

1. Artefakt: Erste Gedächtnisspuren Ein Riß ging durch die Evolution. Im Dunkel der prähistorischen Nacht war der animalische Gleichmut gegenüber dem Tod erloschen. Mit dem ersten Grab waren ein erstes Werk, ein Artefakt und ein Symbol geschaffen: Ort und Verankerung! Das Abenteuer des sich kultivierenden, zivilisierenden Menschen begann. Werkzeuge kennen Tiere auch, aber mit dem Grab war ein kommunikatives Symbol gesetzt für den beunruhigenden Dialog des Menschen zwischen dem Nichts und der Ewigkeit. Das Menschentier hatte den Vertrag mit der Evolution gebrochen: Es stellt die Frage nach dem Sinn! Der Mensch baut sich ein Leben anthropomorpher Projektionen. Die Natur ist nicht mehr bloß Ressource und fatale Geborgenheit, sondern auch der Ort, wo das »Andere« haust. Die bergende Welt der Natur bricht für den Kulturmenschen auseinander. Die Welt muß nun durch Kulturbedeutsamkeit und Zeitökonomie gekittet werden.

Venusstatuetten entstehen, Höhlenmalereien. Sie sind erfunden wie das Grab, liefern Bilder, in denen sich das Denken wahrnehmbar macht. Die Artefakte sind für die Nachkommen auf eine ganz andere Weise gegenwärtig als etwa bearbeitete Feuersteinsplinter: Sinn und Bedeutung repräsentieren die einen, Instrumentalität die anderen. Differenzen brechen auf, unterschiedliche Wahrnehmungsprozesse von »Sein« und »Machen«.

Die Welt des Sinns kollidiert mit der Welt des »Machens«! Moderne Werkzeuge entstehen, Konstruktionen und Instrumentalität! Es gibt einen Willen des Machens zur Beherrschung der Natur, zur Erringung der Macht. Der Mensch macht sich Diener, vom Feuersteinsplinter bis zum Porsche, von der Keule bis zu Smart Weapons. Kausalität, Technizität, instrumentelle Vernunft, Zeit und Absicht sind daran beteiligt. Diesen steht ein Gebiet gegenüber, das den Menschen überfordert, trotz seiner funktional-technischen Perfektion. Die Zufälligkeit der Existenz schafft Probleme, ebenso die Unüberschaubarkeit unserer Lebenswelt. Hier ist der Mensch auf Kompensationen angewiesen, auf Interpretation und Deutung des Undeutbaren: Die Götter, der Tod, die nicht chronologische Zeit, die [evolutionäre] Geworfenheit in die Wildnis des Seins. Wie geht man mit dem Gebiet des Unverfügbaren, des Nicht-Instrumentellen, des Unbegreiflichen um, in dem Metaphysiken, Religionen und Künste wohnen, ohne es jemals zur Gänze auszufüllen?

Was die Tier-Menschen durch ihre Sinne wahrnehmen konnten, sind die Aspekte der Wirklichkeit, die sich im Laufe der Evolution für ihr Überleben als bedeutsam erwiesen haben. Mit dem Übergang des Menschen vom Natur- zum Kulturwesen kommt eine wesentliche Form hinzu: Die Anwendungsentwicklung der biologisch erworbenen Verstandesmodule in einer Umwelt, die nicht mehr nur aus natürlichen Gegenständen besteht, sondern aus Artefakten, also Wissen repräsentierenden Gegenständen und Informationen! Wenn der

Mensch Resultat der natürlichen Evolution ist, dann gibt es einen weiteren Horizont, wie etwas im Kopf entsteht und das Denken prägt: Nicht nur durch die Sinne im kurzen Leben eines Individuums, sondern auch durch die Gene im Laufe der Naturgeschichte. Der Mensch schwebt seitdem in der Doppelverankerung biochemischer und kultureller Gedächtnisspuren.

