



in: Texte zur Kunst, Nr. 5, 2. Jg. (1992), S. 71-87.

"Verzicht auf bürgerliche Bewaffnung"

Karl Heinz Bohrer: Ich schätze an diesen frühen Sachen von Niki de Saint Phalle ihre artistische und auch sehr spielerische Annäherungsweise an solche elementaren Themen. Es gab ja in den Sechzigern auch diese Wiener, also Nitsch und Mühl, die mit zum Teil "kultischem" Einschlag Sachen gemacht haben, in denen das Happening oder das Ereignis fast identisch war mit einem aggressiven, eine Gestalt zerfetzenden oder eine Ganzheit auflösenden, immer eine Art von Individualität zerstörenden Akt ... Und ich kann an diesem Beispiel die Relevanz des Ereignisses und der Nichtanschließbarkeit in der Kunst erläutern.

Eine große Gefahr der derzeitigen Kunst – und ich glaube übrigens, daß auch die Vorbereitung der kommenden Documenta das ganz genau zeigt – ist, daß jüngere Künstler in der Literatur, in der Prosa, aber auch in der bildenden Kunst oder im Film dazu neigen, etwas zu machen, das ganz und gar unmöglich geworden ist, das Hegel schon als unmöglich erkannt hat. Es gibt da wieder eine Tendenz zur symbolischen Abbildung oder Deutung oder in irgendeiner Weise Repräsentanz dessen, was sei oder was die Welt im ganzen ist. Dieser Grundirrtum ist niemals wieder revidierbar gewesen, seit Hegel im letzten, genialen Teil seiner Ästhetik die Subjektivität – wie immer kritisch und negativ – erfaßte als die einzige Möglichkeit zukünftiger Kunst. Und was hier, mit diesem Schieb-bild, passiert, ist in der Tat nicht der Versuch einer Repräsentanz, einer symbolischen Abbildung, einer in irgendeiner Weise ikonographischen Dekoration von Welterkenntnis, sondern hier ereignet sich etwas, das diese Art von Rückbezügen gar nicht zuläßt.

Und das ist, für mich jedenfalls, das Kriterium, das – etwa über Kategorien wie den "Augenblick" oder das "Ereignis" – alles, was heute in der Kunst falsch gemacht werden kann, kontrollieren läßt. Anders gesagt: Seit diesem Hegelschen Verdikt ist in der großen Kunst – obwohl die Kunst sich intellektualisiert hat, auch das hat Hegel erkannt – eine Illusion nicht mehr möglich, nämlich daß die Kunst etwas sein könnte, das sie im Expressionismus oder im Konstruktivismus der zwanziger Jahre immer wieder behauptet hat: die großen Epiker wie Musil etwa haben geglaubt, sie würden parallel zu den Philosophen an einer objektiven Erkenntnis arbeiten. Das führt am Ende zu nichts anderem als zu epigonaler Repräsentationsillusion, im schlimmsten Falle zu Kitsch (zum Beispiel Thomas Mann). Deshalb sind Musils frühe Erzählungen über subjektive Befangenheit, über die Utopie des Unbewußten wahrscheinlich

künstlerisch bedeutender als der Welt-Bau "Der Mann ohne Eigenschaften". Möglich ist nur eine Art von Subjektaussage, die natürlich nicht privatistisch ist oder expressionistisch eine Person betrifft, sondern die etwas schafft, in die Welt hineinschafft, das in seinem Vorhandensein etwas Neues ist. Insofern ist die Kunst objektiv und nicht subjektiv, aber sie ist mit keinem philosophischen Anspruch auf analytische Aussage über das, was ist, zu verbinden.

Georg Stanitzek: Niki de Saint Phalle hat ex post kommentiert: "I shot because I was fascinated watching the painting bleed and die. I shot for that moment of MAGIC ECSTASY. It was a moment of scorpionic truth WHITE PURITY SACRIFICE READY AIM FIRE! Red yellow blue the painting is crying the painting is DEAD. I have killed the painting. It is reborn WAR WITH NO VICTIMS." Es ist offenbar nicht nur so, daß hier eine Art Schießstand zum Medium der Kunst geworden ist, einem Medium, in dem man ganz zugespitzt an Einzelentscheidungen in der Form von Trefferleistungen beobachten kann, wie eine Entscheidung getroffen wird als jeweils irreversibler Akt. Es gibt vielmehr einen Bezug auf den Krieg. Dabei geht es, wie Sie sagen, keineswegs um Repräsentation, und offensichtlich ist der Eintritt des Kriegs in die Kunst in gewisser Weise das Ende des Kriegs. Der "war with no victims" ist keiner. Was ist dann der Krieg in der Kunst? Ist es die genannte Ereignisqualität?

Bohrer: Es ist eine Ereignisqualität. Aber indem man das sagt, muß man diesen Begriff sofort vor einem absehbaren ideologiekritischen oder ganz plump vordergründigen moralisch-politischen Einwand schützen. Dieses Inanspruchnehmen des Ereignisses als ein auch dem Krieg eigenes Element hat natürlich überhaupt nichts zu tun mit einer Ernst-Jüngerschen oder Vor-Ernst-Jüngerschen Surrealistik des Krieges. Selbst wenn ein solcher Ereignisbegriff auch ein energetisches Moment hat – das kann man auch übertragen auf künstlerische Akte jenseits dieses speziellen Falls –, und wenn man überhaupt wagt, den Begriff "Krieg" hier so polemisch in den Mund zu nehmen, dann hat er jedenfalls nichts zu tun mit irgendeiner lebensphilosophisch-biologistischen Utopie einer konservativ-kulturkritischen Evasion der bürgerlichen Langeweile, nämlich eben genau jenem Projekt, das man bei Schriftstellern wie Ernst Jünger, aber auch bedeutenden französischen Schriftstellern jener Epoche bis hin zu einigen Engländern, nicht zuletzt D.H. Lawrence, beobachten kann. Es wäre ein völliges Verkennen dieser Selbstaussage Niki de Saint Phalles, wenn man diese Sätze in irgendeiner Weise denunzieren wollte als eine aktuelle Verlängerung jener biologistisch-visionären Entdeckungen des Krieges als dem "Ganz-Anderen". Oder sehen Sie da einen Zusammenhang?

