

Abbildungsverzeichnis

S. 117: © Heiko W. Rupp
S. 160: © Barbara Piatti, Tells Theater, Verlag Schwabe Basel
S. 175: © Schiller-Nationalmuseum Marbach, Brief an Körner 23. Februar 1793
S. 186, 193, 194: © Lions Gate Entertainment Inc., Santa Monica
S. 213: © National Gallery of Scotland, Edinburgh
S. 217: © aus: Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Seminar XI, Weinheim/Berlin 1996, S. 112, © Quadriga Verlag in der Ullstein Buchverlage GmbH, Berlin
S. 219: aus: Lacan, Jacques: Die Objektbeziehung, Seminar IV, Wien 2003, © Verlag Turia + Kant
S. 220, 222: aus: Caillois, Roger: Méduse et Cie, Paris 1960, © Natural History Museum London
S. 285: © A.C.T. San Francisco/Ken Friedman
S. 289: © Shakespeare Theatre, Washington D.C./Carol Rosegg

Wir haben uns bemüht, alle Rechteinhaber zu ermitteln und zu kontaktieren. Weitere berechnete Ansprüche bitten wir an den Verlag zu richten.

Spieltrieb. Was bringt die Klassik auf die Bühne?

Schillers Ästhetik heute

Herausgegeben von Felix Ensslin

Recherchen 34

© 2006 by Autorinnen und Autoren

Texte und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich im Urheberrechts-Gesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmung und die Einspeisung und Verarbeitung in elektronischen Medien.

www.theaterderzeit.de

Redaktion: Anna Häusler, Antonia Marten

Gestaltung: Sibyll Wahrig

Umschlagabbildung: unter Verwendung des Logos der Spieltrieb-Konferenz am Deutschen Nationaltheater Weimar von Azim Akcivan

Bildbearbeitung: Druckhaus Galrev, Berlin – Margret Kowalke-Paz

Druck und Bindung: Tastomat Druck Eggersdorf

Printed in Germany

ISBN 3-934344-66-6

gefördert durch die



Spieltrieb. Was bringt die Klassik auf die Bühne?

Schillers Ästhetik heute

Herausgegeben von Felix Ensslin

Theater der Zeit
Recherchen 34

KAPITEL 0: AUFTAKT

<i>Felix Ensslin</i>	
Spieltrieb – Eine kurze Einführung	8
Felix Ensslin im Gespräch mit Jacques Rancière	13
<i>Marcus Coelen</i>	
Verstreute Bemerkungen zum Begriff des Ästhetischen	18
<i>Jacques Rancière</i>	
Was bringt die Klassik auf die Bühne?	23
<i>Jacques Rancière</i>	
Schiller und das ästhetische Versprechen	39

KAPITEL I: POLITIK
LE PARTAGE DU SENSIBLE: DIE MACHT DER ÄSTHETIK

<i>Christoph Menke</i>	
Vom Schicksal ästhetischer Erziehung	58
Rancière, Posa und die Polizei	
<i>Juliane Rebentisch</i>	
Demokratie und Theater	71
<i>Hans-Thies Lehmann</i>	
Politik des Enthusiasmus – Enthusiasmus der Macht	82
Versuch über Schiller	
<i>Joseph Vogl</i>	
Ästhetik und Polizei	101
<i>Dorothea von Hantelmann</i>	
Grenzen der Kritik: Jeff Koons und die Aufteilung des Sinnlichen	112

KAPITEL II: POETIK
POETIK UND WISSEN: DER KAMPF UMS SYMBOLISCHE

<i>Howard Rouse</i>	
Das Durchqueren des Fantasma der Moderne:	
Von Schiller und Goethe bis Brecht	126
<i>Simon Critchley</i>	
Theater ist Narzissmus – Über Jean-Jacques Rousseaus <i>Narziss</i>	144

<i>Barbara Piatti</i>	
Schillers Schauplätze und die Topographie des <i>Wilhelm Tell</i>	154
<i>Gabriele Brandstetter</i>	
Schillers Spielbein: Bewegung und Tanz	165
Zu einer Ästhetik im Zeichen von <i>movere</i>	

KAPITEL III: PSYCHOANALYSE
SPIEL: EINE BEGEGNUNG MIT DEM REALEN?

<i>Suzanne Barnard</i>	
„The Play’s the Thing: <i>En-corps</i> und die <i>Jouissance</i> des Anderen	184
<i>Alenka Zupančič</i>	
Real-Spiel	200
<i>Claudia Blümle</i>	
Maske und Schirm	212
Zur Blickfunktion des Vorhanges in	
Tizians Gemälde <i>Diana und Aktaion</i>	
<i>Hans-Christian von Herrmann</i>	
Freud liest Sophokles	225
Zur Theatralität der Psychoanalyse	

KAPITEL IV: PRAXIS
DIE BÜHNE DER KLASSIK: PERSPEKTIVEN AUF DIE PRAXIS

<i>Günther Heeg</i>	
Schillers Tragik aufgeführt	240
<i>Nikolaus Müller-Schöll</i>	
Entstaltung der moralischen Anstalt	252
Zur Ausstellung der Sprachbildung	
im Trailer von Einer Schleefs Inszenierung <i>Wessis in Weimar</i>	
<i>Anne Bogart</i>	
Kunst, Theater und Kontext heute	268
<i>Arnold Aronson</i>	
Über das Inszenieren klassischer Dramen in den Vereinigten Staaten	277

ANHANG

Autorinnen und Autoren	292
------------------------	-----

ihm vom ästhetischen Regime der Kunst übertragen wurde, angesiedelt ist. Einerseits bedeutet der ästhetische Rückzug das Aufbrechen der sozialen Rollen, das Aufbrechen der Formen der Körperlichkeit selbst, die eine soziale Ordnung charakterisieren. Aber dieses Aufbrechen erzeugt eine einzigartige Wirksamkeit, eine Wirksamkeit, die von jeder Effekthascherei weit entfernt ist. Die Emanzipation des Blicks, die Aneignung eines anderen Sprechens, das Auseinandertreten des sinnlichen Apparats, der einen Körper an seinen Platz bannte, entstammen dem Unentscheidbaren der einzelnen Linien, die durch die verschiedenartige Präsenz der Körper und der Bilder in Bewegung versetzt werden. Die unkalkulierbare Wirkung führt dazu, dass das Theater ständig ausgleichend tätig werden und seine Vergangenheit sowie seine Zukunft inszenieren muss. Immer wieder muss es eine verlorene Macht der Körper spielen und eine zukünftige Kommunion vorwegnehmen. Das Insistieren auf dem Körper, das auf so obsessive Weise das zeitgenössische Theater prägt, legt davon auf beredte Weise Zeugnis ab. Denn dieser Körper, der immer wieder beschworen wird, hört nicht auf, die Kombination mehrerer Körper zu variieren: zerfallener und durch kleinste Bewegungen, die einen bedeutungsfreien Raum erfinden, wieder zusammengesetzter Körper; Körper, der Wunden und Narben der Geschichte ausstellt; blutiger Körper eines Orgien- oder Mysterientheaters; Körper, der der Feierlichkeit des Mysteriums, der Mechanik der Marionette, der Mineralität des organischen Lebens überantwortet ist; Körper, der vollständig im Handeln aufgeht, zu einer neuen Mobilisierung aufruft und die Trennung zwischen Plätzen für die Schauspieler und Plätzen für die Zuschauer überwindet. Das Theater wird nicht müde, die Klassiker, und mit ihnen die Dialektik von ästhetischer Spannung und ethischer Kommunion auf die Bühne zu bringen.

Aus dem Französischen von Susanne Marten.

