

l o i n t a i n

Ästhetik

Zeitschrift
für Philosophie

l o i n t a i n

Zeitschrift
für Philosophie

Vorwort der Redaktion 5

Einleitung zu dieser Ausgabe 11

Texte 13

Leonie Hunter **Die Kunst als Aufgabe der Übersetzerin 15**

Alexandra Colligs **Entfremdung als ästhetische Perspektive
in ›Frances Ha‹ und ›Oh Boy‹ 21**

Hannah Peuker **Eine fäkale Hochzeit und
eine blutrünstige Oper 33**

Simon Rehbach **Ästhetische Erfahrung und
medialer Verdacht.
Jan Böhmermanns #Varoufake 47**

Ingo Ebener **Ex-positionen – Museumsbesuche 53**

Bildteil 63

Oriana Fenwick / Raffaella Fehrekampf 63

Martin Kilacsko **Das Bild des Töpfers 71**

Rezension 73

Daniel Bella **Vom Erscheinen des Möglichen 75**

Interview 79

**Gespräch über Ästhetik
mit Christoph Menke 81**

Impressum / Bildnachweise 96

*Allein erst äußerste Ferne wäre die Nähe;
Philosophie ist das Prisma, das deren Farbe auffängt.*
(Adorno, Negative Dialektik)

lointain steht im Französischen für Ferne, bezeichnet das sich in der Ferne Befindende, sowohl im Sinne des räumlich Entfernten, weit Entlegenen wie auch das in der Zeit fern Zurückliegende, lang Vergangene oder in ferner Zukunft erst noch Kommende. In figurativer Bedeutung gebraucht, beschreibt es ein Abgewandtsein und eine Distanziertheit – so wird mit *regard lointain* der in der Ferne schweifende, abwesende Blick bezeichnet, das Versunkensein in Gedanken. *lointain* kann außerdem anzeigen, dass uns etwas unbekannt oder fremd ist. In diesem Sinne fremd sind wir nach Nietzsche vor allem uns selbst: »Wir bleiben uns eben notwendig fremd, wir verstehn uns nicht, wir müssen uns verwechseln, für uns heisst es in alle Ewigkeit ›Jeder ist sich selbst der Fernste« (Zur *Genealogie der Moral*). Damit wird der Begriff in verschiedener Hinsicht philosophisch interessant. Einerseits verweist er uns darauf, dass ein angemessenes Verständnis unserer selbst keineswegs immer schon verbürgt ist, und steht somit ein für die Bedeutung von Philosophie als wesentlicher Form menschlicher Selbstverständigung. Mit dem Entfernten verbindet sich außerdem ein Moment des Fremdwerdens und Ungewissen. So sind es gerade solche Situationen, in denen das alltäglich Vertraute seine Selbstverständlichkeit für uns verliert, uns in diesem Sinne fremd wird, die uns dazu veranlassen, nicht länger in unserem alltäglichen ›Sosein‹ aufzugehen, sondern in Distanz zu uns selbst und den Verhältnissen, in denen wir

leben, zu treten, sie nicht als bloß gegeben hinzunehmen. Dies aber – einem Zustand ausgesetzt zu sein, in dem uns die Welt fremd wird, wir uns nicht länger in ihr zuhause fühlen können – beschreibt den ausgezeichneten Modus des Philosophierens.

So geht auch die philosophische Erkenntnis bei Kant nicht unmittelbar von einem identitätsstiftenden Bewusstsein aus, sondern gelangt erst in der analytischen Durchdringung der Anschauung, Urteile, Kategorien und Kräfte, die zusammen die Erfahrung des Bewusstseins konstituieren, zu einem adäquaten Begriff von dessen Einheit. Dies ist die Einheit des ›Ich denke‹, die jedoch stets nur als Einheit von erfahrungsmäßiger Andersheit bestehen kann. In der Erfahrung des Bewusstseins, die Hegel in der *Phänomenologie des Geistes* beschreibt, findet sich diese Struktur in anderer Gestalt wieder. So entpuppt sich hier das nächste Wissen des Bewusstseins und so auch der Begriff, den es von sich selbst hat, im Verlaufe seiner Erfahrung als das Fernste seiner Wahrheit; erst der Rückkehr aus dieser Ferne entspricht das Werden des Geistes.

Der Gedanke, wonach wir ein ›Fernes‹ im Sinne eines nicht selbst wiederum begrifflich verfassten, sondern radikal Anderen des Denkens voraussetzen müssen, damit überhaupt Erkenntnis von *etwas* möglich ist, findet sich auch in Adornos These vom ›Vorrang des Objekts‹. Jene Alterität steht bei Adorno als Möglichkeitsbedingung von Denken und ist – obgleich das Andere des Denkens – doch nicht bloß als ein dem Subjekt Äußerliches zu verstehen, sondern wirkt zugleich als Antrieb oder Kraft im Subjekt selbst. Denken ist demnach nur möglich, wenn es nicht einseitig als selbstbewusste Aktivität des Subjekts verstanden wird, sondern als zugleich konstituiert durch ein mimetisches Moment, ein Sichverlieren an das ihm Andere, durch das Denken über sich hinausweist.

Das mimetische Vermögen, sich dem Anderen anzunähern, verbunden mit der Bereitschaft, das eigene ›Sosein‹ zur Disposition zu stellen, sich von sich selbst zu entfernen, ist nicht nur konstitutiv für philosophisches Denken, sondern auch wesentlich für politisches Handeln. Der

Gedanke des mimetischen Sichannäherns an das Andere, Ferne hat daher erkenntnistheoretische und sozialphilosophische Implikationen: »Der versöhnte Zustand annektierte nicht [...] das Fremde, sondern hätte sein Glück daran, daß es in der gewährten Nähe das Ferne und Verschiedene bleibt«. (*Negative Dialektik*) Philosophische Kritik verfährt nicht von außen, an die Anderen gerichtet, sondern vollzieht sich als Selbstkritik, als kritische Arbeit des Denkens an sich selbst. Nur so können wir Abstand von uns gewinnen und uns für andere Weisen des Denkens und Handelns öffnen. Ferne verweist hiermit auf ein Moment von Transzendenz, das unser Freisein ermöglicht. Nur wenn wir uns bewusst sind, durch soziale Voraussetzungen bestimmt zu werden, die wir einerseits immer schon vorfinden und über die wir daher nicht frei verfügen können, doch die andererseits geschichtlich hervorgebracht und daher auch veränderbar sind, können wir uns als Wesen verstehen, die nicht darin aufgehen, wie sie je schon sind. Die Frage, wie wir die gesellschaftlichen Verhältnisse auf eine Weise einrichten, durch die es uns möglich wird, unser Leben selbstbestimmt zu gestalten, wird damit zum Gegenstand politischer und sozialer Auseinandersetzungen.

»Der Kommunismus ist«, wie Brecht schreibt, »das Einfache, das schwer zu machen ist«. So liegt uns auch die Utopie einerseits am nächsten; die kommunistische Gesellschaft steht bei Marx gerade für diejenige Form menschlichen Zusammenlebens, in der wir uns nicht länger bloß instrumentell, sondern menschlich zueinander verhielten. Eine solche Gemeinschaft gelingt jedoch nur unter der Voraussetzung, dass wir uns auf doppelte Weise von unserer Partikularität entfernen: Indem wir zum einen in produktiver Tätigkeit aus uns hinausgehen, uns abarbeiten an einem Nichteigenen, dem heterogenen Material und zum anderen die allgemeinen Zwecke der Gemeinschaft als solche erfahren, die uns nicht äußerlich sind, sondern uns als Subjekte mit konstituieren. In dieser zweifachen Bewegung der Selbstüberschreitung wird deutlich, dass es andererseits und zugleich der größten Anstrengung bedarf, um die Utopie zu verwirklichen. So müssen wir uns am weitesten von denen entfernen, die wir unter den bestehen-

den Verhältnissen geworden sind. Als Wegweiser für diesen Prozess der Selbsttransformation – in dem wir zugleich die Verhältnisse, die uns zu denen machen, die wir sind, zum Gegenstand bewusster politischer Gestaltung machen – wären die gesellschaftlichen Widersprüche in den Blick zu nehmen, die immer auch durch das Subjekt als einem Moment des Sozialen vermittelt sind. In ihrer konkreten Ausführung bleibt die Utopie daher so lange in unerreichbarer Ferne, bis wir beginnen, gemeinschaftlich auf einen grundlegenden Wandel des Sozialen hinzuwirken, in dem dann auch wir uns zu solchen entwickeln können, die das Fremde, Andersartige am Anderen aushalten. Erst wenn wir das »Menschliche gerade als das Verschiedene« verstehen lernen, wird eine Gesellschaft möglich, in der wir »ohne Angst verschieden sein« (*Minima Moralia*) können.

In der Literatur kommt dem Motiv der Ferne vielfach ein nostalgisches Moment zu, dies zeigt sich gerade mit Blick auf lyrische Texte. So ist das vergebliche Verlangen nach unergründlicher Ferne wiederkehrendes Motiv in der Lyrik Baudelaires. Wenn in den *Fleurs du mal* der unwiederbringlich verlorene »Zauber der Ferne« zur Darstellung gebracht wird, so dient dies nach Benjamin keineswegs dem Versuch, ein herbeigesehntes Vergangenes wiederherzustellen. Vielmehr wird dieser Zauber in Baudelaires lyrischen Kompositionen noch einmal »durchstoßen«, indem wir mit dem notwendigen Scheitern unserer Verstehensbemühungen konfrontiert werden. Auf diese Weise entfernt uns die Auseinandersetzung mit seiner Dichtung – und die Erfahrung von Kunstwerken überhaupt – von einer vermeintlichen Unmittelbarkeit des Verstehens. »Dem Halbgebildeten verzaubert alles Mittelbare sich in Unmittelbarkeit, noch das übermächtige Ferne.« Dagegen stellt uns jedes Kunstwerk aufs Neue vor die Herausforderung, ihm in seiner Besonderheit gerecht zu werden, uns auf die in ihm entfalteten Konstellationen einzulassen. Dies vermögen wir jedoch nur, wenn wir unsere alltäglichen Verstehensmechanismen – das automatisch-identifizierende Wiedererkennen des bereits Bekannten – zu einer angemesseneren Form des Verstehens hin überschreiten. Nach Adorno verlangt

die ästhetische Erfahrung daher eine »Selbstverneinung des Betrachtenden, seine Fähigkeit, auf das anzusprechen oder dessen gewahr zu werden, was die ästhetischen Objekte von sich aus sagen und verschweigen. [...] Je mehr künstlerische Erfahrung ihre Gegenstände hat, je näher sie ihnen in gewissem Sinn ist, desto ferner rückt sie ihnen auch«. (*Ästhetische Theorie*)

Sieht sich Kunst aufgrund dieses uneinholbaren Entzugscharakters vielfach dem Vorwurf ausgesetzt, sie sei wirklichkeitsfern, abgehoben von den realen Bedürfnissen der Menschen, so erkennt Adorno eine solche einseitige Bestimmung nicht an, sondern denkt die Autonomie der Kunst in ihrer Ambivalenz: als zugleich *fait social* und Antithesis zur Gesellschaft, Einspruch gegenüber dem Bestehenden. Einerseits wird der Kunst ein gesonderter Bereich im Sozialen zugeteilt und gerade vermöge der hieraus entspringenden Distanz zur Praxis ermöglicht sie es, Abstand zu nehmen von der Befangenheit in alltägliche Zweckzusammenhänge. Andererseits ist mit dem Rückzug ins ästhetische Feld die Tendenz verbunden, sich vom politischen Eingreifen in Praxis abzuwenden. Damit verweist Ferne als inhärentes Prinzip ästhetischer Produktion nicht zuletzt auf die Frage, wie sich Autonomie und immanente Politizität von Kunst zusammendenken lassen.

Einleitung zu dieser Ausgabe

Wer über Ästhetik nachdenkt, stößt immer wieder auf Grenzphänomene, die sich in je unterschiedlicher Weise und auf verschiedenen Ebenen manifestieren können. Dies ließ sich zumindest mit Blick auf die Textbeiträge der ersten Ausgabe von *l'ointain* feststellen. So eröffnet Leonie Hunters Beitrag *Die Kunst als Aufgabe der Übersetzerin* die Ausgabe mit Überlegungen zum spannungsreichen Verhältnis des formlosen ästhetischen Spiels und den je schon geformten Praktiken des Sozialen. Die Übersetzung steht dabei emphatisch für den gelingenden Übergang zwischen diesen beiden augenscheinlich disparaten Sphären. Im Beitrag von Alexandra Colligs über *Entfremdung als ästhetische Perspektive* in *Frances Ha* und *Oh Boy* ist diese Grenze zwischen Ästhetischem und Sozialem auf einer anderen Ebene präsent. In der Analyse zweier zeitgenössischer Filmproduktionen wird hier am konkreten Material die Frage verhandelt, wie soziale Entfremdung im Medium ästhetischer Darstellung auf eine Weise reflektiert werden kann, die eine bloß begrifflich-philosophische Auseinandersetzung nicht zu leisten vermag. Hannah Peuker befasst sich in ihrem Text zu Pasolinis *Die 120 Tage von Sodom* mit den Grenzen des Ästhetischen. Durch ihre detaillierten Szenenanalysen zeigt sie, inwiefern das Erzeugen von Ekel mit einer Form von Kritik einhergeht. Ob und wann ein Film als Kunstwerk gilt, wird mit der Frage nach dem Verhältnis von leiblicher zu ästhetischer Erfahrung verknüpft. In *#Varoufake* zeigt Simon

Rehbach mittels einer Besprechung der unter diesem Namen bekannt gewordenen Satire Jan Böhmermanns, dass heute, da jedes Foto, jedes Video digital bearbeitbar ist, die konstitutive Verschllossenheit der Produktionsbedingungen für die Betrachterin ein Kernelement der ästhetischen Erfahrung geworden ist. Das Verschwimmen der Grenze von Täuschung und Wahrnehmung ist genau der Ort, an dem Erfahrung stattfindet. Das Interview mit Christoph Menke wirft neben der Frage nach dem Ende der Kunst auch die Frage nach der Reichweite des Ästhetischen als Reflexion auf dessen Verhältnis zu Kunst, Ökonomie, Metaphysik und Politik auf. In seiner Rezension des kürzlich erschienenen Buches *Die Wirklichkeit als Möglichkeit. Das revolutionäre Potential filmischer Ästhetik* bespricht Daniel Bella die Frage, wie es dem Medium des Films gelingt, die bloße Wiedergabe des Gegebenen, das die Bilder des Films unweigerlich dokumentieren, aufzubrechen und in einen Zusammenhang zu bringen, der die Positivität des Filmmaterials in seiner Unmittelbarkeit zu unterlaufen vermag. In seinem Aufsatz *Ex-positionen – Museumsbesuche* denkt Ingo Ebener zunächst über das kritische Potential des Museums als Möglichkeitsraum nach, um sich im Besonderen mit der Frage zu befassen, was das Museum aus den Werken macht, die in ihm ausgestellt werden. So untersucht der Text, was es für das Kunstwerk heißt, dass prinzipiell alles ›museumsreif‹ ist, also im Museum ausgestellt und dadurch aus seinem ursprünglichen Kontext herausgerissen werden kann. Den programmatischen Ausgangspunkt des Aufsatzes bildet dabei Adornos Diagnose, das Aufbewahren des Kunstwerkes im Museum entspräche einem Einbalsamieren desselben als ein Vergangenes. In Martin Kilacskos *Bild des Töpfers* wird der aporetische Versuch, eine vollendete Form herzustellen, literarisch verhandelt. In der Darstellung künstlerischer Produktion entfaltet sich hier das Verhältnis von Form und Stoff als unauflöslich spannungshafter Prozess der Formierung. In einem mittleren Bildteil findet sich eine Auswahl an Werken – Photographien und Zeichnungen – der beiden Künstlerinnen Raffaella Fehrekampf und Oriana Fenwick.

**Kunst als Aufgabe
der Übersetzerin**

Leonie Hunter

Nur in der Printausgabe!

Nur in der Printausgabe!

Nur in der Printausgabe!

Entfremdung als ästhetische Perspektive in »Frances Ha« und »Oh Boy«

Alexandra Colligs

Entfremdung war seit jeher ein für die kritische Theoriebildung zentraler Terminus. Jüngst wurde der Begriff vor allem von Rahel Jaeggi als diagnostisch-kritisches Instrument wiederbelebt und ihre Definition bildet im Folgenden den Hintergrund der angestellten Überlegungen zur ästhetischen Darstellung von Entfremdung. Zwei Momente sind dafür relevant: Zum einen, dass Jaeggi Entfremdung explizit als eine Perspektive begreift, die subjektive Wahrnehmung mit objektiver Beschreibbarkeit verschränkt¹, und zum anderen, dass ihr an Hegel geschultes Verständnis den Menschen als wesentlich durch soziale Bedingungen konstituiert begreift. Die Grenze zwischen Eigenem und Fremden wird somit immer schon als fließend verstanden und das Subjekt als vergesellschaftetes. Eine solche Konzeption von Entfremdung hat den Vorteil, dass sie essentialistische Fallstricke vermeidet, die mit dem Begriff dort einhergehen, wo von einer bestimmten Naturhaftigkeit ausgegangen werden muss, von der man sich dann entfremdet. Entfremdung kann auf diese Weise als eine spezifische Qualität von Beziehungen verstanden werden: als ein gestörtes Verhältnis zwischen dem Subjekt und sich selbst oder der Welt, die Aneignung als affirmative Identifizierung unmöglich macht. Dieses defizitäre Verhältnis, das Jaeggi schließlich auf die Formel der »Beziehung der Beziehungslosigkeit«² bringt, ist die Grundstruktur der verschiedenen Fallbeispiele, die sie in *Entfremdung* skizziert. Sie haben gemeinsam, dass sie Erfahrungsdimensionen entfremdeter Subjekte aufgreifen, die nicht ausschließlich durch objektivistische Begründungsmuster beschreibbar sind, weil es immer um die Wahrnehmung von etwas als etwas geht, also um variable Weisen von Ausdruck und Repräsentation.³ Jaeggi erwähnt in diesem

¹ Siehe dazu den Abschnitt »Objektivismus, Perfektionismus, Paternalismus« in: Jaeggi, Rahel: *Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems*. Berlin: Suhrkamp 2016, S. 53 ff.
² Ebd., S. 49.

Zusammenhang die literarischen Figuren von Beckett und Kafka als paradigmatische Darstellungen von Entfremdung.⁴ In den folgenden Überlegungen soll es darum gehen, wie in zeitgenössischen Kulturprodukten Entfremdungsdimensionen ästhetisch zum Ausdruck gebracht werden können, in welcher Weise hier die Verknüpfung von »Sinnverlust« und »Ohnmacht« behandelt wird, die Jaeggi als charakteristisch für Entfremdung beschreibt,⁵ und welche Aussagen hierbei über das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft getroffen werden. Dazu werden exemplarisch zwei Filme verglichen, die in Form einer *Coming Of Age Story* ihrer

Protagonistinnen Entfremdungserfahrungen inszenieren: *Frances Ha* und *Oh Boy* wurden beide im Jahr 2012 veröffentlicht und ähneln sich nicht nur thematisch, sondern auch in der Wahl ihrer ästhetischen Mittel. So sind etwa beide Filme in Schwarz-Weiß-Bildern gedreht und einzelne Szenen werden in zum Teil nahezu identischen Settings abgehandelt. Der Illustration dieses Zusammenhangs dienen die dem Artikel eingefügten Parallelmontagen von Bildern aus beiden Filmen, durch die die Ähnlichkeit des Intros und diverser Schlüsselszenen augenscheinlich werden sollte.⁶



Abb. 1 Intro *Frances Ha*/*Oh Boy*.

Die Protagonistinnen beider Filme sind in ihren späten Zwanzigern und damit Angehörige einer Generation, die durch die Unsicherheiten finanzieller Krisen, Terror und die Flexibilisierungsanforderungen des Neoliberalismus geprägt worden ist. Beide treiben durch zwei der populärsten Großstädte unserer Zeit, Frances durch New York und Niko durch Berlin. In beiden Fällen beginnt die Narration mit dem Auseinanderbrechen der romantischen Beziehung der Protagonistinnen. Die erste Szene in *Frances Ha* zeigt Frances in der Wohnung ihres Partners, der sie in einem seltsamen Wortwechsel bittet, bei ihm einzuziehen, nur damit die beiden dann feststellen können, dass sie sich doch besser trennen. Niko, der Protagonist aus *Oh Boy*, wacht

neben seiner Freundin auf, weicht ihren Annäherungsversuchen aus und verlässt dann unter vagen Andeutungen von Beschäftigungen, denen er nachzugehen habe, ihre Wohnung. Etwas später vermerkt er gegenüber seinem Nachbarn das Ende der Beziehung. Bemerkenswert an beiden Szenen ist, wie

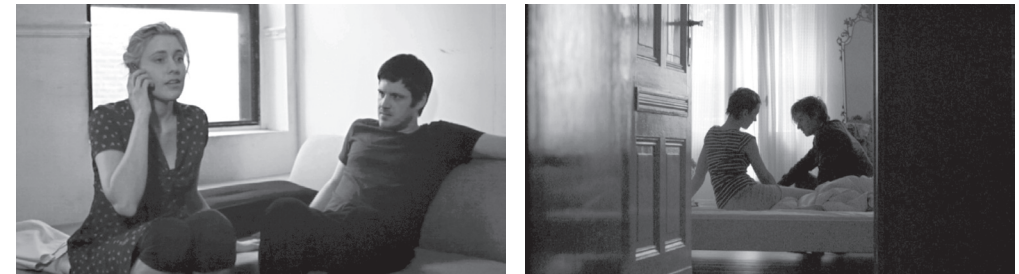


Abb. 2 Beide Filme beginnen mit der Trennung der Protagonistinnen von ihren jeweiligen Partnern. Links ist Frances im Apartment ihres Freundes zu sehen, rechts Niko in der Wohnung seiner Freundin.

nüchtern und emotionslos sich die Trennungen vollziehen, wodurch offengelegt wird, dass jene Distanz, die im Akt der Trennung anerkannt wird, schon lange besteht. Die Trennungen und die Art ihres Vollzuges fungieren so als motivische Einleitung für die Dynamik der Entfremdungserfahrungen, denen die Protagonistinnen im Verlauf der Handlung ausgesetzt werden. Sowohl Frances als auch Niko erscheinen zunehmend als Außenseiterinnen in einer Welt, die nicht mehr auf ihre Bedürfnisse antwortet und auf deren Fragen sie umgekehrt keine Antwort kennen. Was insbesondere in der in der mediokratischen Gesellschaft omnipräsenten Konfrontation mit der Nachfrage, was sie denn *machen*, sichtbar wird. Frances reagiert auf die ihr ungefragt angehefteten Label, indem sie betont *keine Kellnerin*, *keine Studentin* oder *keine Tutorin* zu sein (während sie jene Tätigkeiten aber gleichzeitig ausführt); Niko dagegen spricht nur vage von Erledigungen oder weicht aus, indem er die Frage an das Gegenüber zurückgibt. Beide Filme inszenieren die Unmöglichkeit einer Beantwortung als mit der Drohung von sozialem Ausschluss verbunden, die sich als hintergründige Angst der Protagonistinnen in beide Handlungsstränge webt.

