

Kunst, Kult und Kultur¹

*...our serious art is produced under conditions
which Kierkegaard announces as those
of apostleship, not of those of genius.
Stanley Cavell*

"Die Wissenschaft der Kunst", schrieb Hegel in der Einleitung zu seinen Vorlesungen über Ästhetik, "ist (...) in unserer Zeit noch viel mehr Bedürfnis als zu den Zeiten, in welchen die Kunst für sich schon volle Befriedigung gewährte."² Man kann solche Worte als prophetisch empfinden, und man hat sie auch so empfunden.³ Um so mehr, wenn man weiter im Hegelschen Text liest: "Die Kunst lädt uns zur denkenden Betrachtung ein, und zwar nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen, sondern, was die Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen."

Hegel meinte damit primär die bildende Kunst. Das Interesse an ihr würde nach ihm eines Tages, oder gleich, dem Interesse an der Frage weichen, was Kunst, zumal bildende Kunst, sei. Man kann allerdings zunächst kaum sagen, zu Hegels Zeiten sei die bildende Kunst, zumal das Tafelbild, in eine Krise geraten. Und hat diese Kunst nicht auch noch nach Hegels Tod wahre Triumphe gefeiert? Man braucht nur etwa an den Impressionismus zu denken, oder später noch an den Expressionismus. Gewiß stießen solche Bewegungen ursprünglich auf Ablehnung, zum Teil sogar auf heftige Ablehnung. Was man aber nicht sagen kann, ist, daß sie mit dem Bild oder speziell mit dem Tafelbild, Schluß gemacht hätten. Dies gilt sogar für Bewegungen, die zur gleichen Zeit wie der Expressionismus oder auch später entstanden sind. Denken wir nur an den Kubismus oder aber an die verschiedenen Phasen, durch die Picasso nach seiner kubistischen Phase bis zum Schluß seiner Laufbahn hindurchgegangen ist. In allen diesen Fällen kann man immer wieder Deformationen der Figuren feststellen, die in den Bildern erscheinen; man kann aber nicht sagen, daß es sich dabei nicht um Bilder handelt. Es handelt sich nach

¹ Mein Beitrag zum Colloquium war auf den 60. Geburtstag von Dr. Hans Thomas zugeschnitten. Auf dessen Wunsch wurde er ersetzt durch diesen Text, der bei dem Colloquium in stark verkürzter Form, in der vorliegenden Fassung am 15. Mai 1997 an der Universität Passau vorgetragen wurde. Die Anmerkungen wurden nachträglich eingesetzt.

² *Werke*, Suhrkamp Bd. 13, S. 25 f.

dem Urteil der Sachverständigen und mittlerweile auch des weiteren Publikums vielfach sogar um herrliche Bilder.

Zweifel könnten vielleicht erst mit dem Entstehen der sogenannten abstrakten Kunst aufkeimen oder direkt aufkommen. Doch "abstrakte Kunst" ist selbst eine etwas zu abstrakte Bezeichnung. Abstrakte Kunst braucht nicht ungegenständlich zu sein. Es gibt konkrete und es gibt abstrakte Gegenstände, und diese letzteren können durchaus aus konkreten Gegenständen, eben durch Abstraktion, entstehen. Denken wir etwa an geometrische Figuren. Geometrische Figuren können sogar einen sehr starken emotionalen Gehalt enthalten. War es nicht Robert Musil, der sagte: Wenn das Gefühl am intensivsten wird, wird es zur Geometrie? Und es ist vielleicht kein Zufall, daß Kandinskys Expressionismus bald in die abstrakte Malerei münden, zu ihr führen oder jedenfalls ihr Platz machen sollte. Offenbar gelangte Kandinsky irgendwann einmal zu der Überzeugung, mit seinen Linien und schematischen, wenngleich andererseits noch kolorierten Figuren besser dem Ideal näher zu kommen, das ihm seit seiner relativ späteren Hinwendung von der Juristerei zur Malerei vorgeschwebt hatte: das innere, ja geistige Klingen der Natur nämlich sichtbar werden zu lassen.

Mit der nicht bloß abstrakten, sondern direkt ungegenständlichen Malerei - sagen wir mal kurz: einer Malerei, an der auf Antrieb nicht einmal so etwas wie geometrische Figuren wiederzuerkennen sind - zeichnet sich eher eine solche Krise der bildenden Kunst ab, wie sie die zitierten Worte Hegels anzukündigen schienen. Von Bildern oder Figuren innerhalb der ungegenständlich gemalten Bilder kann man bei der direkt ungegenständlichen Malerei wohl nicht mehr sprechen, allenfalls davon, daß es sich insgesamt jeweils um ein Bild handelt. Aber selbst das ist fraglich. Denken wir an das Schwarze Quadrat, das Malewitsch gegen Anfang des Ersten Weltkrieges malte bzw. - besser - bemalte, also bloß mit schwarzer Farbe überstrich und 1927 in Berlin an einer Ecke des Ausstellungsraumes, hoch erhoben gleich einer Ikone, aufstellen ließ. Darin erschien nichts als eine schwarze Fläche. Diese hatte wohl eine quadratische Form, aber anscheinend (das Original scheint verloren gegangen zu sein) keine sehr regelmäßige. Doch selbst wenn es sich um ein echtes Quadrat gehandelt hätte: ein Bild war es nicht, oder doch nur zufällig.

Im Italienischen etwa gilt das Wort für Quadrat auch für Bild: "quadro". Aber schon etwa das Spanische unterscheidet zwischen beiden: Ein Bild heißt im Spanischen "un cuadro" - im Unterschied zu ei-

³ Vgl. etwa Arthur C. Dantos Essay "The End of Art" aufgenommen in sein "The Philosophical Disenfranchisement" of Art, New York 1986, s. darin auch S. XIV.

nem "cuadrado", dem Quadrat. Daß nun das Schwarze Quadrat von Malewitsch kein "cuadro" in diesem Sinne, also kein Bild war, zeigt sich nicht nur darin, daß das vermeintliche Bild nichts darstellt noch darstellen will, sondern auch darin, daß Malewitsch es nicht einrahmte noch offensichtlich eingrahmt wissen wollte. Schon allein der Gedanke, jemand hätte es nachträglich einrahmen wollen, läßt einen erschauern - ganz gewiß würde es Malewitsch erschauern lassen.

Das trifft nicht nur auf diese wahrhafte Ikone der zeitgenössischen Kunst. Es gibt sogar einen Künstler, der gleichsam, um diesem künstlerischen - religiösen, pseudoreligiösen, oder wie man es nennen will - Sakrileg vorzubeugen, seine Produkte "*shaped canvases*" nennt. Gemeint ist dabei (bei Frank Stella nämlich), daß die Leinwand (canvas) so geformt ist (shaped), daß ihr äußerer Umriß den Linien folgt, die in ihr erscheinen: wenn darin zum Beispiel einbeschriebene Dreiecke erscheinen, so fällt die äußere Form mit dem letzten einschreibenden Dreieck zusammen. Und entsprechend wenn die Figuren - oder die Kombinationen von Figuren - komplizierter sind: dann wird die äußere Form entsprechend komplizierter ausfallen. Auf diese Weise wird es jedenfalls niemals vorkommen, daß man zwischen äußerer Form und innerer Form, zwischen Form und Inhalt unterscheiden kann. Das heißt mit anderen Worten: so etwas hat eigentlich weder Form noch Inhalt. Es einzurahmen ist vielleicht physisch noch möglich (es wird oft getan aus konservatorischen Gründen für den Transport), metaphysisch aber keineswegs. Metaphysisch meint hier: dem Gedanken oder der Konzeption nach. In der Tat liegen vielen solchen Werken, heißen sie nun Schwarze Quadrate, *shaped canvases* oder auch zum Beispiel byzantinische Kirchenmosaiken⁴, ganz bestimmte Gedanken oder Konzeptionen zugrunde, mögen diese bzw. mag die Umsetzung des Gedankens ins Sichtbare - Bild oder nicht - manchmal, oder in der Regel, noch so schwer zu entziffern sein. Je schwerer zu entziffern, um so mehr regen sie nicht nur die Frage an danach, was dies oder jenes jeweils sei, sondern auch die Hegelsche Frage danach, was denn Kunst überhaupt sei.

Man könnte sich allerdings fragen: Kann ein Mensch wie Hegel, der schließlich ja kein Prophet war, sondern bloß ein Philosoph, so weit in die Zukunft geblickt haben? Ist es glaubhaft, daß er die Krise zumal der bildenden Künste in unserem Jahrhundert voraussehen konnte? Anders gefragt: Wieso, auf

⁴ "Otto Demus hat in seinem Werk *Byzantine Mosaic Decoration* die spezifische Realität dieser "Raum-Ikonen" beschrieben. Sie sind so sehr an den von ihnen bewohnten Kirchenraum gebunden, daß dieser zu ihrem eigentlichen 'Bildraum' wird. Die Grenzen zwischen realem und imaginiertem Raum werden, dieser Deutung zufolge, absichtlich überschritten, so daß der Betrachter sich mit den abgebildeten Heiligen in einem gemeinsamen Raum erleben kann." (Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, S. 197; vgl. darin auch S. 200 - im Zusammenhang mit der Klosterkirche Daphni bei Athen -: "Das einzelne Bild war enger an den Raum als an seine Nachbarn gebunden und 'bewohnte' gleichsam in diesem Raum eine Nische"). In gewissem Sinne gilt dies auch von der einzelnen Ikone, ob sie einen Rahmen aufweist oder nicht: "Die Ikone hat keinen eigentlichen Bildraum, sondern ist nur Figur. Deswegen kann man sie mit Gold und Silber 'bekleiden', wenn man nur die Figur freiläßt und in ihr vor allem Figur und Hände." (a.a.O. S. 296.)

Grund welcher Überlegung oder welcher Einsicht kann Hegel die Situation zumal der bildenden Künste in unserem Jahrhundert vorausgesagt haben?

Ich glaube, eine Antwort auf diese Frage läßt sich finden, wenn man einen anderen, ebenso berühmten und ebenso tiefsinnigen Text in seiner Ästhetik bedenkt. Diesmal befindet sich der Text nicht in der Einleitung zur Ästhetik insgesamt, wohl aber in der Einleitung zu deren erstem Teil. Der erste Teil der Hegelschen Ästhetik ist überschrieben "Die Idee des Kunstschönen oder das Ideal", und die Einleitung dazu trägt den Titel "Stellung der Kunst im Verhältnis zur endlichen Wirklichkeit und zur Religion und Philosophie". Darin steht nun lapidar zu lesen: Die Form der Kunst "hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein." Weshalb das aber so ist, wird gleich anschließend nicht weniger lapidar gesagt: "Mögen wir die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden und Gottvater, Christus, Maria noch so würdig und vollendet dargestellt sehen - es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr."⁵

Man fühlt sich erinnert etwa an die schönen Verse von Novalis: "Ich sehe Dich in tausend Bildern / Maria lieblich ausgedrückt / Doch keines von diesen kann Dich schildern / Wie meine Seele Dich erblickt." Man fühlt sich aber auch - in einer anderen geistigen Tonart - erinnert an Heideggers Verdikt über die Metaphysik als Onto-Theologie, vor deren Gott man nicht auf die Knie fallen könne. Näher an unserem Thema liegt indes die Erinnerung an den Ikonoklastenstreit, bei dem die am Ende siegreiche Partei der sogenannten *Ikonodouloi* zwar einräumte, daß man Bilder nicht anbeten dürfe, andererseits aber entschieden bestritt, daß man sie nicht einmal verehren dürfe mit Handlungen wie die des Beweihräucherns, des Küssens oder eben des Kniefalls vor ihnen, der Proskinese.