¹ Rancière unterscheidet an anderer Stelle zwischen drei Ordnungen oder Regimen der Kunst, dem »ethischen Regime der Bilder«, dem »repräsentativen Regime der Künste« und schließlich dem »ästhetischen Regime der Kunst« (siehe z. B. *Die Aufteilung des Sinnlichen*). Obwohl der Ausdruck »Regime« in der Regel im Deutschen negativ konnotiert ist (Zwangssystem), optieren wir bei der Übersetzung des im Französischen wertneutralen »régime esthétique« für das deutsche »Regime« im selteneren Sinne einer neutral bewerteten Ordnung oder Form, nicht zuletzt, um Rancières Terminus »régime« vom philosophisch besetzten »ordre«, der Ordnung, abzugrenzen (Anm. d. Übs.).

Jacques Rancière

SCHILLER UND DAS ÄSTHETISCHE VERSPRECHEN

Am Ende des fünfzehnten Briefes ÜBER DIE ÄSTHETISCHE ERZIEHUNG DES MENSCHEN formuliert Schiller ein Paradox und gibt ein Versprechen. Er schreibt, »der Mensch ist nur da ganz Mensch, wo er spielt«. Und denjenigen, die meinen könnten, er scherze, verkündet er, dieses Paradox sei imstande »das ganze Gebäude der ästhetischen Kunst und der noch schwierigeren Lebenskunst [zu] tragen«.¹ Er behauptet also, dass es eine besondere Form der sinnlichen Erfahrung gebe, die Erfahrung des ästhetischen Spiels, und dass diese Erfahrung, wo sie richtig verstanden werde, das Versprechen einer neuen Welt der Kunst und einer neuen Lebenswelt in sich trage.

Die Einzigartigkeit dieser Aussage besteht selbstverständlich in der Verknüpfung, die hier hergestellt wird. Denjenigen, die sehen, dass die neue Welt der Kunst der mimetischen Knechtschaft eine autonome, wenn nicht gar eine selbstreferentielle Kunst entgegensetzt, hält Schillers Aussage die Verbindung der beiden scheinbaren Gegensätze entgegen. Dasselbe »Spiel« begründet etwas, das der Kunst eigen ist und eine neue Lebensform. Um das Paradox und das Versprechen zu verstehen, muss man sich zuerst klarmachen, was mit *Spiel* gemeint ist. Das Spiel ist die Aktivität schlechthin, die keinen anderen Zweck hat als sich selbst, die sich nicht vornimmt, wirkliche Macht über die Dinge oder Personen auszuüben. Schiller erwähnt diese allgemeine Eigenschaft des Spiels allerdings in einem Zusammenhang, in dem sie durch Kants Analyse der ästhetischen Erfahrung noch genauer bestimmt wird. Für Kant ist die ästhetische Erfahrung durch »das freie Spiel der Erkenntniskräfte« charakterisiert, das heißt durch eine doppelte Aufschiebung: Aufschiebung des kognitiven Vermögens des Verstandes, der die sinnlichen Gegebenheiten durch Kategorien bestimmt, und Aufschiebung der Macht der Sinnlichkeit, die die Objekte ihres Begehrens durchsetzt. Diese doppelte Entfernung, dieses *weder ... noch*, schiebt sowohl eine Aktivität als auch eine Passivität auf, und zwar zugunsten eines neutralen Zustands, nämlich des freien Spiels, in dem das normalerweise aktive Vermögen – der Verstand – und das normalerweise passive Vermögen – die Sinnlichkeit – sich ohne Begriff aufeinander beziehen.

In eben dieser aufschiebenden Kraft des Spiels, in der Besonderheit eines *ästhetischen Zustands*, wird von Schiller die virtuelle Gegebenheit einer neuen Welt der Kunst und einer neuen Lebensform verortet. Dies geschieht um den Preis einer Reihe von Umgestaltungen, von denen die erste paradoxerweise zu sein scheint, dass Neutralität zur Inaktivität wird, dass aus dem frei Spielenden ein Betrachter wird, und zwar ein Betrachter, der, unfähig zu handeln, einer Inaktivität beiwohnt. In der Tat stellt uns Schiller am Ende desselben Briefes im Geiste vor eine griechische Statue, die JUNO LUDOVISI. Diese Statue, sagt er, ruht in sich selbst, sie ist eine völlig geschlossene Schöpfung. Sie drückt den grundsätzlichen Charakter der Gottheit aus: ihren Müßiggang, ihre Sorglosigkeit und das Fehlen jeglichen Willens.² Der Zuschauer steht also untätig vor dieser Gottheit, deren Souveränität darin besteht, nichts zu tun. Auch das Werk des Bildhauers scheint in diesen Zirkel von Inaktivität hineingeraten zu sein, die dem Menschen ein erfülltes Menschsein *nach dem Bilde der Gottheit* verspricht.

Das also ist der erste Aspekt des Paradoxes: Das gesamte Gebäude der schönen Kunst ruht von nun an auf dieser Aufschiebung von Aktivität, dieser Aufschiebung des Willens, die dem ästhetischen Spiel eignet. Eben diese Ausnahmesituation ist nach Schiller imstande, eine neue Lebenskunst zu begründen. Darunter ist nicht nur das Leben der Individuen zu verstehen, sondern auch die Kunst in einer Gemeinschaft zu leben, also das, was man im Allgemeinen als Politik bezeichnet. Schillers Text, der 1795 verfasst wurde, ist durch und durch von den Ereignissen der Französischen Revolution geprägt. So meint Schiller, das freie ästhetische Spiel sei dasjenige Prinzip, das ermöglichen müsse, was der Revolution nicht gelungen ist: eine Gemeinschaft freier Menschen zu befördern. Bei aller politischen Dringlichkeit verbindet er also auch über sie hinaus mit Entschiedenheit das, was einige nicht aufhören wollen als Gegensatz zu fassen: die Autonomie der ästhetischen Erfahrung *und* die Umgestaltung dieser Erfahrung in das Prinzip einer neuen Gemeinschaft.

In den herkömmlichen Debatten über Kunst und Politik geht es um das Problem der Beziehung von zwei voneinander getrennten Sphären. Da wird die Frage aufgeworfen, ob die Kunst Politik machen solle, oder ob sie damit nicht ihr eigenes Wesen verrate. Oder man versucht uns da im Gegenteil zu erklären, dass die sogenannte Autonomie der Kunst nur eine Maske sei, hinter der sie sich den staatlichen Institutionen, dem Gesetz des Marktes und den Machtspielen um kulturelle Auszeichnung unterordne. Beide Positionen setzen voraus, dass die Existenz beider Begriffe, die auf diese Weise miteinander verknüpft werden, sich von

selbst versteht; dass es Politik gibt, weil es Macht gibt, und dass es Kunst gibt, weil es Maler, Musiker oder Dichter gibt. Schillers Formel hingegen erinnert uns daran, dass keine der beiden Annahmen evident ist. Es kann – und das war fast immer der Fall – Musiker, Maler und Dichter geben, ohne dass ihre Tätigkeit unter den Begriff der Kunst als ursprüngliche Tätigkeit subsumiert würde. Damit es Kunst gibt, müssen ihr Können bzw. ihre Leistung in einem gemeinsamen Scinsmodus begriffen werden, der wiederum einem eigenen Modus der Sichtbarkeit und einer spezifischen Form des Intelligiblen entspringt. Gleichermaßen bedeutet allein die Tatsache, dass nahezu überall auf der Welt Menschen ihren Chefs gehorchen, nicht, dass man deswegen von der Existenz einer politischen Sphäre ausgehen kann, denn die Identifikation spezifischer gemeinsamer Objekte rührt von der von allen geteilten Fähigkeit her, diese zu identifizieren, sie dem gesellschaftlichen Diskurs zu unterwerfen und in die Praxis umzusetzen. Damit es Kunst und Politik gibt, muss es bestimmte, abgegrenzte Sphären der Erfahrung geben, sowie eine bestimmte Beziehung zwischen den Tätigkeiten und den sichtbaren Formen einerseits und der Intelligibilität dieser Tätigkeiten andererseits. Eine bestimmte Aufteilung der sinnlichen Welt muss sein: eine Verteilung von Räumen und Zeiten, Funktionen und Fähigkeiten, des Sichtbaren, des Unsichtbaren und des Sagbaren. Kunst als solche identifizieren zu können, setzt eine bestimmte Aufteilung des Sinnlichen voraus, d. h. eine bestimmte Verteilung dessen, was machbar, spürbar und denkbar ist, die auch die Vorstellung von der Politik als Teilhabe an einem Gemeinsamen beinhaltet.