»Frances Ha«

Das zunehmende Gefühl von Nichtzugehörigkeit zu einer vormals vertrauten Realität, das Jaeggi auf die abstrakte Formel der *Beziehung der Beziehungslosigkeit* bringt, gründet sich für Frances nicht nur in ihrer unklaren beruflichen Zukunft oder der Trennung von ihrem Freund, sondern wurzelt

vor allem in dem Auseinanderbrechen ihrer Freundschaft zu Sophie. Die Freundschaft von Sophie und Frances wird zu Anfang als ausgesprochen eng und harmonisch inszeniert, die beiden haben einen gemeinsamen Alltag, gemeinsame Hobbies, wohnen zusammen und schlafen gelegentlich in einem Bett. Frances kommentiert die Beziehung mit der Bemerkung, sie seien wie ein lesbisches Paar, das keinen Sex mehr habe. Nach und nach beginnt sich allerdings abzuzeichnen, dass Sophie andere Zukunftspläne hat als Frances und sich ihre Wege trennen werden. Sophie erscheint dabei getrieben von dem Wunsch, gesellschaftlich aufzusteigen und sich materiell möglichst gut abzusichern. Das äußert sich etwa in dem Wunsch, in einen teureren Stadtteil zu ziehen und der Verlobung mit einem Mann, den sie nicht leidenschaftlich liebt (über den sie sagt, dass er *okay* sei), der aber aus einer wohlhabenden Familie stammt. Statt ihren beruflichen Plänen nachzugehen und die Freundschaft mit Frances zu erhalten, zieht Sophie für die Karriere ihres Verlobten schließlich nach Japan. Etwas später, als sie und Frances sich wieder in New York begegnen, erzählt Sophie, dass sie sehr unglücklich sei, betrinkt sich im Verlauf des Abends immer mehr und beschimpft ihren Verlobten. Sophies Lebensentwurf fungiert im Narrativ zum einen als kontrastierende Folie zu Frances' Suche nach Sinn, zum anderen bringt ihre Perspektive die materiellen Bedingungen von Realität in den Blick, die von Frances nicht bemerkt oder kommentiert werden. So erfahren die Zuschauerinnen nur durch Sophie, dass die Boheme-Künstler, mit denen Frances eine Zeit lang zusammenwohnt, beide aus sehr wohlhabenden Familien stammen und sich (anders als Frances) keine Sorgen darum machen müssen, wie sie die nächste Miete bezahlen. Sophie bringt die Verhältnisse schließlich mit dem Satz auf den Punkt, dass nur die Kinder reicher Leute es sich erlauben könnten, in New York Künstler zu sein, und Frances in diesem Milieu eine Rarität darstelle. Frances kann die Miete der Wohnung, die sie mit den beiden bewohnt, auch bald nicht mehr zahlen. Sie zieht zu ihrer Tänzerkollegin Rachel, die zustimmt, sie einige Wochen bei sich wohnen zu lassen. Frances macht einige unbeholfene Versuche mit Rachel die Beziehung aufzubauen, die sie zu Sophie hatte, indem sie ihr beispielsweise vorschlägt, sich »zum Vergnügen« zu prügeln, worauf Rachel allerdings nur mit befremdeter Ablehnung reagiert. Bei Rachel kommt Frances' offene und ungezwungene Art nicht wirklich gut an und ihr Habitus scheint wenig kompatibel zu sein mit der Welt der gut situierten New Yorkerinnen, zu denen Rachel gehört. Das zeigt sich auch beim gemeinsamen Abendessen mit deren Familie: Frances verfehlt ständig den Ton der

Konversation, ihre scherzhaften Bemerkungen lösen bestenfalls Irritation aus, sie nimmt Höflichkeiten zu wörtlich oder stößt Menschen vor den Kopf.⁷ Für die Zuschauerinnen haben diese Situationen, in denen sich Frances nicht den Normen entsprechend verhält, zunächst komischen Charakter, nach und nach wird aber auch ein Gefühl von Verzweiflung und Alleinsein greifbar, das sich aus der mangelnden Resonanz ihrer Umwelt speist. Entfremdung wird auf diese Weise als Kluft zwischen der Protagonistin und der sie umgebenden Gesellschaft sichtbar, als ein Unterbrechen von gelingender Kommunikation und Identifizierung. Die entscheidende Wendung des Plots wird schließlich durch Frances' Aussage eingeleitet, dass sie Probleme habe, Orte zu verlassen. Das wird zunächst sehr wörtlich dadurch illustriert, dass sie bei ihren Eltern zu lange das Badezimmer blockiert oder in dem Ankleidezimmer in ihrem Tanzstudio verweilt, nachdem alle anderen schon gegangen sind. Die Einsicht fungiert aber darüber hinaus auch als Metapher für Frances' gesamte Situation und das Festhalten an ihrem Traum, Tänzerin zu sein. In der Konsequenz beginnt Frances ihr Verhalten zu verändern, nimmt das Angebot des Bürojobs an, das sie erst ausgeschlagen hatte und konzipiert eine eigene Tanzshow in ihrer Freizeit, wie es ihre Chefin vorgeschlagen hatte. Die Premiere der Show ist dann nicht nur gut besucht, es kommt neben ihrer ehemaligen besten Freundin Sophie auch ihr einstiger Mitbewohner, mit dem sich eine Romanze anzubahnen scheint. Die letzte Szene zeigt Frances lächelnd in ihrem Apartment.

»Oh Boy«

Niko, der Protagonist von *Oh Boy*, scheint sich zunächst in einer ganz ähnlichen Lage zu befinden wie Frances. Auch er lebt in einer aufregenden Großstadt, ist in einer finanziell prekären Situation und auch er hat sich gerade von einem Menschen getrennt, der ihm einmal viel bedeutet hat. Auch in *Oh Boy* wird Entfremdung als die Ohnmacht des Individuums gegenüber den es umgebenden gesellschaftlichen Strukturen inszeniert: als Dynamik sozialer Situationen, über die Niko keinerlei Verfügungsmacht hat. Nach der Trennung von seiner Freundin entdeckt Niko zu Hause, dass er unmittelbar einen Termin bezüglich seines drohenden Führerscheinentzugs wahrnehmen muss. Der verantwortliche Beamte wirkt zunächst freundlich und zugänglich, aber nach und nach kippt die Situation: Er beginnt Niko Fragen zu seinem Privatleben zu stellen, macht sich über seine Körpergröße lustig und entzieht ihm

⁷ Als eine der Anwesenden beispielsweise erzählt, wie ihr Kind ihr Leben verändert habe, stellt Frances laut Überlegungen dazu an, dass sie nie verstanden habe, warum Menschen in diesem Zusammenhang von ihrer Selbstlosigkeit berichten, wo Kinderkriegen doch ein zutiefst narzisstisches Projekt sei.

schließlich den Führerschein dauerhaft, ohne dass dies begründet erscheint. Dieser Umschlag von angenehmen in verstörende Situationen ist dabei die den Film bestimmende, wiederholte Bewegung. Entfremdung wird so als eine Dynamik des Entzugs erfahrbar, die sich nicht nur im Entgleiten von Situationen ausdrückt, sondern auch in Nikos unbefriedigtem Wunsch nach Kaffee, der sich durch die Handlung zieht. Obwohl die Darstellung von Entfremdung dabei einerseits ähnlich wie in *Frances Ha* stark an die Protagonisten gebunden bleibt, ist seine Persönlichkeit weit weniger dominant: Die Zuschauerinnen erfahren wenig darüber, was Niko denkt. Dafür öffnet seine Zurückhaltung den Raum für die Sichtweisen und Geschichten anderer Figuren, die sich so zu einer gemeinsamen Erzählung fügen. Die Verbindung der anderen Charaktere liegt vor allem darin, dass alle in der einen oder anderen Weise von sozialer Gewalt, Diskriminierung und vom beruflichen Scheitern betroffen sind. Nikos Freund Matze ist ein arbeitsloser, aber talentierter Schauspieler, der zu lange auf die perfekte Rolle gewartet hat; der Nachbar ist ein grobschlächtig wirkender Typ, der Niko zu Hause abfängt, um ihm unter Tränen von seinem kaputten Rücken und dem Brustkrebs seiner Frau zu erzählen; und in einem Restaurant trifft Niko schließlich auf Julika, eine frühere Klassenkameradin, die in einem gut gelaunten Smalltalk-Ton über ihren Selbstmordversuch und den Aufenthalt in einer psychiatrischen Klinik plaudert. Als Niko und sie sich später näher kommen, teilt Julika ihm mit, dass sie im Inneren eigentlich immer noch das Mädchen sei, das in der Schule wegen ihres Übergewichts gehänselt wurde und will, dass Niko sagt, er wolle das »kleine dicke Mädchen ficken«. Nachdem Niko das ablehnt, beginnt Julika ihn zu bedrohen und Niko flieht in die nächstgelegene Bar. Dort setzt sich ein angetrunkener älterer Herr neben ihn und gewinnt Nikos Sympathie durch seine Schilderung der Novemberpogrome, denen er als Kind beiwohnen musste. Nachdem er geendet hat, stolpert er auf die Straße, erleidet einen Herzinfarkt und stirbt im Krankenhaus. Niko erfährt, dass der Verstorbene keinerlei Verwandten hatte und möchte gerne sein Grab besuchen, kann aus datenschutzrechtlichen Gründen jedoch nicht seinen vollen Namen in Erfahrung bringen. In der letzten Szene sitzt Niko schließlich an einem Tisch vor einer Tasse Kaffee, während der Tag anbricht.

Vergleich



Abb. 3 In beiden Filmen gibt es mit Ausstiegsromantik spielende Szenen, in denen die Großstadtbewohnerinnen die Flucht in die Natur(kulisse) antreten, um sich mit der obligatorischen Zigarette in der Hand eine nachdenkliche, einsame Pause zu gönnen.

Frances Ha und *Oh Boy* entwerfen beide ein Generationenportrait, das zeitgenössische Entfremdungserfahrungen thematisiert. In beiden Filmen wird das Soziale in dem Sinne mitverhandelt, dass die entstehenden Entfremdungserfahrungen immer als Resultate sozialer Dynamiken sichtbar sind, in denen die Protagonistinnen einer Realität gegenüber stehen, die sich ihrer Aneignung und Verfügung entzieht und die durch die Handlungen anderer Akteurinnen mitkonstituiert wird. Entfremdung spielt sich dabei als gestörte Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft ab, was schematisch zwei Weisen der Auflösung zulässt, entweder in Form von Gesellschaftskritik, oder als Kritik am Verhalten des Individuums. Der interessante Unterschied zwischen *Frances Ha* und *Oh Boy* ergibt sich daraus, in welcher Richtung die Filme die Spannung zwischen Individuum und Gesellschaft auflösen. In beiden Filmen wird an einem bestimmten Punkt eine psychologisierende Erklärung angeboten, die als Begründung für die dargestellten Entfremdungserfahrungen fungieren kann, bei der das Problem auf der Seite des Individuums verortet wird. In *Frances Ha* passiert das ab dem Moment, in dem Frances sagt, dass sie Probleme habe, Orte zu verlassen. Ihre Einsicht leitet dann jene Änderung ihres Verhaltens ein, die schließlich die Entfremdung versöhnt: Am Ende hat Frances einen Job, eine eigene Wohnung und ein wohlhabender junger Mann macht ihr Avancen. *Frances Ha* ist so letztlich eine narrative Reaktualisierung des *american dream*, eine Erzählung von der Notwendigkeit der Anpassungsleistung, die das Individuum vollziehen muss, um erfolgreich und glücklich zu werden. Die Stellen des Filmes, an denen die Hindernisse und Bedingungen dieser Möglichkeit in Form von ungleich verteiltem Kapital, prekären Arbeitsbedingungen, problematischen Beziehungsmodellen oder

Normierungsdruck dargestellt werden, erscheinen vor dem *Happy End* dann nur als zweifellos lästige, aber prinzipiell bewältigbare Hindernisse. Die aufgezeigte Spannung zwischen Individuum und Gesellschaft in *Frances Ha* wird so auf Kosten des Individuums aufgelöst, das seine Erwartung eben anders kalibrieren muss. In *Oh Boy* dagegen wird zwar eine ähnliche Erklärung vorgetragen, sie stellt aber mehr aus, wie dem Individuum gemeinhin die Schuld für sein Scheitern gegeben wird. So macht Nikos Vater an einer Stelle

8 Auch hier spiegeln sich die narrativen Konstruktionen als Formen unpassenden Timings ineinander: Während Frances immer *zu lange* bleibt, liegt Nikos Problem darin, immer *zu früh* zu gehen.

die Beobachtung, dass Niko nie etwas zu Ende bringen würde,⁸ das reicht aber nicht, um den Blick auf die gesellschaftliche Realität wegzuerklären, den die Zuschauerinnen durch Niko gewinnen. Die Erzählungen der anderen Figuren verdichten sich mit Nikos Entfremdungserfahrungen zu einer Vorlage, die eine kritische Perspektive auf Gesellschaft und deren Verfasstheit wirft,

die ein gelingendes Leben der Individuen verhindert. Was Nikos Vater mit seiner Bemerkung richtigerweise feststellt, ist, dass Niko diese Perspektive vermutlich nicht hätte einnehmen können, wenn er sein Jurastudium beendet hätte und mit seiner Freundin zusammen geblieben wäre. Einmal in der



Abb. 4 Die finalen Szenen in *Frances Ha* zeigen Frances glücklich am Schreibtisch bei der Arbeit und beim Flirt mit dem wohlhabenden und netten jungen Mann, der ihr ehemaliger Mitbewohner war.



Abb. 5 Die finalen Szenen in *Oh Boy* zeigen Niko in einer Bar, seine Bekanntschaft, mit der sich ein Moment der Nähe entwickelt, verstirbt kurz darauf auf der Straße an einem Herzinfarkt.

marginalisierten Position des ziellozen Herumtreibers, zeigt sich aber diese Seite der Welt, in der Menschen irgendwie am Leben gescheitert sind, ohne dass sich ausmachen ließe, wie man ihnen die Schuld daran geben könnte. Der vom Arbeiten kaputte Rücken des Nachbarn, der Brustkrebs seiner Frau, Julikas durch die Hänseleien in der Schule deformiertes Selbstbewusstsein, die Familienverhältnisse, aus denen die Straßenschläger kommen, das Scheitern seines Freundes Matze, der zu hohe Ansprüche an die Kunst hatte, oder die Einsamkeit des Trinkers in der Bar: *Oh Boy* portraitiert in einer stillen, zum Teil komischen Weise und ohne zu moralisieren das Leiden der Individuen, für die es eben kein *Happy End* geben wird. Während *Oh Boy* die Wahrnehmung so mehr darauf lenkt, wie Entfremdung in sozialen Verhältnissen begründet ist, welche die Aneignung der Welt verhindern (oder sie vielmehr eben nicht für alle ermöglichen), zielt *Frances Ha* auf die Auflösung der Spannung zwischen Individuum und Gesellschaft ab, welche die Nicht-Identität von Individuum und Gesellschaft bestreitet.

Diese Differenz der beiden Filme zeigt sich dabei auch in der Form. In *Frances Ha* sind die einzelnen Sequenzen in sich abgeschlossen, der Spannungsbogen und die Pointen bleiben vorhersehbar, weil zu jeder Zeit durchsichtig ist, dass Frances die Heldin des Filmes bleiben und letztlich nicht zu ernsthaftem Schaden kommen wird. Die Zuschauerinnen können schon zu Beginn des Filmes relativ sicher mit einer bestimmten Entwicklung des Plots rechnen, die Handlung läuft stringent auf ein geschlossenes Ende zu, alles wendet sich erwartungsgemäß zum Guten und Frances Geschichte endet mit dem Bild, wie sie alleine und lächelnd in ihrem neu bezogenen Singleapartment am Schreibtisch sitzt. So etwas wie Unvorhersehbarkeit ist allerdings insofern in die Erzählung eingebettet, als die Plausibilisierung in Richtung des guten Endes ausbleibt – angedeutet wird der Umschwung nur darin, dass Frances konstatiert, sie habe Probleme, Orte zu verlassen. Was sie dazu befähigt, diese Einsicht dann unmittelbar in die Praxis umzusetzen, warum sie den ihr angebotenen Job, den sie so emphatisch abgelehnt hatte, dann doch annimmt, warum die Stelle überhaupt noch frei ist, warum die in New York schwierige Wohnungssuche kein Problem mehr darstellt oder wie sie es schafft, ihren Hang zum Chaotischen über die Choreografie eines Stückes zu verlieren, das außerdem ein saalfüllendes Publikum anzieht – alles das sind Fragen, die den Film nicht interessieren. Der Wechsel von aussichtslos zu erfolgreich erfolgt mittels eines magischen Sprungs, der im Wesentlichen das Brechen von Frances' Widerstand gegen das ist, von dem Andere ihr sagen,

das sie es tun soll. Dieser Prozess bildet sich auch in der vorgeführten Show ab, hier tanzt eine einzelne Figur erst gegen Rhythmus und Bewegung der Gruppe an, um am Ende wieder ihr harmonischer Teil zu sein. Die Choreografie bildet somit die gleiche Bewegung der harmonischen Eingliederung ab, die auch der Film beschreibt. In *Oh Boy* dagegen ist die bestimmende Dynamik jeder Szene das Kippen von Interaktionen in eine für Niko unkontrollierbare und unangenehme Situation, wodurch er sich plötzlich der Willkür eines Beamten, der kalten Strenge seines Vaters oder der aggressiven Verletztheit Julikas ohnmächtig gegenüber sieht. Die Autonomie des Individuums wird in diesen Momenten als illusorisch vorgeführt, das vor einer Welt kapitulieren muss, deren Verlauf durch eine Geschichte determiniert wird, auf die es keinen Einfluss mehr nehmen kann und die jene defizitären Sozial- und Subjektstrukturen produziert hat, denen es jetzt ausgesetzt ist. *Oh Boy* transportiert dieses Gefühl als Rezeptionserfahrung konsequent auch darin, dass der Film schließlich mehr abbricht, als zu einem geschlossenen Ende zu finden. Das einzige, was die Handlung rahmt, ist die am Ende erfolgreich zu Ende gebrachte Suche nach Kaffee; darüber hinaus bleibt Nikos weiteres Schicksal ungeklärt. Wie in *Frances Ha* wird auch diese Struktur exemplarisch innerhalb des Plots ausgestellt, wenn Niko einem Theaterstück beiwohnt, das aus sich windenden Körpern besteht, untermalt von abgehackten Geräuschen. Die Bemerkung von Matze, dass dies stellenweise durchaus komisch gemeint sein könne, ist dabei gleichermaßen eine Rezeptionsanleitung für *Oh Boy* selbst, dessen Humor man sich ebenso wenig entziehen kann, wie einer zeitweisen Beklemmung.



Abb. 6 Beide Narrationen enthalten ästhetische Metareflexionen ihrer Form, links das von Frances erdachte Tanzstück, rechts das avantgardistische Undergroundtheaterstück, dem Niko beiwohnt.

Konklusion: Everybody's a winner baby, that's no lie⁹

Oh Boy und *Frances Ha* thematisieren Entfremdungserfahrungen; beide in einer Weise, die in Beziehung zu den umgebenden gesellschaftlichen Bedingungen steht. Während die Nichtidentität zwischen Individuum und Gesellschaft in *Frances Ha* aber versöhnt wird, bleibt dies in *Oh Boy* aus. Das zeigt sich nicht nur inhaltlich, sondern auch in der Form. Während es in *Oh Boy* unmöglich ist, den Verlauf der Ereignisse vorauszusagen und der Film letztlich einfach abbricht, ohne erklärende Elemente zu liefern, was jetzt mit Niko wird, reproduziert *Frances Ha* zuletzt ein konventionelles Erzählmuster inklusive geschlossenem Ende. *Oh Boy* schafft es, auch in der Form für die Zuschauerinnen Entfremdung erfahrbar zu machen: In der Unmöglichkeit, sich die Filmrealität vorausschauend anzueignen, scheint die Unsicherheit der Realität auf, die im Film portraitiert wird. Die Entfremdungserfahrungen werden in beiden Narrativen zudem unterschiedlich als Klassenkonflikte gerahmt. In *Frances Ha* entwickelt sich die schmerzhafteste Differenz von Protagonistin und Gesellschaft aus der Interaktion mit New Yorks *upper class*, zu der Frances' Bekannte zählen, während sich *Oh Boy* auf die kritische Darstellung der bürgerlichen Mitte konzentriert und eine Solidarität mit den Subalternen aufbaut, die von deren Funktionsmechanismen ausgegrenzt werden. In *Frances Ha* geht es mehr um die Fragen des sozialen Aufstiegs, bei dem die bürgerliche Bodenständigkeit nicht verloren gehen soll, während in *Oh Boy* sichtbar gemacht wird, dass Marginalisierung und Entfremdung ein konstitutiver Bestandteil der Welt sind, wie wir sie erschaffen haben. *Frances Ha* stabilisiert anders gesagt eine selbstgerechte Mittelklassenperspektive in Abgrenzung nach oben, während *Oh Boy* den Blick für die allgegenwärtige Gefahr des sozialen Abstiegs offen hält.¹⁰ Während *Oh Boy* Entfremdung also als stilistisches Mittel benutzt, um einen immanenten und kritischen Blick auf die Mittelstandsgesellschaft und ihre Abgründe und Ränder zu werfen, wird sie bei *Frances Ha* zur vorübergehenden Krise, die durch Anpassungsleistung des Individuums beseitigt werden kann.

