized by several kinds and/or degrees of fusion of the collective counterpart. According to Durkheim, it must express an overall social constraint on the individual one equivalent to the philosophical I and which, by reason of self-fusion too (inserted here, and taken seriously, i.e. not to mix with confusion), has darkened the reception but cannot totally suspend the existence of the divisibility.

II

So far, the topic, a query for musical meaning, has passed over to the side where the conditions are ruling. In addition, it has relied upon the polar opposition as the explanation of the cardinal relationship, why the general and the collective are quite different and why fusion (as the constitutive part of focus) plays a crucial part on both sides of the opposition. Concerning his reception, a critical author like Adorno, not willing to subscribe to the ‘phantom’ of positivism or method of ‘pure’ objectivization (leaving the question of the subjective contribution aside or even embezzled), promptly answered to the question with an all-encompassing rebuttal, that it represents the failure

¹² See Zahavi, *Subjectivity and Selfhood. Investigating the First. Person Perspective*. Cambridge: MIT Press 2005, ch.6, 174.

of reification.¹³ An active part on its own, detached from the individual and generated by its proper source, he was not willing to concede, leaving Durkheim as the head of a school, but inflected by serious faults in making-up sociological theory.¹⁴ It should be noted that, on the whole, sociologists and philosophers from Gilbert, Searle, Habermas, Giddens to Nassehi did not share his view in the last decades. As a professional, Adorno took him as the sociologist and, of course, an adequate consequence. Nevertheless, philosophy so far is not remedied, and from the side of the analysis of actual consciousness the question remains how it can be that both parts really act upon each other in order to realize, instead of being solely represented as such, complementary portions of consciousness, not in a dialectical, but in a real mode. If one inserts a numerable, saying 'one' consciousness, and reminds of other terms like fusing and concentration, which are constantly used in a real, effective and not representative sense, while this term, the representative, as the opposite to the entrenched 'present' is also playing a significant role within the same issue, one should initially come to the conclusion that the whole possibility, and the real concept Durkheim was reliant upon, was due to another one responsible for building up, construing and establishing the constraints of consciousness as a *unity to divide in itself*, polarity. So far, Adorno did not imply, even imagine it in his objection what should not wonder as he was always subscribing his thinking to a global concept demanding the reconciliation with the historical match and the struggle of classes, that is 'Klassenbewusstsein' as the momentum of the dialectic. This, in turn, stands in contradiction, at least in a position of a priori exclusion to polarity, in so far as the dialectic, absorbing the ontological stemma by Hegelian inheritance, understands its proper motivation from the inner movement of the mind, whereas polarity, in its primordial in-

stance, exerts an irreducible condition, and proper influence, *on* the mind he might understand or not – thus quite different things (which Adorno *en passant* merges, speaking e.g. of a "dialectic counterpole,"¹⁵ otherwise implying in one central sentence that the individuum is a social category which needs mediation by society, then inverting this mediation by saying that, when realized, "die kollektiven Gebilde ohne individuellen Gegenpol so wenig wären wie dieser ohne gesellschaftliches Allgemeines [the collective structures were as little without the individual counterpole as this one without the socially general])."¹⁶ If Durkheim really were a denier of this inversion he would have weakened if not annihilated the objective of his central constraint, the person as the main ingredient of the societal web and, in the very sense, the necessary, not eliminable undergoer (subject) of societal influence. And Adorno himself, sometimes near to theoretical caprice, has put together quite different things like the collective, the general and, above all, the polaric: The last citation overjumps the established relation in order to escape (in the path of Hegel) to an abstract term, the general, which has to be exchanged by the proper counterpole to the "individual" one, i.e. collective consciousness. Accordingly, it should provide for a focus and proper fusion. Further he tried to presume, and as it must appear not with distinct awareness of the three possible relations, thereof one the polaric, that Durkheim was subscribing to dialectic thinking. So finally one should abstain from construing the polaric as an instance of mere ancient or even antique thinking, i.e., belonging to the pre-rational, only symbolic era of mankind in the Hegelean or otherwise Comtean sense, like Carnap did in his thirties.

"If perhaps I abandon myself to them I may not be conscious of the pressure they are exerting upon me, but that pressure makes its presence felt immediately I attempt to struggle against them. If an individual tries to pit himself against one of these collective manifestations, the sentiments that he is rejecting will be turned against him. Now if this external coercive power asserts itself so acutely in cases of resistance, it must

13 Hypostasis or 'Verdinglichung'; Th.W.Adorno, "Einleitung zu Emile Durkheim, 'Soziologie und Philosophie,'" in: *Soziologische Schriften I*, Band 8, Frankfurt (Suhrkamp) 1972, p.245-279, 250, 258, 259, 263.

14 Adorno 1972, Werke I/8, pp.276-279 and the beginning.

15 Adorno 1972, Werke I/8, p.262.

16 Adorno 1972, Werke I/8, p.251.

be because it exists in the other instances cited above without our being conscious of it.”¹⁷

The citation (and direct continuation) at least makes clear with an inclination to psychology and, as mentioned, self-consciousness, that layers of personal resistance and unconsciousness (or privation, as Aristotle would have explained)¹⁸ may be involved. The feeling one has of the alternating part, claimed for as the collective consciousness, is depending upon one’s inner behavior, one’s yielding and indulgence or proper rejection which, as soon as it is grasped within the societal setting, becomes resistance.

Here constantly Durkheim is finding the anchorage for the other empirical term, the constraint collective consciousness is imposing upon its individual counterpart. Therefore legal sanction and societal discrimination are all able to be entailed by his main subject, the description of the social reality – or nature – of collective consciousness. Overtly, however, he did not subscribe to the polaric concept, method and opposition, which seems remarkable because it is lying so close at hand. The same holds for his concept of solidarity or his succinct analysis of societal division of labor.¹⁹ The reason for this, leading back to philosophy, is firstly that he renounced a proper analysis of consciousness where the investigation should include the proper limit of both counterparts, i.e. their peculiar interstitium (in a sense of mutual distance) and possible merging, otherwise sublimation (demanding the hierarchy) or forms, where individual and collective consciousness intersect in different proportions. Instead of falling absolutely apart, which, in main instance, he did not want to purport (by leaving a void), so that this, the necessary lacuna or interstitium, would have undergone an abstract or ›ideal‹ region, a sort of nowhere lands or inconceivability, he should constantly have found that consciousness is forming a whole, however not in the sense of a representa-

17 Durkheim, *Règles*, op.cit.

18 In the sense of *Metaphysics* V 22 (5).

19 Recently, aligned to see Durkheim within a classical foundation of sociology while on the whole more on the reflecting than definite, empirical or positing side: Arnim Nassehi. *Der soziale Diskurs der Moderne*. Frankfurt (Suhrkamp) 2009, ch.5.

tive one, the Aristotelean unit and later scholastic unum,²⁰ but as a real being: *A unity that is appropriate to leave its centre with at least two counterparts or poles* (which is, of course, a proper Aristotelian conception, p.e. in politics).²¹ This entirety follows from immediate, concurrent emanation of any being bestowed with consciousness. And therefore the individual, individual consciousness and any of its perceptions, does not exist unless within real attachment to the one or other pole – a *real* continuity, even if indefinite and *per possibilem* leaping. In turn, if collective consciousness is able to form an actual focus solicited by itself and not by simply summing up the individual tokens (which would make it, once more, a dead one, a ‘still life’ or mere representative) then it is not only a complementary counterpart, but a coexisting one, subject to the attachment which must express the polaric relation in order to constantly oscillate between the individual and collective focus (i.e. counterpole; with, of course, very different intervals inbetween enabled to overlay themselves and forming historical strata in connection with, in first instance, political history, persons that behave as founders and/or rulers and being supported or resisted by proper population): Both parts, the individual and the collective consciousness, need indispensable concentration (and not “abstraction” as Adorno rebukes in order to make it, falsely and against the proper Durkheimian intention, the way by which collective consciousness is achieved),²² the

20 Aristotle, *Metaphysics* V 26, esp. (2)

21 In his collaboration with Mauss (Émile Durkheim et Marcel Mauss, « De quelques formes de classification - Contribution à l'étude des représentations collectives ». *Année sociologique*, VI, (1901-1902), p.1-72) he comes closely to the conclusion by reason of the facts (classification by simple clan division of the tribe against classification by orientation), but does not cite or fully charge the polar opposition.

22 „Das Kollektiv mit Fähigkeiten und Funktionen auszustatten, die offensichtlich vom einzelmenschlichen Individuum abstrahiert sind, und sie dann als diesem vorgängig zu setzen, ist für den unreflektierten Menschenverstand nicht weniger provozierend als die Kategorie Fortschritt, die an der Entfaltung von Rationalität immerhin ihre mächtige Stütze hat“ (Adorno 1972, *Werke* 1/8, p.248) what shows his misunderstanding from the beginning as he seems not able to see consciousness as an collective agent, immediately imparted among itself (recent discussion, not followed here because it does not begin

essence or even ‘meaning’ of which is quite different. And in the case of the collective focus it should comprise the very meaning of the societal force Durkheim was always willing to lay out as a ‘coercive power’ or synonymous *constraint* (which is a rather common sociological concept).²³ If it is coincident (not only coexisting, and affiliate term once more in connection with centre and polarity) then it is depending on one’s own behavior and peculiar stance – when resisting to the collective impact, the necessary false insulation must come up in which the individual consciousness believed itself to exist and evolve its emotions and thinking which, in turn, must show that (i) at any moment it was attached to the collective counterpart; or that (ii) collective consciousness does not only exist (a) as a corpus of written or even spoken rules (set forth and imparted by a possible common legislator speaking in a language that, by itself, seems to overrule the subjective speech) and also not (b) as the mere outcome of devolving one’s own apex of self-concentration as forming an instance of apperception to anyone else who, thus assuming the momentum of so-called intersubjectivity, may count as an individual and bestowed with consciousness himself; instead of, that (iii) collective consciousness represents an entity that always, permanently, has a peculiar potential for concentration upon and amidst itself, depending from the actual sphere of concentration and the fact that no subject or person is anywhere *absolutely* with herself (“on our own”), detached from essential connection to interpersonal consciousness, so that it pertinently must accompany individual perception, first expression, and any thoughts as well. Consequently, this should convey the very meaning of consciousness or ‘Bewusstsein’, including receptivity and spontaneity it is originally

with an appropriate analysis of consciousness and its constitution but with concepts like the intentional, the will and belief, is represented in the overview of „Collective intentionality”, in: *The Internet Encyclopedia of Philosophy*).

²³ See Theodor W. Adorno & Ursula Jaerisch, “Anmerkungen zum sozialen Konflikt heute”, in: *Gesellschaft, Recht und Politik*, hg. v. Heinz Maus in Zusammenarbeit mit Heinrich Düker, Kurt Lenk und Hans-Gerd Schumann, Neuwied-Berlin (Luchterhand) 1968, p.1-20.

capable of, and thus support any conclusion which is drafting the societal pressure in order to invoke, to be the ingredient of and occupy the individual emanation:

“Hence we are the victims of an illusion which leads us to believe that we ourselves have produced what has been imposed upon us externally. But if the willingness with which we let ourselves be carried along disguises the pressure we have undergone, it does not eradicate it. Thus air does not cease to have weight, although we no longer feel that weight. Even when we have individually and spontaneously shared the common emotion, the impression we have experienced is utterly different from what we have felt if we had been alone. Once the assembly has broken up and these social influences have ceased to act upon us, and we are once more on our own, the emotions we have felt seem an alien phenomenon, one in which we no longer recognise ourselves. It is then we perceive that we have undergone the emotions much more than generated them.”²⁴

III

Ending the citation of an author who, at least, contributed to the foundations of a modern science, it lies at hand as to what it means for the topic. Attending a concert or the exhibition of a work of art like a drama or opera, one should be able to share the common affect and feel like any other in one’s close or remote neighborhood. However, why that simple evidence of sharing a common stretch of time should prove the existence of a real entity, a regular part of consciousness, that does exist forth when the concert is over and the assembly has dispersed? To the extent, the introduction and interpretation of Durkheim has explained the medium by reason of the relation consciousness is exerting among itself, not as a diffused one (like the crowd or herd, belonging to the societal and political topic) but in a regular way naturally caused. Therefore it would be insufficient to set up both parts as mere concepts or representations, just to leave them with a constant unreal, even irrational gap (under given theoretical circumstances). If, whenever, there should exist a natural dissection, real lacuna inbetween (as common language, conventional behavior and mainstream philosophy is holding

²⁴ Durkheim, *Règles*, op.cit. , continuation from above.

up or implies, Durkheim, though, never *expressly* purports) then the concept must collapse because the complementary agents of consciousness fall apart and subjective consciousness would possess a real opportunity to retain and be absolutely for itself. To the contrary, when consciousness has the capability to collect several, innumerable individuals in order to share immediately, without the help of language or other additional signs they may be coded or not, a common and focussed experience that may include the exhibition of a special affect, a drama and intercourse relying upon, then consciousness should (i) be interconnected from the beginning (i.e. by nature, properly as its first 'innatum' or inborn essence, contrary to the eventual ideas, and probably even more than only to hundred percent in the sense of an 'accomplished' manifest token at a given time, so that it both has to provide insight into the very root and the general condition of consciousness as well); and (ii) should virtually exist as one real, connected entity without entailing any natural gap, lacuna or interruption ever, unless representation, personal abstraction and interference, proper *reflection* is responsible for, focussing the self at the same time; this altogether against (iii) any presumption that the same individuals come together, then stick to their consciousness in order to connect and weave it all over (still in the primordial, constitutive sense) allowing the common affect to be shared – which would be a mechanical-like description without any substantial understanding of polarity and the real energy consciousness must consume and consummate.