Die ästhetische Kunst, von der Schiller hier spricht, bezeichnet also eine bestimmte Daseinsweise der Kunstgegenstände und der Subjekte, die diese schätzen. Die JUNO LUDOVISI ist – d. h. Schillers Text macht aus ihr – eine »freie Erscheinung«, eine Erscheinung, die von keiner Realität normiert ist: weder der Realität des Kultobjekts, noch derjenigen eines zu imitierenden Modells. Die Statue wird nicht als Abbild einer Gottheit empfunden, denn dieses müsste man daraufhin befragen, ob die Dargestellte tatsächlich eine Gottheit ist, ob es legitim ist, eine Gottheit darzustellen, und auch, ob sie so wohl richtig dargestellt sei. Die Statue wird auch nicht als Ergebnis der Kunstfertigkeit eines Bildhauers wahrgenommen, der vermocht hatte, dem Stein Leben einzuhauchen und dem es gelungen war, die Monumentalität, wie sie dem Abbild einer Gottheit geziemt, mit ganz individuellen Charakterzügen, die er ihr verlieh, indem er ihr menschliche Gefühle unterstellte, zu versöhnen. Die JUNO LUDOVISI ist weder die herrschsüchtige Göttin noch die eifersüchtige Gattin, von der die Dichter singen. Sie ist eine *müßige*

Figur, also durch das reine Merkmal der Abgrenzung definiert. Auf diese Weise wird die Skulptur dem darstellenden Universum entzogen, in welchem sie als gelungene oder verpatzte Entsprechung einer handwerklichen Fertigkeit und der Darstellung einer Idee beurteilt wurde. »Ästhetik« bedeutet ebendies: Ein Kunstgegenstand definiert sich von nun an durch seine Teilhabe an einem speziellen Seinsmodus (einem müßigen Seinsmodus, d. h. abgetrennt von den *Sorgen* der Erkenntnis und des Willens), und nicht länger durch seine gelungene Ausführung. Das freie Spiel der Vermögen, das diese freie Erscheinung zu schätzen weiß, schafft seinerseits die Hierarchie ab: Die Göttin, die überlegen ist, *weil* sie willenlos und nicht gebieterisch ist, setzt der darstellenden Hierarchie, in der die Form einem Stoff aufgezwungen wird, und damit der Opposition zwischen einer Intelligenz, die bestimmt, und einer Stofflichkeit, die entweder gehorcht oder widerstrebt, ein Ende.

Der Seinsmodus der willenlosen Gottheit ist zum Emblem einer neuen Identifikation der Kunst geworden – zum ersten Mal wird diese im Singular ausbuchstabiert – und so entsteht mit dieser der Gattungsbegriff eines eigenen Erfahrungsbereichs. Unter den schönen Künsten wurde nur innerhalb der Vielfalt der technischen Fertigkeiten eine besondere Klasse der Künste hervorgehoben, deren Position in der Hierarchie, deren Bedingungen, unter welchen sie dazugehörten und deren ausgesprochene oder unausgesprochene Regeln analog zur Hierarchie einer ständischen Gesellschaft gebildet waren. Der neue Seinsmodus der Kunst löst die Analogie zwischen der Ordnung der Künste und der Ordnung der Herrschaftsbeziehungen auf. Selbstverständlich geschieht das nicht zu irgendeinem beliebigen Zeitpunkt. Es ist die Stärke von Schillers Text, dass er die allgemeinen und unmittelbaren politischen Implikationen herausstellt, die der neue Status dem Schönen verleiht, Status, den es der KRITIK DER URTEILSKRAFT verdankt, und zwar als Korrelat des freien Spiels, des »begriffslosen« Spiels der Vermögen. Die Revolution, die dieses freie Spiel impliziert, ist wesentlich mehr als nur die Aufhebung der codierten Normen des Schönen, die dem darstellenden Universum eigen sind, sie bedeutet das Ende des wesentlichen Prinzips dieser Ordnung: der Herrschaft der aktiven Form über die passive Materie.

Dass dieses Ende einen entscheidenden Einschnitt bedeutete, nicht nur für die »ästhetische Kunst«, sondern für die »noch schwierigere« Lebenskunst, darauf verwies bereits einige Monate nach dem Sturm auf die Bastille Paragraph 60 der KRITIK DER URTEILSKRAFT. Der ästhetische *sensus communis* versprach eine Antwort auf das Problem einer Welt, in der »der rege Trieb zur *gesetzlichen* Geselligkeit« mit dem Pro-

blem konfrontiert war, »die Freiheit (und also auch Gleichheit) mit dem Zwang (mehr der Achtung und Unterwerfung aus Pflicht, als Furcht)« zu vereinen. Die Lösung dieser politischen Frage setzte zunächst eine Form des ästhetischen Allgemeinen, die Bildung eines von allen geteilten *Geschmacks* voraus, der die »wechselseitige [...] Mitteilung der Ideen des ausgebildetsten Teils [des Volkes] mit dem roheren«, und auf diese Art die Mitte zwischen der *Verfeinerung* der ersteren und der *Originalität* der letzteren, zwischen der *höheren Kultur* und der *genügsamen Natur* ermöglichen sollte.³

Schiller radikalisiert diese Vorannahme, indem er eine doppelte Übertragung der kantischen transzendentalen Szene vornimmt. Das Verhältnis von Verstand und Sinnlichkeit wird zuerst zum anthropologischen Gegensatz, zur Opposition zwischen zwei fundamentalen *Trieben*: dem *Formtrieb*, d. h. dem Willen des aktiven Geistes, allem seinen Stempel aufzudrücken – den Stempel seiner Autonomie – und dem *sinnlichen* Trieb, der Kraft des sinnlichen Stoffes, der, indem er die Anarchie seiner Begierden durchsetzen will, noch grundsätzlicher darauf zielt, der Passivität, d. h. dem Gesetz der Heteronomie, die jene regiert, zum Triumph zu verhelfen. Das freie Spiel der Vermögen wird so zum Theater der Triebe, auf dem die ästhetische Autonomie als rettende Antwort auf die Verstrickungen einer anderen Autonomie erscheint, nämlich derjenigen des Verstandes, der den Gegebenheiten seine Begriffe bzw. Formen aufzwingt, d. h. also derjenigen des rationalen Willens, der sich gegenüber der sinnlichen Stofflichkeit unmittelbar durchsetzen will.