2. Zóon politikón und Weltkonstruktion Der Mensch, ordnend, denkend und auf Gemeinschaft angewiesen, das *zóon politikón*, weiß sich im Bewußtsein seiner Endlichkeit vom Abgrund einer anderen Natur bestimmt! Sicherheitshalber lädt er den Tod an die Tafel: Feuerstein, Gerät und Lebensmittel sind beigelegt, der Tote mit Ockerfarbe bestreut. Rot sichert, wie wir von den Naturvölkern wissen, Atem, Wärme, Leben. Wer den Tod leugnet, der leugnet [bis heute!?] den Kern der Natur, feiert aber den Menschen. Nahezu alle Mythen fokussieren in diesem Inhalt, in der tödlichen Geiselhaft der Zeit, die durchbrochen werden soll.

Ein weiteres Bewältigungsunternehmen der Domestikation der Wildnis ist das Opfer. Es ist eine vom Menschen geschaffene Institution, die den Schrecken blinden Tötens in gesellschaftliche Bahnen bringen soll. Denn das Opfer hat für die Gemeinschaft stabilisierende, identitätsstiftende Funktion, wie Walter Burkert in seiner Arbeit »Homo necans« erläutert. Das rituelle Geschehen, die Kontrolle und die Garantie der Sanktionslosigkeit sowie das exakte Befolgen des Rituals umgeben die Opfergewalt mit dem Glanz des Heiligen, illuminiert die Gemeinschaft. Der funktionalen Beschreibung – wir veranlassen diese Gewalt, um uns dadurch vor der Gewalt zu schützen – müssen die Opfernden eine andere Rationalisierung zuordnen, die zu ihrem Weltbild paßt und ihnen »selbstverständlich« ist.

Was jede Art von Zivilisierungsprozeß braucht, ist ein Ventil für den sich steigernden Anpassungsdruck, einen kathartischen Mechanismus: Sie bewahren die Gesellschaft vor dem Rückfall in die Barbarei. Genuß und Exzeß, Kult und Verschwendung sind keineswegs Luxus, sondern für das zivilisierte Zusammenleben unverzichtbar.

Der Tod löst sich partiell im Schein der Sprache auf, der Erzählungen. Ereignis, Wahrnehmung und Spiel beginnen: Die Bühne wird der klassische Ort der Sprache als *Agorá* oder *Amphithéatron*. Durch die Sprache erlangt der Mensch die Befähigung zum *zóon lógon échon*, und dies ist die kulturelle Vorbedingung des *zóon politikón*. Nicht bloß rationale Kommunikation entsteht, sondern auch Futurität. Die Tempora der Zukunft ermöglichten ein »vorausschauendes Kultivieren«, sie gestatteten »vielfältige Ordnungen des Möglichen zu bewohnen oder zu erträumen« [George Steiner]. *Ou-Topoi*: Orte und Nicht-Orte des Anderen, Ankerplätze der »Minima Moralia«.

3. Auf dem Weg zur Kunst-Religion Seit der Renaissance wird die Ästhetik [*aïsthetiké epistémé*] zu einer Ethik mit anderen Mitteln. Der Mensch begreift sich als Subjekt eines zu verantwortenden Schicksals, und das Paradies wird zum irdischen Paradies. Das Schöne gilt als Widerschein des Unendlichen, jedes Meisterwerk als seine Inkarnation. Zu diesem Wissen und seiner tiefen Bedeutung gewährt allein die Kunst dem Leben Zugang, lautet die gemeinsame Überzeugung.

In den Theorien der Philosophie und Kunst des 18. Jahrhunderts begegnen einander zwei große Themen: 1. Die analytische Introspektion der verborgeneren Affektströme sowie 2. die philosophische Begründung der moralischen Freiheit. Beide Erkundungen förderten mehr oder anderes zu Tage, als man gewünscht haben mochte: In den abgründigen Seelenlabirinth die amoralische Natur des Gefühls, in der gleißenden Helligkeit der Kritik die Grenzen der hohen Vernunft. Am Ende der Lichtsuche standen Kant und de Sade. Die elegante Klarheit der klassizistischen Fassaden ließ gespenstisch die Gewölbe eines Piranesi durchscheinen. In dieser Ambivalenz von hochgestimmtem Aufschwung und Zurückschrecken angesichts ungeahnter Abgründe entstanden [fast autopoesisch] die Theorien des Erhabenen, der großen Gefühle und der politischen Heilslehren. Die Wendung vom Klassischen und Rationalen zum Erschreckenden eröffnete die virulente Einsicht in den zweideutigen Charakter des Schocks, der Plötzlichkeit angesichts bestimmter ästhetischer Phänomene des Schreckens.

