

MORAL DES BLICKS ODER ETHIKEN DES SEHENS?

Hana Gründler

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#2-2022, S. 311–341

<https://doi.org/10.11588/xxi.2022.2.89064>

ABSTRACT: MORALS OF THE GAZE OR ETHICS OF SEEING?

The present paper explores the complex and contradictory relationship between art, morals and vision from a transhistorical and transdisciplinary perspective. It also investigates the difference between a so-called ethics of seeing and a moral(ization) of the gaze. As will be shown, the attempt to make a nuanced distinction between ethics and morals, but also between different degrees of (in-)visibility and participation in the realm of the visible, is particularly useful when reflecting on the possibilities and limits of depicting violence and pain. Last but not least, the present contribution questions and problematizes the deceptive logic of any 'direct' political aesthetics that often absorbs the subversive and thus critical potential of art.

KEYWORDS

Blickregime; Ethik; Gewalt; Kunst; Moral; Politik; Visualität; Ólafur Eliasson; Václav Havel; Alfredo Jaar.

I. (Nicht-)Politikhaftigkeit

Der tschechoslowakische Schriftsteller und Dramatiker Václav Havel beharrt in einem konzisen, ursprünglich 1984 in der Exilzeitschrift *Listy* erschienenen Artikel *Sechs Bemerkungen über die Kultur* auf der Notwendigkeit einer nüchternen und besonnenen Reflexion über die zeitgenössische Kunst und ihr kritisches Potential.¹ Er zeigt dabei auf, dass die alleinige Annahme, sich moralisch und politisch auf der ‚richtigen‘ Seite zu befinden – in diesem Fall also auf der Seite der Kritiker des posttotalitären Regimes der ČSSR – noch keineswegs ausreicht, um „etwas Gutes zu machen. [...] Denn das Unbestechliche muss nicht automatisch gut sein.“² Havels Text ist in vielerlei Hinsicht ein idealer Ausgangspunkt für den vorliegenden Beitrag, in dem die komplexe und widersprüchliche Relation von Kunst, Moral und Sehen aus einer transhistorischen und transdisziplinären Perspektive ausgelotet und zugleich über sogenannte *Ethiken des Sehens* nachgedacht wird. Letztere sollten nicht mit der *Moral(isierung) des Blicks* gleichgesetzt werden. Wie sich zeigen wird, ist der Versuch einer nuancierten Unterscheidung von Ethik und Moral, aber auch von verschiedenen Graden der Sichtbarkeit und Teilhabe am Raum des Sichtbaren insbesondere dann sinnvoll, wenn die Möglichkeiten und Grenzen der Darstellung von Exzess und Schrecken zur Debatte stehen.³

Was genau bezweckt nun also Havel mit seinen *Sechs Bemerkungen* und welche Aktualität kommt diesem Text, der aus einem ideologisch mittlerweile so fremd scheinenden Kontext zu stammen scheint, überhaupt zu? In einer lakonischen Analyse der damals gängigen Stereotype künstlerischer Zugehörigkeiten und „Parteinahmen“, derer man sich sowohl im sogenannten Westen (notabene auch in der Exilgemeinschaft) als auch in seinem Heimatland gerne bediente, schärft Havel das Bewusstsein seiner LeserInnen für die Äußerlichkeit solcher Zuschreibungen: Ist es wirklich fruchtbar, Kunstschaffende und ihre Werke schablonenhaft zu klassifizieren und sie je nachdem der offiziellen, anti-offiziellen (also dissidentischen) und unpolitischen Kunst (der „wirklichen, modernen [...], die alleinig gut ist“) beziehungsweise der ersten, zweiten oder gar drit-

1

Václav Havel, Šest poznámek o kultuře, in: Michal Příbáň (Hg.), *Z dějin českého myšlení o literatuře 4 1970–1989. Antologie k dějinám české literatury 1945–1989*, Prag 2005, 256–265. Der Text findet sich in einer gekürzten Fassung in folgender Publikation: Václav Havel, *Sechs Bemerkungen über die Kultur*, in: Jiří Ševčík, Peter Weibel (Hg.), *Utopien und Konflikte. Dokumente und Manifeste zur tschechischen Kunst 1938–1989*, Ostfildern 2007, 249–254.

Die Übersetzungen stammen entweder aus dieser Version oder von der Autorin.

2

Ebd., 262.

3

Für eine umfassendere Auseinandersetzung mit Ethiken des Sehens oder der Aufmerksamkeit siehe Hana Gründler, *Die Dunkelheit der Episteme. Zur Kunst des aufmerksamen Sehens*, Berlin 2019.

ten Kultur zuzuteilen, fragt sich Havel.⁴ Und bergen solche, wie er sie nennt, „trinitären“ Apriori-Unterscheidungen nicht die Gefahr von Heroisierungs- aber auch Stigmatisierungsmechanismen in sich, die sowohl ästhetischer als auch moralischer Natur sind – denn jede der eben genannten Gruppen würde für sich in Anspruch nehmen, auf der Seite des Wahren und somit Guten zu stehen. Im Gegensatz dazu plädiert Havel in durchaus aufklärerischem Impetus dafür, sich allzu einfachen Kategorisierungen und Zugehörigkeiten zu widersetzen und so unabhängig wie möglich zu denken – ganz im Sinne des Kantischen *sapere aude*, das vom Königsberger Philosophen ja bekanntlich genau 200 Jahre vor Havels Überlegungen zum Leitmotiv der Aufklärung ernannt wurde.⁵

Dieser Mut, sich seines eigenen Verstandes zu bedienen, und die Notwendigkeit, unabhängig zu sehen, zu denken und dementsprechend künstlerisch zu handeln, wird von Havel im Verlauf der *Sechs Bemerkungen* aus je unterschiedlichen Blickwinkeln immer wieder zur Sprache gebracht und von ihm selbst praktiziert. So etwa, wenn er mit feiner Ironie darauf hinweist, dass den Menschen der Tschechoslowakei im Allgemeinen und den KünstlerInnen der Parallelkultur im Spezifischen die „Rolle der nichtdenkenden Spezialisten des Leidens“ zugeteilt werde, und zwar sowohl in der westlichen Presse, den Exilkreisen als auch der Parallelkultur selbst.⁶ Daraus resultiere im Umkehrschluss die befremdliche Annahme, dass die Menschen in der „Freien Welt“, die nicht leiden müssen, deswegen die Zeit haben, zu denken.“⁷ Gerade diese märtyrerhafte Zurschaustellung des Leidens und des Freiheitsverlustes, die letztlich auch mit einer idealisierten und unrealistischen Vorstellung von „Denkmöglichkeiten“ jenseits des sogenannten *Eisernen Vorhangs* einhergeht, erschwert gemäß Havel eine kritische Distanznahme gegenüber den unterschwelligem Ideologien und Machtkonstellationen, die dem Untergrund genauso inhärent waren wie jedem anderen sozialen Gefüge. Das Bestreben und die Notwendigkeit, eigenständig zu denken, zeigt sich aber auch in Havels Überzeugung, Positionen der „offiziellen“ Kunst unvoreingenommen zu betrachten und sich in seiner Beurteilung nicht ausschließlich von

4

Havel, *Šest poznámek o kultuře*, 262.

5

Ebd. Zum Kantischen *sapere aude* siehe etwa Hannah Arendts in den 1970 gehaltenen *Lectures on Kant's Political Philosophy*: „Das Zeitalter der Aufklärung ist das Zeitalter, in dem man von seiner Vernunft ‚öffentlichen Gebrauch‘ macht; daher war die bedeutendste politische Freiheit für Kant nicht, wie für Spinoza, die ‚libertas philosophandi‘, sondern die Freiheit des Redens und Veröffentlichens. Das Wort ‚Freiheit‘ hat bei Kant, wie wir sehen, viele Bedeutungen. Politische Freiheit jedoch wird in seinem Werk ziemlich unzweideutig und durchgängig wie folgt definiert: ‚von seiner Vernunft in allen Stücken öffentlichen Gebrauch zu machen.‘“ Hannah Arendt, *Das Urteilen. Texte zu Kants Politischer Philosophie*, übers. von Ursula Ludz, München/Zürich 1998, 56.

6

Havel, *Šest poznámek o kultuře*, 258.

7

Ebd.

ideologischen Motiven leiten zu lassen.⁸ Nicht zuletzt findet es seinen Ausdruck in einer immer wieder subtil vorgetragenen Kritik an der Kunst der „Freien Welt“, die sich seines Erachtens wahrlich nicht durch die Durchdringung des Denkens auszeichnet. Vielmehr, so Havel, „hinkt das Denken der Begeisterung hinterher“ – eine Einschätzung, die auch in Bezug auf das Ende dieses Beitrags im Hinterkopf behalten werden sollte.⁹

Statt Einblicke in ein schematisches und somit leicht verdauliches Gesamtbild „der Kultur“ in West und Ost zu gewähren, in dem manichäistisch zwischen gut und schlecht, moralisch und unmoralisch, offiziell und nicht-offiziell, freiheitlich und totalitär unterschieden werden kann, werden die RezipientInnen in Havels Text mit vielzähligen, zum Teil auch widersprüchlichen Positionen konfrontiert. Und es ist diese gezielte Auffächerung der Komplexität, das Bewusstsein für die subtilen Abstufungen in den Bereichen des Ästhetischen, Ethischen und Politischen, die diesen scharfsinnigen Text zu einem bis heute relevanten machen.¹⁰ Dazu zählen insbesondere Havels Überlegungen zur „äußeren Politikhaftigkeit“ sowie seine Feststellung, dass allzu offensichtliche und plakative Aneignungen des aktuell Politischen keineswegs kritisch sein müssen.¹¹

Diese Skepsis gegenüber einer plakativen politischen Ästhetik, die das Subversive oder Erschütternde letztlich glättet und somit vermeintlich genießbar und begreifbar werden lässt, ist vielen der in diesem Aufsatz verhandelten Positionen gemein. Inwiefern dies tatsächlich als Unterscheidungskriterium zwischen einer Moral(isierung) des Blicks und einer Ethik des Sehens dienen kann, gilt es im Folgenden zu erörtern. Hierfür ist es notwendig, die *longue durée* der Relation von Ethik und Ästhetik schlaglichtartig zu beleuchten. Anhand ausgewählter, zum Teil durchaus gegensätzlicher philosophischer, kunsttheoretischer und künstlerischer Positionen, die von der Frühen Neuzeit bis in die Gegenwart reichen, wird über die Möglichkeiten und Grenzen der (Un-)Darstellbarkeit von starken Emotionen und Leid nachgedacht. Analysiert wird auch die Frage, inwiefern und weshalb Strategien der Immersion

8

Ebd., 264.

9

Ebd., 258.

10

Diese Betonung der Vielfältigkeit und die Verdammung des posttotalitären Bestrebens zur Homogenität wird von Havel auch in einer seiner bekanntesten Schriften, nämlich *Versuch, in der Wahrheit zu leben*, formuliert: „Das Leben tendiert in seinem Wesen zur Pluralität, zur Vielfarbigkeit, zur unabhängigen Selbstkonstitution und Selbstorganisation, einfach zur Erfüllung seiner Freiheit. Das posttotalitäre System dagegen verlangt monolithische Einheit, Uniformität und Disziplin.“ Václav Havel, *Versuch, in der Wahrheit zu leben*, Hamburg 2000, 16.

11

Havel, *Šest poznámek o kultuře*, 260. Es ist an dieser Stelle durchaus sinnvoll, an die 20 Jahre später in Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, hg. und übers. von Maria Muhle, Berlin 2006 formulierte Kritik an der trügerischen Logik der direkten politischen Kunst zu erinnern.

oder Distanz, der Zurschaustellung oder ‚Bildverweigerung‘ benutzt beziehungsweise kritisiert werden und welche Rolle dabei dem Zusammenspiel von Emotion und Rationalität zukommt. Trotz aller historischen Differenzen und Brüche, die ernst genommen werden müssen, gibt es einen größeren ideengeschichtlichen Horizont im Nachdenken über diese Themen, der zugleich auch für die Aktualität des Vergangenen sensibilisiert.