Doch diese anthropologische Übertragung ist selbst von genuin politischer Dringlichkeit diktiert. Die Macht der Form über den Stoff, die der dritte Trieb, der Spieltrieb, außer Kraft setzt, lässt sich in der Tat unmittelbar ins Politische übertragen. Sie ist die Macht des staatlichen Universellen über die Anarchie der Individuen und der Massen. Diese Macht wiederum verhilft einer anderen Macht zur Gestalt: der Macht der »Kultur« über die »Natur«, das heißt, der Klassen der Muße über die – natürlichen oder wilden – Klassen der Arbeit und der einfachen Reproduktion. Das Scheitern der Französischen Revolution, ihr Umschlag in Terrorismus, hat für Schiller seinen Ursprung darin, dass sie das Reich der Freiheit und der Gleichheit unmittelbar als Reich des Gesetzes durchsetzen will, d. h. als staatliches Universelles. So reproduziert das revolutionäre Reich des Gesetzes die traditionelle Herrschaft einer Klasse des Universellen, die sich gegenüber der Anarchie der Partikularitäten durchsetzt. Es reproduziert noch einmal, was es doch abzuschaffen gälte: die Trennung zweier Menschheiten. Die wahre Revolution wäre es, in der Aufteilung des Sinnlichen, die zwei Mensch-

heiten trennt, von denen die eine der Autonomie des Handelns, die andere der Heteronomie der passiven Materialität verschrieben ist, eine Wende herbeizuführen.

Diese Trennung der Menschheiten eben ist der wesentliche Punkt, der durch den Verfall der Kriterien der schönen Künste und die Enthauptung des Königs zugleich bezeichnet und maskiert wird. Damit der politische Umsturz der ständischen Gesellschaft und der Souveränität nicht zur einfachen Umkehrung der Machtverhältnisse gerät, muss herausgearbeitet werden, was sich hinter der Abschaffung der Macht der ›Form‹ auf deren Grund verbirgt: Es geht nicht einfach um den Zusammenbruch der Hierarchie der Künste, der Sujets und der Genres, die analog zur sozialen Ordnung und zur Herrschaftsordnung gebildet wurde, sondern darum, die Zuteilung der ›Sinnlichkeiten‹, die den Plätzen entspricht, die diese in der Ordnung der ›Beschäftigungen‹ einnehmen, erneut zu bedenken – d. h. eben die Art und Weise, wie die Individuen und die Gruppen ihre Zeit auf dem ihnen jeweils zugedachten Platz verwenden.

Wenn das, was die Ordnung der *mimesis* abschafft, *Spiel* heißt, und wenn dieses Spiel, fern jeder Nutzlosigkeit, als das Eigene der Gottheit erscheint, also als das Eigene einer neuen Menschheit, so liegt das daran, dass das Spiel herkömmlicherweise eine Ausnahmerolle in der Ordnung der Plätze und der Beschäftigungen spielt – eine Ausnahme, die, wie es sich gehört, die Regel dieser Ordnung bestätigt. Dieses Spiel von Regel und Ausnahme ist in der platonischen Formel von Ernst (*spoude*) und Spaß (*paidia*) enthalten. Die platonische Republik soll ernsthaft die Vortrefflichkeit des göttlichen Spiels nachahmen, und zwar in der menschlichen Ordnung. Dieses Spiel nachzuahmen aber bedeutet, gerade nicht zu spaßen. Vielmehr bedeutet es, dass eine Ordnung aufgestellt wird, in der denjenigen das Spiel untersagt ist, die nichts anderes sein könnten als schlechte Spieler, weil sie die Ähnlichkeit des göttlichen Spiels zerstören. Nicht spielen können, *unfähig* zu spielen sind: die Handwerker, die *keine Zeit* haben, etwas anderes zu tun, als ihr *eigenes Geschäft* zu betreiben: die Herstellung nützlicher Gegenstände und die Reproduktion reproduzierenden Lebens. Schlechte Spieler hingegen und Falschspieler sind die nachbildenden Dichter (Mimesis-Dichter), die mit den Erscheinungen spielen wollen, während sie selbst nicht imstande sind zu unterscheiden, was Schein und was Wirklichkeit ist. Nur diejenigen dürfen spielen, die wissen, was Spiel und was Ernst ist. Nur diejenigen dürfen nachahmen, die wissen, was die Wirklichkeit und was ihre Nachahmung ist. Ein und dasselbe Prinzip ermöglicht es, den professionellen Nachahmer auszuschließen und sorgt zugleich dafür, dass der Handwerker an dem ihm zugewiesenen Platz bleibt. Dieses Prinzip lau-

det, dass man nicht zwei Dinge gleichzeitig tun kann: arbeiten und regieren, man selbst sein und die Gestalt einer Fiktion. Der Ausschluss des freien Scheins ist einer Aufteilung des Sinnlichen wesensgleich, in der der Unterschied der Funktionen mit dem Unterschied der Naturen gleichgesetzt wird, und in der die Formen der sinnlichen Erfahrung, Raum und Zeit, selber von dieser Identität zeugen. Sie ist der Aufteilung wesensgleich, in der nur diejenigen sich um die Geschäfte der Allgemeinheit kümmern dürfen, die spielen können, d. h. diejenigen, die *Zeit haben* für das Spiel, weil sie Zeit für Muße haben.

Um diese Zuteilung von Spiel und Ernst geht es im Wesentlichen seit der Niederlage der aristotelischen Form. Das freie ästhetische Spiel und der freie ästhetische Schein unterwandern die Ordnung der *Plätze*, die vom Ausnahmecharakter des Spiels und vom nur wenigen vorbehaltenen Wissen um die Täuschungen garantiert wurde. Sie werfen die Aufteilung der sinnlichen Welt, in der Herrschaft eben darauf gründet, dass es zwei getrennte Menschheiten gibt. Sie bringen Freiheit und Gleichheit des Fühlens zum Ausdruck, die einzig und allein in der Lage sind, das in Wirklichkeit zu verwandeln, was die Französische Revolution in die abstrakte Idealität des Gesetzes eingesperrt hatte. Die Herrschaft des Gesetzes ist immer noch die Herrschaft der freien Form über die dienstbare Materie, des universellen Staates über die Anarchie der Individuen und der Massen. Der Müßiggang der Göttin hingegen bringt eine Freiheit ans Licht, die nicht länger einen widerstrebenden Stoff unterdrückt, eine nicht-oppressive Freiheit, eine Freiheit ohne Macht. Auf diese Weise wird sie zur Fackelträgerin des Prinzips einer anderen Revolution, nämlich der ästhetischen Revolution, d. h. der Revolution der sinnlichen Formen, die den vom Staat und der sozialen Hierarchie eingesetzten Formen vorgängig sind und diese vorherbestimmen. Am ›Gemeinsinn‹ hängt nicht länger nur das Versprechen vom Austausch zwischen der kultivierten Kultur und der wilden Natur. Er ist auch nicht länger bloß der Ort einer Vermittlung zwischen oben und unten. An ihm haftet das umfassende Prinzip einer neuen Menschheit, die durch eine neue *Empfindungsfähigkeit* charakterisiert ist, und es haftet an dieser Außerordentlichkeit selber, die ihn auszeichnet. Der Gemeinsinn ist ein außerordentlicher Gemeinsinn – oder, wenn man so will, ein widerstreitender.

