

literatur & religion

mai 2007

essay

Gerhard Droesser

**Wahrnehmungskunst und Kunstwahrnehmung
Zur Funktion der (Selbst)Erzählung für die Praxis****1. Einleitung**

Zu jedem Thema muss man hinfinden, die eigene Perspektive erfassen. Alle Theorie erwächst aus genuinen Erfahrungen. Die Erfahrungen erweitern sich, in dem man von einer Perspektive auf andere überspringt, neue Erfahrungsebenen entdeckt. Theoriebildung ist das In-Sprache-Fassen von Erfahrungen und ihre Verdeutlichung. Sie beginnt mit dem Aufmerken und nicht etwa mit dem Beweisen oder Widerlegen vorgegebener etablierter Theorien. In der Ausformung der eigenen Perspektive wird sie das freilich auch, aber wie nebenher.

Im Zentrum meiner Erfahrungen mit Kunst steht die Literatur, insbesondere der Roman. Vom Roman kann erwartet werden, dass er für die ethische Selbstorientierung des Lesers Bedeutung haben kann: indem er die Einsamkeit der Selbstreflexion unterbricht, sich als bedeutungsvolles Anderes in sie einmischt, irritiert und provoziert.

Hier seien nicht bestimmte Erfahrungsgehalte der Lektüre thematisiert, vielmehr Annäherungen an die Frage, ob und warum Lektüren ethische Wirksamkeit entfalten können.

2. Phantasie-gestalten

Für den Ethiker und Theologen *Sören Kierkegaard* ist in seiner Abhandlung *Die Krankheit zum Tode* (1848)¹ das Ästhetische gerade die Verhinderung einer authentischen Lebensführung und eine Verweigerung, mit dem Glauben ernst zu machen. Die ästhetische Lebenseinstellung ergeht sich in Wunschträumen, verhindert die Entscheidung für Gott und das Handeln, das Hier und Jetzt Not tut.

Wenn das Ästhetische ein bloßes Herumtreiben in Trag- und Nachträumen wäre, wenn es sich in Wunschphantasien verlieren würde, jede die andere von ihrer Erfüllung abhaltend, dann freilich wäre es als eine Krankheit der ethischen Persönlichkeit zu beschreiben. Ihre Idee verlangt ja gerade, dass das handelnde Subjekt seiner selbst gewiss und sicher werde, dass es sich als Mitte seiner Empfindungen und Handlungen bestimmen kann.

Das Ästhetische als bloßes Vagieren genommen, würde uns von uns selbst abführen: an der Fähigkeit zum Phantasieren knüpft die Medienindustrie an, wie sie ihre Adressaten ständig mit fremden Identitätsmustern unterhält. Darin ist die ethische Kritik des Phantastischen richtig.

Andererseits ist die anthropologische Möglichkeit des Phantasierens die Bedingung des künstlerischen Ausdrucks. Im Nachhinein zeigt sich: der Künstler hat eine Wahl getroffen. Im Kunstwerk wird objektiver Sinn hervorgebracht, die Zufälligkeiten des Anfangens und der tastenden Versuche werden überwunden. Es bringt sich als Ganzes mit Wahrheitswert zur Erscheinung, als objektive komplexe Identität.

Als objektive Einheit tritt es dem Rezipienten gegenüber – indem es ihm ein Maß vorstellig macht, das ihn in seiner existentiellen Mitte anspricht, ihn herausfordert und nicht einschläfert. Insofern wäre es nicht nur in sich, sondern für den Anderen, den Leser, objektiv bedeutsam: so dass aus der kontingenten Begegnung zwischen Text und Leser feste, identitätsrelevante und damit ethische Beziehungen entstehen können.

Die Kunst selbst ist gegenüber dem bloßen Meinen kritisch. Sie selbst fordert ihre Rezipienten auf, die Differenz von Fiktion und realer Lebenspraxis zu erkennen. Sie bestimmt sich als Heilmittel zur Korrektur der Lebensillusionen, nicht als Droge. Und sie vermittelt wohl zur Religion, taugt aber nicht als Religionsersatz.

Wenn wir uns im alltäglichen Lebensvollzug orientieren, richten wir uns jedenfalls nicht ausschließlich nach abstrakten Gedanken. Die Vernunft, die sich im Lebensvollzug behaupten muss, ist viel komplexer. Sie kommt nicht ohne das Wahrnehmen und auch nicht ohne Phantasie und den aus ihr gewonnenen Sinnfestlegungen aus. Sicherheit im Handeln gewinne ich, indem ich mich über meine Möglichkeiten kundig mache, mich aus ihnen zu bestimmten Zwecken entschieße. Die Zentrierung meiner Lebensführung ist immer wieder zu begründen.

3. Bildloser Ich-begriff

Einer der Achsentexte der europäischen Geistesgeschichte sind *René Descartes' Meditationes de prima philosophia* (1641)². In ihnen wird versucht, die epochale Krise, die den Menschen des XVII. Jahrhunderts auf allen Gebieten des Wissens und Glaubens in Atem hält, zu überwinden. Ist es möglich, die verwirrende Relativität menschlichen Wissens wieder durch rationale Ordnungskonzeptionen zu bändigen?

Die Fundamente einer solchen rationalen Ordnung sucht Descartes via negationis aufzuweisen. Nichts Schwankendes und Unsicheres darf zum Baustein hergenommen werden. Mit diesem Verbot wird alles, was durch die Sinneserfahrung gegeben ist, suspekt, alles was sich zeigt, steht unter dem Verdacht, eine bloße Chimäre zu sein. Das sinnlich Gegebene ist Schein – es bezeugt sich nicht als Erscheinung objektiven Wesens. Nicht über die Erscheinungen steigen wir zur göttlichen Wahrheit auf. Der Weg zu Gott führt nur über den Wahrheitsgrund des *Cogito*, das einzige, was im Fragen nach dem Wahren standhält – darum, weil es aller Wirklichkeitsbestimmung vorausgeht. Wenn aus der Gewissheit des *Cogito* Begriff und Sein Gottes als dessen letzter absoluter Grund erschlossen wird, dann bewegt sich diese Demonstration in rein rationaler Dimension. Die Wahrheitssätze über Gott haben denselben Evidenzcharakter wie die über das *Cogito*. Um Gott zu bezeichnen, bedarf es keiner Symbole oder Chiffren. Gott ist nicht das abgründig Andere. Er ist ohne Individualität. Aber auch der Begriff des Menschen hat seine Abgründigkeit und Individualität verloren. Gott und Mensch sind als abstrakt Allgemeines gefasst.