Hegel sprach ausdrücklich von Götterbildern und noch konkreter von Gottvaterbildern, Christusbildern oder - ähnlich wie Novalis - Marienbildern. Unsere Frage jetzt könnte so lauten: Liegt die von Hegel prophezeite und in unserem Jahrhundert eingetretene Krise der Kunst und insbesondere der bildenden Künste nicht vielleicht darin, daß die Kunst längst die Verbindung mit dem Kult aufgelöst hat? In diesem Fall brauchte man in der Tat kein Prophet zu sein, um die Krise vorauszusehen; es genügte tatsächlich, nur ein Philosoph zu sein, und zwar ein Philosoph durchaus im Hegelschen Sinne, einer von jenen Ewiggestrigen, deren Flug, wie derjenige der Eule der Minerva, erst einsetzt, wenn es bereits Nacht wird. Denn die Verbindung zwischen Kunst und Kult war gewiß bereits längst vor Hegels Zeiten

⁵ Ibid. (Anm. 2) S. 142.

aufgelöst worden und vielleicht für immer verlorengegangen. Wann ungefähr die Auflösung eintrat, darüber gehen die Meinungen allerdings auseinander.

In seinem Buch "Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst" ist vor wenigen Jahren der damalige Münchener und jetzige Karlsruher Kunsthistoriker Hans Belting der Geschichte der Verbindung zwischen Kult und Bild in Europa nachgegangen; und im letzten Kapitel dieses Buches hat er dann die Geschichte der Auflösung dieser Verbindung angedeutet. Belting läßt die Auflösung mehr oder weniger beginnen mit der "Krise des Bildes am Beginn der Neuzeit", wie es in der Überschrift des letzten Kapitels heißt. Unter Beginn der Neuzeit versteht er aber hauptsächlich die Hochrenaissance mit Raffael und anderen Künstlern. Was vorausgegangen sei, zeige noch deutlich die Spuren der byzantinischen kultischen Kunst der Ikonen im Abendland und vor allem in Italien. Ihren Beginn im Morgenland wiederum sieht Belting im Zusammenhang mit spätrömischen Erscheinungen der Zivilreligion wie zumal demjenigen des Kaiserkultes.

All das zeigt deutlich, daß Belting das Wort "Bild" anders versteht, als wir es bisher getan haben. Die Konjunktion im Buchtitel "Bild und Kult" ist offensichtlich als epexegetisches, als deklaratives "und" zu verstehen: Bild meint da mit anderen Worten Kultbild. Im Kultbild läßt sich die Trennung zwischen Form und Inhalt bzw. zwischen der Materialität des Stoffes, zum Beispiel vom in dieser oder jener Form geschnittenen Holz einerseits, und innerhalb dieser Grenzen (meinetwegen dieses Rahmens) dargestellten Inhalts andererseits, kurz: zwischen Zeichen und Bezeichneten, *signifiant* und *signifié*, Darstellung und Dargestelltem nicht säuberlich durchführen. Ein Kultbild stellt nicht bloß etwas - zum Beispiel Christus, Maria, ja selbst, vermittelt Christus, Gottvater als eines Wesens mit dem Sohn - dar; ein Kultbild *ist* irgendwie selbst das Dargestellte. Ein Kultbild repräsentiert nicht bloß etwas, macht es vielmehr in irgendeiner, aber realen Weise präsent. Wie sehr da Bild und Sache, Darstellung und Dargestelltes einander nahe kommen, können wir innerhalb der byzantinischen Kunst fast handgreiflich darin dokumentiert sehen, daß zum Beispiel in den Fresken oder Mosaiken der Kirchenapsiden die Muttergottes nicht selten (wohl nach dem Sieg der Bilderpartei über die Ikonoklasten⁶) abgebildet wird nicht mit dem Christkind, sondern mit einem Bild des Christkinds auf ihrem Schoß. Stärker kann man den sakralen Charakter dieser Kunst und dieser Bilder, dieser Bildkunst, kaum betonen.

⁶ Vgl. Horst Bredekamp, *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt a.M. 1975, S. 148 ff.; vgl. aber auch H. Belting (Anm. 4), a.a.O., S. 205 f.

Man versteht von dort aus die theologische Virulenz des Ikonoklastenstreites in eins mit seiner politischen Brisanz bis hin zum Bürgerkrieg damals. Dies um so mehr, wenn man die zivilreligiösen Konnotationen bedenkt, auf die gerade Belting nicht wenig Wert legt. In einer Zivilreligion - wie übrigens in jeder politischen Theologie - überwiegt das Zivile über das Religiöse, das Politische über das Theologische. Unter diesen Umständen kann man das Interesse mancher Kaiser und Kaiserinnen an der Bekämpfung solcher Kultbilder verstehen, die nicht den Kaiser, sondern direkt Gott präsent machen sollten. "Es ist", schreibt Belting⁷, "deshalb eine Wende von großer Tragweite, als am Ende des 7. Jahrhunderts (d.h. also am Vorabend des Bilderstreites: F.I.) das Christusbild das Kaiserbild von der Vorderseite (der Münzen: F.I.) verdrängt ... Schon einige Jahrzehnte vorher hören wir, daß der Kaiser seine Truppen im Felde den Treueid nicht auf seine Person, sondern auf ein Christusbild schwören läßt. Die Einheit des römischen Staatsvolkes wurde am Ende der Antike offenbar nicht mehr in der Person des Kaisers, sondern in der Autorität der Religion gesucht. Der Kaiser übte fortan seine Herrschaft im Namen eines gemalten Gottes aus."

So sehr nun auch Belting bemüht ist, Bild (im Sinne eben von Kultbild) und Kunst in der orthodox-byzantinischen Tradition einander anzugleichen, so wenig kann oder will er sich andererseits, als der Kunstfachmann, der er ist, die religiöse Perspektive zu eigen machen, die die ikonoduletische Partei einnahm, zumal in Kreisen des politisch weniger interessierten Mönchstums im byzantinischen Reich. Beltings Sicht der Dinge bleibt wissenschaftlich-kulturell. Er schreibt aus der von Hegel beschworenen Perspektive der Trennung von Kunst und Kult.

Es kann daher nicht wundernehmen, daß aus der entgegengesetzten Perspektive die Akzente zum Teil erheblich anders gesetzt werden. Das äußert sich schon in der Frage nach der Epoche, in der beide Größen, Kult und Kunst, in der abendländischen Geschichte auseinanderzustreben beginnen. Um den Kontrast schärfer zu machen, wähle ich einen extremen Repräsentanten dieser anderen, kultverbundenen Perspektive in der Gestalt eines der größten intellektuellen Gestalten der russischen Geistesgeschichte unseres Jahrhunderts. Ich meine Pavel Florenskij, der neben vielen Disziplinen wie Mathematik, Elektrotechnik, Materialkunde, Philosophie und Theologie auch die Kunstgeschichte und Kunsttheorie nach dem Stand seiner Zeit (er wurde auf Geheiß Stalins wahrscheinlich schon 1937 hingerichtet) beherrschte und mit originären Beiträgen auf allen diesen Gebieten auftrat. Florenskij wäre eigent-

⁷ A.a.O, S. 18, vgl. S. 156 f.

lich am liebsten Mönch geworden, aber sein Bischof gestattete es ihm mit Rücksicht auf seine außergewöhnlichen Geistesgaben nicht, und so heiratete er und wurde später sozusagen nur Pope.

Ungeachtet nun der Tatsache, daß die Anklage Florenskijs unter Stalin eine Hinarbeit auf eine Vereinigung zwischen Rom und Moskau zum Gegenstand hatte, war Florenskij, anders als Belting, der Auffassung, daß der Abfall der Kunst von dem Kult sich längst vor der Hochrenaissance ereignet hatte. Damit steht er natürlich nicht allein unter den Kunsthistorikern da. Was ihn von den anderen unterscheidet, ist die Radikalität oder - je nach Standpunkt - die Konsequenz, mit der er seine Ansichten vertritt. Daß der Abfall - um bei dieser abkürzenden Terminologie zu bleiben - etwa mit Giotto beginnt, ist nahezu *opinio communis*. Was aber die Konsequenz oder Radikalität angeht, hören wir Florenskij selbst: "Wie bekannt, gehen die ersten Anzeichen des Naturalismus, des Humanismus und der Reformation von dem unschuldigen "Lamm Gottes" Franz von Assisi aus, der zum Zweck der Immunisierung kanonisiert wurde. Und zwar aus dem einzigen Grunde, weil man den Zeitpunkt verpaßt hatte, ihn zu verbrennen. Die erste Erscheinung aber des Franziskanertums im Bereich der Kunst war - Giotto."⁸

Man lasse sich durch dieses Zitat nicht von der weiteren Lektüre Florenskijs kunsttheoretischer Werke abhalten (etwa: "Die Ikonostase", "Die kirchliche Liturgie als Synthese der Künste" oder "Die umgekehrte Perspektive" - als Gegensatz nämlich zur antiken und neuzeitlichen Theorie und Praxis der linearen Zentralperspektive). Die Lektüre aller dieser Werke ist zumindest in kunstphilosophischer Hinsicht allemal höchst lohnenswert.

Von besonderer Bedeutung in unserem Zusammenhang ist zumal die Frage nach dem Verhältnis zwischen der byzantinischen bzw. russisch-orthodoxen Kunst und der Kunst der Avantgarde in unserem Jahrhundert. Der Anteil Rußlands an der Entstehung der letzteren ist bekanntlich sehr groß und bleibt auf die von mir bereits genannten Namen von Kandinsky und Malewitsch selbstverständlich keineswegs beschränkt. Ebenso bekannt ist die Tatsache, daß sich diese und andere Maler stark von der Ikonenmalerei inspirieren ließen. Umkehren kann man das allerdings kaum. Von einer Gegenliebe - in Theorie und Praxis - der Ikonenmaler zu den Werken der klassischen Avantgarde, ob in Rußland oder sonstwo,

⁸ Zitiert nach Pavel Florenskij, *Die Umgekehrte Perspektive*. Aus dem Russischen übersetzt und herausgegeben von André Sikojev, München 1998, S. 32 (Vgl. eine Gegenposition dazu in N. Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1990, S. 94). Interessant ist festzustellen, daß bereits das von Karl dem Großen in Auftrag gegebene Gutachten zum Bilderstreit in Byzanz zwischen Bild (*imago*) und Ikone (Idol, Götze) in einer Weise unterscheidet, die einer vorwegnehmenden Rechtfertigung des rein illusionistischen Bildes im kirchlichen Raum gleichkommt: "Bilder sind zum Ornamentum (der Kirchen) und zur Demonstration der Heilsgeschichte da, Idole aber nur zur Verführung der Elenden zu sakrilegischem Ritus und hohlem Aberglauben. Das Bild verweist auf etwas anderes, das Idol, wie es heißt, nur auf sich selbst." (zitiert nach H. Belting, a.a.O. S. 593). Interessant auch, daß die der Ikone zugeschriebene Selbstreferentialität an diejenige gemahnt, die in der linguistischen Poetik etwa eines Romans Jakobson der lyrischen im Unterschied zur prosaischen Sprache zugeschrieben wird. In dieser Hinsicht sind viele Werke der Avantgarde in ihrem Ikonencharakter der lyrischen Sprache zu vergleichen.