Dieser Widerstreit ist im Verhältnis der beiden Kräfte, die hier ins Spiel gebracht wurden, spürbar. Kants »freies Spiel« der Vermögen und die Auflösung der Opposition zwischen formalem Trieb und sinnlichem Trieb im Spieltrieb haben bei Schiller nichts mehr von einer gütlichen Einigung. An ihnen kommt eine Spannung der Gegensätze zum

Ausdruck, in der beide, das passive Vermögen und die tätige Kraft – aufgeschoben, und dadurch in ein polares Verhältnis geraten – in ihr Gegenteil umschlagen. Die tätige Kraft verhält sich empfangend, das empfangende Vermögen wird aktiv.⁴ Diese Spannung, die den freien Schein charakterisiert, wird nicht in die ruhige Sicherheit eines Urteils über das Schöne überführt. Sie drückt sich vielmehr in einem außerordentlichen sinnlichen Zustand aus. Das Subjekt erfreut sich nicht heiteren Wohlgefallens an der Form. Es ist vielmehr einem Krieg ausgeliefert, der sich in seinem Inneren abspielt und in dem Autonomie auf Kosten einer anderen Autonomie erlangt wird – auf Kosten der »formalen Autonomie« des Verstandes und des Willens nämlich. Durch seine Begegnung mit dem freien Schein befindet sich das Subjekt in einem widersprüchlichen Zustand, der zugleich höchste Ruhe und höchste Bewegung ist. Keineswegs bedarf es der entfesselten Kraft der »erhabenen« Natur, um das Subjekt in einen widersprüchlichen Zustand der Anziehung und der Abstoßung zu versetzen. Die Göttin, die es durch ihren Charme anzieht, stößt es zugleich durch ihre Selbstgenügsamkeit ab.

Gewöhnlich unterteilen unsere Zeitgenossen, vor allem im Gefolge von Lyotards Analysen, Kants Ästhetik in zwei Teile, wobei die Analytik des Schönen einem klassischen Harmoniedenken zugeordnet wird, während die Analytik des Erhabenen, die sie gegenüber der ersteren bevorzugen, als unversöhnliche Spannung zwischen der Vorstellung und der Vernunft, zwischen der Idee und jeglicher Form sinnlicher Darstellung begriffen wird. Für Lyotard wäre also die Ästhetik des Erhabenen das Schaffensprinzip der künstlerischen Avantgarden schlechthin.⁵ Doch zu dieser Gegensätzlichkeit, die paradoxerweise Kants Ästhetik auf den Punkt konzentriert, der für Kant den Ausgang aus der Ästhetik und den Eintritt ins Universum der moralischen Freiheit markiert, gelangt man nur, indem man Schillers ursprüngliches Vorgehen umkehrt. Auf Schillers Bühne steht nämlich die Versöhnung des Schönen nicht im Gegensatz zur Unversöhnlichkeit des Erhabenen. Die Erfahrung des Schönen, die Erfahrung des *weder ... noch ...*, ist bereits die Erfahrung einer Spannung der Gegensätze. Sie ist schon eine Erfahrung von *Dissens*, dem tatsächlichen Bruch zwischen einer gegebenen Verfasstheit der sinnlichen Welt und ihrem »Gesetz«. Das freie ästhetische Spiel ist, im eigentlichen Sinne des Wortes, ein aufschiebender Zustand, ein Zustand, in dem die Logik der Herrschaft aufgeschoben ist und Freiheit sich entfalten kann; eine Freiheit, die deshalb den Keim zu einer neuen Menschheit legt, weil sie Freiheit ohne Gegensatz ist, oder genauer gesagt eine, deren einziger Gegensatz

in der *Aufteilung* besteht, nämlich der Trennung von Funktionen und von Menschheiten.

Weil die ästhetische Autonomie ihrem Wesen nach widerstreitend ist, bindet sie sich von vornherein an ihr scheinbares Gegenteil, das Versprechen einer neuen Gemeinschaft. Es gibt keinen Gegensatz zwischen autonomer Kunst und einer Kunst, die der politischen Heteronomie unterworfen wäre. Es gibt eine spezifische Verknüpfung von Autonomie und Heteronomie, eine Politik, die der Definition des neuen Kunst- »Gebäudes« inhärent ist. Diese Zugehörigkeit ist keineswegs eine bloß persönliche Behauptung, die vor zwei Jahrhunderten von einem Denker aufgestellt wurde. Sie hat nicht aufgehört – jenseits der falschen Streitereien über reine oder engagierte Kunst – zwei Jahrhunderte lang die Beziehungen zwischen dem der Kunst Eigenen und dem Prinzip der Gemeinschaft zu prägen. Schiller behauptet, der Spieltrieb werde sowohl das Gebäude der Kunst als auch das Zusammenleben wieder erschaffen. Die militanten Arbeiter der Jahre um 1840 zerschlugen den Kreislauf der Unterdrückung nicht, indem sie populäre oder militante Literatur lesen, sondern indem sie »große« Literatur lesen. Von den bürgerlichen Kritikern wird 1860 Flauberts »l'art pour l'art« als Verkörperung demokratischer Gleichheit angeprangert. Mallarmé will zwar die poetische Sprache von der gewöhnlichen Sprache trennen, aber nur, damit die Poesie »die Feiern der Zukunft vorbereiten« und die offizielle Anerkennung der Gemeinschaft »besiegeln« könne. Adorno verlangt zwar, dass die Kunst vom Leben vollständig geschieden sei, aber nur, damit an ihr die Widersprüchlichkeit einer Gesellschaft deutlicher hervortrete. Die Liste ließe sich unendlich fortsetzen. Immer aber wird man dasselbe Paradox am Werk sehen, das ursprünglich Schiller formulierte: Es ist die »Reinheit« der ästhetischen Erfahrung, die für ihr politisches Versprechen einsteht.

Denn die Autonomie, die vom ästhetischen Regime der Kunst inszeniert wird, ist nicht die Autonomie des Werkes, die Autonomie des Produkts eines Herstellungsprozesses. Es geht vielmehr um die Autonomie des Erfahrungsmodus, in dem dieses Produkt erlebt wird. Die Selbstgenügsamkeit der JUNO LUDOVISI hat nichts mit einer »Autotelie« der Kunst zu tun, noch mit einer – im Namen des Genies erfolgenden – Sakralisierung der künstlerischen Schöpfung, die sich selbst als einzige Norm setzt. Ihre Selbstgenügsamkeit ist im Gegenteil »Müßiggang«, Abwesenheit von jeglichem Wollen, von jeglichem Zweck, der etwa zu verfolgen wäre. Die Statue verkörpert paradoxerweise die Eigenschaften von etwas, das nicht geschaffen wurde, von etwas, das weder Objekt

eines Zweckes, noch Objekt eines dem widerstrebenden Stoffe aufgezungenen Gedankens wurde. Kurz gesagt, sie verkörpert die Eigenschaften von etwas, das kein Kunstwerk ist (darin steckt übrigens, nebenbei bemerkt, der wahre Kern der endlosen Auslassungen zum Thema »dies ist« und »dies ist keine Kunst«). Die Eigenschaft, ein Kunstgegenstand zu sein, wird von nun an dadurch bestimmt, dass die Eigenschaften dieses Gegenstandes mit denjenigen seines Gegenteils, d. h. den Eigenschaften von dem, *was keine Kunst ist*, identisch sind. Das hat entscheidende Folgen für die Definition der Autonomie des ästhetischen Subjekts. Angesichts des freien Scheins empfindet das Subjekt eine Autonomie, die gleichermaßen Enteignung, also ein Machtverlust ist. Ihm gegenüber steht der »freie Schein«, unnahbar, seinem Wissen, seinem Begehren und seinen Zwecken nicht verfügbar. Eben dadurch aber trägt er für es ein Versprechen in sich. Dem Subjekt wird als Besitz eine neue Welt der Freiheit und der Gleichheit versprochen, die diese Figur, die es nicht besitzen kann, sinnlich erfahrbar macht. Es selbst und die Göttin sind beide in dieser *Empfindungsfähigkeit*, in der die Gegensätze von Aktivität und Passivität, von Willen und Widerstand, von Aneignung und Enteignung aufgehoben sind, ergriffen.