Die cartesische Reflexion von der Alltagsrealität führt zum Begriff eines allgemeinen und geschichtslosen Menschen. Das Prinzip aller Wahrheit und Ideal der Wissenschaft ist die sich selbst begründende, sich als Totalität setzende, auf sich hin völlig transparente Ratio. Im Bereich des Handelns gelangt der Mensch zu den Zielen, die er sich rational entwirft. Natürliche Neigungen sind zu beherrschen, die Zufälligkeit der Situation und des individuellen Soseins sind für die Praxis bedeutungslos.

Die Einseitigkeit dieses Ideals erzwingt geradezu, dass die dunklen, verwirrenden und widerspruchsvollen Seiten der menschlichen Erfahrung nach alternativen Ausdrucksformen sucht.

Die Kunst ist die Gegeninstanz zu den abstrakten Darstellungssystemen der Wissenschaft, die immer in Gefahr sind, ihre Begriffe zu ontologisieren, zu verselbständigen, das Besondere der rationalen Regel des Allgemeinen unterzuordnen, als Fall unter das Gesetz.

Die Kunst dagegen würdigt das Eigentümliche der Erscheinungen, ihre Kontingenz und ihre kontingente Prozessualität. Das Kontingente ist ihr gerade das Wesentliche, das in der Kunstgestalt – in Abhebung von den Phänomenen der 'Normalwelt' – objektiv wird.

Was die Frage nach der rechten Methode betrifft, so erkennt *Gian Battista Vico* in *De Nostris Temporis Studiorum Ratione* (1708)³ die Vorteile des modernen Wissenschaftsideals durchaus an, bemerkt aber zugleich den großen Schaden, der aus dem Allzuständigkeitsanspruch des an sich einseitigen cartesianischen Ansatzes für die gesellschaftliche Praxis folgt. Dann nämlich, wenn in den Bereichen der Moral und Politik auf die Kultivierung der Fähigkeiten, sich im Unsicheren und Wahrscheinlichen zu bewegen, verzichtet wird. In kontingenten – in unklaren und verwirrenden Situationen – in rechter Weise zu wirken, fordert eine Renaissance der Methode, in der die Alten exzellierten, der *Rhetorik*. Der Philosoph lehre durch Strenge, der Dichter jedoch entflamme die Herzen durch Beispiele.

Der Absolutsetzung des Ichprinzips, das alle lebenserfahrene Anthropologie für sinnlos erklärt, wird von der in *Port Royal* erneuerten augustinisch-jansenistischen Tradition opponiert. Die skeptische Haltung, die *Montaigne* aus der Betrachtung der menschlichen Verhältnisse gewann, wird von *Blaise Pascal* religiös existentiell radikalisiert.

Die Erfahrung sagt: der Mensch ist nicht frei und die Motive seines Handelns sind nicht edel. Der Wille ist von Selbstsucht zerfressen, er ist Spielball der Triebe, der Es-Natur. Tugendmoral ist bloße Attrappe, ein Instrument der Täuschung und der Überlistung. Menschliche Tragödien entstehen, weil die Leidenschaften des einen sich nicht mit denen des anderen harmonisieren lassen. Liebesverlangen etwa wird zerstörerisch, wenn es keine Gegenliebe findet. Die Konstellation ist einfach, die Folgen tödlich. Die Passion hat am Divertissement keinen Ausweg und an der menschlichen Konvention keine Stütze. Keiner versteht den anderen: die Egoinstanzen können sich aufeinander nur durch Gewalt in immer instabilen und umkehrbaren Herrschaftsverhältnissen beziehen. Das 'Schicksal' durchkreuzt alle menschlichen Pläne. Ist Gott der *genius malignus*, den Descartes vermeintlich überwand?

Der Anspruch, Welt und Gott rational durchzubestimmen, ist Hybris. Die Erfahrung der göttlichen Gnade liegt jenseits aller Rationalität – und wieweit sie gewiss ist, steht immer wieder in Frage. Die menschliche Vernunft ist untrennbar mit der Konkupiszenz verbunden. Menschliche Natur und menschliche Vernunft stehen im Zeichen der Erbsünde. Um die Zerrissenheit der menschlichen Natur: zwischen den Triebansprüchen und den hehren Idealen des Über-ich darzustellen, reicht die rational deduktive Methode nicht aus. Es bedarf einer Dialektik, die die immensen seelischen Spannungen des Individuums sowohl wie die Widersprüchlichkeiten der interindividuellen Handlungen aus verschiedenen Perspektiven zu erfassen fähig ist. Das leistet die Dichtung – die Tragödie – exemplarisch: *Racines Phädra* – und der Roman – exemplarisch *Madame de La Fayette's La Princesse de Clèves*.

Die französische *Moralistik* des XVII. Jahrhunderts destruiert den Begriff des Menschen als eines rational-autonomen Subjekts. Aber zugleich entwirft sie ein komplexeres Menschenbild – ein Bild, das sich aus den Facetten vielfältiger psychologischer Beobachtungen und mitleidloser Analysen zusammenfügt. Die menschliche Natur, als Zusammen von Physis und Ratio, ist ambivalent. In der französischen Romanliteratur der folgenden Jahrhunderte wird der Geltungsanspruch der Ratio und der ihr

entspringenden autonomen Moral immer wieder bestritten werden. Entgegen der Idee der Freiheit ist der Mensch von fremden Mächten bestimmt. Gegen sie sich aufzulehnen, ist vergeblich.

Der Roman dient nicht der bloßen Unterhaltung. Indem er eine Wirklichkeit in Worten errichtet, ist er zwar Schein, der aber als solcher die wesentliche Wahrheit über den Menschen zur Erscheinung bringt. Der Roman erfüllt den Begriff des Menschen mit konkretem Inhalt. Aber was hat diese Wahrheit mit uns, dem Leser und unserer Lebenspraxis zu tun?