Stanitzek: Ich sehe nur den ganz allgemeinen Zusammenhang, daß es sich um einen Eintritt des Krieges in die Kunst handelt, er macht in ihr einen Unterschied. Ich bin mir nicht sicher, wie das genau zu beschreiben ist. Sicher scheint mir nur zu

sein, daß dabei immer ein "Vorzeichenwechsel" stattfindet. Sie bringen über den Hinweis auf das Ereignis Ihren entscheidenden Einsatz ins Spiel: die ästhetische Differenz. Der gilt Ihr Interesse, die verteidigen Sie, die ziehen Sie energisch nach, gegen politische und moralische und sonstige Eingemeindungen und Verharmlosungen von Literatur und Kunst. In ihren Arbeiten hat die ästhetische Differenz ja zwei Aspekte: Einmal ein bestimmtes Pathos, mit dem sie selbst markiert wird, mit einer quasi abweisenden Geste, die im Hinweis auf die Kunst liegt. Andererseits gibt es aber auch den Aspekt des ästhetischen Materials, das zur Analyse ansteht. Man kann da eine bestimmte Konstellation in Ihrer Theorie sehen: Sie ziehen einerseits die genannte Differenz, innerhalb dieser Differenz aber, scheint mir, feiern Sie dann andererseits – und das hängt wohl mit diesem Begriff des Werks als Ereignis zusammen – die Einheit, sei es als Erhabenheit, Intensität oder Plötzlichkeit des Kunstwerks. Wie geht das zusammen, ist das konsequent? Und ist da nicht in gewisser Weise eine Problematik des Wechsels vom Markieren der ästhetischen Unterscheidung auf die Materialseite eingebaut, unter anderem als Problem eines Pathosverlusts?

Bohrer: Solche Begriffe wie Plötzlichkeit heben ja auf ein momentanistisch-fragmentarisches Element innerhalb eines Zeitprozesses ab. Insofern habe ich bei meinen Überlegungen mit dem Begriff der Einheit oder Werkeinheit weniger Schwierigkeiten. Worin ich die wirkliche Schwierigkeit sehe und nicht glaube, daß da schon eine Lösung vorliegt, und insofern noch eine Aufgabe vor uns sehe, das ist: den unterstellten Abschied von Metaphysik wirklich glaubhaft zu machen, und: inwieweit nachdrückliche Autonomiebestimmungen des Ästhetischen, etwa mit solchen Begriffen wie den genannten – die Autonomie eben deshalb zu fassen bekommen, weil sie sich ganz und gar von herkömmlichen philosophischen und historischen Bestimmungen trennen –, inwieweit denn solche Kategorien, letztlich auch das Erhabene, von metaphysischen oder Kategorien des Universalen gelöst werden können. Statt zu primären metaphysischen Distinktionen vordringen zu suchen, sollte man noch einmal Pseudolonginos lesen: daß die emphatisch gelungene Rede eben nicht auf Wahrheit, sondern auf Überredung aus ist. Mit diesem Gegensatzpaar könnte man logisch einiges anfangen; denn was heißt hier "Überredung", und was heißt "Wahrheit"?

Stanitzek: Auch wenn Sie sagen, daß die Kategorie der Werkeinheit für Sie nicht problematisch sei, könnte man sie doch ein Stück weit problematisieren, was die Art angeht, in der Sie sie bringen. Ich würde dabei anknüpfen an Begriffe wie "Evidenz" etwa oder an Metaphern wie die vom "Augenblick" des ästhetischen Scheins, die Sie betonen. Sind das nicht Metaphern, die nicht zufällig im Umkreis der deutschen Klassik wichtig geworden sind, wo man auf diese Weise eine sprach- und textorientierte Theorie gerade vermeiden und umgehen wollte – um statt dessen und paradoxerweise eine bestimmte Konzeption der bildenden Künste zum Paradigma auch für das

Medium Text zu promovieren? Wiederholen Sie nicht diese Geste? Und wiederholen Sie sie nicht, um die Sache zuzuspitzen, zu einem Zeitpunkt, wo in der Kunst, auch jenseits der Literatur, dieses Paradigma des "Nu" stark an Interesse verloren hat, wo man an der Materialität als Textualität der Werke interessiert ist, an Ihrer Unterscheidung von Kontexten, ihrer Eröffnung von Kontexten, ihrer Dispersion in Kontexte?

Bohrer: Ich würde gern die Korrektur anbringen, daß so ein Begriff wie der "Augenblick des ästhetischen Scheins" gerade gar keine Kategorie der Klassik ist ...

Stanitzek: ... aber eine optische Metapher ...

Bohrer: ... ja, aber der Augenblick, von dem ich hier spreche, taucht in diesem Sinne erst bei gewissen Romantikern, etwa bei Kleist, als eine Art theoretische Ahnung auf, und dann wirklich theoretisiert wohl erst bei Nietzsche. Überhaupt ist die Eröffnung von "Kontexten" nur ein schon etwas abgestandener Trend einer gewissen Wissenschaftsfront, die mich zu gar keiner Antwort zwingt. Ich würde den Vorwurf an meine Adresse eher so zuspitzen, ob ich da nicht zu sehr auf eine nachromantische emphatisch moderne Kategorie bestehe, während wir ja heute in einem postmodernen, ent-emphatisierten, im Brechtschen Sinne quasi rauchenden Verhältnis zu den Dingen und auch zu den Texten stehen. Wir müßten konkret über Texte und Phänomene sprechen, in Anbetracht derer solche Kategorien womöglich nicht mehr greifen. Bisher habe ich mich immer damit zufriedengestellt zu sagen: Es mag sein, daß etwa die Kategorie des Plötzlichen oder eine neubegründete Theorie des Erhabenen, wie sie etwa von Lyotard vorgelegt wurde, derzeitige Kunst und Literatur nicht mehr bestimmen können; ich würde dann aber einwenden: um so schlimmer für die Kunst und Literatur. Es ist allerdings durchaus eine Epoche denkbar, in der eine Art radikal ent-emphatisierter Kunst gemacht wird, in der also solche phänomenologischen Begriffe nicht mehr taugen.

Stanitzek: Ich möchte eigentlich nicht so gern über das "Post-moderne" sprechen, sondern etwas allgemeiner *diesen* Punkt herausstellen: Es ist doch zweifellos eine Paradoxie, wenn man den Text als Augenblick vorstellt, denn Text impliziert ja immer zeitliche Sukzession und Rekursion. Mich interessiert diese paradoxe Theorieanlage. Auf die Gefahr hin, mich da einem "abgestandenen Trend" einzufügen, ist meine These die folgende: Diese Anlage dient zur Abweisung von Kontexten, etwa der genannten sozialen, moralischen usw. Aber wie unterscheidet man überhaupt das Werk vom Kontext? Ist es nicht womöglich selbst diese Unterscheidung?

