



Werk und Gegenwerk:
Über das Verhältnis von Kunst und Moral mit
ständiger Rücksicht auf die Oper «Salome»



Sinnlicher Widerschein	2
Empfindungen	4
Prägungen.....	4
Nachahmung	5
Die Befreiung von der Wirklichkeit.....	6
Verklärung.....	7
Erlösung	9
Wahrheit?.....	10
Selbstbezug	11
Wechselbestimmung und ästhetische Erfahrung.....	12
Das Spiel mit den Formen.....	13
Die Befreiung vom Sinn	14
Nach dem Ende: Die Metakunst	16
Erweiterung des Sinnlichen ums Geistige	18
Vom Kommentar zur Aufführung.....	19
Vom Geschäft zur Moral.....	21
Vorwärts zur Gegenkunst.....	21
Drei Fragen der Philosophie.....	22
Der Verlust des emanzipativen Charakters.....	23
Gegenkunst im Gewand der Metakunst	25
Böse Moral	28
Zusammenfassung	30
Schluss?.....	32

Sinnlicher Widerschein

Manche Erlebnisse beeindruckten uns mehr als andere. Wir begegnen jemandem, dessen Rätselhaftigkeit uns nicht loslässt, oder wir verlieben uns in einen uns längst vertrauten Menschen. Solche Vorkommnisse schneiden ins Leben ein. Wie kann man sie sich vor Augen führen und einen Sinn in ihnen entdecken? Wie kann man sie deuten? Anders gewendet, wie lassen sie sich «reflektieren» - durchaus im Sinne von «einen Widerschein» hervorrufen in etwas, von dem wir vermuten, dass es den Gehalt des Erlebten verdeutlicht?

Die Deutlichkeit, die wir in diesem Zusammenhang suchen, muss nicht ans Begreifen heranreichen. Mitunter genügt es, die Erfahrung besser zu fühlen und sie somit der eigenen Stumpfheit zu entreißen oder sie mit einer anderen Sphäre zu verbinden und deren Schein auf sie fallen zu sehen.

Erfahrenes lässt sich *religiös* reflektieren. Die Mutter stirbt, und man redet sich ein, der Herrgott habe es so gewirkt. Das Ereignis wird gesehen, als spiegle sich in ihm der Ratschluss oder das Handeln einer übermächtigen Gewalt. Zurechnungen dieser Art mögen tröstlich sein. Was man nicht ändern könne, müsse man vergessen, sagen die Glücklichen.

Die Mächte, von denen wir unser Schicksal bestimmt sehen, sind nicht notwendig göttlich. In meinen schwachen Stunden, und ich habe diese täglich, frage ich mich, ob ein Fluch auf mir lastet, der mich ereilte, als ich dazu beitrug, einer Person eine Strafe zu verschaffen, die diese zwar verdient hatte, deren Schwere aber auch unverhältnismäßig war. Ich weiß noch, bei wem es sich dabei handelte. Der Gedanke, dass sie mich verflucht hat, hilft mir dabei, meine heutige Lebenssituation zu verstehen.

So reflektiere ich meine Erfahrung im Aberglauben.

Wissenschaftlich reflektiert man hingegen, wenn man sich seine Erfahrung erklärlich macht, ohne transzendente Übermächte im Spiel zu sehen. Wenn man im Zuge einer solchen Erklärung die Grundbegriffe, die man verwendet, ebenfalls untersucht, dann wächst sich die Ergründung der eigenen Erfahrung ins Philosophische aus.

Aber Erfahrung (und Geschehenes) lässt sich auch – und vielfach – *ästhetisch* reflektieren. Aber wie geschieht dies?

So seltsam die Antwort vielleicht zunächst anmuten mag, liegt es dennoch auf der Hand, dass eine solche Reflexion für das Erfahrene einen sinnlichen oder sinnfälligen Widerschein wählt, entweder ein gemaltes oder erzähltes Bild oder eine Reihe von Tönen, wie eine traurige Melodie. Kinder, die etwas belastet, reflektieren ästhetisch, indem sie zeichnen. Sie können aber auch verstummen. So wie das Erzählen ist das Schweigen eine sinnfällige Reflexion von Erlebtem. Wer nicht redet, bringt damit zum Ausdruck, dass er nicht auszudrücken vermag, was er gesehen hat oder was ihm widerfahren ist. Meinem Großvater erging es nach dem zweiten Weltkrieg so. Auch Schweigen ist ein sinnlicher Ausdruck für Erfahrung – ebenso wie der Körper, der sich krümmt, verkrampt oder zu tanzen beginnt.

Das Zeichnen, Reden und Schweigen sind, wie das Singen, um Nietzsches geglückten Ausdruck aufzugreifen, «Kunstzustände» der Natur (wobei Nietzsche diese Qualität allein dem Traum und dem Rausch zuschrieb). In ihnen wird zeichenhaft oder allegorisch ein Widerschein von Erfahrung erzeugt, der in die Sinne fällt. Die Zeichen mögen schwer verständlich sein. Aber sie lassen

sich sehen oder hören, und in günstigen Fällen geben sie auch zu denken.

Empfindungen

Ästhetische Reflexion bedeutet zunächst also, Erlebtes ins Bild zu setzen, es zu erzählen oder zu ihm einen Ton oder Gesten zu machen. Insofern sind wir – Beuys irreführender Feststellung zum Trotz – auf einer elementaren Ebene alle Künstler, vor allem dann, wenn wir miteinander plaudern. Menschen erzählen gern, was ihnen und anderen widerfahren ist, und schmücken ihre Geschichten mitunter auch aus. Dabei wird kaum eine Gelegenheit ausgelassen, sich in ein besseres Licht zu rücken, als es einem gebührt.

Es ist ganz und gar nicht von akzidentieller Bedeutung, dass diese elementaren ästhetischen Praktiken Gefühle hervorrufen. Beim Tratschen geht es oft um Mitgefühl, Schadenfreude oder Neid. Auf einer etwas profunderen Ebene sind Mitleid und Furcht involviert, aber auch Entzückung, Verschmelzung oder «Entrückung». Die ästhetische Reflexion muss also nicht ins Verstehen übergehen. Wer bloß «ein Gefühl hat», versteht zwar noch nichts, aber die Erfahrung erhält dadurch eine Tönung. Ohne emotionale Resonanz gäbe es diese Reflexion nicht, und diese entsteht auch dann und mitunter in besonderer Intensität, wenn die Ausdrucksmedien dunkel oder opak bleiben.

Prägungen

Etwas macht mich traurig. Ich male ein bekümmertes Gesicht: ☹. Das ist der sinnliche Ausdruck meiner Erfahrung. Etwas anderes ist mir unheimlich, und ich erzähle, welche Begebenheiten dieses Gefühl hervorge-

rufen haben. Wer mir zuhört, mag sich ein Bild davon machen können, warum mir bange ist.

Die ästhetische Reflexion ist aber keine Einbahnstraße. Sie läuft *stets* auch in die andere Richtung, und zwar gerade dann, wenn es um den sinnlichen Widerschein der Erfahrung geht. Die Verwendung des Emoticons für Unzufriedenheit interpretiert und bestimmt die Kummernis, die mich plagt. Seine Verwendung sagt mir, es sei keine besondere Trauer, sondern vielmehr ein kleines Leid unter tausendenden anderen Traurigkeiten. Ich kann solcherart versuchen, das Erlebte ästhetisch zu normalisieren. Der ästhetische Widerschein vermag es, wenn auch nicht immer, das Erlebte zu kolorieren. Er kann abkühlen, aufheizen oder «reinigen».

Weil die ästhetische Reflexion nach zwei Seiten offen ist, lassen sich Erlebnisse mit ästhetischen Mitteln erzeugen. Manche Erfahrungen würden sich ohne den Schein nicht einstellen. Das gemeinsame Marschieren und das Singen bestärken das Gefühl, mit anderen gemeinsam zu sein, oder rufen es sogar erst hervor. Sie sinnliche Reflexion greift in uns ein. Sie reißt uns mit. Sie mag es mit dem Anspruch tun, Implizites bloß explizit zu machen. Aber darauf kommt es nicht an. Sie wirkt.