⁹ Aus dem Soundtrack von *Frances Ha*: Hot Chocolate: *Everyone's a winner*.

¹⁰ Das ist auch gerade vor dem Hintergrund bemerkenswert, dass die sozialen Sicherungssysteme in den USA weitaus schwächer ausgebaut sind als in Deutschland und die Bedrohung des sozialen Abstiegs somit eigentlich drastischer.

Eine fäkale Hochzeit und eine blutrünstige Oper

Ekel als (anti)ästhetisches Konzept in Pasolinis
»Die 120 Tage von Sodom«¹

Hannah Peuker

1. Ekelhafte Inhalte und konzeptuelle Rahmungen

Die Angstschreie des Publikums eines Horrorfilms, das Lachen während einer Komödie oder die sexuelle Erregung bei der Rezeption pornografischer Filme können als maßgebliche Komponenten der Konzepte bestimmter Genres angesehen werden. Die körperlichen Reaktionen der Zuschauer² werden dabei zu einem elementaren Bestandteil nicht nur von Diskursen um bestimmte Filme, sondern von den Filmen selbst. Genauso wie der »Schrei der Frau als Erfüllung der ästhetischen Norm«³ im Thriller angesehen werden kann, wird die Qualität pornografischer Filme oft an ihrer Nachempfndbarkeit bemessen. Erzeugen Filme negative Gefühle, so kommt die Rezeption dieser Filme gleichzeitig einem *doppelt gerichteten Test* gleich, wie Vinzenz Hediger konstatiert:

Die Zuschauer überprüfen in solchen Filmen laufend, ob das Sichtbare sehbar ist: Man überprüft an sich selbst, ob man anschauen kann, was nicht zum Anschauen ist, ob man also in der Lage ist, die Grenze des Sehbaren zu überschreiten. Und man überprüft zugleich, ob der Film als Testobjekt überhaupt taugt, ob das Sichtbare also wirklich so unsehbar ist.⁴

Louis-Guy Lemieux berichtet nach einer Vorführung von Pier Paolo Pasolinis *Die 120 Tage von Sodom* (Originaltitel: *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, im Folgenden: *Salò*) von zwei Frauen, die während der Vorführung des Filmes auf dem Festival de Montréal 1981 den Saal verließen, um sich zu übergeben, nur um kurz darauf

¹ Bei dem vorliegenden Text handelt es sich um eine gekürzte Version meiner Abschlussarbeit mit dem Titel »Explodierende Toiletten, Austern und fäkale Hochzeitsessen. Ekel als (anti)ästhetisches Konzept der Gesellschaftskritik in »La Grande Bouffe« und in »Salò o le 120 giornate di Sodoma«.

² Im Folgenden werde ich mit der grammatikalisch männlichen Form arbeiten, sollte es nicht um genderspezifische Fragestellungen gehen. Dies ist keine wertende Maßnahme, sondern dient einzig und allein der Übersichtlichkeit des Textes.

³ Hediger, Vinzenz: Das Sichtbare und das Sehbare. Das Kino als Kunst des abgewandten Blickes. In: Montage/AV: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 21/2 (2012), S. 129.

⁴ Ebd., S. 129.

5 Lemieux, Louis-Guy : Salò de Pasolini : Cochon ou génial? In: Le Soleil, 1982, zitiert nach: Habib, André: Remarques sur une »réception impossible«. SALO ET LA GRANDE BOUFFE, 04.01.2001, <http://www.horschamp.qc.ca/cinema/030101/salo-bouffe.html> (Abruf: 22.08.2016).

6 Im Folgenden wird auf diese Figuren als »Faschisten« verwiesen.

7 Kleine, Sabine: Zur Ästhetik des Häßlichen. Von Sade bis Pasolini. Stuttgart: Metzler 1998, S. 239.

8 Habib: Réception Impossible.

ihre Plätze im Vorführungsraum wieder einzunehmen.⁵ Mit Bezug auf den von Vinzenz Hediger vorgeschlagenen Test lässt sich hier feststellen, dass die beiden Frauen offenbar die Frage, *ob man anschauen kann, was nicht zum Anschauen ist*, verneinen, die Frage, *ob das Sichtbare wirklich so unsehbar ist*, gleichzeitig bestätigen würden. Trotz ihrer Reaktion beschlossen sie wieder in den Vorführungsraum zurückzukehren. Die Frage, ob das Testobjekt die Rezeption wert ist, würden die beiden demnach höchstwahrscheinlich bejahen und diese positive Einschätzung reicht offenbar aus, um die Strapazen, die mit der Rezeption des Filmes verbunden sind, weiterhin auf sich zu nehmen.

Laut Habib stehen die negativen Gefühle, die *Salò* hervorruft, jedoch nicht für sich. In *Salò* werden die sexuellen Exzesse und die körperlichen Strapazen der Figuren narrativ mit einer Kritik an faschistischen Strukturen verknüpft. Die vier Protagonisten und

Folterer – ein Bischof, ein ehemaliger Richter, ein Fürst und der Präsident – werden allesamt als Teil der italo-faschistischen Elite ausgewiesen.⁶ Durch die geografische Situierung des Films wird zudem ein Bezug zu der realen Stadt »Salò« hergestellt, welche von 1943 bis 1945 die Hauptstadt des letzten italo-faschistischen Staates unter deutscher Protektion, der italienischen Sozialrepublik, bildete. Doch auch durch die zeitliche Verortung des Narrativs in den Jahren 1944-1945 wird ein klarer Bezug zum italienischen Faschismus hergestellt.

In diesem Kontext lässt Pasolini nun eine Reihe von Jungen und Mädchen entführen. In Anlehnung an De Sades Roman »Die 120 Tage von Sodom« werden die Adoleszenten in eine Villa gebracht, in welcher sie zum sexuellen Vergnügen der vier Faschisten in drei Höllenkreisen – wiederum angelehnt an Dantes *Inferno*⁷ – zahlreichen Demütigungen und Folterungen ausgesetzt werden.

Die Verknüpfung von körperlichen Exzessen und politischer Kritik stellt für zahlreiche Filmwissenschaftler und -kritiker die Grundlage für die Auseinandersetzung mit dem Hervorrufen körperlicher Reaktionen in *Salò* dar. In diesem Sinne konstatiert auch André Habib, bezugnehmend auf den zuvor angeführten Bericht von Lemieux, der Besuch der Vorführung von *Salò* komme einer politischen Geste in Form nicht lediglich des Austestens, sondern des entschlossenen Bezeugens der eigenen Toleranz gleich.⁸ Das Austesten der körperlichen Toleranzschwellen wird so in filmwissenschaftlichen Diskursen auf eine ideologische Ebene verlagert und der evozierte Ekelreiz

funktioniert als Auslöser und Operator dieser Verschiebung.

Doch unter welchen Bedingungen kann eine solche Verschiebung stattfinden? Ist die Möglichkeit der diskursiven Übertragung von körperlicher Ansprache auf eine Ebene der ideologischen Positionierung an bestimmte ästhetische Paradigmen gekoppelt und wenn ja, handelt es sich bei diesen Paradigmen um notwendige Differenzierungsmerkmale oder kann gerade der Ekelreiz als Moment der Grenzüberschreitung dabei helfen, die Bedingungen des ästhetischen Systems in Frage zu stellen und neu auszuloten?

1.1 Zwischen Körperlichkeit und Reflexion:

Das Paradox der körperlichen Ansprache durch Ekel

Die Transgression von körperlicher Ansprache zu ideologischer Stellungnahme, welche Habib konstatiert, kann als entscheidender Faktor angesehen werden, der Diskurse um *Salò* von Diskursen um andere Filme unterscheidet, in welchen das Hervorrufen körperlicher Reaktionen ein maßgeblicher Bestandteil der filmischen Intention ist.

Die direkte körperliche Ansprache spricht Linda Williams vor allem pornografischen, Horror- und melodramatischen Filmen zu, welche sie unter dem Begriff der *Körperfilme* zusammenfasst.⁹ Für diese Kategorisierung zählt die Einstufung der betrachteten Filme als »gross movies«, deren »Darstellungen von Sensationen am Rand des Respektablen liegen«¹⁰, zu einem der wichtigsten Faktoren. Während in *Salò* jedoch die Transgression von körperlicher Ansprache zu ideologischer Reflexion trotz der intensiven körperlichen Ansprache durch Ekel zu gelingen scheint, haftet den Körperfilmen nach Williams' Kategorisierung immer wieder das Stigma der Manipulation des Zuschauers an. So kritisiert Thomas Morsch:

Wo der Körper adressiert wird, da geht es um einen Verlust an Souveränität und Autonomie des Subjekts, um einen Verlust an ästhetischer Distanz und Urteilsvermögen, statt um einen Gewinn an Körperlichkeit und somatischer Intensität.¹¹

Im Fall der Körperfilme lässt sich also feststellen, dass die körperliche Ansprache durch Ekel gemeinhin als Reduktion der Reflexionsmöglichkeit wahrgenommen wird, welche auf einem *Verlust an ästhetischer Distanz* beruht.

In der Forschung führt demnach das Evozieren von Ekel beim Zuschauer zu zwei konträren Schlussfolgerungen. Im Fall von *Salò* wird das

9 Williams, Linda: Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. In: Film Quarterly 44/4 (1991).

10 Ebd., S. 2 (eigene Übersetzung).

11 Morsch, Thomas: Zur Ästhetik des Schocks. Der Körperdiskurs des Films, AUDITION und die ästhetische Moderne. In: Nessel, Sabine / Winfried Pauleit (Hrsg.): Wort und Fleisch: Kino zwischen Text und Körper, Berlin: Betz und Fischer 2008, S. 10.

Erzeugen von Ekel beispielsweise von Habib mit einer ideologischen und politischen Positionierung und folglich mit einer Form von Kritik verknüpft. Im Fall der Körperfilme hingegen führt, so Morsch, die körperliche Ansprache durch Ekel dazu, dass dem Publikum die kritische Distanz zum Betrachteten aberkannt und eine Stagnation auf der physischen Ansprache konstatiert wird.

Wie jedoch hängt dieser Widerspruch mit der Empfindung des Ekels zusammen? Lassen sich die Diskurse um das audiovisuelle Erzeugen von Ekelreaktionen in *Salò* in eine phänomenologische Auseinandersetzung mit der Empfindung des Ekels einordnen? Welche Rückschlüsse erlaubt eine solche Einordnung auf die Rolle des gezielten Erzeugens von Ekel im sozialen und gesellschaftlichen Kontext der 70er Jahre und welche Rückschlüsse ermöglicht eine solche Kontextualisierung wiederum auf die filmwissenschaftliche Auseinandersetzung mit ekelerregenden Inhalten?

1.2 Ekel als (anti)ästhetisches Konzept

Um diese Fragen beantworten zu können, scheint es notwendig, zuerst einen breiteren erkenntnistheoretischen Kontext zu skizzieren und die ontologische Funktion des Ekelerzeugens in *Salò* in eine allgemeine philosophische Auseinandersetzung mit der Empfindung des Ekels einzuordnen. Winfried Menninghaus befasst sich in seinem 2002 erschienen Werk »Ekel. Theorie

und Geschichte einer starken Empfindung«¹² mit den Positionen verschiedener Ekeltheoretikerinnen und -theoretiker und diskutiert diese Positionen chronologisch im Kontext der ästhetischen Theorie. Dabei gelangt er jedoch immer wieder zu der Schlussfolgerung, dass der Affekt des Ekels nicht in das ästhetische System integrierbar und als »maximaler Gegenwert des Schönen und stärkster anti-ästhetischer Reiz«¹³ einzustufen ist.

*Gerade als das Skandalöse, Unassimilierbare, schlechthin Heterogene, als die Transgression der zivilisatorischen Verbote, als die (analsadistische) Destruktion der schönen Form und die lachende Transzendenz der symbolischen Ordnung avanciert das Ekelhafte in die verwaisten Positionen des unverfügbaren Realen und der quasi-metaphysischen Wahrheit. Das Wahre ist das Ekelhafte und das Ekelhafte ist das Wahre, ja »das Ding an sich«: Auf diesen Satz läuft von Nietzsche über Freud, Kafka, Bataille und Sartre bis Kristeva unversehens eine gewichtige und weithin übersehene Bewegung modernen Denkens hinaus.*¹⁴

¹² Menninghaus, Winfried: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

¹³ Ebd., S. 567.

¹⁴ Menninghaus, Winfried: Ekel. Vom negative Definitionsmodell des Ästhetischen zum »Ding an sich«. In: Stockhammer, Robert (Hrsg.): Grenzwerte des Ästhetischen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 56.

Dem Ekelhaften wird somit die Funktion zugeschrieben, gerade durch seine Unassimilierbarkeit eine Form von Wahrheit zu offenbaren, welche andernfalls in der ästhetischen Theorie seit der zunehmenden Dominanz poststrukturalistischer Denkmuster keinen Platz findet. Menninghaus bezieht sich hierbei auf die Annahme, dass Ekel durch die unmittelbare körperliche Ansprache keinen Moment der (De-)Konstruktion zulässt und somit eine Form von Objektivität, von allgemeingültiger Wahrheit, darstellt, die der poststrukturalistischen Idee von Realität als konstruiertem und subjektivem Artefakt antagonistisch gegenübersteht. Nach Menninghaus nimmt Ekel eine Position im aktuellen, künstlerisch-literarischen Diskurs ein, welche zwar außerhalb der Ästhetik situiert ist, jedoch gleichzeitig oder gerade deshalb den der Kunst aberkannten Anspruch zugesprochen bekommt, Wahrheit zu vermitteln.

Wenn allerdings der Ekelreiz auf solch grundlegende Weise aus dem Feld der Ästhetik auszuschließen ist und mit ästhetischen Normen nicht vereinbar scheint, wie kommt es dann, dass trotz ihrer expliziten Ekeldarstellungen und der daraus folgenden Skandalösität Filme wie *Salò* mittlerweile zum Filmkanon zählen und als Kunstwerke diskutiert werden?

Während bei Menninghaus das Wahrheitspotential des Ekels auf dem systematischen Ausschluss des Affekts aus dem Feld der Ästhetik und in seiner Unintegrierbarkeit beruht, stellt gerade die Integration von *Salò* ins Feld der Ästhetik in anderen filmwissenschaftlichen Diskursen die Grundvoraussetzung dafür dar, dass die Möglichkeit der Übermittlung von Erkenntnis in der Form einer kritischen Reflexion zugesprochen wird. Den Körpergenres dagegen wird im Zuge ihrer gesellschaftlichen Geringschätzung oftmals der Status als Kunstwerk abgesprochen. Der von Menninghaus proklamierte Ausschluss des Ekels aus dem ästhetischen Rahmen findet demnach im Fall der Körperfilme statt, führt jedoch auch dazu, dass den Filmen jegliche Form von kritischem Potential aberkannt wird, da mit der unmittelbaren körperlichen Ansprache eine Form von Kontrollverlust und mentaler Passivität in Verbindung gesetzt wird.

*Subjekt und Körper stehen hier in einem agonalen Konkurrenzverhältnis zueinander. Wo der Körper im Kino angesprochen wird, da haben wir es mit Überwältigung, Kontrollverlust und Unterwerfung zu tun. Im Exzess des Körperlichen liegt ein Angriff auf die Subjektivität und auf die Souveränität des Subjekts, dessen Selbstverständnis es demontiert.*¹⁵

¹⁵ Morsch: Zur Ästhetik des Schocks, S. 12.

Menninghaus' These, dass gerade der Ausschluss des Ekels aus der Ästhetik zu der Möglichkeit führt, verworfene Konzepte um Wahrheit und Erkenntnis zu ermöglichen, stößt an dieser Stelle also auf einen Widerspruch. Bei *Salò* wird zwar oftmals proklamiert, dass gerade die direkte körperliche Ansprache durch Ekel das Potential mit sich bringt, dem Zuschauer eine Form von Wahrheit über gesellschaftliche Missstände nahe zu bringen. Gleichzeitig führt das Darstellen und Erzeugen von Ekel nicht zu einem Ausschluss *Salòs* aus der Kategorie ›Kunst‹ oder ›Ästhetik‹. Im Gegenteil führt gerade die Integration des Films in diese Kategorien dazu, dass sich analytisch mit ihm auseinandergesetzt und sein vermeintliches Wahrheitspotential zugänglich gemacht wird. Auf Grund des Stigmas ›ekelhaft‹ und dem daraus resultierenden Fehlen von ästhetischer Distanz findet bei den Körperfilmen wiederum ein Ausschluss aus dem Kunstsystem und aus dem Feld der Ästhetik statt, was jedoch nicht zu einer Legitimation von Wahrheitskonzepten führt, sondern zu einer Negierung von möglicher Erkenntnisvermittlung und kritischer Reflexion.

2. Die Inszenierung von Ekel in ›Salò‹

2.1 Zwischen Nähe und Distanz – Zwischen Ekel und Ästhetik

Trotz der allgemeinen Präsenz von Körperlichkeit in *Salò*, lässt sich Pasolini bemerkenswert viel Zeit, bis er sein Publikum nach etwas weniger als der Hälfte des Films mit der ersten Szene konfrontiert, die Ekel erzeugt. Die vier Faschisten beschließen, ihre nackten Opfer Hunde nachahmen zu lassen. Auf allen Vieren kriechend müssen die Jungen und Mädchen Fleisch und andere Essensbrocken fressen, die ihnen zugeworfen werden. Voller Grauen bekommt man als Zuschauer zu sehen, wie der Richter Nägel in einem der Happen platziert, welchen er daraufhin einem der Mädchen zuwirft. Wie in Zeitlupe lässt sich mitverfolgen, wie die junge Frau auf dem Essensstück herumkaut, den Kopf in den Nacken wirft und letztendlich merkt, was man ihr zu essen gegeben hat. Zu diesem Zeitpunkt sieht man jedoch bereits Blut aus ihrem Mund tropfen und ihre Schmerzensschreie unterstreichen die Qualen auf akustischer Ebene.

Gewaltkel
in *Salò*



Nach dieser ersten Szene des Überschreitens von Ekelschranken beginnt der *Höllenkreis der Scheiße*. Wie der Titel bereits vermuten lässt, handelt es sich bei den folgenden Ekelszenarien um visuelle Darstellungen von Exkrementen in allen möglichen Variationen. Wir bekommen zu sehen, wie eines der Mädchen die Exkremente des Fürsten essen muss (eine Szene, in der durch den Einstellungswechsel von einer Totalen in eine Halbtotale und schließlich in eine Halbnahe und von einer Seiten- in die Frontalansicht der Akt des Essens erbarmungslos genau dokumentiert wird) und wie der Verzehr von Exkrementen letztendlich seinen Höhepunkt in einem fäkalen Hochzeitessen erreicht. In der letzten Ekelszene dieser Reihe muss eines der Mädchen dem Fürsten in den Mund urinieren.



Fäkalekel in *Salò*

Auf den *Höllenkreis der Scheiße* folgt der *Höllenkreis des Blutes*. Angelehnt an die bourgeoise Separierung zwischen Publikum und Akteuren, wie sie klassischerweise in einer Oper vorherrscht, besteht dieser letzte Abschnitt des Films fast ausschließlich aus der Inszenierung eines voyeuristischen Blicks auf verschiedene Formen der Folterung, welche sich im Hof der Villa abspielen. Die Folterungen werden zwar detailliert dargestellt, gleichzeitig schafft jedoch das Zwischenschalten eines Opernglases auf bildlicher sowie auf akustischer Ebene Distanz. Auf visueller Ebene sind die Qualen der Opfer durch eine schwarze Vignettierung gerahmt (siehe unten). Dadurch wird einerseits deutlich, dass die Kamera den Blick des jeweiligen Libertins einnimmt, der die Folterungen durch das Opernglas observiert. Andererseits schafft die Vignettierung eine Form der Abstraktion vom Filmbild, wodurch die ästhetische Inszenierung der Bilder omnipräsent bleibt. Dem ekelerregenden bildlichen Inhalt wird auf diese Weise eine formale Ästhetisierung entgegengesetzt, welche es möglich zu machen scheint, Distanz zu dem Dargestellten aufzubauen. Auf akustischer Ebene hat die distanzierte Beobachtungsposition zur Folge, dass die Tonspur komplett stumm geschaltet wird und dass uns somit die Folterungen wie durch eine schalldichte Glasscheibe präsentiert werden. Sabine Kleine beschreibt diese ästhetischen Entscheidungen gleichzeitig als »Theorie filmischer (Wirkungs-)Ästhetik«, welche von einer »voyeuristischen Komplizität von Film und Betrachter« ausgeht, die »das lustvolle Ergötzen am Grauenhaften unterm Mäntelchen der morali-

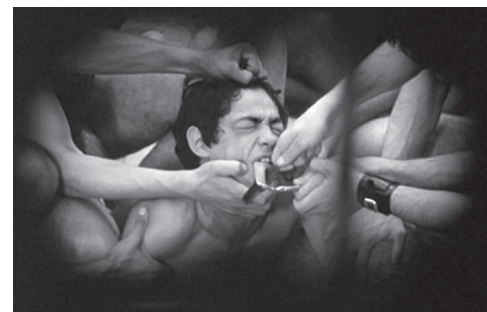
16 Kleine, Sabine: Literaturkörper – Filmkörper: Sades 120 journées de Sodome und Pasolinis Salò o Le 120 giornate di Sodoma. In: Kuon, Peter (Hrsg.): Corpi/Körper. Körperlichkeit und Medialität im Werk Paolo Pasolinis. Frankfurt: Lang 2001, S. 130.