Bohrer: Ich glaube, das ist eine Luhmann'sche Frage. Denn Luhmann sieht ja in seinem hier relevanten Aufsatz über die Codierbarkeit der Kunst binäre Beziehungen. Eine solche Isolation, wie ich sie vornehme, ist weder bei Luhmann noch bei Habermas – als soziologischen Denkern – überhaupt möglich. Dem habe ich als Ästhetiker aber nicht zu folgen.

Stanitzek: Diese Isolation interessiert mich eben hier, als Isolation vom Kontext. Könnte man nicht denken, daß der Kontextbezug gerade legitim ist, und zwar unbeschadet der ästhetischen Differenz, ja daß er darüber hinaus in gewisser Hinsicht notwendig ist, und zwar als bestimmte Text/Kontext-Unterscheidung und nicht etwa eine vom "Großkontext", die nur besagt: dieses Werk und eben alles mögliche andere. Wäre es nicht denkbar, daß die Kunst operiert, indem sie autonom Kontexte schafft?

Bohrer: Damit aber funktionalisieren Sie die Kunst. Damit funktionalisieren Sie doch den Text als eine Art Untersystem, oder?

Stanitzek: Der Text bliebe natürlich Ereignis, wie schwierig immer das in diesem Zusammenhang zu denken ist. Aber er würde selbst in der Organisation der eigenen Differenzen sich bestimmen, sich profilieren – und nicht als dieser Text im großen und ganzen sozusagen, sondern eben als diese aggregierten Differenzen, also nicht in der Differenz ästhetischer Text versus alles andere, sondern als diese zum Text organisierten Unterschiede, über die er selbst – autonom – einen Kontext bezeichnet.

Bohrer: Es wäre ja ganz absurd zu behaupten, daß ein literarisches oder malerisches Konstrukt ablösbar ist von Epoche, von Wirkungsumständen, von psychologischen oder anthropologischen Determinanten des Verfassers et cetera, und da haben wir ja schon eine Reihe von Kontexten genannt. Das ist ein banales Apriori. Wenn ich von der Kontextlosigkeit spreche oder wenn der Schein- oder der Augenblicksbegriff in der radikalen Begrifflichkeit der Abweisung und der Selbstreferenz es unternehmen, diese Kontextlosigkeit zu behaupten, dann ja unter der Voraussetzung, daß diese eben genannten Zusammenhänge gar nicht zu leugnen sind.

Was ist dann der Sinn der Behauptung? Zu behaupten ist offenbar, daß – bei all diesen zuzugestehenden Gemeinsamkeiten eines Textes in Kontexten – innerhalb des Textes dann etwas passiert, das wahrscheinlich dem Soziologen oder Historiker entgeht. Das ist jetzt eine Art von "Evidenzargumentation": daß nur dem in das Kunstwerk eindringenden Hermeneutiker – und das ist die Mehrheit der Wissenschaftler und der Menschen ohnehin nicht – eine so radikale Differenz auffällt, daß alles, was an Gemeinsamkeiten genannt werden müßte und kann und womit man sich in Literaturwissenschaft oder Philologie denn auch meistens beschäftigt, daß all das permanent überboten wird oder einmalig überboten wird. Mit der Kategorie des "Augenblicks" wird nur dieses ganz enge Zentrum des Überbotenwerdens thematisiert und alles andere nicht.

Stanitzek: Das Spezifische, das "Material", das den jeweils vortragenden selbstreferentiellen Überbietungsgestus auszeichnet, würde damit aber eben nicht erfaßt?

Bohrer: Nein. Aber es schlosse sich der Struktur der "Augenblicks"-Bedingung an, wäre danach beschreibbar.

Stanitzek: Mit Ihrem Insistieren auf der ästhetischen Differenz betreiben Sie ja gewissermaßen Aufklärung, Aufklärung mit Friedrich Schlegel, wenn man so sagen kann. Was würden Sie aber antworten, wenn man Sie hypothetisch mit der "Und dann?"-Frage konfrontiert? Und dann? Was soll und kann geschehen, wenn sich Ihr Konzept der ästhetischen Differenz in der Literatur- und Kunstkritik oder auch in den entsprechenden akademischen Disziplinen durchgesetzt hat, also Basiswissen geworden ist?

Bohrer: Dann wäre etwas erreicht, wovon der Forscher ja träumt, dann wäre sozusagen ein Defizit der Erkenntnis aufgehoben, und zumindest das Pathos einer solchen Fragestellung wäre absehbar nicht mehr wiederholbar. Man würde als Theoretiker des Ästhetischen möglicherweise arbeitslos, wenn eine immer stärkere Übereinstimmung im Prozeß der Beschäftigung mit diesen Dingen eintritt. Man kann allerdings den Eindruck einer solchen Tendenz bekommen, und mir ist sogar etwas mulmig dabei, ich habe mich vor zehn Jahren in meiner eher isolierten Situation wohler gefühlt als jetzt, da man bei immer mehr Kollegen in Deutschland eine Art ästhetisierenden Trend sehen kann, allein schon den etwa, das Wort "Ästhetik" permanent im Mund zu führen. Sie haben widerstrebend etwas begriffen, was sie lange leugneten.

Aber das ist natürlich eher eine psychologische Umschreibung, noch keine Antwort auf Ihre Frage. Dazu vielleicht folgendes: Man müßte hier über die Implikationen der Frage nach der ästhetischen Differenz sprechen, die als solche eine so fundamentale ist, daß vermutlich Folgefragen auftauchen werden. Die Frage nach dem Ästhetischen ist eine Formalisierung und Theoretisierung eines viel tiefer gehenden Problems, das für den Wissenschaftler dann immer noch ungelöst und offen bleibt, nämlich eines existentiellen. Wenn es denn so sein sollte, daß man in absehbarer Zeit übereinkommt, daß es wirklich so etwas gibt wie einen autonomen ästhetischen Diskurs, dem sich auch spezifische Methoden anzubequemen haben, dann geht dennoch von Kunst oder Literatur, wenn sie denn wirklich eine ist, eine solche Herausforderung an wissenschaftliches Denken aus, daß selbst mit dieser Methodenübereinkunft im Ästhetischen ungeheure Grundprobleme bleiben, sich mit so etwas überhaupt zu beschäftigen. Denn die eigentliche, die primäre Antwort auf das Schöne läge ja darin, welche Form der Annäherung man dabei wählt.