Nachahmung

Nicht von Ungefähr ist *mimesis* der erste Ausdruck dessen, was Kunst ist: Zeichnen, Erzählen und «passende» Laute produzieren. Dabei geht es um etwas, das den Ausdrucksmitteln vorausliegt. Als Kunstwerk konfrontiert eine Tragödie das Publikum mit einem schrecklichen Schicksal und löst bei der Menge *eleos* und *phobos* aus. Weil es um etwas geht, stellt sich die ästhetische Rührung ein.

Mit dieser «aboutness» der Kunst erschließt sich sofort die Umkehrung der Nachahmung, denn das Erlebte lässt sich ja auch erfinden, als wäre es gewesen. In der Kunst geht es also um erlebbare Erfahrung. Bei den Alten galt die Tragödie ohne Weiteres als *mimesis*, obwohl sie alles andere als eine Reportage war. Wesentlich ist, dass mit dem Erlebbareren so verfahren wird, als hätte es stattgefunden. Denn wenn ein Werk gut gemacht ist, wird man an die Vorkommnisse und die Existenz der Figuren sowieso glauben wollen. Für mich sind Tatjana Larina, Hans Castorp und Leopold Bloom historische Gestalten. Zumindest will ich mir das einbilden. Die Kunst büßt durch das Erfinden einer Handlung oder einer Stimmung ihre «aboutness» nicht ein. Und auch in diesem Zusammenhang gilt, was bereits vorhin gesagt worden ist, nämlich dass der sinnliche Widerschein das Dargestellte überformt und prägt. Es kommt nicht von Ungefähr, dass die faszinierenderen «Wirklichkeiten» von der Kunst geschaffen werden. Leider gibt es sie halt nicht.

Die Befreiung von der Wirklichkeit

Insofern befreit die Kunst von der Tyrannei der einen Wirklichkeit. Das zeigt sich nicht sowohl primär, wenngleich auch, an der Flucht in die Scheinwelt von Fernsehserien, Hollywoodfilmen und Ärzteromanen, als vordergründig daran, dass Kunst, als wäre sie pyrrhonisch-skeptische Philosophie, «alles lässt, wie es ist». Auf der einen Seite bedeutet dies, dass, sobald man das Buch zuklappt, sich die Welt, die einen umgibt, nicht verändert hat, oder gar nichts passiert ist, wenn der schauerliche Spuk, den man auf der Bühne sieht, vorbei ist; auf der anderen Seite kann aber der Kunst die Wirklichkeit auch herzlich egal sein.

Die Kunst widmet sich ernstesten Sachen, und sie tut dies mit großem Ernst. Aber sie nimmt die ernstesten Sachen nicht in dem Sinne ernst, dass sie sich zu ihnen so verhält, als ob ein praktisches Problem zu lösen wäre. Zwar werden Werke der Literatur oder Stücke auf dem Theater nicht selten mit jener an Bibelexegesen gemahnenden Haltung studiert, die nahelegt, dem Werk müsse eine erbauliche Lehre entnommen werden können; aber diese Zugangsweise übersieht, dass das Kunstwerk, wenn es diese didaktische Funktion erfüllte, eigentlich überflüssig wäre. Weshalb sollte es zur Belehrung über dieses oder jenes eines Romans bedürfen? Im Vergleich zu einer gelehrten Abhandlung würde die gesuchte Lehre, wenn es sie überhaupt gäbe, bloß gleichnishaft und damit undeutlich vermittelt werden.

Worüber die Kunst handelt, ist schon deswegen nicht «ernst» im landläufigen Sinn, weil es zumeist erfunden ist. Das bedeutet aber nicht, dass der Inhalt egal ist. Er ist bloß nicht relevant als etwas, mit dem wir lebenspraktisch konfrontiert sind. Indem die Kunst die Realität solcherart ignoriert, trägt sie dennoch zur Klärung ihrer Gehalte bei. Sie vollzieht dies allerdings auf eine Weise, die sich zwar ansehen, anhören und lesen lässt, aber nicht begreifen, weil sie im Medium des Sinnlichen verharret. Darin ist kein Mangel zu erblicken, sondern vielmehr der Ursprung ihrer Kraft.

Verklärung

Die Suspension des Wirklichkeitsbezugs gestattet es, als vollzöge ein Werk damit Husserls «eidetische Reduktion», einen aktuellen oder potentiellen Erfahrungsgehalt zu verdeutlichen und insofern zu «verklären». Was in der Wirklichkeit unklar bliebe, wird im Werk sinnlich

erfassbar. Ein Portrait macht an einer Person sichtbar, was man ihr unabhängig vom Portrait nicht ansähe. Wir begegnen dem Menschen nie so, wie er gemalt ist, obwohl er, wenn man es recht bedenkt, genau der Darstellung entspricht. Dennoch ist, was er im Werk ist, von seiner Existenz unabhängig. Das Portrait deutet seine Person an oder fängt die Aura ein, von der er umgeben ist. Die ästhetische Verklärung gibt damit etwas, das in Wirklichkeit verborgen bleibt, zur Anschauung frei. Das Verwirrende daran ist, dass es bei der *Aisthesis* bleibt. Begreifen lässt sich das Angeschautenicht. In Klimts frühen Portraits bürgerlicher Damen der Gesellschaft sieht man, was den Reiz selbstbewusster Frauen ausmacht. Sagen kann man es nicht. Man kann nur darauf hinweisen und zeigen, dass das Gemälde das freilegt. Ähnliches gilt für Geschichten, in denen es ums Leben überhaupt geht. Eine Erzählung fesselt uns, nicht weil wir rätseln, was die Hauptcharaktere an der einen oder anderen Stelle tun sollen, sondern weil wir wissen wollen, wie «es» weitergeht. Was uns antreibt, ist nicht das Interesse an einer Problemlösung, sondern der Hunger nach dem, was uns an der Wirklichkeit, wenn wir in ihr stehen, entgeht, weil wir handeln müssen. Mit der ästhetischen Erfahrung steigen wir aus der Praxis aus. Sie lenkt den Ernst von der Wirklichkeit auf die Dar- und Vorstellung eines Möglichen, das uns zeigen soll, was an der Wirklichkeit sich in ihr entzieht.

Dieses Ziel lässt sich nur erreichen, wenn der Ernst eines Werkes ganz auf dieses selbst gerichtet ist. Deswegen kann man gegen ein Werk nicht einwenden, es gebe etwas Geschehenes nicht wieder, es sei denn, es hatte dies beabsichtigt. Entscheidend ist vielmehr, ob es gut oder schlecht gemacht worden ist.

Erlösung

Wegen der Umbesetzung des Ernstes von der Wirklichkeit auf deren verklärende Vorstellung erlöst die Kunst auch vom Ernst des Lebens. Das meinte Nietzsche wohl, als er von der «Erlösung im Schein» sprach.

Diese befreiende Kraft manifestiert sich zunächst in der Flucht ins Fiktive und dem Entkommen aus ihm. Die schöne Scheinwelt mag tröstlich sein und vermöge der Identifikation mit den dort auftretenden Figuren bis in den Alltag hineinspielen (Sargent John McClain lässt sich zum Ich-Ideal erheben – das ist zumindest in meinem Fall so). Aber es ist umgekehrt auch nicht unerfreulich, wenn Agaue mit ihrer Erzählung über die versehentliche Enthauptung des Pentheus an ihr Ende kommt und man als Zuschauer im Theater sich damit beruhigen kann, dass sie nicht wirklich im bacchantischen Taumel ihren Sohn ermordet hat.