4. Selbst in Ich-Perspektive

Die Kunst ist Verstehen und Darstellen einer komplexen Wirklichkeit, in der Rationales und Irrationales ineinander verwoben sind. Sie schafft sich einen eigenen Bereich – aber was sich in ihr spezialisiert, ist eine menschliche Grundmöglichkeit: jeder Mensch hat sein Selbst zu verstehen und für sich darzustellen, wenn er sich aktiv bestimmen will. Der Mensch lebt nicht einfach, sondern erlebt. Er hat nicht einfach Gedanken, sondern denkt. Er reagiert nicht einfach, sondern handelt.

Die Funktion dieser reflexiven Bewegung ist einmal, dem Individuum *die Rollen* aufzuzeigen, die es in der Gesellschaft zu erfüllen hat; so leistet sie die Integration des Individuellen in das soziale Selbst. Zum anderen aber konstituiert die Reflexion die Mitte, auf die hin das sozialisierte Individuum sich auf sich selbst, als *individuelle Persönlichkeit* transzendiert.

Der einzelne Mensch ist kein abstraktes, geschichtsloses Subjekt. Er ist Selbst, das leiblich und geistig aus dem Leben anderer Menschen hervorgegangen ist. Das vergangene Sein ist im gegenwärtigen Selbst da; die realen Beziehungen zu signifikanten Personen vergegenwärtigen sich in den *Images* z.B. des Vaters oder der Mutter. Abstrakte Sollenssätze erhalten durch diese symbolischen Repräsentanzen Gewicht. Wenn ich die Sollenssätze prüfen soll, dann muss ich mich auch mit den Instanzen, die sie mir einschärfen, auseinandersetzen.

Sigmund Freuds Einsicht ist, dass sich basale Selbststrukturen an der Oberfläche unseres Bewusstseins hinter vielerlei Masken verstecken⁴. Als Aufgabe der psychoanalytischen Hermeneutik gilt, das, was sich an der Oberfläche an befremdenden Chiffren zeigt, durch freie Assoziationen zu erweitern und durch sie vorzudringen zur ursprünglichen Konstellation. Chiffren: das sind Träume, Bilder vergangenen Lebens, Fragmente von Geschichten. Der Hermeneut hört sich Geschichten an und legt dem Erzähler die Deutung vor, die er sich aus ihnen macht, als Frage: ob er die Geschichte, die eigentlich die seine ist, aus ihr erschließen, als Selbstkonfrontation aushalten und annehmen könne.

Hier geht es um *Aufklärung*, um Selbstvergewisserung. Der Mensch, der zum Objekt der eigenen Lebensgeschichte geworden war, soll wieder zu einem handlungsfähigen Subjekt werden.

Die Aufgabe glückenden Selbstverstehens als Bedingung glückender Praxis ist nicht bloß vom neurotisch erkrankten Menschen, sondern an sich von jedermann zu bewältigen. Sie ist die Grundbestimmung des ethisch selbstbewussten Lebens.

Die Bedingung der Selbstkritik ist, dass ich zum Selbst *Distanz* gewinne, dass es für mich Gegenstand wird. In der Unmittelbarkeit meines Handlungsvollzugs habe ich mein Selbst vergessen. Mich auf mich zurückwendend (in der Haltung der Reflexion) beginnt die zweifache Arbeit des *Verstehens* und des *Selbstdeutens*, eine aktive *Aneignung* des gelebten Selbst, seine Aufhebung in ein *Symbol*, in dem das wesentliche Ganze meines Lebens zusammengeführt ist. (So, wie für *Paula Fox* '*Broken Finery*' das Symbol ihrer individuellen Geschichte ist). Hier bestimmt ein Subjekt nicht nur die Determinanten, aus denen es geworden ist, es bestimmt sich in der Entfaltungsfülle seiner Persönlichkeit. Es be-

stimmt sich im Ganzen der Wirklichkeiten, die es angehen, auf die es zu reagieren, die es zu bewältigen hat.

Diese Selbstsymbolisierung artikuliert sich nicht allein vom 'Woher', als sei dies schon der hinreichende Grund für die Person, als ob alles Spätere nur noch deduzierbare Wirkung dieses Grundes wäre. Sondern sie bestimmt sich in einem Gegenwartshorizont, in dem das 'Woher' durch ein 'Wohin' ausgeglichen ist. Das Symbol steht also für eine Persönlichkeitsstruktur, die sich in ihren geschichtlichen Projekten zu sich selbst gebildet hat.

Erinnern ist nicht das Hervorkramen von Photographien. Die erinnerten empirischen Fakten in ihrer Oberflächlichkeit sind die Anreger der Sinngestaltung, die wiederum kein äußerliches Deuten, sondern ein produktives Entdecken tiefer liegender Selbststrukturen ist. Das Erinnern ist freies Assoziieren, Kontemplieren. Die Distanz ist die Bedingung des Inter-esse. Dieses Erinnern des Wesentlichen ist ein schöpferischer Vorgang. Ich erkenne Selbstmöglichkeiten, die mir in der Unmittelbarkeit meines Dahinlebens nicht bewusst waren. Die Selbsterzählung verwandelt objektive in subjektive Lebensgeschichten. Dazu bedarf es der Phantasie als der Bedingung der reproduktiven Selbstwahrnehmung. Diese Geschichten liegen tiefer als die Ebene der sozialen Kompetenz. Die soziale Kompetenz ist pragmatisch orientiert. Sie funktioniert, weil sie von der Tiefe der Ich-Einheiten abstrahiert. Meine Selbstgeschichte aber ist der Schlüssel, dass ich die Geschichten anderer erzählen kann und umgekehrt.

Das gewählte Basisparadigma der ethischen Theorie soll das der individuellen Persönlichkeit sein. Von ihr aus soll die Frage gestellt werden, wieweit die personale Selbstkonstitution eine fruchtbare Synthese mit der Kunst – hier auf Literatur und näher den modernen Roman beschränkt – eingehen kann. Ist eine solche Synthese möglich und erweist sie sich als sinnvoll, so bleibt sie doch eine Möglichkeit. Weder die ethischen Subjekte, noch die ethischen Theorien sollen zur Kunst hingezwungen werden. Und umgekehrt genauso wenig.

5. Kunstreligion: Friedrich Nietzsche

Die Absicht, das ästhetische und das ethische Erzählen, Kunstdarstellung und personale Selbstdarstellung als wechselseitigen Verweisungszusammenhang aufzubauen, ist keineswegs selbstverständlich.