17 Williams: Film Bodies, S. 2.

schen Folgelosigkeit des Ästhetischen legitimiert«. ¹⁶

Dem Ästhetischen wird so die Funktion der Verschleierung und Legitimierung zugeschrieben, welche zu rechtfertigen scheint, dass Gewalttaten filmisch dargestellt werden. Wichtig ist an dieser Stelle jedoch vor allem, dass durch den formal distanzierten Blick auf das ekelerregende Schauspiel der Folterungen sowohl Betrachtern als auch Analytikern die Möglichkeit geboten wird, sich in einem reflexiven Rahmen mit dem Abtrennen von Zungen, dem Aufschlitzen von Köpfen und dem Verbrennen von erogenen Zonen auseinanderzusetzen. In analytischen Betrachtungen des filmischen Inhalts wird deutlich, dass die Debatte darüber, was darstellbar ist und was »die Grenze des Respektablen überschreitet« ¹⁷ einem Zuschauerdiskurs weicht, der von Kracauer bis Sabine Kleine auf einem filmwissenschaftlich anerkannten Niveau geführt werden kann.

Gehen wir jedoch einen Schritt zurück anstatt uns – wie es zurzeit meist üblich ist – nur mit der formalen Inszenierung zu befassen; wenden wir uns stattdessen dem filmischen Inhalt, den konkreten Formen des Ekelüberschreitens, in den dargestellten Folterungen zu. Alle Folterungen sind von einem hohen Maß an Menschenverachtung und Gewalt geprägt. Ekelüberschreitungen scheinen jedoch vor allem in drei der dargestellten Szenarien von Bedeutung zu sein. Am Anfang der Folterungen wird einem der Jungen die Zunge abgeschnitten, einem weiteren der Augapfel herausgetrennt. Anders als Buñuel in *Le Chien Andalou* (durch den allegorischen Keraschnitt zum Mond) erspart uns Pasolini den am Sehorgan vollzogenen Gewaltakt keineswegs. Als dritte Szene in dieser Reihe lässt sich die Folterung eines Mädchens nennen, welches skalpiert wird: Mehrere Sekunden lang wird gezeigt, wie das Messer seine Kopfhaut durchtrennt und wie der Skalp unter stetigem Vordringen des Messers abgezogen wird.



Finaler Gewaltekkel in *Salò*



2.2 Die (Un)Möglichkeit des Ausdringens aus sozialen Strukturen

Bei dem Vergleich der verschiedenen Szenen des Ekelerzeugens fallen zwei Gemeinsamkeiten auf: Erstens wird Ekel ausschließlich am menschlichen Körper erzeugt. Sonstige Ekelchiffren, die beispielsweise bei Menninghaus

eine signifikante Rolle spielen (wie klebrige und schleimige Substanzen, wimmelnde Insektenhaufen, ekelerregende Tiere oder verwesende Kadaver¹⁸), sind

¹⁸ Menninghaus: Ekel. Theorie und Geschichte.

¹⁹ Ebd., S. 7.

in *Salò* nicht von Bedeutung. Alle Ekelüberschreitungen finden am lebenden oder am sich im Sterben befindenden menschlichen Körper statt. Zweitens basieren in *Salò* alle Formen visuellen Ekels auf dem Eindringen in den menschlichen Körper. Damit entsprechen sie der Definition von Ekel, die Menninghaus zu Beginn seiner theoretischen und geschichtlichen Einordnung der Empfindung herausarbeitet:

*Das elementare Muster des Ekels ist die Erfahrung einer Nähe, die nicht gewollt wird. Eine sich ständig aufdrängende Präsenz, eine riechende und schmeckende Konsumtion wird spontan als Kontamination bewertet und mit Gewalt distanziert.*¹⁹

Interessant ist hierbei, dass das Eindringen in den menschlichen Körper in *Salò* zwar allgegenwärtig ist, dass aber das Ausdringen aus bestimmten körperlichen Systemen weder narrativ noch bildlich eine wichtige Rolle spielt. Es werden keine Versuche unternommen, aus der Villa zu entkommen, das Ausscheiden von Exkrementen wird nicht explizit gezeigt, in der Szene des Urinierens wird nicht gezeigt, wie der Urin den Körper des Mädchens verlässt, sondern wie er in den Körper des Fürsten aufgenommen wird und auch in den Folterszenen scheint das Eindringen scharfer Gegenstände in den menschlichen Körper visuell signifikanter als das Ausdringen körperlicher Substanzen in Folge der Verletzungen. Das faschistische System, das in den vier Folterern zum Ausdruck kommt, dringt zwar in jegliche körperlichen Systeme ein, verursacht Schmerz und erzeugt Ekel, doch eine umgekehrte Reaktion, eine Möglichkeit des Austretens, scheint prinzipiell unmöglich.

Die Form der Kritik, welche hierbei zum Ausdruck kommt, scheint durchzogen von einem gesellschaftlichen Pessimismus, der emblematisch für ein Gefühl der Aussichtslosigkeit und der enttäuschten Hoffnungen, die in die Freiheitsbewegungen der späten 60er Jahre gesetzt wurden, gesehen werden kann. Im Gegensatz zu dem Enthusiasmus, welcher in den 60er Jahren seinen Höhepunkt fand, findet in *Salò* die Idee ihren Ausdruck, dass das Ausdringen aus normativen Mustern, politischen Systemen und dominanten Machtstrukturen unmöglich ist.

Im Gegensatz dazu steht jedoch die Filmerfahrung der Zuschauer, welche ihrerseits an soziale Normen und Konventionen geknüpft ist. Auch wenn auf der narrativen oder der bildlichen Ebene keine Möglichkeiten des Ausbrechens aus sozialen Systemen aufgezeigt wird, kann festgestellt werden,

dass durch das Überschreiten von Ekelschranken im Film die soziale Struktur der Filmrezeption in Frage gestellt und bis zu einem gewissen Grad neu definiert wird. Die Tatsache, dass in den 70er Jahren und seitdem in immer mehr Filmen die »Grenzen des Sehbaren«²⁰ neu ausgelotet und überschritten werden, zeigt, dass die Möglichkeit, soziale Kategorien und Systeme zu durchbrechen, aus ihnen auszutreten und in neue Strukturen einzudringen, möglich ist.

²⁰ Hediger: Das Sichtbare und das Sehbare, S. 129.

²¹ Foucault, Michel: Was ist Kritik? Berlin: Merve 1992, S. 35.

3. Kino, Gesellschaft und Ästhetik

Die Frage, was filmisch akzeptabel ist und was dem Zuschauer zugemutet werden kann (oder muss), lässt sich daher mit der Frage verknüpfen, was dem sozialen Subjekt in einer Gesellschaft zugemutet werden kann. Michel Foucault betonte 1978 in einem Vortrag vor der Société française de philosophie, wie wichtig es ist, in Bezug auf das Verhältnis zwischen Macht, Wahrheit und Subjekt nach den Akzeptabilitätsbedingungen eines Systems zu fragen:

*Die Akzeptabilitätsbedingungen eines Systems herausarbeiten und die Bruchlinien seines Auftauchens verfolgen – das sind die beiden korrelativen Operatoren. [...] Die Auffindung der Akzeptabilität eines Systems ist nicht zu trennen von der Auffindung der Akzeptabilitätsschwierigkeiten: seiner Willkürlichkeit (bezogen auf Erkenntnis), seiner Gewaltsamkeit (bezogen auf Macht) – also seiner Energie. Also muss man diese Strukturen in Betracht ziehen, um ihre Künstlichkeiten umso besser zu sehen.*²¹

Die von Foucault aufgeworfene Frage danach, welche Bedingungen ein bestimmtes System konstituieren, welche Paradigmen als akzeptabel und welche als inakzeptabel gelten, lässt sich wiederum auf verschiedenen Ebenen mit Diskursen um *Salò* verknüpfen. Ausgehend von einer ersten Ebene, auf welcher die Akzeptabilitätsbedingungen des Rezeptionssystems im Kino in Frage gestellt werden, über eine zweite Ebene der Akzeptabilitätsbedingungen des sozialen Systems einer Gesellschaft hinweg, lässt sich der Diskurs um die Akzeptabilität verschiedener Systeme auf eine dritte Ebene übertragen, welche wiederum zum Ausgangspunkt der hier vorgeschlagenen Analyse führt: Wie lässt sich die Form der Kritik, welche *Salò* zugeschrieben wird, in Bezug setzen zu den Akzeptabilitätsbedingungen und -schwierigkeiten des ästhetischen Systems?

4. Die Dominanz konzeptueller Rahmungen gegenüber ekelhaften Inhalten

Um diese Frage abschließend zu diskutieren, möchte ich auf das anfangs aufgezeigte Paradox zurückkommen, welches sich aus dem Vergleich zwischen den analytischen Betrachtungen der Körperfilme und analytischen Auseinandersetzungen mit *Salò* ergibt. Es lässt sich rekapitulieren, dass dieses Paradox in der Tatsache begründet ist, dass das Erzeugen von körperlicher Ansprache durch Ekel im Fall der Körperfilme einen Ausschluss aus dem ästhetischen System zur Folge hat, während im Fall von *Salò* eine Eingliederung des Films ins ästhetische System stattfindet, auf welcher wiederum oftmals die filmwissenschaftliche Betrachtung des Films basiert. So erklärt Julian Hanich in seinem Essay »(Miss-)Vergnügen am Ekel«, gerade weil Ekel Teil einer ästhetischen Erfahrung sei, regten hochgradig provokative Filme wie *Salò* zum

- 22** Hanich, Julian: (Miss) Vergnügen am Ekel. Zur Phänomenologie, Form und Funktion des Abscheulichen im Kino. In: Montage/AV: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 21/2 (2012), S. 96.
23 Menninghaus: Ekel. Theorie und Geschichte, S. 566.
24 Ebd.

Nachdenken an. Sie seien Bestandteil einer »ethischen Ästhetik«²². Hanich verknüpft somit das Erzeugen von Ekel in *Salò* mit einer Idee von Ästhetik, welche auf sittlichen Normen und Maximen beruht. Dass gerade die Empfindung des Ekels als Essenz von Sittlichkeit angesehen werden kann, scheint im ersten Moment paradox, ist in unserem Zusammenhang jedoch entscheidend. Wenn wir im Fall von Horror-, pornografischen oder melodramatischen Filmen von einer Form *ethischer Ästhetik* sprechen würden, welche im Gefühl des Ekels begründet liegt, würde dies höchstwahrscheinlich für viel Verwunderung, wenn nicht gar für vehementen

Widerspruch sorgen, werden doch gerade Horror- und pornografische Filme als Genres der Unsittlichkeit par excellence angesehen. Mit Bezugnahme auf *Salò* scheint eine solche Aussage hingegen legitim.

Um diesen Widerspruch besser einordnen zu können, möchte ich an dieser Stelle auf Winfried Menninghaus' Einstufung von *Abject Art* eingehen. Menninghaus hält am Ende seiner Untersuchung fest, dass aktuelle künstlerische Tendenzen, welche in Akten der Überschreitung begründet sind, eher einer »vollendeten Harmlosigkeit«²³ als einer neuen Form der Transgression gleichkommen:

Wie Cindy Shermans Ekel-Stilleben von einer eigenartigen Hochglanzschönheit sind, so wird die »double defiance of visual sublimation and vertical form« selbst in John Millers »Untitled« (1988) genannten pile of shit wieder durch eine geometrische, geradezu pythagoreisch schöne Form resublimiert.²⁴

Menninghaus setzt somit ekelerregenden Inhalt in einen konträren Zusammenhang mit formaler Ästhetik. Dieses Kontrastverhältnis führt zu der Proklamierung einer Reduktion der Intensität des Ekelerzeugens und zu der Schlussfolgerung, das Werk würde nur vermeintlich, jedoch in keinem Fall wahrhaftig, Grenzen überschreiten. Genauso wie die ästhetische Aufbereitung von Kunstwerkern der *Abject Art* dazu führt, dass ihnen der Kunststatus nicht abgesprochen wird und dass sie trotz ihrer vermeintlichen Ekelhaftigkeit in Museen ausgestellt werden, kann auch der formale Perfektionismus, mit dem ekelhafte Inhalte in *Salò* inszeniert werden, als Grund dafür angesehen werden, dass der Film ein kritisches Potential zugesprochen bekommt und aus dem System der Ästhetik nicht ausgeschlossen wird. Ebenso wie Damien Hirst seine Leichenteile hinter sterilen Glasscheiben und Stahlkonstruktionen präsentiert, schaltet auch Pasolini eine formale Ebene der ästhetischen Distanz zwischen Zuschauer und filmischen Inhalt. Als prägnantestes Beispiel hierfür kann das visuelle und auditive Zwischenschalten des Opernglases in *Salò* gesehen werden. Doch auch in anderen Szenen des Ekelerzeugens schaffen geometrische Raumkonstruktionen, offenkundige Kamerafahrten oder auffallende Details der mise-en-scène eine Möglichkeit der Distanzierung.

Die Ästhetisierung der ekelerregenden Bildlichkeit in *Salò* und die daraus resultierende Eingliederung des Films in einen künstlerischen Kanon, führt gleichzeitig zu einer Verschiebung in der Art, wie der Film wissenschaftlich diskutiert wird und welche Fragen in verschiedenen Analysen im Mittelpunkt stehen. In Analysen von *Salò* wird oftmals Pasolinis Verwerfen von Hoffnung zu Gunsten einer gesteigerten Körperlichkeit konstatiert. Diese Tatsache hat jedoch nicht zur Folge, dass sich mit der inszenierten Körperlichkeit auseinandergesetzt wird. Stattdessen liegt der Schwerpunkt in der Regel auf der Konzeptualisierung der verworfenen Hoffnung.²⁵

Im Gegensatz hierzu lässt sich bei der analytischen Betrachtung der Körperfilme eine durchweg intensive Thematisierung der Inszenierung von Körperlichkeit und des Hervorrufens von körperlichen Reaktionen beim Zuschauer vermerken. Obwohl also die körperliche Ansprache durch ekelerregende Bildlichkeiten sowohl in *Salò* als auch in den Körperfilmen, den entscheidenden Faktor der Zuschaueradressierung darstellt, werden diese Filme grundlegend unterschiedlich in wissenschaftliche Kontexte eingegliedert. Die Form der Gesellschaftskritik in *Salò* wird zwar stets mit dem Erzeugen von Ekel in Verbindung gesetzt,

- 25** Theweleit, Klaus: Deutschlandfilme. Filmdenken & Gewalt. Godard Hitchcock Pasolini. Frankfurt am Main: Stroemfeld 2003, S. 143-144.

gleichzeitig hat die Eingliederung des Films in das ästhetische System jedoch zur Folge, dass dessen ekelerregender Inhalt in zahlreichen Analysen seinerseits wiederum aus diesem System ausgeschlossen wird und dass stattdessen der Fokus auf konzeptuelle Entscheidungen oder formale Ausarbeitungen gerichtet wird.

Die phänomenologische Analyse des Ekels im Film zeigt hierbei auf, dass weder der Ausschluss der Körperfilme aus dem ästhetischen System noch der systematische Ausschluss ekelhafter Inhalte aus Analysen von *Salò* notwendig ist. Stattdessen werden durch die aufgezeigten Kategorisierungsmechanismen Normen bestätigt, welche im Ekel überschritten werden könnten und sollten. Wenn ein Element der Empfindung des Ekels immanent zu sein scheint, so ist es der Moment der Überschreitung. Gerade dieses Potential ermöglicht es, Grenzen und Paradigmen auf verschiedenen Ebenen auszuloten, zu hinterfragen und zu durchbrechen. Ob es sich hierbei um die Grenzen des filmisch Darstellbaren, der gesellschaftlichen Strukturen, des ästhetischen Systems oder gar der analytischen Betrachtung selbst handelt, bleibt dabei offen. Oftmals ist es jedoch gerade die Synthese der verschiedenen Ebenen des Grenzüberschreitens, welche die Empfindung des Ekels zu einem beachtenswerten Analyseobjekt macht und weiterhin verstärkt machen sollte.

Ästhetische Erfahrung und medialer Verdacht. Jan Böhmermanns #Varoufake

Simon Rehbach

Als am 18. März 2015 ein Ausschnitt der neuen Ausgabe des *Neo Magazin Royale* vorab online veröffentlicht wurde, sorgte dieser für Aufsehen. Der Moderator Jan Böhmermann behauptete, die Redaktion der Sendung *Günther Jauch* habe manipuliertes Bildmaterial verwendet und sei damit dem journalistischen Anspruch eines Politik-Formats nicht gerecht geworden. Es ging um ein in der Talkshow eingespieltes Video, das festhält, wie Yanis Varoufakis, bevor er das Amt des Finanzministers übernahm, während einer Rede über die griechische Schuldenkrise Deutschland den Mittelfinger gezeigt hatte. Böhmermann verkündete, die beleidigende Geste mit seinem TV-Team den Bildern hinzugefügt zu haben, um den Blick auf die negative Darstellung des Politikers in der deutschen Berichterstattung zu lenken. Als Beweis präsentierte er die vermeintliche Original-Aufnahme. Erst am Tag darauf erfuhren die Zuschauer, dass das von Günther Jauch vorgeführte Video in Wahrheit keine Fälschung war. Böhmermann, so die Erkenntnis, hat durch einen inzwischen mit dem Grimme-Preis ausgezeichneten Fake-Fake die öffentliche Empörung über Varoufakis ihrer Oberflächlichkeit überführt.

Der folgende Beitrag schlägt eine über diese Beobachtung hinausgehende Perspektive vor. Er argumentiert, dass die im Internet unter dem Titel #Varoufake bekannt gewordene Satire nicht nur als Medienkritik gelesen werden kann, sondern gleichzeitig eine philosophische Reflexion über die ästhetische Erfahrung des Menschen zur Anschauung bringt. Die Kontroverse um die Echtheit von Böhmermanns Video lässt demnach grundlegende Bedingungen der Wahrnehmung von kulturellen Artefakten zum Vorschein kommen.

1. Unergründlichkeit des submedialen Raums

#Varoufake hat zu verschiedenen Interpretationen geführt. Eine philosophische Deutung nimmt Andreas Rosenfelder vor. In einem Zeitungsartikel erläutert er, Böhmermanns Coup illustrierte eine Entwicklung, die schon Jean Baudrillard beschrieben hat – den Beginn einer die Wirklichkeit verdrängen-

den künstlichen Zeichenwelt.¹ Tatsächlich demonstriert der Moderator die Möglichkeiten der digitalen Verfremdung von bewegten Bildern. In seinem Video steht er vor einem Computermonitor, auf dem die Aufnahme von Varoufakis in zwei Varianten läuft, einmal mit und einmal ohne Mittelfinger. Dass beide Ansichten realistisch wirken, darf allerdings nicht als Beleg für Baudrillards Simulationstheorie verstanden werden. Die Entfernung des Fingers auf die Entstehung einer Hyperrealität zu beziehen, die an die Stelle der Realität rückt², erweist sich als problematisch. Denn zum einen endete das televisuelle Experiment mit Fakt und Fiktion bereits nach kurzer Zeit, zum anderen »ist kein als Fälschung markierter Fall bekannt, bei dem ein rein aus dem Computer errechnetes synthetisches Bild zu einem Skandal geführt hat.«³ #Varoufake gibt weniger Aufschluss über den Anbruch ei-

ner Welt der Simulation als über Prinzipien der sinnlichen Erkenntnis in der Auseinandersetzung mit künstlerisch-medial vermittelten Inhalten.

Folgt man dieser Annahme, lässt sich zunächst festhalten, dass die Entstehungsbedingungen von Bildern und Klängen nicht vollständig ergründet werden können. Eine konstruktivistische Einordnung dieses Befunds liefert unter anderem Niklas Luhmann. Der Soziologe konstatiert, »die Ästhetik [hatte] [immer schon] behauptet, daß die bloße Wahrnehmung des ›Materials‹, aus dem Kunstwerke gefertigt sind, noch keinen ästhetischen Genuß ermögliche« und »eine selektive Verarbeitung des Materials hinzukommen [müsse], die diesem erst Bedeutung verleihe und es zu Elementen eines Kunstwerks zugleich degradiere und aufwerte.«⁴ Die Voraussetzungen, unter denen ein bestimmtes Werk hervorgebracht wird, bilden dabei einen blinden Fleck in der Betrachtung von Kunst. So unterscheidet Luhmann, angelehnt an die Psychologie von Fritz Heider, zwischen medialen Elementen, die aufgrund einer losen Kopplung nicht zu fassen sind, und den von ihnen ermöglichten beobachtbaren Formen.⁵ Nur das Ergebnis einer Selektion, die feste Kopplung der Elemente, gerät in den Blick. Auch die massenmediale Produktion von Nachrichten und Berichten, Werbung sowie Unterhaltung

¹ Rosenfelder, Andreas: Willkommen in der Realität. In: Die Welt (20.03.2015), S. 21.

² Baudrillard, Jean: Der symbolische Tausch und der Tod. Berlin: Matthes & Seitz 2005, S. 77 ff.

³ Doll, Martin: Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens. Berlin: Kadmos 2012, S. 342.

⁴ Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 21.

⁵ Ebd., S. 165 ff.

beruht demnach auf einer Auswahl zur Verfügung stehender Elemente.⁶ Die notwendigen technischen, wirtschaftlichen, rechtlichen und gestalterischen Entscheidungen bleiben der Imagination des Publikums überlassen.