Subtiler ist diese Erlösung allerdings, wenn es einem Werk gelingt, unseren lebenspraktischen Hang zur normativen Stellungnahme zu suspendieren, und uns aus sicherer Distanz mit dem Abgründigen konfrontiert, vor dem das Leben aufgestellt ist. Ein Werk wie Strauss' *Salome* überwindet unsere moralischen Reaktionen auf die Handlung, weil die Musik uns ganz auf Salomes Seite zieht. Es gestattet uns, einer latenten, aber tiefgehenden moralischen Ratlosigkeit ins Gesicht zu sehen, die jede ästhetisch gelungene Geschichte vermittelt. Im Leben ist uns das nicht vergönnt, weil dieses uns immer dazu nötigt, Stellung zu beziehen – mit dem zweifelhaften Erfolg, dass die Standpunkte, die wir einnehmen, einseitig und unbefriedigend bleiben.

Wahrheit?

Ob die Wahrheitsästhetik also nicht doch recht hat? Ein Bild macht sichtbar, was wir in der Wirklichkeit nur undeutlich erahnen. Es zeigt eine Situation oder bringt die Aura eines Menschen zum Vorschein. In den Stilleben und manchen Landschaftsbildern von Carl Moll begegnet mir ein melancholisches Versöhnt-Sein mit der Welt. Manche Musik evoziert Gefühle, die wir sprachlich nicht artikulieren können und über die wir nur allegorisch reden können, um einen Ausdruck für sie zu finden. Zum späten Schubert fällt mir bloß ein, dass der erste Satz des G-Dur Streichquartetts oder der langsame Satz des C-Dur Quintetts mir einen Menschen – mich selbst – zeigt, der aus dem Totenreich wehmütig auf die Schönheit des Lebens zurückblickt. Habe ich für diesen Eindruck einen Grund? Ich habe keinen anderen Grund als die Musik, die diesen Eindruck in mir hervorruft. Andere mögen anderes hören, aber das macht nichts. Es geht nicht um Wahrheit in einem propositionalen Sinn, sondern um Aspekte eines Erfahrungsgehalts, der unserem alltäglichen Erleben nicht ins Gesicht geschrieben ist. Eine gut erzählte Geschichte gibt uns so etwas wie das Kolorit einer Lebenswelt.

Ein in die Wirklichkeit eingebildetes Unbestimmtes, das gleichwohl nicht leer ist und sich dennoch entzieht, solange wir in ihr stehen, wird in der ästhetischen Erfahrung erahnt, wenn auch um den Preis, dass es wegen des sinnlichen Charakters der Kunst auch begrifflich unbestimmt bleibt. Unsere stammelnden Versuche, die Bedeutung eines Kunstwerks durch Interpretationen zu entwickeln, haben an der Undurchdringlichkeit des Sinnlichen noch Anteil. Seine Kraft bleibt in der Unbeholfenheit des gedanklichen Ausdrucks erhalten. Der

sinnliche Widerschein von etwas deckt an diesem somit etwas anderes auf, das zwar selbst nicht etwas, aber auch nicht nichts ist. In der Philosophie spricht man in diesem Zusammenhang gern vom «Absoluten».

Wegen der Relevanz des Unbestimmten zeigt die Kunst, dass die Moral und das Recht den Verwicklungen des Lebens nicht gerecht und wir dieser erst ansichtig werden, wenn wir nicht handeln müssen, sondern das Leben vom Druck des Eingreifens entlastet gleichsam vom Rand aus betrachten können. Diesem Druck entkommt man durch das Fiktive. Da denkt man nicht gleich an offene Rechnungen. Uns interessiert bloß, wie es weitergeht. Diese Frage ist der Schlüssel zur Erfahrung der durch den sinnlichen Widerschein verklärten möglichen Wirklichkeit.

Selbstbezug

Indem sie den Brennpunkt des Ernstes wechselt, ist es der Kunst inhärent, ihre Aufmerksamkeit auf sich selbst zu lenken. Nur so kann sie sein, was sie ist. Die Ausrichtung auf den Inhalt ist durch die Form als der Art, wie etwas zur Erscheinung gebracht wird, vermittelt und zugleich auch gebrochen.

Deswegen muss sich die Kunst unweigerlich auch selbst zum Problem werden. In jedem Werk geht es unweigerlich immer auch um dieses selbst. Im Hintergrund seiner Produktion steht die Frage, ob es seinem eigenen Sein-Können angemessen ist. Das Zentrum dieser Frage bildet etwas so Undurchsichtiges wie die Angemessenheit des «sinnlichen Widerscheins» von Erfahrung, von dem wir eine «ver-klärende» Steigerung erwarten. Hartnäckig entzieht sich, wie das zu bewirken sei, einer zufriedenstellenden Antwort, zumal diese immer nur im

Werk selbst versucht werden kann. Dieses muss aber wegen seines sinnlichen Charakters begrifflich unauflöslich bleiben. Welche Musik «passt»? Wie schreibt man gute Literatur? Wohl lassen sich Stellungnahmen unter Rekurs auf das entwickeln, was einem nicht oder nicht mehr «gefällt». Die Kunst lebt gleich der Europäischen Union aus ihrer Verbesserung, die immer wieder vorgenommen wird, obwohl niemand weiß, wohin die Reise geht. In der Veränderung der Werke verbergen sich hieroglyphisch anmutende Versuche, die Frage zu beantworten, unter welchen Bedingungen Kunst gelingt. Die Kunst hat aber, zumindest zunächst, kein anderes Ausdrucksmittel als den sinnlichen Widerschein von Erfahrung. Wenn sie uns mitreißt, dann scheint ihr das recht zu geben. Aber wir, die wir dem mitgerissenen Publikum angehören, mögen natürlich auch grässlich verstockt und borniert sein. Der Applaus ist immer nur ein Indiz, aber keine Garantie des Gelingens.

Wechselbestimmung und ästhetische Erfahrung

Die «aboutness» ist aber deswegen nicht unwesentlich. Im Werk vollzieht sich das Hin- und Her zwischen ästhetischer Verklärung und sachlichem Gehalt. Das, worum es geht, kommt zum Vorschein mit Blick auf ein sinnfälliges oder innere Bilder erzeugendes Material, wie umgekehrt der sinnliche Widerschein den Gehalt überlagert. In diesem Zirkel, der unsere spezifisch ästhetische Erfahrung auslöst, ist nichts Unmittelbares. Deswegen zeigt die Kunst in jedem Werk auf sich selbst: «Das ist meine Geschichte»; «das ist mein Bild». Die Erlösung von der Wirklichkeit artikuliert sich in dieser Erfahrung. Sie zu machen, setzt voraus, dem Werk die Macht zuzugestehen, einen Eindruck zu hinterlassen. Dem Werk muss

gestattet werden, mit der Einbildungskraft und der Deutungsfreude der Rezipienten zu flirten. Ästhetisch erfahren bedeutet, das Werk zu genießen, indem man seine Einladung zum Spielen annimmt. Auf einer elementaren Ebene bedeutet dies, sich vom Rhythmus der Musik bewegen zu lassen oder sich in der geheimnisvollen Anmut der Frauen zu verlieren, wie sie uns etwa in den einschlägigen Portraits von da Vinci begegnet. Das Sinnliche bringt Sinnliches, und zwar in der Form von Empfindungen hervor, und verweigert damit hartnäckig die Antwort auf die Frage, was es denn eigentlich ist, das uns so anrührt.

Damit diese Erfahrung sich einstellt, muss das Werk gut gemacht sein. Wenn es diesen Eindruck erweckt, reagieren wir, zumal nicht die Abbildung von Wirklichkeit intendiert ist, nicht sowohl mit der Verbeugung vor der dargestellten Wahrheit, als mit der Feststellung, dass uns das Werk gefalle. Dieses Gefallen ist in der Tat interesselos, weil wir nicht das Werk uns zueignen, sondern uns umgekehrt in ihm verlieren, aufgehen oder gar von ihm verschlingen lassen wollen (siehe Hard Rock und Richard Wagner).