Kunst wird von *Nietzsche* in seiner frühen Abhandlung *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872)⁵ als wesentlicher Ausdruck der menschlichen Natur, nicht als Luxusartikel bestimmt. Am Träumen wird die rationale Funktion des Kunsttriebes klar: der Traum ordnet das Chaos der Empfindungen. Die Kunst gibt dem Leben Ordnung, sie führt zur Selbsterkenntnis und zum rechten Maß. Diese Formungsleistung wird mit dem Namen *apollinischer* Kunst bezeichnet. Sie ist indes nur eine der im menschlichen Erfahren zu sich kommenden Möglichkeiten des Kunstausdrucks. Die ihr entgegengesetzte, die *dionysische*, ist ins Irrationale gewandt, zielt auf die Entformung der rationalen Ordnung.

Warum ordnet die Kunst? Warum löst sie auf? Was ist die essentielle Funktion der Kunsttriebe für das Leben?

Die von *Arthur Schopenhauer* vorgeprägte Antwort: das Leben in seiner unmittelbaren empirischen Gegebenheit wird als unerträgliches Leiden erfahren. Das Leiden erweckt die Sehnsucht nach Erlösung. Die Erfüllung des Heilsverlangens wird der Kunst zugemutet.

In Leiden und Erlösung vollzieht sich indessen die Selbstrealisation der weltdurchherrschenden Macht, für die menschliches Dasein nur die äußere Erscheinung ist. Prinzip von Leiden und Erlösung ist der Welt-wille, absolute, sich selbst erlösende Macht.

Und warum *Leiden*? Als Leiden definiert Nietzsche die unüberbrückbare Isoliertheit des Individuums, ihr Ausgeschlossenensein vom Anderen. Der Gedanke der individuellen Differenz wird also nicht als Beziehung und nicht als wechselseitiger Konstitutionsvorgang fortbestimmt und nicht auf das Niveau des modernen Gesellschaftsbegriffs weitergeführt. Bezeichnet die Differenz die unmittelbare empirische Realität der Individuen, so ist diese aus der Perspektive des Weltwillens kein Letztes. Dass sie für ein Letztes gehalten wird, macht gerade ihren falschen Schein aus. Sie ist Erscheinung des Willens, aber ihm entfremdete Erscheinung.

Als Vorgang der *Erlösung* wird von Nietzsche dekretiert, dass alle Differenz wieder zur Einheit zurückgeht. Diese Einigung wird nicht durch menschliche Praxis bewirkt, sondern durch den Willen selbst, der die Einigung in der Kunst realisiert. Eine wesentliche Einigung aber kann die apollinische Kunstweise nicht vollbringen, sofern ihre Ordnungsleistung in der Immanenz der Erscheinung verbleibt. Die apollinische Kunst ist Schein des Scheins, der das Leiden kompensiert, aber nicht grundsätzlich aufhebt, keine Erlösung vom Leiden. In der an sich bereits entfremdeten Gesellschaft ist sie falsche Versöhnung, hat Teil an den Gewaltverhältnissen. Ihre Entwicklung drängt zum abstrakten Denken des Sokrates, zur Vernunftethik. Das Ästhetische der platonischen Dialoge ist nur noch Verkleidung. Mit Sokrates ist das rationale Prinzip des modernen reflektierenden Romans entdeckt.

Allein die Musik geht zu den Müttern des Seins. Die dionysische Kunstweise ist die wesentliche Auflösung des Scheins der individuellen Differenz. In der Musik vollzieht sich der Wille, sie verdankt sich nicht der Schöpferkraft der individuellen Künstlerpersönlichkeit, diese ist nur 'Hülle' oder 'Gefäß', durch das sich die Musik offenbart. Wenn die Musik Verbindungen mit der Sprache und damit dem Logos eingeht, dann ist diese nur äußerlich.

Nietzsches Kunstbegriff ist wie ersichtlich mit massiven religiösen Konnotationen versehen, ja, die 'echte' Kunst und Religion sind identisch gesetzt. Diese Kunstreligion wird von der Normalwelt scharf geschieden. Der Ort der griechischen Tragödie ist ein rein religiöser Raum, scharf abgesetzt vom sozialen und politischen Alltag. Weder Kunst noch Religion sind dessen Darstellung, sie sind zu ihm wesentlich beziehungslos. Die Erlösung der Menschen ist ein Nebeneffekt der Selbstmanifestation des Absoluten. Nietzsche denkt das Absolute/Eine und das Relative/Getrennte als unverbundenes Nebeneinander. Die Individuen, die in den Taumel der Erlösung hineingezogen werden, gehen im Absoluten ununterscheidbar auf. Sollte sich aus der Einigung je eine neue Praxisweise ergeben können, könnte das nur eine solch des Über-menschen sein, der über das Normalmaß verächtlich und großmütig hinwegtritt, sich außerhalb und unvergleichbar allem kritischen Urteil der Normalwelt entzieht.

6. Kunst und Religion – kleine Zwischenbetrachtung

Gerade, wenn man eine offene und plurale Ethik favorisiert, gilt es, sich des Grundes und der Bestimmung des Ethischen zu versichern. Die ethische Reflexion geht über in die *religiöse Reflexion*. Die religiöse Reflexion sei zunächst nur als allgemeine religiöse Form angesetzt. Als eine Funktion, die in jedem Existieren durchlaufen und inhaltlich besetzt wird. Der Inhalt macht sich auf vielerlei Weise, als Empfindung, Vorstellung, Gedanke. Er wechselt oder variiert von Individuum zu Individuum, von Gruppe zu Gruppe, und sie verändern sich im Zuge von deren Geschichten. Immer aber wird in der religiösen Reflexion ein Doppeltes bestimmt, das Absolute und das Relative, *Gott und die Welt: als*

Verhältnis. Niemand fängt hier völlig leer an, die religiöse Erfahrung und die religiöse Sprache ist immer durch Kultur und Tradition vorausbestimmt. Aber da sind viele Zwischenräume, die ein Individuum sprachlich nicht ausfüllen kann, die seine Kompetenz überfordern, und wo dennoch etwas da ist, das nach einer Antwort verlangt. In dieser Situation, wo individuelle Religiosität sich nicht sagen kann, kommt der Kunst eine klärende und bildende Funktion zu.