kann wohl nicht die Rede sein. Daraus wird Florenskij in den entsprechenden Gremien und Instituten nach der Revolution von 1917, in die er berufen wurde, kein Hehl gemacht haben, und dies mag erklären, weshalb er auf Betreiben nicht nur des damals noch mächtigen Malewitsch und Kandinsky, sondern auch seitens der Popowa und anderer bedeutenden Vertreter der Avantgarde bald aus diesen Gremien - unter Lenin zunächst nur vorübergehend - wieder entfernt wurde. Und doch gibt es einen zentralen Punkt, in dem - von Religion oder Ideologie einmal abgesehen - beide - Florenskij und die Avantgardisten - sich stark berührten. Beide Seiten verbindet die radikale Ablehnung der illusionistischen Malerei, basierend auf der Zentralperspektive, so wie sie - nach dem Ausweis von Vitruvius⁹ - bereits in der Antike bei der Aufführung von den Aischyleischen und Sophokleischen Tragödien geübt und durch Philosophen bezeichnenderweise aus dem Umkreis des Perikles wie Anaxagoras und Demokrit theoretisch erforscht wurde, um dann, auf Masaccios Spuren, in der Hochrenaissance einen neuen, vielleicht den höchsten Gipfelpunkt in der Geschichte überhaupt zu erreichen. Man erinnere sich dabei, daß Platos Angriff gegen die *eidola* den das Auge täuschenden Bildern galt.¹⁰

Diese Plato, der Ikonen- und der Avantgardekunst gemeinsame Gegnerschaft gegen die illusionistische Malerei reicht jedoch nicht aus, um die Kluft zu überbrücken, die die sakrale Kunst des Ostens von der revolutionären Kunst der Avantgarde in Ost- wie in Westeuropa trennt. Allenfalls über die Wissenschaft im bereits beschworenen Hegelschen Geiste, d.h. also über die Philosophie, läßt sich vielleicht eine Verbindung wiederherstellen. Das ist wenigstens das, was ich im letzten Teil meines Vortrags versuchen werde. Mein Versuch erhebt nicht Anspruch auf Ausschließlichkeit und noch weniger auf Vollständigkeit. Es ist nur ein Versuch, die Krise, in die die europäische und somit evtl. überhaupt die Weltkunst geraten ist, zum Anlaß zu nehmen, um erneut danach zu fragen, was Kunst sei.

⁹ Der Text, den Florenskij frei paraphrasiert, lautet: "Namque primum Agatharcus Aeschilo docente tragoediam scena fecit et de ea commentarium reliquit. Ex eo moniti Democritus et Anaxagoras de eadem re scripserunt, quemadmodum oporteat ad aciem oculorum radiorumque extensionem certo loco centro constituto linea ratione naturali respondere, uti de incerta re certae imagines aedificatorum in scenarum picturis redderent speciem, et quae in directis planisque frontibus sint figurata, alia abscondentia alia prominentia esse videatur." *De Architectura*, VII, Praefatio, 11. Ich habe diese Angabe gefunden in einer italienischen Ausgabe: Pavel Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di Nicoletta Misler, Roma 1990.

¹⁰ "Nach der bisherigen Weise der Einteilung glaube ich nun auch wieder zwei Arten der Nachahmungskunst zu sehen ... Die eine ist die ebenbildnerische Kunst (*ten eikastiken*)... - Suchen nicht alle etwas Nachahmendes eben dieses zu tun? (nämlich nach des Urbildes Verhältnissen in Länge, Breite und Tiefe zu malen: F.I.) - (Nicht die, die das Schöne anstatt des Wahren suchen: F.I.) ... Denn ... diese lassen das Obere kleiner als recht (*to deontos*) und das Untere größer ... weil das eine (das Obere etwa eines mächtigen Gebäudes: F.I.) aus der Ferne, das andere (das Untere) aus der Nähe von uns gesehen ... Lassen also nicht die(se) Künstler das Wahre beiseite, ohne die wirklich bestehenden Verhältnisse zu suchen, vielmehr die in ihren Nachbildern (*eidolois*) hervorzubringen, welche als schön erscheinen (*tas doxousas einai kalas*) ... und die ein Trugbild (*phantasma*), nicht ein Ebenbild (*eikona*) hervorbringende Kunst, werden wir sie nicht am richtigsten die trugbildnerische (*phantastike*) nennen?" (*Sophista* 235 C-236 E; Übersetzung nach Schleiermacher). Vgl. mit Bezug auf die Dichtung, was den Inhalt angeht, das Ende des Buches II der *Politeia* und - was die Darstellungsform (die *lexis*) angeht - 392 C und ff. in Buch III mit der Entscheidung für die Epik gegen das Drama; ferner - Malerei und Dichtung parallel setzend - den ersten Teil von Buch X mit der nochmaligen Ablehnung der Linearperspektive: 597 D ff. Gott ist Wesensbildner (*phytourgon*) (des Bettgestells), der Tischler Werkbildner (*demiourgon*) und der Maler Nachbildner (*mimetes*). Und wie der Maler, so auch der Tragödiendichter (597 E). Für die Ablehnung der Anwendung der perspektivischen Regeln vgl. 598 A ff.: "Ein Bettgestell, wenn man es von der Seite sieht oder von vorne oder wie sonst, ist es deshalb von sich selbst verschieden oder scheint es nur so? ... Nun, versuchen die Maler das Seiende nachzubilden, wie es sich verhält oder das Erscheinende, wie es erscheint, als eine Nachbildnerie der Erscheinung oder der Wahrheit? - Der Erscheinung." Es folgt dann der Vergleich mit dem Sophisten als einem Gauklerkünstler, der vorgibt, alles zu können, obgleich er, ebensowenig wie der Maler, irgendetwas von dem versteht, wovon er handelt, nämlich von allen möglichen Gegenständen.

Vorauszuschicken habe ich aber eine kritische Bemerkung zum Verhältnis zwischen Kunst und Kunstphilosophie, wie dieses von Hegel gesehen wurde. In einem Punkt nämlich war Hegel doch nicht so prophetisch, wie ich es suggeriert habe. Nach Hegel würde die Philosophie die Stelle einnehmen, die die Kunst verlassen hatte. Dementsprechend sollte die Reflexion über die Kunst, die das Bedürfnis der kommenden Zeiten verlangen werde, sich nicht innerhalb der Kunst selbst, sondern nur innerhalb der Philosophie vollziehen. In Wirklichkeit ist es aber so gekommen, daß nach der Revolution der Kunst in unserem Jahrhundert die Kunst selbst diese Reflexionsaufgabe übernommen hat; daß - mit anderen Worten - die Kunst diese Aufgabe nicht einfach der Philosophie überlassen hat, sondern gerade in ihren höchsten Manifestationen vielfach selbst Philosophie der Kunst geworden ist. Das ist, was ich im letzten Teil meines Vortrages zeigen möchte.

Bisher habe ich nur betont, daß in ihren Ursprüngen Kunst so etwas wie Kult war, und gleichzeitig angedeutet, daß, wenn dem so ist, die Kunst, sobald sie aufhört, sakrale Kunst zu sein, über kurz oder lang aufhören wird, überhaupt zu sein. Sie wird selbst zur Wissenschaft über die Kunst werden oder Anlaß geben, daß es so mit ihr geschieht. Der bereits genannte Hans Belting hatte schon 1983 eine vielbeachtete Abhandlung unter dem Titel "Das Ende der Kunstgeschichte?"¹¹ veröffentlicht. Für manchen ist dieser Titel weniger deshalb viel zu zaghaft, weil er mit einem Fragezeichen versehen ist,¹² als vielmehr deshalb, weil er nicht direkt nach dem Ende der Kunst fragt, sondern nur auf Umwegen, nämlich über die Frage nach dem Ende der Kunstgeschichte als kultureller Disziplin, d.h. als wissenschaftliche Betätigung.

Ich möchte eher die Frage nach Sein oder Nichtsein der Kunst angehen und dabei von der schlichteren, aber naheliegenden Frage ausgehen, ob die vielen, vielleicht sogar symptomatischsten Manifestationen der Kunst der Gegenwart ("*objects trouvés*", Installationen, einfache, einfarbig kolorierte - oder aber nicht einmal kolorierte Flächen - und dergleichen mehr) tatsächlich Kunst seien. Der Einfachheit halber wähle ich Beispiele der letzteren Art. Ich sage "der Einfachheit halber" im Sinne der Anschaulichkeit, nicht unbedingt im Sinne der Begrifflichkeit. Fern dem Objekt der Anschauung läßt sich eine auf den ersten Blick eintönige Oberfläche - so mag schon das Schwarze Quadrat Malewitschs ausgeschaut haben - in der Erinnerung oder in der Phantasie am leichtesten vergegenwärtigen. Das bedeutet natürlich nicht, daß es einerlei ist, ob man selbst direkt vor einem solchen scheinbar undifferenzierten Bild steht oder nicht. Wäre dies gleichgültig, dann wäre unsere Frage bereits entschieden, und zwar negativ:

¹¹ München 1983.

was gleichgültig ist gegenüber Präsenz oder Absenz, kann wohl nicht Kunst sein. Es genügt, einmal vor einer scheinbar eintönig schwarz bemalten Fläche, etwa eines Barnett Newman, gestanden zu haben, um für immer das Gespür zu bekommen, daß die bloße Erinnerung das nicht leistet. Vom Anschauen, von der Materialität dessen, was da ist, vom Zeichen oder vom *signifiant* her, ist so etwas wie eine schwarz bemalte Leinwand - ob von Kasimir Malewitsch, von Barnett Newman, von Günter Umberg oder von Ad Reinhard - doch Kunst. Aber wie steht es damit vom Bezeichneten oder vom *signifié*, d.h. vom dem her, was da dargestellt sein mag?

Diese Frage wirft uns nicht zurück auf die Voravantgarde-Zeiten, in denen man zwischen Form und Inhalt, Zeichen und Bezeichnetem, Darstellung und Dargestelltem unterscheiden konnte und mußte. Und sie wirft uns aus dem einfachen Grunde nicht darauf zurück, weil in Fällen wie den soeben von uns gewählten (eintönig gefärbten) Flächen man überhaupt nicht von der Darstellung von etwas sprechen kann. Es ist also nicht nur so, daß man bei ihnen die Fragen stellen kann oder könnte, ob so etwas Kunst ist oder nicht Kunst; es ist vielmehr so, daß man die Frage stellen muß, ob so etwas - ich meine jetzt das Dargestellte - etwas ist oder nicht. Und es ist erst, weil wir uns angesichts des darin Dargestellten - also zum Beispiel einer unstrukturierten schwarzen Fläche - fragen müssen, was so etwas ist, angesichts also der Schwierigkeit, evtl. gar Unmöglichkeit, eine Antwort auf diese Frage zu geben, daß wir uns oft fragen müssen, ob das Ganze Kunst ist oder nicht, ob es etwas ist oder vielmehr nichts.

Wir stehen hier vor der Frage nach Sein oder Nichtsein überhaupt, nach Sein und Nichts; mit einem Wort, vor der Frage der Metaphysik, nach Heidegger sogar der letzten Frage der Metaphysik: Warum es etwas gibt und nicht vielmehr nichts. Heidegger wollte die Metaphysik verwinden, das heißt, er sah die Metaphysik für bereits überwunden an. Aber es gibt in der Philosophie keine abgetanen Fragen. Manche von ihnen, gar die letzten, können jederzeit neu gestellt werden, und die Kunst der Gegenwart, insofern sie uns zweifeln läßt, ob sie Kunst ist oder nicht, kann uns dabei helfen, sie anhand von Werken der soeben bezeichneten Art erneut zu stellen. In diesem Sinne ist diese Kunst, sofern sie nämlich zugleich Anti-Kunst ist, eine metaphysische Kunst. Sie stellt uns direkt, anschaulich, vor ihr eigenes Nichts und indirekt damit auch uns vor unser eigenes Nichts.