To the extent, concerning the meaning of music, of collective emotion and even consciousness, one part has been introduced that is depending upon actual exhibition or a rehearsal. Furthermore, it may be the case that it is very well exhibiting the expression of a peculiar subject, singing on the stage, whereby the whole audience is attuned to it and assembled by one common emotion, its perception and adhering representations. The very question, however, is whether that same expression should not be and perform the expression of a community, of a *subjectivity that is collective in order to convey its essence from this peculiar point of view*. On

a large scale of historical points of possible liaison (beginning with the concept of the author's refusal to make himself manifest; then passing over to music history and the upcoming of the monody and the concerto principle, where the individualistic standpoint in contrast to and interference with the tutti is obligatory), three authors from the nineteenth century seem especially worth to be cited – (i) Schopenhauer, (ii) Wagner, and (iii) Goethe, authors well known in their opinion which now may be read and construed from another side. The final light will be cast on Goethe's relationship to music where the main effort is to understand how it comprises fusion, or not, which might also be understood as comprehending the translation of a poem or even a theatre play into music, musical expression.

I. Beginning with Schopenhauer, he purported that "die Musik ist nämlich eine so unmittelbare Objektivation und Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vielfältige Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht. Die Musik ist also keineswegs, gleich den anderen Künsten, das Abbild der Ideen; sondern Abbild des Willens selbst, dessen Objektivität auch die Ideen sind: deshalb ist eben die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der anderen Künste: denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen."²⁵ There is no mention of consciousness, even not of collective consciousness in this famous passage. Nevertheless, it is closely related, as soon as one investigates into the underlying relation of individuality and its counterpart which, still not subject to the *principium individuationis*, Schopenhauer always names the "Wesen" or original will. As it is not transferred into particularization and expression by the ideas (well in the Platonic sense) it still must comprise a peculiar interconnectedness, an intermediate interwovenness, specific density and fusion, relying upon the entire, still non-separated entity (standing, except of Spinoza, totally in opposition to the concept of substance holding this

²⁵ Artur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. In: *Sämtliche Werke*. Textkritisch bearbeitet und herausgegeben von Wolfgang Frhr. Von Löhneisen. Band I, Frankfurt 1968, p.359.

position in tradition, especially as the *mens* since Descartes). Hence from this perspective, presupposing that consciousness is subject to polarity so that it always must select a form of interconnectedness between both parts, the individual and the collective, the will, even the 'Wesen of the Welt', passes to the side of the collective consciousness. So far, the will, as it consists of perceptions and is alive, comprises consciousness still not dispersed among a distinct plurality of embedded subjects which, in first instance, are equally actual and present in order to suffer the *Wesen*, before undergoing situational particularization. From this follows that this transitional change will (necessarily) have to alter the content of their single consciousness, while dissolving the one extant into all the different ones accompanied by peculiar opposition and side-by-side perspective (or even perspectivity, using a more sophisticated term, in alternation to modal attributes, as Spinoza said: Particularization is traversing, while the will, according to Schopenhauer, has still the full – or collective – ground section and nothing else). Nevertheless, on the whole it makes good sense then to say that "[music] drückt daher nicht diese oder jene einzelne oder bestimmte Freude, diese oder jene Betrübniß, oder Schmerz, oder Entsetzen, oder Jubel, oder Lustigkeit, oder Gemüthsruhe aus; sondern die Freude, die Betrübniß, den Schmerz, das Entsetzen, den Jubel, die Lustigkeit, die Gemüthsruhe selbst, gewissermaßen in abstracto, das Wesentliche derselben, ohne alles Beiwerk, also auch ohne die Motive dazu."²⁶ If this focussing or proper *collimation* of the very sense of an affect is real, thus really sensible and not an abstraction or mere representation, then its bearer (the original stem within polarization, in French 'la souche') must be a form of collective consciousness too, totally adequate and comprehending the focus on the side of the sensor. Consequently, the essence of music should have a key word, the thrust in this kind of aesthetics.

2. This relationship, well known, Wagner in his later years of aesthetical thinking was willing to

²⁶ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, SW I, p.364.

accept, and he shared with him the belief that only music is capable to provide a peculiar redemption ("Erlösung") no other art can supply.²⁷ His text on Liszt's symphonic poems, in turn, which needs interpretation as authors like Carl Dahlhaus and others often replicated,²⁸ offers a peculiar interrelationship between two forms of individuality that cannot be the same and thus must be expressly linked together to a 'secret' ("Geheimnis"): "Das Geheimnis ist aber auch das Wesen der Individualität und der ihr eigenen Anschauung, die uns immer ein Geheimnis bleiben würde, wenn sie sich in den Kunstwerken des genialen Individuums nicht offenbarte."²⁹ How they can be interrelated and, without contradiction, sustained will become understandable in the following. Even more, when Dahlhaus is correct that the "Wesen" of the "Individualität" is to explain by the "inner essence of the world" the music expresses.³⁰ Durkheim, to remember and to make a first step (the reason for which will become obvious), was not willing to name the collective the general, as they might have a quite different origin, and so also he would not have agreed to name such emotion, if really it depends from (possible or actual) collective consciousness, "a sort of abstraction." This is also the sensitive line of argumentation Wagner follows with Schopenhauer (and anywhere in his theoretical writings because the relational distance between emotion and mind is one of his essential motives). In first instance, as the "Gegenstand" of the composition providing the possibility of being expressed verbally is undergoing profound reorganization so that it becomes "unachievable by any description," the latter should render the pos-

²⁷ Richard Wagner, "Über Franz Liszts symphonische Dichtungen" (1857), in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Band (=Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in 10 Bänden hg. v. Dieter Borchmeyer, Band 8, Frankfurt 1983, p.22-39).

²⁸ P.e. C. Dahlhaus und Michael Zimmermann, *Musik zur Sprache gebracht*, Kassel 1984, p.306-318.

²⁹ But the secret is also the essence of individuality and is proper intuition which forever would remain a secret for us if it should not reveal itself in the works of art of the genial artist. Richard Wagner, "Über Franz Liszts symphonische Dichtungen" (1857), in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen = Dichtungen und Schriften*, 8, p.36).

³⁰ Dahlhaus 1984, p.314.

sibility that this peculiar process of recomposition is equivalent with its being transformed into an understanding by collective consciousness. Otherwise, also the individuality of the artist, the composer, is not excluded of being able to fuse internally with the latter, that is, to conceive of a form of consciousness that distinctively is not his properly private one, i.e. 'subjective', but the distinctive core of perception resulting from agglutination up to fusion with the collective emanation, its counterpole. Hence under both conditions the "secret" would mean the coincidence of a double inversion, prepared to speak and to float from pole to pole.

Two versions of "Das Kunstwerk der Zukunft" from 1849 have survived susceptible to be aligned to this very aesthetic belief. According to his permanent thinking, he relies upon an inherited model of orientated consciousness where the mind (Verstand) allied with human speech is also responsible for individualization and 'Bestimmtheit des Ausdrucks' (determinedness of expression). Including unconsciousness playing a peculiar part in assessing and locating the self, when it comes up to find the means for artistic and personal expression, he, nevertheless, is maintaining a strong support of 'general feeling' as a source of creation and expressiveness too, that is not the solitary, unique one, be it that of the composer (as author) or otherwise the performer. So in the earlier version he purports:

"Der Staat will aber das Leben, das Bedürfnis selbst darstellen: er will das Wissen von der Befriedigung eines früheren Bedürfnisses als Norm für die Befriedigung aller zukünftigen Bedürfnisse festhalten: dies ist sein unnatürliches Wesen. Die Kunst dagegen begnügt sich damit, der unmittelbare Ausdruck des Bewusstseins von der Befriedigung einer Notwendigkeit zu sein, - diese Notwendigkeit ist aber das Leben selbst, das der Staat nur hindern, nie aber beherrschen kann."³¹

It is life itself, immediately intervening with the arts. Even if the construction of the opposition between the state and art, here striving for the true

³¹ Wagner, Das Kunstwerk der Zukunft, pre-version = Das Künstlertum der Zukunft. In: Dichtungen und Schriften. Band 5, Frankfurt 1983, p.246.

and eternal, there the captiveness by norms and the mind-driven search for rationalistic behavior seems pamphletistic, Wagner comes to a solution that should make no wonder in this context:

"Der eigentliche Erfinder war von jeher nur das Volk, - die namhaften einzelnen sogenannten Erfinder haben nur das bereits entdeckte Wesen der Erfindung auf andere, verwandte Gegenstände übertragen, - sie sind nur Ableiter. Der einzelne kann nicht erfinden, sondern sich nur der Erfindung bemächtigen."³²

This conviction seems outright anti-classical, anti-rational, and even more completely in contradiction to his real outstanding as an artist on his own. Nevertheless, his aesthetic belief seems so strong to put anything apart in order to circumscribe what makes up the embodiment of creative power in life and in the art. Wagner does not spell consciousness itself, thereby finding that actually he would have good (theoretical) reason to subscribe to a common source within not attributable to any individual being: Due to natural interconnectedness of consciousness, its 'attachment' and continuity in the sense of being passed through from individual to individual; without leaving the gap of substantial *object*-ivity, the barrier(s) of real counterposition, as if it should bear otherwise a necessity equivalent to the being of substantial, solitary or *monadic* concreteness. If inventive energy, as the natural source, comes up in these realms, it should mean a focus too, that is, consciousness as authentically creative within a plurality of people, or folk, is possible only by reason of fusing together their perceptions, be it the passive ones, really perceiving, be it the active ones, where the focus evolves in order to eject creative alternations, selections and recollective connections. Naturally, this entails a time driven process, where subject after subject is joining an already pre-existing and communicated perception or state of consciousness, so that, in the end,

³² Wagner, Das Künstlertum der Zukunft. In: Dichtungen und Schriften. Band 5, p.246. (The virtual inventor was at any time only the folk, - the famous so-called individual inventors did nothing else than transfer the nature of the invention already detected upon other, affiliated objects, - they are only deflectors. The individual cannot invent, but only empower himself of the invention).

this one is loosening its subjective anchor in the very sense. Yet in order to become really creative, the collective (and not simply common) perception (because it might be a mere representation) will require the fusing of the subjective engagement. And the critical investigation, outstanding for the historian, the observer as a theoretician or anyone else, is not to abstain from this motion, instead of enquiring the involved relationships of personal rendering. It should entail a whole spectrum of attitudes from devotion over subjection to sophisticated receptivity, where the subject might incur a distorting or suffocating impact from the bruteness – or even cruelty, which do flow in the aesthetic realm – of the collective perception, but where he is also able to give it, in the moment of being touched by and fusing with it, a peculiar drive or turn, a special transparency, the drift of a speaking composition. This is what Wagner will have had in his mind, even if he did not fully pronounce the creative power of the folk underlying: its polaric impact and constitution.

In the printed version, which is written in a somewhat alleviated tone, he is resting – in this peculiar context – with the question and definition of what the folk is. As he is striving for an explanation of the ‘Notwendigkeit des Lebens’ (necessity of life), the folk is at least determined such that “from of old [it was] the inclusive term for *all the units* that make up the total of the *commonality*.”³³ This translation is a little bit more interpretive because Wagner says nothing more than ‘make up a common’. Related to the encompassing meaning, the more pronounced translation therefore reminds of what is called the ‘summative account’ in connection with collective intentionality and the Wisdom of the Many according to Aristotle³⁴ – as if this commonality would be the result of adding up all the units, what Wagner straightforwardly did not intend. For him, this power – in fact, being equiva-

33 R.Wagner. *Das Kunstwerk der Zukunft*. In: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Vol I, 194-206 = *The Art-Work of the Future*, translated by William Ashton Ellis, Richard Wagner’s Prose Works, (1895), p.69-213, 74.

34 As mentioned (fn 9) Waldron 1995. – S.Wilkens, “The Wisdom of the Many and Fichte’s ‘We.’” Contribution for the 7th Annual International Conference on Philosophy, 28-31 May 2012, ATINER, Athens, Greece (forthcoming in: Proceedings of the 8th).

lent to a pole (or focus as a polaric feature within consciousness that, scilicet, does not belong to his conception and terminology but should be considered as one of the most important characteristics of the human mind) – is elemental, still on the side of the collective (so that the translation, inevitably, cannot avoid to be considered as ambivalent). And he conceives of the focus on the other side as well, not of consciousness itself (as evolving its proper energy and faculties within perception, emotion, and affectations responsible for an essential confusion or ‘Verworrenheit’ of the human mind) but on the side of the will: Where the needs have to be outspoken and satisfied, where the focal has impact on behavior and orientation in order to render life orientated and properly evaluated: “The ‘folk’ is the epitome of all those who feel a common and collective want (‘gemeinschaftliche Noth’).”³⁵ The units which belong to it are not theoretical but practical – they should have recognized their need to be a common one, and thus hope for its satisfaction as only to be achievable by common, i.e. collective endeavor. On one side, it is the term ‘communism,’ which Wagner delivered according to his own composition, on the other side Schopenhauer who has received his forecast and a real meaning.

3. As a rare sample of possible linkage to Schopenhauer – on a non-interpreted, hence covered level, and otherwise a remarkable reflex – Hegel begins his *Grundlinien der Philosophie des Rechts* with the allegation that the freedom of the will has to be considered as the direct analogon of gravity related to the body.³⁶ As Wagner, and plenty of theoreticians, he did not mind the underlying real (theoretical) exigency – that freedom as well, being the normal, immediate and irrenouncable property of the will, is consequently rooted in polarity. So there is coming up a theoretical focus to be elaborated and deprived from confusions resulting from its non-acknowledgement, even non-recognition. Otherwise Wagner, so far introduced with his

35 *The Art-Work of the Future*, p.75.