Das Spiel mit den Formen

Als gut gemacht gilt uns ein Werk, wenn es Ansprüchen genügt, die ein Genre oder ein Werk an sich selbst richtet. Künstlerisches Schaffen beruhte einst – aber dies gilt in mancherlei Hinsicht bis heute – auf einer «Kunst» im Sinne eines Handwerks. Ein solches muss erlernt und geübt werden. Unter der Bedingung, den Vorgaben des perspektivischen Zeichnens oder der Sonatenhauptsatzform zu genügen, erschließen sich dem Werk erst jene Freiräume, innerhalb derer das, was geschaffen wird,

originell sein kann, ohne deswegen beliebig zu sein. Da Spielräume für die Kraft der Kunst notorisch zu eng sind, muss sich das spielerische Gestalten auf die Umgestaltung von Formen ausdehnen. So lassen sich neue Freiheiten erschließen oder auch bislang unbekannte Zwänge schaffen, damit die Formen nicht ins Unbestimmte ausfließen. Künstlerische Genres kennen daher immer ein Vorher und ein Nachher. Die Kunst ist an und für sich selbst geschichtlich.

Das vor der Wirklichkeit unverantwortliche, spielerische Element der Kunst wird somit auf sich selbst angewandt. Die Formen und Stile werden variiert und reduziert. Solche Variationen und Reduktionen sind zunächst durchaus kein Selbstzweck, sondern funktional bezogen auf die Vermittlung von Erfahrung durch sinnlichen Eindruck. Das Spiel mit den Formen löscht die Relevanz der «aboutness» nicht aus. Noch immer geht es in Kunst um etwas, das nicht diese selbst ist, selbst wenn das einzige, das in der Kunst ernst ist, nichts anderes als die Kunst selbst ist. Und das ist, wie wir gesehen haben deswegen so, weil die Kunst unvermeidlich auf sich selbst zeigt, wenn sie zwischen Inhalt und Form kreist.

Die Befreiung vom Sinn

Wir haben gesehen, dass der sinnliche Widerschein der ästhetischen Reflexion zunächst dazu dient, etwas in seiner Bedeutsamkeit zu erhellen («Heute bin ich aber gut gelaunt: ☺.»). Eine Erzählung berichtet, was vorgefallen ist oder vorgefallen sein könnte. Wir können mit unseren Erfahrungen daran Anschluss finden oder darüber staunen, was uns im Leben so alles entgeht. Das ist elementar. Mit der spielerischen Befassung mit ihrer eigenen Form werden nun die Ausdrucksmöglichkeiten der Kunst

vielfältiger und stärker, letzteres sogar durch Reduktion der Ausdrucksmittel auf ein paar Striche, auf Halbsätze oder auf Klangflächen. Der Kunst gelingt es solcherart immer wieder, uns die Aura der Welt in einem Licht sehen zu lassen, in dem wir sie noch nicht gesehen haben. Jede gute Literatur, die auf die kleinen Gesten des menschlichen Umgangs achtet, ist dazu in der Lage. Jede Veränderung in der Technik der Malerei – und vor allem jede Vergrößerung – lässt uns etwas erahnen, das wir nicht in Worte fassen können, aber was durch sie umso eindrücklicher ins Bild gesetzt wird. Wer die Einsamkeit noch nicht wirklich gekannt hat, dem ist es vergönnt, sie in Edward Hoppers Gemälden anzuschauen. Begreifen wird er sie deswegen nicht. Aber die Ansicht ist mindestens ebenso eindrücklich.

Wenn die Kunst in den Werken durch das Experiment mit (oder der Reduktion von) Form und Stil immer deutlicher auf sich selbst zeigt, verschiebt sich auch der Zeiger der «aboutness» auf sie. Mit ihren Formen und dem Stil steht die Aufschließung der Welt durch die Kunst selbst auf dem Spiel. Der Bezug zum Gehalt wird weniger erheblich und weniger deutlich. Wenn die Formen und der Stil Autorität verlieren, werden die Werke erratischer und fragmentarischer. Was sie bedeuten oder warum sie als das aufzufassen sind, was sie zu sein vorgeben, wird immer unklarer. Deutlich ist dies in der Malerei, aber auch in der Literatur (etwa im Fall von Arno Schmidt).

An diesem Punkt steigert sich die Erlösung von der Wirklichkeit zur Befreiung von der Last des Sinnes. Un-erheblich wird, ob ein Werk noch etwas bedeutet, also einen Gehalt besitzt. Es verwandelt sich in den sinnlichen Widerschein eines bloßen Scheinens. Wir begegnen

transparenter Leere. Gleich den Anschauungen ohne Begriffe werden die Werke für unsere Erfahrung blind. Texte wie Joyce' *Finnegan's Wake* oder die serielle Musik markieren diesen Umschlagspunkt. *Finnegan's Wake* ist über weite Strecken nichts als eine Rekombination von Morphemen. Die serielle Musik drückt, wie bereits Adorno mutmaßte, keine Gefühle mehr aus. Wenn die Kunst nicht mehr auf Inhalt gerichtet ist, schneidet sie sich auch von ihrer Wurzel ab. Sie ist nicht mehr sinnlicher Widerschein von Erfahrung und gelangt somit – dieser Befund ist nicht neu – an ihr Ende.

Nach dem Ende: Die Metakunst

Wenn die Kunst kein sinnlicher Widerschein von etwas anderem ist, dann verwandelt sie sich ins Scheinen ihrer selbst. Sie selbst ist eine Relation des Widerscheinens. Diese wird nun sinnlich reflektiert. Das bedeutet zunächst etwas ganz Einfaches. Die Bühne wird auf die Bühne gestellt. Das Gemälde-Sein des Gemäldes wird gemalt. Auf den zweiten Blick ist zu erkennen, dass diese Selbstreflexion alles andere als einfach ist, weil die Relation des «Widerscheinens von etwas» selbst wiederum in einem Werk zum Widerschein gebracht werden muss. Das gelingt nur, wenn in diesem Werk die Aufmerksamkeit auf die Relation und nicht auf eines der Relata gelenkt wird. Wie kann das Werk das anstellen? Es kann dies wohl nur auf negativem Weg erreichen, indem es inhaltlich und formal «abstößt» oder fade und irgendwie matt ist, denn andernfalls würden die Betrachter sich entweder in den widerscheinenden Stoff versenken oder aber vom Glanz des ihn umgebenden Scheins verzaubert werden. Der Umlenkungserfolg vom Inhalt und seiner «Darstellung» auf die Relation kann nicht garantiert

werden. Aber wenn er eintritt, wird aus dem Werk ein Metawerk, und die Kunst erweitert sich zur Metakunst.

Beide Ablenkungen müssen sinnlich vermittelt sein. Es hilft, wenn die Inhalte unbedeutend sind oder das Gegenteil dessen darstellen, was man erwartet. Das Musikstück hat keinen Ton. Vielmehr herrscht Stille. So stellt sich die Selbstreflexion des sinnlichen Widerscheins im Medium des Sinnlichen dar. Vermöge des inhaltslosen Werks zeigt die Reflexion – der Widerschein – auf sich. Was das Medium des Scheinens angeht, so stößt es ab, wenn das Werk ekelhaft ist, weil es etwa aus menschlichen Exkrementen besteht. Das Interesse wendet sich angewidert ab und wird – vielleicht – auf die Relation des Scheinens gelenkt. Was auf der Bühne geschieht, muss peinvoll oder banal oder beides sein. Unter dieser Bedingung thematisiert sich die Kunst selbst.