Deshalb braucht sie aber nicht nihilistisch zu sein. Mag sein, daß das Schwarze Quadrat Malewitschs von ihm selbst nihilistisch - oder meinetwegen atheistisch - verstanden wurde, als eine Erschaffung

¹² In der revidierten zweiten Ausgabe ist das Fragezeichen entfallen: *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revisión nach zehn Jahren*, München 1995.

nämlich der Welt aus dem Nichts durch den revolutionären Menschen. Aber auch wenn es so wäre¹³ - was auf viele anderen vergleichbaren Werke mit evidentenmaßen weniger aktivistischem und mehr kontemplativem Charakter gewiß nicht zutrifft (denken wir wieder an die von Barnett Newman oder an die von Agnes Martin) -, würde das zumindest die Frage nach so etwas wie Schöpfung, Erschaffung, creatio - im künstlerischen wie im metaphysischen Sinne - nicht niederhalten, vielmehr im Gegenteil fördern.

Das gilt insgesamt für jede Kunst, die sich uns in der Alternative zwischen Kunst und Nicht-Kunst präsentiert. Denn jede solche Kunst läßt uns nicht ausgehen von einem bereits feststehenden, fertig mitgebrachten Begriff dessen, was Kunst ist. Das würde gerade die Empfänglichkeit für das zerstören oder wenigstens gefährden, jedenfalls nicht gerade fördern, was zur Kunst urwesentlich gehört, nämlich Ursprung, Ursprünglichkeit, Originalität oder, vielleicht besser, für Originarität. Eine der Quellen des Unverständnisses vieler Aspekte der ungegenständlichen Kunst dürfte gerade in der Erschlaffung dieser Empfänglichkeit liegen. Man meint bereits zu wissen, was Kunst ist, und bedenkt nicht, daß man sich damit schon im Medium des Konventionellen und Nicht-Originalen oder Nichtoriginären bewegt - weit entfernt also vom Ursprünglichen und vom Ursprung. Denn "original" - wie es einmal Schelling formulierte¹⁴ - ist dasjenige, an dessen Möglichkeit nicht vor dessen Wirklichkeit gedacht oder geglaubt werden kann. Vor dem Originalen, vor dem Ursprung, gibt es nur eine angemessene Haltung: sich überraschen, gegebenenfalls natürlich auch - dieses Risiko bleibt niemandem erspart - enttäuschen oder gelegentlich sogar betrügen zu lassen.

Innerhalb gesicherter Konventionen läßt sich Kunst höchstens konsumieren, aber weder schaffen noch bewahren. Die Ikonenkunst scheint auf den ersten Blick sich innerhalb von Konventionen zu bewegen, folgen doch die Ikonen weitgehend vorgeschriebenen Mustern. Aber sofern sie die Verbindung mit dem Ursprung hielten, waren sie im Sinne der Schellingschen Definition original, ohne es im landläufigen Sinne des Wortes sein zu müssen. Das gilt allgemein, insbesondere aber für die Christus-Ikone, die ja nicht bloß auf die Repräsentation einer Ähnlichkeit beruhte, sondern auf die Präsentation einer Identität - letztlich derjenigen zwischen Vater und Sohn, zwischen dem Unsichtbaren und Sichtbaren gemäß

¹³ Vgl. Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin*, München 1988.

¹⁴ Vgl. im Zusammenhang mit dem Motiv der "Demütigung der Vernunft" Einleitung in die *Philosophie der Mythologie oder Darstellung der rein rationalen Philosophie* (Werke, ed. K.F.A., Bd. XI, Vorlesung XXIV) sowie *Einleitung in die Philosophie der Offenbarung* (Werke, Bd. XIII, VIII. Vorlesung).

der *homoousios*-Formel im Gegensatz zum *homoioousios* des ersten Konzils von Nicäa: Wesensidentität im Gegensatz zu bloßer Wesensähnlichkeit.¹⁵

Gerade in diesem Sinne des Nicht-nach-bloßen-Ähnlichkeiten-Jagens kann und muß die Avantgardekunst vielfach als weit metaphysischer angesehen werden als die illusionistische Kunst der Neuzeit, sagen wir, von Giotto an. Ich möchte dies im Ausgang von demjenigen Maler näher zu erläutern versuchen, der vielfach als der unmittelbare Vorgänger der Avantgardekunst unseres Jahrhunderts gilt, nämlich Cézanne.

Cézanne - darin mit den Impressionisten einig - war von dem Bestreben geleitet, alles Literarische aus seiner Malerei zu entfernen. Daher seine Skepsis gegen den Dramatismus Van Goghs. Nur was man sieht, nur das Sichtbare, wollte er sehen lassen. Doch dieses Bestreben mußte eigentlich zu dem Unsichtbaren führen. Denn was wir sehen, ist gewöhnlich das, wovon wir sprechen können. Wovon wir nicht sprechen können, das wird übersehen, immer - es sei denn, wir vollziehen eine Abstraktionsleistung gegenüber dem Gewohnten. Normalerweise sehen wir nicht Farben oder Figuren, Farbflächen oder Linien; normalerweise sehen wir Gegenstände, die wir benennen können, einschließlich Menschen, mögen sie noch so viele Farben oder Linien aufweisen.¹⁶

Es läßt sich nun sagen, daß Cézanne sehr weit kam auf dem Weg der von einer solchen Abstraktionsleistung gefordert oder zu ihr erforderlich war. Es gibt zwar keine oder kaum Erzählungen in seiner Malerei. Ebenso sehr läßt sich aber sagen, daß die ungegenständliche Malerei viel weiter kam als Cézanne auf dem von ihm vorgezeichneten Wege. Denken wir an die vielen Fassungen des *Mont Sainte-Victoire*. Zweifelsohne wollte er mit keiner von ihnen diesen Berg der Provence einfach beschreiben oder möglichst getreu abbilden. Er wollte nicht die Illusion erzeugen, vor dem Berg zu stehen. Vielmehr gelang es ihm, wenn ich mich so ausdrücken darf, das unsichtbare und unnennbare Wesen dieses oder überhaupt eines Berges sichtbar zu machen. Wir sehen darin einen Berg, und wenn wir das Original kennen, können wir sogar das Original mit mehr oder weniger Leichtigkeit wiedererkennen. Aber einen Berg kön-

¹⁵ Vgl. Christoph Schönborn, *Die Christus-Ikone*, Schaffhausen 1984, S. 41 über die "Magna Charta der Ikonentheologie" und passim. Es stimmt, daß z.B. der ikonoduletische Patriarch Nikophor von Jerusalem das ähnliche Bildnis Christi unähnlichen Symbolen wie dem Lamm oder dem Kreuz gegenüberstellt, doch die von ihm erwähnte *similitudo* (*homiōma*) ist eine *wesentliche* oder *substantielle* Ähnlichkeit (vgl. Belting, a.a.O. Kap. 8, Anm. 55 mit zahlreichen Literaturhinweisen, sowie Kap. 11 über das 'wahre Portrait Christi': "Man sprach von der göttlichen Ähnlichkeit (*homiōma*) mit jener anderen Ähnlichkeit, welche Christus in bezug auf den Vater besaß". So konnte man das "Abbild" (*charakter*) des Abbilds der Person des Vaters" verehren. S. 240). Vgl. etwa auch Ch. Schönborn a.a.O. passim, z.B. mit Bezug auf den größten Theoretiker zu Beginn des Ikonenstreites, Johannes Damascenus: "Johannes geht es mehr um die Gnade, die die Ikone vermittelt, als um die bildliche Ähnlichkeit." (S. 186); oder für die zweite Phase des Konfliktes vgl. a.a.O. etwa: "Die Bildtheologen des frühen 9. Jahrhunderts haben die Art dieser Identität genauer zu bestimmen versucht. Bei allen Unterschieden in der Akzentsetzung erweist sich gerade dies als der gemeinsame Zug der ganzen ostkirchlichen Bilderfrömmigkeit: die Überzeugung, daß in der Ikone Christus selber uns begegnet." (S. 187).

¹⁶ Vgl. Ernst Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Washington D.C. 1959.

nen wir nicht einfach sehen. Wir sehen ihn nur, wenn wir wissen, was ein Berg ist und daß der Gegenstand dieses oder jenes Anblicks unserem Wissen oder Begriff von Berg entspricht. Vielleicht nicht bei Cézanne selbst, wohl aber bei uns schiebt sich angesichts dieser seiner Gemälde unser Wissen vor das Sehen, so daß wir das sehen, was eigentlich nicht gesehen werden kann *noch soll*. Anders ausgedrückt: Unser Wissen verhindert da ein reines Sehen.

Dieses Hindernis bei der Erfüllung von Cézannes Programm einer völligen Entliterarisierung der Malerei¹⁷ - zumindest das Hindernis auf seiten des Betrachters - wird durch die ungegenständliche Malerei beseitigt. Vor das reine Sehen tritt da kein Wissen mehr dazwischen und kann kein solches mehr dazwischen treten. Angesichts solcher Gebilde können wir uns nicht mit dem Gedanken beruhigen, wir wüßten schon, worum es geht, Berg oder was immer. Im Gegenteil, angesichts solcher Gebilde sind wir permanent beunruhigt, weil wir nicht wissen, was so etwas ist, noch ob so etwas etwas ist oder nichts. Dieses Schweben zwischen Sein und Nichts ist das Metaphysische, von dem ich zuvor gesprochen habe. Darin wird sogar das sichtbar, was von sich aus überhaupt nicht sichtbar ist - der Schöpfungsakt. Man kann sogar eine strenge Analogie zwischen der theologischen Schöpfungslehre und dem Sichtbarwerden von so etwas wie Schöpfung angesichts solcher Gemälde ziehen. Bei deren Anblick kann es sein, daß alles Abgeleitete, bloß Kulturelle oder Konventionelle entfällt und man sich direkt vor etwas Ursprüngliches, vor die Ursprünglichkeit eines Ursprungs geteilt sieht.

Selbst sogenannte postmoderne Autoren, die als solche nichts vom Ursprünglichen dürften wissen wollen, können sich diesen Überlegungen nicht immer entziehen. Lesen wir zum Beispiel einiges von dem, was J.-F. Lyotard mit Bezug auf Newman und auf seinen Interpreten Thomas B. Hess schreibt.¹⁸ "Nach Thomas B. Hess war der 'Inhalt' des Newmanschen Werkes insgesamt 'die künstlerische Schöpfung' selbst. Symbol für die Schöpfung überhaupt, von der die Genesis berichtet (...) Newman schreibt (...): 'Der Inhalt der Schöpfung ist das Chaos'. Viele seiner Bildtitel lenken die Interpretation auf die (paradoxe) Vorstellung des *Beginns*. Das Wort, wie ein Blitz in der Dunkelheit oder eine Linie auf einer leeren Fläche, trennt, teilt, begründet einen Unterschied (...). Dieser Beginn ist ein Widerspruch. Er findet in der Welt statt, wie sein ursprünglicher Unterschied, der Beginn seiner Geschichte. Er ist nicht von dieser Welt, er kommt aus einer Vorgeschichte oder aus einer Geschichtslosigkeit (...). Die Welt

¹⁷ Cézanne "wanted ... to paint the forms and colours he saw, not those he knew about or had learned about." Ernst Gombrich, *The History of Art*, Oxford 1984, S. 428. (In der erweiterten sechzehnten italienischen Ausgabe, Milano 1995, S. 544 steht: "Cézanne non mirava a creare un'illusione.") Der umgekehrte Vorgang der Literarisierung läßt sich übrigens in der Ikonenmalerei des 11. und 12. Jahrhunderts verfolgen (s. H. Belting, a.a.O. S. 292-330).