Stanitzek: Wie würden Sie denn das Stilideal beschreiben, das Ihr Schreiben steuert?

Bohrer: Ich versuche einer Art prinzipieller stilistischer "Ethik" zu folgen. Dazu gehört erstens, daß ich versuche, gelehrsame und "humanistische", der Germanistik eigentümliche Redundanzen zu vermeiden, bis hin zur essayistischen Pointe; daß ich also die essayistische Pointe dem gelehrten Ausführen von



2

absehbar Selbstverständlichem vorziehe, das wäre das erste. Und das zweite wäre vielleicht, daß ich eine heikle – und das ist in der Literaturwissenschaft anlässlich der Gegenstände sehr oft notwendig, aber wird meist vermieden –, eine moralisch oder politisch oder auch intellektuell heikle Waghalsigkeit nicht mehr schützend erkläre. Auch da ziehe ich die Kraft oder Evidenz dessen, was ich sage, einer nochmaligen Erklärung vor. Diese beiden Prinzipien leiten mich bei der Darstellung, die sind mir wichtig.

Stanitzek: Wenn es um die ungeschützte Präsentation "in sich evidenter Entscheidungen" geht, muß man sich ja fragen, was der Status des kritischen oder philologischen Textes ist, also: wie er sich vom Schönen unterscheidet.

Bohrer: Da der Kritiker oder der Theoretiker der Literatur das Schöne als ein zu reflektierendes Objekt vor sich hat, ist er zunächst einmal distanziert. Aber sofern er eben wirklich mit dem Schönen zu tun hat, das heißt: das Schöne auch als Schönes begreift, gibt es die genannte Herausforderung. Die meisten Philologen – ich begreife mich nicht so sehr als Philologen, sondern eher als Kritiker im Sinne der Angelsachsen oder als Theoretiker ästhetischer Sachverhalte –, die meisten Philologen verstehen ihre Gegenstände ja als historisch oder soziologisch bedeutende, als Momente geistesgeschichtlicher Zusammenhänge, als Paradigma von "Kultur", aber eben nicht als

schöne. Ich sehe sie demgegenüber vornehmlich als schöne, und damit sind denn auch die beiden Kriterien, die ich eben nannte, voraussetzungsnotwendig. Denn was bedeuten sie? Nun, daß sie taktvoll sind, daß sie eine Art von intellektuellem Takt wahren, der aber nur durch das Schöne provoziert wird. Diese Art der nicht weiter sich schützenden Erklärung ist im Grunde genommen der Verzicht auf bürgerliche Bewaffnung, die Bewaffnung des gelehrten Bürgers. Das ist eine Voraussetzung, die man als genuiner Theoretiker des Ästhetischen mit dem Objekt, mit dem man zu tun hat, teilen muß. Man kann zwar nicht selbst Künstler werden, aber diese Eigenschaft des intellektuellen Takts ist eine notwendige.

Die Differenz von wissenschaftlichem Umgang mit dem Gegenstand und dem Gegenstand selbst betrifft ja nicht allein die ästhetische Differenz, sondern, wenn Sie so wollen, ein moralisches Skandalon. Ästhetische Theorie und Philosophie der Kunst sehe ich darin unterschieden, daß eine ästhetische Theorie im Friedrich Schlegelschen Sinne tatsächlich sich ganz und gar nur leiten läßt – wie methodologisch schwierig das auch sein mag – vom ästhetischen Material; während eine Philosophie der Kunst immer von den Geboten der Philosophie ausgeht, also Geistkategorien in den Vordergrund spielt, Universalien, denen sich das Besondere dann doch letztlich in der einen oder anderen Weise anzubequemen hat. Und selbst wenn es zu einer Übereinkunft zwischen ästhetischer Theorie und Philosophie der Kunst kommen sollte, wenn also dieser Konflikt zugeschüttet würde, dann wäre das ja nur eine Angleichung akademischer Methoden. Was dem Kunsttheoretiker, Literaturwissenschaftler oder Kritiker, was dem Hermeneutiker bleibt, das ist nun einmal das herausfordernde ästhetische Material und nichts sonst: Keine Ideen!

Und das hat auch eine moralische oder, wenn Sie wollen, kriminelle Dimension. Das Alltagsbewußtsein des bezahlten, verbeamteten Interpreten, der ja nicht Artaud ist, sondern ein formal hochtrainierter Intellektueller, hat ja nicht nur diese methodologische Differenz zu überwinden, sondern eine emotionelle, eine erfahrungsmäßige. Da ist zwischen dem Hermeneutiker X auf der einen Seite und dem stoischen oder ekstatischen, freudvollen oder traurigen Künstler eine unendliche Kluft; so daß allein dieser Annäherungsversuch immer ein in einer gewissen Weise "obszöner" bleibt: die Waghalsigkeit, wirklich Relevantes begrifflich über etwas ganz Unbegriffliches auszusagen – im Gegensatz zum bürgerlichen Annäherungsversuch, in dem etwa Goethes Existenz und Werk in irgendeiner Weise in einen geschichtsphilosophischen oder sozialen oder zeitdiagnostischen Diskurs einbezogen werden, so wie selbst die fortgeschrittenste Bekümmernis um Goethe läuft. Der Anspruch überhaupt, in irgendeiner Weise angemessen darüber zu sprechen – was ich versuche –, ist in sich auch ein "obszöner". ("Obszön" hier im altmodischen Sinn, nicht im Sinn der Verwendung durch Baudrillard verstanden.) Und insofern ist die philologische oder die historische distance zwar nicht "sauber", aber doch unschuldiger ..., wenn auch notwendigerweise philiströs.

Stanitzek: Sie machen ja jetzt, wenn ich Sie richtig verstehe, noch einmal emphatisch die Differenz stark für den Moment, in dem sie – wie wir hypothetisch unterstellen – anerkannt würde, was ja gerade das Ende eines bestimmten Pathos implizieren würde. Und Sie nehmen jetzt an, daß sie dann in diese Situation gewissermaßen wieder erneut emphatisch hereinbrechen würde. Sollte man vermuten, daß die ästhetische Autonomie, die ästhetische Differenz, so wie Sie sie vorstellen, diese Art von Feldzügen oder Gegnerschaften, wie Sie sie pflegen, gerade braucht? Daß also Ihr Unternehmen, die Kontur der Moderne immer wieder hervorzutreiben gegen einen bestimmten Typ von harmonisierender Interpretation oder auch einen Typ ästhetischer Theorie, wie er von einer Reihe Philosophen gepflegt wird, in diesen Zusammenhang gehört? Daß im Zuge von dieser Art Unternehmen selbst die Differenz selbst erst erscheint; daß ihr Erscheinen solcher oder ähnlicher Frontstellungen und Ausfälle bedarf? Sollte man das so sehen?

