

Alain Badiou

Dritter Entwurf eines Manifests für den
Affirmationismus

Herausgegeben und um ein
Gespräch mit Alain Badiou erweitert
von Frank Ruda und Jan Völker

Aus dem Französischen von Ronald Voullié



Merve Verlag Berlin

Originaltitel: *Troisième esquisse d'un manifeste de l'affirmationnisme*

Mit freundlicher Genehmigung des
Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart - Berlin.

Redaktorat: Tom Lamberty, Anke Schleper

© 2007 Merve Verlag Berlin

Printed in Germany

Druck- und Bindearbeiten: Dressler, Berlin

Umschlagentwurf: Jochen Stankowski, Dresden

ISBN 978-3-88396-237-5

www.merve.de

Inhalt

Dritter Entwurf eines Manifests für den Affirmationismus.....	7
Die Vorherrschaft des romantischen Formalismus	10
Das große 20. Jahrhundert affirmieren	19
Die Thesen des Affirmationismus proklamieren	23

Wir müssen das affirmative Begehren hüten

Ein Nachsatz von Frank Ruda und Jan Völker mit

Alain Badiou 37

vative Unzufriedenheit bis zum Himmelsgipfel durchforscht.

Die idolatrischen Insekten von Richier, die kolossalen Mutterschaften von Moore, die reinen Zeichen von Brancusi!

Und weitere Affirmationen: die in flüchtige Totalisierungen gehüllte Vision von Woolf, die Segnung des Morgens bei Mansfield, das asketische Begehren der Existenz bei Beckett. Und du, brüderlicher Malraux, der die Geschichte mit den Netzen einer rhetorischen Zelebration einfängt.

Murnau, die Enthüllung der Kraft des Traumes, die durch die Verbindung von Rahmen und Licht festgehalten wird. Welles, ein Gefüge gewundener Poetiken der Sichtbarkeit...

Hören wir auf mit dieser Übung, die nur in dem Maße absurd ist, in dem sie darauf verweist, dass sich nichts auf dieser Liste unter einer von den Schulen anerkannten Bezeichnung einordnen läßt, und abgesehen davon, dass die Singularität von Werken das Begehren – auf verschiedenen Wegen – gegen jede Romantik lenkt und, angesichts des düsteren Jahrhunderts, zu dem hinführt, was schließlich die Form einer irdischen Affirmation haben könnte.

Die Thesen des Affirmationismus proklamieren

Indem wir aufführen, was uns berührt und uns dienen kann, wollen wir keine Preise verteilen. Wir wollen die Genealogie einer Axiomatik sichtbar machen. Einer Axiomatik, die Folgendes besagt: Zu Beginn des Jahrhunderts müssen wir dem künstlerischen Willen seine unkörperliche Strenge, seine anti-romantische Kälte, seine subtrahierenden Vorgehensweisen wiedergeben, durch die er sich so weit wie möglich jenem bilderlosen Realen annähert, das die einzige Ursache der Kunst ist. Eine Subtraktion, die das Reale bestimmt, so wie es allen begegnet, und durch welche jeder Einfluss der Partikularität ausgelöscht wird. Eine Subtraktion, die die moderne Methode der integralen Affirmation des Universellen ist.

Somit die Axiomatik einer Kunst, die weder ethnisch noch ichbezogen ist. Eine delokalisierte Kunst, die ebenso ambitioniert wie unpersönlich ist, die ebenso unbeschwert für das universelle Denken ist wie der Pinselstrich, mit dem man vor 30.000 Jahren im Dunkel einer Höhle das zeitlose Zeichen des Wisents und des Tigers gemalt hat. Und die, in eben dieser Unbeschwertheit, für immer die Unmenschlichkeit des Schönen affirmiert.

Die affirmationistische Axiomatik beschreibt nur die Minimalbedingungen, die zwar noch völlig abstrakt sind, aber durch die von Künstlern des Jahrhunderts noch nicht skizzierte Konstellation über lange Zeit aktiv ver-

breitet werden, also Bedingungen, damit die Kunst nicht der imperialen Macht unterworfen wird, und damit sie gleichzeitig die romantische Duplizität des Schaurigen und des Spielerischen überwindet. Eine Duplizität, die Victor Hugo als die des Erhabenen und des Grotesken bezeichnet hat. Denn wenn sie nicht pseudoklassizistisch ist, ist die heutige Kunst voll und ganz dies: Das Erhabene, das gewaltsam mit den Mitteln des Grotesken erlangt wird. Die sterile Grimasse einer nicht stattfindenden Heiligung. Die fade Gestikulation des Ich.