Eine mildere Form der Metakunst ist die zeitgenössische Operninszenierung (oder das moderne Regietheater generell). Sie produziert den sinnlichen Widerschein eines schon als Widerschein konzipierten Werkes. Der ursprüngliche Inhalt entfällt daher zumeist. Aus einer Geschichte, in der ein offenbar unter Amnesie leidender junger Mann zufällig zu einer Gruppe von geistlichen Rittern stößt, ließe sich solcherart leicht ein Aufguss von *One Flew Over the Cuckoo's Nest* fabrizieren. Der Durchblick aufs ursprüngliche Werk wird verstellt, obwohl die Regie dennoch davon abhängt. Die Aufmerksamkeit richtet sich auf die Relation des Scheinens. Metakunst muss ein Spektakel sein, auch – und gerade dann – wenn sie keinen Inhalt hat. Auf den Bühnen der Opernhäuser überwiegen daher optisch schrille Palimpseste. Das Einzige, was an ihnen wirklich verstört, ist der Umstand, dass der Witz der ursprünglichen Autoren und

Komponisten oft durch die Einfältigkeit der Theatermacher übertüncht wird.

Erweiterung des Sinnlichen ums Geistige

Trotz aller stupender Sinnlichkeit erweisen sich die Metawerke der Metakunst dennoch als seltsam unsinnlich und über sich selbst erhaben. Das liegt daran, dass sie an einem inneren Widerspruch leiden. Er lässt sich nur bewältigen, indem man die sinnliche Sphäre der Kunst auf das Geistige ausdehnt.

Der innere Widerspruch besteht darin, dass die Kunst, die sich auf die Metaebene zurückzieht, dies nur um den Preis des Verlusts der Objektebene vollziehen kann. Der auf der Leinwand klebenden Kacke fehlt der Zauber des Widerscheins. Triviale Objekte bleiben haltlos, selbst wenn sie im Museum auf- und ausgestellt sind. Die Stille, die als Musikstück auftritt, erzeugt keine Resonanz. Der Metakunst droht die Kunst zu entfallen, die sie voraussetzen muss, um überhaupt auf die Metaebene wechseln zu können. Der damit entstehende Widerspruch wird zum einen dadurch gemildert, dass die traditionellen Orte der Kunstvorführung von Menschen besucht werden, die erwarten, in einem Werk dem sinnlichen Widerschein von Erlebbarem zu begegnen. Sie betrachten die Metawerke also zunächst einmal so, also ob sie Werke wären. Daher changieren die Objekte oder Aufführungen zwischen beiden Kategorien.

Durchhauen lässt sich der gordische Knoten des Widerspruchs aber dadurch, dass man die Kunst um den Kunstkommentar gleichsam körperhaft erweitert. Damit vollzieht sich die für Kunstdiskurse charakteristische Apropriation des Gedankens durch die Sinnlichkeit. Zum banalen Objekt oder zur schrillen Performance machen

die Künstler oder deren Erklärer schöne, faszinierende, überraschende, originelle und jedenfalls tiefgründig anmutende Worte. Der Widerschein wird erweitert um das intellektuelle Raunen und Rauschen kunstsinniger Kommentare. Beuys war ein Meister darin. Je unerheblicher im Medium des Metawerks der Bezug eines Werkes auf ein Thema wird oder je mehr die Vermittlung durch einen Stil nachlässt, desto mehr muss das Metawerk, um als Werk gelten zu können, eine Stellungnahme zur Situation des Werkes und der sie Erschaffenden enthalten. Die ästhetische Relevanz immer trivialerer Objekte (Beuyssche Rodeln, die Warholsche Brillo-Box) oder einsilbiger Töne ist das Anzeichen der Verschiebung der Reflexion vom sinnlichen Widerschein in die theoretische Abhandlung. Das Verhältnis kehrt sich um. Das triviale – manchmal verstörende – Objekt ist nicht das Medium eines Widerscheins von Erfahrung, sondern bezeichnet den Umstand, dass der Schein sich in einen geistigen Raum verflüchtigt, wo die Kunst sich selbst thematisiert. Der Werkkommentar avanciert zum Äquivalent der ästhetischen Reflexion. Er bringt das Banale, Lapidare und Unbeholfene zum Scheinen. Das Werk reduziert sich auf das Hinweisschild zum Kommentar.

Vom Kommentar zur Aufführung

In dieser Situation muss die Kunst, die über sich hinauswächst, sich als Kunst bezeichnen und es schaffen, für bare Münze genommen zu werden. Die Kunst materialisiert sich nicht mehr in einem Werk, sondern darin, als solche aufgenommen zu werden. Das Werk wird damit zu einer Aufführung eines Werks. Es sagt öffentlich zu sich selbst: «Seht her, ich bin ein Werk». Es kann daher

getrost in den Verdacht geraten, des Kaisers neue Kleider zu tragen. Denn nur wenn der Kunst unabhängig vom sinnlichen Widerschein noch geglaubt wird, Kunst zu sein, vermag sie nun auch diese zu sein.

Konstitutiv für ein Werk wird es damit, Gefallens- oder Missfallenskundgaben auszulösen. Die Reaktionen auf das Werk werden zu seinem integralen Bestandteil. Insofern verwandelt sich die Kunst von Grund auf in ein performatives Spektakel. Objekte im Museum stellen die Performanz auf Dauer und sind nicht mehr Exponate eines ästhetischen Gelungenseins.

Auch die viel diskutierte Kommerzialisierung der Kunst löst ein ästhetisches Problem. Das Kaufen vertritt das Gefallen. Der Kunstmarkt ist das monetäre Äquivalent des gelungenen sinnlichen Widerscheins. Er ist die ent-geistigte Form des Kommentars, aber ein Kommentar immerhin.

Deswegen sind Beuys große Sätze, wonach alles Kunst und wir alle Künstler seien, wahr und falsch zugleich. Wahr sind sie, weil jedes Ding, jeder Laut oder jedes Wort sich im Medium der Metakunst als Kunst präsentieren lässt. Falsch sind sie, weil nur echten Künstlern wie Joseph Beuys es gelingt, andere das, was sie machen, als «Kunst» auffassen zu lassen.

Zur Kompensation der inneren Gleichgültigkeit des bedeutungslosen Werks kann es aber passieren, dass die Kunst furchtbar ernst wird. Das Dargestellte geschieht dann wirklich. Menschen entblößen sich und überschreiten öffentlich Schamgrenzen. Tiere werden geschlachtet, die Mitwirkenden suhlen sich in Blut. Künstlerinnen verstümmeln sich oder kommen mit dem, was sie tun, in die Nähe dessen. Nur die traditionelle

Erwartung, dass nichts von dem «wirklich» ernst ist, lässt einen das ertragen.

Vom Geschäft zur Moral

Die Kommerzialisierung der Kunst ist somit kein Ausdruck von Verdinglichung. Sie ist ihr immanent. Sie sichert der Selbstbezeichnung die Bezugnahme. Kunstschaffend sind die, die, was sie tun, als «Kunst» verkaufen können. Ob, was sie tun, als Kunst oder als Metakunst aufgefasst wird, ist einerlei. Das Geld reduziert Komplexität.

Unter Menschen, die an sich intellektuelle Ansprüche stellen oder dies wenigstens öffentlich vorgeben, ruft die Relevanz des Mammon Schamgefühle hervor. In einer liberalen Kultur folgt daher der Kommerzialisierung die Moralisierung auf den Fuß, und letztere setzt sich als Voraussetzung der ersteren. Um sich verkaufen zu dürfen, muss die Kunst eine gute Botschaft haben. Sie muss sich mit Trans*personen und Flüchtlingen solidarisch erklären oder für die Nachhaltigkeit Partei ergreifen, auch wenn, was sie vorstellt, gänzlich verworren oder einfallslos ist.

Das performativ erweiterte Kunstwerk wird zur spektakulären Ware und zum Vehikel des «radikalen» Protests. Im günstigen Fall wird es zum finanziellen Spekulationsobjekt und im ungünstigen Fall zur Beute der Moral.