36 Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Zusatz zu § 4, in: *Werke 7*. Mit Hegels eigenhändigen Notizen und den mündlichen Zusätzen, Frankfurt/Main 1970, p.46.

thought about the origin of the arts or the folk as the real creator, might for a moment lend his lense as a parallel to popular aesthetics of music (already mentioned in the introduction): Following the phrase, according to Dahlhaus, that music is a general human language, so that it makes sensible a condition which it has incorporated into sounds as a generally human one.³⁷ If this conclusion is (much) too simple, it nevertheless receives a peculiar understanding as soon as the condition to be made sensible and the language are overthrown to the real exigencies of consciousness so that on both sides, during creation and during reception, polarity is returning. What, following Dahlhaus, results is a renewed acknowledgement of dialectics or complexities of antithetical relationships,³⁸ although now they do not only rely upon conflagrations and interrelationships of text and music – to the extent that the opera is still providing the sample of art – but even more upon conflagrations, tensions, and relationships understood as well as not understood between the individual and the common or collective consciousness.

Hence the first conclusions to be drawn is, on one side, that the dream of the renaissance of the old drama within the opera, and when interpreted in a weaker sense according to which opera singing, as a gender, means levelled-up declamation or a sort of declamation that, on its proper background, is reduced to the archlanguage of mankind (“die Ursprache des Menschengeschlechts”),³⁹ has an immediate, well-founded relationship to the common pole of mankind itself. What the opera, as a historical postulate and its inner momentum, is striving for, is therefore to render this pole as an expressive one, further to demonstrate its tension and ‘degagement’ – touching and detachment – with the individual one. To the extent, even if the proceedings of opera aesthetics cannot be closed with this recognition, Wagner has good reason to look for an equalization of “Wort und Ton”

37 Carl Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln 1967, p.103, in: *Gesammelte Schriften, Band I, Allgemeine Theorie der Musik*, hg. v. Hermann Danuser in Vb. mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber 2000, p.506

38 Dahlhaus 1967, p.101 = GS, I, p.504.

39 Dahlhaus 1967, p.100 = GS, I, p.504.

when,⁴⁰ in first instance, it does not mean to leave the text as the real dramatic momentum but to search for an approximation and artistic managing of different poles. So the opera (omitting any reflection about what the same issue might signify in the realms of instrumental music and musical forms) as a dramatic work of art has a well-founded motivation in itself to continuously demonstrate and unravel confusions, overlayment, and intricacies that follow from actions and impulses that have a different however necessary source: Appertaining to the essentially individual versus collective expression (so far not analyzed as to how they comprise peculiar subdelineations).

IV

1. „Mit „Didone abbandonata“ war das Mirakel, das Metastasio heißt, wie mit einem Schlag in der Welt und blieb dort bis in die Romantik unverrückbar stehen. Keine Texte außer denen der Bibel und der erweiterten Meß-Liturgie sind so oft, sind so wieder und wieder durch Musik interpretiert worden wie die Texte Metastasios.“⁴¹ As it must seem, this libretto represents something like a common possession of mankind, at least during its age: A floating world of representations (instead of perceptions which have a natural origin) maintained by different European societies of the time where no necessity exists that it must be anchored with(in) a singular person to be its origin and sphere of contemplation. Quite to the contrary, the individual is entering the scene by becoming its interpreter and, as it must appear, on grounds of a secondary function. Thus one has good reason to conclude that the subject, i.e. the fictitious or poetical world of Didone, is maintaining an intricate relationship with the natural property of the human mind, the fusion of perceptions (apart from polarity as the natural expression of its energy). It has to be secured against confusion as forming the direct counterpart. To clear this in advance, Kant says:

“Klarheit ist nicht, wie die Logiker sagen, das Bewußt-

40 Dahlhaus 1967, p.100-101 = GS, I, p.504.

41 Beitrag Norbert Millers innerhalb der Einführung (1-117) in: S.Wilkens (Hg.). *Leibniz' Philosophie, die Musik und die Künste: ihre Geschichte, Theorie und Wissenschaft*, München 2007, 33.

sein einer Vorstellung ; denn ein gewisser Grad des Bewußtseins, der aber zur Erinnerung nicht zureicht, muß selbst in manchen dunklen Vorstellungen anzutreffen sein, weil ohne alles Bewusstsein wir in der Verbindung dunkler Vorstellungen keinen Unterschied machen würden, welches wir doch bei den Merkmalen mancher Begriffe (wie der von Recht und Billigkeit, und des Tonkünstlers, wenn er viele Noten im Phantasieren zugleich greift,) zu tun vermögen. Sondern eine Vorstellung ist klar, in der das Bewusstsein zum Bewusstsein des Unterschiedes derselben von andern zureicht. Reicht dieses zwar zur Unterscheidung, aber nicht zum Bewusstsein des Unterschieds zu, so müßte die Vorstellung noch dunkel genannt werden. Also gibt es unendlich viele Grade des Bewusstseins bis zum Verschwinden (KrV B415).“

He wants to explain that right and equity, on one hand, and plentiful sounds of the artist during his fantasy, on the other hand, are not clear but obscure because consciousness is not aware of the special difference. Even more, they are not distinct which would require full transparency of the elements. Be that as it may be, they should in particular provide evidence of regular fusion, because right and equity even if they become clear against each other are composed of several elements, respectively, which the mind has to analyze in order to make them distinct. The main question resulting is therefore twofold: (i) when consciousness is altering the relationship of its representations from obscurity and confusion to clearness and distinctness, which role has fusion to play; (ii) when it is correct to see the coordination work over the entire relationship of the faculties because, on one side, sensing has a special function to evaporate within peculiar musical fantasy, while, on the other side, right and equity relate more to the mind, why consciousness altering its awareness to clearness and even distinctness of the elements will in the end alter the process or underlying principle, i.e. abolish fusion? Scilicet, this is the foundational presumption of rational philosophy of his age which including himself did not ultimately reflect upon this double question: Its proper answer should be that distinctness is not simply abolishing confusion and obscurity, instead of sharpening the relationship between perceptions or rep-

resentations in such a way that the once confusion becomes *distinct fusion* – or a natural focus within representations. Thus the concept of right, when it has become distinct against equity as a written form of legality, being dependent from construal and exchange of approval, and having a peculiar history of bodies on both sides, law establishment versus law-finding and interpretation, against complaints based on equity which basically are left to the discretion of the judge (to summarize the main distinction), then it should be regarded itself as a proper centre or conceptual focus within these elements, and forming with equity a branch each of judicial decision-making as their node or hyperonym (to reflect lexicography and modern linguistics).⁴² To put it in other words, (i) fusion is a necessary instance of concentration (instead of being unconsciously evaded, as one must conclude from the sources of the time), and (ii) each taxonomy or hierarchy of concepts is running necessarily over the fusion of its nodes, whereas confusion principally means entanglement of the branches (p.e. to conceive of a bird as a vertebrate mammal, and animal under a life form).⁴³ A full range of conceptualization or hierarchy, therefore, has together with fusion as the main principle a segmental impact or narrow relationship to segmentation (to disjunct from the semantic field or feature concern in linguistics), and overall a special relationship to the polar opposition and polarity as the very concept of consciousness itself which cannot be further followed here.

2. This in mind, one may once more address the inquiry about the relationship of music and word. In any case, what are the intricate problems due to which Goethe was all his life reluctant, at least very sensitive against the composition of his verses? To put the questions in advance, is this due to opposing semantics, i.e. music comprises collective meaning, in particular a common, shared emotion

⁴² Manfred Stede. “The hyperonym problem revisited: conceptual and lexical hierarchies in language generation.” In: Proceedings of the First International Natural Language Generation Conference, Mizpe Ramon, 2000.

⁴³ Derived by Stede 2000, p.97-98 in connection with figure 1-3.

or affect, while the word does refer to representations, and emotions alike, of a single individual – per principle or ‘essence’, and not by intention or stance? Does music understand the soul as a collective, principally common one whereas the word must reside with the one single speaker and his will of expression? Designed in this way, one of the main intentions of Wagner’s poetological first rank work, *Oper and Drama*, receives a coupled understanding where he is searching for the real, original source of the word being something beyond singularizing reference by the mind or rooted within fundamental emotion and, as a standard, affiliated to alliteration. Beginning with emotion, and in fact nothing else than the main dramatic impulse responsible for the interrelationships of the very drama, it must be (i) a content belonging at once to a common soul, and unconditionally; in order to transfer and/or translate this, belong (ii) to a larger community or fulfill a content which, at once, should be able to collect, to join and to make vivid a focus immediately shared by an audience. However, when focusing cannot be avoided or if it has to play a significant role in each art how does it (they) behave when it comes to setting word to music?

“Dass Sie meine Jamben vor der prosaischen Fäulnis verwahrt haben, ist mir sehr angenehm. Ich möchte wissen wie sich diese Art Kunstverständige die Kunst vorstellen. Empfehlen Sie den Dialog desto mehr den Acteurs, besonders den Actricen. Sie sollen so artig sein und besonders in der ersten Szene und in der Szene mit Rugantino recht sich angreifen.”⁴⁴

This utterance of Goethe belongs to his correspondence with Reichardt about his *Claudine von Villa Bella*, one of Goethe’s efforts for the North-German Singspiel, now coupled with some influence of the opera comique, according to the interpretation of Norbert Miller. He explains the introductory prosaic putrefaction with the successful effort of Reichardt at the theatre direction to not retranslate the verses of Goethe into normal prose – the custom of the Deutsche Singspiel,

44 Norbert Miller. *Die ungeheure Gewalt der Musik. Goethe und seine Komponisten*. München (Carl Hanser Verlag) 2009, p.158.

while Goethe, in his common effort with Reichardt, was seeking to invent a more accomplished type of genuine German contribution to the opera. The last remark, concerning the actors, means that Reichardt should take care that “play and sensation have to be evolved with all vividness from the verses.”⁴⁵ Further Goethe allowed Reichardt to insert an aria where he thought it to be appropriate. That one which Reichardt showed him, “was to this end quite good, I do not dare because the words are very important to add others.”⁴⁶

The history of this opera is quite complex. As it stands, Reichardt had offered two additional arias with text not from Goethe. He did not accept this, however accepted that Reichardt takes some portion of the longer monologues in order to convert them into aria-like music. Even this charter Reichardt was reluctant to realize, according to Miller. What interests in the main case, and to follow his investigation and interpretation, is the question of the fusion within each sphere of art, and how they behave one against the other. The answer is a little bit theoretical because a close analysis along the texts cannot be provided. Some pages later Miller himself couches the following résumé:

“Reichardt hatte mit sicherer Witterung die dichterischen und dramaturgischen Ideen Goethes vorab aufgefaßt. Von daher fiel es ihm leicht, bei Komposition und Aufführung Goethes Verse als überhöhten Dialog beizubehalten und ihn als die durchlaufende Schicht des Dichterischen gegenüber der Musik absolut zu setzen.”⁴⁷

The final comment seems to include the very keyword. If this is the essence of the relation then the composer (i) tries to keep both “layers” apart or to fuse strictly on their own. Even if, as Goethe repeatedly required, a sustaining effect was dependent upon the “matching of all elements within

45 Miller 2009, p.158.

46 Miller 2009, p.158-159. „Die Arie ist zu dem Endzweck recht gut, ich getraue mir nicht da die Worte sehr bedeutend sind andere unterzulegen. Das ist der Vorteil des metrischen Dialogs, daß der Komponist leicht eine harmonische Stelle herausgreifen und sich zueignen kann.“

47 Miller 2009, p.162.

the lucky stage moment,”⁴⁸ this does not entail that music and word aim at a common *shared fusion and/or focus*. This solution seems opposite and romantic, at least the progress of the next century, not to design other solutions in this place. Yet that the composer has to maintain poetry and music as complementary parts of “the whole” or “unification of the work” avoiding not only their confusion but also partial fusion (which should be quite another thing) has another consequence, the last in this place and a reminiscence of the main question. Aligned with a large row of interpreters, the reference power of words are contrary to music. It cannot be objective in the same sense (have the same power of “Bedeutung” according to Frege). Nevertheless, music is especially capable of focusing a “harmonical”⁴⁹ passage within a monologue in order to expand and deepen it into a peculiar expression which, on the other side, does not infract the linguistic impact: The essence of the word as an item of language that must have also a meaning (a sense or “Sinn” once more according to Frege). So there can happen very well a (ii) peculiar fusion in the realm of “overall poetry” (which, again Fregean, is not truth-bearing when related to the sense of words or utterances) in that the meaning of music (the term now exchanged with sense according to modern, post-Fregean understanding, letting reference aside) relates to the collective understanding of representations and perceptions, at once prominent and assembled in the consciousness of an audience. While the same words, the words of the “harmonical passage” from a longer monologue, are focussing the subject, the individual within this same sphere, and even allow to partially insert the reference claim (which, on the whole, only in very rare cases should be fulfilled, i.e. a listener, without pre-information, is capable of attributing the objective claim when hearing the opera or Lied passage).