Den Zugang zum Unsagbaren erschließt nicht nur die Religion, sondern auch die Kunst. Dieser Gedanke verdichtet sich in der Folge. Strukturell gesehen sind Kunst und Religion einander zum Verwechseln ähnlich: Beides sind Erzeugnisse der Einbildungskraft, und die Imagination selbst gilt als göttlich. Dies setzt einen großen Individualisierungsschub frei. Friedrich Jacobi, Gefühlsentschlüssler und Glaubensanalytiker [1734–1819], zeigt die Alternative: »Gott ist außer mir, ein lebendiges, für sich bestehendes Wesen oder Ich bin Gott.« Und seit der Romantik entscheiden sich die Menschen in der Regel für ihre eigene Göttlichkeit. Friedrich Schleiermacher, Religionsphilosoph und Ethiker [1768–1834], ergänzt: »Nicht der Mensch hat eine Religion, der an eine heilige Schrift glaubt, sondern derjenige, welcher keiner bedarf, aber selbst eine Religion machen könnte.« Kreativität befreit offenkundig und augenscheinlich.

Diese Egophanie einer schwelgerischen Kunst-Religiosität faszinierte damals vor allem die junge Generation, weil sie keinen tradierten kanonischen Korpus darstellte, sondern einen Modus von Ich- und Welterfahrungen, der sich ästhetisch konsumieren ließ. Die Religion als Kunst emanzipierte sich vom Dogma und wurde zur Offenbarung des Herzens, und die Kunst als Religion gab der

Ästhetik des Herzens überirdische Weihe. Im romantischen Enthusiasmus scheint Dionysos zurückgekehrt, aber mit ihm auch seine Probleme. Stets birgt der Rausch die Angst vor der Ernüchterung in sich, vor dem Ende der traumwandlerischen Sicherheit. In ihren schonungslosesten Augenblicken weiß die Romantik ganz genau, daß der Resonanzraum ihrer Himmelsmusik beängstigend leer ist.

Läßt sich die gestellte Sinnfrage an die Kunst durch die Funktionsfrage besser lösen? Gerade das Scheitern der sozialen und humanen Programme politischer Verheißungen fordert die Künste zur Parteinahme heraus. In diesen Debatten spaltet sich die Kunst in die wahre und falsche Moderne. Das soziale Gewissen wird zum künstlerischen Gewissen. Denn gerade die moralische Unausdeutbarkeit der nur rational und instrumentell erfaßten Welt ist es, die den Menschen zur Suche nach einer Ästhetik der Existenz, zum Aufbau gestalteter Zeit zwingt. Jeder Sinn ist Beziehungs-Sinn, Auslegung, »Bedeutsamkeit für uns« [Max Weber], ein Ankerplatz im Strudel des Lebens und seiner Kontingenzen [Niklas Luhmann].

4. Generalangriff auf alle Sinne Richard Wagner fällt es leicht, auf den Tastaturen der ozeanischen Gefühle zu spielen. Eine Mixtur aus Lust und Schmerz, Ekstase und Lähmung, Todesgrauen und Lebensfeier. Die Liebenden, die »Nachtgeweihten«, sterben den Liebestod, lösen sich auf in das dynamische Grundgeschehen von »Stirb und Werde«. Tatsächlich machte Wagner etliche Leute ver-rückt, wie etwa Baudelaire, der bereits den »Tannhäuser« wie einen »Opiumrausch« erlebte.