Im Gegensatz zu diesen hastigen Ausgestaltungen einer ungenügenden Ergebnisheit gegenüber der Unmenschlichkeit des Wahren versuchen wir, die Rechte einer unabhängigen Affirmation wiederherzustellen.

1. Kunst ist kein erhabenes Hinabsteigen des Unendlichen in die endlichen Niederungen des Körpers und der Sexualität. Kunst ist im Gegenteil die Produktion – mit dem endlichen Mittel einer materiellen Subtraktion – einer unendlichen subjektiven Reihe.

Wir bejahen, dass es in der Kunst nur Werke gibt. Und dass ein Werk immer beendet, vollendet ist, so vollendet wie möglich. Der Mythos vom Verschwinden der Werke (désœuvrement) ist postromantisch, er ist der Verdross über das Endliche im Namen des vagen Unendlichen. Das Eigentliche der Kunst besteht darin –

fest verbunden mit der Endlichkeit des Werkes –, eine unendliche subjektive Möglichkeit auszulösen. Eben das bewirkt, dass wir entsprechend einer neu erschaffenen Subjektivität immer noch von Aischylos oder Lukrez ausgehend denken. Die Idee der Vergänglichkeit wird für neu gehalten, aber sie ist nur die Ausrichtung der Kunst auf die Zirkulation von konsumierbaren Lebensmitteln, auf den Verschleiß von Produkten, welcher die materielle Grundlage des Empire ist. Widerstand gegen das Empire zu leisten, bedeutet, das Werk zu bejahen, indem man pseudoklassizistische Elogen auf seine Macht vermeidet. Die mächtige Ohnmacht des Werkes und seine fragile und unvermeidliche Singularität affirmieren.

2. Die Kunst kann kein Ausdruck der Partikularität sein, ganz gleich, ob sie ethnisch oder ichbezogen ist. Sie ist die unpersönliche Produktion einer Wahrheit, die sich an alle richtet.

Das Schema des Ausdrucks setzt voraus, dass jeder – als Künstler – eine Art von unaussprechlicher Singularität ist. Wie man heute sagt: »Ich will Ich-selbst sein«, oder in der stammesmäßigen Version: »Wir wollen unsere eigene Kultur schaffen, neu erschaffen«. Unglücklicherweise ist dieser Wille vorgeformt, und das so erlangte »Ich-selbst« unterscheidet sich in nichts von »alle anderen«. Ebenso sind die »Kulturen« nichts anderes als wiederaufpolierte Produkte, recycelter alter

Plunder. All das ist hoffnungsloser Durchschnitt. Aber es ist nun so, dass die herrschenden Mächte nur Statistiken und Umfragen lieben, denn sie wissen, dass nichts unschuldiger und nichtssagender als der Durchschnitt ist. Sie wissen, dass jedermann, jeder Beliebige nur ein austauschbares Tier ist. Wir affirmieren, dass es diesem Tier – durch künstlerische Arbeit – geschehen kann, zu einem Träger zu werden, der von einer universellen Fertigkeit durchdrungen wird. Das menschliche Tier ist dabei keineswegs die Ursache, sondern nur der Ort oder einer der Orte. Der Künstler als Individuum ist nur lebende Materie, die einem Subjekt geliehen wird, das – weil es in Form des Kunstwerkes ein sinnliches Subjekt ist – eine solche Materie braucht. Aber wenn das Werk-Subjekt einmal da ist, können wir seinen transitorischen individuellen Träger völlig vergessen. Nur das Werk ist affirmativ. Der Künstler ist das neutrale Element dieser Affirmation.

3. Die Wahrheit, deren Prozess die Kunst ist, ist immer die Wahrheit des Sinnlichen als sinnlich Spürbares. Das heißt: Umwandlung des Sinnlichen in ein Ereignis der Idee.