48 Miller 2009, p.160.

49 Miller 2009, p.159.

Ästhetik der Überredung im Bild

Überlegungen mit Wittgenstein

von Sandra Markewitz

Bilderrede, ein Ausdruck der Intuition Walter Benjamins (Benjamin 2007, 201), prägt das Verständnis unserer Kultur. Bilder sind Trostraum, Repräsentationsform und, in der gegenwärtigen Bilddiskussion, ausgestattet mit eigenem Willen. *What do pictures want* ist die Frage und die Antwort kommt aus Zusammenhängen, in denen die Lebendigkeit des Bildes stets bedroht ist: Seine Zeugnisfunktion, ein überlieferter Topos, der lange zu Unrecht als bestimmendes Element wahrgenommen wurde, schien die Eigenmacht der Bilder zu erdrücken. Erdrückend auch die mittlerweile als obsolet erkannte Kategorie der Ähnlichkeit: Sie figuriert das Bild nur unter einem uneingestandenem Ähnlichkeitszwang. Oliver Scholz: „Mit der Ähnlichkeitsauffassung des Bildes hat es eine seltsame Bewandnis. Ihr Grundgedanke, dass bildliche Darstellung wesentlich auf Ähnlichkeit beruht, scheint einer der Gemeinplätze zu sein, welche so einfach, klar und richtig anmuten, dass eine nähere Untersuchung überflüssig erscheint.“¹ Flaubert nannte im *Wörterbuch der Gemeinplätze* die *angeborenen Ideen* als ein Stichwort und notierte: „Sich darüber lustig machen“². Der Spott über das Klischee trifft den Umgang mit den erhabenen Ideen; man will ihnen nicht ganz glauben, distanziert die philosophisch vorgenommene Generalisierung im gesellschaftlich anerkannten Gespräch unter denen, die an die gleichen Dinge gebunden sind. Die Ähnlichkeitsauffassung des Bildes ist ähnlich folgenreich – anders als der Gemeinplatz

über die angeborenen Ideen, die man in einer gegenwärtigen epistemologischen Ausstattung nicht zu brauchen scheint und darum verspotten kann, ist Ähnlichkeit ein Gemeinplatz, dessen Tendenz nicht zum Lustigen, Ridikulisierenden geht, sondern auf den Ernst. Was sonst sollte ein Bild darstellen, wenn nicht etwas ihm Ähnliches? Der Annahme und Voraussetzung einer Darstellungsverpflichtung des piktorialen Objekts wird zunächst geglaubt. Es ist gleichsam ein Freund des Dargestellten im erfolgreichen Vermittlungsauftrag. Das Bild ist keine Gefahr, es bestätigt Gewußtes, zeigt es treu, weist auf, was ihm im langen Überlieferungsgeschehen aufgetragen wurde. Die Treue des Bildes ist indes trügerisch und auch nicht wünschenswert. Warum nicht? Es ist seine affirmative Funktion, die, wie ein Fotoapparat, ein Motiv im Bilde feststellt. Jenseits der Feststellung entfaltet sich der Reichtum der Bildkategorie – eine Funktion ist es, Kommunikation entscheidend zu beeinflussen, wie etwas, dessen repräsentatives Element lange pars pro toto gesetzt wurde. Das Bild indes ist kein stehendes Singular. Es ist ein Modus der Darstellung, ein Wie vor dem Was, mit Wittgensteins TLP 6.44: „Nicht *wie* die Welt ist, ist das Mystische, sondern *daß* sie ist.“ Die Evidenz des Wie ist schwach vor dem Daß, wie die Evidenz des Wie in der Moderne wiederum stark vor dem Was ist: Aushandlungen dieser Verhältnisse bestimmen Diskurse als Privilegierungen von Modalitäten vor anderen Modalitäten. Um auf unser Thema zu kommen: das Bild, die Bildfunktion, wird in einer Atmosphäre der Verschärfung von Evidenzstrukturen fragwürdig im Wortsinne: es ist das Objekt (um dessen Subjektqualität in gegenwärtigen Diskussionen gerungen wird (Mitchell, Bredekamp)), das sich zu der Gewohnheit, Zugehörigkeiten im Rekurs auf modale Ge-

¹ Vgl. Oliver Scholz, *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildlicher Darstellung*, Frankfurt am Main 2004.

² Gustave Flaubert, *Wörterbuch der Gemeinplätze. Die Albumblätter der Marquise. Katalog der schicken Ideen*, aus dem Französischen von Monika Petzenhauser und Cornelia Langendorf, mit einem Vorwort von J. Rudolfo Wilcock, Frankfurt am Main und Leipzig 1991, S. 21.

gebenheiten festzulegen, verhalten muß. Das Bild, in schöner, wie selbstverständlicher Reifizierung im stillstehenden Substantiv, ist der Prüfstein der Orientierung geistiger Prozesse am Modalen. Bilder erreichen einen Gutteil ihrer heteronomen Prägung wie Prägekraft durch diese modale Identifizierung ihrer sinnhaften Potentiale. Dies wird deutlich im Blick auf Wittgenstein: sein „Bildbegriff“ (man denke an die „verschwommenen Ränder“ der Begriffe, Wittgenstein 1989, PU 71) ist ein Konglomerat von Denknormen, Sprengungen dieser Normen, tautologischer Bezogenheiten. Das „Es ist, was es ist“ dieser Denkform, die unseren sprachlichen Alltag de facto, nicht als Wunschbild, prägt, ist Hauptkurs eines Denkens, das im Bilde zu sich kommt. Das Bild hat die Fähigkeit, Sprachbenutzer gefangen zu halten; es ist ein Gefängnis, das schön ausgestaffert ist, der Hauptteil dieser Ausstaffierung ist die Kategorie Ähnlichkeit (mit den Augen eines Künstlers gesehen ist deutlich, daß Ähnlichkeit nicht außerhalb des Sprachspiels besteht, vgl. Brogowski, 2006, 69). Mit Scholz und Goodman als zu distanzierende erkannt, ist Ähnlichkeit die Größe, in die Wittgensteins Gebrauch der Bildmetapher in PU 115 hineinschneidet: Hier geht es nicht weiter, hier ist eine Negativqualität bildprägend, das gleichsam ethisch gute Bild, das treu einem Abbildungsauftrag folgt, wird nun, als ein Bild, das „uns“ gefangenhält, mit Wittgensteins spezifischer Auffassung von Ethik konfrontiert, die ein Verschweigen nahelegt. Ethik als das Aufgewiesene, das sich zeigt (wie Ethik und Ästhetik „eins“ sind, vgl. Markewitz, 2012) verträgt nicht den Anschein falscher Güte des abbildenden Bildes – es zeigt nun ein Gesicht, das eine nichtethische, gewaltvolle Eigenschaft hat. Ethik ist so eine Achse, um die sich die Bildbetrachtung bei Wittgenstein dreht, die Drehung besagt, daß das Bild nun – bei aller heterogenen Beschaffenheit in Wittgensteins philosophischen Beschreibungen – Teil einer Gefahrenstruktur der Rede ist, die sich von der Tugend des guten Abbildens verabschiedet hat. Doch welchen Status hat das Bild in Wittgensteins Denken, sofern es eine Warnung an alle Sprachbenutzer ausspricht? „Ein *Bild* hielt uns gefangen. Und heraus konnten wir nicht, denn es lag in unsrer Sprache, und sie schien es uns nur un-

erbittlich zu wiederholen.“³ Die Sprache ist unerbittlich in der Wiederholung einer Sache in Bildqualität. Iteration, Wiederholung ist hier nicht sprachschöpferisches Prinzip, sondern Pleonasmus; aus dieser Wiederholung kann man nicht lernen. Das Bild „hielt“ uns gefangen, d.h. es ist die Vergangenheitsqualität des Bildes, die in diesem Abschnitt der *Untersuchungen* von Wittgenstein angesprochen wird. Es ist die Theorie eines vormals Gefangenen, theoria als Anschauung eines Irrtums, der darin bestand, dem Bilde zu glauben. So wird die Vergangenheitsqualität des gefangenehenden Bildes *als schon Überwundene* imaginiert. Nun geht es dem Bild besser, es hat nicht mehr die Aufgabe der Erkenntnisverzögerung oder -verhinderung. Seine Öffnung, die Öffnung des Bildes wie der Umgebung in der das gefangene Bild präsentiert wurde, ermöglicht den Sprachgebrauch *nach* der gewaltförmigen, „unerbittlichen“ Schließung der sprachlichen Erkenntnisprozesse durch das Bild. Was genau geschieht im Prozeß des Gefangenehens, was geschah, als das Bild seine haltende, begrenzende Qualität entfaltete? Es war der Abschied schon von der Repräsentation über die Zwischenstufe, die Sprachbenutzer gefangenzunehmen und ihre Vorstellungen (Repräsentationen) in das einzuschließen, was zuvor in einer repräsentierenden Aufgabe geöffnet war: Das Bild, das gefangenhält, hat nicht mehr den Re-Präsentationsauftrag, sondern hat, als Schließungsfigur, eine Entwicklung erfahren. Erst dann, nachdem Repräsentation abgelegt wurde und Schließung erfolgte, kann, so die These, das Bild wieder frei werden zu weiterer Verwendung (was interessant ist etwa im Blick auf das Thema der Konversion).

Was können wir vom Bild in dieser Konstellation nicht mehr erwarten? Villém Flusser schreibt: „Wir können nicht gegen den Bilderstrom in Richtung der guten alten Bilder rudern, sondern müssen, wenn wir nicht ertrinken wollen, entweder schneller zu rudern versuchen als der Strom oder seitwärts in der Hoffnung einen Ankerplatz zu finden. Da wir die guten alten Bilder nicht mehr

³ Ludwig Wittgenstein, Werkausgabe, Band 1, Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914-1916, Philosophische Untersuchungen, Frankfurt am Main 1989, PU 115, S. 300.

herstellen können, müssen wir entweder noch weit neuere bewegte und tönende Bilder schaffen, als es die uns umspülenden sind, oder wir müssen ‚stille‘ Bilder herstellen, welche die Bilderflut überragen.“⁴ Wittgensteins Gebrauch des Wortes „Bild“ in PU 115 ist die Antwort auf eine Überwältigung: es sind der Bilder viele, von denen sich sein Gebrauch des Wortes abschneidet, abschneiden kann. Denn der Zweck des Bildes als heuristisch gefangene Ort löst sich in der Argumentationslinie der *Philosophischen Untersuchungen* von der medienphilosophischen Diagnose der *Bilderflut* ab. Das Bild als Ort der *capture* macht gerade die Bilderflut unmöglich, da es schon die Begriffe stillstellt, in denen von der Bilderflut, über die Bilderflut, gesprochen werden kann. Es ist die Einwilligung nicht in einen Endpunkt, sondern in eine Interrimssituation: Zu sehen, was uns gefangen hielt, um dann, befreit, entweder auf feststellende Bilder zu verzichten (eine schwierige Aufgabe) oder neue Bilder zu erfinden, bzw. zu entdecken, die im Fluß der Sprache beschreiben, ohne das Beschriebene festzustellen. Womöglich ist das Bild in PU 115 mit Flusser ein „stilles Bild“ (das seine Wirkung erst noch entfalten wird). Seine warnende Qualität, auf die Verführungen der Sprache zu achten, um sehen zu können, ist Teil jener philosophischen Tätigkeit des *temptation hunting*, die mit Wittgensteins Sprachverführungskritik⁵ einhergeht: Welche Fallen stellt uns die Sprache und wie lassen sie sich umgehen? Nicht, indem man der Falle nur ausweicht. Man muß vielmehr, entsprechend der Interrimssituation der Stellung des Bildes in PU 115, erst in die Falle gehen, sich gefangen nehmen lassen, um dann das überwundene Bild, das einen selbst umfing, hinter sich zu lassen. Wenn uns also ein Bild gefangen hält, ist das das Versprechen eines späteren Geschenkes. Wir werden nicht gefangen bleiben, sondern frei kommen, wie der Bildbegriff sich erweitert: Es ist nun der Ort (in Korrelation mit einer Lerngeschichte)

4 Villém Flusser, *Medienkultur*, hrsg. von Stefan Bollmann, Frankfurt am Main 2008 (5. Auflage), S. 71f. .

5 Vgl. Dieter Birnbacher, „Lassen wir uns nicht behexen!“ Eine Metakritik von Wittgensteins Kritik an der Sprachverführung des Denkens, in: *Sprachspiel und Methode. Zum Stand der Wittgenstein-Diskussion*, Berlin/New York 1985, S. 47-70.

an dem Anerkennung verteilt wird. In PU 144 heißt es, bezogen auf die Lernfähigkeit eines Schülers: „Ich wollte dies Bild vor seine Augen stellen, und seine *Anerkennung* dieses Bildes besteht darin, daß er nun geneigt ist, einen gegebenen Fall anders zu betrachten: nämlich ihn mit dieser Bilderreihe zu vergleichen. Ich habe seine *Anschauungsweise* geändert. (Indische Mathematiker: ‚Sieh dies an!‘)“⁶ Das Bild ändert die Anschauung. Es ist jener praktisch einsetzbare Teil der *theoria*, der in Lernverhältnissen unmittelbar aufgerufen wird, die *representatio* mündet in Handlungspraxis, zeigt sich in dieser. Das Wort „Kompetenz“ wollen wir hier nicht aufrufen (nur, um es zu distanzieren); es ist nicht der Punkt des Beispiels, daß der Schüler nun etwas kann (wie der Mensch etwas kann, nachdem ihn ein Bild gefangen hielt). Vielmehr ermöglicht die Tatsache, daß etwas in Bildform vor den Schüler gestellt wird, *Anerkennung*. Die Vokabel ist in rezenten Diskussionen üblich; man frage sich nach Wittgensteins Surplus (Differenzpunkt) in ihrer Beschreibung. Mit Eva Schürmann läßt sich kritisch verweisen auf das „Belieferungsdenken“⁷. Dieses scheint eine Möglichkeit, den Bildbegriff zu verstehen. „Sehen“ wird dann vorgestellt als Prozeß, in dem „die Sinne Zulieferer des Denkens“⁸ sind. Was für den Sehvorgang wie ein Vorurteil gilt (hier konnten die Sehobjekte nichts wollen), gilt mit spezifischem Akzent für Wittgensteins Verwendung des Bildbegriffs in PU 144: Hier beliefert das Bild eine Sozialität mit dem Verstehen des Schülers, er kann nun mittun, das stellt die Sozialität zufrieden. Und doch: das Belieferungsdenken mit seiner Implikation, daß dieses Denken eben zu kurz greife, wird von Wittgenstein auch überboten. Das Bild liefert nicht nur Verstehen, damit Funktionskontexte, in die ein Kind hineinwächst, gewahrt bleiben. Es mündet eben in Anerkennung; der Schüler selbst erkennt an, was ihm das Bild zeigte. Diese Komponente gibt es beim Sehen als *Belieferung* der Sinne nicht. *The senses are alright*, wenn sie herkömmlich