Bilder und Geschichten, die ein anderer Mensch – der Künstler – geschaffen hat, können ermöglichen, die individuelle Geschichte fortzusetzen, sie weiter zu erzählen. Je nachdem, die Erfahrung, die ich mit dem Kunstwerk mache, kann mich aus meiner Lebenskrise lösen, oder womöglich gerade in sie hineinführen. Die Bedeutungen, die im Kunstwerk stecken, haben einen Wahrheitsanspruch, der mich nicht gleichgültig lassen kann. Glatte Selbstverständlichkeiten werden aufgebrochen: neue Verweise auf Gott, Selbst und Welt werden gewonnen. Insofern löst die Kunst das Verhärtete und Bornierte der eigenen Lebensdeutung, regt an, provoziert und irritiert. Aber den Weg zur inneren Gelöstheit muss das rezipierende Subjekt in seinen Sinnproduktionen selber finden, in genuinen Erfahrungen, in denen ja dann auch Gott immer 'irgendwie' involviert ist.

Das Kunstwerk bringt uns Möglichkeiten zu Bewusstsein, die unsere eigenen sein könnten. In der Romanliteratur sind das fiktive Lebensläufe. In diesen erzählten Lebensläufen kommt dann auch Gott, immer in einer bestimmten Weise und auch in der der Negation vor.

Im Verlauf seiner Lebensgeschichte wird das individuelle Selbst in Teilidentitäten auseinander gezogen und von sozialen Teilsystemen beansprucht. Die Gesellschaft verlangt von den Individuen reibungsloses Funktionieren. Nietzsches Betonung der Entfremdung des Individuellen in seinem gesellschaftlichen Dasein ist eine durchgängige Erfahrung der neueren Moderne. Ebenso wie die Individuen, sind auch Kunst und Religion in den Betrieb hineingezogen. Schnell lancierte Versöhnungsangebote sättigen menschliches Sehnen bis zum Überdruß. Wenn Nietzsche die Isoliertheit des Individuums durch die Musik in der Einheit des Weltwillens aufgehen lässt, diese Erlösung aber sich unter Exklusion der Gesellschaft vollzieht, so macht der kapitalistische Betrieb diese Kunstreligion seinerseits zur Ware, zieht sie in den Entfremdungszusammenhang hinein. Die moderne Warenproduktion uniformisiert ihre Angebote und mit ihr die Individualität der Konsumenten. Das individuelle Dasein des einmalig existierenden Ich ist ihr dagegen gleichgültig. Damit wird Kunst zum 'Event' für jedermann. Und damit auch die Religion, die heute ubiquitär ist, aber was für eine. An ihr, einer Giftblüte, kann der Christ sich nicht erfreuen. Gibt es aus den Kreisläufen der Massengesellschaft einen Ausweg, einen Weg ins Offene und Freie?

7. Verlust der Aura: Benjamin

Der Begriff der 'Aura' wurde von *Walter Benjamin* verwendet, um die Geltungsweise vormoderner Kunst zu definieren und sie in Kontrast zu setzen zur modernen Kunstproduktion⁶. Gemeint ist, dass ein Kunstobjekt den Rezipienten von sich aus und unmittelbar überzeugt, dass es mit seiner religiös fundierten Wahrheit den Betrachter religiös ergreift. Diese Offenbarungsweise des religiösen Absoluten, die sich als Ungeschichtliches in der Geschichte demonstriert und hinter der die Partikularität der Kunstproduzenten als völlig irrelevant zurücktritt, sei mit dem Auftreten der modernen Kulturindustrie seiner zwingenden Macht beraubt. Für die Moderne (des ersten Drittels des XX. Jahrhunderts!) habe zu gelten, dass Kunst nicht mehr als Medium einer Offenbarungsreligion gerechtfertigt werden könne. Dagegen sei sie sehr wohl als politisches Medium und Aufklärungsinstrument einzusetzen.

Was aber wird unter *Politik* verstanden?

Benjamin erkennt einerseits den Verlust der Aura als kennzeichnend für die Moderne und als irreversibel. Jedoch nur in der Sphäre der Kunst. Sehr wohl aber hat das Auratische in der Sphäre der Politik lebendige Bedeutung. Kunst und Religion nämlich sind selbst das sinngebende und legitimierende Subjekt oder die formgebende Macht 'eigentlicher' Politik, der Politik, die an der Zeit ist.

Es ist das Programm der *Geschichtsphilosophischen Thesen* (1939)⁷, die religiöse Erfahrung, die allein von der Theologie formal begrifflich erfasst und dargestellt werden kann, als den Wurzelgrund der marxistischen Geschichtsphilosophie zu erweisen und dadurch erst deren absoluten Wahrheitsgrund zu garantieren.

Der 'echte' Marxismus gegen den 'falschen' der Technokraten weiß um die *Erlösungsbedürftigkeit* der Welt. Diese Erfahrung drängt sich umso mehr auf, je mehr sich das Machen in Unheilskontexte verstrickt. Gegenständlich wird sie nicht mehr im auratischen Einzigkeitsanspruch eines Kunstwerks, sondern in Geschichtsbildern, in denen Erlösungshoffnungen kristallisiert sind. Bilder, die Empirie nicht abbilden, sondern von einer transzendenten Dimension her deuten, aus einem Jenseits-zur-Geschichte (*als ob* sie von der Hand Gottes, der vorübergeht, gezeichnet wären) für die geschichtliche Erfahrung werden. Für das geschichtliche Bewusstsein, dem sie unmittelbar einleuchten, werden sie zum *Choc*. Wer von ihnen sich betroffen lässt, dem zeigen sie sich in doppelter Bedeutung: sie offenbaren und beglaubigen, dass das Spiel der Geschichte verspielt, dass es mit dem Menschen 'Nichts' ist; und als Vorschein eschatologischen Heils. Und er bewahrt sie im Gedächtnis, versammelt das in der Vergangenheit an Sinnmöglichkeiten Uneingelöste. Das Gedächtnis zentriert die zerstreuten Leidenerfahrungen, fasst die Geschichte in einem Symbol, dem als Korrelat die Hoffnung auf den Geschichtserlöser, bezeichnet im Symbol des *Messias*, beitrifft.