Was die Kunst unter den Wahrheitsprozessen einmalig macht, ist, dass das Subjekt der Wahrheit bei ihr dem Sinnlichen entnommen wird. Wohingegen das Subjekt der Wahrheit in der Wissenschaft der Macht des Buchstabens entnommen wird, in der Politik der

unendlichen Ressource des Kollektivs und in der Liebe dem Geschlecht als Differenzierung. Die Kunst macht ein Ereignis aus dem, was der Gipfel des Gegebenen ist, des ungeschiedenen Sensoriellen, und dadurch ist sie Idee, durch die Umwandlung des Vorgefundenen in das, was zu seiner eigenen Endlichkeit kommen muss. Die Idee – in der Kunst – setzt sich durch die Transformation der Evidenz in einen unwahrscheinlichen Imperativ durch. Zu zwingen, das zu sehen – als ob das fast unmöglich wäre –, was ansonsten selbstverständlich sichtbar ist, nun, das ist zum Beispiel die Malerei. Die Kunst affirmiert, dass sich gerade am Punkt eines Unmöglich-zu-Spürenden die Idee befindet, die in der sinnlich spürbaren Wirkung des Werkes verspürt wird.

4. Es gibt notwendigerweise eine Vielzahl von Künsten, und auch wenn Überschneidungen vorstellbar sind, ist keine Vereinheitlichung dieser Vielfalt vorstellbar.

Das hängt nur damit zusammen, dass die Umwandlung der Evidenz in einen Imperativ im Sinnlichen vorgenommen wird. Denn nichts kann das Sinnliche vereinheitlichen, es sei denn das individuelle tierische Subjekt und seine Organe. Aber diese empirische Vereinheitlichung ist für die Kunst gleichgültig, die das Sinnliche Region für Region behandelt und ihr eigenes nicht-empirisches und nicht-organisches universelles Subjekt produziert. Es kann somit keine sinnlich unge-

schiedene Kunst geben. Wir affirmieren, dass das multimediale Motiv einer multisensoriellen Kunst ein Motiv ohne wahres Schicksal ist; es projiziert in die Kunst nur die obszöne Einheitlichkeit des Kommerzes, die monetäre Äquivalenz aller Produkte.

5. Jede Kunst hat sich aus einer unreinen Form entwickelt, und die Reinigung dieser Unreinheit bildet die Geschichte sowohl der künstlerischen Wahrheit als auch ihrer Erschöpfung.

Die Form lässt die sinnlich spürbare Evidenz erneut erbeben, so dass sie ihre Evidenz auflöst und in ein fragiles Seinmüssen verwandelt. Sie ist zunächst immer unrein, weil sie sich zwischen der ursprünglichen Evidenz und deren Erbeben, zwischen Anerkennung und Verkennung ist der Schwebe befindet. So gibt es eine lange Zeit der Figuration: Dies hier ist ein Rind, aber noch nicht voll und ganz, man muss es wirklich sehen, um es zu glauben. Danach bemüht sich die Kunst, das Unreine zu reinigen und sich immer mehr mit ihrer Aufgabe der Sichtbarmachung zu beschäftigen, gegen jede Evidenz des Sichtbaren.

6. Die Subjekte einer künstlerischen Wahrheit sind die Werke, aus denen sie zusammengesetzt oder »komponiert« wird.

Sonst müssten dies die Autoren sein, und ihre Evidenzen, oder ihre Ausdrücke. Und somit gäbe es in der Kunst keine Pflicht, keine Universalität. Es gäbe nur den Reflex von ichbezogenen oder ethnischen Partikularitäten. Das einzige wahre Subjekt ist das, das sich ereignet: das Werk, von dem ausgehend die Evidenz aufgehoben wird. Das affirmative Subjekt der Nicht-Evidenz ist das Werk, allein das Werk.

7. Diese Komposition ist eine unendliche Konfiguration, die im momentanen künstlerischen Kontext eine generische Totalität ist.

Wir sprechen hier von Subjekten, die durch ein Ereignis der historischen Kunst initiiert wurden, von einem Komplex, den die Werke einer auf Erneuerung gerichteten Reihe oder Serie bilden. So die seriellen Werke in der Musik, oder die Werke mit einem klassischen Stil zwischen Haydn und Beethoven, oder einige Jahre, in denen der Kubismus lebendig ist, oder das postromantische Gedicht und tausend andere Sachen. Es gibt subjektive Sammlungen oder Konstellationen von Werken, die wir als Konfigurationen bezeichnen und die die reale Figur von künstlerischen Wahrheiten sind. Eine Konfiguration ist etwas, was in der früheren Situation der betrachteten Kunst weder benennbar noch berechenbar war. Sie ist das, was mit ihr geschieht, ohne dass es vorhersehbar wäre oder ein Prädikat hätte. Deshalb ist die so produzierte Totalität generisch:

sie affirmiert in einem gegebenen Moment die Kunst als rein universelles Genre, das jeder vorherigen Klassifizierung entzogen ist.