Für die »Revue Wagnérienne« – eine Zeitschrift der französischen Avantgarde und nicht, wie die »Bayreuther Blätter«, ein antisemitisches Hetzblatt – war Wagner ein Impulsgeber auf vielen Gebieten. Die Décadence und das Fin de siècle, ob in Paris, Wien, Prag oder München, fanden in Wagner ihren Kosmos der radikal anderen Welt wieder, wo die Krankheit über die Gesundheit, der Tod über das Leben, Künstlichkeit über Natürlichkeit, Nutzlosigkeit über den Nutzen und Hingabe über vernünftige Selbstbehauptung triumphierten. Hier sah man die Welt wieder ins Geheimnis gehüllt, in das Dämonische und Dionysische. Ein Widerstand gegen die Ausnüchterung des bürgerlichen Zeitalters. Joris Karl Huysmans, Gabriele d'Annunzio, Thomas Mann, Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Stéphane Mallarmé – sie waren fasziniert von den Motiven des Liebestodes und der Götterdämmerung, von dem dunkel klingenden Reich aus Schicksal, Eros und Thanatos. Die Orchesterstürme und die unendliche Melodie ließen einen versinken in die seelischen Untergründe und ihre dunklen Verheißungen. Man fühlte sich im Auge des Orkans, im Inneren der Formgewalten.

Wagners Kunst wird, wie schon Zeitgenossen vermerkten, zum Generalangriff auf alle Sinne. Das verleiht seinem Werk, das gegen die kapitalistische Moderne protestiert, seine eigentümliche Modernität. Denn das Primat der Wirkung und der Wirkungsabsicht gehört zum Charakter dieser Moderne, in der die Öffentlichkeit sich als Markt organisiert. Dort müssen auch die Künstler gegeneinander konkurrieren, um Aufmerksamkeit zu gewinnen.

5. Ästhetisierung und Barbarei Eine weitere Rißlinie geht durch das Bewußtsein der Avantgarde. Uns bleibt, so Arthur Rimbaud, nur die Gewißheit: »Das wahre Leben ist woanders.« Was ist vorzuziehen? Resignation oder Revolte? Von den Gestaden der Glückseligen verjagt, treiben wir ohne Kompaß und Anker auf der Begriffsgaleere Wirklichkeit, umspült und gepeitscht von den Wogen eines Meeres, »auf dem nie jemand ‚Land in Sicht!‘ ausrufen würde« [Guillaume Apollinaire, Carlo Michelstaedter]. Thomas Mann trifft eine neue Differenzierung zwischen Kultur und Zivilisation, bei der Friedrich Nietzsches Unterscheidung zwischen dem Dionysischen und dem Apollinischen durchschimmert.

Die Zivilisation ist apollinisch, lebenserhaltend, optimistisch, erleichternd, rational, gesittet. Sie bändigt die dunklen Triebe, sie ist lebbare Oberfläche! Das Dionysische ist tief, elementar, triebhaft, wild, gefährlich. In der apollinischen Zivilisation ist es uns geheuer, das Dionysische verweist auf das Ungeheure, das man romantisch oder überhaupt irrational zum Ausdruck bringen oder aber – im apollinischen Stil – rational bewältigen und vielleicht beheben kann. Der Westen ist apollinisch-sokratisch, optimistisch. Die deutsche Kultur hat aber nach Mann dionysische Elementarkraft in sich. Sie ist mehr Musik als Demokratie. Und Musik bedeutet: Tragik, Rausch, Lust an Auflösung und Tod, Eros, Tristan, Dionysos. Thomas Mann zeichnet die Linie von Schopenhauer über Nietzsche zu Wagner, die den dunklen Untergrund aufgerührt haben und aus Wille, Wahn und Schrecken elementare Werke geschaffen haben. Darum warnt Thomas Mann vor der unheimlichen Nähe von Ästhetizismus und Barbarei.