Da die Konstruktionsprinzipien des Sicht- und Hörbaren der Wahrnehmung des Rezipienten nicht zugänglich sind, entwickelt dieser unter anderem eine skeptische Haltung gegenüber der medialen Repräsentation. Während Luhmann ein solches Misstrauen als folgenlose Begleiterscheinung der Operation des Systems der Massenmedien auffasst⁷, macht Boris Groys den Manipulationsvorwurf zur Grundlage seines phänomenologischen Ansatzes. Der Kulturphilosoph arbeitet heraus, dass der hinter der Zeichenoberfläche liegende submediale Raum einen Verdacht erzeugt.⁸ Aus dieser Annahme leitet er eine Sehnsucht

nach Momenten ab, in denen sich das Verborgene offenbart. Dabei unterstellt der in der Rolle eines Detektivs agierende Betrachter, dass zu jeder Zeit ein aufklärender Blick hinter die Oberfläche geworfen werden kann, weshalb »das Vertrauen, der Glaube und die Hoffnung [...] ebenfalls Figuren des Verdachts [sind], denen wir uns genauso wenig entziehen können wie dem Verdacht selbst.«⁹ Es handelt sich um ein ästhetisches Merkmal, das der Rezeption von kulturellen Artefakten inhärent ist und in gleicher Weise auf eine mit der Hand erschaffene Skulptur bezogen werden kann wie auf einen gedruckten Zeitungsartikel oder eine im Fernsehen übertragene Sendung – ungeachtet des stets vorhandenen Spielraums des Subjekts, den wahrgenommenen Gegenstand nach eigenen Vorstellungen zu interpretieren. Die Sorge, dass die Wirklichkeit und ihre Repräsentation voneinander abweichen, bleibt nach Groys auch dann erhalten, wenn wahre Begebenheiten in einer subversiven Enthüllung ans Licht gebracht werden. Denn wie die Lüge steht auch die künstlerisch-medial vermittelte Wahrheit unter Verdacht, da sich ihre Entstehungsbedingungen ebenso wenig beobachten lassen.¹⁰

2. Reflexion über die Bedingungen ästhetischer Erfahrung

Kehrt man zum Beispiel #Varoufake zurück, zeigt sich, dass das Misstrauen gegenüber dem visuell Dargebotenen in der Debatte um den Fernsehausschnitt als kulturelle Grunderfahrung des Menschen reflektiert wird. Varoufakis selbst gab Anlass zur Frage, ob das Video, in dem er Deutschland seinen Mittelfinger entgegenstreckt, bearbeitet worden war. So bezeichnete

⁶ Luhmann, Niklas: Die Realität der Massenmedien. 3. Aufl., Wiesbaden: VS 2004, S. 122.

⁷ Ebd., S. 9.

⁸ Groys, Boris: Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien. München: Hanser 2000, S. 21.

⁹ Ebd., S. 220.

¹⁰ Groys, Boris: Der Verdacht ist das Medium. In: Hegemann, Carl (Hrsg.): Endstation. Sehnsucht. Kapitalismus und Depression I. Berlin: Alexander 2000, S. 85-102, hier: S. 86.

der Politiker noch in der Talkshow von Jauch als zugeschalteter Gast das Bildmaterial als ›doctored‹. Inspiriert durch diese provokante und irritierende Aussage veröffentlichte Böhmermann nur wenige Tage später sein Making-of-Video, das zu dokumentieren scheint, wie die beleidigende Geste nachträglich ergänzt worden war. Es begann eine akribische Suche von Zuschauern nach Anzeichen für eine Manipulation, in der sich jener detektivische Spürsinn widerspiegelt, den Groys dem Betrachter von kulturellen Artefakten zuschreibt. Dass Jauch bereits Mitte der 1990er-Jahre das Opfer einer Täuschung geworden war, als er die gefälschten Fernsehbeiträge von Michael Born ins Programm des Magazins *stern TV* genommen hatte, verlieh Böhmermanns Fake-Fake eine zusätzliche Glaubwürdigkeit. Varoufakis lobte indes den Satiriker für das Video, in dem er einen Beweis für sein Statement fand, den Mittelfinger während seiner Rede nicht gezeigt zu haben.

Dennoch blieben berechtigte Zweifel bestehen, ob Böhmermanns Aufklärung der Wahrheit entspricht. Das Verdienst des Moderators liegt darin, vor Augen zu führen, dass der angebliche Zugang zum submedialen Raum den aufgekommenen Verdacht nicht beseitigen kann. Das Misstrauen verschiebt sich von der Darstellung des Mittelfingers auf die Dekonstruktion der Darstellung des Mittelfingers. »Wenn ich durch diese Zeichenwand hindurchgehe, wenn ich versuche mir ein Bild zu machen von dem, was sich hinter den Bildern unserer medialen Welt verbirgt, wenn ich im Bilde sein will und mir dieses Bild fixieren will«, schildert Groys, »dann bekomme ich doch

¹¹ Ebd., S. 88.

¹² Ebd., S. 96.

nur wieder ein Bild zu sehen und die ganze Situation wiederholt sich.«¹¹ Dass die Offenlegung der Wirklichkeitskonstruktion nur

für eine vorübergehende Beruhigung sorgt, manifestiert sich in verschiedenen Kontexten. Auch Spielfilme und TV-Shows, die von einer Manipulation durch Medien handeln, üben eine ungebrochene Faszination auf ihr Publikum aus, lüften das Geheimnis der eigenen Entstehung als mediales Produkt allerdings nicht.¹²

#Varoufake geht über eine bloße Selbstthematisierung hinaus und macht das Publikum in einem Fall von politischer Tragweite auf die Grenzen des eigenen sinnlichen Erkenntnisvermögens aufmerksam. So betont Böhmermann, dass die Zuschauer entscheiden können, ob sie seinem Video Glauben schenken. Die Kontroverse um den Mittelfinger bestätigt, dass visuelle Repräsentationen – unabhängig von den Praktiken ihrer Hervorbringung – selbst in einer Zeit der computergestützten Bearbeitung ihre Überzeugungskraft nicht verlieren und auf unterschiedliche Weise gedeutet werden können,

ohne eine Aussage über den Hintergrund der eigenen Existenz zu treffen. Erst eine äußere Bedeutungszuschreibung setzte der Suche nach Hinweisen auf eine Fälschung ein Ende. Die Aufregung um #Varoufake legte sich nach der in einem strengen erkenntnistheoretischen Sinne gleichermaßen zu hinterfragenden Bekanntgabe des ZDF, dass Böhmermann eine Bildmanipulation vorgetäuscht hatte. Der zeitliche Abstand zwischen der Veröffentlichung des Videos und der Erklärung des TV-Senders ermöglichte es den beteiligten Beobachtern, selbst die Erfahrung zu machen, nicht in den submedialen Raum vordringen zu können. Eine Verbindung der Bilder zur physischen Wirklichkeit blieb derweil bestehen, da nur ein Detail, die Bewegung der Hand des Politikers, am Computer verändert worden war. Folglich bringt #Varoufake keine vollständige Entkopplung von Signifikant und Signifikat zum Ausdruck, wie sie Baudrillard der Postmoderne nachgesagt hat. Aus jeder Perspektive, so die Botschaft des Spiels mit dem medialen Verdacht, lässt sich lediglich die Oberfläche eines kulturellen Artefakts betrachten. Die Spekulation über das nicht Erfahrbare hinter den Phänomenen gehört konstitutiv zur ästhetischen Erfahrung des Menschen.

Ex-positionen – Museumsbesuche

Ingo Ebener

Theodor W. Adorno erklärt das Museum in seinem Text »Valéry Proust Museum« kurzerhand zu einem Ort, der Gegenstände »mehr aus historischer Rücksicht aufbewahrt als aus gegenwärtigem Bedürfnis«¹. Da Adorno Bewahren hier als Akt des Einbalsamierens versteht, bei dem

das Kunstwerk sein Leben lassen muss, gipfelt seine Diagnose in der Verschränkung von »Museum und Mausoleum«². Wenn das Museum nicht mehr Kunst ausstellt, sondern zum hervorragenden Beispiel für etwas mutiert, was später in der *Ästhetischen Theorie* wiederholt die »Entkunstung der Kunst«³ genannt wird, um die Ein- und Auswirkungen des modernen Kapitalismus auf die Dimension des Ästhetischen anzuzeigen, dann kann genau dies – und die sich damit verändernden Voraussetzungen – in den Blick genommen werden. Mit Hilfe zweier literarischer Beispiele aus Texten von Proust und Valéry gibt Adorno zwar keine direkte Antwort auf die Frage, worin das Bedürfnis nach Kunst oder noch genauer, die Notwendigkeit, Kunst auszustellen, besteht, er gibt jedoch die Richtung – auch für den hier folgenden Museumsbesuch – vor, denn seine Ausführungen versuchen starke Paradoxien und Spannungen nicht aufzulösen, sie gipfeln in diesen. Entscheidend ist dabei auch die Fragestellung, die Adorno von Proust und Valéry übernimmt, nämlich wie ein Kunstwerk (bzw. Artefakt) bewahrt werden kann, wenn es der Sterblichkeit ausgesetzt ist und die Welt um es herum vergeht.⁴ Adornos Text macht zwei Punkte sehr deutlich: Zum einen hat das Museum Anteil daran, dass Kunst sich (im Kapitalismus) verliert und zum anderen ist es

¹ Adorno, Theodor W.: Valéry Proust Museum. In: Ders.: Versuch das »Endspiel« zu verstehen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 16.

² Ebd.

³ Vgl. Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 32, 33, 73, 94, 123, 183, 271, 364, 399, 470.

⁴ Es hat für mich den Anschein, dass Adorno die Synthese aus Prousts und Valérys Ausführungen über das Museum nicht wirklich vollzieht, auch wenn er beide – in entgegengesetzte Richtungen gehende – Gedankengänge zu weiten Teilen mitzugehen scheint. Während es Valérys ernsthafter und durch die Ratio geprägter Blick auf die Kunst ist, die ihm das »Chaotische des Museums« als störend vor das Auge führt, da es das Kunstwerk in neuer, quasi

unnatürlicher Umgebung ausstellt, notiert Adorno bei Proust einen »tragischen« Ausdruck, das Museum als etwas auszuzeichnen und zu retten, das die Kunst als dasjenige zu zeigen in der Lage ist, was über sie hinausgeht. Vgl. ders.: Valéry Proust Museum, S. 27.

5 Hamacher, Werner: Ausstellungen der Mutter: Kurzer Gang durch verschiedene Museen. In: Schestag, Thomas (Hrsg.): »geteilte Aufmerksamkeit«. Zur Frage des Lesens. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 1997. [Wird im Folgenden innerhalb des Textes unter der Sigle »AM« zitiert.]

6 Es kann sowohl Gedenkstätte, Lager, Archiv als auch Warenkammer, Sanatorium, Morgue oder Schatzkammer – und auch fast alles andere sein. (Vgl. AM, S. 53)

ein besonderer Ort des Bewahrens, der auch das Abwesende, bereits Vergangene und Verweste als eben dieses präsentieren kann. Aufgrund dieser Spannung zwischen Verlust und Bewahren befassen sich die folgenden Überlegungen im Allgemeinen mit dem Wesen des Museums und im Besonderen mit dem dort Exponierten, dem Kunstwerk.

In »Ausstellungen der Mutter: Kurzer Gang durch verschiedene Museen«⁵ begibt sich Werner Hamacher mehr als vier Jahrzehnte nach Adorno ins Museum und beobachtet dabei einen »Tumult von Metaphern«, die sich bereits mit dem historischen Erscheinenden des Museums verbinden lassen und er weist im Gegensatz zu Adorno auf die erheblichen Schwierigkeiten hin, die sich aus dem einfachen Umstand ergeben, dass das Museum besucht und aufgesucht werden kann. (Vgl. AM, S. 53) Gerade weil das Museum nicht darauf reduziert werden sollte, ein Mausoleum zu sein und prinzipiell alles⁶ auszustellen in der Lage ist, wird ihm eine Fragilität zu eigen, die beständig ist. Weder ist das Museum dazu verdammt, mit den Dingen, die es exponiert, Staub anzusetzen, noch sich auf eine feste Thematik zu beschränken. Die Möglichkeit, Schranken zu zeigen, aber auch Schranken einzureißen, macht es zu etwas Besonderem, bei dem nur die Überraschung gewiss ist

und so betritt man mit dem Besuch des Museums einen zerbrechlichen und durch diese Zerbrechlichkeit stabilen Raum.

Wenn das Museum (von altgr. *museion* für Tempel der Musen) jedoch für alles offen sein muss – da es nur durch diese Offenheit es selbst sein kann –, dann besteht die Gefahr, dass es abhängig ist von etwas anderem, das es gezwungen ist in sich aufzunehmen. Das Museum aber verschließt sich nicht vor dieser Aufgabe, sondern exponiert immer das Andere, macht es zugänglich im gemeinsamen »Unort« und liefert also immer die Utopie zu jener allumfassenden Zugänglichkeit, die sich selbst noch im Museum ausstellen ließe. So schreibt Hamacher:

Kein Wort und kein Werk, keine Analyse und keine Erzählung, keine Geschichte und kein Aperçu über das Museum, das nicht seinerseits museumsreif wäre – und das heißt: keines, das nicht in einem Museum überholt und überlebt würde. Alles kann ein Museum sein – und das Museum der Ort all dessen, was über das Museum gesagt werden kann. Es ist der Ort von allem, was von diesem Ort – dem ideellen, dem ideologischen, kommerziellen

und sozialen, dem politischen und topographischen – gezeigt werden kann, und also der Ort, von dem nie genug gesagt oder gezeigt – derjenige Ort der Kunst, der durch keine Kunstwerke und keine Kunst der Theorie saturiert werden kann. Denn selbst wenn ein Museum museale Qualitäten annimmt; wenn es selbst – wie es schon jetzt immer öfter geschieht – Gegenstand seiner Ausstellung wird; selbst wenn es ein Museum der Museen gäbe – und vermutlich wird es über kurz oder lang ein solches Meta-Museum, und dann wahrscheinlich nicht nur eines, tatsächlich geben –, selbst dann also, wenn die Museen ins Museum wandern sollten, gäbe es noch immer mindestens ein mögliches weiteres Museum, ein wahrhaft Borgesisches Museum von Babel, in dem sich seine Unvollständigkeit, seine Unsichtbarkeit, seine Inkonsistenz und Dystopie erweisen würde. (AM, S. 53 f.)

Wenn nichts über das Museum gesagt oder geschrieben werden kann, ohne dass es selbst im Museum landet, bedeutet dies für das Wort – sofern es in der Welt ist – eine Unmöglichkeit sich dem Museum zu entziehen. Damit setzt es sich nicht nur dem Leben und das heißt in diesem Fall auch dem Leben im Museum aus, es setzt sich zudem der Möglichkeit aus, nur im – aber auch als – Museum leben und überleben zu können. Damit wird »das Museum der Ort all dessen, was über das Museum gesagt werden kann«. Es kann also nicht objektiv oder neutral über das Museum gesprochen werden, denn es besteht immer die Möglichkeit, selbst Objekt des Museums zu werden. Weiterhin kann das Museum nahezu unendlich gefüllt, erweitert, gefüttert und verändert werden, ohne dass es dabei an seine Grenzen kommen, ohne dass es platzen oder seinen Platz verlieren würde. Mit der Rede *über* das Museum zeigt sich, dass diese ihren Ort *im* Museum hat und niemals über das Museum hinaus kommt, ohne den Ort des Museums und damit das Museum selbst zu erweitern. So entwirft Hamacher konsequenterweise ein »Museum der Museen«, ein »Meta-Museum«, das – wenn es auch Borgesische Ausmaße annimmt – als unsaturierbarer Ort der Kunst, »Unvollständigkeit«, »Unsichtbarkeit«, »Inkonsistenz« und »Dystopie« beheimatet. Das Museum stellt aus und still, dynamisiert, lässt alles Erdenkliche erscheinen, lädt ein und vor, zitiert⁷ (herbei), rahmt ein und öffnet.

Wirft man einen kurzen Blick auf die einzigartige Gefräßigkeit des Museums, die auch vor sich selbst nicht halt machen kann, nicht muss und nicht darf und folgt dem »Borgesischen Museum von Babel« dahingehend, dass man sich an Jorge Luis Borges' *Die Bibliothek von Babel* erinnert, die bereits im

⁷ Vgl. zum Zitat Schestag, Thomas: Pausen. Baudelaire und Poe. In: Roussel, Martin (Hrsg.): Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats. München: Wilhelm Fink 2012, S. 177–197

8 Borges, Jorge Luis: Die Bibliothek von Babel. Stuttgart: Reclam 1974, S. 47.

9 Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes Buch. 13. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006, S. 460 ff.

10 In seinen Ausführungen über Mallarmés *Hérodiade* erwähnt Peter Szondi Jean-Pierre Richards Hinweis in *L'univers imaginaire de Mallarmé*, dass dieser sich wohl spätestens ab 1866 »intensiv mit Hegels Schriften« befasst haben muss. Szondi, Peter: Das lyrische Drama des Fin de siècle. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. 112.

11 Mallarmé, Stéphane: Crise de vers. In: Ders.: Kritische Schriften. Gerlingen: Lambert Schneider 1998, S. 224.

12 Ebd. S. 226.

13 Mallarmé, Stéphane: Le Livre, instrument spirituel (Quant au livre). In: Ders.: Kritische Schriften, S. 254. Übers. ebd., S. 255: »daß alles auf der Welt existiert, um in ein Buch einzugehen.«

14 Blanchot, Maurice: Museumskrankheit. In: Ders.: Die Freundschaft. Berlin: Matthes & Seitz 2011, S. 58 f.

15 Ebd. S. 59.

ersten Satz vom »Universum« spricht, »das andere die Bibliothek nennen«,⁸ dann offenbart sich die Wesensverwandtschaft mit dem Kunstwerk, dessen raumgreifende – um nicht zu sagen *totalitäre* – Züge sich immer auch gegen es selbst richten. Neben Borges entfalten auch Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* und vor allem Mallarmé eine Sicht auf das Allumfassende, die alles und sich selbst zu fassen kriegen muss. Während Musil *en passant* eine »verrückte Bibliothek« entwirft, die ganze »dreieinhalb Millionen Bände« umfasst und als »Tollhaus« erscheint, in dem ein längeres Verweilen nur möglich ist, wenn man wie der Bibliothekar auf das Lesen der Bücher verzichtet,⁹ hat sich Mallarmé an einem Diktum vom *absoluten* Buch versucht, das vielleicht auf Hegel¹⁰ fußt. In »Crise de vers« evoziert Mallarmé mit der Rede vom »l'oeuvre pure«, dass das Verschwinden des Dichters den Wunsch einer *Übergabe* der dichterischen Tätigkeit auf die Wörter bedeutet, die so ganz ihrer eigenen Initiative Folge zu leisten überlassen sind.¹¹ Über den *Blitz des Absoluten* gelangt Mallarmé zu der Feststellung, »que, plus ou moins, tous les livres, contiennent la fusion de quelques redites comptées: même il n'en serait qu'un«.¹² Damit ist auf die These angespielt, zu der sich Mallarmé ausdrücklich in »Le Livre, instrument spirituel« bekennt, nämlich »que tout, au monde, existe pour aboutir à un livre«¹³. Wenn alles in der Welt Buch werden und alles vom Museum ausgestellt werden kann, dann krankt es vielleicht gerade daran, dass es seine Eigenständigkeit und unabhängige Existenzweise einbüßt.

Maurice Blanchot hat diese Überlegungen in einem Text mit dem vielsagenden Titel »Museumskrankheit« weiterverfolgt. Dabei geht er zunächst von der These aus, dass Ernst Robert Curtius die Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes leugnet, »während es das Eigentümliche der großen literarischen Werke ist, sich ohne Substanzverlust und ohne Verfälschung endlos zu übermitteln«¹⁴.

Wenn Curtius zum einen überzeugt ist, dass sich Kunstwerke selbstständig und vollständig, von Zeiten und Einflüssen unbeschädigt, »auf wundersame Weise durch unsere unwissende wie gebildete Lektüre bereichert« übermitteln und vermitteln, zum anderen jedoch glaubt, dass sie nicht reproduzierbar sind, dann verstrickt er sich in einem Widerspruch, der allerdings eine gewisse Tendenz der Zeit offenlegt, die das Verständnis des Museums betrifft.¹⁵

Nachdem er der Frage nach dem »imaginären Museum« nachgegangen ist, das er für »niemals gegeben und auch [für] niemals gegenwärtig« hält, was sich jedoch permanent zugleich *bejaht* wie *erschüttert*, stellt er fest, dass es im Museum nicht bloß um bildungsbeflissenes Verweilen und auch nicht um die Anordnung großer kultureller Errungenschaften geht, sondern um die Erkenntnis, dass das Museum »der imaginäre Raum [ist], in dem die künstlerische Schöpfung sich im Kampf mit sich selbst unaufhörlich sucht, um sich jedes Mal gleichsam aufs Neue zu entdecken, eine im Vorhinein zurückgewiesene Neuheit«.¹⁶ Diese beschriebene *Erfahrung* des Kampfes zwischen Suchen und Finden, die sich »aufs Neue« wiederholt und überholt, erinnert nicht ohne Grund an die bereits angesprochene Gefräßigkeit des Museums, denn als genauer Leser Musils, Borges' und Mallarmés ist Blanchot bestens vertraut mit dem Werden und Vergehen von Werken. Sie führt ihn zu einer Feststellung, die sich in anderer Form bei Heidegger findet und die auch Hamacher diskutiert, dass »das Museum die Werke ihrem Ursprung entreißt, sie von ihrer Welt trennt«.¹⁷

Hamacher, der bereits in »Affirmativ, Streik«¹⁸ mit Benjamin das »Schwankungsgesetz« ausmachen konnte, um aufzuzeigen, wie sich jede Gewalt, die sich erhalten will, in ihrem Wesen verändern und selbst schwächen muss, führt diesen Gedanken fort, indem er – wie Adorno, aber über diesen hinausgehend – das Museum mit den Institutionen der kapitalistischen Welt engführt:

Das Museum kassiert die Institutionen, die es ausstellt – es streicht ihre Summe ein und tilgt sie. Das Museum ist die kassierte Tradition – aber wirft es für das kulturelle Kapital, das es einstreicht, noch Profit ab oder führt es zu seinem Bankrott? (AM, S. 54)

Das Museum stellt aus und kann dadurch auch die Institutionen ausstellen, die bemüht sind *in summa* sich zu verstellen oder so darzustellen, dass der Blick, der auf ihnen lastet, nicht zu ihrer Streichung führt. Das Museum streicht und streikt, ohne dass es vorher einem anderem als dem eigenen Diktat unterworfen sein kann. Mit der Ausstellung kassiert es dann nicht nur das Geld der Museumsbesucher ein, sondern auch die zur Tradition gewordenen Institutionen. Durch dieses Einstreichen aber kapitalisiert sich die Kultur, ohne dass klar ist, was für die Kultur daraus erwächst.