6 Ludwig Wittgenstein, *Werkausgabe*, Band 1, a.a.O., PU144, S. 313.

7 Eva Schürmann, *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*, Frankfurt am Main 2008, S. 34ff.

8 Ebenda, S. 35.

beliefert werden (im überkommenen Bild des Bildes wie des Sehens). Wittgensteins Bild hat dagegen einen Doppelsinn, der durch die zwei genannten Abschnitte ausgesprochen wird; es enthält sein eigenes Remedium, PU 144 antwortet auf PU 115 und formuliert die Pointe des Bildbegriffs weiter aus, differenziert sie zur Anwendung. Sagte Merleau-Ponty in *Das Auge und der Geist*, die Wissenschaft gehe mit den Dingen um, „ohne sich auf sie einzulassen“⁹, kennt Wittgenstein solche Vorbehalte nicht, der *szientifische* Irrtum ist nicht der seine. Es mag jedoch sein, daß er das Bild als Falle nur in einer Oberflächenqualität gesehen hat: Es wird dem Leser als Überwundenes präsentiert, d.h. die Gefahrenqualität des Bildes beweist im Universum Wittgensteins später Philosophie eine geringe Persistenz. Uns sollte dies nicht stören, es ist die Glättungstendenz, die jeden revolutionären Sprachgebrauch begleitet, in diesem Fall den Abfall vom guten, gütigen, ertragreichen, zuliefernden Bild, das eine zuliefernde Qualität des Sehens verlängerte. Wittgensteins Bild in PU 115 hält uns gefangen, weil das Gefängnis sich öffnen kann. Es ist auch dieses Versprechen auf Freiheit in der Feststellung (eine selten befragte Paradoxie), das die Wirkungsmacht der Bilder ausmacht: Wir glauben ihnen, weil sie uns zu glauben schienen, unsere Sehgewohnheiten bestätigten und uns ruhig werden ließen vor den flirrenden Eigenheiten der Phänomene. Die Sicherheit des Bildes ist, daß es aufhören kann, diese Sicherheit zu vermitteln, wenn es diese nicht mehr verkörpert. So sind Entwicklungen möglich. Worin besteht nun die *Hegemonie* des Bildes, wenn es als Remedium (Anerkennungsträger) des Bildgefängnisses (PU 115) gesehen wird? Hegemonie ist Vorherrschaft. Diese knüpft sich dann an das Bild, wenn es seinen Abbildungsauftrag, der lange *pars pro toto* für den Charakter der Bilder gesetzt wurde, voll erfüllt. Das Bild erfüllt dann die Tugend, die ihm als ausgezeichnete und auszeichnende lange zugeschrieben wurde. Über die kritiklose Einsetzung (Institutionalisierung) in eine Funktion bestätigt das Bild seine staatlichen Träger, bestätigt den Funktionsaufbau eines Gemeinwesens, das ihm Bildsta-

9 Vgl. Maurice Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*. Philosophische Essays, hrsg. und übersetzt von Hans Werner Arndt, Reinbek bei Hamburg 1967, S. 13.

tus und -funktion zuweist. Wie *ein solch verdammtes Bildnis* (der Welt) *genug ist* (Motto bei Goodman), ergibt sich das *Hegemonie* verlängernde Bild der Vervielfältigung. Es verdoppelt, repräsentiert, diversifiziert und es nimmt nicht Wunder, das *diese* Bilder, die den Abbildungsauftrag ganz erfüllen und ihre Repräsentationsfunktionen von Gefahren reinhalten wollen (diese sollen gerade die Gefahren des Heterogenen befrieden), Machtverhältnisse annehmen, statt sie zu zerstören. Wittgenstein tut nun zweierlei: Er spielt das Gefahrenpotential des Bildes voll aus, versteckt sich nicht in der Annahme des glatten Repräsentierens. Zudem kennt er das Bild als Hilfsmittel, *institutio*, Einsetzung in eine Gesellschaft, in eine bestehende Sprachgemeinschaft herzustellen. Wittgensteins heteronomer Bildaspekt besteht in der Verwendung des Bildes, das andere die bestehenden Regelverhältnisse anerkennen läßt *Diese* Normen wird das Kind hinnehmen, wenn es sie hinterfragt, wird an seiner geistigen Gesundheit gezweifelt werden. Die normative Aufladung des Bildgeschehens ist indes nicht auf den ersten Blick sichtbar (der überlieferte Abbildungsauftrag schön). Normativität (der zu sehr geglaubt wird und wurde) führt zu dem Eindruck einer hegemonialen Verfaßtheit des Bildes. Ein Staatswesen, daß das alte *Hobbesian problem of order* lösen will (das Ordnungsproblem spätestens seit der Neuzeit, als Subjektivitäten sich (etwa in konfessionellen Bürgerkriegen) erkennen und beginnen, miteinander zu kämpfen), ist vor die Aufgabe gestellt zu vereinfachen. Seine Verfahren und Strukturen müssen einleuchten und den Eindruck von Unlösbarkeit herstellen; der Eindruck ihrer Geltung muß etwas Zwingendes haben, dem der gewöhnliche Mensch sich nicht widersetzt. Diesen Zwang herzustellen, ist die Aufgabe des starken Bildes, das seine Stärke aus dem Abbildungsauftrag bezog und seine Schwäche, die heteronome Qualität, eben verbarg. Wo man wiedererkennt, bleibt der Zweifel zunächst aus. Darauf spekulieren die Verfechter der Normen, die nicht ihre eigenen sind. Ererbte wurde die Sicht auf das Bild als Instrument und Element von *stabilitas*. Ordnungsprobleme lassen sich leichter lösen, wenn Mittel bereitstehen, staatliche Macht distributiv immer wieder in An-

schlag zu bringen, anstatt sie ein für alle Mal zu verordnen (was nicht funktioniert). Das Bild ist Distributionsfaktor par excellence. Es ist überall und doch nirgends so gefährlich selbstbehauptend, daß seine Eigenmacht (vgl. nur Mitchell 2008) gefährlich werden könnte. Das Bild mit Abbildungsauftrag ist das befriedete Bild. Es steht in heteronomer Tradition und hat selbst hegemoniale Macht, die allerdings nicht aus ihm selbst kommt, sondern von anderen Legitimitätsträgern geliehen ist. So ist auch die Macht der Bilder, Bilderflut etc. *au fond* ein Mißverständnis: Bilder sprechen im Abbildungsauftrag, als ob sie Macht hätten. Sie vertreten aber etwas anderes und nicht sich selbst (das wird gerade erst mit Nachdruck erkannt). Das Bild, das seine Eigenmacht in Anschlag bringen könnte, wäre nicht *unser* Bild, denn die Kanäle der Durchsetzung des Eigenen sind wiederum hegemonial geprägt und dienen einem Zweck, der gerade nicht nach Wille und Sinn des Bildes fragte. Wittgenstein erinnert so an die zwei Seiten des Bildes als a) Gefahrenindikator und b) Mittel, Anerkennung hervorzurufen. Beide Seiten werden in der Sprache gebraucht, wenn es unsere Sprache ist, wie sie nach den Einschneidungen des *linguistic turn* betrachtet wird. Hegemoniale Mächte brauchen keine weiten, internationalen Settings, um als das aufgefaßt zu werden, als was sie aufgefaßt werden sollen. Das Bild regionalisiert durch seine ständige distributive Tätigkeit die Erkenntnis, man habe es mit einer Vorherrschaft staatlicher Valenzen vor privaten zu tun; Bilder sind überall, sofern sie sich an eine als obsolet erkannte Vorgabe halten (Ähnlichkeit herzustellen bzw. zu verkörpern) und nirgends, wenn sie für sich selber sprechen sollen. Der *Wille* der Bilder ist einstweilen etwas Freizulegendes. Er teilt sich nicht unmittelbar mit, da das Mittel, das das Bild ist, dieser Erkenntnis widerstrebt. Es ist eben Mittel in fremden Diensten (war es, mit PU 115) und ist nicht zu einer Selbstbestimmung gekommen, die darin bestanden hätte, den Mittelcharakter und Mittelauftrag (ablesbar etwa an der Figur des Boten, Krämer 2008) abzustreifen. So ergibt sich ein Bild des Bildes, das eine ruhende und eine initiierende Seite hat. Gefängnis *und* Anerkennungsproduktion. Das Bild überredet zu dem, was es selbst

nicht ist, würde es nach sich fragen, könnte es den Darstellungsauftrag nicht erfüllen. Dazu kommt die ästhetische Qualität des Bildes in einer ganz neuen Weise: Es ist nicht das Objekt von Wahrnehmung, ästhetischem Wohlgefallen, sondern verwandelt die Ästhetik des Schauobjektes in die Ästhetik einer Funktionsbestimmung: Hier hält das Bild gefangen, weil Wahrnehmungen sich gefangennehmen ließen, der Sinnlichkeit des Gefängnisses entsprechend (ein Bild, das die Wahrnehmung, die sich verführen ließ, gleichsam in sich einhüllt – Lopes wies hin auf die Qualität der Bilder, Vehikel für die Manipulation von Information zu sein, vgl. Lopes 1996, 7). Wittgenstein gibt das Stichwort für eine Sicht auf das Bild als Doppelwesen zwischen hegemonialem Erbe (Darstellungs-, Abbildungs-, Ähnlichkeitsauftrag, der in die Gefahrenanzeige umkippt) und Anerkennungsproduktion. Das Bild ist zudem, in einem allgemeinen Sinne, Wahrnehmungsmodus: Als Bild werden Dinge, Probleme, Sachverhalte vorgestellt, als Bild wurden sie verhandelbar und Kommunikationen geöffnet. Also keine „Bilderangst“¹⁰ bei Wittgenstein, eher ein sehr spezifischer Gebrauch, der mit herkömmlichen Kategorien kaum zu fassen ist. Das Bild verliert die Prägung der hegemonialen Strukturen, die es im Abbildungsauftrag vertrat. In der Moderne, im 20. Jahrhundert, verlor sich das verheißende Bild der Distribution, die Welt wie Markt erobern sollte in der Frage nach dem Subjekt dieser Bilder, das nun mitsprechen wollte. Die Subjektanalogie trifft sich mit dem Aufmerken auf Eigenmacht und Subjektstatus des Bildes gegen seine Indienstnahme. Bilder sind auch Vehikel fremder Träume, die uns eingegeben wurden. Es sind Gefängnisse dieser falschen, verordneten Träume, darin besteht, einmal erkannt, ihre befreiende Qualität. Wer im Bilde ist, begibt sich zwecks Evidenzsteigerung in eine kurzzeitige Gefangenschaft (*façon de parler* mit tiefem Sinn). Die soziale Seite des Bildes (Anerkennungsproduktion) entspricht der pragmatischen Aufgabe des Bildes in Lernprozessen. Bilder partizipieren als Instrumente an der Vorherrschaft, die sie dis-

¹⁰ Vgl. Thomas Hölscher, Wittgenstein über Bilder usw. in: Bild-Bildwahrnehmung-Bildverarbeitung, hrsg. von Klaus Sachs-Hombach und Klaus Rehkämper, Wiesbaden 2004.

tributiv weitertragen, brechen diese Vorherrschaft aber auch auf, wenn sie gefangennehmen und Vorherrschaft zugleich verlängern, aber ein Vorübergehen des Gefangenseins durch das Erkennen der Situation, gefangen zu sein, zugleich ermöglichen. Die Träume der Menschen in Bildern, die viel versprechen (und die Deutung oft nicht brauchen) bleiben hiervon unberührt. Die „anschauliche Darstellung eines Geschehens“¹¹ ist zunächst unschuldig. Was wir damit tun bemißt sich nach Strukturen und Persistenzen dieser Strukturen, die unsere Träume nicht berühren. *Fancy* und *reverie* bestätigen das Bild, das sie ihrem Kontext entreißen. Es lebt nur für ein Subjekt. Es ist nicht zuletzt diese Fähigkeit des Bildes, vom Wort zu schweigen, die es den Funktionskontexten letztlich entzieht. So erinnerte Wittgenstein an eine Doppelfunktion des Bildes (Anerkennung und Gefahr), die von Ahnung und Traum überboten wird. Die Pragmatik der Sprache hat einen Punkt, wo Hegemonie ganz ernst genommen wird, doch die Grammatik des Bildes bei Wittgenstein ist reicher: *Picture* (das konkrete physische Objekt) und *image* (die umfassende Vorstellung, das Bild, das etwas von sich gibt) stoßen an die Grenze der Subjektivitäten, die über Bilder nun befinden *wie über sich selbst*. Der Selbstbezug ist ein Zugang zum Bild, der das Subjekt im Bild erkennt, Wittgensteins Diagnosefunktion des Bildes (PU 115), wird durch die Fähigkeit des Bildes, Anerkennung herzustellen, auf die Subjektivitätslesart der Bilder (*What do pictures want?* Mitchell 2008) hingelenkt. Von den Subjekten, von deren Anerkennung die Funktion des Gelernten als Bild auch abhängt, ist es ein kurzer Weg zum Willen der Bilder, die sich gleichsam selbst anerkennen und die alte Anerkennungslogik unterlaufen. Ein Ausgangspunkt ist geschaffen, der den *homo pictor* grammatisch (Markewitz (forthcoming)), im Blick auf konkrete Sprachverwendungsweisen mehrerer Subjekte kontextualisiert: alle folgenden Dekontextualisierungen werden von ihm sprechen als dem, der vom Bild nicht mehr verlangt, nichts anderes als er selbst zu sein.