Das Leben gehört uns nicht, aber dort draußen in den Strömungen zerebraler Unendlichkeit, im Dunkel versunkener Mythologien und in den Labyrinthen der Seele zeigt es schimmernd sein wahres Gesicht. Auch in den Banlieus, wenn die Wahrheit blutüberströmt, erbarmungslos und nackt ihre uferlose Wildnis erkennt, und die Auslöschung zum Siegel der eigenen Authentizität wird. Das ist das letzte Mal, dann nie wieder. Sehen, wie die Zeit einstürzt und still steht. Modernes Kunstbewußtsein? Wie läßt es sich denken?

6. Ästhetik als Risiko Die Endlichkeit pocht in unserem Körper, während die Kunst-Realität nur in der Form der Konstruktion des Geistes existiert. Die Absurdität der Konstruktion liegt für den Künstler darin, Dauer und Ewigkeit zu denken, ohne sich dadurch von dem elementaren Gesetz der Vernichtung befreien zu können. Diese Aporie wird zu einem Gefängnis, zum Schmerz der Verzweiflung. Sprachohnmächtiges Aufschrecken! Der Mensch muß sich der unüberwindbaren Grenze des eigenen Lebens stellen, in einem lähmenden Gefühlsmix aus beklemmender Angst und Verlorenheit vor dem Nichts. Es ist die Angst, »vor deren blindem Blick alles Nichts wird«, wie Hannah Arendt 1955 formuliert.

Die Gesellschaft braucht eine spezifische Kultivierung ihrer Affekte. So stellt sich bereits mitten in der Aufklärung die Frage an die Kunst, welche Aufgabe ihr zukomme. Ist sie ein ästhetisches Menschenexperiment zur Erprobung des Abgründigen? Wenn Tabu und Böses gleichermaßen faszinieren, ist von der Kunst nicht die verdoppelnde Affirmation des Vernünftigen zu verlangen, sondern eine Ästhetik des Risikos, die sich dem Verpönten, Abgewandten, Unzulässigen öffnet. Daher muß sich die Kunst inhaltlich nicht nur an den humanen Idealen orientieren. Vielmehr geht es um riskante Überschreitungen der Grenzen von Moral und Logik, die traditionelle Bilder brechen und emotionsbeladene Reaktionen provozieren.

Risikant ist und war Ästhetik allemal. Wird uns das Wahrgenommene hinwegreißen, zu einer Absage an die [überkommene] Moral führen?! Die Erschütterung des Logos auf der Bühne [etwa Antigone, Die Bakchen] kann sich zu einer Rezeption bündeln, die der Mediokrität des schlechthin Vernünftigen eine Absage erteilt. Umgekehrt kann nicht mit Sicherheit die Gefahr vermieden werden, daß gerade die ästhetische Integration des Tabuisierten seiner weiteren Rationalisierung dient. Vor allem aber: Ohne das Risiko einer tatsächlichen Verletzung und Beleidigung des Empfindens für Scham, Würde, Integrität beim Zuschauer wäre eine solche Ästhetik ohnmächtig. Wir müssen uns stets diese Ambivalenz vor Augen halten.

Enthusiasmus war im ursprünglichen Wortsinn [*én-theos*] das Eindringen himmlischer Kräfte in das menschliche Denken, und säkulatorisch läßt er den Zweifel anwachsen, das elementare Triebleben könne am Ende doch mächtiger sein als die Vernunft und der Wille zur gesellschaftlichen Ordnung. Vor Freud sahen Schelling und Schopenhauer das Problem in ähnlicher Weise. Solcher Zweifel erweitert den Raum für situationistische Affektivität sowie alle Facetten von Angst.

7. Ankerplätze auf schwankendem Grund Sigmund Freud erläutert, daß genau dies »das Unbehagen in der Kultur« ausmache. In der modernen Gesellschaft wird die Entzauberung der Welt als das Bewußtsein ihrer eigenen Verfassung schlechthin erlebt [Max Weber], und damit verschwimmt der Sinn: Ein Bewußtsein, ein Ego, das inmitten der Abfälle des alten Humanismus, des Totalitarismus und der Erzeugnisse der Massentechnologie vergiftet. Es ist die Wahrnehmung der moralischen Unausdeutbarkeit der Welt, die den Menschen unerbitterlich zur Suche nach einer Ästhetik der Existenz zwingt. Wenn es um einen »Ankerplatz für Möglichkeiten in der realen Welt« geht, bleiben nur die Künste. Denn sie schützen den emotionalen Sinn unseres Lebens gegen den bloßen Funktionssinn der Gesellschaft.