II. Wahrheit und Haltung

Havels Forderung, im Bereich der Kunst plakativen Kategorisierungsbestreben entschieden gegenüberzutreten und sich eher für das Einzigartige des je spezifischen ästhetischen Phänomens als für das Allgemeingültige der jeweiligen Kunstideologien zu interessieren, schreibt sich in diesen Diskurs ein. Dazu zählt auch sein Pochen auf das Verhältnis von Kunst und Wahrheit respektive Wahrhaftigkeit, das die LeserInnen im Verlauf der Lektüre mit wachsendem Befremden wahrnehmen. Für Havel ist Kunst nämlich „eine bestimmte, eigentümliche Art und Weise der Suche nach Wahrheit“ und der einzige (intrinsische) Maßstab, der über die Qualität eines Werkes entscheidet, ist letztlich der Mut und die Suggestivität, „mit der sie [die Kunst] ihre Wahrheit sucht“ – hier, so Havel, liegt ihre Kraft.¹² Es ist im 21. Jahrhundert schwierig, dieser stark hypostasierten Konzeption einer „Kraft der künstlerischen Wahrheit“ etwas abzugewinnen.¹³ Und zwar nicht nur, weil der Begriff der Wahrheit an sich eine gewisse Porosität aufweist, sondern auch, weil diese Relation von Kunst und Wahrheit Teil eines kunstphilosophischen Narrativs ist, das spätestens seit dem Ende des 19. Jahrhunderts zutiefst in Frage gestellt worden ist. Und dennoch sollte man Havels Position nicht einfach als veraltete oder essentialistische abtun, sondern sich fragen, in welchem ideengeschichtlichen – oder präziser: philosophischen – Horizont seine Aussage eingebettet ist, was für eine Konzeption von Wahrheit er überhaupt zugrunde legt und wie sich diese vielleicht auch auf die problematische und durchaus widersprüchliche Relation von Kunst und Moral beziehungsweise Ethik und Ästhetik auswirkt.

Das Nachdenken über das Verhältnis von Ethik und Ästhetik hat bekanntermaßen eine lange Tradition – auch wenn die Ästhetik erst seit 1750 als eine eigene philosophische Disziplin begründet ist.¹⁴ Im Anschluss an Kant wurde verstärkt für eine Autonomie der

¹²

Havel, Šest poznámek o kultuře, 262

¹³

Ebd. Christoph Menke hat jüngst eine Ästhetik der Kraft skizziert: Christoph Menke, *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Berlin 2017.

¹⁴

Alexander Gottlieb Baumgarten, *Ästhetik. Lateinisch/deutsch*, hg. und übers., mit einer Einf., Anm. und Reg., von Dagmar Mirbach, Hamburg 2007; Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, hg. von Annemarie Gethmann-Siefert, Hamburg

beiden Bereiche plädiert.¹⁵ Und infolgedessen wurde auch jene seit der Antike propagierte Interdependenz in Frage gestellt: die Interdependenz des Schönen und des Guten sowie – aus epistemologischer Perspektive – des Wahren. Trotz der Selbstverständlichkeit dieses Sachverhalts scheint es sinnvoll, sich einige Punkte noch einmal kurz vor Augen zu führen; nicht zuletzt um besser einschätzen zu können, weshalb ein Nachdenken über die Relation von Ethik und Ästhetik auch heute noch von Bedeutung sein kann, und zwar ohne in retroaktive Erklärungsmuster und Idealisierungen zu verfallen.

Das Schöne wurde in der Antike niemals als das rein ästhetisch Schöne betrachtet, sondern besaß vielmehr eine ethische und epistemische Dimension. Der Schönheit kam dabei eine grundlegende Rolle für den Erkenntnisprozess und die Schau der Ideen zu.¹⁶ Denn gemäß dieser Auffassung ist es die ästhetische Anschauung, die den Ausgangspunkt für die Erkenntnis des Intelligiblen und der Wahrheit darstellt.¹⁷ Bei Platon und später bei Plotin wurden das Schöne und das Gute gleichgesetzt und die intelligible Schönheit als erstes Wesen, als Ort der Ideen betrachtet, das aus dem Guten, Einen stammt, welches „Quell und Urgrund des Schönen“ ist (Plotin, *Enneade* I.6.9.).¹⁸ Dies ist nicht der richtige Ort, um diese komplexe Trias des Wahren, Guten und Schönen tiefgreifender zu erörtern. Es muss der Hinweis reichen, dass bei allen theoretischen Verschiebungen, denen die Relation von Ästhetik, Ethik und Epistemologie im Laufe der Jahrhunderte ausgesetzt war, die Kunst über weite Strecken als privilegierte Möglichkeit verstanden wurde, das Wahre zu schauen beziehungsweise das Absolute intelligibel zu machen.¹⁹ Wahrheit wurde dabei wie Schönheit oder Moral zutiefst normativ gefasst, wobei Ordnungsprinzipien eine ebenso große Rolle spielten wie Harmonie oder Klarheit – ein Punkt, der in Bezug auf die Frühe Neuzeit gleich noch näher untersucht werden soll.

2007; Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg ³2009. Zur Einführung in die Ästhetik siehe z. B.: Annemarie Gethmann-Siefert, *Einführung in die Ästhetik*, München 1995; für einen Überblick der ästhetischen Theorien im 20. Jahrhundert (u. a. auch über den europäischen Kontext hinaus), siehe etwa: Mario Perniola, *20th Century Aesthetics. Towards a Theory of Feeling*, übers. von Massimo Verdicchio, London 2012.

15

Siehe etwa Kants Überlegungen zur zwecklosen Zweckmäßigkeit des Schönen als drittem Moment der Geschmacksurteile: Kant, *Kritik der Urteilskraft*, §§ 10–17.

16

Vgl. hierzu etwa den Aufsatz von Jan Patočka, Platon über Wissen und Kunst, in: ders., *Kunst und Zeit. Kulturphilosophische Schriften*, hg. von Klaus Nellen, Stuttgart 1987, 127–157.

17

Für eine nicht-intellektualistische Interpretation von Platons Aisthesis- und Schönheitskonzeption siehe etwa Martha C. Nussbaum, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, New York/Oxford ⁸1990.

18

Plotin, *Enneade* I.6. – Das Schöne, in: ders., *Plotins Schriften*, übers. von Richard Harder, Hamburg 1956, Bd. 1, 2–25.

19

Siehe etwa Robert B. Pippin, *Kunst als Philosophie. Hegel und die moderne Kunst*, übers. von Wiebke Meier, Berlin 2012, 30.

Die Frage, die sich nun stellt, ist, ob Havels Konzeption der Wahrheit auch nur annähernd mit einer derart apodiktischen und essentialistischen Auffassung in Verbindung gebracht werden kann. Oder plädiert Havel nicht vielmehr für ein Verständnis der Wahrheit als etwas Prozessualen, Unabschließbarem, was letztlich auch die Annahme eines ahistorisch-naiven Revivals der oben genannten Interdependenz problematisch erscheinen lassen würde? Diese Lesart wird durch Havels Beharren auf der Bedeutung der Suche nach Wahrheit sowie durch die bewusste Betonung der Dringlichkeit und Notwendigkeit der eigenen Haltung und der inneren Erfahrung der künstlerischen Wahrheit unterstützt. In offensichtlichem Rekurs auf Wahrheitskonzeptionen des tschechoslowakischen Phänomenologen Jan Patočka geht es auch Havel nie um *die* Wahrheit an sich, sondern stets um die *Praktik der Wahrheitssuche*, in der der Kunst, die hier durchaus auch als eine Ästhetik der Existenz verstanden werden kann, eine privilegierte Rolle zukommt.²⁰ Die Wahrheit – und das ist wichtig – ist eben keine bestimmbare, keine fassbare, keine formulierbare mehr. Stattdessen ist sie verbunden mit einer existentiellen und performativen Dimension, die letztlich Ereignischarakter besitzt.²¹

In diesem Prozess der Wahrheitsfindung ist die Haltung der KünstlerInnen beziehungsweise einer jeden Einzelnen grundlegend.²² Dadurch wird auch klar, dass sich Havel gerade nicht für das Verhältnis von Kunst, Moral und Wahrheit im klassisch-normativen und rein theoretischen Sinne interessiert, sondern sich vielmehr für eine etho-ästhetische Praktik stark macht, die auch eine Infragestellung der alltäglichen Wahrheiten und Sichtweisen mit sich bringt.²³ Oder anders gesagt: Statt um Moral, verstanden als ein normatives Set von in einer gewissen Gesellschaft und zu einer gewissen Zeit allgemeingültigen und verbindlichen Regeln, scheint es um Ethik zu gehen, um *ethos* im ursprünglichsten Sinne des Wortes: *ethos* als körperliche Haltung und als individualethische Gesamthaltung, die Raum für unbequeme, normkritische Gegenpositionen zulässt. Physische und psychische, aber auch ästhetische und ethische Positur bedingen und durchdringen sich gegenseitig – sie sind Ausdruck einer Daseinsweise, einer Lebensform, die durch Einübung gestaltbar ist. Gerade die Arbeit an der eigenen Haltung

20

Zum Begriff der Ästhetik der Existenz siehe insbesondere die Vorlesungen von Michel Foucault am Collège de France: Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit 3. Die Sorge um sich*, Frankfurt a. M. 1986; ferner seine Aufsätze und Interviews: Michel Foucault, *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*, hg. von Martin Saar, Frankfurt a. M. 2007.

21

Ludger Hagedorn, Jan Patočkas politisches Denken. Anmerkungen mit Blick auf Hannah Arendt und Carl Schmitt, in: *Bohemia. Zeitschrift für Geschichte und Kultur der böhmischen Länder* 47, 2007, 300–309, insb. 303.

22

Zum weiten semantischen Feld des Begriffs siehe „Haltung“, in: *Deutsches Wörterbuch*, hg. von Jacob und Wilhelm Grimm, Leipzig 1854–1961, Bd. 10, Sp. 303–306.

23

Hierzu siehe etwa Havels Überlegungen in Havel, Versuch, 33ff.

– und hier im übertragenen Sinne somit auch an der eigenen Sichtweise auf die Welt – kann zu einer Transformation des eigenen Sehens führen. Das Sehen sollte dabei nicht nur als ein epistemischer Akt des Erkennens, sondern vielmehr auch als ein ethischer Akt des Anerkennens verstanden werden, wodurch klar wird, dass das Verhältnis von *ethos* und Sehen nicht stark genug betont werden kann.²⁴ Dass der Kunst in diesem Prozess einer etho-ästhetischen Sensibilisierung eine grundlegende Rolle zukommt, war eine Überzeugung, die Havel mit Philosophen wie etwa Patočka, mit dessen Denken er wohlvertraut war, teilte. Der Phänomenologe hat diese unter anderem in seinem Aufsatz *Kunst und Zeit* luzide herausgearbeitet.²⁵

III. *Ethos* und *pathos*

Zugleich reiht sich Havel in eine lange Diskursgeschichte ein: Die Frage, ob und wie die Kunst die RezipientInnen nicht nur ästhetisch, sondern auch ethisch sensibilisiert und eben dazu beiträgt, eine innere Haltung zu entwickeln, war auch für die Frühe Neuzeit grundlegend. Dabei wurde der Problematik des Sehens sowie der ästhetischen Anschauung große Bedeutung zugemessen – ein Punkt, der für die vorliegenden Überlegungen zentral ist und einen Brückenschlag zwischen den Epochen ermöglicht. Neben Leonardo da Vinci, der sich in seinen Notizbüchern und Zeichnungen immer wieder mit den *moti dell'animo*, also den Regungen der Seele, auseinandergesetzt hat und die Affizierung der Rezipierenden als größte Herausforderung des Malers beschrieb,²⁶ war es insbesondere Leon Battista Alberti, der in seinem *De pictura* eine Theorie der emotiven und erzieherischen, ja gar moralischen Funktion der Bilder entwickelt hat: Die bildinternen Vermittlerfiguren, die die Betrachtenden ermahnen und sie lehren, was im Bild geschieht (Alberti, *De*

24

Vgl. hierzu Axel Honneth, *Das Ich im Wir. Studien zur Anerkennungstheorie*, Berlin 2010.