Vorwärts zur Gegenkunst

Als ließe sich Kunst definieren, halten wir fest, dass Kunst der sinnliche Widerschein eines erlebbaren Gehalts ist. Wenn ein Werk gelingt, dann verklärt sich in ihm etwas an der Welt. Metakunst ist der sinnliche Widerschein der Relation des Scheinens. Mit der Metakunst erweitert

sich die Kunst um den Kommentar und konstituiert das Werk in seiner Aufführung.

Nun ist ins Auge zu fassen, dass die Kunst sich auch auf ihr Gegenteil, die Gegenkunst, ausdehnen kann. Diesem Phänomen nähert man sich vielleicht am besten über einen Umweg an.

Drei Fragen der Philosophie

Es gibt wenigstens drei Grundfragen der Philosophie:

«Warum ist Sein und nicht vielmehr Nichts?»

«Warum ist Sinn und nicht vielmehr Nicht-Sinn?»

«Ist überhaupt Ernst oder nicht vielmehr Unernst?»

Die beiden ersten Fragen lassen sich beantworten, selbst wenn die Antworten unbefriedigend ausfallen mögen, weil die Fragen tiefer zu gehen scheinen, als die Antworten es ihnen zugestehen wollen. Unter der Voraussetzung, dass unter «Sein» in der ersten Frage «etwas Bestimmtes sein» verstanden wird (im Gegensatz zum konturenlosen «Apeiron»), folgt, dass für uns «Sein» und nicht «Nichts» ist, aus der prädikativen Struktur unseres propositionalen Sprechens. Unsere Satzstruktur ist so gebaut, dass Aussagen eines Subjekts und eines Prädikats bedürfen. Deswegen gibt es «Etwas» und nicht Nichts.

Dass es uns gelingt, unsere Handlungen zu koordinieren, ist ein starkes Indiz dafür, dass die sprachliche Verständigung funktioniert. Es gibt Sinn und nicht Nicht-Sinn. Die Sprachpragmatik und der Inferentialismus versuchen, uns begreiflich zu machen, wie das funktioniert.

Die Frage hingegen, was und ob etwas ernst ist oder unernst, ist nicht so ohne Weiteres zu lösen. Ob eine Aussage ernst gemeint ist oder nicht, lässt sich nicht aufgrund eines Regelsystems beantworten. Weil die Ironie sich ironisch verbirgt, lauert hinter dem Sprechen und

Schreiben stets das pragmatische Blinken des Sinns. Hinter dem Sinn steckt eben der Hintersinn.

Wenn es im ironischen Medium der Kunst um nichts anderes geht als um sie selbst, dann rückt sie in die Rolle ihres eigenen Gehalts ein. Zur Form der Kunst gehört aber, sich selbst, aber nicht ihren Gehalt ernst zu nehmen. Sobald also die Kunst sich selbst – die Relation des Widerscheins – zum Inhalt hat, beginnt sie notwendig zwischen Ernst und Unernst zu blinken. Das sieht man ihren Werken auch an. Wer soll denn ernsthaft glauben, dass ein in der Ecke eines Raumes abgestellter Bildschirm, auf dem zu sehen ist, wie der Künstler in der Lederhose durch den Wald marschiert, ein Kunstwerk mit dem Anspruch darstellt, durch einen sinnlichen Widerschein uns eine Erfahrung zu verdeutlichen? Der Künstler selbst vielleicht? Gimme a break. Ein solches Werk macht sich vielmehr über seinen eigenen Anspruch, ein Kunstwerk zu sein, lustig. Aber auch die Gegenkunst vollendet sich in der performativen Reaktion der Betrachter auf einen vom Künstler hervorgebrachten Reiz. Auch die Parodie der Kunst ist Kunst. Die Gegenkunst ist die Wahrheit der Metakunst, die Kunst in der Form ihrer eigenen Verneinung.

Der Verlust des emanzipativen Charakters

Die Kunst, so stellten wir fest, befreit von der Tyrannei der Wirklichkeit (siehe oben S. 6) und emanzipiert von den Fesseln des Sinns (siehe oben S. 15). Wenn diese Funktionen von ihr selbst nicht mehr ernsthaft erfüllt werden können, dann büßt sie diesen doppelt-emanzipativen Charakter ein.

Das Werk lässt sich unter diesem Vorzeichen nicht mehr als etwas, das eine mögliche Wirklichkeit erfindet,

der Realität entgegenstellen, um die unlösbaren Probleme und Spannungen des Lebens auszubreiten und sie, wenn auch um den Preis der Fiktion, ungelöst sein zu lassen. Im Erfundenen haben wir die Freiheit, die Komplexität der Erfahrung an uns heranzulassen, weil wir diese nicht auf ein Format reduzieren müssen, das es uns ermöglicht, zum Handeln überzugehen. Was uns zutiefst bewegt, lässt sich entwickeln, ohne einer Auflösung zu unterliegen. Wir können ihm uns «anschauend» überlassen. Wagners «Ring des Nibelungen» hat keine Botschaft. Er endet nicht mit einem Aufruf, die Welt zu vernichten. Auch deswegen ist er als Werk so gelungen.

Die Überschreitung der Grenzen des Sinns setzt das Spiel als den souveränen Meister des Unsinn ein, dessen Walten sich wenigstens solange genießen lässt, als man an der Produktion von Unverständlichem teilnimmt. Sinnmachen ist mit der Plage verbunden, ein verantwortliches oder sogar selbstverantwortetes Leben zu führen. Diesem Rad müssen wir mitunter entfliehen. Auch in diesem Kontext verhilft die Kunst dazu, das Verantwortlichsein auf der elementarsten Ebene des Sinnmachens abzuwerfen. Und das gefällt uns. Es macht Spaß.

Wenn diese Formen der ästhetischen Befreiung von der Last des Lebens nicht mehr ernsthaft vollzogen werden, sondern vom Bewusstsein begleitet sind, das künstlerische Schaffen werde ohnedies simuliert, dann wird es ein Leichtes, den vormals verfolgten künstlerischen Zweck, der im Verhältnis zum Inhalt unernst, aber im Verhältnis zur Kunst ernsthaft verfolgt wird, mit dem Lebensernst des Geldes und der Moral zu kolonialisieren. Wenn dem Werk sich nicht mehr die Intention zuschreiben lässt, sich über das Leben zu erheben, um dessen normative Ansprüche zu suspendieren, dann fällt das Werk

ins Leben zurück. Es mutiert zum Träger von Ermahnungen und Botschaften oder es lässt sich von ihm erwarten, als ein solcher zu fungieren. Und wenn es diesem Imperativ nicht gehorcht, dann stürzt sich die Moral darauf mit all ihrer rächenden Wucht.

Gegenkunst im Gewand der Metakunst

Angesichts der Erweiterung der Kunst nach ihrem Ende zur Metakunst und ihrer Metamorphose zu etwas, das die Gegenkunst in sich aufnimmt, ist die Kunst ihrer Kolonialisierung durch die Moral schutzlos ausgeliefert. Diese tritt in wenigstens zwei Gestalten auf. In der ersten Gestalt wird vom Kunstwerk erwartet, eine wichtige moralische Botschaft zu «transportieren». In der zweiten wird das Werk darauf gescannt, ob es moralische Fehler enthält.

Die Schutzlosigkeit des Werks gegenüber der Moral ist ein ziemlich rezentes Phänomen. Solange Kunst einfach und intakt ist, rinnt die Moral an ihr ab. Die Uraufführung der Oper «Salome» war zwar wegen ihres Inhalts ein Skandal, aber das hat die Integrität des Werkes nicht weiter beeinträchtigt. Es handelt bekanntlich davon, dass ein junges Mädchen zur Befriedigung seiner eigenen Lust den Propheten Jochanaan töten lässt, damit es bekommt, was dieser ihm verweigerte, nämlich einen Kuss. Durch einen verführerischen Tanz, an dessen Ende Salome sich entkleidet, gelingt es ihr, dem lüsternen Stiefvater das Versprechen abzurufen, ihr den Kopf vom Leib dieses religiös fanatischen Mannes abtrennen zu lassen, damit sie endlich seinen Mund küssen könne. Am Ende ist der Stiefvater vom Verhalten des Mädchens so abgestoßen, dass er es ebenfalls hinrichten lässt.