¹¹ Vgl. *Bildrhetorik*, hrsg. von Joachim Knappe, Baden-Baden 2007, darin: Raphael Rosenberg, Inwiefern Ekphrasis keine Bildbeschreibung ist. Zur Geschichte eines mißbrauchten Begriffs, S. 271-282, S. 273.

Literatur

- Benjamin, Walter, *Aura und Reflexion. Schriften zur Kunsttheorie und Ästhetik*, ausgewählt und mit einem Nachwort von Hartmut Böhme und Yvonne Ehrenspeck, Frankfurt am Main 2007.
- Birnbacher, Dieter, „Lassen wir uns nicht behexen! Eine Metakritik von Wittgensteins Kritik an der Sprachverführung des Denkens“, in: Birnbacher, Dieter, Burkhardt, Armin (Hgg.), *Sprachspiel und Methode. Zum Stand der Wittgenstein-Diskussion*, Berlin/New York 1985.
- Brogowski, Leszek, Wittgenstein mit den Augen der Künstler gesehen, in: *WittgensteinKunst. Annäherungen an eine Philosophie und ihr Unsagbares*, hrsg. von Fabian Goppelsröder, Zürich/Berlin 2006, S. 63-82.
- Flaubert, Gustave, *Wörterbuch der Gemeinplätze. Die Albumblätter der Marquise. Katalog der schicken Ideen*, aus dem Französischen von Monika Petzenhauer und Cornelia Langendorf, mit einem Vorwort von J. Rudolfo Wilcock, Frankfurt am Main und Leipzig 1991.
- Flusser, Villém, *Medienkultur*, hrsg. von Stefan Bollmann, Frankfurt am Main 2008 (5. Auflage).
- Hölscher, Thomas, Wittgenstein über Bilder usw., in: *Bild-Bildwahrnehmung- Bildverarbeitung: Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft*, hrsg. von Sachs-Hombach, Klaus und Rehkämper, Klaus, Wiesbaden 2004.
- Knappe, Joachim (Hg.), *Bildrhetorik*, Baden-Baden 2007.
- Krämer, Sybille, *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt am Main 2008.
- Lopes, Dominic, *Understanding Pictures*, Oxford 1996.
- Markewitz, Sandra, *Spiele des Wissens. Ethik und Ästhetik als Pole von Wissenszuschreibung im Werk Ludwig Wittgensteins*, in: *Spielformen des Selbst. Das Spiel zwischen Subjektivität, Kunst und Alltagspraxis*, hrsg. von Regine Strätling, Bielefeld 2012, S. 77-102.
- Markewitz, Sandra (Hg.), *Grammatische Subjektivität. Wittgenstein und die moderne Kultur*, Bielefeld (forthcoming).
- Mitchell, W.J.T., *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, übersetzt von Achim Eschbach und Mark Halawa, München 2008.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, hrsg. und übersetzt von Hans Werner Arndt, Reinbek bei Hamburg, 1967.
- Rosenberg, Raphael, Inwiefern Ekphrasis keine Bildbeschreibung ist. Zur Geschichte eines mißbrauchten Begriffs, in: Knappe, Joachim (Hg.), *Bildrhetorik*, Baden-Baden 2007, S. 271-281.
- Scholz, Oliver R., *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildlicher Darstellung*, Frankfurt am Main 2004.
- Schürmann, Eva, *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*, Frankfurt am Main 2008.
- Wittgenstein, Ludwig, *Werkausgabe, Band 1, Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914-1916, Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt am Main 1989.

Neues vom Ende der Kunst?

Zur Aktualität des Verhältnisses von Philosophie und Kunst anhand von Paul Ryans »Threeing« auf der dOCUMENTA (13)

von Alexander Roth

Um die 13. Ausgabe der Documenta wehte ein ausgesprochen philosophischer Wind. Deutlich wurde dies nicht nur anhand des philosophischen und geisteswissenschaftlichen Gestus vieler Exponate, auch im Rahmenprogramm der Weltkunstausstellung gab es reichlich Raum für philosophische Überlegungen; so konnte man für Vortragsveranstaltungen und Workshops in den Themenbereichen Philosophie und Kunst namhafte Vertreter gegenwärtiger philosophischer Ästhetik wie Albrecht Wellmer oder Christoph Menke gewinnen. Es scheint gerade so, als lernten sich Philosophie und Kunst, die beiden Geschwister im Geiste, dieser Tage neu kennen und lieben. Aber ist diese Liebe wirklich eine Geschwisterliebe? Oder haben sich Kunst und Philosophie im 21. Jahrhundert so sehr angenähert, dass sie eins geworden sind? Wenn ja, bedeutete dieses Aufgehen in Philosophie nicht gleichzeitig eine Art Zuendegehen für Kunst? Kann es so etwas überhaupt geben, ein *Ende der Kunst*?

Unter bestimmten Konditionen ist ein solcher Endpunkt durchaus vorstellbar - zumindest wenn man Georg Wilhelm Friedrich Hegel in die konzeptionellen Grundfesten seiner Kunstphilosophie hinein verfolgt.

Hegels Modell von einem Ende der Kunst aus den *Vorlesungen über die Ästhetik* steht monolithisch in der Landschaft philosophischer Kunsttheorien. Oft als realhistorische Katastrophik ausgedeutet, ist sie eigentlich nur innerhalb von Hegels dialektischem System gut zu verstehen. So ruft Hegel nicht etwa ein Ende der Kunst im Sinne eines historisch-endzeitlichen, plötzlichen Absterbens künstlerischer Produktion und Rezeption herbei, sondern attestiert der Kunst vielmehr eine Art Bedeutungswandel, der sich zuallererst als

ein Wandel in der künstlerischen Darstellungsfunktion gestaltet. Kunst hat, so Hegel, aufgehört, „das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein“¹. Was man dann mit Hegel als eine Art Selbstbefreiungsakt der Kunst beschreiben könnte - Kunst muss sich nun nicht mehr sklavisch auf die Darstellung des moralisch, ethisch und epistemisch Höchsten verpflichten² - entbehrt gleichzeitig jedoch nicht eines gewissen Seitenhiebes des philosophischen Dialektikers: Die neugewonnene Freiheit der Kunst kann in gewissem Sinne zugleich auch als Zeichen eines Bedeutungsverlustes verstanden werden, den Kunst gegenüber der Philosophie registrieren muss. Wo Kunst aufgehört hat, Sphäre des höchsten Geistes zu sein, kann sich Philosophie anschicken, diese Rolle einzunehmen, so Hegels Denkfigur eines Aufgehobenseins von Kunst in Philosophie, etwas überspitzt antagonistisch dargestellt.

Eben jene delikate Beziehung zwischen Kunst und Philosophie bestimmt auch das ästhetische Denken Adornos.³ Zunächst geht Adorno ähnlich vor

1 „Mann kann wohl hoffen, daß die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein.“ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesung über die Ästhetik I. In: Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Werke in 20 Bänden. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu editierte Ausgabe (Redaktion: Eva Moldenhauer/ Karl Markus Michel). Werke 13. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S.142.

2 Ein Autor, der stets um eine Aktualisierung und Neuausrichtung von Hegels kunstphilosophischer These bemüht war, ist der Philosoph und Kunstkritiker Arthur Danto. Siehe hierzu beispielsweise: Arthur Coleman Danto: *After the end of art. Contemporary art and the pale of history*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press 1997.

3 Selbstverständlich geht die Geschichte der Beziehung zwischen Kunst und Philosophie nicht mit Adornos ästhetischer Theorie zu Ende. Neuere kunstphilosophische Diskurse wie sie beispielsweise der französische Poststrukturalismus oder die

wie Hegel und beschreibt die ihm zeitgenössische Kunst als eine im Wandel begriffene. Dieser Wandel der Kunst bekommt bei Adorno jedoch noch einmal eine andere Qualität als bei Hegel. In dieser Frage eher d'accord mit Benjamin, findet man bei Adorno die Vorstellung, dass das Ende des Kunstwerks in seiner bis dato bekannten Form zugleich auch sein Anfang, seine Neugeburt sein kann. Was unter der Beobachtung Benjamins und Adornos zu Ende geht, ist eine Epoche, in der Kunst Werke hervorbringt, die sich als geschlossen, bürgerlich, auratisch präsentieren. In diesem Sinne kommt auch für die Ästhetiker der Kritischen Theorie Kunst zu ihrem Ende, jedoch unter geänderten Vorzeichen. Im Zuge des Aufbrechens der geschlossenen Form und unter Aufgabe ihres ehemals auratischen Charakters entwickelt Kunst in fragmentarischer Gestalt Philosophie-ähnliche Potentiale, wird „erkennend“.⁴ Das erkennende Kunstwerk als eine hybride Gestalt aus Philosophie und Kunst - ist das, was Adorno und Benjamin zu Beginn der 1930er Jahre noch als das kritische, utopische Potential einer Kunst, die kurz vor ihrer Faschistisierung stand, festhalten wollten, wahrgeworden im Hinblick auf den Kunstmarkt des späteren 20. und frühen 21. Jahrhunderts? Hat sich das Kunstwerk im Zuge der Perfektionierung philosophisch-strategischer Spitzfindigkeiten, wie sie beispielsweise Robert Rauschenberg 1951 in seinen *White Paintings* exemplarisch zur Schau gestellt hat tatsächlich als ein *utopisches* realisiert? Der Autor hat genau daran Zweifel und möchte diese Skepsis im Folgenden mit einigen Gedanken zur Situation des Verhältnisses von Kunst und Philosophie, wie es sich ihm beim Betrachten eines Exponates der documenta (13) dargeboten

anglo-amerikanisch geprägte analytische Ästhetik angestoßen haben, versuchen ihrerseits, dieser komplexen Beziehung auf die Spur zu kommen. Da diese Ansätze aber nicht selten explizit oder implizit auf Hegel zurückverweisen (siehe z.B. Arthur Danto oder Jacques Derrida), möchte ich mit dem Rekurs auf Benjamin und Adorno versuchen, eine frühere Generation von Autoren zu fokussieren, die nicht nur ihre ästhetischen Positionen, sondern ihre philosophische Idee im Ganzen aus einer kritischen Auseinandersetzung mit Hegels Dialektik heraus zu entwickeln versucht hat.

⁴ Vgl. Theodor W. Adorno: *Philosophie der Neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S.118ff.

hat, illustrieren.

Ging man im Rahmen der Ausstellung die Kasseler Karlsau entlang, stieß man als aufmerksamer Beobachter früher oder später unweigerlich auf eine aufdringlich transparent gestaltete, nach allen Seiten hin offene Holzhaus-Konstruktion. In diesem wandlosen Pavillon, der auf den ersten Blick ein wenig wirkte, als hätte man ein japanisches Teehaus in schwedische Möbelmarkketten-Romantik gekleidet, befand sich leicht erhöht eine glatte, ohne Schuhe zu betretende Bodenfläche. Auf dieser war ein für den zunächst unbedarften und nicht vorinformierten Rezipienten wirr erscheinendes Konvolut aus graphischen Figuren neben einem Textkörper aufgezeichnet. Gehen wir in unserer kleinen Szenerie weiterhin davon aus, dass der Erstbetrachter sich nicht schon im Vorfeld über den theoretischen Überbau dieser Installation kundig gemacht hat, könnte man es diesem nicht verübeln, wenn er auf die Idee käme, dass es sich bei jener Bodenflächenbemalung um ein, zugegeben graphisch kunstvoll gestaltetes, Hüpfkastenspiel für Kinder handelt. Liest man dann den in kleiner Entfernung angebrachten Informationstext, verschwindet die infantilistische Assoziation zwar nicht ganz - immerhin handelt es sich bei Paul Ryans *Threeing* tatsächlich um eine Art Bewegungsspiel mit Anleitung; es wird allerdings bald klar, dass der 1943 in New York geborene Künstler, Autor und Universitätsprofessor Höheres im Sinn hatte, bemüht er doch mit der Semiotik von Charles S. Peirce einen komplexen philosophischen Kontext, der sich selbst für akademisch geschulte philosophische Köpfe als eine wahrhafte Denkherausforderung darstellen kann. Im Zentrum dieser Zeichenphilosophie steht eine Kategorienlehre, die Peirce teils aus der Auseinandersetzung mit Kants Erkenntnistheorie, teils aus der Beschäftigung mit Hegels *Phänomenologie des Geistes* heraus entwickelt hat. Sie enthält die Elemente *Erstheit*, *Zweitheit* und *Drittheit*. Anders als beispielsweise Kant entwickelt Peirce aus diesen Begriffen heraus jedoch keine Lehre verschiedener Erkenntnisarten, sondern wendet sie ins Ontologische. Peirce wollte mit seiner zeichentheoretisch begründeten Interpretation der Katego-

rienlehre ein umfassenderes und grundlegendes Modell der Realität entwickeln, als es seinem Verständnis nach Kant oder Hegel im Rahmen ihrer philosophischen Systeme hätten tun können. Der Kern dieser ambitionierten Zeichenlehre besteht im Begriff der Drittheit. Während Erstheit und Zweitheit zunächst die basalen, atomistischen, noch ungeformten Weisen des Seins kennzeichnen - Peirce versteht unter Erstheit „das, was so ist, wie es eindeutig und ohne Beziehung auf irgend etwas anderes ist“⁵ und unter Zweitheit „das, was so ist, wie es ist, weil eine zweite Entität so ist, wie sie ist, ohne Beziehung auf etwas Drittes“⁶ - kommt der Kategorie der Drittheit eine erweiterte, hervorgehobene Bedeutung zu. Der Peirce-Kenner Helmut Pape erfasst die Vielschichtigkeit und Signifikanz dieses dritten Seinselementes, wenn er folgende Charakterisierung vornimmt:

