

FESTSPIEL-DIALOGE 2003

Kunst und Terror

Massimo Cacciari

14. August 2003

© Copyright by Massimo Cacciari

Universität Mailand

Erkenntnis des Terrors. Terror der Erkenntnis. Über den ontologischen Zusammenhang von Kunst und Terror

In *Terror* finden wir die griechische Wurzel *trémo* (*zittern*). Terror ist also Furcht, die erschauern, die – allerdings nicht in jedem beliebigen Fall – erzittern lässt. Terror haben wir vor dem Unvorhersehbaren und Unvermeidlichen; er entspringt in all seiner Wirkmächtigkeit einem unfassbaren “Grund”. *Schrecken* birgt in seiner Wurzel diese Bedeutung von *aufspringen*. Doch verweist Terror nicht bloß auf dieses *Pathos*, dieses im Innersten getroffen-Werden durch das jähe Aufbrechen einer Anwesenheit oder eines Ereignisses, das verglichen mit der Wirkmächtigkeit unseres Logos (unserer Urteilskraft) und der bewussten Steuerung unseres Wollens *vor-mächtig* ist. Im *Terror* verbindet sich die Bedeutung des *trémo* mit jener des *trépo*, das ein Wenden, ein sich-Umkehren, anzeigt. *Der Terror macht nicht nur betroffen*, sondern zwingt auch dazu, unsere Ausrichtung, unsere Perspektive zu wechseln. Terror zwingt uns, uns anderweitig umzusehen, den Kurs zu ändern. Dies ist nicht nur Folge der vom Terror ausgelösten Flucht. Die Flucht ist nur eine der Formen, die der Terror annehmen kann. Aber stets und im Allgemeinen verhindert Terror, dass das Leben weiter seinen gewohnten Lauf nimmt. Der Gang steht still. Der Terror besteht nicht so sehr in der Angst, die jener Gegenstand, der uns entgegentritt, verursacht, sondern vielmehr in der Erkenntnis, dass wir uns anderswohin wenden müssen, dass der Weg, den wir bislang gegangen sind, abgeschnitten, und dass es ganz un-sicher ist, dass sich andere Wege öffnen könnten.

In der Erörterung von Kunst und Terror sollten wir daher keinem Missverständnis verfallen. Wir werden keinesfalls über einzelne, in der Absicht, Schrecken zu verbreiten, verfasste Darstellungen sprechen. Der Zusammenhang zwischen Kunst und Terror ist ein *ontologischer*. Meiner Meinung nach ek-sistiert Kunst aufgrund der *in-securitas*, die sie zum Ausdruck bringt. Sie ist nichts anderes als die Selbstoffenbarung, das sich-Sehenlassen einer Macht, die der Ordnung (dem Nomos, dem Logos) überlegen ist, mittels derer wir bislang unser Dasein bestimmt haben, – und die uns verpflichtet, für noch nicht gedachte Probleme und niemals versuchte Wege *cura* zu tragen, *sorgfältig* zu werden.

Verwirrung, Entfremdung, *insecuritas* sind daher alles andere als besondere “Effekte” bestimmter moderner Kunstprodukte. Sie stellen gerade umgekehrt genau das Wesen jenes *Problems* dar (im Griechischen meint *pro-blema* nichts als die Sache selbst, das *pragma*, das uns wesentlich und

lebendig interessiert, sich uns entgegenstellt und uns daher zur Frage drängt: Warum? Woher?), also jenes unerschöpfliche Problem ist, das für unsere Kultur jene Dimension des Tuns, die wir “Kunst” oder “Poesie” nennen.