25

Jan Patočka, *Kunst und Zeit*, in: ders., *Kunst und Zeit. Kulturphilosophische Schriften*, hg. von Klaus Nellen, Stuttgart 1987, 49–69.

26

Die *moti dell'animo* werden im *Libro di pittura* an verschiedenen Stellen diskutiert: Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, hg., übers. und erl. von Heinrich Ludwig, Wien 1882, Bd. 1, insb. Teil II, 115, 180; Teil III, 286, 297ff., 370, 376. Im 180. Kapitel des zweiten Teils etwa, wo es darum geht, „Wie ein guter Maler zweierlei zu malen hat, den Menschen und dessen Seele“, schreibt Leonardo: „Ein guter Maler hat zwei Hauptsachen zu malen, nämlich den Menschen und die Absicht seiner Seele. Das Erstere ist leicht, das Zweite schwer, denn es muss durch die Gesten und Bewegungen der Gliedmaßen ausgedrückt werden. Das soll man von den Taubstummen lernen; denn die machen dieselben besser, als irgend eine andere Art Menschen.“ Zu Leonardo da Vincis *moti dell'animo* siehe jüngst Pietro C. Marani, The „Movements of the Soul“ in Leonardo's Painting and Theory, in: Juliana Barone (Hg.), *Leonardo da Vinci. A Mind in Motion*, London 2019, 224–237. Zur Bedeutung des Affektiven siehe u. a. Fabiana Cazzola, Formen pathognomischen Experimentierens in Leonardo da Vincis Zeichnungen, in: Anna Pawlak, Lars Zieke und Isabella Augart (Hg.), *Ars – Visus – Affectus*, Berlin/Boston 2016, 203–214.

pictura, II, 42), sollen ähnliche Gefühlslagen in diesem auslösen.²⁷ Die Betrachtenden so Alberti, werden also durch die dargestellten Gesten zum aufmerksamen Sehen aufgefordert und dadurch (auch ethisch) belehrt.

Das Verhältnis von Moral und Kunst, Ethik und Ästhetik ist für Alberti dabei stets ein wechselseitiges. Und so sollte man nicht nur die kunst- und architekturtheoretischen Traktate vor dem Hintergrund der Texte mit moralphilosophischem und bürgerhumanistischem Inhalt lesen, sondern umgekehrt auch philosophische Dialoge wie etwa das *Della tranquillità dell'animo* auf ihre ästhetische Prägnanz hin untersuchen.²⁸ Letzteres zeichnet sich zum Beispiel durch eine zutiefst sinnlich und ästhetisch geprägte Begleitlandschaft aus, die durch ein großes Maß an Ordnung, Harmonie und Lieblichkeit besticht. Die Beschreibung des wohlgeordneten, kühlen Innenraumes von Santa Maria del Fiore in Florenz, aber auch die visuelle Evokation der grünen und lieblichen toskanischen Landschaft, die einem *locus amoenus* gleicht, versetzt die LeserInnen in eine emotionale und intellektuelle Stimmung, die – dies zumindest die Absicht – der Erlangung der Seelenruhe zuträglich sein soll.²⁹ Die Frage, die letztlich das ganze Werk von Alberti eint, ist diejenige nach der guten Lebensführung.³⁰

Die Antithetik von *ethos* und *pathos* schwingt dabei in den meisten seiner ‚bei Tage‘ geschriebenen Texte mit.³¹ Der Gegensatz zwischen der gefälligen und der übergewaltigen Rede geht auf die antike Rhetorik zurück, mit der Alberti bekanntlich wohlvertraut war. Für Quintilian etwa bedeutet „commovere“ „movere vehemen-

27

Leon Battista Alberti, *De pictura – Die Malkunst*, in: ders., *Das Standbild – Die Malkunst – Grundlage der Malerei*, hg., eingel., übers. und komm. von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, Darmstadt 2000, 194–335, hier 270.

28

Leon Battista Alberti, *Profugiorum ab aerumna libri III*, in: ders., *Opere volgari: Rime e trattati morali*, hg. von Cecil Grayson, Bari 1966, Bd. 2, 105–183.

29

Zum *Della tranquillità dell'animo* siehe jüngst Leon Battista Alberti, *Über die Seelenruhe oder vom Vermeiden des Leidens in drei Büchern*, hg., eingel. und komm. von Hana Gründler mit anderen, übers. von Victoria Lorini, Berlin 2022 mit einer umfassenden Bibliographie.

30

Vgl. hierzu etwa Klaus Mönig, *Kritische Reflexionen über die Stoa*. Leon Battista Albertis *Profugiorum ab aerumna libri III*, in: Barbara Neymeyr, Jochen Schmidt und Bernhard Zimmermann (Hg.), *Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Moderne*, Bd. 1, Berlin/New York 2008, 453–486, oder die Einführung von Oskar Bätschmann zu Alberti, *De pictura*. Schöndube hat die antiken Quellen des *Della tranquillità dell'animo* partiell herausgearbeitet: Matthias Schöndube, *Leon Battista Alberti, „Della tranquillità dell'animo“. Eine Interpretation auf dem Hintergrund der antiken Quellen*, Berlin/Boston 2011.

31

Zur Differenz zwischen dem hellen und dunklen, dem diurnen und nächtlichen Alberti siehe etwa Eugenio Garin, *Studi su Leon Battista Alberti*, in: ders., *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Bari 1975, 131–196. Ferner die Einführung von Michaela Boenke zu Leon Battista Alberti, *Momus oder Vom Fürsten/Momus seu de principe. Lateinisch/deutsch*, hg., übers., komm. und eingel. von Michaela Boenke, München 1993, IX–XXXVI.

tius“, also heftige rhetorische Bewegung der Zuhörenden.³² Der Bereich des *pathos* ist durch ein Übermaß von Bewegung und Erregung charakterisiert, dem „am anderen Ende die Beruhigung und Mäßigung des ordnungsnahen *ethos*“ gegenübersteht.³³ Es ist bezeichnend, dass Alberti in seinem *De pictura* zwar eine Wirkungsästhetik propagiert, es jedoch bevorzugt, wenn in der Malerei die Dimension des *ethos* stärker betont wird. Diese Präferenz für die Darstellung harmonischer, gefälliger Gefühle, die letztlich zu einer moralischen Verbesserung der Betrachtenden führen sollen, ist auf das Engste mit Albertis Theorie des Schönen verwoben.³⁴ Im Kunstwerk müssen nämlich die einzelnen Teile zu einem in sich harmonischen und nachvollziehbaren Ganzen zusammengefügt werden, so dass es durch seine Schönheit die Seele der Betrachtenden affiziert, Wohlgefallen, ja gar Liebe auslöst und sie moralisch bessert.³⁵ Die Relation zwischen *ethos* und Schönheit besteht unter anderem darin, dass das Schöne dazu anregt, eine innere Haltung zu entwickeln, die es ermöglicht, einen selbstbestimmten, vernünftigen Umgang mit den *passiones* zu praktizieren.

Die Frage nach der ästhetischen Notwendigkeit und ethischen Angemessenheit der Darstellung von exzessiven seelischen Zuständen treibt Alberti in seinem *De pictura* dabei immer wieder um. Insbesondere die Passage, in der Alberti den Malern dazu rät, von tiefster Trauer und Schmerz gezeichnete Antlitze zu verhüllen, ist hier aussagekräftig. Alberti schreibt: „Man lobt Tymanthes aus Cythnus wegen der Tafel, mit der er Colotes besiegt hat: da er in der ‚Opferung der Iphiginie‘ den Calchas traurig dargestellt hat, den Odysseus noch trauriger und da er schon vor der Darstellung des tief betrübten Menelaus seine ganze Kunst aufgebraucht hatte und nun nicht wusste, auf welche Weise er die Traurigkeit des Vaters zeigen könnte, verhüllte er dessen Kopf mit einem Tuch, sodass seine äußerst bittere Trauer *nicht zu sehen*, sondern *nur zu erahnen* war (Alberti, *De pictura*, II, 42 – Hervorh. H. G.).“

Man kann sich an dieser Stelle durchaus kritisch fragen, inwiefern Alberti zumindest im *De pictura*, *De re aedificatoria* aber auch im *Della tranquillità dell'animo* für eine Unterbindung der Darstellung von zu starken oder unzehmbaren Affekten plädiert, da diese letztlich für den Einzelnen und die Gemeinschaft auch moralisch,

32

Quintilian, *Institutionis oratoriae libri XII/Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hg. und übers. von Helmut Rahn, Darmstadt 1972–1975, hier 703, VI, 2.12.

33

Vgl. hierzu Frank Fehrenbach, *Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis*, Tübingen 1997, 291–331.

34

Zur Verbindung mit der *concinnitas*-Ästhetik siehe Norbert Michels, *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*, Münster 1988, 12–20.

35

Zum Begriff des Schönen in der Renaissance siehe Thomas Leinkauf, *Der Begriff des Schönen im 15. und 16. Jahrhundert*, in: Heinrich F. Plett (Hg.), *Renaissance-Poetik/Renaissance Poetics*, Berlin/New York 1994, 53–74.

und somit politisch, eine Gefahr darstellen, nicht zuletzt, weil sie die von Alberti in allen Bereichen geforderte *harmonia* und *concordia* untergraben – und die LeserInnen denken hier zu Recht an Platons Verbannung des Dichters aus der *polis*.³⁶ Vor diesem Hintergrund ist es durchaus sinnvoll, von einer präskriptiv und normativ besetzten Moralisierung oder Moral des Blicks zu sprechen: Denn es ist der Künstler, der gemäß Alberti in seinen Werken die ‚richtige‘ Perspektive auf und den richtigen Umgang mit dem Exzessiven zu bestimmen und zu visualisieren hat.

Zugleich legen es die vielzähligen Passagen, in denen Alberti einen sensiblen und differenzierten Umgang mit der ethischen Dimension des Ästhetischen praktiziert, nahe, diese Insistenz auf Ordnung und Harmonie als nur eine Seite der Medaille zu betrachten. Es gilt, Albertis Aussage, dass der Künstler seine „ganze Kunst aufgebraucht“ habe, ernst zu nehmen, und das Nichtzeigen – und somit Nichtsehen – nicht nur als eine Form der Zensur zu verstehen. Albertis bewusster Verweis auf die Schwierigkeit, ja gar Unmöglichkeit der Darstellung des absoluten Schmerzes offenbart nämlich, dass er in der oben zitierten Passage die seit der Antike intensiv diskutierte Frage nach der Darstellbarkeit des Undarstellbaren zur Sprache bringt und für die Notwendigkeit eines ‚Absehens‘ plädiert, dem eine ästhetische und ethische Rolle zukommt.³⁷

IV. Exzess und Erschütterung

Bevor näher über die ethische Dimension des Nichtsehens oder Absehens nachgedacht werden kann, ist es notwendig, das Augenmerk noch einmal auf die häufig moralisch begründete Zählung des Exzessiven zu richten. Allgemein, und nicht nur auf Kunstpraktiken bezogen,³⁸ ist diese Zählung beziehungsweise Zensur stets mit der Macht der jeweils vorherrschenden (Blick-)Regime, mit

³⁶

So Sokrates im 10. Buch des Platonischen Dialogs *Der Staat*: „[...] Hierbei aber mußt du dir bewußt bleiben, daß von der Dichtkunst nur Gesänge an die Götter und Loblieder auf die Guten in den Staat aufgenommen werden dürfen. Wenn du aber die ergötzliche Muse in der Form des Liedes oder des epischen Heldengesanges aufnimmst, dann werden Lust und Schmerz im Staat die Herrscher sein statt des Gesetzes und der Vernunft, die stets gemeinhin für das Beste gehalten wurde. [...] Da wir also wieder auf die Dichtkunst zu sprechen kamen, soll das unsere Rechtfertigung dafür sein, daß wir sie damals mit Recht aus dem Staat verwiesen haben, weil sie so beschaffen ist. Denn die Vernunft nötigte uns dazu.“ Vgl. Platon, *Der Staat*. *Über das Gerechte*, übers. und erl. von Otto Apelt, Hamburg ¹¹1989, hier X, 606 E–607 B.