Die Autonomie der Kunst steht nicht im Gegensatz zur politischen Heteronomie. Das, was zueinander in Gegensatz steht, sind zwei Verknüpfungen von Autonomie und Heteronomie, zwei unterschiedliche Arten, das »Eigene der Kunst« zur sinnlichen Form der Gemeinschaft in Bezug zu setzen und auch, die Identität von Kunst und Nicht-Kunst zu denken. Eben diese zwei Arten, deren Konflikt noch nicht beigelegt ist, stehen bereits in Schillers Text in spannungsvollem Verhältnis.

Es gibt in der Tat zwei Möglichkeiten, wie man die ästhetische »Selbstgenügsamkeit« verstehen kann – d. h. zwei Möglichkeiten, wie sich die Beziehung der Gleichheit der Gegensätze, von Aktivität und Passivität, denken lässt. Im fünfzehnten Brief radikalisiert Schiller in seinem Szenario von der »Ausstellung« der JUNO LUDOVISI eine erste Idee von Selbstgenügsamkeit. Selbstgenügsamkeit bedeutet dort zualterererst *Heterogenität*. Ästhetische Erfahrung ist die Erfahrung einer Sphäre des Sinnlichen, in der die Beziehungen, die normalerweise sinnliche Erfahrung prägen, außer Kraft sind. Die Statue birgt ein Versprechen, weil sie dem betrachtenden Subjekt radikal fremd ist, d. h. insofern sie für dieses weder Objekt positiven Wissens noch erfüllten Begehrens sein kann. Doch diese Selbstgenügsamkeit gewinnt bald eine andere Bedeutung. Der freie Schein ist in Wirklichkeit das Aufscheinen einer bestimmten Freiheit. Die Göttin ist »frei«, weil eine bestimmte Freiheit, eine bestimmte Selbstgenügsamkeit oder Autonomie in ihr

zum Ausdruck gelangt ist. Diese Freiheit ist für Schiller und diejenigen, die ihm darin folgen, die Freiheit eines Volkes: des antiken griechischen Volkes. Es spielt dabei keine Rolle, für wie glaubwürdig wir diese Darstellung des antiken Griechenlands halten. Wesentlich ist es, den Inhalt dieser Autonomie zu erfassen. Das solchermaßen entworfene griechische Leben ist ein freies und autonomes Leben insofern es sich keinen Formen von Autorität unterwirft, die in voneinander abgetrennten Bereichen der Erfahrung herrschen. Es ist das Leben eines Volkes dessen Aktivitäten sich nicht in voneinander abgegrenzten Sphären mit einander ausschließenden Gesetzen abspielen, sondern in dem derselbe Seinsmodus sich sowohl im Privat- als auch im öffentlichen Leben ausdrückt, in den religiösen Überzeugungen, sowie in den Festen und Bauwerken des gesellschaftlichen Lebens. Frei ist das Volk, das keine Unterteilung in Funktionen und Bereiche, keine Trennung von Moral und Politik, von Politik und Religion, von Religion und Kunst usw. kennt.

Die Freiheit der griechischen Statue, die zunächst die Existenz einer Sphäre fremder, heterogener Erfahrung zu verkörpern schien, verkörpert, wie sich nun herausstellt, das genaue Gegenteil: ein Leben, in dem es keine Trennung in heterogene Erfahrungsbereiche gibt, in dem es deswegen keine ästhetische Erfahrung gibt, weil das Ästhetische zugleich ethisch, politisch oder religiös ist. Die Autonomie, die die Statue vor uns verkörpert, ist die Darstellung einer Autonomie, einer Ungetrenntheit, die es in der Vergangenheit gegeben hatte. Das Versprechen, das sie birgt, ist das von einer Welt, die erneut ungeteilt wäre, einer Welt, in der die Kunst nicht länger als getrennte Welt existierte, sondern in der die Arbeit der Künstler in eins fiel mit den Formen der aktiven Schaffung einer gemeinsamen Welt.

Das würde auch voraussetzen, dass der freie Schein nicht mehr eine einfache Aufschiebung der Gegensätze zwischen Form und Materie, zwischen Aktivität und Passivität wäre. Das ganze Problem konzentriert sich damit auf die Charakterisierung dieses neutralen Zustands, der weder aktiv noch passiv ist. Wie aber soll man etwas denken, das weder aktiv noch passiv ist? Oder anders gesagt, wie es nicht immer als Verschwinden des einen Gegenteils im anderen denken? *Entweder* ein Passiv-Werden der Aktivität *oder* ein Aktiv-Werden der Passivität? Auch hier zeugen die BRIEFE von einer unüberwindlichen Spannung zwischen zweierlei Art und Weise, dieselbe Neutralisierung darzustellen. In den ersten beiden Teilen geht es darum, die ästhetische Autonomie vom Aktivismus des »formalen Triebs« abzusondern, – von seinem Willen, jeder Materie die Autonomie, die seinen Bezug zu sich selbst kennzeichnet, aufzuzwingen. Zweifelloso muss jeder Trieb vor den

Grenzverletzungen des anderen geschützt werden. In dieser doppelten Vorsorge wird jedoch ein größerer Akzent auf die Notwendigkeit gelegt, die sinnliche Materialität, die Passivität zu schützen – denn sie ist die erklärte Zielscheibe der Willensanstrengungen, die die Welt verändern wollen, um sie der Vernunft ähnlich zu machen.⁶ Im dritten Teil jedoch verändert sich, in scheinbarer Kontinuität des Gedankengangs, das Verhältnis: Es findet eine Richtungsänderung statt, die auf eine Umkehrung dieser Priorität zielt. Der freie Schein wird nun immer weniger als ein Zustand aufschiebender Heterogenität dargestellt. Zunehmend gleicht er dem Produkt eines menschlichen Geistes, der die gesamte Ordnung der sinnlichen Erscheinungen in eine neue *Empfindungsfähigkeit* verwandeln will, in der er, wie in einem Spiegel, seine eigene Aktivität betrachten könnte.⁷ Die Kontemplation der unnahbaren steinernen Göttin wird durch die Beschreibung des Übergangs vom Naturzustand in den Zustand der Zivilisation ersetzt, der Art und Weise, wie der Wilde lernt, seine Waffen, sein Werkzeug, seinen Schmuck mit neuen Augen zu sehen, wie er lernt, das Vergnügen am Aussehen von der Funktionalität der Gegenstände oder der körperlichen Zeichen zu trennen. Indem das freie ästhetische Spiel die Macht der aktiven Form über die passive Materie aussetzt und eine noch nie gekannte Gleichheit verspricht, überlässt es seinen Platz einem neuen Szenario vom Geist, der die Materie seinem Gesetz unterwirft, einem Szenario der Selbst-Erziehung der Menschheit, die sich von der Stofflichkeit emanzipiert und die Welt nach ihrem Bilde formt.