Bohrer: Indem die beiden genannten Positionen in einer fortgeschrittenen Diskussion sind, wird in der Tat die Sache selbst, um die da geredet wird, immer mehr herausgetrieben. Möglicherweise sogar mit dem Ergebnis, daß man in einigen Jahrzehnten vielleicht ganz aufhört, überhaupt noch ästhetische Theorie zu treiben, und die Sache für einige Zeit als Diskurs-element, als Redeweise, als intellektuelles Pathos ganz und gar aufhört und ganz in die Hände des Praktikers fällt, in einer Phase, in der jenseits einer emphatisch verstandenen Moderne nur noch etwas gemacht wird. Und auf der anderen Seite mag es dann wieder eine Art neue Philologie und Aufzeichnungssysteme, reine Katalogsysteme geben – weshalb man sich allerdings auf die Frage vorbereiten muß, was denn da bleibt. Was da bleibt, ist ganz einfach die apriorisch gegebene, gar nicht nur methodologische, sondern moralische und emotionelle Kluft zwischen dem, was man wirklich ästhetische Imagination nennt, auf der einen Seite und dem sozialen, moralischen, vernünftigen Sein auf der anderen.

Stanitzek: Mir liegt daran, noch einmal auf einen Punkt zurückkommen, den wir eben schon berührt haben, nämlich das Verhältnis von Werk oder Text und Kontext. Und ich würde diese Frage gern auf einen bestimmten Kontext beziehen, nämlich wiederum auf den Krieg. Welche Bilder aus dem Golfkrieg haben Sie in Erinnerung?

Bohrer: Ich habe nicht viel Fernsehen gesehen. Und nur ein grauenhaftes Foto-Bild ist mir aufgefallen, das hat mir nachträglich, als der Golfkrieg zu Ende war, zu schaffen gemacht. Es war charakteristischerweise nicht in deutschen, sondern in englischen Zeitungen zu sehen. Ich habe dies antizipiert. Deshalb auch meine Bemerkung, die ja nicht zynisch war, sondern eher der Sache gemäß, daß ich nämlich auf eine bestimmte Art von "unschuldiger" Brutalität traditionell angelsächsischer, puritanischer Kriegsführung hinweise: daß sie ohne Mitleid vor fünfzig Jahren schon Städte ausgelöscht haben. So etwas ist jetzt in anderer Weise wieder geschehen.

Die Art und Weise, wie die Amerikaner die fliehende irakische Armee auf der Straße nach Norden niedergemacht haben, das war grauenhaft. Das war das Vorgehen einer Hochzivilisation, der fortgeschrittensten Zivilisation, die ich kenne, der angelsächsischen. Ich kenne keine Gesellschaft, in der ein so entfundamentalisierter ziviler Freiheitsbegriff zivilisatorisch etabliert worden ist wie in England und Amerika. Und daß sich genau in diesen Gesellschaften noch immer eine Art von "bellikoser" Radikalität im Auslöschen des Gegners zeigt, darin liegt ein nicht nur moralisches, sondern ein theoretisches Problem, das uns allen zur Lösung aufgegeben ist: wie das denn kombinierbar ist mit dieser zivilisiertesten Gesellschaft, die ich kenne. Weil ich entschieden den Kasus der Angelsachsen in diesem Zusammenhang akzeptiert habe, im Gegensatz zu einer eher fundamentalistisch-gesinnungsethischen Position auf dem Kontinent, speziell in Deutschland, gerade deshalb hat mich dieses Bild, diese Erfüllung meiner Quasiprophezeiung sehr beschäftigt.

Stanitzek: Was ist ein Kriegerdenkmal? Und wie sollte es aussehen?

Bohrer: Ein Kriegerdenkmal, da Sie jetzt hartnäckig beim Krieg bleiben, ist eigentlich heute ein Unding, weil ein Kriegerdenkmal ja Voraussetzungen hat, die wir ideologisch nicht mehr unterstützen können und philosophisch ebenfalls nicht mehr akzeptieren. Denn das Kriegerdenkmal hat zwei Voraussetzungen, die wir gestrichen haben: Erstens, daß der Krieg selbst in irgendeiner Weise eine sinnvolle, möglicherweise auch erhabene Vergangenheit betrifft, die man in einer trauernden Erinnerung festhalten kann. Zweitens, daß das Denkmal, in welcher figurativen Lösung auch immer, eben etwas darstellt wie eine Repräsentanz dieses Opfers und dieser Causa, um derentwillen geopfert worden ist, et cetera. Diese beiden Voraussetzungen sind aber in einem Land wie Deutschland und allmählich auch in ganz Europa entfallen. Das Kriegerdenkmal ist – um auf unseren Anfang zurückzukommen – die ästhetisch falsche Repräsentation!

Stanitzek: Was hielten Sie in diesem Zusammenhang von Beuys' Projekt, den Bundesadler im Bundestag und sonstwo durch eine Art "Bundeshasen" zu ersetzen?

Bohrer: Bundeshase? (lacht) Die Grünen schlugen die Taube vor. Ich finde es zunächst ganz einfach albern.

Stanitzek: Innerhalb des Beuys'schen Werks ist es ja nicht zuletzt auf den Krieg bezogen.

Bohrer: Von Beuys aus gesehen war es gar nicht albern. Aber die ästhetische Symbolkraft, die Entscheidung für diese Figur ist so sehr esoterisch-eklektizistisches Geheimwissen des Künstlers, daß jede Art von politischer oder historischer Kommunikation zu einer Bevölkerungsmehrheit – und sei es auch nur zu ihrer politischen Klasse – gar nicht durchschlägt. Die Frage,

3 Hans Haacke: Storm, 1991,
Einkaufswagen, Flaggen, Motor,
Fernbedienung. John Weber Gallery,
New York.



3

die sich hier stellt, ist die nach nationaler Symbolik überhaupt: inwieweit nationale Symbolik überhaupt greift. Möglicherweise ist das in Deutschland so, daß eine statuarische Symbolik eigentlich nur noch als ein konventionelles Muß durchgezogen werden kann. Das ja zum Bundesadler ist eine konventionelle Entscheidung in Ermangelung jedes emphatischen Ersatzes.