³⁷

Zur *longue durée* des Erhabenen und seiner Rolle in der Frühen Neuzeit siehe den Band von Caroline van Eck, Stijn Bussels, Maarten Delbeke und Jürgen Pieters (Hg.), *Translations of the Sublime. The Early Modern Reception and Dissemination of Longinus' „Peri Hupsous“ in Rhetoric, the Visual Arts, Architecture and the Theatre*, Leiden/Boston 2012. Darin der Aufsatz der Autorin: Hana Gründler, „Orrore, terrore, timore“. Vasari und das Erhabene, 83–116.

³⁸

Zur Relation von Kunst und Exzess im 20. Jahrhundert siehe etwa Julia Skelly (Hg.), *The Uses of Excess in Visual and Material Culture, 1600–2010*, Farham u.a. 2014.

Teilhabe an oder Ausgrenzung aus der Sichtbarkeit verbunden.³⁹ Das gefährliche und exzessive „Andere“ wird diszipliniert und den in der Gesellschaft vorherrschenden Normen angepasst. Wie Michel Foucault in seinem 1961 erschienenen Buch *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahnsinns im Zeitalter der Vernunft* gezeigt hat, ist es den aufgeklärten und primär vernunftorientierten Gesellschaften inhärent, effiziente Mechanismen zu entwickeln, um dieses „Andere“ auszugrenzen.⁴⁰ Wahnsinn als das „Andere der Vernunft“ wird zum Verstummen gebracht und komplexen Techniken der Kontrolle und Disziplinierung unterworfen.⁴¹ Rationalität kann demzufolge zu einem effizienten Mittel der Repression werden – eine Einschätzung, die Foucault auch im Anschluss an Friedrich Nietzsche entwickelt hat.⁴² Gerade Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* von 1872 ist für diesen Aufsatz, in dem die ambivalente Relation von Moral, Ethik, Kunst und Blick ausgelotet wird, deswegen von so großer Bedeutung, weil der deutsche Philosoph hier die unauflösbare Interdependenz zwischen dem Apollinischen und Dionysischen und somit auch zwischen *ethos* und *pathos*, Harmonie und Exzess, Ordnung und Chaos kristallklar und sprachmächtig untersucht.⁴³ Gemäß Nietzsche ist es nicht die Wissenschaft, sondern die Kunst, die es ermöglicht, die Gewalt der Existenz an sich zu erkennen und zu ertragen. Kunst ist eine „Daseinsbewältigung“ durch *Schein*.⁴⁴

39

Zu den Regimen des Sichtbaren vergleiche Jacques Rancière, *Die Aufteilung*.

40

Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt a. M. 11995.

41

Es ist an dieser Stelle wichtig darauf hinzuweisen, dass etwa zeitgleich mit Foucault Jan Patočka wiederholt auf die Gefahren der instrumentellen Vernunft hinwies. Ein Aspekt, den auch Václav Havel in seinem *Versuch, in der Wahrheit zu leben* in Bezug auf die Differenz zwischen dem monolithischen und restriktiven posttotalitären Regime und der eigentlichen, nicht zu zählenden Lebendigkeit der menschlichen Existenz betont. Havel, *Versuch*, 29ff.

42

Zum Verhältnis von Foucault und Nietzsche siehe etwa die Studien von Martin Saar, *Genealogie als Kritik. Geschichte und Theorie des Subjekts nach Nietzsche und Foucault*, Frankfurt a. M. 2007. Ferner Gary Shapiro, *Archaeologies of Vision. Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*, Chicago, IL/London 2003.

43

Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in: ders., *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York, NY 1988, 9–156. Zur Geburt der Tragödie siehe exemplarisch Claus Zittel, „Dem unheimlichen Bilde des Märchens gleich“. Überlegungen zu einer poetologischen Schlüsselstelle in Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, in: *Orbis Litterarum* 69, 2014, 57–78. Ferner die Studie von James I. Porter, *The Invention of Dionysus. An Essay on The Birth of Tragedy*, Stanford/CA 2000.

44

Nietzsche, *Die Geburt*, 4, 38f. Siehe außerdem: „Hier zeigt sich das Dionysische, an dem Apollinischen gemessen, als die ewige und ursprüngliche Kunstgewalt, die überhaupt die ganze Welt der Erscheinung in's Dasein ruft: in deren Mitte ein neuer Verklärungsschein nötig wird, um die belebte Welt der Individuation im Leben festzuhalten. Könnten wir uns eine Menschwerdung der Dissonanz denken – und was ist sonst der Mensch? – so würde diese Dissonanz, um leben zu können, eine herrliche Illusion brauchen, die ihr einen Schönheitsschleier über ihr eignes Wesen deckt.“ Ebd., 24, 154f.

Sie ist also eine zugleich spielerische als auch tragische Affirmation des Lebens durch die Sublimierung des Leids.⁴⁵ Bezeichnenderweise betont Nietzsche explizit die Bedeutung der Kunst als einer multimedialen, zutiefst synästhetischen Erfahrung, durch die die RezipientInnen erschüttert werden und sich dem Unsagbaren und Unwissbaren annähern. Er schreibt: „Doch der edle und begabte Mensch, [trifft] noch vor der Mitte seines Daseins und unvermeidlich, auf solche Grenzpunkte der Peripherie, wo er in das Unaufhellbare starrt. Wenn er hier zu seinem Schrecken sieht, wie die Logik sich an diesen Grenzen um sich selbst ringelt und endlich sich in den Schwanz beißt – da bricht die neue Form der Erkenntnis durch, die tragische Erkenntnis, die, um nur ertragen zu werden, als Schutz und Heilmittel die Kunst braucht.“⁴⁶

Nietzsches Beharren auf einem Unsagbaren, Unerkennbaren, „Unaufhellbaren“, das die Vernunft übersteigt und lediglich in der Kunst zum Ausdruck kommen kann, in einer Kunst die eine zutiefst physiologische und ästhetische Dimension besitzt, war zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Dadaismus und Surrealismus bekanntlich äußerst einflussreich.⁴⁷ So spricht zum Beispiel Antonin Artaud in seinem *Théâtre de la cruauté* von einer Poetik des Körpers, die sich der Sprache, der klaren Deutung und dem Wissen entzieht, und statt der *ratio* das Nervenkostüm der RezipientInnen anspricht, ja geradezu anspringt – ganz gemäß Artauds Credo „briser le langage pour toucher la vie“, also die Sprache zerschlagen, um das Leben zu berühren.⁴⁸ Nicht um intellektuelle Auseinandersetzung, so Artaud, soll es im Theater gehen, sondern vielmehr um eine ästhetische – hier auch im Sinne von ästhetische – Erweckung.⁴⁹ Der Körper soll dabei nicht vom Geist und die Sinne nicht vom Verstand getrennt

45

Ebd., 17, 109.

46

Ebd., 15, 101.

47

Zu Nietzsche und der Moderne siehe etwa Matthew Rampley, *Nietzsche, Aesthetics and Modernity*, Cambridge 2002.

48

Antonin Artaud, *Le théâtre et son double. Le théâtre de Séraphin. Les Cenci*, Paris 1964, 19. In der deutschen Übersetzung von *Das Theater und sein Double*, übers. von Gerd Henniger, Frankfurt a. M. 1996, findet sich das Zitat in anderer Übersetzung auf S. 15. Mit dem Vergleich von Nietzsches und Artauds ästhetischem Denken haben sich gerade in Frankreich zahlreiche Philosophen wie etwa Gilles Deleuze (*Logique du sens*, Paris 1969) oder Jacques Derrida (*L'écriture et la différence*, Paris 1967) intensiv beschäftigt.

49

Artaud schreibt: „Bei dem Grad von Mißbrauch, an dem unsere Sensibilität angelangt ist, besteht kein Zweifel darüber, daß wir vor allem ein Theater brauchen, das uns wachrüttelt: Herz und Nerven“. Antonin Artaud, *Das Theater und die Grausamkeit*, in: ders., *Das Theater und sein Double*, 89–93, hier 89. Dietrich Harth hat treffend formuliert: „Das ist zugleich eine entschiedene Absage an die analytische, begrifflich verfahrenende Arbeit der Kritik und ineins damit ein Plädoyer für die mentalitätsverändernde Macht der sinnlichen, bildproduzierenden Imagination.“ Dietrich Harth, *Artauds Suche nach einer „anderen“ Ästhetik*, in: Reinhard Düssel (Hg.), *Die Macht der Differenzen. Beiträge zur Hermeneutik der Kultur*, Heidelberg 2001, 307–325, hier 321.

werden; vielmehr geht es um eine „abrupte Erschütterung“,⁵⁰ die, so kann man Artaud lesen, nicht nur zu einer ästhetischen, sondern zu einer existentiell-ethischen Sensibilisierung führt.⁵¹ Artaud deutet hier an, was für sein gesamtes Kunstverständnis prägend ist: nämlich die Bestimmung der Kunst als eine Form der Anarchie, als eines Prozesses, in dem die Wirklichkeit subvertiert und die BetrachterInnen die sicheren Koordinaten des stets schon Bekannten und Erkannten hinter sich lassen, um sich einem dunklen, grausamen Raum anzunähern, der durch Schweigen, Wahnsinn und Geheimnis bestimmt sein kann.⁵² Vor diesem Hintergrund zeichnet sich eine Notwendigkeit der Erschütterung ab, in der die Logik des Lebens (die durchaus auch mit einer unschuldigen, natürlichen, eben nicht kultivierten Grausamkeit einhergehen kann) zum *ethischen Gegenüber* der mit der Moral einhergehenden Logik der Vernunft wird.⁵³ Gerade der mit der absoluten Erschütterung einhergehende Verlust sicherer Koordinaten birgt zugleich die Möglichkeit einer Erfahrung des Unsagbaren und Undarstellbaren in sich. Diese Aspekte sind seit jeher in Zusammenhang mit dem philosophischen Konzept des Erhabenen analysiert worden, wobei dieses dezidiert nicht nur als eine ästhetische und epistemische, sondern auch als eine ethische Kategorie verstanden werden sollte.⁵⁴ Das Erhabene ist auf das Engste mit dem Nachdenken über die Grenzen der Repräsentation und des Erkennbaren verbunden,⁵⁵ und stellt kein rein ästhetisch-idealistisches Konzept dar, wie es in reduktionistischen, modernistischen Interpretationen in der Kunstgeschichte gerne kolportiert wird.⁵⁶

50

Artaud, *Das Theater und die Grausamkeit*, 91f.

51

„Hingegen kommt es darauf an, daß die Sensibilität durch zuverlässige Mittel in den Stand vertiefter und verfeinerter Wahrnehmungsfähigkeit versetzt wird.“ Vgl. Antonin Artaud, *Das Theater der Grausamkeit* (Erstes Manifest), in: ders., *Das Theater und sein Double*, 95–108, hier 97.