Drittheit ist jene Weise oder jenes Element des Seins, durch die ein Gegenstand so ist, wie er zu einem zweiten und für einen dritten ist. Oder anders ausgedrückt, sie ist jener charakteristische Bestandteil dieser Definition, der in den Ideen des Werkzeugs, des Organon, der Methode, des Mittels, der Vermittlung, des Zwischenzustandes, der Darstellung, der Kommunikation, der Gemeinschaft, der Zusammensetzung, der Allgemeinheit, der Regelmäßigkeit, der Kontinuität, der Totalität, des Systems, des Verstehens, der Erkenntnis, der Abstraktion usw. vorherrschend ist.⁷

Eben jene Kommunikation und Vergemeinschaftung, die in Peirce dritter Universalkategorie angelegt sind, scheinen Ryans Anstoß zur Konzeption von *Threeing* gewesen zu sein. Im Rahmen seiner Documenta-Installation exerziert Ryan in Performances und Videobeiträgen durch, was es für uns in ganz grundsätzlicher Hinsicht bedeutet, dass wir uns gemeinschaftlich verhalten, dass wir

5 Charles S. Peirce: Phänomen und Logik der Zeichen. Hrsg. und übers. von Helmut Pape. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S.55.

6 C. S. Peirce: Phänomen und Logik der Zeichen, S.55.

7 Charles S. Peirce: Semiotische Schriften. 3 Bde., Band I (1865-1903). Hrsg. und übers. von Christian J. W. Kloesel und Helmut Pape. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S.74.

als Personen handeln und kommunizieren. Dazu positioniert er auf oben beschriebenen graphischen Bodenebenen drei personal unterschiedliche Charaktere und lässt diese rollenspielartig in sich stetig verändernden Beziehungskonstellationen miteinander agieren. *Threeing* verwickelt den Partizipanten auf diese Weise in eine Art unbewusste Sozialchoreographie, die uns Mikrostrukturen und Dynamiken dessen vor Augen führen will, was man in Philosophie und Sozialwissenschaft gemeinhin *intersubjektive Beziehungen* nennt. Innerhalb dieser konzeptionellen Syntax hat der Aspektbereich der Vermittlung eine tragende funktionale Position. In Einklang mit der triadischen Kategorienlehre von Peirce gibt es in *Threeing* neben einer ersten Instanz, die eine initiatorische Funktion hat und einer zweiten Instanz, welcher die Rolle des „respondent“ oder „reactors“ zukommt (sie reagiert auf das beziehungsstiftende Angebot des Initiators), die Rolle des Vermittlers. Dieser „mediator“, dessen konzeptionelle Ausrichtung eng mit der Peirceschen Figur der Drittheit verknüpft ist, obliegt es nun, die Zusammensetzung des Verbindungsgeflechts zu erkennen, Dynamiken zu durchschauen und im Sinne einer nachhaltig funktionierenden Beziehung einen Ausgleich zwischen den Positionen herzustellen.

Dass Ryans *Threeing* eigentlich ein Kind der 70er Jahre ist - 1976 wurde die Performance als Video-Präsentation im New Yorker Museum of Modern Art erstmalig einem größeren Publikum zugänglich gemacht - spricht schon aus dem Nebentitel der Performance.⁸ Ryan präsentierte damals sein Beziehungsspiel als „Yoga of relationships for three or more people“ dem intellektuell interessierten Großstadt-Publikum, dessen Ansinnen,

8 Es ist frappierend, wie die in der Kunstgeschichte immer schon unterschwellig akzeptierten Prinzipien Selbstzitation und Selbstwiederholung im 21. Jahrhundert nun zu so selbstverständlichen und unhinterfragt angewendeten Kulturtechniken geworden sind, dass wir uns im Grunde nicht einmal mehr darüber wundern, dass ein ästhetisches Konzept aus dem Jahre 1978 scheinbar widerstandslos seinen Platz auf einer Ausstellung für zeitgenössische Kunst aus dem Jahre 2012 gefunden hat. Nach einer Stellungnahme der Verantwortlichen zu einer kuratorischen Notwendigkeit dieses Rückgriffes suchte man zumindest vergebens.

eine friedliche Revolution mit Hilfe von indischer Philosophie und meditativ-spirituellen Techniken auszulösen, heute zumeist unter „spleeniges Zeitgeistphänomen“ abgeheftet wird. Andere wiederum haben sich das despektierliche Lachen über derartige Praktiken im Laufe der Zeit abgewöhnt. Sie haben längst entdeckt, dass aus Yoga-ähnlichen Entspannungstechniken und mediatorischen Rollenspielen ein veritabler personalökonomischer Nutzen entwachsen kann. Wer als vorwärtsgewandter Unternehmer heute etwas auf sich hält, hat längst einen hauseigenen Yoga-Lehrer auf der Gehaltsliste oder entsendet die Angestellten turnusmäßig in Gesprächskreise und Selbsterfahrungsseminare. Was einst schwelgerisch als Organon eines neuen Lebensgefühls, als Tor zu einer anderen, besseren und friedlicheren Weltordnung utopisch ausgedeutet wurde, wird heute ganz prosaisch als Optimierungswerkzeug zur Koordinierung des Personalkörpers zur Anwendung gebracht.

Wenn man sich etwas näher mit Ryans Publikation *The Three Person Solution: Creating Sustainable Collaborative Relationships* auseinandersetzt, wird deutlich, dass der eben skizzierte Zusammenhang zwischen dem hippiesquen Gemeinschaftspiel *Threeing* und den Strategien des betrieblichen Personalmanagements kein rein hypothetisch konstruierter ist, sondern sich anhand der Interessensausrichtung des Künstlers und Theoretikers durchaus auch realiter nachvollziehen lässt. Mit *The Three Person Solution* versucht Ryan, sein auf Peirce aufbauendes Performance-Prinzip von der Kunst auf die Arbeitswelt zu transponieren, um so ein neuartiges und nachhaltigeres Konzept zur beruflichen Vermittlung von Arbeitssuchenden zu entwickeln; in Kapitel 4, „A Demonstration Program for Training Workers“, verlautbart er:

In the purely expressive world of art for art's sake, Threeing can stand alone as performance art. The formalities of the practice protect participants from sliding triads, vicious cycles, crossed signals, double binds, and master/slave complications. Freed of these problems, practitioners of the art can enjoy the play of differences involved in relating as such. By contrast,

in the 'everyday' world, we can link Threeing to specific purposes in useful and practical ways.⁹

Was Ryan hier mit dem Charme eines engagierten Arbeitsvermittlers en passant über Kunst sagt, ist tatsächlich in vielerlei Hinsicht nicht unproblematisch: Was hat es beispielsweise mit diesem eigenartig zweiteiligen Wirklichkeitsmodell auf sich, in dem sich eine expressive Welt des „l'art pour l'art“ und eine wirtschaftspragmatische Welt gegenüber stehen, in der ästhetische Praktiken scheinbar mühelos auf ökonomisch dominierte Kontexte übertragen werden können? Kann Ryan hinsichtlich der angestrebten Übertragung seines Performance-Prinzips auf betriebswirtschaftliche Felder überhaupt noch sinnvoll von „practitioners of the art“ sprechen? Oder beschnittene Kunst und ästhetische Praxis sich in gewissem Sinne nicht selber, wenn sie ihr Versprechen auf einen Ort aufgäbe, an dem sich Werthaftigkeit nicht in Maßstäben von Nützlichkeit, eben gerade nicht als *Verwertbarkeit* denken lässt?

Die Ausrichtung dieser Fragen zeigt an, dass die Betrachtung von Ryans Documenta-Exponat uns auf die philosophische Ausgangssituation der Überlegung zurückgeführt hat. Zu Beginn wurde mit Hegel gefragt, ob es tatsächlich so etwas wie das Ende der Kunst geben kann und, wenn ja, wie dann die Konditionen eines solchen Endes aussehen könnten. Dann kam Zweifel an Adornos These auf, nach der das Aufgehen von Kunst in Philosophie, wie wir es in progressiven Kunstbewegungen ab dem frühen 20. Jahrhundert immer wieder beobachten können, tatsächlich so etwas wie die Entfaltung eines kritisch-utopischen Potentials nach sich zöge.

Der erste Problemknoten, der die Frage nach dem Verhältnis von Kunst, Philosophie und Utopie beinhaltet, scheint sich zunächst leichter lösen zu lassen. Ryan beweist mit seinem Versuch, das Performance-Prinzip auch in strategisch-wirtschaftlichen Bereichen zur Anwendung zu bringen, dass Adornos und Benjamins These von der genuinen utopischen Kraft des zu Philosophie gewordenen Kunstwerkes in bestimmter Hinsicht nicht verifiziert. Ryan: *The Three Person Solution: Creating Sustainable Collaborative Relationships*. Purdue University Press 2009, S.49.

ziert werden kann. So sind in *Threeing* eigentlich ausreichend Kriterien gegeben, anhand derer man es durchaus als ein philosophisches Kunstwerk, respektive als Kunst, die in Philosophie übergegangen ist, beurteilen könnte. Es wird an vielen Stellen deutlich, dass Ryans Performance mit der Peirceschen Kategorienlehre steht und fällt. Die Philosophie von Peirce ist nicht bloß theoretischer Überbau, sie ist ästhetische Syntax und Ermöglichungsbedingung des Kunstwerkes. Alle Dynamiken, Strategien, Zeichenprozesse und semantischen Bewegungsflüsse lassen sich auf den philosophischen Kerngedanken von *Threeing* zurückführen. Das, was Ryan an ästhetischer Eigen-gestaltung dazugibt, hält sich in Grenzen. Peirce und seine Gedankenwelt, der Vermittlungscharakter der Drittheit, ihr gemeinschaftsbildender Status sind allgegenwärtig. Es scheint stellenweise so, als sei Ryans Performance nur ein praxeologischer Appendix zur Peirceschen Philosophie.

Angesichts dieser beinahe schon penetranten Annäherung von Kunst an Philosophie, müsste man doch nun mit Benjamin und Adorno davon ausgehen, dass das Kunstwerk ein besonders ausgeprägtes utopisches Moment in sich trägt. Doch genau dies hat Ryan mit der Übertragung seines ästhetischen Modells auf pragmatisch-ökonomische Bereiche fraglich gemacht. Aus Sicht der marxistisch geschulten Kunstphilosophen Benjamin und Adorno würde ein Kunstwerk sich genau durch die Möglichkeit einer solchen reibungslosen Eingliederung in kapitalistische Prozesse selber obsolet machen, käme Kunst tatsächlich zu einem Ende. Gehen wir an dieser Stelle unseren philosophischen Weg mit Benjamin und Adorno weiter und wählen Hegel sozusagen als neuen alten Weggefährten, ließe sich noch ein weiterer Blickwinkel aufzeigen.

Das dystopische Bild eines Absterbens von Kunst, wie es für Benjamin und Adorno in einem Ökonomisch-Werden der Kunst respektive in einem Ästhetisch-Werden der Industrie verwirklicht wäre, ist anderer Gestalt als Hegels Vorstellung von einem Ende der Kunst und doch sind beide Konzepte zunächst in struktureller Hinsicht miteinander verwachsen. Einig sind sich alle drei Philosophen darüber, dass Kunst auf dem Weg

zur Moderne ein wesentlicher Bedeutungswandel widerfahren ist: Wie Hegel bereits erkannte, muss sie nicht mehr das Höchste repräsentieren, muss Kunst sich nicht mehr auf die Darstellung des Wahren und Absoluten beschränken lassen. Dieses Freiwerden, das in Hegels Modell noch vornehmlich als eine Art darstellungsästhetisches Phänomen in gewissem Sinne idealistisch beschrieben wird, bekommt bei Benjamin dann eine materialistische Wendung: Kunst ist nicht nur von ihren alten Darstellungsverdikten (z.B. Darstellung des Guten, Wahren, Absoluten) entbunden. Mit der Entwicklung neuer technischer Medien wie Photographie und Film ist sie virtuell geworden. Kam bei Hegel der Befreiungsimpuls der Kunst noch aus einer Art Entgeistigungsprozess, wird das *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* bei Benjamin frei durch Entkörperlichung, durch die Lossagung von auratischer Gebundenheit und musealer Tradition.¹⁰ Was sich mit Hegel und Benjamin kunstphilosophisch so rekonstruieren lässt, ist nichts Geringeres als die Vorstellung einer absolut befreiten Kunst. Einer Kunst, die keine Bindungen mehr kennt, weder in physisch-materieller Hinsicht noch in Bezug auf ästhetische Darstellung oder Inhalte. Nun stellt sich doch die Frage: „Muss“ eine dergestaltige Kunst überhaupt noch irgend etwas?