Möchte man nun Klarheit über das Wesen und die Funktion des Museums erlangen, kommt man nicht umhin sich selbst in das Museum zu

16 Ebd. S. 65.

17 Ebd.

18 Vgl. Hamacher, Werner: Affirmativ, Streik. In: Hart Nibbrig, Christiaan L. (Hrsg.): Was heißt »Darstellen«? Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 340-371.

begeben. Will man ein Museum »von außen sehen«, so »muß man schon – oder noch – im Museum sein; um die Wahrheit über das Museum ans Licht zu bringen, muß man bereit sein, sie ins Licht des Museums zu bringen«. (AM, S. 55) Das Außen des Museums kann also nie außerhalb des Museums erfahren werden, womit man sich immer auf das nicht-neutrale Terrain des Museums begeben muss und sich immer schon innerhalb des Museums befindet, sobald man über es nachdenkt. Für das Museum gibt es also weder nicht-»museale« Wahrheiten noch Wahrheiten, die sich nicht über kurz oder lang im Museum ausstellen ließen. Dabei ist das Museum »vielleicht selber nichts anderes als eine Schwelle, eine Eröffnung und ein Schluß, Abschied und Begrüßung zugleich« (AM, S. 55). Mit diesen Formulierungen stellt Hamacher den Bezug zu dem her, was er »Afformativ« nennt. Mit dem »Afformativ« ist dasjenige – geradezu als Parodie der »Sprechakttheorie« – bezeichnet, das im Bodenlosen des Entzugs oder der »Entsetzung« sich zu Wort meldet, ins Wort fällt und in diesem Abschied begrüßt. Es geht also um das, was als »Sprechakt« nur äußerst unvollständig gedacht ist und was einer Handlungsform, um diese erst zu ermöglichen, vorausgehen muss. Etymologisch leitet Hamacher

¹⁹ Vgl. Hamacher: dieses »Gegenwort« vom lat. *affor* (anreden, ansprechen, zum Beispiel beim Abschied) her.¹⁹
Afformativ, Streik, S. 360.

Wenn es sich zudem bei den Gängen ins Museum immer um Schwellengänge handelt, dann können die »Beobachtungen eines Museumsbesuchers« (AM, S. 55) als Beobachtungen über Beobachtungen, als Beobachtungen zweiter Hand, selbst Beobachtungen, die nicht bereits ausgestellt, exponiert sind, sein, ohne dass sie sich außerhalb des Museums befänden. Dabei verlaufen also die eigenen Beobachtungen über die Beobachtungen des Museums von *Schwelle zu Schwelle*. Diese vielerorts getätigten Schwellen-Diskurse, die Hamacher »in ein kleines Diskurs-Museum« (AM, S. 55) versetzt, führen von Pomian über Benjamin zu Heidegger, dem Hamacher eine längere Auseinandersetzung widmet. Ich werde mich in meinen Ausführungen nun auf diesen Gang ins Museum mit Heidegger beschränken, da sich bei diesem die zentrale Frage nach Werden und Vergehen des Kunstwerkes auch im Zusammenhang mit dem Museum stellt.

Heidegger hat in *Aus der Erfahrung des Denkens* über das Museum festgestellt, dass das »museale Vorstellen [...] alles [...] in das gleichförmige der »Ausstellung«[einebnet]« (zitiert nach AM, S. 60), was vor allem im Zusammenhang mit dem »Kunstwerkaufsatz«, in dem Heidegger eine wirkungsmächtige Theorie über das Wesen der Kunst entwickelt hat, an Relevanz gewinnt.

Die Praxis des Ausstellens, die Heidegger als »Ausstellen«, als Wesensverlust des Bildes bzw. Kunstwerkes versteht, bei dem der originäre Ort und das Einzigartige verschüttet gehen, lassen ihn die Annahme vermeiden, dass sich das Kunstwerk bereits an seinem Wesensort erschöpft und in dieser Enteignung vergeht. (Vgl. AM, S. 61) Obwohl Heidegger bereits in *Sein und Zeit* überlegt, was es heißt, wenn »etwas »vergeht«, »Vergangenheit« wird« und »»außer Gebrauch« kommt«, (AM, S. 61) stößt er für Hamacher eher unfreiwillig auf folgende Aporie: Wie können bestimmte Gegenstände, die im Museum als Reliquien einer vergangenen Zeit aufbewahrt werden, sowohl dieser als auch der Gegenwart angehören? Warum kann mit dem Vorhandensein keineswegs die Zugehörigkeit zu einer anderen (vergangenen) Zeit ausgeschlossen werden? (Vgl. AM, S. 61) Da für Heidegger allerdings der Gebrauch einer Sache nicht davor schützt, dass auch die Welt, aus der diese stammt, überdauert, hält es Hamacher für konsequent, zu betonen, dass einerseits das Vergehen der Welt unabhängig davon geschieht, ob ein Gegenstand, dessen Welt vergeht, ins Museum eingeht und andererseits das Vergehen dieses Gegenstandes mitsamt seiner vergehenden Welt weitergeht. (AM, S. 61) Damit liegt für Hamacher der Schwerpunkt auf dem *Vergehen* der Dinge, deren Vergänglichkeit im Museum bewahrt wird, wenn sie denn nicht sogar dort erst wirklich entfaltet wird. So werden die Dinge zu »ihr[em] eigene[n] Museum: Obwohl ihre Welt schon »vergangen« ist, sind sie noch in der »Gegenwart« vorhanden. Das Museum nimmt also in Heideggers Überlegungen nur deshalb einen besonderen Platz ein, weil es nicht nur der Ort ist, an dem »die Welt« vergeht – denn sie vergeht immer –, es ist nicht nur der »Ort«, an dem der Ort vergeht, sondern derjenige »Ort«, an dem das Vergehen des Ortes und der Welt ausgestellt wird.« (AM, S. 61) Während für Heidegger vor allem der Weltverlust hervorgehoben werden kann, der das Museum zum Ort macht, in dem dieser ausgestellt wird, kann Hamacher die Aporie noch genauer als dasjenige bestimmen, das über die Ausstellung des Museums seinen Ort nicht, jedoch seinen Verlust sichert. Das Museum wird folglich für das Vergangene und Verlorene erst zu einem Raum, der dadurch ausgezeichnet ist, sich und seinen Gegenstand dadurch zu bewahren, dass er ihn durch Ausstellung entfaltet, wodurch der Welt- und Ortsverlust mit dem Verschwinden offenbar werden.

Im Zuge einer weiteren Präzisierung weist Hamacher auf das Dasein als dasjenige hin, das primär geschichtlich ist, das sich in einem zukünftigen Entwurf als Gewesenes bestimmt, wodurch sich »das Museum als Raum der »Welt-Geschichte« aus der Zukunft des Daseins, daß die Museums-

Ausstellung sich aus einer ›primären‹ Aus-stellung, nämlich der Ek-sistenz als der Aus-setzung des Daseins in seine Künftigkeit definiert« (AM, S. 62). Damit ist aber gesagt, dass die Objekte mitsamt ihrer Welt zwar vergehen und nicht nur ihrer ›Künftigkeit‹ ausgesetzt sind, sondern dass im Museum die Ausstellung tatsächlich zu einer ›Aus-stellung‹, d. h. dem Ort des Todes, wird. Dabei gibt es das Vergehen einzig aus dem Blick auf eine bevorstehende, zukünftige Zeit. Daraus kann Hamacher nun die paradoxe Bestimmung ableiten, dass das Museum der Ort ist, in dem »uns mögliche Vergangenheiten aus künftigen Möglichkeiten entgegen[kommen]«, was das Museum zu einem »Museum aus der Zukunft, ein[em] Museum möglicher, künftiger Vergangenheiten, ein[em] Museum der Zukunft« macht. (AM, S. 62)

Heidegger aber zieht diese Konsequenzen laut Hamacher nicht, da er das Museum als »Institution der Stillstellung der Geschichte und der Vulgarisierung ihrer ›eigentlichen‹, ihrer zeitigenden Zeitlichkeit« versteht. (AM, S. 62) Hamacher meint dies vor allem anhand eines Abschnittes aus »Der Ursprung des Kunstwerkes« belegen zu können. Dabei kann er sich auf die Terminologie des Setzens, des Stellens und des Bringens beziehen, die Heidegger ins Spiel bringt, wenn er vom Wesen des Kunstwerkes als einem »Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit« spricht und »Setzen« mit »zum Stehen bringen« über-

setzt.²⁰ Hamacher fragt folglich:

Kann dieses Setzen, zum-Stehen-Bringen und Stellen der Wahrheit, kann diese Position in der Ausstellung und ihren Exponaten gesehen werden? Ist das Museum so wie das Kunstwerk ein Ort der Wahrheit? (AM, S. 62)

Betrachtet man nun aus dieser Perspektive den ›Kunstverkaufsatz‹, dann fällt auf, dass Heideggers Leitfrage, worin das Wesen der Kunst eigentlich besteht, von ihm sehr schnell mit der Frage nach dem Ursprung und der »Wesensherkunft« zusammengebracht wird.²¹ Heidegger glaubt, das Wesen der Kunst dort finden zu können, »wo Kunst ungezweifelt wirklich waltet«²². Analog zum *Walten* der Kunst spricht er von einem *Stecken*, denn die Kunst »steckt im Kunst-Werk«²³ und davon, dass »[i]n den Sammlungen und Ausstellungen [...] Kunstwerke der verschiedensten Zeitalter und Völker untergebracht [sind]«²⁴. So kann er zunächst das Kunstwerk als Objekt oder Ding bestimmen, dem ein ›Dinghaftes‹ zukommt, denn das Kunstwerk ist für ihn selbst »unrückbar« mit dem ›Dinghaften‹ verbunden, um schließlich ein ›Anderes‹ ausmachen zu können, das über es hinausgeht und das

²⁰ Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerkes. In: Ders.: Holzwege. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1950, S. 25.
²¹ Ebd., S. 7.
²² Ebd., S. 8.
²³ Ebd.
²⁴ Ebd., S. 8 f.
²⁵ Ebd., S. 9. Heidegger beharrt mit einer gewissen Nachdrücklichkeit darauf, dass der Mensch kein Ding sei. (Ebd., S. 11) Das Ding aber möchte Heidegger wiederum auch in Schutz nehmen, denn »seit langem schon [ist] dem Dinghaften der Dinge Gewalt angetan worden«. (Ebd., S. 14) Vielleicht darf man daher annehmen, dass im ›Kunstverkaufsatz‹ auch ein Konflikt zwischen Wesen

Künstlerische ausmacht.²⁵ Für ihn geschieht im Werk die »Eröffnung« des »Sein[s] des Seienden« bzw. »das Entbergen, d. h. die Wahrheit des Seienden«, die sich als die so »ins Werk gesetzt[e]« Wahrheit selbst »zu Zeiten als Kunst ereignet«. ²⁶ Dabei wird vor allem im Abschnitt »Das Werk und die Wahrheit« Heideggers Sorge manifest, dass der ›Kunstbetrieb‹ die Werke aus ihren ›Wesensräumen herauszureißen‹ vermag.²⁷

Seine Überlegungen zum Museum und zum Kunstbetrieb ähneln Adornos Diagnose, dass eine Ausstellung für den ausgestellten Gegenstand oft bedeutet, dass er als etwas Abgestorbenes und Vergangenes präsentiert wird. Bei Heidegger konkretisiert sich dies als eine Art Weltverlust, den das Werk im Museum erleiden muss und der das Erscheinen der ins Werk gesetzten Wahrheit verhindert. Sowohl Adorno als auch Heidegger betrachten das Museum mit Skepsis und mit Vorbehalten, was sich dahingehend als berechtigt erwiesen hat, dass das Museum dem Wesen nach äußerst paradox und maßlos ist, dennoch liegen gerade hier auch die Stärken des Museums, die Hamacher herausgearbeitet hat und die er vor allem gegen Heidegger verteidigt. Weder erschöpft sich das Museum darin, Gedenkstätte oder Mausoleum zu sein, noch reichen der Versuch, das Wesen der Kunst zu bestimmen, und ein kritischer Blick auf die moderne Technik und das Museum als Institution aus, um es als solches abzulehnen. Die besonderen Qualitäten des Museums liegen vor allem darin, dass es sich als Institution nicht erschöpft, ohne zugleich das Erschöpfende aller Institutionen ausstellen zu können, aber sie liegen auch darin, dass sie über Fragen nach »Weltentzug oder Weltzerfall«²⁸ hinausgehen. Wenn Heidegger in seiner Kritik am Museum eine »Ex-position der ursprünglichen Position der Wahrheit« ausmachen kann, da sich mit dem »Ins-Werk-Setzen« oder »Ins-Werk-Bringen der Wahrheit« (zitiert nach AM, S. 64) eine »eigentliche Aus-setzung« ›ereignet‹, dann kann Hamacher dieser Privilegierung entgegen halten, dass sie nur auf der Grundlage einer einerseits »unversetzte[n] Welt und eine[r] originäre[n] Figur ihrer Darbietung« und einem andererseits sehr einseitigen Verständnis vom Museum funktioniert. (AM, S. 63) Blanchot hat daher aus ganz ähnlichen Gründen in »Museumskrankheit« darauf hingewiesen, dass die Kunstwerke innerhalb des Museums zwar aus einer »Bewegung des Lebens« herausgehalten sind, sie aber auch »in der wächsernen Bequemlichkeit ihrer geschützten Permanenz« und damit als »dem Verfall durch die Zeit« entzogen begriffen.²⁹

und Werk und Werk und Werkzeug ausgetragen wird, wodurch also die Begriffe der Tätigkeit, des Werkens und des Handwerks ebenso wenig unberührt bleiben wie die des Lassens, der Gelassenheit, des Begegnenlassens und des Einlassens, aber auch die der Eröffnung und der Offenheit. Dabei ist in der Tat die Härte und Dynamik der Begriffe irritierend, die Heidegger noch für die Beschreibung des Wesens der Kunst bemüht.
²⁶ Ebd., S. 28.
²⁷ Vgl. ebd., S. 29 f.
²⁸ Ebd., S. 30.
²⁹ Blanchot: Museums-krankheit, S. 67.

Leben und Zeit ereignen sich im Museum also in besonderer Weise, aber um dies zu erfahren, muss man sich schon selbst ins Museum begeben.











Das Bild des Töpfers

Martin Kilacsko

Mit leerem Blick fixiert der Töpfer den unablässig rotierenden Ton. Seine nassen Hände greifen mal harmlos dem Ton folgend, mal wie im Kampfe in die vorgefundene Form ein. Es gilt, den Ton zu bändigen, nicht zu töten. Dies kann nur gelingen, indem er dem Ton seine Sprache ablauscht und daraus die seine ableitet. Selbst wenn er ihm auf diese Weise eine Form abgerungen hat, besitzt auch diese eine eigene Sprache, der er sich erneut anpassen muss. Der erfahrene Töpfer leistet dies ohne Anstrengung und Aufmerksamkeit. Seine Hände sind gleichgültig und ruhig, sie vernehmen und wandeln um. Sie befinden sich wesentlich still neben dem Zentrum, um welches der Ton sich kreisend bewegt. Inhalt ist ihm ein doppelter: die innere Leerform des entstehenden Gefäßes und das Tonmaterial zwischen seinen Fingern. Beide sind in der Formung ununterscheidbar aufgehoben. Nur momenthaft treten Finger und Form in eine nicht festzuhaltende Einheit, die sich im nächsten Moment schon wieder eigenständig verlieren kann. In dem Augenblick der Einheit antizipiert der Töpfer eine noch herzustellende vollendete Form. Eine reine Form zu schaffen, welche keine Spuren und Furchen seiner Anverwandlungen enthält, ist ihm jedoch nicht vergönnt. Je länger und verzweifelter er versucht, seine Fehler zu verbessern, desto schrumpeliger werden seine Finger. Jedes Verschließen einer Spur zieht eine neue. Auch wenn es ihm möglich ist, das Fundament einer Form erneut zu bearbeiten, so nicht ohne überdies das gesamte Gebilde zu verändern oder gar zu gefährden. Der drehende Ton hat in jeder Berührung nur ein Ziel – sich auszuweiten. Je weiter oder höher er wird, umso dünner wird er.

Rezension

Vom Erscheinen des Möglichen

Daniel Bella

Der Film bildet die Wirklichkeit ab. Diese Behauptung ist in all ihrer Problematik immer noch einer der Sehnsuchtsorte der Filmästhetik. Natürlich sind Bilder manipulierbar, natürlich gibt es ganze Filmgenres, die sich dieser Behauptung prinzipiell widersetzen – dies und vieles mehr mag sich einwenden lassen. Dennoch bleibt das Gefühl, dass etwas Reales im Film übrigbleiben müsse: Dieses Haar, dieser Zahn und, wenn auch nicht die Kulisse selbst, dann doch zumindest deren Farbe müssen den realen Bodensatz des Films ausmachen. Bevor jedoch die cineastischen Realitäten monoton auf ihre Wirklichkeitstreue abgeklopft werden, sollten zunächst einige Gegenfragen gestellt werden: Welche Wirklichkeit ist gemeint? Beschränkt sich die Wirklichkeit nur auf das, was wir sehen? Darf sich Realismus im unmittelbar Gegebenen erschöpfen? Und zwar auch dann, wenn dieses unter der Herrschaft kapitalistischer Verhältnisse steht?

Genau hier setzt Lukas Germanns lesenswertes Buch über das revolutionäre Potential filmischer Ästhetik ein. Seine These: Das Überschreiten des Gegebenen stellt gerade die Bedingung der Möglichkeit eines subversiven Films dar. Solange der Film nur das Vorhandene und nicht auch das Mangelnde aufzuzeigen vermag, affirmiert er die gegebenen Verhältnisse. Gleichzeitig aber nimmt der Autor durchaus ernst, »dass es im Film so scheint, als hätten wir es mit der äußeren Wirklichkeit selbst zu tun«¹. Um eine Ästhetik der Möglichkeiten einzurichten, müsse der Film deshalb von seinem Schein, nichts als die Wirklichkeit darzustellen, befreit werden. Mit Bezug auf Jean-Luc Godard, der den zentralen Bezugspunkt der Studie darstellt, schreibt Germann: »Es gilt, einen Weg zu finden, die Hermetik der Bilder zu sprengen, die Selbstverständlichkeit

¹ Germann, Lukas: Die Wirklichkeit als Möglichkeit. Das revolutionäre Potential filmischer Ästhetik. Zürich: Diaphanes 2016, S. 33, vgl. S. 217.

² Ebd., S. 332.

³ Ebd., S. 58 f.

und Einfachheit, in der sie sich präsentieren, zu widerlegen.«² Diesen Weg zeichnet der Autor auf knapp 500 Seiten nach, wobei es ein besonderes Verdienst seines Buchs ist, auch Filme, deren subversives Potential nicht unmittelbar offensichtlich ist, in seine Untersuchung mit einzubeziehen. Trotz des breit gestreuten Materials gelingt es dem Autor aber dennoch, seiner These einen scharfen Umriss zu verleihen. Germanns Stärke besteht gerade darin, Ambivalenzen und Zwischentöne aufzuspüren und zu notieren. Sämtliche Passagen sind sprachlich ansprechend gestaltet. Der Autor findet das richtige Maß zwischen Begeisterung und nüchterner Betrachtung.

So unterschiedlich das subversive Potential der großen Menge an Filmen, die Germann auswertet, auch ist, führt er dennoch alle auf eine Grundbedingung zurück: Die Montage. Sie unterbricht zunächst den Fluss der Bilder, der die technische Grundbedingung des Films darstellt, und schafft erst durch die Synthese der szenischen Elemente ein kompositorisch eigenständiges Werk. Die Integrationsleistung der Montage kommt dabei allerdings immer zu spät: Die Teile sind früher als ihr Ganzes, die »Zusammenfügung verschiedener Bilder zum kontinuierlichen Gang des Filmstreifens ist eine aposteriorische«³. Germanns These besteht hier darin, dass sich die Problematik dieses formalen Verhältnisses auf Seiten der inhaltlichen Struktur der Ästhetik des Films spiegelt. Der Film muss sich zu diesem formalen Problem verhalten. Dafür gibt es nach Germann zwei Strategien: Entweder kann das Prekäre des Ganzen thematisiert oder der Versuch einer Restauration des Ganzen unternommen werden. Der eine Weg führt zum Fragment, der andere zur Erzeugung einer einheitlichen Stimmung, einer Aura, in der sich die Betrachtenden verlieren sollen. Obwohl beide Ansätze von Germann detailliert ausdifferenziert und beleuchtet werden, bleiben manche Zuordnungen von Regisseuren und Stilen allerdings unklar. Dies wird besonders beim russischen Montagekino deutlich, das der Autor eher dem fragmentarischen Ansatz zuordnet. Dies hat sicherlich auch einiges für sich, bedeutet es aber, dass die Filme eines Regisseurs wie Sergei Eisenstein von der einzelnen Einstellung her betrachtet werden müssen, dann erkennt dies dessen Originalität: Indem Eisenstein die einzelnen Einstellungen, die erst in Bezug auf das nächste Bild ihren Sinn erhalten, von der Montage aus denkt, versucht er schließlich gerade eine Antwort auf das Verhältnis der Teile und des Ganzen im Film zu finden. Damit wäre Eisenstein auch ein interessanter Untersuchungsgegenstand für den vierten Teil des Buchs gewesen, der eine Art Meta-reflexion auf das Verhältnis von Film und Praxis darstellt.