Die ästhetische Erziehung, die doch das Versprechen vom »freien Spiel« einholen soll, ist so von vorneherein in einer grundsätzlichen Polarität gefangen, die dazu führt, dass alle Entwürfe antagonistisch geraten. Das erste Szenario ist das von einer ästhetischen Revolution: von der Revolution der sinnlichen Existenz, die die Aufgabe vollenden soll, die aufgrund der Voreingenommenheit der politischen Revolution notwendigerweise versäumt wurde. Dieses Szenario hat das berühmte ÄLTESTE SYSTEMPROGRAMM DES DEUTSCHEN IDEALISMUS, das von Hegel, Schelling und Hölderlin gemeinsam verfasst wurde, inspiriert. Es löst den politischen Widerstreit in eine einzige Opposition zwischen dem toten Mechanismus des Staates und der lebendigen Kraft einer Gemeinschaft, die in der Macht inkarnierten Denkens gründet, auf. Aufgabe der Poesie bzw. der ästhetischen Erziehung, ist es, die Ideen sinnlich werden zu lassen, sie in Glaubensvielfalt und lebendige Bilder zu verwandeln, ein modernes Äquivalent zur antiken Mythologie zu schaffen: ein sinnliches Gewebe gemeinsamer Erfahrung, geteilt von Elite und Volk.⁸ Die-

ser Entwurf ist nicht nur ein vergessener Traum der Jahre um 1800. Was er ausdrückt, ist eine neue Idee von Revolution: die sinnliche Revolution – die *menschliche* Revolution, wird der junge Marx sagen – in der die Philosophie sich vollenden soll, indem sie sich als abgetrenntes Denken abschafft. Auf dieser Basis sollten sich in den zwanziger Jahren künstlerische Avantgarde und marxistische Avantgarde kurzzeitig begegnen und sich auf ein gemeinsames Programm einigen können: die Schaffung neuer Lebensformen, und zugleich die Aufhebung der jeweiligen Eigenart von Politik und Kunst. Das bedeutete auch die Aufhebung der Logik des freien ästhetischen Scheins durch seine Vollendung. Er war der von jedem Bezug auf Wahrheit befreite Schein. Indem er zum Ausdruck einer Lebensform wird, findet er sich jedoch erneut auf eine Wahrheit bezogen, die für ihn einsteht. Noch einen Schritt weiter, und diese gelebte Wahrheit gerät wiederum in Gegensatz zur Lüge des Scheins. Die Erfüllung des ästhetischen Versprechens wird somit zum Akt eines Subjekts, das all jene Erscheinungen vernichtet, die nur »der Traum von einer Sache« waren, die es in Wirklichkeit »besitzen muss«.⁹

Es sollten nicht mehr als drei Jahre vergehen, bis Schillers Inszenierung des ästhetischen Zustands vom ÄLTESTEN SYSTEMPROGRAMM ins Szenario der ästhetischen Revolution umgewandelt wurde. Und für zwei seiner Verfasser genügten wiederum drei Jahre, um sie für beendet zu erklären und ein Gegenszenario zur ÄSTHETISCHEN ERZIEHUNG vorzulegen, das nichts anderes ist, als die Ausarbeitung der Ästhetik wie wir sie heute kennen, Ästhetik verstanden als Denken der Kunst, als Erzählung von ihrem Leben und von der Art und Weise, wie ihr Geist Gestalt annahm. Diese Gegenbewegung wird von Schelling im letzten Kapitel des SYSTEMS DES TRANSCENDENTEN IDEALISMUS eingeläutet und Hegel verleiht ihr in den 1820er Jahren ihre endgültige Form in seinen VORLESUNGEN ZUR ÄSTHETIK.

Das, was sich der ästhetischen Revolution entgegenstellt, die die ästhetische Fremdheit ins Prinzip eines sich noch ausbildenden autonomen Lebens verwandelt hat, ist das Leben der Formen, man könnte sagen: das Museum – aber nicht als Ort oder als Institution verstanden, in der die toten Meisterwerke der Kultur hinterlegt sind, sondern als Idee und *Empfindungsfähigkeit* ihres Eigenlebens. Das Gegenszenario vom Leben der Formen verlagert die Eigenschaften des ästhetischen Zustands in die Werke. Das bedeutet, dass es die Übertragung dieser Eigenschaften in eine neue Form kollektiven Lebens verunmöglicht. Die Gleichwertigkeit von Aktivität und Passivität, von Form und Materie, von Kunst und Nicht-Kunst erhält damit einen neuen Sinn. Sie charakterisiert von nun an den Inhalt der Werke selbst. Das »ästhetische«

Werk wird als Identität eines Gewollt-Seins und eines Nichtgewollt-Seins, eines Gemacht-Seins und eines Nichtgemacht-Seins, eines Bewusstseins und einer Abwesenheit von Bewusstsein, definiert. Das Gelingen des Kunstwerks wird auf diese Weise identisch mit dem sichtbar gewordenen Widerspruch zwischen Form und Inhalt, indem entweder die Perfektion der blicklosen Statue die spirituelle Leere der griechischen Religion ausdrückt, oder indem – umgekehrt – die übersteigerten Formen der gotischen Bildhauerkunst die Unmöglichkeit veranschaulichen, die christliche Innerlichkeit in rohen Stein zu übertragen. Das Werk verspricht also keinerlei neues Leben der Gemeinschaft mehr. Schon ist das Leben einer gesellschaftlichen Gruppe ins Werk hineingeschlüpft. Es ist dort als Diskrepanz zwischen dem, was der Künstler tun wollte und dem, was er getan hat, aufbewahrt. Das ist der neue Sinn der ästhetischen Heterogenität, die Hegels Szenario festhält. Für uns ist das Werk insofern Kunst, als es für den, der es gemacht hat keine Kunst war, sondern Äußerung eines Glaubens oder einer Seinsweise. Es ist Kunst, weil es Leben *gewesen ist* und nie wieder werden wird. Die einzige Zukunft der Kunst, die einzige Aufhebung der zukünftigen Diskrepanz, besteht also in der radikalen Abschaffung der Kunst als spezifischer Denkweise, also nicht in ihrer Verwandlung in ein Reich von Körpern, die ein gemeinsames Denken beseelt, sondern darin, dass sie banalisiert wird, zum Dekor oder Dogma gerät, wie es der modernen Trennung in verschiedene Sphären der Rationalität entspricht.

Aus diesem Gegenszenario erwächst nun nicht nur die trostlose Idee vom Ende der Kunst. Kehrt man Hegels Darstellung um, erwächst aus ihr auch eine Idee von ihrem Überleben, eine Idee von ihrem neuen Leben, die zugleich eine andere Idee ihres Politisch-Seins ist: Das Kunstwerk ist so lange lebendig, wie es die Spannung der Urszene reproduziert, die Spannung, die von der anziehenden und unerreichbaren Göttin verkörpert wird. Es bleibt solange das Versprechen eines zukünftigen kollektiven Lebens, wie es der sichtbare Widerspruch zwischen Form und Inhalt ist, wie es sich unverhüllt als Widerspruch zu erkennen gibt, wie es den Ton einer Dissonanz hörbar macht. Dafür bedarf es nicht wirklich dissonanter Akkorde des Musikers. Adorno liefert uns hierfür ein schönes Beispiel: Die süßeste spätmantische Musik kann als dissonant gedacht werden, dazu genügt es, dass der Musiker – in dem Fall Mahler – in der Einführung ein gewöhnliches Posthorn einsetzt, anstelle seines Bruders, des vornehmen Horns der symphonischen Orchester. Der heisere Ton des plebejischen Instruments, das die einfache kleine Melodie spielt, genügt, um die harmonische Perfektion zu brechen. Er genügt, um erneut dasjenige herauszu-

stellen, was diese ›moderne‹ Rationalität mit ihrer Trennung der Funktionen unterstützt, das nämlich, was der Kunst ihren Inhalt wegnimmt – oder zumindest behauptet dies zu tun – nämlich die Ur- oder Erbsünde der westlichen Vernunft, die Trennung von Arbeit und Lust, von Odysseus' Berechnung und dem Gesang der Sirenen. Gemeinsam mit der Singularität des ästhetischen Zustands erinnert der Ton auf diese Weise an das »Versprechen, ohne das keine Sekunde sich atmen ließe«, das Versprechen eines freien, d. h. ungeteilten Lebens.¹⁰ Obwohl sie ihm symmetrisch entgegengesetzt ist, kommt der unmenschlichen Perfektion des Zwölftonsystems, indem es noch mechanischer, noch unmenschlicher als die tayloristische Rationalität ist, das Verdienst zu, dass an ihrer Oberfläche das Mal des Verdrängten wieder zum Vorschein kommen kann: So denunziert sie die ästhetisierte Kunst, die sowohl als angenehme Kaufhausmusik als auch zur Ergänzung der Ausbeutung dient.