¹⁸ "Der Augenblick. Newman" in: *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, Berlin 1986, S. 12. Vgl. auch etwa: "Ein Bild Newmans ist ein Engel. Er verkündet nichts, er ist selbst die Verkündigung." (a.a.O., S. 9).

hört nicht auf zu beginnen. Die Schöpfung bei Newman ist nicht der Akt von irgendeinem, sie ist das, was sich (hier) mitten im Unbestimmten ereignet. - Wenn es einen 'Inhalt' gibt, ist er das 'Augenblickliche'. Er geschieht jetzt und hier. Das, was geschieht (*quid*), kommt danach. Der Beginn ist, daß es gibt ... (*quod*), die Welt *das*, was es gibt."¹⁹ Diese Worte können als eine Deutung der jüdischen Schöpfungslehre (Schöpfung ohne - so weit - Erlösung), sondern auch der christlichen Schöpfungslehre in dem, worin diese mit der jüdischen übereinstimmt, gelesen werden. Oder auch umgekehrt: Die jüdisch-christliche Schöpfungslehre kann herangezogen werden, um diese Worte zu erläutern. Nehmen wir zu diesem Zweck etwa Thomas von Aquin.

In *De aeternitate mundi* (n. 7) schreibt Thomas: "... esse autem non habet creatura nisi ab alio, sibi autem relicta in se considerata nihil est: unde prius naturaliter est sibi nihilum quam esse." Das heißt also: Von sich aus ist die Kreatur, die Welt im Ganzen nichts, so daß ihr das Nichts eher eigen ist als das Sein. Dabei zeigt das Wort "eher" ("prius") keine zeitliche Priorität, vielmehr eine natürliche Priorität an.²⁰ Ohne die christliche bzw. biblische Schöpfungslehre zu kennen, hatte schon Aristoteles etwas gesagt, was dem sehr nahe kommt, nämlich, daß ohne eine reine Aktualität, die er Gott nennt, nichts von dem sein würde, was ist.²¹ Hätten Aristoteles und Thomas die Frage so gestellt, wie sie später von Leibniz oder Schelling gestellt wurde ("Warum ist etwas und nicht vielmehr nichts?"), hätten sie folglich so weit uni-sono antworten müssen: weil es etwas Originales gibt, das heißt etwas, an dessen Möglichkeit nicht vor deren Verwirklichung gedacht werden kann.

Dieser Ursprung von allem heißt bei Thomas, ebenfalls in Anlehnung an Aristoteles, *actus purus*, reine Aktualität, reine Wirklichkeit, reine Präsenz. So ein Ursprung kann durch die ungegenständliche Kunst irgendwie sogar sichtbar gemacht werden. Wo es um dieses oder jenes geht, um einen Berg oder was immer, wie in der gegenständlichen Malerei, stehen wir auf dem sicheren Boden des kulturell Gewohnten, des Konventionellen. Wir können uns damit begnügen, ohne gleich nach etwas Ursprünglichem, Originärem suchen zu müssen. Ein Berg ruht in sich. Alles Benennbare, Beschreibbare ruht in sich. So

¹⁹ Ähnliches ließe sich etwa von Paul Klee sagen. Vgl. seine Äußerung etwa: "Ich beginne logischerweise beim Chaos ... aus dem sich allmählich oder plötzlich die Tat eines Schöpfers, der geordnete Kosmos bildet." Zitiert nach Werner Hofmann (*Die Grundlagen der modernen Kunst*, 3. Aufl. Stuttgart 1987, S. 424), der dazu schreibt: "Wieder sehen wir den Künstler auf die Übereinstimmung mit der Wertschöpfung pochen - sie ist es, die Klee dazu legitimiert, beim Prämorphen anzufangen."

²⁰ Vgl. etwa die präzisierende *responsio*, die Thomas von Aquin gibt auf das zweite "sed contra" in *In II Sent.*, d. 1, q. 1, a. 5 ("Praetera, omne creatum est ex nihilo factum, sed omne quod est ex nihilo factum est ens postquam fuit nihil, cum non sit simul ens et non ens, ergo oportet quod caelum prius non fuerit et postmodum fuerit, et sic totus mundus."): "Ad secundum responderet Avicenna in sua metaphysica: dicit enim omnes res a deo creatas esse, et quod creatio est ex nihilo, vel ejus quod habet esse post nihil, sed hoc potest intelligi dupliciter, vel quod designetur ordo durationis, et sic secundum eum falsum est; aut quod designetur ordo naturae, et sic verum est. unicuique enim est prius secundum naturam illud quod est ei ex se, quam id quod est ei ab alio, quaelibet autem res praeter deum habet esse ab alio. ergo oportet quod secundum naturam suam esset non ens, nisi a deo esse haberet; sicut etiam dicit gregorius quod omnia in nihilum recideret, nisi ea manus omnipotentis contineret; et ita non esse quod ex se habet naturaliter, est prius quam esse quod ab alio habet, etsi non durationis; et per hunc modum concedetur a philosophis res a deo creatae et factae." (a.a.O., ad sed contra 2).

²¹ *Metaphysik* XII 6, 1071 b 24 f. (vgl. IX 8, 1050 b 19).

scheint es uns, das sagt uns der Augenschein. Aber es ist nicht so. Daß es nicht so ist, sagt uns nicht der Augenschein. Daß es nicht so ist, sagt uns erst die metaphysische Reflexion. Indem uns nun die ungenständliche Malerei nichts zeigt, angesichts dessen wir so etwas wie ein Déjà-vu-Erlebnis haben könnten - ein Wie-gehabt-Erlebnis oder ein Kennen-wir-schon-Erlebnis - raubt uns diese Art Kunst, die zwischen Kunst und Nichtkunst schwebt, die Sicherheit, die wir angesichts der konventionellen Kunst empfinden;²² sie zieht uns den Boden der Sicherheit gleichsam unter den Füßen weg, und auf einmal fühlen wir uns am Abgrund eines Nichts, das, wie uns Thomas von Aquin sagte, das einzige ist, was der Kreatur, dem Universum im ganzen, von sich aus, naturaliter, eigen ist.

Damit ist nicht gesagt, daß solche Art Avantgardekunst von sich aus wiederum sakrale Kunst sei. In der Regel ist sie nicht einmal religiöse Kunst. Die Motive sind selten, wenn überhaupt je, religiös. Darin wird nicht die Illusion von Religion suggeriert, wie sie nach Pavel Florenskij gerade die abendländische Kunst seit der Frührenaissance, die ja höchstens religiös, auf keinen Fall aber mehr sakral war, suggeriert. Aber indem und sofern sie von jeglichen Inhalten absieht und sich und uns gleichsam auf das Sein sammelt, das für das gewohnte Denken und Empfinden gleich nichts ist, steht sie, wenn schon, der sakralen Kunst eher nahe als der bloß religiösen Kunst. Eher nahe allerdings auch dem biblischen Bilder- verbot als der Wucherung von Bildern, an die uns die Neuzeit gewöhnt hat und die Gegenwart immer mehr gewöhnen will. Ich möchte hier dieses Thema nicht weiter vertiefen.²³ Schließen möchte ich vielmehr mit einigen Bemerkungen hinsichtlich der Interpretation des Thomas von Aquin, die ich meinen letzten Ausführungen zugrundegelegt habe. Sie beanspruchen nichts mehr als die Skizze einer philosophischen Meditation zu sein.

Negativ ausgedrückt läßt sich sagen, daß diese Interpretation diametral derjenigen entgegengesetzt ist, die hinsichtlich der Schöpfungslehre in unserem Jahrhundert meist vertreten worden ist. Seit den Forschungen von Cornelio Fabro ist man es gewohnt, Thomas mehr in der Linie des Neuplatonismus zu sehen als in der des Aristotelismus, wie hier geschehen. Der Neuplatonismus baut auf den Gedanken des Abstiegs. Danach stellt das Geschöpf eine mindere oder schwächere Seinsart dar als der Schöpfer. Schöpfer und Geschöpf *sind* beide, wenngleich nicht in gleicher Weise. Gott ist Sein durch sein Wesen

²² "Die Kunst des 20. Jahrhunderts läßt sich schließlich überhaupt nicht mehr als fiktional beschreiben; denn Fiktionalität setzt voraus, daß man wissen kann, wie die Welt aussehen müßte, damit die Fiktion als eine richtige Beschreibung der Welt gelten könnte." Niklas Luhmann: *Die Realität der Massenmedien*, Opladen 1996, S. 107 f. Vgl. auch vom selben Autor: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt M. 1993.

oder per essentiam, das Geschöpf hingegen ist Sein nur durch Teilhabe oder per participationem. Wichtig ist, daß nach dieser Interpretation, die gewiß nicht falsch ist, auch das Geschaffene ein eigenes Sein hat. Insofern ist es mit Gott vergleichbar, auch wenn aus dem Vergleich das Geschaffene als etwas Herabgesetztes oder im Sein Minderwertiges erscheint. Aber obgleich diese Interpretationslinie, wie gesagt, nicht falsch ist, ist sie nicht die einzig mögliche. Sie entspricht der Partizipationsart, die man per compositionem oder durch Zusammensetzung genannt hat. Das Geschöpf setzt sich danach zusammen aus einem eigenen Wesen und einem von Gott empfangenen Sein.

Es gibt aber noch eine andere Partizipationsart nach Thomas von Aquin. Sie ist die sogenannte Partizipation per similitudinem. Durch Anähnlichung, könnten wir übersetzen.²⁴ Das daraus resultierende Bild stellt gewissermaßen eine Umkehrung des Bildes dar, das die neuplatonische Partizipationsart bietet. Jetzt muß man eher von einem Aufstieg als von einem Abstieg sprechen. Das ist, was das Wort Anähnlichung andeutet. Diese Übersetzung fängt eine aktive similitudo ein. Das Geschöpf, das von sich aus nichts ist, ist nur, nicht indem es Gott auf defiziente Weise gleich ist, sondern indem es sich ihm anähnlicht. Und das heißt: indem Gott in ihm wirkt und es präsent sein läßt. Sonst würde es aufhören zu sein.

Gott und Geschöpf erscheinen nunmehr als inkommensurabel miteinander in dem Sinne, daß es kein Sein gibt, das beiden in irgendeinem Sinne gemeinsam wäre. Das Geschöpf ist nicht nur in dem Sinne von sich aus nichts, daß es geschaffen sei. Es ist vielmehr so, daß das Sein des Geschöpfes sich darin erschöpft, Geschaffensein zu sein. Geschaffen zu sein wird nicht mehr als Akzidens des Geschöpfes gesehen, sondern als dessen ganzes Sein. Das Geschöpf ist nur deshalb nichts, weil es geschaffen ist. Es ist nicht etwas, dies oder jenes, Baum, Berg oder was, und außerdem geschaffen, sondern ist außerhalb seines Geschaffenseins nichts. Danach ist das Geschöpf nur, weil es ständig dem Nichts entflieht, in das es zurücksinken würde, wenn es nicht, und zwar unaufhörlich, geschaffen würde. Insofern ist das Geschöpf immer am Anfang und verläßt niemals den Ursprung, denn es ist danach nichts als Geschöpf des Schöpfers. Dem Geschöpf geht zeitlich nichts voraus, es ist immer zeitlich am Anfang. Deshalb ist es gleichgültig, wie lange es schon währt. Metaphysisch gesehen setzt sich die Zeit nicht aus Zeitstücken

²³ Man müßte dabei auf eine Ambivalenz eingehen, die beispielsweise in folgendem Satz von Belting indirekt zum Ausdruck kommt: "Der objektive Bildbegriff, der nicht an der Vorstellung von Kunst hing, war dem modernen Bewußtsein nicht mehr adäquat." (a.a.O. S. 511). Das Ambivalente an der Kunst der Avantgarde ist es nun, daß ihre Produkte einerseits oft objektive Bilder, noch mehr, pure Objekte darstellen (am extremsten wohl bei den *objects trouvés* Duchamps), andererseits aber - sofern sie doch, anders als die Kultbilder - Kunst sein wollen, abhängig sind von einer Interpretation. Mit Bezug auf die Avantgardekunst schreibt Arthur C. Danto: "Interpretation is in effect the lever with which an object is lifted out of the real world and into the artworld, where it becomes vested in often unexpected raiment." (*The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 1986, S. 39).