52

In seinem Text *Uccello, das Haar* beschwört Artaud diese Relation poetisch herauf: „Mit dem Abstand von einem Haar schwebtest Du über einem gefährlichen Abgrund, von dem du jedoch für immer getrennt bist. [...] Es bleibt von dir nur das Schweigen und das Geheimnis [...]. Sie [die Steine der Welt] bilden auf den Weiden meines Hirns die Worte einer schwarzen Silbe. Du, Uccello, lernst es, bloß eine Linie und die erhöhte Stufe eines Geheimnisses zu sein.“ Antonin Artaud, *Uccello, das Haar*, in: ders., *Frühe Schriften*, hg. und übers. von Bernd Mattheus, München 1983, 139–141, hier 141.

53

Ich weiß nicht, ob ich mit Dumoulié so weit gehen würde, von einer Ethik der Grausamkeit an sich zu sprechen: vgl. Camille Dumoulié, *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*, Paris 1992.

54

Longinus, *Vom Erhabenen. Griechisch/deutsch*, hg. und übers. von Otto Schönberg, Stuttgart 1988.

55

Vgl. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, §§ 23–29.

56

Jean-François Lyotard, *Die Analytik des Erhabenen. Kant-Lektionen*, übers. von Christine Pries, München 1994. Ferner: ders., *Das Erhabene und die Avantgarde*, in: *Merkur* 38, 1984, 151–164; ders., *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, hg. von Peter Englemann, Wien

V. (Nicht-)Sehen

Es ist somit nicht erstaunlich, dass in Studien, die sich mit (fotografischen) Bildern der Gewalt und Fragen der Darstellbarkeit beziehungsweise Undarstellbarkeit an sich beschäftigen – man denke etwa an diejenigen von Susan Sontag, William J. T. Mitchell oder Georges Didi-Huberman – häufig auch die Bedingungen der Möglichkeit des Sehens reflektiert und das Nichtwissen zur Sprache gebracht werden.⁵⁷

Dass das Nachdenken letztlich niemals zu einer vollkommenen Erfassung des Schreckens und des Leidens anderer führen kann, dass es also immer ein ethisches Moment des Nichtwissens geben wird, wurde im Anschluss an Sontag insbesondere von Georges Didi-Huberman und von Judith Butler stark gemacht. Beide insistieren darauf, dass der *Versuch*, zu sehen und darüber nachzudenken, was eigentlich jenseits der Grenzen des Sichtbaren und des Begreifbaren liegt (und das wir vielleicht gerade deswegen nicht sehen, weil wir sehen), dennoch unsere einzige Möglichkeit und zugleich unsere Verpflichtung gegenüber der Wirklichkeit ist, der wir uns nicht entziehen können.⁵⁸ Genau in diesem Sinne geht Judith Butler am Ende ihres Aufsatzes zu den Fotografien von Abu Ghraib, *Torture and the Ethics of Photography*, auf die Unfähigkeit ein, zu sehen, was wir sehen und analysiert die angemessene ethische Responsivität auf Bilder der Gewalt und der Folter. Dieses Nichtsehen inmitten des Sehens beschreibt sie als ein grundlegendes Moment, als eine Norm in unserer Erfahrung mit Bildern der Gewalt.⁵⁹

Die Reflexion über das Nichtsehen verlangt es aber auch, den analytischen, abgeklärten Blick, der jedem wissenschaftlichen Ansatz innewohnt, kritisch zu hinterfragen: ein Blick, der selbstver-

⁵⁷2019. Immer noch grundlegend der Sammelband von Christine Pries (Hg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989.

57

Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, übers. von Peter Geimer, Paderborn/München 2007; William J. T. Mitchell, *Das Klonen und der Terror. Der Krieg der Bilder seit 9/11*, übers. von Michael Bischoff, Berlin 2011; Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, übers. von Reinhard Kaiser, München 2003.

58

Wie Mark Reinhardt überzeugend dargelegt hat, geht es dabei immer auch um eine Frage der Anerkennung. Wir reagieren dann angemessen auf Bilder des Schreckens, wenn wir einerseits den anderen in seiner Alterität und Menschlichkeit anerkennen und zugleich auch anerkennen, dass wir in das, was im Bild gezeigt wird, involviert sind. Mark Reinhardt, *Picturing Violence. Aesthetics and Anxiety of Critique*, in: ders., Holly Edwards und Erinna Duganne (Hg.), *Beautiful Suffering: Photography and the Traffic in Pain*, Williams-town/Chicago 2007, 13–36, bes. 31. Frank Möller hat diesen Aspekt konzise auf den Punkt gebracht: „Essentially, the issue is one of acknowledging the relationship between oneself and the depicted other including, arguably, acknowledgment of the other's not-so-otherness without, however, conflating one's own perception of the depiction of an other's pain with the other's physical and mental experience of pain.“ Frank Möller, *The Looking/not Looking Dilemma*, in: *Review of International Studies* 35, 2009, 781–794, hier 788.

59

„But perhaps it is also our inability to see what we see that is also of critical concern. To learn to see the frame that blinds us to what we see is no easy matter. [...] This 'not seeing' in the midst of seeing, this not-seeing that is the condition of seeing, has become the visual norm.“ Judith Butler, *Torture and the Ethics of Photography*, in: *Environment and Planning D: Society and Space* 6, 2007, 951–966, hier 966.

ständig von essentieller Bedeutung ist, um Klarheit zu erlangen, der aber auch Gefahren und Probleme in sich birgt.⁶⁰ Es besteht sozusagen die Notwendigkeit, sich auf der subtilen Grenze zwischen einem simplizistischen Verständnis des Unsichtbaren und Undenkbareren sowie einem übertrieben optimistischen Glauben in unsere Analyseinstrumente und epistemischen Fähigkeiten zu bewegen.⁶¹ Gewisse Bilder zerreißen schlicht „das Netz des Wissens“⁶² und führen uns stets an die Grenzen des Erkennbaren und Sehbaren. Sie verlangen es, die Herausforderung ihrer Komplexität anzunehmen, der man weder durch einen allein affektiven noch einen epistemischen Zugang gerecht wird, und fordern uns dazu auf, über die Relation von Ethik, Sehen und Wissen nachzudenken.⁶³

Bilder der Gewalt und des Schreckens sind als exzessive Bilder solche, die die Grenzen des Begreifbaren permanent verschieben und unseren Zugang zum Anderen radikal hinterfragen. Sie stellen unsere epistemischen Gewissheiten in Frage, sie brechen in unseren objektivierenden und kategorisierenden Umgang mit Bildern ein und stellen deswegen eine Irritation dar; eine Irritation, die von der Notwendigkeit der Erschütterung zeugt und die somit durchaus eine ethische (wenngleich nicht unbedingt moralische) Dimension besitzt. Durch die Auseinandersetzung mit Darstellungen der Gewalt und des Leidens kann im besten Fall auch ein Bewusstsein für die ethische Verantwortung des Sehens entstehen: Denn das sorgsame Betrachten und somit Aushalten solcher Bilder, die eben kein allgemeines, sondern je individuelles Leid einfangen, zwingt uns als RezipientInnen unaufhörlich, unsere Sehgewohnheiten und unsere Haltung kritisch zu reflektieren. Zumindest auf einer individualethischen Ebene vermögen diese exzessiven Bilder, die konsu-

60

Vgl. Gründler, Dunkelheit der Episteme.

61

Fritz Breithaupt schreibt zu Recht: „Wir sind es gewohnt, Empathie als eine besondere Fähigkeit des Menschen anzusehen, die zu moralisch richtigem Verhalten führt [...] doch wir müssen uns vor einem zu einfachen Bild von Empathie befreien. [...] Schreckliche Fantasien und vielleicht auch Taten sind möglich aufgrund von Empathie und Mitgefühl.“

Fritz Breithaupt, *Die dunklen Seiten der Empathie*, Berlin 2017, 7.

62

Peter Geimer hat in seinem knappen Aufsatz *Fotos, die man nicht zeigt* auf diesem Aspekt insistiert, wenn er (auch in Bezug auf Sontag) darauf verweist, dass es nicht darum geht, „im Bannkreis der Schreckensbilder das Denken einzustellen [...]“. Die genannten Fotografien des Entsetzens rufen aber zumindest in Erinnerung, dass ihre tatsächliche Rezeption sich ganz woanders aufhält als die bewährte akademische Praxis ihrer konstruktivistischen Entlarvung. Es geht um Fotos, die im Geschäft der abgeklärten Bildanalyse nicht restlos aufgehen, um „Fotos, die das Netz des Wissens, das den Regeln der Zukunft gehorcht, zerreißen.“ Peter Geimer, *Fotos, die man nicht zeigt. Probleme mit Schockbildern*, in: Katharina Sykora, Ludger Derenthal und Esther Ruelfs (Hg.), *Fotografische Leidenschaften*, Marburg 2006, 245–257, hier 255.

63

Die Relation von Affekt und Ratio sollte nicht dichotomisch, sondern integrativ gedacht werden, ein Weg, der in vielen Studien, die sich mit der Fotografie beschäftigen, nicht eingeschlagen wird.

mistische und voyeuristische Maschinerie der Bildproduktion zu durchbrechen.⁶⁴

Die Frage nach dem Voyeurismus hängt auf das Engste mit der kontrovers und allgegenwärtig diskutierten Problematik nach der (fotografischen) Ästhetisierung des Schreckens zusammen. Ein Standardargument ist dabei, dass die der Fotografie intrinsische Ästhetisierung zu einer Entpolitisierung der BetrachterInnen führe, da diese nicht mehr auf den dargestellten Schrecken, sondern vielmehr auf die ästhetische „Qualität der Bilder“ achten.⁶⁵ Der Grat zwischen einem ethisch informierten Blick und voyeuristischer Lust ist bekanntlich schmal, und die Gefahr, zu moralisieren ist dem Thema eingeschrieben – das muss mit gebührender Klarheit formuliert werden. Susan Sontag hatte das in *Über Photographie* und später in *Das Leiden anderer betrachten* erkannt und luzide benannt. Ein Blick auf Letzteres zeigt, wie sie das Problem anhand der Fotografien von Sebastião Salgado zu fassen sucht. Dessen Migrationsbilder unterzieht sie einer scharfen Kritik, wobei sie insbesondere den Grad der Verallgemeinerung kritisiert, der ihres Erachtens dadurch zustande kommt, dass die dargestellten Menschen in den Bildunterschriften keinen Namen besäßen und somit zu einem Abstraktum würden. „Die Migrationsbilder, die Salgado in neununddreißig Ländern aufgenommen hat, fassen unter dieser einen Überschrift eine Vielzahl unterschiedlicher Nöte und deren Ursachen zusammen.“⁶⁶

Mit Wim Wenders elegischem Film *Das Salz der Erde* von 2014 vor Augen, in dessen Zentrum Salgado und sein fotografisches Werk stehen, muss man die Frage nach der ‚Inauthentizität‘ des Schönen wohl schärfer stellen. Obgleich die langen Passagen, in denen sich Wenders ganz auf die Oberfläche und Haptizität der Fotografien einlässt und die Bilder von Hunger und Gewalt in einem langen Reigen aneinanderreicht, auf den ersten Blick durchaus wirksam sind, entwickelt sich in einem zweiten Moment ein fatales Gefühl der Indifferenz zum eigentlich Dargestellten, das durch den doppelten medialen Filter und die in beiden Fällen zu glatte, in nuancierten Silber und Schwarztönen orchestrierte Repräsentation noch erhöht wird.⁶⁷

Arthur C. Danto hat die Kritik am Elegischen in seinem Buch *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Abuse of Art* auf den Punkt

⁶⁴

Zu diesem Aspekt siehe auch: Ariella Azoulay, Potential History: Thinking through Violence, in: *Critical Inquiry* 39, 2013, 548–574.

⁶⁵

Möller, *The Looking*, 784.

⁶⁶

Sontag, *Das Leiden*, 92.