Die Demonstration bedarf, und zwar als einzige, der Reinheit ihres Theaters, d. h. der radikalen Trennung von Kunstwerk und Leben, die für letzteres keinen anderen Platz vorsieht, als am Widerspruch des Werkes aufzuscheinen, die ihm nur erlaubt, sich als verbotenes Leben zu äußern, als Wiederkehr des Verdrängten. In der seichten Argumentation modernistischen und formalistischen Charakters, die es gerne sähe, dass die Fortschritte der Kunst mit denen des Jahrhunderts korrespondierten, wird nur zu gern dieses konstitutive Paradoxon vergessen, und allein im Licht von Schillers Ur-Szene wird sichtbar, inwiefern es von vollendeter Logik ist. Das Werk muss vollkommen vom Leben getrennt sein, damit es sein Versprechen eines neuen Lebens halten kann. Es muss getrennt sein, denn das Versprechen einer Zukunft ist vollständig in seiner Fremdheit, in seiner Heterogenität enthalten. Dieses Potential kann jedoch nur um den Preis erhalten bleiben, dass es für immer Potential bleibe, für immer davor geschützt, sich im Seienden zu kompromittieren, vor jeglichem Risiko, sich zu verlieren, indem es wirklich werde. Äußerstenfalls könnte man sagen, dass die Unmöglichkeit, dass das Versprechen jemals eingelöst werde, allein seine Gültigkeit garantiert.

Das heterogene Sinnliche retten, um das ästhetische Versprechen der Autonomie zu retten: Dieses Motto, das wesentlich zum Szenario vom Leben der Formen gehört, entgeht der Banalisierung vielleicht nur um den Preis, dass letztlich der Sinn dieser Heterogenität verkehrt wird. In einem zweiten Schritt geht es tatsächlich nur noch darum, das heterogene Sinnliche zu retten, um das Heterogene zu retten. Und schließlich bedeutet die Rettung des Heterogenen die Rettung der Heterogenität als solcher. Diese Grenze erreicht beispielhaft Lyotards Ästhetik des

Erhabenen. Adornos ängstlicher Versuch, das Heterogene zu retten, das Verbot gefälliger Mischformen im Namen des Widerspruchs, der allein von der Entfremdung zeugt, wird bei jenem zur vollständigen Umkehrung der ästhetischen Logik. Die dissonante Reinheit des Werks gerät ihm zum reinen Zug der Heteronomie, zur bloßen Einschreibung eines unauflöslchen Abhängigkeitsverhältnisses gegenüber dem Anderen und eines durch nichts freizukaufenden Schuldgefühls gegenüber dem Vergessen dieser Abhängigkeit. Der genuin ästhetische *Dissens*, den Schiller inszenierte, wird also zur bloßen Entfernung vom kantischen Erhabenen: zur Kluft zwischen der Idee der Vernunft und der hilflosen Anstrengung der Vorstellungskraft, noch das großartigste sinnliche Schauspiel auf deren Höhe zu erheben. Diese »Rückkehr zu Kant« ist ein bloßer Rückfall der ästhetischen Singularität in ethische »Achtung«. Dieser Rückfall stellt jedoch eine totale Umkehrung der kantischen Logik dar. Denn was bei Kant die Ohnmacht der Vorstellungskraft die Vernunft lehrte, war ihre eigene, unzugewandte Stärke. Sie führte sie ein in die Welt der Freiheit, der Autonomie der gesetzgebenden Vernunft. Bei Lyotard jedoch lehrt die Macht der Kunst genau das Gegenteil: Anhand der Unvereinbarkeit zwischen Idee und Stofflichkeit lehrt sie das bloße Gesetz der Heteronomie, die Abhängigkeit der Vernunft von einem Anderen, dem gegenüber sie ihre Schuld niemals wird begleichen können.¹¹ So radikal gedacht, könnte dieser Umschlag des kantischen Gesetzes ins mosaische Gesetz tatsächlich noch die Form des an die ästhetische Heterogenität geknüpften Versprechens sein – vollständig umgekehrt zwar, aber ebenso intensiv: als belebe die Kraft, die Schiller der Erklärung der ästhetischen Freiheit zugeschrieben hatte, noch diese Erklärung der Knechtschaft.

Aus dem Französischen von Susanne Marten.

Erstveröffentlichung: »Schiller et la promesse esthétique«, in: *Europe*, Nr. 900, 82. Jhg. April 2004, S. 6–21.

- ¹ Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, Hg. von Klaus Berghahn, Stuttgart 2000, S. 62f. (Die Rechtschreibung wurde modernisiert, Anm. d. Übs.).
- ² Ebd., S. 63.
- ³ Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, Werke in zehn Bänden, Hg. Wilhelm Weischedel, Bd. 8, WBG, Darmstadt 1983, § 60, S. 464 (A 11790, S. 259, B 21793, S. 262f.).
- ⁴ Schiller: *Über die ästhetische Erziehung*, S. 52.
- ⁵ Lyotard, Jean-François: »Nach dem Erhabenen. Zustand der Ästhetik«, in: ders.:

Das Inhumane: Plaudereien über die Zeit, Hg. Peter Engelmann, aus dem Frz. von Christine Pries, Wien 1989, S. 231–244.

- ⁶ Über die Notwendigkeit, die Passivität vor den Übergriffen der aktiven Kraft zu »schützen«, siehe besonders den 13. Brief. Zu den politischen Folgen dieses »Übergriffs«, d. h. dem Terror des Gesetzes über das Leben, siehe den 3. Brief.
- ⁷ Vgl. insbesondere den 27. und letzten Brief: »Was er besitzt, was er hervorbringt, darf nicht mehr bloß die Spuren der Dienstbarkeit, die ängstliche Form seines Zwecks an sich tragen; neben dem Dienst, zu dem es da ist, muss es zugleich den geistreichen Verstand, der es dachte, die liebende Hand, die es ausführte, den heitern und freien Geist, der es wählte und aufstellte, widersprechen.« *Über die ästhetische Erziehung*, S. 118.
- ⁸ »Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus«, in: G.W.F. Hegel: *Frühe Schriften*, Werke Bd. 1, Frankfurt/M. 1990 (1986), S. 234–236.
- ⁹ Marx, Karl: »Brief an Arnold Ruge, September 1843«, *Werke und Schriften bis Anfang 1844*, in: *Marx-Engels Gesamtausgabe*, Erste Abteilg. Bd. 1, Erster Halbband, Glashütten 1970, S. 575.
- ¹⁰ Adorno, Th. W.: *Mahler*, in: *Die musikalischen Monographien*, Gesammelte Schriften, Bd. 13, Hg. R. Tiedemann, Frankfurt/M., 1971, S. 186. Die erwähnte Melodie findet sich im dritten Satz, »Scherzando«, von Mahlers *Dritter Symphonie*.
- ¹¹ Siehe vor allem »Anima minima«, in: Lyotard, Jean-François: *Postmoderne Moralitäten*, Hg. von Peter Engelmann, aus dem Frz. von Gabriele Rieke und Ronald Vouillé, Wien 1998, S. 201–213.