8. Das Reale der Kunst ist ideelle Unreinheit als immanenter Prozess ihrer Reinigung. Anders gesagt: Die Kunst hat als Rohmaterial die ereignishafte Kontingenz einer Form. Die Kunst ist die zweite Formalisierung des Aufkommens einer bis dahin formlosen Form.

Mit dieser These wird nur unter einem anderen Blickwinkel wiederholt, was schon in den vorherigen steht. Zunächst gibt es eine unreine formale Idee, die eine Evidenz der Wahrnehmung oder der inneren Intuition in ein Problem, in einen Imperativ verwandelt. Dann kommt es zur Verfeinerung der Unreinheit, zur immer leereren Herauslösung der Form. Deshalb kann man sagen, dass das Werden einer künstlerischen Konfiguration oder einer Wahrheit durch eine zweite Formalisierung geschieht, die der unreinen Form ihre Unreinheit entzieht, die das Formlose beseitigt oder die Form des Formlosen selber schafft. Bis zu dem Moment, in dem nichts Reales mehr enthalten ist, mangels Evidenz, mangels Unreinheit. Wenn eine Konfiguration ihr Affirmationsvermögen verliert, vollendet sie sich.

9. Die einzige Maxime der heutigen Kunst lautet, nicht »westlich« zu sein. Was auch heißt, dass sie nicht demokratisch sein darf, wenn demokratisch bedeutet: entsprechend der westlichen Idee von politischer Freiheit.

Wir kommen hier zur gegenwärtigen Situation. Ja, das einzige Problem besteht darin, herauszubekommen, ob sich der künstlerische Imperativ vom westlichen Imperativ lösen kann, welcher der der Zirkulation und der Kommunikation ist. Die westliche Demokratie ist in der Tat Zirkulation und Kommunikation. Die wahre Kunst ist daher das, was die Zirkulation unterbricht und nichts kommuniziert. Immobil und unkommunizierbar, das ist die Kunst, die wir brauchen und die sich als einzige an alle wendet, da sie nicht irgendeinem vorgegebenen Netz entsprechend zirkuliert und mit niemandem im Besonderen kommuniziert. Die Kunst muss in jedem die nicht-demokratische Ressource seiner Freiheit vermehren.

10. Eine nicht-westliche Kunst ist zwangsläufig eine abstrakte Kunst, und zwar im folgenden Sinne: sie abstrahiert sich selber von jeder Partikularität und gibt dieser Abstraktionsgebärde eine Form.

Um die Expressivität und den romantischen Formalismus zu bekämpfen, gibt es nur die Dynamik der

Abstraktion: Das ist eine uralte Regel, die aber insbesondere in unserer Situation benötigt wird. Alles läuft auf Folgendes hinaus: eine neue sinnliche Abstraktion erfinden. Es ist allerdings wahr, dass wir kaum wissen wie. Zumindest die Ausübung der Wissenschaft und insbesondere der Mathematik kann uns einige Hinweise geben. Das ist jedenfalls der Weg, den die Leute in der Renaissance und auch die Maler zu Anfang des Jahrhunderts eingeschlagen haben: sie wandten sich der Geometrie zu. Und auch wir müssen uns der Geometrie zuwenden, die viel verändert hat. Denn sie ist weniger eine Substitution der Formen ihres Schemas als eine Logik von Invarianten, die in jeder Deformation verborgen sind. Wir müssen in der Kunst die Idee von intelligiblen Deformationen affirmieren.

11. Die Abstraktion der Kunst, die es heute gibt und die sich entwickelt, ist nicht auf eine spezielle Öffentlichkeit bezogen. Diese Kunst ist mit einem proletarischen Aristokratismus verbunden: sie macht, was sie sagt, ohne Ansehen von Personen.