Adorno und Horkheimer antworten auf diesen Prozeß einer »Dialektik der Aufklärung« mit einer Paradoxie: der Macht der Ohnmacht! Gerade das beschädigte Leben soll der Weg zur Erkenntnis sein. Das zwingt Adorno wie auch etliche zeitgenössische Komponisten, etwa Peter Ruzicka, Helmut Lachenmann oder Olga Neuwirth, zur ästhetischen Engführung. Im Angesicht der Verzweiflung wäre nur der Versuch, alle Dinge so zu betrachten, sinnvoll, wie sie sich vom Standpunkt der Erlösung aus darstellen [»Minima Moralia«]. Selbst Erkennen gerinnt zum Kunstwerk.

Die Veränderbarkeit des Bestehenden wird durch Kunstwerke verbürgt. Würde die Kunst zu existieren aufhören, würde auch jeder Widerstand gegen das Bestehende untergehen und damit jede Hoffnung auf einen utopischen Horizont. Läßt sich also das nackte Leben als Gipfel der Kunst betrachten? Die Gegenwart skizziert das Manifest einer Ästhetik, die [von Marcel Duchamp, der sich als »ein Atmender« und als nichts sonst definierte, bis zu Joseph Beuys, der jeden zum Künstler erklärte] aus der Kunst eine Tätigkeit ohne Werk beziehungsweise aus der *téchne* ein nutzloses Wissen macht.

Hier treten wir in ein Zeitalter ein, das zwischen Anästhesie und Hyperästhesie schwankt, zwischen der klinischen Farblosigkeit weißer Quadrate und den quadratischen, weißen Formen der Palliativanstalten. Angst verbreitet sich, den utopischen und kunstvollen Vorgaben obligatorischer Gesundheit nicht mehr zu entsprechen, angesichts der stetig sich steigernden Fabrikation von Kunstmenschen einer wunscherfüllenden Medizin. Die von Bénédict Augustin Morel und Max Nordau vertretene Idee erblicher Entartung ist heute lebendiger als je zuvor. Und zwar unter dem gefälligeren Namen »Antizipation«.

Was die Kunst betrifft, müssen wir daher fragen: Ist es realer, ein Symbol oder Zeichen zu schaffen, von dem man überzeugt ist, daß es tausend Jahre hält, und daß alles, was wir erleben, nur Zutaten zu einem Werk sind, das überlebt? Oder ist umgekehrt alles, was wir hier machen, nur Ablenkung von einer Verwirklichung, die außerhalb der Kunst liegt? Draußen pulsiert das Leben,

die Leute schießen wirklich aufeinander. Gott wird zum Sprengstoff! Sie töten um des Glaubens willen, laut, marktschreierisch und unbekümmert. Der reale Terror fasziniert vor allem dann, wenn die Wirklichkeit mit nackter Plötzlichkeit da ist. »Das größte Kunstwerk, das es je gegeben hat«, sagte Karlheinz Stockhausen zum 11. September 2001. Wüst und brutal bringt das Theater den Aberwitz und die Paradoxie der Wirklichkeit auf die Bühne, Botho Strauß und Luc Bondy mit »Titus Andronicus« im Odéon in Paris 2005; Michael Haneke und Sylvain Cambreling in »Don Giovanni« im Palais Garnier 2006, der sich in der Welt des Raubtierkapitalismus ereignet. Vogelrufe über dem Donnerschall der Apokalypse, als Kent Nagano »Saint Françoise d'Assise« von Olivier Messiaen bei den Salzburger Festspielen dirigierte. Wir lernen: Auch das Heilige bricht herein mit Gewalt und nackter Plötzlichkeit. Man will in die Ereignisse selbst einschmelzen, man glaubt, daß man aus der Sphäre der bloßen Darstellungen endlich draußen ist und sich mitten im realen Leben befindet. Hier verschwimmt die Grenze zwischen Störung, Zerstörung, Selbsterfleischung und Vollendung. Wir vibrieren in unserer eigenen Befindlichkeit.