²⁴ Ihr gibt L.-B. Geiger den Vorzug gegenüber der participatio per compositionem (vgl. *La participation dans la doctrine de S. Thomas d'Aquin*, Paris 1953).

zusammen. Es gibt nur eine Zeit, und diese ist ein einziges augenblickliches Entstehen und Vergehen in eins.

Das Sein des Geschöpfes als reines Geschaffensein wird von Thomas konsequenterweise mit dem Licht verglichen, das auch von sich aus nichts ist und in das Nichts zurücksinken würde, wenn es sich von seinem Ursprung, der Lichtquelle, entfernte. Thomas von Aquin sagt dies etwas später im Text *De Aeternitate mundi*, aus dem ich vorhin zitierte. Nachdem Thomas gesagt hatte, daß das Geschöpf von sich aus, naturaliter, nichts ist, führt er weiter aus: "non ... ponitur, si creatura semper fuit, ut in aliquo tempore nihil sit, sed ponitur quod natura ejus talis est quod esset nihil, si sibi relinqueretur: ut si dicamus aerem semper illuminatum fuisse a sole, oportebit dicere quod aer factus es lucidus a sole."²⁵ Das heißt: Im Unterschied zu Wärme, die auch dann im Medium bleibt, wenn die Wärmequelle verschwindet, hört die Luft auf, hell zu sein, sobald sich die Lichtquelle zurückzieht. Die Lichtquelle steht hier für den Schöpfer und die Dunkelheit für das Nichts, welches das einzige ist, was das Geschöpf von sich aus mitbringt. In diesem Sinne ist die geschaffene Welt ebensowenig etwas, was Gott bloß ähnelt, wie eine Ikone bloß etwas darstellt oder repräsentiert, ohne es vielmehr präsent zu machen.

Insofern die moderne Kunst eine eminent reflexive und philosophische Kunst ist, macht sie die Prophezeiung Hegels vielfach wahr, in dem Sinne, daß sie das Schweben zwischen Sein und Nichts der Welt selber sichtbar macht. Und in eben diesem Sinne ist sie, wenngleich nicht sakral, so zumindest metaphysisch und stellt sie eine Erinnerung dar an das Zeitalter des Kultbildes vor demjenigen des bloßen Kunstbildes, das sie inzwischen - in der Kunst mancher Avantgarden nämlich - weitgehend hinter sich gelassen hat.

Die Frage, ob eine solche ungegenständliche Kunst, abgesehen von ihrem philosophisch-metaphysischen Charakter, einen Schritt zu den kultischen Ursprüngen der Kunst zurück unternimmt, ist damit allerdings nicht schon positiv beantwortet. Die Antwort wird weniger von der weiteren Entwicklung der Kunst abhängen als von der der Gesellschaft. Davon, ob diese weiterschreitet in Richtung auf immer größere Komplexität, das heißt, auf den vom Liberalismus vorgezeichneten Bahnen, oder ob eine Rückbesinnung im Geiste des Republikanismus noch möglich ist. Man darf nicht vergessen, daß der Urvater des Republikanismus und Urkritiker des Liberalismus, Plato, zugleich auch der größte Feind der illusionistischen Kunst und Malerei war. Solange aber die Entwicklung der Gesellschaft so weitergeht, nämlich in Richtung auf immer größere Komplexität und Vermitteltheit, solange wird die

dem Republikanismus eigentümliche Utopie der Unmittelbarkeit und der reinen Präsenz weiterhin höchstens in solchen esoterischen Bezirken sich entfalten können, wie die Kunst unseres Jahrhunderts in einigen ihrer wahrhaft großen Schöpfungen einer ist.

²⁵ Vgl. auch etwa Summa Theologiae I, q. 104, a. 2.

Aussprache

Inciarte: Hegel verkündet das Ende der Kunst. Es mögen, sagt er, noch so viele Künstler eine Mutter Gottes, einen Christus malen, es hilft nichts, das Knie beugt sich nicht mehr. Vielleicht herrscht deshalb ein nihilistischer Ton in der Kunstkritik und auch in vielen Aspekten der seriösen Kunst, weil tatsächlich die Kunst aufgehört hat, Kult zu sein. Hegel hat dieses Ende der Kunst so begründet: Der menschliche Geist sei schon soweit, daß er auf das Sichtbare verzichten könne. Hegel war Protestant und legte nicht so viel Wert auf die Visualität. Die von der Kunst leergewordene Stelle sei jetzt besetzt worden durch die Philosophie.

Kann es nicht sein, daß der Kunstkritiker heute - ich spreche hypothetisch - arbeitslos geworden ist, weil der Künstler selbst Kritiker geworden ist? Mehr noch: Weil er vielleicht Philosoph geworden ist? Er reflektiert, kann jetzt selbst seine Kommentare schreiben und damit den Kritiker überflüssig machen.

Inzwischen heißt es, die Philosophie, jedenfalls die Metaphysik, sei auch an ihrem Ende angelangt. Aber diese Prozesse des zu Ende-Gehens sind dialektisch. Das Ende ist stets ein neuer Anfang.

Beaucamp: Alles Reden vom Ende der Kunst halte ich für ein großes Mißverständnis. Es ist auch immer die Rede vom Ende der Moderne. Die Medien, die Philosophen, sprechen vom Ende der Kunst, aber nicht die Praktiker. Daß eine bestimmte Ästhetik, ein bestimmtes Denksystem eines Jahrhunderts nun endlich auch einmal zu Ende geht, ihnen der Boden entzogen ist, daran ist nichts Außergewöhnliches. Daran, daß vielleicht die Kunst hinterherhängt, auch nicht. Es könnten also ganz andere Umbrüche am Werk sein, die überhaupt noch nicht verarbeitet sind. Das sollte nicht außer acht gelassen werden. So war es doch auch im späten 19. Jahrhundert. Da hat man gesagt, der Historismus, Realismus, Naturalismus, alle diese Dinge der Romantik sind passé, machen wir also etwas Neues. Es gibt kein Ende des Denkens, es gibt kein Ende des Musizierens. Es gibt auch kein Ende der Kunst. Wie der Arzt den Patienten nicht sich selbst überläßt und sich selbst therapieren läßt, wird es auch hier immer Diagnostiker geben. Und auch Therapeuten. Insofern ist gerade jetzt eine aufregende Zeit. Jedoch sind die Diagnosen dessen, was sich da entwickelt, subjektiv. Daß sich gewisse Pessimismen hineinmischen, ist unausbleiblich.

Es mag sein, daß wir, damit sich Kultur überhaupt erhält, wirklich einer Kollektivkultur entgegengehen. Andererseits haben wir zur Genüge Individuen erlebt, die alles umkrepeln. Aber auch da sollte man äußerst vorsichtig sein. Beethoven ist nicht ohne Napoleon denkbar. Ob Picasso ohne Hitler oder Hitler ohne Picasso, weiß ich nicht. Sie sind aber radikale Ausprägungen eines Jahrhunderts. Ich weiß nicht, ob es wünschenswert ist, es kann aber sein, daß das Ich mutiert in kollektivere Strukturen. Der Film ist eine große Kunst, die immer kollektiv entsteht. Da gibt es Autoren, Regisseure, Fotografen, Kameraleute, Schauspieler, usw. Es kann ja sein, daß das eine Richtungsanzeige ist und wir in einer Übergangszeit leben. Es läßt sich nichts Definitives sagen. Nur vom Ende der Kunst kann nicht die Rede sein.

Inciarte: In einem Zeitungsinterview las ich folgende Erklärung von Antoni Tàpies: "Ich bin ein Künstler, der wie diejenigen Schriftsteller arbeitet, die zeitlebens immer nur am selben Buch schreiben. Ich korrigiere es lediglich, vertiefe es etwas, weite es hie und da; aber ich ändere wenig daran. Ich achte wohl sehr auf das, was um mich herum geschieht. Meine Arbeit steht immer in einem Verhältnis zu den historischen Ereignissen ringsum; aber da ist gleichzeitig auch immer eine Art innere Flamme, die mich dazu führt, Wege und Mittel zu finden, um in denen, die sich vor ein Gemälde von mir stellen, einen Zustand tiefer Kontemplation zu ermöglichen, eine Vision von Realität und unserer eigenen Natur."¹ Dabei weiß man anscheinend nie so genau, was Tàpies eigentlich malt. Bei einer philosophiepolitischen Tagung wagte ich voriges Jahr zu sagen, Tàpies male immer nur eine Mauer (ich hatte es wahrscheinlich irgendwo gelesen). Damals erntete ich nur Widerspruch. Jemand meinte, Tàpies male vielmehr immer nur Löcher, vielleicht auch immer nur dasselbe Loch. Jemand anderes wieder, er male immer nur den groben Stoff einer franziskanischen Kutte. Nun, das *Was* dürfte nicht so wichtig sein.

Das Wichtige, Metaphysische dabei ist es ja gerade, daß es bei solchen Produkten nicht nur *nicht* auf das *Was* (Mauer, Loch, Kutte) ankommt, sondern nicht einmal auf das *Daß*; daß man bei solchen Produkten nie mit Sicherheit sagen kann, was sie sind oder darstellen und oft nicht einmal, ob das, was es sein mag, überhaupt ist oder nicht ist, etwas ist oder nichts (meinetwegen Kunst oder Nichtkunst). Das ist die Situation, in der man sich immer befand, als man noch Metaphysik trieb.

Oder Barnett Newman: das war doch eine ungeheure Reflexion, die bei ihm zustande kam, eine Reflexion, die, wenn ich mich nicht irre, Sie, Herr Groys, auch in Ihren Schriften angesprochen haben. Zu-

¹ Was da für eine Madrider Zeitung gesagt wurde, wird in den katalanisch verfaßten Texten vielfach variiert; vgl. etwa Antoni Tàpies, *Valor de l'Art*, Barcelona 1993, S. 28, 30, 69, 71, 75, 90, 277.

erst, so haben Sie sich einmal ausgedrückt, war die abendländische Kunst die Kunst des Heiligen. Dann sprechen Sie - glaube ich - von einer heiligen Kunst, nein: von einer leidenden Kunst - das war, glaube ich, Ihr Begriff. Aber dann auf einmal wurde die Kunst selbst so etwas wie kultisch, oder besser: metaphysisch. Das war nicht auch eine Reflexion über etwas anderes. Meine Frage ist, ob nicht vielleicht die Kunst aufgrund der Revolution, die zu Beginn unseres Jahrhunderts eingetreten ist, einen ungeheuren Qualitätszuwachs erfahren hat. Ich glaube gelesen zu haben, daß Sie, Herr Beaucamp, heftig angegriffen wurden, weil Sie die Künstler in der Nachkriegszeit Deutschlands des Mitgehens mit dem Strom der Zeit verdächtigt haben. Sie hätten nicht berücksichtigt, daß im Nachkriegsdeutschland ungeheuerere Impulse da waren, die aber von niemandem wahrgenommen wurden oder wenn, dann negativ, so Barnett Newman durch Erwin Panofsky. Ich glaubte, da einen gewissen nihilistischen Ton vernommen zu haben. Meine Frage ist, ob nicht vielleicht im Verborgenen, oder wie auch immer, sich da etwas tut, wie sich aus meinem Empfinden bei Barnett Newman etwas Großes getan hat.