Auch die extremsten Filme lassen – da sie letztlich eben doch nichts als Filme sind – eine Lücke zwischen Film und Praxis offen. Der Film allein vermag es nach Germann freilich nicht, seinen Bildern Taten folgen zu lassen. Gerade hier, in Bezug auf das praktische Potential des Films, zeigen sich allerdings auch die Grenzen seines Ansatzes. Dass Filme es auch vermögen, Gewalt hervorzurufen, liegt wohl aufgrund dessen, dass der Autor hier weder auf die Produktion noch auf die Rezeption von Filmen eingeht, ebenso außerhalb seines Interesses wie auch die Tatsache, dass Filme in vielen Fällen unter repressiven Bedingungen entstehen. »Diese gesellschaftlichen Funktionen und Seinsweisen des Films sind nicht der Fokus dieser Arbeit, der es um das Potential filmischer Ästhetik geht«,⁴ heißt es dazu lapidar. Es lässt sich hier allerdings die Frage stellen, ob eine solche Trennung das Projekt des Auffindens und Nachzeichnens des revolutionären Potentials filmischer Ästhetik nicht von Beginn an verunmöglicht. Kann in einer Auseinandersetzung mit der revolutionären Ästhetik eines Films wirklich die Frage vermieden werden, ob er schweigend und vereinzelt oder im Gespräch miteinander geschaut wird? Spielt es wirklich keine Rolle, ob ein Film innerhalb hierarchischer Strukturen oder basisdemokratisch produziert wird? Welchen Einfluss hat der kapitalistische Charakter der unterschiedlichen Techniken? Diese und weitere Schnittstellen müssten beachtet werden, um den Film aus einer isolierten Betrachtung zu lösen und dessen sozialer und praktischer Einbettung gerecht zu werden. Freilich – und dies spricht für die Sensibilität und Leidenschaft, mit der er sich den Filmen widmet – scheinen aber auch diese Fragen in Germanns Buch immer wieder durch. Etwa dann, wenn der Autor mit Bezug auf Werner Herzogs *Aguirre, der Zorn Gottes* schreibt: »Der Film als Dichtung des Wirklichen geht über in Dokumentation seiner Produktion.«⁵ Diesen Umstand bezeichnet Germann als Übergang vom Erscheinen zum sich Ereignen. Vielleicht ist dies auch als Hinweis auf eine mögliche Komplettierung seines grundlegenden, ambitionierten und empfehlenswerten Werks zu verstehen.

Das Buch *Die Wirklichkeit als Möglichkeit. Das revolutionäre Potential filmischer Ästhetik* ist 2016 bei Diaphanes erschienen. Es hat 528 Seiten und kostet rund 35 Euro.

⁴ Ebd., S. 221.

⁵ Ebd., S. 350.

Interview

Gespräch mit Christoph Menke

zur ersten Ausgabe »Ästhetik«

»Hegel und Kant waren die letzten, die, schroff gesagt, große Ästhetik schreiben konnten, ohne etwas von Kunst zu verstehen«, notiert Adorno in seinen Paralipomena zur *Ästhetischen Theorie*. Keine Ästhetik also ohne Verständnis der Kunstwerke. Andererseits lässt sich ohne Verständnis der Ästhetik nur unvollständig über drängende Fragen der Erkenntnistheorie, der Metaphysik und der Politik sprechen. Zur Kunst und ihrem Verhältnis zu Philosophie und Politik haben wir Christoph Menke, Professor für praktische Philosophie in Frankfurt, befragt.

lontain: Beginnen möchten wir mit der These vom ›Ende der Kunst‹, die seit Hegel von verschiedenen Autoren vertreten wurde. Dieser Gedanke, wonach die Kunst zu einem gewissen Zeitpunkt an ein Ende gelangt, ist auch bei Adorno auf mindestens zweifache Weise vorzufinden. Einerseits, wenn er schreibt, Hegel habe sich im Zeitpunkt geirrt: Die Kunst sei zu Hegels Zeit noch keineswegs an ein Ende gekommen. Demgegenüber wäre denkbar, dass in einer befreiten Gesellschaft kein Bedürfnis mehr nach Kunst bestehe, so dass sie in diesem Sinne ›an ihr Ende‹ gelange. Andererseits steht nach Adorno in Frage, ob nach Beckett eine noch radikalere Kunst überhaupt vorstellbar sei. Nun geht die Kunst aber durchaus weiter, das Ende der Kunst ist ausgeblieben. Waren die Diagnosen somit falsch oder hat sich die Kunst tatsächlich auf eine bestimmte Weise verändert, sodass die Diagnosen weiterhin Gültigkeit besitzen?

Christoph Menke: Es ist tatsächlich die Frage zu stellen, ob die Kunst weitergeht. Wie Sie wissen, bezieht sich die Diagnose vom Ende der Kunst bei Hegel ausdrücklich nicht darauf, dass sich nicht eine bestimmte Weise geistiger Produktion fortsetzen wird, die zumindest äußerlich Ähnlichkeiten mit dem hat, was man vorher Kunst nannte. Das schließt er überhaupt nicht aus und stellt sogar in dieser Hinsicht einige Diagnosen, die ganz interessant für das Verständnis von Gegenwartskunst sein können. Die Frage ist – und das eint wahrscheinlich Adornos und Hegels Überlegungen –, ob die Kunst in einer bestimmten ausgezeichneten Funktion, Rolle oder Bedeutung in einer bestimmten gesellschaftlichen und kulturellen Situation noch weiter existieren kann oder weiter existieren wird. Bei Hegel ist das etwa die Bedeutung, von der er glaubt, dass die Kunst sie bei den Griechen hatte, nämlich dass sie das Medium ist, in der Wahrheit angemessen zur Erscheinung kommt. Wenn das nicht mehr der Fall ist, etwa weil wir komplexere und darin angemessenere Formen zur Artikulation von Wahrheit gefunden haben – wie die Philosophie –, dann hat die Kunst nicht mehr die Bedeutung eines wesentlichen Teils des absoluten Geistes, sondern wird zu einem, wie Hegel beschreibt, Feld für Experimente im Medium des Sinnlichen; Experimente mit bestimmten Techniken des Sinnlichen, die für unser Selbstverständnis jedoch keine wesentliche Bedeutung mehr haben.

In dieser Weise reformuliert wäre Hegels Diagnose also aufrecht zu erhalten?

In dieser Weise ist sie das vermutlich. Die Frage ist allerdings, ob die Alternative vollständig ist, mit der er arbeitet. Ob also die Alternative zwischen der Kunst als Artikulation der Wahrheit des Geistes, die dann jedoch angemessener in der Philosophie erfolgen kann, oder der Kunst als ein Experimentieren im Sinnlichen, das uns in unserem Selbstverständnis nicht substantiell betrifft, sinnvoll erscheint. Mir scheint diese Alternative falsch zu sein. Man muss daher eher überlegen, ob die Kunst der Moderne seit Hegel – obwohl diese Entwicklung bereits mit der romantischen Kunst und Theorie beginnt –, nicht gerade behauptet, dass die Experimente im Medium der Sinnlichkeit deshalb Wahrheitsanspruch erheben können, weil sie zu einem veränderten Selbstverständnis des Geistes führen. Einem Verständnis des Geistes, wie Hegel zumindest offiziell – bei Hegel können wir ja alles Mögliche finden, doch ich beziehe mich hier auf die offizielle Selbstbeschreibung seiner Philosophie – es nicht

denken wollte. Das heißt, man müsste sich fragen, ob nicht genau die Kunst, von der er angenommen hatte, dass sie nach der metaphysischen Bedeutungsgeschichte der Kunst, also nach ihrem Ende, liegt, ob diese Kunst nicht gerade in einer anderen Weise wieder einen Wahrheitsanspruch erhebt, und damit einen anderen Begriff des Geistes vorgeschlagen hat.

Den Schwerpunkt unserer ersten Ausgabe bildet die Frage nach dem Verhältnis von Form und Inhalt. Nach Hegel zeichnet sich die klassische Kunst dadurch aus, dass diese beiden Momente eine harmonische Einheit bilden, die in der romantischen Kunst jedoch zerbricht, in der – wie Sie bereits ausgeführt haben – das Experimentieren mit Formen Einzug erhält. Für uns hat sich damit die Frage gestellt, inwieweit diese Verhältnisbestimmung einem geschichtlichen Wandel unterliegt. So diagnostiziert etwa Adorno das Vorherrschen von Dissonanzen und Brüchen in den Werken der Moderne; Buchstabe und Bedeutung stehen demnach in einem irreduziblen Spannungsverhältnis zueinander. Ließe sich sagen, dass diesem Kategorienpaar ein geschichtlicher Index eingeschrieben ist? Und wenn ja, was ist charakteristisch für das Verhältnis von Form und Inhalt, wie es in den Werken der Gegenwart zur Darstellung kommt?

Zunächst ist es schwierig, diese Frage zu beantworten, wenn wir über sie in den Kategorien von Form und Inhalt nachdenken. Wir müssten uns daher fragen, ob dies überhaupt das richtige Kategorienpaar darstellt. Denn in die Dimension eines Kunstwerkes geraten wir gerade *nicht*, wenn wir danach fragen, was uns etwa eine Tragödie ihrem Inhalt nach sagt. Von Bedeutung ist hier vielmehr die Frage danach, wie diese inhaltlichen Momente im Kunstwerk dargestellt werden. Für die Tragödie etwa ist bezeichnend, dass dies in ihr nicht durch einen epischen Erzähler geschieht, sondern durch ein kompliziertes Gewebe von verschiedenen Charakteren, die sich selbst äußern. Worum es hier geht, lässt sich daher eher über ein anderes Kategorienpaar beschreiben, und zwar dasjenige von Form und Stoff oder Form und Material. Auf diese Weise lässt sich auch über Künste sprechen, die keinen Gegenstand und in diesem Sinne keinen Inhalt haben; über Musik beispielsweise, in der es nicht um *etwas* geht, in der keine Geschichte erzählt wird. Der Inhaltsbegriff wäre entsprechend so weit zu fassen, dass die Stofflichkeit, die materielle Qualität und,

wie Sie gesagt haben, die Buchstäblichkeit von Kunstwerken mit einbegriffen ist. Erst dann ermöglicht dieses Begriffspaar es, zu zeigen, dass Stoff im Kunstwerk immer nur als in eine bestimmte Form gebrachter *da ist* und umgekehrt die Form nur als ein Prozess der Formierung. Und in der Formierung, als welche die Form uns im Kunstwerk entgentritt, ist das Materielle oder Stoffliche immer in zwei Positionen da: Es ist dasjenige, worauf sich die Formierung richtet, aber zugleich auch so etwas wie der innere Antrieb oder die Kraft, die in der Formierung wirkt. Das Material ist damit nicht nur etwas, das passiv sein Formiertwerden erwartet, sondern das seine eigene Form auf bestimmte Weise hervorbringt. So spielt der Stoff in der künstlerischen Produktion selbst eine aktivische Rolle. Die Formierung verdankt sich damit einer Aktivität, einer Antriebskraft des Stoffes selbst. Paul de Man spricht in diesem Sinne vom Materialismus der ästhetischen Produktion, da hier Materialität in einer Weise erfahren wird, die über die in der klassischen Unterscheidung dieser zugeprochenen Passivität radikal hinausgeht.

Diese Bestimmung der Formierung gilt allerdings nicht spezifisch für das Kunstwerk, sondern bezeichnet die allgemeine ontologische Struktur von Formierungsprozessen, die auch für andere Phänomene wie etwa das Recht konstitutiv sind. In der Kunst – und deshalb hat sie Hegel zurecht in die Sphäre versetzt, die er absoluten Geist nennt – werden Formierungsprozesse nicht bloß vollzogen, sondern das Formieren als solches vorgeführt. Wohingegen es in vielen anderen Kontexten darum geht, die Formierung so zu vollziehen, dass der Prozess selbst im gelungenen Resultat aufgeht. In Erkenntnisprozessen etwa kommt der Formierungsprozess von der Anschauung hin zum Denken am Ende zum Verschwinden; wir müssen zu einem Resultat kommen, zu einer bestimmten Einsicht, in der ihre Vorgeschichte aufgehoben ist. Kunstwerke – und hierin sind sie der Philosophie ähnlich – beugen sich hingegen reflexiv auf ihre Formierungsprozesse zurück und führen sie als solche vor. Die Frage des Scheiterns der Formierung ist hier deshalb anders zu formulieren: als eine Form der Überaufmerksamkeit. Wenn wir die Aufmerksamkeit auf das richten, was wir tun, gelingt dies zumeist nicht mehr. Dies wird vor allem an Prozessen des Lernens deutlich, wie dem Erlernen des Fahrradfahrens und des Laufens. Wenn wir beim Fahrradfahren genau aufpassen, fallen wir garantiert herunter; ganz ähnlich ist es beim Laufen: wenn wir immer darauf achten, nicht zu stolpern, stolpern wir fast unvermeidlich. Die Überaufmerksamkeit, die die Kunst auf die Formierung richtet, bedeutet deshalb auch, dass sich die Formierung niemals abschließen wird. Ist dies nun als ein Scheitern oder ein

Gelingen des Kunstwerks aufzufassen? Mir scheint es vielmehr auf paradoxe Weise dasselbe zu sein: Das Nichtabschließbare der Formierung bezeichnet gerade die Weise, wie Formierung als reflexiv vollzogene im ästhetischen Bereich gelingt.

Wenn der Formierungsprozess somit konstitutiv unabschlossen ist, wird dann nicht fraglich, ob es jemals eine vollständige Harmonie zwischen diesem Kategorienpaar gab? Ist damit die Harmonie vielleicht gar nicht der richtige Begriff, um die Verhältnisbestimmung – das Spannungsverhältnis zwischen Material und Form – angemessen zu fassen?

Die Kategorie der Harmonie wurde von Klassizismus und Idealismus eingeführt, um die großen Kunstwerke in ihrem Gelingen zu beschreiben: dass es hier zu einem Einstand von Form und Stoff kommt. Wobei dieser Einstand nie als statische, gegebene Struktur verstanden wurde. Schiller ist wahrscheinlich derjenige, der dieses Verhältnis am genauesten beschrieben hat. Danach gibt es zwei Triebe, einen Stoff- und einen Formtrieb. Diese beiden Triebe sind gegeneinander gerichtet, sodass deren Harmonie dann der fortwährende Austrag ihres Kampfes ist. Wenn wir akzeptieren, dass dieser Kampf nicht abzuschließen ist, nennen wir dieses Verhältnis Spiel. Dies scheint mir die interessanteste Strukturbestimmung dieses Verhältnisses zu sein. Es ist schwer zu sagen, ob wir es dabei mit einer Konzeption von Harmonie oder einer des Agonalen zu tun haben. Es ist eine Bestimmung der Kunst als solcher, dass sie die so genannte Harmonie von Form und Stoff immer nur im Durchgang durch diesen von Schiller beschriebenen Kampf erreicht. Es gibt aber Kunstwerke, die diese spannungsreiche Struktur eher auszustellen versuchen und in der Ausstellung dieses Spannungsreichtums ihr Besonderes sehen. Und es gibt andere, die eher daran interessiert sind, das fragile Innehalten oder das Entstehen dieses Kampfes in bestimmten Formgebungen zu betonen. Doch scheinen mir dies letztlich relative Unterscheidungen zu sein, aus denen sich keine kategorialen Differenzen ableiten lassen. An Hegels Analysen in der Ästhetik ist gerade das Interessante, dass sie dies selbst immer zeigen. So sagt Hegel über die Skulpturen der klassischen griechischen Kunst, dass es nichts Schöneres gebe als diese und stellt doch zugleich die Trauer darüber heraus, dass sie untergehen *müssen*, dass diese Art der Kunst untergehen muss, weil sie letztlich nach ihrem eigenen Maß nicht harmonisch ist. Sie trauert über ihre

eigene Entzweitheit oder diese Entzweitheit ist *ihre* Trauer. Solche Beobachtungen gibt es bei Hegel immer wieder, sodass die einfache Unterscheidung von klassischer und romantischer Kunst, mit der Hegel in der Ästhetik operiert, nicht so eindeutig ist, wie es auf den ersten Blick scheint.

In Ihrer Schrift Die Souveränität der Kunst bringen Sie ästhetische Erfahrung in Verbindung mit Adornos Begriff der »emphatischen Erfahrung«, der den Anspruch der Vernunft auf absolutes Wissen bzw. die Metaphysik begründen soll. Adorno selbst verwendet im Besonderen den Begriff der metaphysischen Erfahrung, um das Denken des dem Denken Transzendenten zu bezeichnen. Worin liegt Ihrer Ansicht nach der Unterschied zwischen dem ästhetischen und dem metaphysischen Erfahrungsbegriff?

Eine schwierige Frage. Zunächst glaube ich nicht, dass ich das in der *Souveränität der Kunst* richtig verstanden habe. Daher würde ich jetzt ungerne versuchen, auf Ihre Frage zu antworten, indem ich den Versuch unternehme, zu reformulieren, was ich dort gemeint habe. Damals war ich noch zu sehr beeindruckt von der Idee in meinem unmittelbaren Umfeld, dass wir uns in irgendeiner Weise in einer nachmetaphysischen Phase befänden. Dieser Ansicht bin ich heute nicht mehr, sondern ich glaube, dass sich der systematische Zusammenhang von ästhetischer und metaphysischer Erfahrung an einer Stelle findet, die durch ein Adorno-Zitat gut bezeichnet werden kann. In den Vorlesungen *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit* sagt Adorno, das Geheimnis des Freiheitsbegriffs oder das Geheimnis, auf das vielleicht diese Frage zielt, bestehe darin, dass wir die äußerste Erhebung des Ichs und den Abgrund des Ichs zusammendenken müssen. Die äußerste Erhebung des Ich, könnte man sagen, ist die Transzendierungsbewegung: der Weg vom Verstand zur Vernunft, von Begriffen zu Ideen – um in der Terminologie von Kant und Hegel zu bleiben. Nach Adorno ist diese Transzendierungsbewegung die wahre Bewegung der Freiheit. Vor allem glaubt er, zeigen zu können, dass diese Erhebung über den Begriff hinaus in die Idee und damit in das Offene – das heißt das, was wahre Freiheit ausmacht –, nicht eigentlich als aus den Vermögen des Ich, aus den Vermögen des Subjekts alleine begründet werden kann. Wenn man diesen Gedanken anders bezeichnen will, ist es die Öffnung der selbstbewussten Vermögen des Subjekts zu etwas Unbewusstem – weshalb er vom Abgrund des Ich spricht – und, wie man sagen könnte, zu etwas

Ästhetischem, zur ästhetischen Sinnlichkeit, zum ästhetischen Stoff. So sind diese beiden Bewegungen bei Adorno verbunden. Dies zeigt sich am deutlichsten im dritten Modell der *Negativen Dialektik*, in dem er versucht, Materialismus und Metaphysik zusammen zu denken. Am einfachsten dürfte es sein, sich diesen Gedanken zunächst über die gemeinsame Negativität der äußersten Erhebung und der äußersten Regression des Subjekts, also der metaphysischen und ästhetischen Bewegung, klar zu machen. Beides richtet sich gegen ein bestimmtes Konzept von Subjektivität, das um selbstbewusste Fähigkeiten und Vermögen zentriert ist. Adornos These ist, dass – ganz klassisch idealistisch könnte man sagen – die Fähigkeit der Vernunft darin besteht, auch noch über die Begriffe, das heißt die Regeln, hinauszudenken, die der Verstand sich selbst gegeben hat. Ein verstandesmäßiges Denken wäre demzufolge ein Denken, das in nichts anderem als darin besteht, seine eigenen Regeln oder Begriffe zu befolgen. Vernünftiges Denken hingegen ist ein Denken, das über die Regelmäßigkeit und damit über die Begrifflichkeit des Denkens hinauszudenken vermag. Das ist es, was er metaphysisch nennt oder an der »Metaphysik im Augenblick ihres Sturzes« bewahren möchte. Adorno möchte den Gedanken festhalten, wonach wir, paradox gesagt, mehr denken können, als wir denken können. So nehmen wir gemeinhin an, nur das denken zu können, was uns durch bestimmte Regeln des Denkens als verständlich erscheint. Die wahre Freiheit des Denkens besteht hingegen darin, diesen Stand zu verschieben, über den durch Regeln des Verstandes festgelegten Stand des Denkbaren hinauszugehen. Dies wird nach Adorno wiederum nur durch das möglich, was er manchmal Impuls nennt und was man einen Anstoß oder einen Trieb nennen könnte. Durch etwas also, das eigentlich aus Sphären unterhalb des Verstandes, unterhalb der selbstbewussten Subjektivität kommt. So ist es möglich, dass wir uns durch ein bestimmtes Durcheinander, ein Chaos, einen Antrieb, der von dort kommt, vom gegebenen Stand der Dinge befreien; und zwar nicht allein dadurch, dass wir eine Denkanstrengung aus eigenen Fähigkeiten unternehmen. Vielmehr bedarf es hierzu immer auch einer Rezeptivität oder Passivität, eines sich Ausliefern des Geistes; etwas, das Adorno als mimetisch bezeichnet hat und das genuin ästhetisch ist. Das Ästhetische und das Metaphysische sind zwar einerseits klar voneinander zu differenzieren, da das Ästhetische – in dieser Weise verstanden – nicht eine Weise des Denkens ist. Doch besteht andererseits auch eine Abhängigkeit der transzendierenden Kraft des Denkens von der ästhetischen Kraft der Rezeptivität.

Denken Sie dann, dass Metaphysik durch das von Ihnen beschriebene Moment des Ästhetischen begründet wird?