Stanitzek: Der Hase wäre ein emphatischer Ersatz.

Bohrer: Er würde in seiner symbolischen Repräsentanz von der Mehrheit unserer politischen Klasse gar nicht verstanden werden. Es geht dabei zunächst einfach um die Verstehbarkeit und die symbolische Kommunikationskraft.

Stanitzek: Konventionell hieß es ja: "Den Gefallenen zum Gedächtnis, den Lebenden zur Anerkennung, den künftigen Geschlechtern zur Nacheiferung." Dieser Satz ist von einem Philologen, von August Boeckh für Friedrich Wilhelm III. erfunden worden und dann an die Denkmale im Land gewandert. Meine Frage scheint mir von daher an Sie nicht schlecht adressiert. Natürlich sind diese Sätze unmöglich geworden. Reinhart Koselleck hat ja gut beschrieben, daß die Kriegerdenkmale in der Regel mißlingen und dann auf eine merkwürdig kontraintentionale Weise doch gelingen, weil sie letztlich den abgelagerten Intentionen entgegen nicht mehr sind als ein Zeichen für die von uns nicht einholbare "Identität der Toten mit sich selbst". Die Frage wäre, was unter dieser Voraussetzung auf diesem Gebiet sinnvoll sein kann. Gibt es nach Kriegen wie dem Golfkrieg doch wieder die Möglichkeit oder Berechtigung einer pathetischen Lösung? Oder gilt Kosellecks These, daß das gelungene Kriegerdenkmal auf dem Niveau von Kienholz anzusetzen hätte: die Installation mit einem "portablen" Denkmal, einer Tafel, auf der man mit Kreide die Namen der Opfer eintragen und auswischen kann?

Bohrer: Ich sehe überhaupt keine Aktualität des traditionellen Kriegerdenkmals. Ich glaube aber auch, daß der Schluß, der als Unterstellung in dieser Frage lauert, nicht möglich ist. Das Kriegerdenkmal ist aus geschichtsphilosophischen oder vielleicht generell metaphysischen Gründen passé: unser Verhältnis zum Tod, unser Verhältnis zum einzelnen, der im Kampf stirbt. Er stirbt völlig anonym, er stirbt auch letztlich ohne eine zu unterstellende Tapferkeit oder irgendeine Tugend, also ohne all das, was früher ideologisch unterstellt worden ist, er ist vielmehr einfach selbst ein Opfer. Daher diese Unmöglichkeit der Gedenktafel, diese Schwierigkeit, das Kriegerdenkmal – das ja nicht nur eine Erinnerung an einen Tod ist, das wäre eher ein schwarzes Mahnmal – auch als eine Art Feier des Todes zu verstehen. Die ideologische Umkehrung ("Nie wieder Krieg") ist ästhetisch ebenso unmöglich.

Das klassische Kriegerdenkmal versucht in Frankreich, in England oder in Deutschland bis ins frühe zwanzigste Jahrhundert noch so etwas herzustellen wie eine erinnernde Heldenfeier, in der individueller Opfertod unterstellt wird. Das heißt, es handelt sich um eine Verfälschung des modernen Krieges. Die reine Schlächtereie begann ja nicht erst bei Verdun, sondern schon im amerikanischen Bürgerkrieg, im Krieg 1870/71 und im Krimkrieg. Der Verlauf der Kriege im 19. Jahrhundert, die Technisierung, das anonyme Zerstören und Zerplatzen von Körpern widerspricht auch jeder Art klassischer Ästhetik des sterbenden einzelnen Körpers, der heldischen Geste von "Ich hatte einen Kameraden", der neben mir von einer Kugel getroffen wird. Dieses rührende und gerührte Erinnern einer Hinfälligkeit eines irgendwie uns teuren Körpers und Ausdrucks, das alles gilt schon seit zweihundert Jahren nicht mehr.

Aber: Von dieser Unmöglichkeit aus sehe ich dennoch die Möglichkeit eines Ja zum Krieg. Aus der Tatsache, daß wir keinen metaphysischen oder ideologisch vermittelten Trost ziehen können, ergibt sich ja eine Art von nihilistischer Revision,

eine Art von Wertverlust. Und daraus, daß das so ist, würden ja viele – mit meinem Argument würden viele die Konsequenz ziehen: Das absolute Nein zum Krieg; und dagegen würde ich sagen, daß dieser Schluß eben nicht notwendig ist. Es bleibt die politische Begründbarkeit.

Stanitzek: Sehen wir von der genannten Verfänglichkeit der Frage nach dem Kriegerdenkmal einmal ab, scheint es doch einen für das Problem der Werk-Kontext- oder Text-Kontext-Relation wichtigen Moment zu implizieren: die "Gelegenlichkeit" in diesem Fall. Die wird ja regelmäßig abgewertet im Zuge der Behauptung von Kunstautonomie, und es gibt nur selten Versuche, sie wiederzubeleben, etwa beim frühen Benjamin oder auch bei Gadamer kann man wenigstens marginale Hinweise in dieser Richtung finden. Könnten Sie einen Sinn darin sehen, dieses Konzept der Gelegenheit aufzuwerten und sozusagen anschlussfähig zu machen in der ästhetischen Theorie, um nämlich die Öffnung oder doch wenigstens einen bestimmten Typ von Öffnung der Kunst auf Kontexte hin beschreiben zu können? Hielten Sie das für einen Weg, die Relation von Material und Kontext besser anzugehen?

Bohrer: Ich sympathisiere eigentlich mit diesem Begriff der Gelegenheit, weil er ja doch nur eine "Anwendungsmöglichkeit" der Ereigniskategorie ist – soweit und solange es nicht der Fall ist, daß er seine Legitimität herholt von aktuellen Ereignissen in der wirklichen Welt. Das heißt, die Gelegenheit sollten Sie in diesem, auf den Kontext bezogenen Zusammenhang noch etwas erläutern. Was verstehen Sie unter Gelegenheit in der Kunst?

Stanitzek: Im Fall meines Beispiels etwa ist die Gelegenheit eben die Herausforderung, in Reaktion auf den Krieg Denkmale zu schaffen. Die Gelegenheit besteht in einer – möglicherweise sogar als "Genre" vorgezeichneten – Beziehung der Kunst auf den Kontext und in dem "Akzeptieren" und der Herinnahme des Kontextes in die Kunst.