Wir betonen, dass man sämtliche soziologischen und institutionellen Spekulationen über das Publikum von Künsten aufgeben muss. Selbst die kritische Soziologie ist immer nur ein Erfüllungsgehilfe der Demokratie des Westens. Die Kunst braucht sich nicht um ihre Klientel zu kümmern. Sie ist unveränderlich für

alle da, und diese Adresse hat keinerlei empirische Signifikation. Die Kunst ist am Werden, sagt, was sie macht, macht, was sie sagt, ganz nach ihrer eigenen Disziplin und ohne die Interessen von irgendjemandem zu berücksichtigen. Das nenne ich ihren proletarischen Aristokratismus: ein Aristokratismus, der dem Urteil aller ausgesetzt ist. Der große französische Regisseur Antoine Vitez hatte einen schönen Ausdruck zur Beschreibung der Theaterkunst. Er sagte: »elitär für alle«. »Proletarisch« bezeichnet das, was aufgrund der Arbeitsdisziplin für jeden ein Gemeinbesitz des Gattungswesens Mensch ist. »Aristokratisch« benennt das, was in jedem keiner Evaluation im Hinblick auf den Durchschnitt, die Mehrheit, die Ähnlichkeit oder die Imitation unterliegt.

12. Die Kunst, die ist und die wird, muss ebenso solide sein wie eine Beweisführung, muss ebenso überraschend sein wie ein nächtlicher Angriff und sie muss ebenso hoch stehen wie ein Stern.

Diese drei Bilder bringen Folgendes an Abstraktion mit sich.

Das künftige Werk muss ebenso solide sein wie eine Beweisführung, weil es der permanenten Handelsmobilität der imperialen Welt ein unbeugsames Prinzip der Konsequenz entgegensetzen muss. Das künftige Werk pfeift auf Relativismen und verdächtige Zweifel. Es erforscht seine Affirmation bis zum äußersten Ende.

Das künftige Werk muss ebenso überraschend sein wie ein nächtlicher Angriff, weil es ein Reales zum Ereignis macht, von dem man bis dahin nichts gewusst hat. Demjenigen, der sich der Kunst bemächtigt, drängt es dieses Reale, dieses Stück Reales gewaltsam auf. Es lässt es nicht zirkulieren, es kommuniziert es nicht. Es zwingt es auf, und das zwangsläufig mit einem Hauch von Terror.

Das künftige Werk muss so hoch stehen wie ein Stern, weil es die zeitlose Kälte seiner erfundenen Form begehrt. Es ist nicht brüderlich oder körperlich, es siedelt nicht in der Lauheit des allgemein Geteilten. Das künftige Werk betrachtet den imperialen Kommerz von oben.

Die Schwierigkeit der heutigen Kunst liegt darin, dass sie drei Imperative und nicht nur einen einzigen hat. Nämlich den Imperativ der Konsequenz, den logischen Imperativ, den der Mathematik des Seins. Es gibt den Imperativ der Überraschung, den Imperativ des Realen oder der Ausnahme. Und es gibt den Imperativ der Erhöhung, den Imperativ des Symbols oder der Distanz.

Oft können die Werke entsprechend einem oder zweien von drei Imperativen rezipiert werden. Aber das Hauptproblem der Form besteht heute darin, tatsächlich alle drei zu verbinden. Genau das wird über das künftige Werk entscheiden.

Wir belassen die letzten drei Thesen in ihrer abschließenden Nacktheit.

13. Die Kunst entsteht heute ausschließlich von dem ausgehend, was für die Kommunikationswelt (die Medien und der Kommerz) nicht oder fast nicht existiert. Die Kunst konstruiert in abstrakter Weise die Sichtbarkeit dieser Inexistenz. Dies ist es, was in allen Künsten das formale Prinzip bestimmt: Die Fähigkeit, für alle das sichtbar zu machen, was für die Medien und den Kommerz und somit – wenngleich aus einem anderen Blickwinkel – auch für alle nicht existiert.

14. Überzeugt davon, den gesamten Bereich des Sichtbaren und des Hörbaren durch die kommerziellen Gesetze der Zirkulation und die demokratischen Gesetze der Kommunikation zu kontrollieren, braucht die heutige Macht keine Zensur mehr. Sie sagt: »Alles ist möglich«, was gleichermaßen besagt, dass nichts möglich ist. Sich dieser Erlaubnis, zu genießen, hinzugeben, ist zerstörerisch für jede Kunst und jedes Denken. Wir müssen unsere eigenen, unerbittlichen Zensoren sein.

15. Es ist besser, gar nichts zu tun, als formal an der Sichtbarkeit dessen zu arbeiten, von dem der Westen behauptet, dass es existiert.