Ich glaube nicht, dass es hier um Metaphysik geht, wenn Metaphysik so verstanden wird, dass es in irgendeiner Weise eine positive Lehre von den Ideen geben kann. Aus meiner Sicht lässt sich nicht ernsthaft dafür argumentieren, dass es jenseits der begrifflichen Zusammenhänge irgendetwas gibt, das wir selber noch einmal zu erkennen vermögen, obwohl es nicht Gegenstand von begrifflichen Bestimmungen sein kann. Adornos Formel von der Solidarität mit der »Metaphysik im Augenblick ihres Sturzes« besagt, dass die positive Bestimmbarkeit jenseits des Begrifflichen keine konsistente Idee ist. Die Solidarität besteht darin, zu versuchen, an der Bewegung über das Begriffliche hinaus festzuhalten, doch ohne zu meinen, dabei wieder in eine Sphäre der positiven Bestimmbarkeit zu gelangen. Adorno treibt dabei die Frage an, wie sich dem Defaitismus begegnen lässt, den er Positivismus nennt und in dem das Denken auf bloßes verstandesmäßiges Operieren reduziert wird, ohne wiederum Metaphysik im klassischen Sinne zu betreiben. Meinem Verständnis zufolge denkt Adorno – und danach haben Sie ja auch gefragt –, dass es hier eine Art der Kooperation zwischen Philosophie und Kunst geben muss. Es gibt eine recht saloppe Stelle, an der er sagt, die Kunst hat es, aber weiß es nicht und die Philosophie weiß es, aber hat es nicht. Die Philosophie kann es sich also irgendwie klarmachen, wie es passieren müsste, aber es passiert nicht alleine dadurch, dass die Philosophie die Operation durchführt. Nur wenn in die Philosophie etwas Ästhetisches, das heißt etwas Mimetisches als etwas Affektives, etwas Passivisches eintritt, das in ihren Begriffen und ihrem Denken niemals ganz eingeholt werden kann, dann kommt es zu diesem Schritt. Umgekehrt sind die ästhetischen Formen der Sensibilität und der Rezeptivität für Adorno letztlich nicht interessant, wenn sie nicht diese denkanstoßende Kraft haben. Es gibt bei Adorno keinen Fetischismus des Ästhetischen. Sondern Adornos Idee ist, dass das Ästhetische uns antreibt; und zwar dazu, besser zu denken und dann gegebenenfalls auch besser zu leben. Ohne diese Antriebskraft, die in gewisser Weise über die im engeren Sinne ästhetische Sphäre hinausgeht, wäre das Ästhetische für ihn wohl uninteressant. Dieses antiästhetizistische Moment bei Adorno ist meines Erachtens bewahrenswert. Das war zunächst das Motiv, weswegen mich die Figur der Souveränität interessiert hatte.

Sie haben die ästhetischen Überlegungen Adornos gerade sehr nah an dessen Idee des ›leiblichen Impulses‹ gerückt. Man könnte diese beiden Sphären mit Adorno aber auch viel stärker trennen. Bewahrt Kunst nicht zuletzt deshalb ein Moment von Hoffnung auf, weil ihr auch das Moment der Zwecklosigkeit innewohnt, sie bloß ›schön‹ und ›harmlos‹ sein kann? Wie verhält sich dies zu den ganz und gar nicht harmlosen leiblichen Impulsen?

Das Begriffsfeld der Ästhetik oder des Ästhetischen ist extrem unscharf. Man kann das Ästhetische als etwas begreifen, das immer nur Moment sein kann. Adorno spricht hier von Mimesis und in anderen Kontexten auch von Impuls oder Trieb. So verstanden ist das Ästhetische, wo immer es auftritt, so auch im ästhetischen Feld, immer nur Moment. Es gibt dabei keinen Trieb als Trieb, keinen Impuls als solchen, sondern nur Bewegungen, die auf den Trieb gerichtet sind oder sich von ihm entfernen. Das ästhetische Feld, das für Adorno primär das Feld der Kunst ist, ist eine bestimmte hochreflexive Praxis mit der notwendigen Wirksamkeit solcher ästhetischen – das sind somatische, leibhafte, triebhafte – Impulse in der Bewegung der Formierung. Das ist es, was Adorno an der Kunst interessiert und weshalb er glaubt, dass Kunst ein wesentlicher Gegenstand für die philosophische Reflexion ist. Gleichzeitig handelt es sich aber um eine These – und das berührt sich mit der Frage nach dem Ende der Kunst –, von der er denkt, dass sie an bestimmte Gesellschaftsformationen gebunden ist. Dass die Kunst *für uns* jenes paradigmatische Feld ist, an dem wir *diese* Erfahrung von Formierung machen, liegt demnach daran, dass wir in der bürgerlichen Gesellschaft leben, die nur im Bereich der Kunst oder nur in der Gestalt der Kunst eine kulturelle Praxis entwickelt hat, in der etwas, das nach Adorno für alle kulturelle Praxis zutrifft, als solches hervortritt. Aus diesem Grund kann für Adorno die Kunst auch verschwinden, das heißt, sie kann in ihrer paradigmatischen Rolle verschwinden. Wenn unsere kulturellen Praktiken, wie Politik und Moral, alle so funktionieren, dass sie in der Dialektik von Mimesis und Rationalität ihr Gelingen sehen, wie das in der bürgerlichen Gesellschaft nach Adornos Diagnose nur in der Kunst stattfindet, dann kann die Kunst auch unter veränderten gesellschaftlichen Voraussetzungen verschwinden oder für die Menschen ihre Relevanz verlieren. Während Adorno für die bürgerliche Gesellschaft sagt, wenn es heute Menschen gibt, für die die Kunst unwichtig ist, dann sind es diejenigen, denen diese wesentliche Erfahrung strukturell

verstellt ist. Denn nur Kunst ermöglicht uns gegenwärtig diese Erfahrung. In einer befreiten Gesellschaft kann man diese Erfahrung, Adornos Überzeugung nach, überall machen und dann kann ich auch sagen, Kunst ist mir egal; dies wäre dann kein Defizit mehr.

Wie lassen sich die Entwicklungen beschreiben und bewerten, die sich in der Kunst in den letzten Jahren vollzogen haben? In Kreation und Depression hatten Sie eine Veralltäglichsung oder vielleicht auch Demokratisierung des Geschmacks diagnostiziert. Im Kontext des Mediums der Photographie oder des Films lässt sich eine ähnliche Entwicklung beobachten, und zwar insbesondere dadurch, dass immer mehr Menschen über Geräte (wie Smartphones und Tablets) mit den erforderlichen technischen Funktionen verfügen. Lässt sich damit eine Veralltäglichsung feststellen, die nicht nur den Geschmack, sondern auch das Medium von Kunst betrifft?

Ich würde nicht von einer Demokratisierung des Geschmacks sprechen. Ich glaube, man müsste zunächst einmal versuchen, das Phänomen so zu beschreiben, dass man in dieser Beschreibung noch nicht entschieden hat, ob es sich tatsächlich um eine Demokratisierung oder nicht viel eher um eine Ökonomisierung des Geschmacks handelt. Man müsste an eine Art Nullpunkt kommen, an dem das noch offen ist; versuchen, Phänomene auf eine Weise zu beschreiben, in der noch nicht vorentschieden ist, in welche Richtung sie sich entwickeln. Was ich in dem Aufsatz in *Kreation und Depression* beschreiben wollte, ist zunächst nur das offensichtliche Phänomen, dass sich mit dem Wandel des Kapitalismus, der nicht mehr durch einen klassischen, fordistischen Produktionsbegriff bestimmt ist, sondern durch Massenkultur und Massenkonsum, auch der Begriff von Geschmack gewandelt hat. Und zwar zu der Auffassung von Geschmack als einer kreativen Fähigkeit, in Dingen etwas zu sehen, was noch niemand gesehen hat, was nicht vorab festgelegt ist. Geschmack meint dann nicht bloß die Fähigkeit, beurteilen zu können, ob etwas schön oder hässlich ist, sondern in der Ausübung von Geschmack die Standards des Urteils selbst zu verschieben. So spielt Geschmack als kreative Fähigkeit auch eine ganz andere, wesentliche Rolle für das ökonomische Funktionieren kapitalistischer Produktion und Konsumtion. Wenn man etwa das Smartphone nimmt, lässt sich feststellen, dass darin ein ungeheures Potential an Kreativität liegt bzw. gelegen hat. Neue Kommunikationsformen, an deren Entwicklung nicht

einmal die Hersteller gedacht haben, würde ich etwa als einen Ausdruck des Geschmacks im Sinne einer kreativen Fähigkeit verstehen. Wohin sich diese Fähigkeit entwickelt – der erfinderische Umgang mit neuer Technologie, das neu Sehenkönnen von Objekten im Hinblick auf andere Verwendungsmöglichkeiten und neue Bestimmungen –, ist nicht im Voraus abzusehen. Entsprechend zeigen sich Höhen und Tiefen in der Anwendung dieser Fähigkeit: Es gibt gewiss Phasen, in denen die Kreativität in der Erfindung neuer kultureller Praktiken im Umgang mit solchen Geräten sehr viel intensiver ist und wieder andere, in denen viel mehr Normierung und Standardisierung von Verwendungen stattfindet. Ob dieses Moment der Kreativität demokratisierend ist oder überhaupt verändernd wirken kann oder doch bloß wieder eine neue Form der ökonomischen Funktionalisierung ermöglicht, kann man nicht wissen – das weiß man immer erst im Nachhinein. Selbst wenn wir feststellen, dass etwas letzten Endes doch nicht demokratisierend war, bedeutet dies nicht, dass die Möglichkeit der Demokratisierung nicht bestand. Diese Konsequenz zu ziehen, wäre zu kurz gedacht. Vielmehr gab es die Möglichkeit wirklich, doch sie ist nicht zur Geltung gekommen.

Es gibt heute allorts Versuche, das Formenspiel der Kunst für die Produktionssphäre in Dienst zu nehmen. Die von Ihnen beschriebene Kreativität, das Hervorbringen neuer Formen, scheint heute vor allem darauf angelegt zu sein, Geld zu verdienen. Wir haben uns deshalb gefragt, worin sich das ästhetische Formenspiel der Kunst von der Kreativität als einem Produktionsfaktor unterscheidet.

Den Unterschied zwischen den beiden Formen des experimentellen Formenspiels würde ich darin sehen, dass einerseits durch das Formenspiel eine Gestalt hervorgebracht wird, die paradoxerweise eine Form *des* Formenspiels ist – das nennen wir dann ein Kunstwerk. Andererseits gibt es ein Formenspiel, in dem zwar auch eine Form hervorgebracht wird, doch eine Form, für die es gar nicht mehr wichtig ist, dass sie in sich selbst das Formenspiel zur Anschauung, zur Darstellung, zum Nachvollzug bringt, sondern die unter ganz anderen Gesichtspunkten bewertet wird: der Verwertbarkeit. Die Frage, an welcher Stelle oder in welcher Form diese Unterscheidung getroffen werden kann, ist eine sehr schwierige Frage. Und sie ist, glaube ich, nicht dadurch zu beantworten, dass man allein auf das Formenspiel guckt. Wenn man einem Künstler und einem ›Kreativen‹, sagen wir einem Webdesigner, beim Arbeiten zusieht, dann

ist zunächst einmal kein Unterschied zu beobachten. Vielleicht sind sie nicht einmal unterschiedlich motiviert oder führen unterschiedliche Bewegungen aus. Es sollte jedoch trotz dieser Ähnlichkeit an ihrem jeweiligen Produkt bzw. an dem, was jeweils ›Produkt‹ genannt wird, ein Unterschied festzustellen sein. Im ökonomischen Kontext wird es erst zu einem Produkt, wenn ein ganz anderer Gesichtspunkt der Beurteilung ins Spiel kommt. Was immer hier entwickelt wird, muss in einen ökonomischen Kreislauf, der möglichst eine Spirale nach oben ist, integrierbar sein. Die Verwertungsinteressen dominieren, was das Produkt als fertiges definiert. Solange diese Vermutung – »das ist ein verwertbares Produkt« – hier nicht als Urteil greift, kommt es gar nicht zum Gegenstand, dann geht das Formenspiel einfach weiter. Während das Gegenstandgewordensein im Falle des Kunstwerks ganz anders beurteilt wird. Hier tritt nicht das äußere Kriterium der Verwertbarkeit ein, sondern ein reflexives Kriterium: »Haben wir es mit einer Form zu tun, die ihre Herkunft aus dem Formenspiel als solche darzustellen vermag?« Im Rahmen des Formenspiels werden ständig neue Formen geschaffen, doch irgendwann muss das Urteil sagen: »Das ist es.« In beiden Fällen ist es dieses Urteil, das den Gegenstand überhaupt erst hervorbringt. Doch was Gegenständlichkeit heißt, wird jeweils ganz anders bestimmt: einerseits durch ein ästhetisches und andererseits durch ein ökonomisches Urteil. Es ist demnach das den Gegenstand konstituierende Urteil, das den Unterschied ausmacht.

Gibt also das ästhetische Formenspiel in gewisser Weise selbst bereits vor, ökonomisch verwertet zu werden?

Wie Marx sagt: Man muss die Praxis ändern. Und Praxis meint hier nicht jeden einzelnen Schritt, der unternommen wird, sondern eben den Zusammenhang, in dem das Formenspiel steht, in dem es seine Bedeutung gewinnt, beurteilt wird und in dem es dann gegenständlich wird. Und die Weise, wie es gegenständlich wird, ist durch die Urteilspraxis und diese wiederum durch den ökonomischen oder künstlerischen Praxiszusammenhang bestimmt.

In Ihren »Sieben Thesen« in Die Kraft der Kunst stellen Sie heraus, dass das Ästhetische zwar befreiend, nicht aber politisch ist. Demnach kann Kunst aus ihr wesentlichen Gründen nicht Teil einer politischen Praxis sein. Wie ist Befreiung zu verstehen, wenn sie nicht politisch zu verstehen ist? Und wie würden Sie das Verhältnis von

Politik und Kunst beschreiben? Immerhin sprechen Sie auch davon, dass das Ästhetische in gewisser Weise Politik erst ermöglicht.

Die These ist zunächst einmal so gemeint – und das schließt unmittelbar an meine vorige Antwort an –, dass es im künstlerischen Zusammenhang um eine andere Art von Form oder Formherstellung geht. Damit geht es wiederum um eine andere Weise des Urteilens als im politischen Zusammenhang. Ich glaube nicht, dass es sinnvoll ist, die Differenz zwischen dem Künstlerischen und dem Politischen aufzuheben oder zu verschleifen. Etwas traditioneller als das etwa Rancière formuliert, würde ich sagen, es geht im Politischen um kollektive Selbstregierung, um die Freiheit eines Kollektivs; um Freiheit, die letztlich nur gewonnen werden kann, wenn Individuen sich, zumindest in wesentlichen Hinsichten, immer auch als Mitglieder eines Kollektivs oder als soziale ›Anteile‹, wie Marx sagt, verstehen. Es geht daher um Urteile, die in solchen Kontexten relevant sind: die Frage, wie wir leben wollen. Dann können wir uns fragen, wie ein solches Urteil möglich ist. An dieser Stelle können wir viel aus einer ästhetischen Reflexion auf Formierungsprozesse lernen. Ich denke, dass die allgemeine Lehre der Ästhetik, über die wir vorhin gesprochen haben – dass es kein gelingendes Formieren gibt, ohne ein Moment des Ästhetischen als des Impulsiven, Affektiven, Passivischen –, auch für die Politik stark gemacht werden kann. Das heißt, es gibt eine Bedeutung des Ästhetischen, eine Relevanz des Ästhetischen für die Politik. Doch es gibt keine Identität und nicht einmal eine Strukturhomologie zwischen der künstlerischen und der politischen Umgangsweise mit dem Ästhetischen. Man kann sagen – und das ist soweit noch alles relativ einfach –, dass es sich bei Kunst und Politik um Vollzüge verschiedener Praxiszusammenhänge handelt, die wiederum durch ihre Urteilsform repräsentiert werden. Dennoch gibt es in wesentlichen Hinsichten Strukturanalogien, und zwar die Wirksamkeit des ästhetischen Moments. Das erscheint mir nicht allzu rätselhaft, auch wenn es in der Durchführung sehr kompliziert sein kann. Die Architektur eines solchen Zusammenhangs erlaubt dann beides zu behaupten: dass die Felder einerseits unterschieden sind und dass das philosophische Nachdenken über beide andererseits in einem systematischen Zusammenhang steht.

Die etwas wildere These, die Sie genannt haben, betrifft eigentlich die Frage der Gleichheit. Das hat etwas mit einer Kritik an Rancière zu tun. Ich finde es sehr unbefriedigend, wie er den Begriff der Gleichheit einführt. Das vollzieht sich in meinem Verständnis viel zu nah an Positionen,

die er eigentlich explizit zurückweist, wenn er Gleichheit an die gleiche Vernunftausstattung bindet. Mir erscheint es gefährlich, erst auf dieser Ebene anzusetzen. Wenn wir nämlich auf der Ebene sozial formierter und gebildeter Vermögen (wie der Vernunft) ansetzen, dann befinden wir uns genau auf dem Territorium, auf dem man dem Argument der Verteidiger einer Politik der Ungleichheit gar nicht mehr angemessen begegnen kann. Es ist eine Tatsache, dass es kluge und weniger kluge Menschen gibt. Das ist auch nicht schlimm, aber es ist eben so. In allem, was wir sozial und kulturell erlernen, gibt es unterschiedliche Grade der Perfektion. Wenn aus diesen Graden der Perfektion nichts folgen soll, müsste man vielleicht bei einem unerlernten Moment ansetzen. Vielleicht sollten wir diesen Punkt vorsichtiger formulieren, indem wir uns fragen, wie sich in dem, was wir erlernt haben, die Tatsache zur Geltung bringt, dass es von ästhetischen Momenten abhängt, die in gewisser Weise nicht erlernbar sind. Dann wären wir gar nicht so weit von der Frage nach Ästhetik und Metaphysik entfernt, über die wir vorhin gesprochen haben. Man kann in der Tat mit dem Vernunftbegriff anfangen, aber dann müsste man Begriffe wie ›Vernunft‹, ›Vernunftvermögen‹ und ›Sprechvermögen‹ ganz anders denken, als wir es gemeinhin tun. So müsste man versuchen, sich klarzumachen, inwiefern ein ästhetischer Impuls, der nicht erlernt ist, in diesen erlernten Vermögen selbst zur Geltung kommt. Und eben das könnte das Moment der Gleichheit sein.

Wir möchten noch einmal auf die Sphärentrennung von Politik und Kunst zurückkommen: Uns leuchtet ein, dass es sich hier um Sphären handelt, die voneinander getrennt sind, doch zugleich voneinander lernen können. Diese These ist nicht neu: Oscar Wilde sagte bereits, man könne über Kunst nicht sagen, ob sie reaktionär oder progressiv ist, sondern nur, ob es sich bei ihr um gute oder schlechte Kunst handle. Bedeutet dies aber auch, dass Sie Projekten von dezidiert linken Künstlerinnen, die versuchen, Kunst zu ›politisieren‹, zunächst skeptisch gegenüberstehen?

Ja, das erscheint mir ästhetisch langweilig. Das ist zunächst gar nicht so sehr theorieprogrammatisch gesprochen. Vielmehr finde ich, dass das häufig schlechte Philosophie oder schlechte Gesellschaftskritik ist, weil die Kunst redundant und unterkomplex wird, sobald sie bloß der ›Bebildung‹ dienen soll. Ich glaube nicht, dass damit irgendetwas gewonnen ist. Weder verstehe

ich dadurch die Gesellschaftskritik besser noch handelt es sich um interessante Kunst. Ich glaube jedoch, dass es viele Fälle gibt, in denen sich Künstlerinnen und Künstler so begreifen, aber zugleich glücklicherweise etwas ganz anderes passiert. In der letzten Ausstellung Willem de Rooijs im MMK etwa fand ich die Weise, wie er dieses komplizierte Problem des Verhältnisses von Ästhetischem und Politischem oder Kritischem löst, ungemein interessant. Er reißt eigentlich beide Dinge bis zum Schmerz auseinander, indem er Objekte produziert, die auf eine ziemlich subtile Weise ästhetisch schön sind, ohne aber bloß ›dekorativ‹ zu sein. Gleichzeitig ist es jedoch so, dass es – wenn wir die Texte, die zum Kunstwerk dazugehören, lesen – einen kritischen Diskurs gibt, der etwa die Auswahl der stofflichen Materialien begründet und deren soziale, kulturelle, politische, usw. Bedeutung erläutert. Dabei gibt es jedoch gar nicht die These, dass beides – und das scheint mir eine interessante Konsequenz der Entwicklung der letzten Jahre zu sein – zusammenfallen soll. Es fällt einfach nicht zusammen. Es tritt bis in die extremste Spannung, sodass wir es hier mit einer Kunst zu tun haben, die sowohl ganz das eine, wie auch ganz das andere sein soll – und zudem die Spannung zwischen beiden ausdrückt. Darin besteht eine mögliche Reaktion: Den Stand der institutionenkritischen und gesellschaftskritischen Kunst nicht einfach preiszugeben, doch damit zugleich nicht zu behaupten, dass das im Medium einer sinnlichen Darstellung geschehen kann. Sondern dies vollzieht sich dann im Denken, im Nachlesen usw. Wobei dieses Denken und Nachlesen zum Kunstwerk selbst gehört, das im Gegenzug die Freiheit gewinnt, etwas ganz anderes zu machen.

lointain – Zeitschrift für Philosophie

Erstes Heft, Juni 2017

Redaktion lointain c/o Literaturcafé Anna Blume
Norbert-Wollheim-Platz 1, 60323 Frankfurt am Main
069 / 79833110, lointain@dlst.uni-frankfurt.de

Redaktion und Herausgabe: Mariska Dekker, Nur Demir,
Christina Engemann, Alexander Kern, André Möller, Alexander Schmäh

Gestaltung: Marian Rupp

Druck: VD Vereinte Druckwerke

Auflage: 500

Alle Rechte an den Beiträgen liegen bei den
jeweiligen Autorinnen und Autoren.

astat DLST
FFM

Fachschaft|08



Bildnachweise:

Fenwick, Oriana:

- S. 63, As the Case May Be II, 2012, Bleistift, Buntstift, A4, Galerie »Ninasagt« – Düsseldorf.
- S. 64, Tiger Tyger – Taffy Fiber II, 2016, Bleistift auf Papier, UV-Druck auf Kunststoffrolle, 80 x 100 cm, Privatbesitz.
- S. 65, Tiger Tyger – Taffy Fiber IV, 2016, Bleistift auf Papier, UV-Druck auf Kunststoffrolle, 80 x 100 cm, Privatbesitz.
- S. 70, As the Case May Be X, 2012, Bleistift, Buntstift, A4, Galerie »Ninasagt« – Düsseldorf.

Fehrekampf, Raffaella:

- S. 66, 3 / S. 67, 4 / S. 68, 1 / S. 69, 2. Aus: Vorsicht Habgier Lust Gerechtigkeit Zorn, 2013, analoge Fotografie, Mittelformat, sw, 100 x 100 cm, Privatbesitz.

Schwerpunkt der
nächsten Ausgabe:
Diktatur