⁶⁷

Ganz im Sinne Mieke Bals kann man hier sagen, dass Repräsentation prinzipiell stilisiert, was bei Bildern der Gewalt aber besonders ins Gewicht fällt. Mieke Bal, *The Pain of Images*, in: Mark Reinhardt, Holly Edwards und Erinna Duganne (Hg.), *Beautiful Suffering. Photography and the Traffic in Pain*, Williamstown/Chicago 2007, 93–115, hier 104. Siehe weiterhin den Band von Asbjørn Grønstad und Henrik Gustafsson (Hg.), *Ethics and Images of Pain*, London/New York 2012.

gebracht, dabei fragend, inwieweit es überhaupt gerechtfertigt sei, gegenüber gewissen existenziellen und politischen Katastrophen diesen Modus zu wählen: „Is the elegiac mood ever appropriate to so close a political catastrophe? [...] Have we a moral right to wax elegiac over something that was not at all inevitable or universal or necessary?“⁶⁸ Wenige Sätze später geht er dann konkret auf Salgado ein und problematisiert die Überästhetisierung und Schönheit seiner Fotografie:

But it is also true that it is wrong at times to present as beautiful what calls, if not for action, then at least for indignation. Beauty is not always right. Sabastao [sic] Salgado's photographs of suffering humanity are beautiful, as his work invariably is. But have we the right to show suffering of that order in beautiful ways? Doesn't the beauty of the representation imply that its content is somehow inevitable, like death?⁶⁹

Doch wie kann man es vermeiden, zu parasitären VoyeurInnen zu werden, die durch die Stilisierung aber auch die Überflutung von Bildern abzustumpfen drohen und sich der negativen Lust hingeben? Ein Text, der diese Frage geradezu klinisch sezziert und den RezipientInnen schonungslos den Spiegel vorhält, ist Theodor W. Adornos *Engagement* von 1965.⁷⁰ In diesem setzt sich Adorno kritisch mit der sogenannten engagierten und politischen Kunst auseinander (insbesondere der Dichtung und dem Theater) und verweist auf das Problem, dass mit der Kunst stets auch Formen des Genusses einhergehen, selbst dann, wenn es um Repräsentationen des existentiellen Horrors geht: „Aber indem es, trotz aller Härte und Unversöhnlichkeit zum Bild gemacht wird, ist es doch, als ob die Scham vor den Opfern verletzt wäre. Aus diesen wird etwas bereitet, Kunstwerke, der Welt zum Fraß vorgeworfen, die sie umbrachte. Die sogenannte künstlerische Gestaltung des nackten körperlichen Schmerzes der mit Gewehrkolben Niedergeknüppelten enthält, sei's noch so entfernt, das Potential, Genuß herauszupressen.“⁷¹

Adorno geht sowohl mit dem ästhetischen Stilisationsprinzip als auch mit dem kulturellen Voyeurismus hart ins Gericht und betont, dass eine Kunst der Gewalt und des Schreckens nur dann legitim ist, solange diese nicht repräsentativ und illustrativ vor-

⁶⁸

Arthur C. Danto, *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, Chicago 2003, 112.

⁶⁹

Ebd., 113.

⁷⁰

Theodor W. Adorno, *Engagement*, in: ders. *Noten zur Literatur*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1981, 409–430.

⁷¹

Adorno, *Engagement*, 423.

geht, sondern autonom und kritisch.⁷² Es gilt, so Adorno, sich von einer Form der sentimentalisierenden, pseudo-erzieherischen und moralisierenden Kunst zu distanzieren,⁷³ und stattdessen für eine politische Ästhetik zu plädieren, die das Unaushaltbare nicht glättet. Eine von ihm befürwortete, ‚echte‘ „engagierte Kunst im prägnanten Sinne will nicht Maßnahmen, gesetzgeberische Akte, praktische Veranstaltungen herbeiführen wie ältere Tendenzstücke gegen die Syphilis, das Duell, den Abtreibungsparagrafen oder die Zwangserziehungsheime, sondern will auf eine Haltung hinarbeiten.“⁷⁴ Es ist bezeichnend, dass Adorno an dieser Stelle den Begriff der Haltung, also des *ethos* so stark macht, der in Bezug auf Václav Havel bereits ins Zentrum einer möglichen Ethik des Sehens gerückt worden ist, und der letztlich als prozessuale individualethische Selbstarbeit eben durchaus als Gegenbeispiel zu einer fixierten Moral (des Blicks) verstanden werden kann. Dabei ist es nicht zuletzt der „Schock des Unverständlichen“, der die ästhetische, epistemologische, ethische und politische *stasis* des immer schon Bekannten durchbricht und uns dazu auffordert, anders zu sehen.⁷⁵

VI. Die Grenzen der Teilhabe

Weder ästhetische Stilisierung noch (mimetische) Zurschaustellung sind also Adorno zufolge probate Mittel, um eine Erschütterung ästhetischer und gegebenenfalls ethischer Natur zu erreichen, die die Betrachtenden aus einem Zustand der Indifferenz herausreißt. Im Anschluss an den deutschen Philosophen hat in den letzten Jahren auch die Kulturwissenschaftlerin Mieke Bal wiederholt eine Form der gefühlvollen Kunst kritisiert, die Leiden durch Kunst ästhetisiert und genießbar werden lässt. Implizit wird somit auf die Problematik hingewiesen, eine affektive Reaktion auf Bilder in den Vordergrund zu rücken und dadurch die Verantwortung des Sehens abzugeben.⁷⁶ Stattdessen, so könnte man argumentieren, gilt

⁷²

Es muss an dieser Stelle betont werden, dass der Begriff der Autonomie keineswegs als eine rein ästhetische Kategorie der *l'art pour l'art* verstanden werden sollte, sondern mit Adorno eben als eine ethische und politische Kategorie.

⁷³

Adorno, *Engagement*, 423.

⁷⁴

Ebd., 412.

⁷⁵

Ebd. In seinem Artikel kristallisiert Baker die unterschweligen Ähnlichkeiten zwischen Adorno, Nietzsche und Artaud überzeugend heraus, wobei er besonders auf die subversive Dimension einer politischen Ästhetik hinweist, die nicht die Repräsentation des Sinns zum Ziel hat, sondern vielmehr Sinnstörungen zum Ausdruck bringt. Geoffrey Baker, Nietzsche, Artaud, and Tragic Politics, in: *Comparative Literature* 55, 2003, 1–23, hier 5.

⁷⁶

„The pseudo-ethics, pseudo-anthropology and pseudo-psychoanalysis of the discourse of the face [...] fall under this critique. Compassion without an identification that is both specific and heteropathic leads us to an emotional realm where the fear of violence can be made objectless and where it can be turned into a vague thrill of feeling good sentimentality

es, den Schrecken in seiner Komplexität auszuhalten und dadurch eine Haltung, ein *ethos* zu entwickeln, das weniger mit Immersion (die einen durchaus auch ‚passivierenden‘ Effekt mit sich bringen kann) als mit erhöhter Aufmerksamkeit und einer Transformation des Denkens einhergeht. Gerade Roland Barthes, der immer wieder gerne als Gewährsperson für die Relevanz des Affektiven in der Fotografie herangezogen wird, schreibt in seiner *Hellen Kammer* dem Nachdenken eine zentrale Rolle für die Rezeption von Fotografie zu: „Letzten Endes ist die PHOTOGRAPHIE nicht dann subversiv, wenn sie erschreckt, aufreizt oder gar stigmatisiert, sondern wenn sie *nachdenklich* macht.“⁷⁷

Diese Relation von Subversion und Nachdenken mag in der heutigen Zeit, in der dem Emotionalen und Partizipatorischen ein (durchaus auch moralisch) hoher Stellenwert zugesprochen wird, anachronistisch wirken. Doch Besonnenheit und Distanz können vor der Vereinfachung komplexer historischer und gegenwärtiger Sachverhalte schützen, sie ermöglichen es, Nuancen wahrzunehmen und Ambivalenzen auszuhalten, die sich im Zustand der rein ästhetischen Emotionalisierung nicht mehr greifen lassen.⁷⁸ Dies bedeutet für die Bildwissenschaft eben gerade nicht, das Nachdenken gegen die Emotionen auszuspielen oder ein Primat des einen über das andere anzunehmen: Vielmehr ist es sinnvoll und notwendig, das dichotomische Modell von *emotio* versus *ratio* zu problematisieren und im wahrsten Sinne des Wortes vor Augen zu haben, dass Emotionen im Wahrnehmen das Erkennen begleiten. Das bringt aber auch die Verantwortung mit sich, die eigene Position als BetrachterIn kritisch zu hinterfragen und sich den blinden Flecken des eigenen Sehens und Denkens zu stellen.

Es ist in diesem Zusammenhang lohnend, ein konkretes Beispiel aus der jüngeren Kunst zu analysieren, und zwar Ólafur Elíassons *Artistic Workshop Green Light*, der unter anderem im Hauptpavillon der venezianischen Biennale *Viva arte viva* von 2017 zu sehen war [Abb. 1].⁷⁹ In diesem wird die Problematik der Zurschaustellung und der affektiven Immersion unter dem Deckmantel des Partizipatorischen geradezu *ad absurdum* geführt – die BesucherInnen wiegen sich in einem wohligen Gefühl der Anteilnahme und entwickeln eine trügerische Logik des moralisch richtigen Sehens und

about violence.“ Mieke Bal, The Commitment to Look, in: *Journal of Visual Culture* 4, 2005, 145–162, hier 159.

77

Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, übers. von Dietrich Leube, Frankfurt a. M. 1989, 49.

78

Auf diesen Aspekt geht auch Georges Didi-Huberman in seinem Aufsatz *Emotion does not say „I“* ein, da insbesondere auf den Seiten 58–60: „The philosophical attitude does not consist of turning our gaze away from these images to avoid feeling emotion – which does in fact disorient us, lead us astray – and substituting a rational explanation for that emotion.“ Georges Didi-Huberman, *Emotion does not say „I“*, in: *Alfredo Jaar. La politique des images* (Ausst.-Kat. Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts), hg. von Nicole Schweizer und Lionel Bovier, Zürich 2007, 57–69, hier 60.

79

Auf Eliassons [Homepage](#) gibt es eine umfassende Dokumentation des Projekts sowie mehrere Artikel und eindruckliche Interviews mit TeilnehmerInnen des Projekts (20.12.2020).



[Abb. 1]
Ólafur Eliasson, Green Light – An Artistic Workshop, 2017, Installation. Venedig, Biennale „Viva Arte Viva“, Zentraler Pavillon, Giardini. Foto: Martino Pietropoli, in: Martino Pietropoli, Non capisco niente di arte contemporanea. Una guida parziale alla Biennale Arte 2017 di Venezia e una possibile spiegazione del perché l'arte contemporanea è bellissima, in: *L'indice totale*, 27. Juni 2017 (09.12.2020).

Handelns. Vom venezianischen Festland kommende MigrantInnen bauten in diesem Lampen zusammen, die vom dänischen Künstler mitentworfen wurden und von den BesucherInnen für dreihundert Euro erworben werden konnten. Der Erlös kam ausschließlich den MigrantInnen selbst zugute. Ziel des partizipativen Projekts war es, den MigrantInnen eine sinnvolle Arbeit zu geben sowie einen Raum für den Dialog mit den BesucherInnen der Biennale zu schaffen, der nicht zuletzt durch die gemeinsame Arbeit an den Lampen – diese können nur von zwei Personen zusammengefügt werden – initiiert werden sollte. Sowohl die Beweggründe Eliassons, der während der akuten Krise der Asylpolitik und der damit einhergehenden Migrationsbewegung von 2015 nach einem Weg suchte, konkrete Hilfestellung zu leisten (den MigrantInnen wurde zudem auch legale Unterstützung geboten), als auch die Interviews mit den MigrantInnen, die berichten, wie viel ihnen die gemeinsame Arbeit und das gemeinsame Gespräch mit den BesucherInnen bedeuten, verdeutlichen die Relevanz dieses Projekts.