Bohrer: In der Konsequenz meiner Theorie müßte ich eigentlich sagen: Vorsicht! Was sind Gelegenheiten, die geschaffen werden in der modernen Literatur und Kunst, nachdem Auftraggeber institutioneller Art, sei es Kirche, sei es Aristokratie, und die in sie eingebundenen Genres der Idylle, des Madonnenbildes usw. als gelegentliche Kontexte weggefallen sind und wir seit dem frühen neunzehnten Jahrhundert eine Spaltung haben zwischen Institution und vereinsamtem Ich? Dieser moderne Zustand ist nicht zu pathetisieren, denn diejenigen, die dies gemacht haben, haben daran zutiefst gelitten und sind daran fast gestorben: Kleist wollte in einem Kontext leben und hat es dauernd versucht – mit "Sozialität" oder mit dem offiziellen philosophischen Diskurs, für den er sogar begabt war. Dieses Scheitern machte ihn dann allerdings zu einem Erfinder einer neuen Erzählprosa, und in diesem Falle wäre nun die Gelegenheit nichts anderes als eine Art von Ich-Ereignis. Man hat ja nicht umsonst in der ästhetischen Biographie, an der

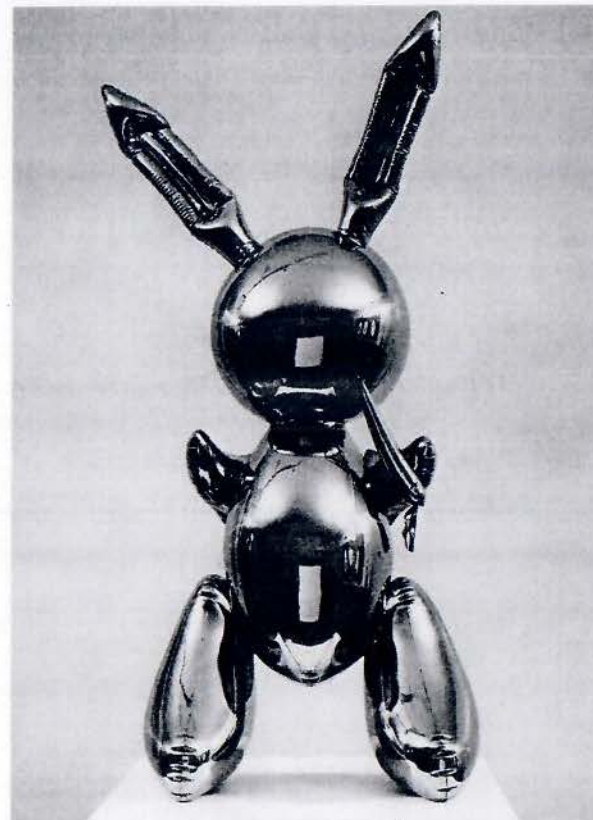
nicht institutionellen, sondern persönlichen Entwicklungsgeschichte von Künstlern immer wieder – fast als Topos – auf sogenannte Erweckungserlebnisse hingewiesen: das plötzliche Ereignis, das den Saulus zum Paulus macht, das etwa Rousseau zum Erfinder seiner "Spaziergänge" gemacht hat; und von dort an taucht immer wieder das Interesse an diesem Sachverhalt auf. Das wäre ja ein Hinweis auf die prinzipielle Introversion der "Gelegenheit".

Wenn Sie aber jetzt diese "Gelegenheit" in einer viel massiveren Weise als eine Anschlußmöglichkeit zwischen "innerem" und "äußerem" Ereignis, als spezifischen Anschluß-Begriff der Kunst einführen, dann hieße das aber, eine Voraussetzung zu machen, nämlich: daß die Epoche, sich in die Innerlichkeit zu retten und dem Äußeren Ade zu sagen, also die klassische Periode der Moderne mit ihrer ganzen emphatischen Polemik gegen das Äußere, gegen die Gesellschaft, gegen die Institutionen und den Auftraggeber, hinfällig wäre. Die Frage impliziert also eine geschichtstheoretische Vermutung, daß eine Phase eintreten könnte, in der wieder eine andere Art von öffentlichem Auftrag und Ereignissen denkbar wird, und daß wir uns vielleicht in einer Phase des Abschieds von dieser Dämonisierung und Destruktion des Öffentlichen, also in diesem Sinne endgültig in einer nach-Adornoschen Periode befinden. Dann könnte die Kategorie der Gelegenheit, die ja im 17. und 18. Jahrhundert sehr bedeutend war, in diese Situation wieder eintreten. Das wäre eine kühle Metakritik einer allzu lange für selbstverständlich angenommenen Situation.

Stanitzek: Mir schiene es wenigstens sinnvoll auszutesten, ob man nicht gerade von der Gelegenheit als positiv-selbstverständlichem Moment ausgehen kann, von einem Konzept also, das in der Moderne ja bisher immer negativ dem des "Erlebnisses" gegenübersteht – Sie selbst haben das ja gerade in bestimmter Weise reproduziert, indem Sie das "Ich-Ereignis" an dieser Stelle eingesetzt haben. Könnte man nicht von der Gelegenheit ausgehen? Wenn man den Ausgang davon nimmt, bräuchte man dem dann allerdings keineswegs, symmetrisch umwertend, das Erlebnis entgegensetzen, sondern vermutlich das Ich-Ereignis einfach als einen bestimmten Fall der Realisierung einer Gelegenheit zu begreifen und zu beschreiben.

Bohrer: Dann bleibt aber die Frage zu stellen: Wie kann man das machen, ohne daß dabei jener Grundsatz, von dem wir sprachen, auf der Strecke bleibt: daß Kunst als Ereignis immer den Vorteil hat, Repräsentanz und Abbildung zu vermeiden. Wenn Sie von Gelegenheit sprechen, so meinen Sie offenbar etwas, das das Kunstereignis an das öffentliche Ereignis bindet – wenn ich Sie recht verstehe, ist es ja das öffentliche Ereignis oder der Vorgang in der Welt, in der Gesellschaft, in der Zeit, wodurch Kunst jeweils neu provoziert wird ...

Stanitzek: Ja, aber die Form bezieht sich darauf keineswegs abhängig-abbildend, sondern selbst, autonom, selbstreferentiell.