Groys: Wir können nicht mehr abschätzen, was in der Kunst passiert. Wir als Beobachter, als Kritiker oder wer auch immer, haben nicht mehr diesen Überblick. Das Subjekt der Beurteilung hat seine Stelle verloren. Was Hegel mit dem Ende der Kunst gemeint hat, war das Ende der Fähigkeit der Kunst, die Wahrheit zu manifestieren in der einen oder anderen Form. Aber die Moderne hat eine andere Aufgabe für die Kunst entdeckt, nämlich keine Wahrheit zu manifestieren, sondern künstlich zu werden. Wahrheit ist etwas, was immer schon war. Es ist immer etwas ontologisch Verankertes. Darüber hinaus kann man aber etwas tun, was noch nicht da war. Und dieses etwas tun, was noch nicht da war, das ist eine posthegelianische moderne Möglichkeit der Kunst.

Aber sind wir in der Lage, und das ist mein Punkt, das überhaupt zu beurteilen? Das heißt, wenn wir sagen, das Subjekt steht nicht mehr im Zentrum der Kunst, sie liefert nicht mehr diese Übersicht, dann können wir eigentlich nicht wissen, ob die Kunst am Ende ist oder nicht. Uns fehlt es am Überblick, das überhaupt zu sagen.

Was folgt daraus? Wenn wir etwas sagen und etwas beurteilen, zeigen wir uns selbst. Die Kunst funktioniert jetzt, wie die Kritik, als Selbstanzeige, als Selbstverrat. Was immer man auch zur Kunst sagt oder tut im Rahmen der Kunst oder im Kunstmilieu, man zeigt vor allem seine eigene Position. Das ist auch ein Vorteil der Kunst. Die Kunst ist unentbehrlich, weil es unentbehrlich ist für uns, uns zu zeigen. Und das ist der Raum, in dem wir uns zeigen können. Es ist nicht das, was wir von außen beurtei-

len können wie die Börsenkurse. Es ist vielmehr etwas, was uns selbst zum Objekt und zum Gegenstand macht. Wir sind laufende Bilder geworden.

Genau so wie früher die Kunst etwas war, was zum Sehen geboten war, jetzt ist die Kunst vielmehr etwas zum Zeigen. Es ist etwas, zu dem wir unser Verhältnis verändert haben. Wenn das als Ende des Kunstkritikers verstanden wird, so lautet meine Antwort: Ja, das ist das Ende einer Außenposition. Die Außenposition in Bezug auf die Kunst ist unmöglich geworden. Jeder ist tatsächlich dazu verurteilt, ein Künstler zu werden. Da gebe ich Beuys recht. Man kann sich dieser Pflicht, Künstler zu sein, leider nicht mehr entziehen. Und das zeigt sich beispielsweise schon dadurch, wie die Menschen sich kleiden. Wir machen aus uns selbst ein Bild, um zu zeigen, welche soziale Stellung wir haben, was wir besitzen, bevorzugen, ablehnen, mit wem wir in Verbindung gebracht werden und mit wem nicht. Und so geht es darum, überall zu sagen, ich mag Picasso, ich mag Barnett Newman, ich mag dieses oder jenes. Das bedeutet, sich anzuzeigen und von sich selbst ein Bild zu machen. Wobei die Bilder von Newman und Picasso nur ein Material dafür sind, allerdings ein unverzichtbares Material. Man kann auch sagen, wir sind aus den Herrschern über die Kunst zu ihren Opfern geworden.

Natürlich wird manch einer sagen, er gehe dagegen an. Nur signalisiert seine Absicht, "dagegen anzugehen", eben seine Position, eine Haltung aufgrund persönlicher Meinung. So ist das halt. Wir definieren, zeichnen unsere Persönlichkeit dadurch, daß wir uns so oder so positionieren, daß wir etwa eine Position anmelden in bezug auf die Kunst. Die Kunst wird nicht davon tangiert, unsere Persönlichkeit schon. Ich kann den Betreffenden gleich fragen: Wer sind Sie, daß Sie sich so positionieren? Was wirklich am Ende ist, ist die Freiheit der Betrachtung, der betrachtende unbeteiligte Blick, den Kant, den Hegel voraussetzt. Auch Malewitsch setzt ihn voraus. Das ist weg. Wir haben diesen neutralen Blick nicht mehr, sondern sind eingeschrieben in diesen Kontext: Auch wir figurieren als Bilder unter anderen Bildern.

Beaucamp: Wir spielen in dieser Gesellschaft ja nur ganz bescheidene Nebenrollen. Die Hauptakteure wissen auch nicht ein noch aus. Trauen Sie noch einem Politiker, einem Wirtschaftler, uns genau zu sagen, was in fünf oder zehn Jahren sein wird? Das wissen die auch nicht. Wir sind in einer Übergangssituation. Was ist individualistisch, anthropologisch noch möglich? Kann man sich von irgend etwas ein Bild machen? Kann man dieses Bild noch reflektieren mit traditionell künstlerischen oder nicht mehr traditionell künstlerischen Mitteln? Das ist natürlich eine ganz zentrale anthropologische Frage. Deshalb würde ich die Kunst auch nie aufgeben. Daran sind wir in der Tat in dieser Übergangszeit alle be-

teilt. Der Kritiker hat natürlich eine gewisse Ermächtigung mitzureden. Er braucht sich nicht von den Künstlern in Sklaverei nehmen und sich vom Kunstbetrieb, wie Sie andeuten, wie von der Börse einspannen zu lassen. Kritiker sind keine Werkzeuge der Werbung, sie sind völlig autonome Individuen, können mitmischen und oft auch Künstlern etwas sagen. Nicht, was besser oder schlechter ist, das ist eine alte Klamotte. Aber, ob bestimmte Ideen noch tauglich sind oder nicht.

Ich sehe als meine Aufgabe eine Art Bewußtseinsanalyse anhand von ästhetischem oder materiellem Material. Steht das im Verhältnis zur Zeit? Nehmen wir einmal die Ostkünstler - ein Lieblingsthema von mir. Alles in einer Diktatur kann nur Mist sein, so ein verbreitetes Urteil, also weg damit, Klappe zu. Gerade in einer Zentralreligion des Jahrhunderts, einer gewaltsamen Zentralideologie wie dem Kommunismus, wie haben sich da Individuen verhalten können? Das finde ich modellartig hochinteressant, auch wenn das Modell vorbei ist. Wie konnten sich da Individuen artikulieren, welche Utopien gab es da? Das finde ich viel konkreter als in einer liberalisierten Gesellschaft, plötzlich für sich eine Rolle zu erfinden, Guru oder Schamane zu sein. Die Frage ist für mich viel aufregender in der total determinierten Situation einer solchen Gesellschaft. Was gab es da an Möglichkeiten? Daraus lerne ich eine Menge. Und das würde ich auch auf die jetzige Zeit und unsere Situation übertragen und versuchen herauszufinden, wo ist eine richtige, eine falsche, eine konstruktive Rolle, wo ist noch Anthropologie wirklich substantiell und wo nicht.

Groys: Das eben ist der Punkt. Die Kunst ist immer eine Lenkung des Blicks. Sie hat das stets gezeigt: Das ist interessant, das ist toll. Wie zum Beispiel die Entstehung der Landschaft im 18. und 19. Jahrhundert. Die Kühe, irgendwo auf der Wiese, sind nicht schrecklich, sie sind wunderschön. Ich sehe ein Bild mit einer Kuh auf der Wiese. Es ist ein schönes Bild. Dann gehe ich in die Natur, sehe tatsächlich die Kuh auf der Wiese und bin begeistert.

Das tut aber auch der Kritiker. Er sagt, schauen Sie in die Richtung, sehen Sie sich das an. Das ist doch toll, das ist interessant. Das soll nicht außen vor bleiben, das soll gesehen werden. Wir bekommen diese tausend Möglichkeiten, den Blick des anderen in die eine oder andere Richtung zu lenken. Das tut das Kino, das tut die Kunst, das tut die Kritik, das tut der Diskurs. Nur ist, glaube ich, die Besonderheit unserer Zeit: Wir sind selbst im Bild. Und so sagt man: Ach ja, selbstverständlich, der Herr Beaucamp ... das ist doch der, der immer wieder sagt, gucken Sie in diese Richtung ... Oder der Groys: ach ja, kenne ich, der sagt ja immer ... Im Endeffekt heißt das, und das ist die große Veränderung: die Men-

schen schauen gar nicht in die Richtung, in die wir zeigen. Sie sehen uns an und sagen: Aha, der steht da und zeigt in diese Richtung. Das ist aber etwas Neues.

Der Blick hat sich materialisiert. Wir leben in einer Zeit der Materialisierung des Blickes. Medialisierung ist nur ein Synonym oder Pseudonym für diese Materialität. Das wiederum bedeutet nichts anderes, daß der Ausgangspunkt für unseren Blick ein Körper, ein Bild, ein Platz ist in einem Kontext, den wir nicht völlig überschauen können. Wir sehen nicht, wie wir aussehen. Da ist ein grundsätzlicher Mangel. Wir können die ganze Welt überblicken, sehen uns aber nicht, wir sehen unsere Subjektivität nicht. Deswegen müssen wir unsere Subjektivität zeigen. Und ich würde sagen: Die Kunst dient dazu, die Bilder dort herzustellen, wo es keine gibt. Dann schauen wir diese Bilder an. Es ist eine Selbstanzeige oder Selbstmanifestation und deswegen da, weil der herrschende Blick des Betrachters nicht mehr funktioniert.

Inciarte: Nach Ihrer beider Bekenntnis zur Gesellschaftsabhängigkeit des Blicks wie der künstlerischen Praxis möchte ich noch dezidierter die These vertreten, daß nicht die Metaphysik die Stelle besetzt hat, die die Kunst leergelassen hat, sondern daß in unserem Jahrhundert irgendwie die Kunst selbst Philosophie und sogar Metaphysik geworden ist. Ich will das geschichtlich etwas präzisieren:

Ich lebe in Münster. Wer Münster sagt, sagt Wiedertäufer, und wer Wiedertäufer sagt, sagt Bildersturm. Der Bildersturm - behaupte ich einfach mal - ist die adäquateste Kunstform des Republikanismus. Im Florenz des Savonarola noch deutlicher als im Münster Knipperdollincks. Republikanismus ist Unmittelbarkeit, Realpräsenz überhaupt und rundum. Nicht bloß Realpräsenz der Bürger etwa in der Vollversammlung. Nun tauchte im Münster der Wiedertäufer die selbst unter damaligen republikanischen und sonstigen aufgewühlt christlichen Verhältnissen unerhörte Forderung auf, nicht nur die Vermittlung durch die Bilder, sondern - dies ist die unerhörte Zuspitzung - "auch die Bibel als Wahrheitsvermittler" (wie Martin Warnke schreibt) abzuschaffen.² Damit sind wir schon beim Ur-Republikaner Plato mit seiner Bild- und Schriftfeindlichkeit. Damit sind wir aber auch schon bei der heutigen Zeit und der heutigen Kunst. Plato war nicht nur die Schrift insgesamt unheilig, jedenfalls unerwünscht, ihm war auch die nach seinen strengen moralischen und anderen Maßstäben inzwischen verblichene realistisch-illusionistische Malerei seiner Zeit ein Greuel.