In dieser Oper spielen blanke Sinneslust und Grausamkeit eine zentrale Rolle. Allein das kann schon die Gemüter erregen. Aber was noch mehr an dem Werk fasziniert, ist, was bereits oben erwähnt worden ist (siehe oben S. 9), nämlich, dass es unsere moralischen Empfindungen auf den Kopf stellt. Wer sich der Musik überlässt, empfindet kein Mitleid mit dem Propheten und vergießt Freudentränen in dem Moment, da Salome endlich ihre Lippen auf die des Jochanaan drückt. Dieses Werk führt uns den Abgrund vor Augen, über den unser Leben gebaut ist. Es lässt uns erleben, was Freud als das «Es» bezeichnet hat. Eros und Thanatos wirken nachgerade harmonisch zusammen. Wenn wir musikalisch sind, dann genießen wir dies. Es gefällt uns. Dieser Genuss ist die große Herausforderung, welche die Kunst für die Moral bereithält. Das Werk setzt sich souverän über das Falsche und Unrechte hinweg. Daraus erklärt sich übrigens auch die Imprägnierung, über die ein Kunstwerk im Verhältnis zur Moral verfügt. Die Moral wird aufgehoben. Wer gegen das Werk anmoralisiert, der gibt sich als ästhetisch borniert zu erkennen.

Wenn dieser Selbstschutz entfällt, weil die metakünstlerisch aufgestockte Kunst keinen eigenständigen Gehalt mehr hat, dann ist sie der Invasion der Moral wehrlos ausgeliefert.

In der ersten Gestalt wird die Invasion im Werk vollzogen. Was das im Fall von *Salome* bedeutete, kann man sich vor Augen führen, wenn man sich vorstellt, wie *Salome* heute inszeniert werden müsste. Gewiss müsste eine solche Inszenierung eine feministische oder gendergerechte «Botschaft» enthalten. Problematisiert werden müsste der «männliche Blick» des Stiefvaters, eines «dirty old man» wie er im Buche steht. Auch im Verhältnis zum

Propheten, der Salome zum Opfer fällt, müsste deutlich werden, dass Salome als das eigentliche Opfer zu betrachten sei, weil das weibliche Begehren, das sie verspürt, in der von Männern dominierten heterosexistischen Matrix keinen Platz hat. Aus dem Patriachat und nicht aus Jochanaans vorgeschobener Keuschheit erklärte sich die brüske Zurückweisung von Salomes Flehen. Salome fällt mit ihrem selbstbewussten Verlangen aus der männlich dominierten Sexualordnung heraus. Sie begehrt dagegen auf (im doppelten Sinn von «begehren»), um letztlich an deren Übermacht zu scheitern. Wenn man Salome auf diese Art zur Ikone der Gendergerechtigkeit machen wollte, würde sich freilich auch noch empfehlen, Salome zusätzlich, wenn die Figur der Sängerin dies zuließe, als androgyne Gestalt auf die Bühne zu stellen oder sie durch eine ihr zur Seite gestellte Schauspielerin entsprechend zu verdoppeln. Selbstverständlich müsste der Schleiertanz, der mit der Entblößung endet, durch eine völlig lustfeindliche Alternative ersetzt werden, vielleicht sogar durch Videos, auf denen Genitalverstümmelungen angedeutet werden, um damit den im Heterosexismus liegenden Angriff auf die weibliche Lust noch einmal ganz drastisch vor Augen zu führen. Ein bisschen Anklage darf schon sein.

Das Beispiel ist erfunden. Aber es zeigt hoffentlich, dass die moralistische Gegenkunst sich als Metakunst tarnten und auf den Bühnen des Regietheaters ein einträgliches Geschäft sein kann. Wenn diejenigen, die ins Theater oder in die Oper gehen, um ästhetisch zu erfahren, auf Produktionen dieser Art mit Buhrufen reagieren, müssen sie damit rechnen, als «reaktionär» desavouiert zu werden. Indes darf die ironische Wendung in dieser Situation nicht übersehen werden. Es verhält sich vielmehr

so, dass die reaktionären Kräfte, die anlässlich der Uraufführung gegen das Werk Sturm gelaufen sind, nunmehr obsiegen, indem sie das Werk inszenieren. Leider durchschauen die braven «Regisseur*innen» ihre Komplizenschaft mit der verstockten Borniertheit nicht, weil sie sich notorisch für moralisch gute Menschen halten oder wenigstens als solche gelten wollen.

Böse Moral

Die zweite Gestalt moralischer Kolonialisierung betrifft nicht die Produktion, sondern die Rezeption. In diesem Zusammenhang fällt das Werk einer Moral zu Opfer, die sich als «böse» verstehen lässt.

Die «böse Moral» erkennt man an drei Merkmalen. Erstens ist sie ästhetisch unempfindlich. Sie macht Vieldeutiges eindeutig. Diesem Phänomen ist bekanntlich Eugen Gomringers Gedicht «Avenidas» zum Opfer gefallen, das in Berlin an der Wand eines Hauses in großen Lettern geschrieben stand:

avenidas
avenidas y flores

flores
flores y mujeres

avenidas
avenidas y mujeres

avenidas y flores y mujeres y
un admirador

Das Gedicht wurde von manchen als sexistisch klassifiziert. Daran erkennt man die böse Moral. Sie unterstellt etwas, dessen Bedeutung wie Wellen auf dem Wasser

spielt, einen eindeutigen Inhalt, der als moralisch verwerflich oder bedenklich abgestempelt wird. Sie gefällt sich darin, diesen zunächst verborgenen Inhalt mit einem gewissen «tiefenhermeneutischen» Gestus aufzudecken. Sie verfährt dabei wie schlechte Psychoanalyse, weil sie Traumbildern oder Verhaltensmustern eine Eindeutigkeit unterstellt, die sie gerade nicht haben dürfen, um im psychischen Apparat funktionieren zu können. Vollzogen wird dies mit dem Anspruch, dass man diese Bedeutung sehen müsse und dass die aufgeklärten Einsichtigen sie gleich entdeckten (ja, auch im Sinne von «sofort»). In Wahrheit stellt aber die böse Moral das her, was ihr als böse dünkt.

Ihr zweites Erkennungszeichen ist ihre emotivistische Ausrichtung. Sie verfährt so, als ob der sogenannte «Emotivismus» als metaethische Position korrekt wäre. In emotivistischer Sicht haben moralische Urteile keinen kognitiven Gehalt. Sie sind bloß Äußerungen von Zustimmung oder Abneigung und werden mit dem Ziel abgegeben, zur Beistimmung zu motivieren. Das Urteil über Gomringers Gedicht wird nicht begründet. Es ließe sich ja auch nicht begründen, weil es alles andere als auf der Hand liegt, was daran «sexistisch» ist. Es kommt bloß darauf an, dass die moralisch urteilende Meute groß genug ist, um jemanden öffentlich verächtlich zu machen. Moral wird zu einer reinen Machtfrage. Das ist der weitere Grund, weshalb diese Moral böse ist.

Das dritte Erkennungszeichen, das allerdings gut verborgen ist, ist die mangelnde Universalisierbarkeit des moralischen Urteils. Das böse moralische Urteil lässt sich nicht rechtfertigen, weil diese voraussetzte, dass Menschen Eigenschaften oder Haltungen haben oder ausbilden sollen, über die zu verfügen oder die auszubilden

ihnen gar nicht zuzumuten ist. Zumeist lässt es sich deswegen nicht rechtfertigen, weil es tief in die Freiheit anderer eingreift, ohne dafür hinreichende Gründe zu haben. Wenn ein Mann, wie in dem Gedicht, die Schönheit von Frauen bewundert, dann sollte ihm das unbenommen sein. Sein Schwärmen ist nichts, was zur Perpetuierung der Unterdrückung von Frauen beiträgt. Zumindest müsste, wer so etwas behauptet, dies nicht nur behaupten, sondern für die Behauptung die Begründungslast übernehmen. Aber wer mag eine so schwere Last schon tragen, wenn er oder sie ohnedies den Chor der moralischen Entrüstung auf seiner oder ihrer Seite hat?