Aber wie nun das? Drückt nicht etwa die Kunst der Klassik die Idee vom Schönen als Vorstellung der vollkommen bestimmten Form aus? Und steht diese Übereinstimmung nicht im Verhältnis mit einem Kanon, mit universellen Regeln? Damit das Schöne gegeben sei, behauptet Aristoteles, bedarf es eines Maßes, einer bestimmten Größe, *megethos*, das vom Blick umfasst werden kann. Und *in* solchem Maße findet der Mensch Platz. Doch nicht einmal Winckelmann verstand die “Schöne Kunst” in diesem Sinne! Man denke nur an die letzten Seiten von *Geschichte der Kunst des Alterthums*: Diese Kunst entzieht sich dem Blick des Menschen und bleibt einzig brennende Sehnsucht, als ob uns jählings die Vorstellung ihrer “ou-topicità”, ihrer ou-topischen Form, blenden würde. Es ist unmöglich, die Bedeutung der Behauptung von Aristoteles “klassizistisch” zu verstehen. Es ist ebensowenig möglich, sie abstrakt von jener großen Abrechnung zu trennen, die Platon mit der *mania poietiké*, mit jenem *Wahnsinn*, die den Poeten mit Gesang “begabt”, hielt. Die paradoxe Kombination der Suche nach dem vollkommenen Maß, der Form also, mit dem poetischen Enthusiasmus als göttliche Macht, die von der Seele die Kräfte des *noein* und des *phronein*, des Denkens und des behutsamen Abwägens, “erjagt”, ist das Problem, das von Anbeginn an die philosophische Auseinandersetzung mit der Kunst beschwert. In welchem Verhältnis steht nun die für den Aufbau einer Harmonie im Werk notwendige Zeit-Chronos zu dem *Augenblick*, in dem Gott den Künstler “begnadet”? Wenn dieser Augenblick nur werkimmanentes Prinzip ist, ist er nicht länger Augenblick und damit auf den ersten *Moment* (die erste Stufe des *movimentum*, der *Bewegung*) jenes Schaffensprozesses beschränkt. Wenn aber das Werk in der Bestimmtheit seiner konstruktiven Kraft besteht, dann wird es nichts als *techne* sein, das heißt: Ergebnis bewusster Intentionalität, Effekt oder Resultat eines Entwurfs wie jedes andere Artefakt auch.

Der platonische “Bann” ist die stets sprudelnde Quelle, aus der zum Verständnis des ontologischen Verhältnisses von Kunst zu Terror zu schöpfen ist. Es handelt sich dabei nicht einfach um ein “Spiel”, das ausgesetzt werden muss; es ist nicht das Spektakel einiger Zauberkünstler, von dem die Stadt geläutert werden muss. Es ist das *Thauma*, in dem die Poesie besteht und das die Poesie erweckt, das unvereinbar mit jener “Musik” der Philosophie erscheint, die Sokrates im *Phaidon* zu ehren rät. Eine alte *Differenz*; eine Trennung, die – vielleicht – an der Dimension der Prinzipien, ja der *arché* selbst, rührt. *Thauma* bedeutet Erstaunen – aber ein Erstaunen angesichts des *Schreckens*.

Philosophie ist aus dem *thaumazein* geboren – doch dies heißt, dass sie von der *Angst* angesichts des Schrecklichen im Sinne eines *deinòn*, eines merkwürdig-Erschreckenden, abstammt. So wird der Mensch im großen Chor der *Antigone* beschrieben, über den Heidegger immer und immer wieder nachgedacht hat: wunderbar-und-schrecklich, ein Spektakel, das eben Terror hervorruft. Die Philosophie – so glaube ich, könnte man sagen – stammt für Platon eben gerade von diesem “schrecklichen” Spektakel ab: das Dasein, das menschliche Dasein, ist es, was die Poesie und vor allem die *tragische* Poesie darstellt.

Was ist nun aber *das* Schreckliche der Poesie? Ist es die gewaltige Intensität, mit der die *pathe* die Leiden des Sterblichen zum Ausdruck bringt, indem sie ohne weiteres für sich beansprucht, durch deren Darstellung zu belehren? Ja, auch – weil es für Platon und alle Philosophie nach ihm notwendig ist, von den *pathe* zu “genesen”, und man davon nicht durch deren einfache Darstellung geheilt wird. Das ist das grundlegende Ungenügen der tragischen *katharsis*. Doch damit nicht genug! Wenn der Unterschied nur darin bestünde, hätte Platon wie Hegel wohl von einer Überwindung der Kunst gesprochen und nicht von der Notwendigkeit, sie zum *Schweigen* zu bringen. Geht es dabei – um mit Nietzsche zu sprechen – also darum, dass die Poesie ihrem Wesen nach Kunst der Lüge ist, reine *techne apatetiké*, weil sie nichts nachahmt, nichts Wirkliches reproduziert, sondern nachzuahmen oder dar-zu-stellen vortäuscht, während sie tatsächlich Fantasmen und Träume *erfindet*? Ja, auch – und damit nähern wir uns bereits dem Kern des platonischen Gedankenganges an. Diese *techne* ist für ihn wahrhaftig wundersam, *polythaumastòn*, weil sie die Bilder der Phantasie wirklich erscheinen und etwas körperlich werden lässt, was nicht ist. Das ist *schrecklich* – denn es ist Täuschung par excellence, *das Wesen von etwas, das nicht ist, auszusagen*, das ist die abgründlichste *Missachtung* des wohlbegründeten Logos, des *orthôs legein*. Und dennoch – wenn es bloße Lüge, offener Betrug wäre, könnte die Poesie so gründlich “betören”, so abgründlich verführen? Könnten wir dann solche *Sorge* für ihre Schöpfung empfinden? Warum verstummt diese “Lüge” nicht einmal dann, wenn sie aufgedeckt worden ist? Warum kann der falsche Diskurs stets zum Schweigen gebracht werden, niemals aber die Stimme der Muse? Warum gefällt sie? Aber wie? Auch der Handwerker stellt “gefällige” Dinge her; die Dimension des “Gefallens” wohnt jedem Erzeugnis der *techne* inne; sie entspricht zur Gänze der *Nützlichkeit*. Es gefällt das, was wir benutzen können. Das Erzeugnis, das sich als gefällig erweist, “lügt” nicht, sondern erfüllt seinen Zweck. Warum jedoch sollte etwas “gefallen”, das “lügt”?