Der vom religiösen Absoluten berührte Mensch steht zwischen dem 'Schon' des Erkannten und dem 'Noch-nicht' der realen Ankunft des Messias. Das Ethos, das sich in ihm bildet, führt nicht zu politisch-strategischem Handeln. Die menschliche Politik ist grundsätzlich diskreditiert. Was sich in der Zwischenzeit des Harrens bildet, ist ein apolitisches Ethos von personaler und interpersonaler Dignität, Freundschaften: ein Ethos, in dem sich Humor und Herzengüte aussprechen und kultivieren, ein Ethos der Erwartung. Die 'großen' geschichtlichen Aktionen werden aus Distanz betrachtet.

Der Messias aber wird so handeln, dass er mit reiner absoluter Gewalt die relativen irdischen Gewalten vernichten wird (unter Anspielung auf *Num 16,1-17,28*). Der Anfang der Neuen Geschichte ist nicht die Aufhebung der Alten – das Wahre und das Unwahre werden unvermittelt opponiert. Die Erlösung ist nicht Versöhnung. Zwischen dem einen und dem anderen 'Zustand' ist ein Sprung.

Benjamins Geschichtstheologie ist nicht weniger hochfliegend wie die Nietzsches. Der Sinn der Geschichte und die Prinzipien der sie erklärenden Theologie werden dogmatisch festgestellt. Geschichte gilt nicht als Dimension, in der Menschen ihre Geschichten immer wieder neu und in der Individualität ihrer Lebenskonzepte beginnen. Entsprechend wird auch der Kunst kein Entfaltungsraum, sich kritisch und experimentell mit der Wirklichkeit auseinanderzusetzen, zugestanden. Geschichte und Kunst sind nicht Ausdruck individueller Freiheit.

8. Wahrnehmungskunst: Baudelaire

In einem kleinen Essay *Le Peintre de la Vie Moderne* (1863) hat *Charles Baudelaire* das Programm moderner Kunst sowie den Typ des Künstlers, der sie hervorbringt, entworfen⁸.

Im Kunstwerk kommt nicht pure überhistorische Schönheit zur Erscheinung, sondern ebenso der Charakter der geschichtlichen Epoche, in der es kreiert ist, sei es der Antike oder der Moderne. Das

Kunstwerk vereinigt das Ewige und Absolute mit dem Zeitlichen und Relativen: "l'époque, la mode, la morale, la passion." Dieser Doppelcharakter von Kunst zeigt sich ganz klar in den von der Religion dominierten Zeiten, mehr verhüllt in säkularen Epochen. Aber er ist immer gegeben, und zwar so, dass sich das Absolute zum Relativen so verhält wie die "Seele" zum "Leib".

Der Künstler sucht *mit seiner Zeit engstmögliche Verbindung* einzugehen, sein Materialobjekt ist die gesellschaftliche Wirklichkeit im Ganzen; er ist "...Homme du monde, c'est-à-dire homme du monde entier, homme qui comprend le monde et les raisons mystérieuses et légitimes de tous ses usages." Das unterscheidet ihn vom Kunsthandwerker, der auf sein Fachwissen limitiert ist, "... artiste, c'est-à-dire spécialiste, homme attaché à sa palette comme le serf à la glèbe."

Der Künstler ist "L'Homme des foules" – er lässt sich *faszinieren* und ist *neugierig*: "La curiosité est devenue une passion fatale, irrésistible." – Er ist wie ein Kind, das alles von Grund auf neu zu lernen hat, aber mit analytischem Verstand begabt, er weiß sich auszudrücken und bringt Ordnung in die Materien.

Der Künstler ist in gewisser Hinsicht dem *Dandy* vergleichbar, nämlich im Hinblick auf dessen sublimen Intelligenz, die jegliche moralische Mechanismen zu durchschauen imstande ist. Die Haltung der Gleichgültigkeit oder der Blasiertheit, die den Dandy zudem kennzeichnet, ist indessen das Gegenteil zur Hingabe des Künstlers ans Weltgeschehen.

Der Künstler ist wie der *Flaneur*, der, keine instrumentellen Interessen verfolgend, die flüchtige und unendliche Bewegung der Massen leidenschaftlich beobachtet. Die Entäußerung des Sehens ist die unmittelbare Umkehr, die innerseelische Rezeption des Gesehenen. Die Spannung, mit der das gesellschaftliche Leben geladen ist: "[il] entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité", wird verinnert, die Seele des Künstlers ist wie ein ungeheurer Spiegel oder ein Kaleidoskop, der die gesehenen, ständig sich verändernden Geschehnisse repräsentiert. Aber ein Spiegel, der Bewusstsein hat, der reflektiert. Das Ich, das unersättlich auf das Nicht-Ich zielt, drückt es aus "... en images plus vivantes que la vie elle-même."

Der Künstler ist im Anderen-seiner-selbst bei sich. Er ist Mittelpunkt der perspektivischen Mannigfaltigkeit – ohne als Akteur in der Welt aufzutreten. "Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde."

Die *Rezeption* wird zur *Kreation*, aus dem flüchtig Vorübergehenden soll Bleibendes erschaffen werden, eine Gestalt, die die Zeit – die Moderne – gültig ausspricht. "...la beauté mystérieuse qui y peut être contenue, si minime ou si légère qu'elle soit." Die Dimension des Schönen liegt also nicht jenseits des Konkreten, es ist kein abstraktes allgemeines Ideal. Sondern eben die Seele drückt sich im Körper aus, das Geistige muss aus dem Materiellen herausgehoben werden, so dass das Transitorische und Flüchtige im Kunstprodukt bewahrt wird. Das empirische Geschehen wird im Kunstprozess transformiert. Der Kunstausdruck ist zum empirischen Sosein des Materials in Distanz. Deswegen arbeitet der Künstler auch aus dem Gedächtnis, damit das Werk gegen die bloße Empirie Objektivität erlangen kann. Der schöpferische Prozess bestimmt sich durch einen Konflikt zwischen dem Sehen- und Bewahrenwollen jeden Details, und dem Abstrahieren und Komprimieren, das allein zum Werkausdruck führt. Eine Spannung zwischen dem Gedächtnis, das evozieren und wieder auferstehen lassen will, und der schöpferischen Kraft, die wie ein Feuer das Materielle umgießt in die Form.