Ganz sicher *muss* sie nicht politisch oder utopisch sein, so viel ließe sich sagen, wenn man Hegels Analyse ernst nähme. Selbst Benjamin als ein aus existentiellstem Interesse politisch denkender Philosoph würde dem wohl zustimmen müssen. Kunstwerke, die prioritär mit der Absicht gemacht würden, per se politisch, kritisch, philosophisch oder utopisch zu sein, kämen uns wahrscheinlich seltsam, „artifizial gemacht“ vor. Ein bestimmter politischer Gehalt oder eine philosophische Bedeutung können einem Kunstwerk im Nachhinein zugewiesen werden, das gewiss; zur Steuerung ebensolcher postproduktiver Sinnprozesse haben sich Institutionen wie Kunstphilosophie, Kunstwissenschaft oder Kunstkritik herausgebildet. Versucht Kunst aber beispielsweise wie im

¹⁰ Vgl. hierzu: Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S.12f.

Falle von Ryans *Threeing* selbst in der Sprache der Philosophie zu reden, begibt sie sich auf das Territorium einer Ausdrucksform, die nicht die genuin ihre ist und scheitert darunter nicht selten.

Adorno versucht sich dieses Phänomen mit Hilfe einer negativ-dialektischen Figur zu erklären. Für ihn besteht das Attraktivitätsmoment, das Kunst auf Philosophie ausübt, in erster Linie in eben jener sprachlichen Andersartigkeit der Kunst. Während Philosophie sich zumeist bemüht, nach Regeln der Verständlichkeit, in Begriffen und Grenzen einer diskursiven Logik zu sprechen, ist für Adorno die wahre Sprache der Kunst dagegen *sprachlos*.¹¹ Kunst muss sich nicht darum bemühen, für einen Rezipienten verständlich zu sein. Im Kosmos von Adornos Ästhetik ist Kunst ihrem Wesen nach nicht nur nichtbegrifflich, sondern auch nichtkommunikativ. Weil Kunst aber in Zeiten der omnipräsenten Barbarei die einzige uns zugängliche Quelle gesellschaftlicher Wahrheit ist, bedarf sie der Philosophie sozusagen als ein Übersetzungsmedium, als Sprachrohr. Für Adorno braucht Kunst also die Philosophie, „die sie interpretiert, um zu sagen, was sie nicht sagen kann, während es doch nur von Kunst gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt“¹². Doch Adorno bleibt nicht bei dieser paradoxalen Pattsituation, er treibt in seiner *Ästhetischen Theorie* die Vorstellung eines existentiellen Abhängigseins der Kunst von philosophischer Anteilnahme auf die Spitze, schreibt er doch dort unverhohlen: „[...] genuine ästhetische Erfahrung muß Philosophie werden oder sie ist überhaupt nicht.“¹³ Hier wird deutlich, dass Adorno - so hoch er die Kunst auch schätzte - einen Schritt zurück hinter Hegel macht, was die Analyse von ästhetischen Freiheitspotentialen angeht, indem er die Kunst an die Philosophie rückbindet, während Hegel erkannt hatte, dass die neue Freiheit der Kunst gerade daraus resultiert, dass sie sich nicht mehr um das aus klassischer Sicht philosophische Geschäft einer Darstellung des Wahren kümmern muss.

In diesem Hegelschen Sinne gedacht, kann Ryans

Threeing neben einer Reihe anderer für die ästhetische Moderne seit den 10er- und 20er-Jahren des 20. Jahrhunderts prototypischer „Kunst-Philosophie-Hybriden“¹⁴, die auf der documenta (13) zu sehen waren, sozusagen als ein Kunstwerk betrachtet werden, das das Ende der Kunst noch nicht erreicht hat. Kunst in diesem Stadium hat das „Müssen“ noch nicht abgestreift. Was in der Avantgardekunst der Dadaisten und Surrealisten noch spielerisch unbedarft, frisch und subversiv daherkam, scheint sich heute vielerorts als ästhetischer Katechismus verkrustet zu haben: Gegenwärtige Kunst, die dem Stigma des Anachronistischen entkommen will, muss möglichst unsinnlich, unbildnerisch, unreizvoll sein und dabei ein Höchstmaß an Winkelzügigkeit, strategischem Kalkül und philosophischer Diskursivität an den Tag legen. Dass Philosophie sich gegenüber einer solchen hybriden Kunst in kritischer Distanznahme übt und sich ihr nicht blind übereignet, sollte in ihrem eigenen Interesse liegen, zumindest wenn sie Adornos These von der Andersartigkeit und Einzigartigkeit der künstlerischen Ausdrucksform ernst nehmen möchte.

Was Kunst aus philosophischer Perspektive so besonders macht, ist das Phänomen, dass mit ihr

14 Frühe Initialzündungen für die Entwicklung dieser Mischgattung waren die Ready-mades Marcel Duchamps, in denen auf bis dato in der Kunstgeschichte selten gesehene Art und Weise mit Abstraktion und Konzeptualität gehandelt wurde. Einen ersten Höhepunkt nimmt die Annäherung von Philosophie und Kunst dann mit René Magrittes bekanntem Werk *La trahison des images* von 1929 und dessen mittlerweile in das populärkulturelle Gedächtnis eingegangenen Schriftzug „Ceci n'est pas une pipe“, der das stilisierte Bild einer Pfeife markiert. Was Magritte hier unausgesprochen erörtert, nämlich das Verhältnis von Bild und Abbild, von Objekt und Bezeichnung, von Wirklichkeit und Repräsentation, sind sprachphilosophische und erkenntnistheoretische Kernprobleme, die beispielsweise bei dem nun schon viel besprochenem Charles Peirce, aber im hohem Maße auch bei Ludwig Wittgenstein im Fokus der philosophischen Aufmerksamkeit stehen. Der Kunsthistoriker Wieland Schmied erfasst das Verwachsensein von Philosophie und Kunst in der ästhetischen Produktionsweise Magrittes ganz richtig, wenn er ihn als „ein(en) Philosoph(en), der in Bildern dachte“ charakterisiert. Siehe hierzu: Wieland Schmied: Ein Philosoph, der in Bildern dachte. René Magritte - von Wittgenstein aus gesehen, in: René Magritte, Ausstellungskatalog, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 1987.

11 Vgl. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S.171.

12 Adorno: *Ästhetische Theorie*, S.113.

13 Ebd., S.197.

eine spezifische Form von Verstehenspraxis einhergeht. Kunst vermag es, unsere durch alltägliche Erfahrungen in bestimmten Mustern strukturierte Wahrnehmung zu hinterfragen und uns auf diese Weise sozusagen *zu denken zu geben*.¹⁵ Die in diesem Sinne unkonventionellen und unbegrifflichen Denkipulse, die das Interpretationsinteresse der mit Begriffen arbeitenden Philosophie anregen, kann Kunst aber nur geben, solange sie noch nicht gänzlich selbst Philosophie geworden ist, solange sie noch eine Art nicht-diskursives Anderes für die Philosophie sein kann. Hat Kunst im Falle einer Aufgabe dieses Andersseins ihr Ende erreicht? Und wenn ja, wäre dies dann als ein gutes oder böses Ende für Kunst zu verstehen? Um Letzteres entscheiden zu können, müsste man als Philosoph auf eine normativ-dezisionistische Weise die Rolle eines Kunstrichters einnehmen, worauf an dieser Stelle verzichtet werden soll.¹⁶ Festhalten lässt sich aber zumindest, dass die sprachliche Eigenständigkeit der Kunst, die in der formalen Besonderheit ihrer eben nicht begrifflichen Ausdrucksweise liegt, ein Ende nähme, wenn Kunst und Philosophie eins würden. Was jedoch, wenn Kunst genau eine solche Selbstauflösung durch Einswerdung mit Philosophie anstrebte? Man müsste als philosophischer Vertreter einer konsequent autonomen Ästhetik Kunst wohl auch dies zugestehen, auch wenn es dem

¹⁵ Vgl. hierzu: Georg W. Bertram: Was die Kunst der Philosophie zu denken gibt, in: Allgemeine Zeitschrift für Philosophie, 34. Jg., Heft 1, 79-97.

¹⁶ Die Andersartigkeit der Kunstanschauung, die den Philosophen vom Kunstrichter trennt, hat Lessing in seinem *Laokoon* sehr schön herausgestellt: Während es dem Philosophen im Vergleich von Malerei und Poesie darum geht, Schönheit in Begriffe zu fassen und allgemeine Regeln zu finden, mit denen sich ästhetische Formen beschreiben lassen, geht es dem Kunstrichter in erster Linie um die Beurteilung des Wertes dieser Einsichten. Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte, mit einem Nachwort von Ingrid Kreuzer, Stuttgart: Reclam 1964, S. 3. Darüber zu richten, ob eine Verschmelzung von Philosophie und Kunst eine Wertminderung für Kunst darstellen könnte, obliegt dem Philosophen, der seinem Metier in diesem Lessingschen Sinne treu bleibt, nicht, zumal er als richtender Kunstphilosoph sich vermutlich dem Vorwurf der Befangenheit ausgesetzt sähe.

eigenen vitalen Interesse, eine Kunst vorstellig zu haben, die sich möglichst unabhängig von Philosophie entwickelt, entgegenliefe. Man kann sich dann allerdings erneut fragen: Lässt sich im Kontext einer solchen rundum von allen Wertzuschreibungen befreiten Kunst tatsächlich noch sinnvoll von einem kritischen, utopischen Gehalt eines Kunstwerkes sprechen? In der Vorstellungswelt von Adornos negativdialektischer Kunstphilosophie ist dies sicherlich möglich. Denn, führt uns Paul Ryans Performance nicht am Ende paradoxerweise gerade durch ihre Offenheit für marktwirtschaftliche Zweckeinbindungen unbewusst, oder um es entlang der Terminologie Adornos auszudrücken - *sprachlos* eine gesellschaftliche Wahrheit vor Augen, die von der Allgegenwart des Ökonomischen zu uns spricht?

Literatur

Adorno, Theodor W.:

- Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main 1970.

- Philosophie der Neuen Musik, Frankfurt am Main 1976.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei

Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt am Main: 1963.

Bertram, Georg W.: Was die Kunst der Philosophie zu denken gibt, in: Allgemeine Zeitschrift für Philosophie, 34. Jg., 2009, S. 79-97.

Danto, Arthur Coleman: After the end of art. Contemporary art and the pale of history, Princeton, NJ: 1997.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesung über die Ästhetik I, in: Werke in 20 Bänden. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu editierte Ausgabe (Redaktion: Eva Moldenhauer/ Karl Markus Michel), Werke 13, Frankfurt am Main: 1970.

Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der Kunstgeschichte, Stuttgart: 1964.

Peirce, Charles S.:

- Phänomen und Logik der Zeichen, Hrsg. und übers. von Helmut Pape, Frankfurt am Main 1983.

- Semiotische Schriften, 3 Bde., Band I (1865-1903), Hrsg. und übers. von Christian J. W. Kloesel und Helmut Pape, Frankfurt am Main: 2000.

Ryan, Paul: *The Three Person Solution: Creating Sustainable Collaborative Relationships*, Perdue University Press 2009.

Schmied, Wieland: Ein Philosoph, der in Bildern dachte. René Magritt - von Wittgenstein aus gesehen, in: René Magritte, Ausstellungskatalog, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 1987.

DANK

Für die Unterstützung bei der Realisierung des Projekts
CRITICA-ZPK inkl. Ausstellung danken wir besonders:

Anja Hasenstein, hasenstein_DESIGN;
Eric Decastro, Kunstraum Dreieich;
European School of Design, Frankfurt a. M. und
Stefan Euteneuer, Fachlabor für Ästhetik &
Implantatprothetik, Dietzenbach

KUNSTRAUM-DREIEICH.DE
KUNSTRAUM-DREIEICH.DE
KUNSTRAUM-DREIEICH.DE
KUNSTRAUM-DREIEICH.DE
KUNSTRAUM-DREIEICH.DE
KUNSTRAUM-DREIEICH.DE
KUNSTRAUM-DREIEICH.DE
KUNSTRAUM-DREIEICH.DE



Des Weiteren danken wir:



IMPRESSUM

HERAUSGEBERIN
Dr. Julia-Constance Dissel

CHEFREDAKTION
Ferdinand Schwieger
Julia-Constance Dissel

REDAKTION
Annegret Emrich
Sandra Mann
Claudia Gaida

AUTOREN/AUTORINNEN
Simona Venezia
Wolfram Bergande
Claudia Simone Dorchain
Sander Wilkens
Sandra Markewitz
Alexander Roth

KÜNSTLER/KÜNSTLERINNEN
Stefanie Kettel
Jürgen Krause
Eliana Heredia
Annegret Emrich
Eric Decastro
Sandra Mann
Maria Dundakova

COVERBILD
Sandra Mann

VERKAUF
Direktvertrieb
Printausgabe: 8€ (DE)/ 10SFR (CH)
E-Book (open-access): critica-zpk.net
bestellung@critica-zpk.net

REDAKTIONS- & VERWALTUNGSSITZ
CRITICA-ZPK
Frankfurter Str. 6
63500 Seligenstadt

COPYRIGHT
CRITICA-ZPK © 2013, die Autoren und Künstler

ISSN 2192-3213
critica-zpk.net



Christof Gasner

Ausstellung im Institut für Neue Technische Form
herbert ohl | system bauen | system design | system transport
Friedensplatz 10 | Darmstadt | 15. März – 5. Mai 2013 | Di – Sa 10 – 18 | So 11 – 13