8. Gewaltimagination und Emotion Literatur, Bühne und Bildende Kunst sind Laboratorien der Gewalt-Imagination, nicht deren Gegensatz. Gewaltphantasien sind elementarer Bestandteil ästhetischer Produktion. Die antike Tragödie oder Shakespeares theatralische Gewaltperformances sprechen eine deutliche Sprache. Man denke nur an die Folterphantasien, z. B. in »King Lear« [1604/1605]. Herrschaftsräume werden als emotionsfreie Gewaltlaboratorien gezeigt. Wer Mitleid hat, stirbt.

Die virtuelle Gewaltmaschinerie rollt an und fabriziert körperliche und psychische Leidens- und Todesarten am ästhetischen Fließband. Das Theater fungiert als Alptraumfabrik: Shakespeare und seine Zeitgenossen spielen das Spiel ebenso zynisch wie virtuos. Das Theater als »moralische Anstalt«? Vielleicht, manchmal. Und wenn ja, bestenfalls an der Oberfläche! Primär fungiert es als Menagerie ausgefeilter Tötungstechniken der Seele und des Körpers. Was übrig bleibt, ist reine Libido, »Lust der Selbstexpansion«: Liebe ist mit Haß verwandt, mit Sterben und Tod, verdeutlicht Sigmund Freud. Ein Zusammenhang von Grausamkeit und obsessiver, sexueller Gewalt ist nicht von der Hand zu weisen. Man hat unausgesetzt daran gearbeitet, das soziale Gewaltpotential zu bändigen, in den Griff zu bekommen. Das ist nicht nur nicht gelungen, sondern das praktizierte und imaginierte Gewaltpotential hat sich vervielfacht. Was passiert, wenn die Gewalt als obsessive Lust zum Selbstzweck wird. Sie braucht keine Rechtfertigung, sie zielt auf die permanente Fortsetzung und Steigerung ihrer selbst. »Das ist die Kreativität des Exzesses.« [Wolfgang Sofsky]

Wenn man die Koppelung von Sexualität und Gewalt im ästhetisch-künstlerischen Milieu betrachtet, brechen alle Widerstände. Büchereien, Filmarchive, Theater und Opernbühnen sind voll von immer gleichen Klischees. Wenn die Grausamkeit ohne jeden Sinn bloß triebhaft Vergnügen verschafft, so verweist dies auf eine Dimension des Menschen, die außerhalb des Sozialen, außerhalb der Kultur liegt: reine Biologie, triebhafte menschliche Natur, physische Ökonomie, rätselhafte Wildnis. Im alltäglichen Szenario der Horrorfilme oder in der Folterpraxis marodierender Söldnergruppen, auch in staatlichen Gefängnissen existiert das Virtuelle als reale Praxis. Sadistische Lust als Quotenfaktor der Aufmerksamkeitsökonomie.

Ein Stimulans der Phantasie wird allenthalben behauptet: Doch was, wenn die Phantasie Monstren gebiert, die dann in das wirkliche Leben treten? Aber wo beginnt das wirkliche Leben eigentlich? Wo endet das Kunst-Leben, die Virtualität? Ernst Mach hat 1866 in seiner »Analyse der Empfindungen« den Unterschied zwischen Schein und Wirklichkeit radikal bestritten, aufgehoben: »Die oft gestellte Frage, ob die Welt wirklich ist, oder ob wir sie bloß träumen«, hat »gar keinen wissenschaftlichen Sinn. Auch der wüteste Traum ist eine Tatsache, so gut als jede andere.« Hinter aller medialen Vermittlung steht nackte emotionale Wirkung. Und diese nackte Wirklichkeit betrifft unsere eigenen Affektreaktionen auf die Präsentation von Gewalt. Denn all diese Simulationen erzeugen echte Gefühle und die, nicht bloß die Produkte, müssen besprochen werden. Dringlich!