Wir werden ergriffen von einer zufällig zusammentretenden Konstellation, dieses Ergriffenwerden ereignet sich nicht im Museum, sondern als 'Augenblick', der in den Alltag einbricht. Die 'Aura' haftet nicht an einem überzeitlichen und verlässlichen Objekt, sie ist Vorübergang, dessen Geschehensein

vom Gedicht erinnert und bezeichnet wird. Die Kunst macht das Absolute nicht erscheinen, sie repräsentiert es, sie ist Form, deren kontingenter materialer 'Anlass' sich entzogen hat. Die Form bewahrt den Abdruck der Begegnung – sie ist 'schöne' Form, die den essentiellen Sinn des Wirklichen entbirgt.

9. Das Kunstwerk: Aristoteles

Daran ist festzuhalten, dass Kunst Aspekte des Lebens zu essentiellen Strukturen verdichtet. Während aber Baudelaire die künstlerische Produktion im Schönen, dem perfekten Formausdruck terminieren und in sich kreisen lässt, zu dem nur der Dichter und der Kreis erwählter Jünger Zugang haben, sei hier versucht, ohne den Eigenstand und die Essentialisierungsleistung von Kunst abzuschwächen, ihre affirmative Beziehung zur Alltagspraxis der Rezipienten herauszustellen. Wieweit und warum kann Kunst zu einem Formungselement ethischer Praxis werden?

Die Distanziertheit des Kunstwerks zur Alltagssphäre bedeutet eben nicht die radikale Negation des Alltags. Die Andersheit des Werks wirkt in seiner Andersheit auf den Alltag oder die gesellschaftliche Identität zurück, trifft und betrifft seine Rezipienten in ihrem alltäglichen Tun. Seine Formperspektive aus dem zur sozialen Identität Nicht-identischen gewinnend, berührt es sozial integrierte, aber im Sozialen nicht aufgehende Individualitäten, in der Dimension, in der es um ihre Individualität zu tun ist. Dieses Nicht-identische ist Einzelheit, aber keine sich isolierende, sondern Einzelheit, die sich in der Praxis ihres Existierens dem sozialen Anderen öffnet.

Ist der Ansatz des Begriffs der ethischen Persönlichkeit skizziert, so soll jetzt korrespondierend an den Begriff von Literatur erinnert werden, der sich von ihrer zweifachen Bezogenheit auf die ethische Praxis, nämlich: als Darstellung ihres Gewesenseins und Modell ihres möglichen Werdens, bestimmen lässt.

In seiner Abhandlung über die *Poetik* (etwa 335 v. Chr.) sagt *Aristoteles*, dass der Dichter die Handlungen, die sich in der Welt vollziehen, 'nachahme'⁹. Kunst ist Reflexion auf die menschliche Wirklichkeit. Was geschieht in dieser Reflexion? Ist 'Nachahmen' ein Repetieren, ein Verdoppeln des schon Vorhandenen?

'Nachahmen' gehört zu den grundlegenden Verhaltensformen, die Menschen von Natur aus immer schon mitbringen. Durch Nachahmen wird der Mensch sozialisiert. Und eine gelungene Nachahmung, wie sie zum Beispiel in Bildern objektiv geworden ist, *erfreut* – weil sich aus den Bildern etwas *lernen* und *erschließen* lässt. Das Rezipieren ist kein passives Hinnehmen.

Die Kunst ahmt Menschen nach, das unterscheidet sie vom historischen Bericht. Sie ist kein Nacherzählen, was empirisch faktisch geschehen ist, der Kunstentwurf orientiert sich frei am Möglichen d.h. am Wahrscheinlichen oder Notwendigen. Die wesentliche Möglichkeit des Menschen ist auch seine Notwendigkeit. Es geht nicht darum, alle Ereignisse z.B. eines Krieges darzustellen, sondern sein Wesen zu verdeutlichen. Die erste Aufgabe fällt dem Historiker zu, der zweiten stellt sich der Dichter, *Stendhal* in *La Chartreuse de Parme*, *Tolstoi* in *Krieg und Frieden*.

Die Kunst ahmt Menschen nach, indem sie von ihnen erzählt, einen *Mythos* komponiert. Der Mythos ist eine Zusammensetzung von Geschehnissen, d.h. von Handlungen und von Lebenswirklichkeit. Aus der künstlerisch geschaffenen Verflechtung von Handlungen folgt die Darstellung der Charaktere der Protagonisten, werden Glück und Unglück als Konsequenzen von Handlungen verständlich. Die Kunst gibt also keine Definition über die Bestimmungen des Menschen im Allgemeinen, sondern sie entwickelt ihre Aussagen aus einem spezifischen *Handlungszusammenhang*.

Die Tragödie stellt einen Handlungszusammenhang dar, ein in sich geschlossenes Ganzes. Ein Ganzes, das *Anfang, Mitte und Ende* hat. Diese Kompositionsformel hat im Hinblick auf den Rezipienten die Funktion, dass sie sich dem *Gedächtnis* leicht einprägt. Der Rezipient soll nicht bloß für die Dauer der Aufführung unterhalten werden, er soll vielmehr die mitgeteilten Gedanken bewahren und weiterdenken. 'Bild' hat also für Aristoteles nicht nur die Bedeutung einer schnell vorüberhuschenden Impression, sondern die eines *Denkbildes* – deswegen genügt es ihm, die Tragödien einfach zu lesen. Die Zeitökonomie eines Werks wird von seiner inneren Sachlogik bestimmt. Die 'Zusammensetzung der Geschehnisse', die der Dichter als wahrscheinliche oder notwendige aufeinander folgen lässt, werden auf einen Höhepunkt bezogen, den *Umschlag* nämlich von Glück in Unglück, oder auch von Unglück in Glück.

Indem der Dichter diese Forderung erfüllt, erzielt er zugleich die von Seiten der Rezipienten erwartete Wirkung. Das Kunstwerk ruft 'Jammern und Schaudern' hervor, es macht *Leiden*. Aber das Leiden ist auch eine *Katharsis*, eine Reinigung. Die Affekte können sich im Spiel entladen, sie belasten nicht die Alltagspraxis, die nüchtern angegangen werden kann.

An die Funktionsstelle des Bildes tritt der Mythos. Die Definitionen des Mythos charakterisieren, wie die antike Tragödie, notwendig, wenn auch bei weitem nicht hinreichend, den modernen Roman.