² Vgl. Martin Warnke. "Durchbrochene Geschichte? Die Bilderstürme der Wiedertäufer in Münster 1534/1535" in ders. (Hrsg.), Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerkes, Frankfurt a.M. 1988, S. 80 (mit Literaturhinweisen).

Mit der Berufung auf Plato möchte ich dem heute vorherrschenden Liberalismus (mit seinem Vorrang der partikularen Interessen) polarisierend den idealtypischen Republikanismus (mit absolutem Vorrang der res publica) entgegensetzen. Wenn man beide von ihrer jeweiligen Perversion her fassen will, müßte man wohl von der Neigung des Republikanismus zum Totalitarismus sprechen und beim Liberalismus von einer Tendenz zur Anarchie. Republikanismus meint nicht nur Vorrang der Politik vor der Wirtschaft, sondern auch Argwohn gegenüber Reichtum und Wachstum: lieber Armut als Luxus. Auch lieber Nähe als Distanz, was für die Kunst von erheblichem Belang ist: Vorzug direkter Präsenz vor bloßer Repräsentation, von Unmittelbarkeit vor Vermittlung.

Vom Standpunkt des Liberalismus, also der sogenannten bürgerlichen Gesellschaft mit ihrer Anhänglichkeit an der illusionistischen Kunst, mußte soviel Ikonoklasmus als bare Kunst- und Kulturlosigkeit, ja als Kulturbareiberei gelten. Aber inzwischen sind wir in unserem Liberalismus so weit (und auch vielleicht, so bilden wir uns wenigstens ein, von der bürgerlichen Gesellschaft entfernt), daß man sich nicht unbedingt blamiert, wenn man den Ikonoklasmus auch eine Form von Kultur nennt.

Eine Synthese zwischen Republikanismus - das ist wohl das reaktionärste, was es heutzutage nur geben kann - und Liberalismus - das ist das Fortschrittlichste, was es gibt - wäre, ich will nicht unbedingt sagen *die* höchste Aufgabe der Gegenwart, aber doch wenigstens eine permanente Aufgabe, eine Aufgabe, die, jeder auf seine je eigene Art, anstreben sollte, der, nicht nur intellektuell, richtig leben will.

Sie, Herr Groys, haben die Revolution der Avantgarde ausgiebig beschrieben als eine Befreiung des Kunstwerks von allen Außenbezügen, von allem, was außerhalb präsent ist - oder auch schon nicht mehr präsent, weil es bereits vergangen ist. Gleichwohl werde, so glaubte man, dieses nur auf sich selbst verweisende Kunstwerk nicht jeden Inhalts beraubt sein. Aber es werde das letzte Kunstwerk sein, ebenso wie die große politische Utopie eben die letzte Utopie sein mußte. Sie war nicht die letzte. Die Geschichte ging weiter. Und auch die Kunst und die Kunstgeschichte.

Thomas: Nun ist es ja doch ein Unterschied, ob eine Ikone so erlebt wird, als sei Gottvater oder Christus oder die Muttergottes hier real präsent, oder ob das Kunstwerk als Kunstwerk, von aller Außenpräsenz befreit, nur auf sich selbst verweist. Um den Unterschied aufzuheben, müßte geradezu dem Kunstwerk als Kunstwerk Göttlichkeit zugeschrieben werden. So etwas mag manchem Vertreter der klassischen Avantgarde - bewußt oder unbewußt - ja durchaus vorgeschwebt haben, dürfte aber heutigen Künstlern oder Kunstinteressierten doch wohl fernliegen.

Inciarte: Die Rückkehr der Kunst zu reiner Selbstreferenz und - diesmal säkularisierter - Präsenz ihrer selbst, gilt bis zu einem gewissen Grad auch für die postmoderne Kunst, obwohl der postmoderne Dekonstruktivismus die Möglichkeit des ganz selbstreferentiellen und völlig durchschaubaren Kunstwerks gerade in Frage gestellt hat. Außenbezüge und eine gewisse Undurchschaubarkeit seien unvermeidlich. Es handle sich aber nicht mehr um Verweise auf Dinge und Erzählungen, die draußen präsent sind, sondern um unvermeidliche Zusammenhänge zwischen Kunstwerken. Die Utopie des völlig durchschaubaren Kunstwerks als wahres Ziel und damit abschließendes Ende der Kunst ist also überwunden. Zugleich hat sich damit die Idee von einer linearen Kunstgeschichte verabschiedet, die nicht mehr durch Chronologien bestimmt wird, die der Kunst selbst äußerlich bleiben, sondern kunstinternen Bestimmungen folgt, nämlich der relativen Entfernung der einzelnen Kunstwerke vom Idealziel der Kunst, ihrer absoluten Selbstreferenz. Die Idee einer einzigen Kunstgeschichte mit eindeutig definierten Kriterien dürfte vielleicht Hans Belting und Arthur Danto verleitet haben, in irreführender Weise vom Ende der Kunstgeschichte zu sprechen - in ähnlicher Weise wie Hegel vom Ende der Kunst.

Thomas: Die Idee von einem Idealziel der Kunst läßt vom Künstler erwarten, daß er sich im Kunstwerk ganz hingibt. Dann aber findet er es, das heißt sich, in einer Ausstellung oder auf einer Kunstmesse wieder als bloßes Element in einem Pluralismus, in dem alles als gleich gültig zu erachten ist. Muß er das nicht als Zynismus empfinden? Oder: scheidet hier nicht schon die Idee von einem Idealziel der Kunst?

Inciarte: Das Versagen der totalitären Utopien wurde von einem Siegeszug des Liberalismus begleitet, in der Kunst mit einer Möglichkeit unentwegter Rearrangements und Reinterpretationen der Kunsttheorie, -praxis und -geschichte, die geradewegs in Richtung Anarchie weist. Nach Lage der Dinge ist so etwas wie Republikanismus - also Präsenz, Unmittelbarkeit - heute nicht mehr möglich; dazu sind unsere Lebensverhältnisse viel zu komplex, viel zu vermittelt - was sich in der anscheinend unumschränkten Macht der Bilder zeigt und mittlerweile sogar auch in derjenigen der Schrift, wenigstens auf unseren PC-Bildschirmen. Der Komplexitätsgrad der Gesellschaft ist also - um es zünftiger auszudrücken - viel zu hoch, um da auf so etwas wie eine neue Unmittelbarkeit hoffen zu können oder zu dürfen, die dann höchstwahrscheinlich ikonoklastische Züge nicht gerade der empfehlenswertesten Art tragen würde.

Allerdings gibt es seit dem Wegfall der letzten Art von Totalitarismus, das heißt also seit der letzten Perversionsvariante des Republikanismus, nur noch zwei Bereiche, in denen der Republikanismus noch möglich ist: einmal den Bereich der Kunst und zum anderen den Bereich der Metaphysik. Zwei Berei-

che übrigens, die heutzutage, darin dem Republikanismus ähnlich, ohnehin nichts mehr bewegen können. Im gesellschaftlichen Medium dessen, was ich mit dem Gegenbegriff des Liberalismus umschrieben habe, kann es keine allgemeinverbindliche Metaphysik mehr geben und sicherlich auch keine allgemeinverbindliche Kunst. Von oben angeordnet sowieso nicht, aber sicherlich auch nicht von unten verbindlich gemacht, von einem einheitlichen Epochenstil oder einem allgemein, gar moralisch zu empfehlenden Geschmack. Der Unterschied zwischen Kunst und Metaphysik ist dabei nur, daß sich für Kunst heutzutage viele - wir zum Beispiel - interessieren, für Metaphysik (mein eigenes Fachgebiet) aber so gut wie niemand mehr.

Das möglicherweise Gewagte an meiner These wäre demnach, daß die Kunst mittlerweile selbst metaphysisch oder, direkter, Metaphysik geworden ist - und nicht bloß Metaphysikersatz. An der Behauptung, Kunst sei Metaphysik geworden, liegt andererseits, näher besehen, nichts Überraschendes an sich. Metaphysik ist nur in einem republikanischen Raum möglich. Sie ist nur möglich, wenn die *res publica*, das Gemeinwohl, vor den Partikularinteressen rangiert. Nun, Kunst, wenigstens große Kunst, hat nie mit Partikularinteressen, mit Kommerz usw. zu tun gehabt. Oder nur nebenbei, etwa weil aus ihr der Künstler seinen Lebensunterhalt bezieht oder weil die Mäzene durch Kunst ihre Eitelkeit oder was immer befriedigt sehen möchten.

Schon allein ihrer Anschaulichkeit wegen - und Anschaulichkeit ist nichts anderes als Unmittelbarkeit, nämlich Unmittelbarkeit in der Erkenntnis - läßt sich das republikanische Ideal der Präsenz, welches (Präsenz und Präsens, Gegenwart) auch das Ideal der Metaphysik ist, unter Umständen besser in der Kunst verwirklichen als in der Metaphysik. Zumal den früher so benannten bildenden Künsten ist ja - anders als selbst der Lyrik, von der Epik gar nicht zu reden, und anders sogar als der Musik, deren Wahrnehmung ebenfalls Zeit braucht - eine Unmittelbarkeit eigen, die der Metaphysik noch mehr abgehen dürfte als diesen anderen Kunstarten. Ich meine die zeitliche Unmittelbarkeit des zeitenthobenen Augenblicks - so wie wenn, noch innerhalb der gegenständlichen oder halbgegenständlichen Kunst, etwa im Kubismus, mehrere Zeitphasen oder -Ansichten eines Gegenstandes in die räumliche Gleichzeitigkeit einer Oberfläche zusammengezogen wurden.

Mein Wagnis unterstellt, daß solche Unmittelbarkeit den anarchischen Reinterpretationen und Rearrangements unter dem Vorzeichen des Liberalismus widersteht. Aber selbst, wenn nicht: Anarchie begrenzt auf eine immer noch zunehmend autonome Kunst - ein Schaden für das politische Gemeinwesen dürfte von daher kaum drohen. Die Reinterpretationen und Rearrangements spiegeln ja nichts vom

Wandel in der Realität draußen oder vom Leiden an ihr, sondern berühren nur das lebende corpus Kunst. Dies ist aber ein erweiterter Körper. Er umfaßt nicht nur die Kunstproduzenten, sondern auch das Kunstpublikum und spiegelt insofern nun doch die durch und durch liberale Gesellschaft von heute. Laut soziologischer Theorie ist sie das umfassende System der heutigen Wirklichkeit und macht es dessen Hauptcharakteristikum aus, daß es sich von seinen mannigfaltigen Subsystemen unabhängig macht. Ein Subsystem ist nicht mehr Teil der einen äußeren Wirklichkeit, der "realen Realität", sondern bringt für sich eine eigene Realität hervor. Und es sind diese fiktiven Realitäten, die, wenn denn schon, sich in der offenkundig reichlich anarchischen Kunstwelt von heute spiegeln.

Die republikanischen Utopien, die eine umfassende Präsenz, Glückseligkeit und eine letzte Ruhe verhießen, wurden illusionslos ersetzt durch die Wahrnehmung der schieren Komplexität einer wuchern- den Vielzahl von Weltsystemen, deren jedes wiederum zahlreiche Subsysteme im Gepäck hat. Natürlich hängt alles mit allem irgendwie doch zusammen, allerdings auf eine immer unergründlichere Art und Weise. Da kann es nicht überraschen, wenn an die Türen des Liberalismus mit seiner ansteigenden Flut virtueller Bilder und fiktiver Realitäten das Klopfen von Fundamentalismen vernehmbar wird, mit dem sich eine neue Welle des Bildersturms ankündigen könnte.