Diese Entfesselung des Elementarischen, des Animalischen im Humanen ermöglicht eine Kunst, »die in sich erzittert«, und mit der die »Erschütterung« als Erlebnis korrespondiert. Diese Erfahrung ist keine Befriedigung des Ich, sondern ein Memento der Auslöschung: die Bewußtwerdung unserer inneren Leere und Begrenztheit. Die Thematisierung des Endes ist eine Orientierung an Ewigkeitsaspekten, und nichts ist so ewig wie der Tod. Kunst verkürzt den Eintritt in ein Reich, wo das Leben sich in seiner unkontrollierten Totalität noch zu offenbaren oder zu verlieren verspricht. Einstürzende Logiken spiegeln den Bruch mit der vereinbarten Wirklichkeit. Unruhe, der schwindelerregende Glanz des Augenblicks, des Plötzlichen. In jedem genuinen Kunstwerk erscheint etwas, das es nicht gibt. Die Künste verwalten den »anderen Sinn« des Lebens gegen den schlichten Funktionssinn der Gesellschaft.

9. Kunst als Lebensbewältigung Nie haben wir die Gewißheit, einen »objektiven Sinn« entdeckt zu haben, denn immer spielen unsere Wünsche und Blickrichtungen eine Rolle: Das ist der berüchtigte »hermeneutische Zirkel«. Man kann sich darüber ärgern, man kann sich jedoch seiner bewußt bedienen, um den Dingen Sinn und Bedeutung zu geben, statt nur darauf zu hoffen, daß sie auch ohne unser Zutun Sinn und Bedeutung haben, die wir nur zu entschlüsseln brauchen. Was geschieht in der Sprache der Musik, der Dichtung, der Bildenden Künste, was im Aussprechen, Benennen und Erfinden von Welt? Eine Frage, die tief in die grundlegenden Bedingungen der menschlichen Existenz vordringt, wo sich schöpferische Individualität und Selbstrealisierung im Erleben der Kunst ereignet: »Reale Gegenwart« von Sinn, wie George Steiner sagt.

Wir müssen die Fragen, die Kunstwerke an uns richten, so genau wie möglich beantworten, mit allen unseren Sinnen, mit Herz und Verstand. Wie Umberto Eco in seinem Klassiker »Das offene Kunstwerk« zeigt, besteht der ästhetische Reiz des Kunstwerks darin, daß es nicht restlos eindeutig ist, sondern dazu auffordert, eine eigene Lesart zu entwickeln. Dadurch wird es im Sinnkosmos jedes Betrachters noch einmal erschaffen, als subjektive Rekonstruktion, die von Mensch zu Mensch unterschiedlich ausfällt. Personenübergreifende, gemeinsame Bedeutungen liegen im Schnittbereich der vielen subjektiven Deutungen, die zusätzlich auch noch einen eigenen, unvergleichlichen Gehalt aufweisen. Erst diese Unschärfe und Deutungsoffenheit macht es möglich, daß sich Menschen Gegenstände der Betrachtung [subjektiv] als Kunstwerk aneignen. Und das ist eine Chance, die jeder ergreifen kann.

Was man dazu benötigt, ist die Fähigkeit zur wirklichen Individualität jenseits des inszenierten Individualitätstheaters. Man muß mit der Unsicherheit umgehen lernen, die aus der Selbstbezüglichkeit des Subjektiven resultiert, und man braucht kreative Energie, um die Leerstelle, vor der man sich angesichts des offenen Kunstwerks befindet, mit einer Gestalt zu füllen. Kunst ist nichts anderes als das zentrale Bewältigungsunternehmen einer nicht anders zu bewältigenden Wirklichkeit.