Und dennoch ist dies nur eine Seite der Medaille.⁸⁰ Denn was in diesem positiven Narrativ außer Acht gelassen wird, ist zweierlei. Erstens wird nie kritisch in Frage gestellt, dass der Lampenentwurf eben doch dem Geist des „genialischen“, männlichen, westlichen Künstlers entsprungen war und dann von den Händen der MigrantInnen in mühsamer Arbeit umgesetzt wurde. Zweitens wird nicht problematisiert, dass es sich hier auch um eine Suggestion der Teilhabe handelt – eine Suggestion, die deswegen so schwer wiegt, weil viele BesucherInnen der Biennale die Zusammenarbeit und das Gespräch mit den MigrantInnen keineswegs suchten, sondern die Arbeitenden zum Gegenstand ihrer flüchtigen, mit ihren Smartphones eingefangenen voyeuristischen Schnappschüsse werden ließen. Dass es durch die Zurschaustellung auch zu einer Objektivierung der Arbeitenden kam, die für die meisten BesucherInnen zudem wahrscheinlich das „Andere“ und „Fremde“ *par excellence* darstellen, zeigt, dass dieses Projekt eine Vielzahl von ethischen und moralischen Problemen aufwirft.⁸¹ Vor diesem komplexen Hintergrund reicht es demzufolge nicht aus, die partizipative Seite des Projekts so stark hervorzuheben. Vielmehr muss man aus einer historisch-kritischen Perspektive darauf hinweisen, dass im späten 19. Jahrhundert keine große Weltausstellung ohne die Zurschaustellung des vermeintlich Fremden und Exotischen auskam, das den „wohlwollend-interessierten“ Blicken des westlichen Publikums ausge-

80

Die kritischen Reaktionen auf Eliassons Beitrag schwankten zwischen absoluter Ablehnung und vollkommenem Zuspruch. Vgl. hierzu exemplarisch Javier Pes, [Creative workshop is just the job for Venice Biennale](#), 21.06.2017 (20.12.2020) sowie Christina Ruiz, [The road to the Venice Biennale is paved with good intentions](#), 16.05.2017 (20.12.2020).

81

Siehe hierzu etwa Martha C. Nussbaum, Objectification, in: *Philosophy & Public Affairs* 24, 1995, 249–291.

setzt war.⁸² Eliassons Projekt schreibt sich somit ungewollt in eine lange ikonographische Tradition der Visualisierung des Anderen (bei der Arbeit) ein,⁸³ die durchaus die Gefahr in sich birgt, Teil eines Paradigmas der Herablassung zu sein.⁸⁴

Die Betrachtenden müssen sich demzufolge stets der Tatsache bewusst sein, dass selbst dann, wenn sie sich für einen kurzen Augenblick selbst zum Objekt der Blicke der anderen BesucherInnen machen, sie dies unter komplett anderen existentiellen Bedingungen und moralisch-politischen Voraussetzungen tun – darüber täuscht auch die Immersion in den vermeintlich gemeinsamen Raum des Handelns und Sprechens nicht hinweg. Denn wie Jacques Rancière gezeigt hat, fußen Machtverhältnisse prinzipiell auf einer Aufteilung des Sinnlichen. Die Möglichkeit der effektiven sozialen und politischen Teilhabe hängt stark davon ab, welchen Legalitätsgrad man besitzt und in welchen Gesellschaftsschichten man sich bewegt.⁸⁵ Diese Realität müssen diejenigen, die das Privileg besitzen, am Raum der politischen Sichtbarkeit teilzuhaben, anerkennen und zwar mit der gebotenen Nüchternheit. Im Fall der BesucherInnen der *Biennale di Venezia* bedeutet dies, sich der Illusion des moralisch „richtigen“ Blicks und der Suggestion der Teilhabe nicht hinzugeben, sondern vielmehr kritisch über die Bedingungen der Möglichkeit ihres eigenen Sehens und Handelns zu reflektieren. Dazu zählt auch das Bewusstsein, dass Kunstbiennalen heutzutage vermehrt Teil der Kulturindustrie, Teil des globalen kapitalistischen Kunstmarktes mit seinem elitären Selbstverständnis sind und nur noch bedingt als Räume des Subversiven verstanden werden können.⁸⁶ Adorno und Max Horkheimer hatten in ihrer *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* bereits 1944 darauf hingewiesen, dass die Kulturindustrie die Möglichkeit des wahrhaft Kri-

82

Vgl. hierzu die kritische Rezension der Biennale von Rebecca Hamid, Post-Globalisation, *Shifting Art Paradigms and Avant-Garde Gambits: La Biennale di Venezia 2017*, in *Scope: (Art & Design)* 14, 2017, 39–56. Zur Frage der Zurschaustellung des Schwarzen Körpers und den traumatischen Implikationen siehe Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris 1952.

83

Man denke durchaus auch an die im Europa des Absolutismus und der Aufklärung beliebten Darstellungen Schwarzer DienerInnen, in denen viele Klischees des „Exotischen“ bedient wurden. Siehe etwa: David Dabydeen, *Hogarth's Black. Images of Blacks in Eighteenth Century English Art*, Athens/GA 1987; Malte Hinrichsen, *Racist Trademarks. Slavery, Orient, Colonialism and Commodity Culture*, Berlin/Wien/Münster/Zürich 2012, insb. das Kapitel „Histories of Racial Stereotypes“, 13–60. Ferner *Le modèle noir de Géricault à Matisse* (Ausst.-Kat. Paris, Musée d'Orsay), hg. von Claude Pommereau, Paris 2019.

84

Wie Achille Mbembe in seinem 2013 erschienenen Buch *La critique de la raison nègre*, und genauer in dem Kapitel mit dem symptomatischen Titel *Les limites de l'amitié* luzide herausgearbeitet hat, ist das Mitgefühl im Frankreich des späten 18. Jahrhunderts bezeichnenderweise Teil eines Paradigmas der Herablassung, in dem der Andere, in diesem Fall der Schwarze, als rein passives Wesen verstanden wird – immer noch ist es der Weiße, der den Schwarzen zum Menschen macht. Achille Mbembe, *La critique de la raison nègre*, Paris 2013, insb. *Les limites de l'amitié*, 113–118.

85

Rancière, *Die Aufteilung*.

86

Vgl. hierzu etwa Hamid, Post-Globalisation.

tischen absorbiert und subversive Inhalte letztlich so ‚zubereitet‘, dass sie als Ware unter anderen Waren konsumiert werden können. Somit wird die der Kunst eigene Widerständigkeit, die eine Gefahr für das ökonomische und somit auch politische System darstellt, aufgehoben und nicht zuletzt auch die Möglichkeit des eigenständigen Nachdenkens der RezipientInnen reduziert.⁸⁷ Die Frage, ob Eliassons Projekt nicht doch ein kritisches Moment eingeschrieben ist, das die BesucherInnen der *Biennale di Venezia* im effektiven Dialog mit den MigrantInnen zu einem aktiven Umdenken angeregt hat, kann nicht eindeutig beantwortet werden. Sicherlich müssen jedoch die vielen, durchaus widersprüchlichen Schattierungen einer scheinbar partizipativen, empathischen und dialogischen Kunstaktion zur Sprache gebracht werden, der ein Weniger an Zurschaustellung und ein Mehr an kritischer Sichtbarkeit zuträglich gewesen wäre.

VII. Ethik als Optik

Ein Künstler, der sich angesichts einer der größten humanitären Katastrophen der letzten dreißig Jahre, nämlich des Genozids an der Minderheit der Tutsi in Ruanda im Jahr 1994, intensiv mit dem Verhältnis von Zeigen und Nichtzeigen, Sehen und Absehen, Darstellbarkeit und Undarstellbarkeit – kurz, mit der Krise des Visuellen – auseinandergesetzt hat, ist Alfredo Jaar. Sein *Rwanda-Project* soll zum Abschluss dieses Aufsatzes nicht willkürlich und unanalytisch mit Eliassons *Green Light-Workshop* verglichen werden – zu groß sind die Unterschiede auf allen Ebenen, seien sie historischer, werkimmanenter oder ontologischer Art. Aber eine Auseinandersetzung mit diesem Werk sensibilisiert dafür, wie grundlegend ein kritisches Bewusstsein für die ästhetischen, epistemischen, ethischen und nicht zuletzt politischen Parameter der Visualisierung ist – denn gerade das *Rwanda-Project* muss auch als eine tiefgreifende Beschäftigung mit den globalen Bildpolitiken verstanden werden.⁸⁸ Zugleich belegt es eindrücklich, dass das Nachdenken über die Bedingungen der Möglichkeit unseres Sehens einerseits sowie über das ethische Dilemma der Repräsentation von absoluter Gewalt andererseits unauflösbar mit Haltung – also mit einem *ethos* – und Verantwortung zusammenhängt, und zwar nicht nur auf Seiten

87

Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M. 192004, insb. das Kapitel „Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug“, 128–176.

88

Zum *Rwanda-Project* siehe etwa: Olivier Chow, Alfredo Jaar and the Post-Traumatic Gaze, in: *Tate Papers* 9, 2013 (22.12.2020); Didi-Huberman, Emotion; Steffen Haug, Ruanda, in: *Alfredo Jaar. The Way it is. Eine Ästhetik des Widerstands* (Ausst.-Kat. Berlin, NGBK Berlin/Berlinische Galerie/Alte Nationalgalerie), hg. von Frank Wagner, Berlin 2012, 296–305; Roberto Pinto, Alfredo Jaar e la guerra in Ruanda. L'immagine negata come strategia di rappresentazione della sofferenza e degli eccidi, in: *Storicamente* 13, 2017, 1–16, sowie Griselda Pollock, Not-Forgetting Africa. The Dialectics of Attention/Inattention, Seeing/Denying, and Knowing/Understanding in the Positioning of the Viewer by the Work of Alfredo Jaar, in: Schweizer, Alfredo Jaar. La politique des images, 113–136.

des Kunstschaffenden, sondern im Besonderen auch der RezipientInnen. In diesem Sinne führt das Projekt, wenngleich unter ganz anderen historischen Prämissen, wieder zu Alberti und der ästhetischen Wahl, ja gar Notwendigkeit des „Nichtzeigens“ zurück, die sich dezidiert von der Möglichkeit der Stilisierung und Zurschaustellung abgrenzt. Wie sich zeigen wird, stellt es eine tiefgreifende künstlerische Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Ethik und Ästhetik dar.

Im *Rwanda-Project*, das die umfangreichste Werkgruppe in Jaars bisherigem Schaffen darstellt, setzt sich der chilenische Künstler mit den traumatischen Konsequenzen des Genozids auseinander. Mitte August 1994, nur wenige Wochen nach dem Ende des Völkermords, reiste Jaar mit einem Assistenten nach Ruanda, wo er über dreitausendfünfhundert Fotografien aufnahm, materielle Überreste der Katastrophe sammelte und das Gespräch mit den Opfern und ZeugInnen suchte.⁸⁹ Jaar widmete sich dem Prozess der Sichtung und Verarbeitung des Materials dann insbesondere zwischen 1994 und 2000 und nahm die Arbeit am Projekt 2008 wieder auf. Dabei testete er eine Vielzahl von verschiedenen Repräsentationsstrategien aus und schuf mehrere Unterprojekte, in denen er in je unterschiedlichen Konstellationen und mit diversen Medien – Texten, Fotografien, Archivkästen, Leuchttischen, architektonischer Rauminstallation – die Grenzen der Repräsentation und des Sinns ausreizte, nicht zuletzt um das epistemische und ethische Scheitern vor dem absoluten Horror kritisch und informiert zu reflektieren und aufzuzeigen. Jaar selbst beschreibt diesen langen Prozess wie folgt:

If I spent six years working on this project, it was trying different strategies of representation. Each project was a new exercise, a new strategy, and a new failure [...]. Basically, this serial structure of exercises was forced by the Rwandan tragedy and my incapacity to represent it in a way that made sense.⁹⁰

Dass er dabei auch die „Bildverweigerung“ als künstlerischen *modus operandi* wählt,⁹¹ mutet nur konsequent an. Dadurch gelingt es ihm, die Wirkmacht des Dokumentarischen infrage zu stellen und zugleich die Unmöglichkeit einer ganzheitlichen Darstellung und somit auch Erkenntnis des unfassbaren Ereignisses zu visualisieren

⁸⁹

Jaar hat sich in vielen Interviews zu den Entstehungsbedingungen und dem Werkprozess des *Rwanda-Projects* geäußert. Siehe etwa Alfredo Jaar, *The Rwanda-Project. An Interview*, in: *Art21* (04.07.2022).