Zusammenfassung

Wir sind somit mit einem paradoxen Ergebnis konfrontiert. Die moralische Kolonialisierung der Kunst ist im Verhältnis zu dem, was Kunst zu leisten vermag, indem sie unsere moralischen Urteile suspendiert, unerträglich kurzsichtig und reaktionär. Dennoch lässt sich nicht leugnen, dass sie von der Form der Kunst ermöglicht wird. Die Kunst macht sich, sobald sie an ihr Ende gerät und den Bezug auf ihren Gehalt verliert, für ihre eigene Moralisierung verwundbar. Sie öffnet sich dafür.

Dies war hier zu rekonstruieren, und es mag angemessen erscheinen, die Rekonstruktionsschritte abschließend nochmals in Erinnerung zu rufen.

Die Kunst begegnet uns in der Form eines sinnlichen Widerscheins von Erlebtem, der uns anrührt. Es geht um etwas, das sie nicht selbst ist, aber mit sinnlichen Mitteln verdeutlicht und verklärt wird, die sich formal charakterisieren lassen. Ein Bild ist auf eine Oberfläche gemalt. Ein Gedicht hat kurze Zeilen und achtet auf den

Rhythmus der Sprache. Ein klassisches Musikstück lässt auf die Exposition eine Durchführung folgen.

Die Kunst nimmt das Etwas, das sie kraft Formen versinnlicht, nicht ernst. Ob es den Menschen, der dargestellt wird, gegeben hat oder nicht, ist für ihr Gelingen letztlich gleichgültig. Ob die Stimmung, die ein Musikstück einfängt, auch mit einer realen Situation in Verbindung gebracht werden kann, ist unerheblich. Worauf es ankommt und womit ihr Ernst ist, ist, dass die Verklärung des fiktiven Etwas gelingt und zurecht gefällt.

Wegen der Präponderanz des Widerscheins über seinen Inhalt zeigt die Kunst unwillkürlich auf sich selbst. Deswegen muss sie sich selbst thematisch werden. Sie kann dies aber nur in den Werken tun, weil sie prinzipiell nur im sinnlichen Widerschein existiert.

Sobald die Kunst den Zeiger der Relevanz ganz auf sich selbst richtet, wird sie zur Metakunst. Sie stellt darauf ab, die Relation des Widerscheins von Erlebtem in einem sinnlichen Medium zum Scheinen zu bringen. Das gelingt nur, wenn sie die Aufmerksamkeit von Inhalt und Widerschein ablenkt. Damit dies gelingen kann, wofür es keine Garantie gibt, muss sie etwa banal oder schrill werden. Wenn aber ihr Gehalt banal ist und der Widerschein nicht gefällt, weil er abstoßend wird, hört sie auf Kunst zu sein. Wenn das passiert, gibt es für die Metaebene keine dazugehörige Objektebene. Das Kunstwerk misslingt. Was immer es sein mag, es langweilt oder geht bloß auf die Nerven.

Dieses Problem löst die Kunst, indem sie das Geistige versinnlicht und einen Kommentar zu ihrem Bestandteil macht, der ihr bestätigt, dass und auf welche Art das, was sie aus- und vorstellt, Kunst ist. Dieser im Kommentar liegende Geltungsanspruch wird eingelöst, wenn das, was

als Kunst auftritt, sozial akzeptiert wird und Abnehmer findet. Die Kunst existiert in ihrer Aufführung.

Gleichzeitig unterliegt die Kunst, wenn sie sich selbst zum Inhalt macht, einer ironischen Brechung, weil der Kunst dieser Inhalt nicht ernst, sondern ihr dies nur sie selbst ist. Die Kunst beginnt somit zwischen Kunst und Gegenkunst zu blinken. Sie wird zur Kunst der Gegenkunst.

Als Gegenkunst schlägt sie in ihre Parodie um und löst sich auf. Sie hört auf, der sinnliche Widerschein von Erlebbarem zu sein, der uns über die Welt des Handelns erhebt. Sie fällt in die Welt des Handelns zurück und wird zur Beute von zwei Gestalten der moralischen Aneignung. Es sind dies einerseits das Werk mit «richtiger» Botschaft oder andererseits die argwöhnische Entschlüsselung ihres vermeintlich falschen Gehalts durch eine Moral, die an sich selbst durch und durch böse ist.

Wie ist also die Situation an diesem Punkt, an dem das Ende der Kunst selbst an sein Ende gekommen ist?

Es darf abschließend eine «skeptische Lösung» unterbreitet werden.

Schluss?

Wenn wir etwas ernst nehmen, dann verfolgen wir Zwecke mit dem Interesse, diese zu realisieren. Die Seriosität dieses Bestrebens hängt davon ab, dass wir an deren Realisierbarkeit glauben. Ein solcher Glaube darf nicht irrational sein. Er setzt einerseits voraus, dass die Wirklichkeit uns entgegenkommen kann und dass wir andererseits mit Zuversicht handeln können, unsere praktischen Ziele seien erreichbar.

Die Philosophie Ludwig Wittgensteins und der Neopragmatismus Richard Rortys konfrontieren uns mit

einer skeptischen Position, die das Versprechen des Ernstes ins Unernstete wendet. Sowohl Wittgenstein als auch Rorty haben die Idee, wir hätten ungetrübten Zugang zu einer «wahren» Welt, längst aufgegeben. Alles, was uns zur Verfügung stehe, seien Sprachspiele und «Vokabulare», die wir in geteilten Routinen verwenden. Jeder Versuch, über diesen Umstand allgemeine Ideen zu entwickeln, führt notwendiger Weise zu Unsinn und schnurstracks in den Irrsinn.

Solche Positionen schließen also den «direkten Weltkontakt» aus. Aber sie lösen das damit entstehende Problem für die Frage des «Wissenkönnens» auf eine «skeptische» Art und Weise. Sie geben der Frage nach den Bedingungen möglicher Erkenntnis die Schuld daran, dass beim Versuch, sie zu beantworten, nur Nichtwissen herauskommt. Eine solche skeptisch geläuterte Philosophie rekonstruiert den Raum des sinnvollen Sprechens über die Welt, indem sie das Verbot verhängt, über die Möglichkeit dieses Sinns nachzudenken. Die Abstinenz von epistemologischen Fragestellungen ist vielmehr die Funktionsbedingung von Erkenntnis. Das ist ein alter pyrrhonischer Schachzug, der vor allem die «urbane» Skepsis prägt.

Man erhält auf diese Weise so etwas wie eine skeptisch vermittelte Unmittelbarkeit oder eine Art «naiven» Realismus ohne Naivität, deren Fehlen sich einem ironischen Vorbehalt verdankt. Die ernste Auseinandersetzung mit der Welt ist augenzwinkernd vermittelt, weil der Ernst von dem Bewusstsein begleitet wird, dass er jederzeit auch anders möglich sein könnte. Wenn der Ernst verteidigt werden müsste, würde er sofort zurückgenommen, unter Hinweis darauf, dass er so ernst auch wieder nicht sei.

In diesem Zustand existiert das Kunstwerk heute. Jedes Genre passt. Alles ist jederzeit möglich. Die künstlerische Aussage darf so lange genossen werden, als sie nicht in Frage gestellt wird. Würde sie selbst oder der Charakter als Kunst thematisch, sollte es entweder allgemeines Achselzucken geben oder der Hinweis darauf folgen, dass es sich nicht zieme, das Thema zu berühren.