4 Jeff Koons: *Rabbit*, 1986, rostfreier Stahl, 104 x 84 x 30cm, Sammlung Ileana Sonnabend, New York.

4

Bohrer: Nun, es wäre an etwas, das in der DDR an bedeutender Kunst sich ereignet hat, zum Beispiel an Tübkes großes Bauernkriegs-Bild zu denken. Da hätten wir ja auch die Gelegenheit, und zwar nicht nur im Sinne eines sozialen Auftrags, sondern im Sinne einer von Tübke offenbar so verstandenen "Zeitversetzung" als Gelegenheit. Ich persönlich bin eher ein Kritiker der Tübkeschen Kunst; ich bin durch die Befürworter dieses Bildes nicht überzeugt, auch nicht durch den Text von Methken im "Merkur", der soviel metaphorische Überzeugungskraft des Kunstkritikers hat, aber starke theoretische Defizite. Hier liegt eine epigonale Struktur vor, die gerade durch das, was Sie jetzt Gelegenheit nennen, noch untermauert worden ist. Ich nehme trotzdem diese Kategorie der Gelegenheit ernst und zwar deshalb, weil ich sowohl die ästhetische Theorie als auch eine radikal ästhetizistische Kunst, die ganz und gar in der Tradition des Subjekts läuft, in eine letzte Phase gekommen sehe und mir durchaus vorstellen kann, daß wir uns in ein wie auch immer neues "gotisches", jedenfalls objektiveres Zeitalter hinausleben, in dem solche Konzepte wie "Gelegenheit", die Text und Kontext bewußt zusammenbinden,

nicht nur möglich, sondern notwendig werden.

Stanitzek: Vielleicht hat sich in der Kunst zum Beispiel Hans Haacke schon zu Beginn der 60er Jahre in dieser Situation befunden, der, zugespitzt formuliert, an seinen verspiegelten Arbeiten erkennt, daß der Kontext ihr "Text" ist. Das wäre vielleicht der Moment, wo dann das Gelegenheitskonzept eine entscheidende Bedeutung bekommt. Aber vielleicht sollten wir in Zusammenhang noch einmal etwas konkreter über Bilder sprechen und nicht nur über diese älteren Sachen. Weil wir schon über Hasen sprachen: Wie würden Sie diesen "Rabbit" von Koons kommentieren, der ja auch mit einem Spiegeleffekt operiert und gleichzeitig – er ist als "lower class"-Objekt codiert – eine soziale Referenz einbaut.

Bohrer: Ja, das ist sehr gut, ich kann darauf jetzt nur ganz spontan sehr positiv reagieren. Das hat viele Implikationen. Wenn wir jetzt allein auf das Hasenmotiv schauen: Ein solcher sich spiegelnder, gläsern-metallischer Hase ist ja die absolute *Contradictio* eines wirklichen warmen, nassen, gebärtrachtigen, sich vögelnden, herumhopsenden Hasen; also hier ist eine artistische Substanzverwandlung des Begriffs vorgenommen worden, die eine sehr imaginative Potenz hat, die bis ins Unheimliche, in die Erfahrung von etwas Heteronomen, Heterogenen hineingeht. Ja? Oder? Ich würde da am liebsten begrifflich auf die für mich jetzt doch notwendige Unterscheidung zwischen Gelegenheit und Ereignis oder Text und Kontext zu sprechen kommen. Wir sehen ja in diesem Hasen einen ganzen Raum [Ausstellungsraum] gespiegelt. Man sollte diese Art der Referenz auf etwas außerhalb dieses Objektes im Unterschied zu Versuchen der sogenannten Concept-Art der 60er Jahre sehen, die nämlich, von ihren brilliantesten Beispielen einmal abgesehen, zu sehr genau das trieb, was ich für ganz gefährlich halte, nämlich: soziale Phänomene oder Analysen solcher Phänomene ins Bild zu bringen oder zu repräsentieren. Ich würde sagen, das geschieht bei diesem Objekt hier eben gerade nicht, sondern hier ist die Gelegenheit wirklich Ereignis und nicht Repräsentanz.

Stanitzek: Die Konsequenz, die Haacke aus der genannten Situation dann um 1970 gezogen hat, also seine Arbeiten zum "Geburts- und Wohnprofil" von Galeriebesuchern etwa – das wäre dasjenige, was Sie mit Ihrer Abgrenzung von Konzeptkunst meinen?

Bohrer: Ja, eine unmittelbare Art von sozusagen ins Bild gehobener Theorie oder Behauptung oder ganz einfach: Diskurs. Und das hier ist im Gegensatz dazu ein Bild, das ist eine imaginative Erleuchtung, das ist eine Erscheinung.

Stanitzek: Aber ist es nicht in vielerlei Hinsicht auch "Diskurs"? Denn der Hase reflektiert ja nicht nur diese Galerie, in der er sich findet, sondern zum Beispiel zugleich den Raum in der Stuttgarter Staatsgalerie, aus deren Ecke er den "Friedenshasen" aus seiner Höhle herausholt und ihn neu in Kontexte

zieht. Markieren Sie jetzt nicht wieder diese Grobdfferenz, von der wir vorhin sprachen?

Bohrer: O.k., vielleicht sollten wir das "Ereignis" nicht so stark machen. Wir kommen nur begrifflich nicht weiter, wenn wir nicht erst einmal heuristisch ein paar Nägel in die Wand schlagen, um dann vielleicht den Nagel wieder ein wenig zu lockern. Und da sehe ich zunächst hier zwischen diesem "Rabbit" von 1986 und der Haacke-Arbeit von 1971 einen qualitativen Umschlag betreffs der Gelegenheit oder des Kontextes. Er liegt darin, daß der Spiegel von 1986 schon allein in seiner visuellen Sichdarbietung und Veränderung mich eher "einleitet", imaginativ von diesem Objekt aus Beziehungen herzustellen, aber nicht mehr zu tun, während die Beziehungsaufnahme von 1971 mir eher etwas vorschreibt oder eine geometrische Sekundierung von tatsächlicher, objektiver Wirklichkeit vornimmt. Ich finde Haackes Arbeiten zum Teil auch interessant, aber gerade dieses Beispiel bringt mich denn doch auf den Gedanken, daß man die vorgeschlagene Kategorie der Gelegenheit – als ein potentiell wichtiges zukünftiges Verständigungsmittel – vor den Abirrungen, dem Rückfall in die Repräsentanz schützen muß.