⁹⁰

Alfredo Jaar zitiert in: Schweizer, Alfredo Jaar, 13.

⁹¹

Steffen Haug hat diesen passenden Begriff in seinem Aufsatz verwendet, Haug, *Ruanda*, 299.

beziehungsweise in der körperlichen Erfahrung des kargen architektonischen Rahmens spürbar werden zu lassen.⁹²

Eine Installation, die die Frage nach den Ethiken des Sehens sowie den Grenzen des Sichtbaren und der Repräsentation in eindringlicher Weise zur Sprache bringt ist *The Eyes of Gutete Emerita* von 1996 [Abb. 2 und Abb. 3]. Im ersten Raum der Installation werden die BesucherInnen mit einem Text konfrontiert, in dem zunächst der Völkermord als solcher geschildert wird, um in einem zweiten Moment auf das Einzelschicksal von Gutete einzugehen – die gedankliche und emotionale Bewegung ist hier eine vom Universalen zum Partikulären. Abgeschlossen wird er von Jaars Erinnerung an den Blick von Gutete, den er nicht mehr vergessen kann.⁹³ Im zweiten Raum stehen die BetrachterInnen hingegen einem riesigen, auf einem Leuchttisch angehäuften Berg von einer Million Diapositiven gegenüber, die nicht auf einen Blick zu erfassen sind – es handelt sich um die ungefähre Zahl der ermordeten Opfer, die als mathematisches Abstraktum die Enormität und Abnormität des Ereignisses nicht erfahrbar werden lassen. Gerade durch den quantitativen Exzess der Dias wird auch eine kritische Reflexion über die Massenmedien und den ihnen inhärenten bulimischen Voyeurismus sowie die Möglichkeit beziehungsweise Unmöglichkeit der Dokumentation angeregt.

Nähern sich die BetrachterInnen dem Diaberg und schauen die einzelnen Dias mit der Lupe aufmerksam an, werden sie feststellen, dass auf allen Dias stets nur ein Motiv, nämlich die Augen von Gutete zu sehen sind; Augen, die Zeugen von etwas gewesen sind, das unvorstellbar ist und dennoch gesehen wurde. An dieser Stelle ist es wichtig, auf die Materialität der Diapositive einzugehen, die das eingefangene Bild letztlich nur durch den technischen Apparat und das Licht offenbaren können: Viele der angehäuften Durchlichtbilder in Jaars Installation bleiben entweder opak, in gewissem Sinne blind, oder sind den Blicken der BesucherInnen entzogen, da sie unter der erdrückenden Masse der Dias begraben sind. Nur diejenigen, die sich an den Rändern des Leuchttisches befinden, zeigen sich und somit den Blick von Gutete.⁹⁴ Gutetes Blick kann von den BetrachterInnen demzufolge nur in einem aufmerksamen Akt des Sehens *erkannt* und somit *anerkannt* werden. Bezeichnenderweise verweigert Jaar den BetrachterInnen durch die klinische Nüchternheit des Settings den einfachen Weg der emphatischen Immersion und verlangt stattdessen eine unabschließbare Arbeit des Sehens,

⁹²

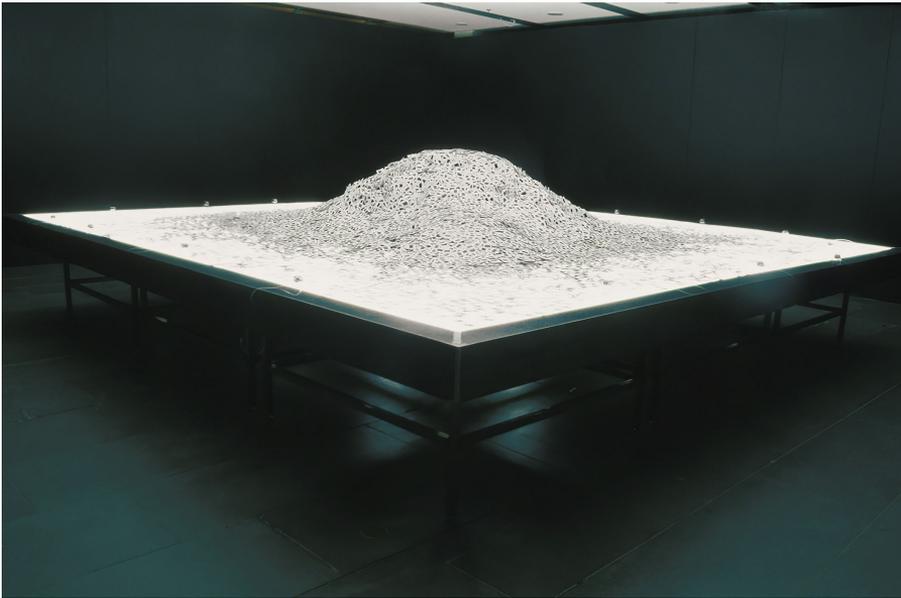
„I have always been concerned with the disjunction between experience and what can be recorded photographically. In the case of Rwanda the conjunction was enormous and the tragedy unrepresentable.“ Ruben Gallo, Representation of Violence – Violence of Representation. An Interview with Alfredo Jaar, in: *Trans* 1/2, 1997, 52–61, hier 57.

⁹³

Vgl. hierzu Haug, Ruanda, 299.

⁹⁴

Ich danke Franziska Lampe für die konstruktiven Hinweise.



[Abb. 2]

Alfredo Jaar, *The Eyes of Gutete Emerita*, 1996 (erste Version), Installation. Beleuchteter Wandtext, Leuchttisch, Dias, variable Gesamtabmessungen. Collection Museum of Fine Arts, Houston, Daros Latinamerica Collection, Zürich, in: Roberto Pinto, *Alfredo Jaar e la guerra in Ruanda: l'immagine negata come strategia di rappresentazione della sofferenza e degli eccidi*, in: *Storicamente* 13, 2017 (16.12.2020) ©VG Bild-Kunst, Bonn 2022.



[Abb. 3]

Alfredo Jaar, *The Eyes of Gutete Emerita*, 1996 (erste Version), Installation. Beleuchteter Wandtext, Leuchttisch, Dias, variable Gesamtmaen, Detail. Collection Museum of Fine Arts, Houston, Daros Latinamerica Collection, Zurich, in: *Alfredo Jaar. Che cento fiori sboccino* (Auss.-Kat. Rom, MACRO – Museo d’arte contemporanea Roma), hg. von Dobrila Denegri, Mailand 2005, 69  VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

die zugleich eine des Fühlens und Denkens ist:⁹⁵ Indem die BetrachterInnen versuchen, zwischen dem Text und der im wahrsten Sinne des Wortes nicht be-greifbaren Million von Dias Verbindungen herzustellen und dem Blick von Gutete standzuhalten, werden sie sich nämlich zugleich der Tatsache gewahr, dass weder der Modus der dokumentarischen Beschreibung noch der Exzess des Visuellen und Materiellen ausreichen, um Sinn zu kreieren.

Jaars Inszenierung der Opazität und Transparenz von Medium und Bildinhalt ist auch eine Zurschaustellung der Illusion eines transparenten Sehens und somit Erkennens des Schreckens. Nicht zuletzt sind *The Eyes of Gutete Emerita* eine Aufforderung, über die Grenzen der Repräsentation und des Wissens nachzudenken und – ganz im Sinne der vorhergehenden Seiten – anzuerkennen, dass die Ethik auch dort beginnen kann, wo das Wissen aufhört. Oder, um es mit Ludwig Wittgenstein zu formulieren: „Dieses Anrennen gegen die Grenzen der Sprache ist die *Ethik*“.⁹⁶ Mit den Bildern gegen die Grenzen der Repräsentation, mit dem Sehen gegen die Grenzen des Sichtbaren anzurennen, stellt demzufolge kein Scheitern dar, sondern ist Ausdruck einer Arbeit am eigenen Sehen, an der eigenen Haltung, die vielleicht zu einem anderen, einem ethischen Sehen führen kann, das auch das „Unaufhellbare“ wahr- und somit ernst nimmt.

VIII. *Kritiké téchné*

Mit dieser Arbeit am eigenen Sehen – die stets auch eine Nuancierung des eigenen Denkens und eine Infragestellung der eigenen Haltung verlangt – kann man den Bogen wieder zum Anfang dieses Aufsatzes schlagen. Havels Kritik an jedweder plakativ politischen und glättenden Ästhetik ist eine unmissverständliche Aufforderung, der Komplexität der individuellen Existenz und politischen Wirklichkeit nicht auszuweichen, sondern diese zu ertragen und ihr als Kulturschaffende Form zu verleihen. Dabei gilt es, sich einfachen Kategorisierungen und ideologischen Vereinnahmungen bewusst zu widersetzen – und dies ist auch der Grund, weshalb gemäß Havel eine ‚direkte‘ politische Kunst unpolitisch sein kann als das, was „nicht sehr ‚politisch‘ aussah“.⁹⁷ Ob man heute Havels emphatischen Verständnis der Kunst als einer von vielen Praktiken der Wahrheitssuche zustimmen kann, sei dahingestellt. Aber

95

Jaar verweist immer wieder darauf, dass es das Schwierigste sei, eine Balance zwischen Information und Visualisierung, Intellekt und Emotion zu finden. Vgl. hierzu etwa das Interview in *Art21* (04.07.2022).

96

So äußerte sich Ludwig Wittgenstein in einem Gespräch mit Moritz Schlick am 30. Dezember 1929. Zitiert nach Friedrich Waismann, II. Notes on Talks with Ludwig Wittgenstein, in: *The Philosophical Review*, 74/1, 1965, 12–16, hier 12.

97

Havel, *Šest poznámek o kultuře*, 263.

Havels Aktualität besteht unter anderem darin, die (auch für Jaar so grundlegende) unauflösbare Spannung zwischen Emotion und Denken aufrechtzuerhalten und zugleich vor den Gefahren der Zurschaustellung des Leidens und dem trügerischen Glauben an die eigene moralische Richtigkeit zu warnen. Nicht zuletzt besitzt auch seine nüchterne (subtil kapitalismuskritische) Feststellung, dass in der Kunstszene des damaligen sogenannten Westens „das Denken der Begeisterung“ hinterherhinke, in Zeiten spektakulärer Biennalen und Kunstmessen durchaus noch subversives Potential.⁹⁸

Hana Gründler (gruendler@khi.fi.it) ist seit 2017 *Permanent Senior Research Scholar* am Kunsthistorischen Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, wo sie die Forschungsgruppe „Etho-Ästhetiken des Visuellen“ leitet. Schwerpunkt ihrer Arbeit ist das Verhältnis von Kunst und Philosophie von der Frühen Neuzeit bis in die Gegenwart. Sie publizierte zur Ästhetik und Ethik der Aufmerksamkeit, zu Theorien des Zeichnerischen sowie zur Kunst und Kunsttheorie der Renaissance, unter anderem als Mitherausgeberin und Autorin der Edition Giorgio Vasari und als Herausgeberin von Leon Battista Albertis moralphilosophischem Dialog *Über die Seelenruhe*. Derzeit forscht sie zu widerständigen Körper-, Bild- und Denkpraktiken in der tschechoslowakischen Kunst und Philosophie nach 1945.