10. Kunstwahrnehmung: Sartre

Dass unsere Praxis mit Bildern als Zeichen umfassender Identitätsschemata operiert, ist klar. Der Alltag ist seinerseits eine künstliche Welt. Wir bewegen uns in gesellschaftlich approbierten Symbolstrukturen, die uns die Leitlinien gesellschaftlich gesollter Praxen vorgeben. Allgemeine Symbole oder Bildzeichen, die auf Eindeutigkeit fixiert sind, die jedermanns Handeln einfordern. Die von den Alltagssystemen vorgeschriebenen Rollen müssen vom Ich, als dem Leibmittelpunkt seines Denkens, Fühlens, Wollens realisiert werden. Die sozialen Identitäten der Alltagspraxis sind nicht die letzten Sinn-schichten des Menschen.

Ebenso wenig ist die Kunst in diese Alltagspraxis glatt integriert. Wie die Persönlichkeit hat sie ihre Sinnbedingtheiten aus der allgemeinen Kultur, die sie wie diese in ihrem individuellen Formen symbolisch aufhebt. Die symbolische Aufhebung reicht von der Rechtfertigung bis zur Kritik, in der Kritik von der bestimmten bis zur abstrakt-radikalen Negation.

Die Kunst ist die freie Reflexion auf diese Notwendigkeiten. Sie ist geschichtsimmanentes Transzendieren, regressiv-progressiv. Sich zurückwendend wird kontempliert, was getan und was gesagt wurde: um mit dem Tun und Reden weiter voranzukommen.

Wie wirkt der Roman auf den Leser?

Die Erzählung erfreut, bewegt, fasziniert. Wir bewundern die Innovation, die Imagination, die Stringenz der Durchführung, die Eleganz der Sprache. Das ist die Seite der *delectatio*, die unsere ästhetische Urteilskraft ausbildet und beansprucht. Die andere Seite ist die der zwanglosen Belehrung.

Das Kunstwerk ist Fiktion, aber die Fiktion hat einen *Wahrheitsanspruch*, der sich dem Leser in den Weg stellt. Das sich reflexiv bestimmende ethische Subjekt stößt im Rezipieren des Kunstwerks auf eine andere objektive ethisch reflektierte Identität. Durch ihren Widerstand wird die Unmittelbarkeit der subjektiven Selbstbeziehung unterbrochen. Die fremde Objektivität erschließt sich nur, wenn der Leser ihr seine Stimme leiht, sich dem Text zur Verfügung stellt. In *Qu'est-ce que la littérature?* (1948) hat *Jean-Paul Sartre* den Übergang von der schöpferischen Produktion des Dichters zur nachschöpferischen Produktion des Lesers in der Über-gabe des Werks beschrieben¹⁰.

Während des Produzierens folgt der Künstler seinen Intentionen; erst für den Leser liegt das Produkt fertig vor, der Schriftsteller hat für ihn, seinen Anderen geschrieben: "Il n'y a d'art que pour et par autrui."

Der Leser muss den Sinn des Ganzen wiedererfinden. "... le sens n'est pas la somme des mots, il en est la totalité organique." – "... une pareille réinvention serait un acte aussi neuf et aussi original que l'invention première."

Er muss in das Zwischen (silence) der Worte schlüpfen, das erfassen, was nicht im Wortzeichen ausgedrückt ist. "... la lecture est création dirigée." Vom Schriftsteller geht ein Appell aus, am eigenen Werk mitzuarbeiten. Wenn der Leser das akzeptiert, übernimmt er Verantwortung, er muss sich ganz investieren, er engagiert seine Freiheit.

"Ainsi la lecture est-elle un exercice de générosité; et ce que l'écrivain réclame du lecteur ce n'est pas l'application d'une liberté abstraite, mais le don de toute sa personne."

Im Roman ist die 'Welt'-erfahrung des Künstlers objektiviert. Nicht in abstrakten Begriffen, sondern in fingierten Geschichten über Menschen in bestimmten Zeit-umständen. Die Fiktion ist die zusammenfassende Deutung des Alltags, Symbolisierung des (geschichtlich bewegten) Sinnggrundes seiner Realität.

Das Kunstwerk macht auf die metaphysischen Möglichkeiten aufmerksam, die im Alltag verwirklicht sind, Sinnstrukturen, die in allen, auch den so genannten säkularen Epochen aufzuweisen sind. Kunst macht sehen und verstehen, ist aber keine positive Religion.

Die Kunstdarstellung ist bestimmter perspektivischer Ausdruck des Künstlers – für ihn und sein Publikum eine von vielen möglichen Darstellungsweisen, in sich gültig und objektiv bedeutungsvoll. Die Wahrheit ist immer größer als der Kunstausdruck, mein Verstehen immer geringer als das, was an sich zu verstehen wäre. Deshalb sind wir auch mit der Kunst metaphorisierend und symbolisierend unterwegs. Die Auseinandersetzung mit der Kunst führt zur Klärung des Unterwegsseins, horizontal und vertikal.

© Gerhard Droesser

Anmerkungen

- ¹ Kierkegaard, Sören: Die Krankheit zum Tode. Übers. u. hg. v. H. Rochol. Hamburg, 1995.
- ² Descartes, René: Meditationes de prima philosophia. Lat. – Deutsch hg. von Lüder Gäbe. Hamburg, 1995. Vgl. auch Descartes, René: Discours de la Méthode (1637). Franz. – Deutsch hg. v. Lüder Gäbe. Hamburg, 1960.
- ³ Vico, Gian Battista: De Nostri Temporis Studiorum Ratione. Lat. – Deutsch übers. v. Walter F. Otto. Darmstadt, 1963.
- ⁴ Freud, Sigmund: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (1915-1917). Studienausgabe Bd. 1. Frankfurt a. M., 1969.
- ⁵ Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie. Kritische Studienausgabe Bd. 1 hg. v. Giorgio Colli u. Mazzimo Montinari. München, 1980.
- ⁶ Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936). Frankfurt a. M., 1977.
- ⁷ Benjamin, Walter: Geschichtsphilosophische Thesen. In: Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze. Frankfurt a. M., 1971.
- ⁸ Baudelaire, Charles: Critique d'art. Hg. v. Claude Pichois. Gallimard, 2003.
- ⁹ Aristoteles: Poetik. Griechisch – Deutsch übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart, 1994.
- ¹⁰ Sartre, Jean-Paul: Qu'est-ce que la littérature? Paris, 2006. S. 45-72.