Wohnt dem Gefallen in Wahrheit nicht das Wesen der Poesie inne? Sie lockt und verzaubert gerade in das Nutzlose, in das, was in keiner Weise *zuhanden* ist. Ihre Worte, die eigentlich nichts nachahmen, die keinem realweltlichen *designatum* entsprechen, verführen zu einem Principium, zu einer *Arché*, die angesichts all dessen, was wir erinnern können, im Vergessen liegt. Aber natürlich erinnert die Muse; sie ist die Tochter der Mnemosyne. Doch sie verlangt, "etwas" zu erinnern, das sich stets vor jeder Erinnerung *verbirgt*. Ihr Blick stürzt in den Abgrund des "Vorweg" vor jeglicher Scheidung, *eben gerade vor der logisch begrifflichen Unterscheidung von wahr und falsch*. Die Poesie hallt das *Unmittelbare des Anfangs* wider, in dem alle Unterscheidungen enthalten, aber zugleich reine Möglichkeiten, reine Potenzen, sind. Und *wie* könnte das "enthusiastische" Wort des Anfangs, das sein eigenes Vergessen erinnern möchte, in der Zeit der Stadt "umlaufen" und Teil haben am Zeit-Chronos der fortschreitenden *technai*, die in der Stadt wohnen? Sicher, jenes Wort ist alt und verehrungswürdig – beseelt von einer *theia dynamis*, einer göttlichen Kraft. Und dennoch erscheint es für die Gründe des Logos unversöhnlich – gerade in seiner Unversöhnlichkeit unüberwindlich. Wenn er mit ihm zur Übereinkunft käme, verlöre der Logos jegliche Strenge. Und die Stadt ihren wahren Führer.

Das *Thauma* – es rührt aus der Tiefe, aus der reinen Vergangenheit – führt nun also zurück zur *arché*, für die stets das Worte fehlt. Und die Philosophie soll die Thaumata hinterfragen, *um es zu überwinden*. Letztendlich aber schafft sie nicht mehr, als seine Differenz, *diaphora*, hervorzuheben. Einerseits: Philosophie – andererseits außerhalb der Stadt: tragische Poesie. Es ist eine Trennung, keine Überwindung. Und das ist *schrecklich*. Das Schreckliche ist genau das, was nicht heimlich gemacht werden kann, das Unheimliche. Darum Sorge zu haben, wäre schließlich gleichbedeutend der Aufgabe des Hauses, zum Fremden zu werden. Der Schritt führt nicht mehr zu jener festgefügt Form, die das Haus war – doch er führt ins Offene, ins Un-endliche. Und kaum entsinnt sich die Seele des undenkbaren Un-endlichen, schon hat sie – wie der große italienische Dichter und *Denker* Leopardi sagt –Angst davor: "Doch, sitzend, schauend, bilde ich dahinter/Endlose Räume und ein übermenschlich gewaltiges Schweigen und die tiefste Stille/ Mir in Gedanken ein; da weht ein Schauer/ Mir übers Herz".

Weil er Wort oder Zeichen des Un-mittelbaren ist, das kein Wort bestimmen und kein festgelegter Ausdruck festhalten kann, weil er das Wort der höchsten Gefahr, im Un-grund des Anfangs, in seinem Dunkel, zu versinken, öffnet – verwirrt und erschreckt der Gesang – selbst den, der meint, widerstehen und entgegensetzen zu können. Gerade sein Erzfeind spürt all den Überschwang der

Sehnsucht, die den Gesang bewegt. Er erhöht dessen Inspiration. Er flieht seinen Enthusiasmus nicht, sondern er will ganz im Gegenteil in Auseinandersetzung mit ihm sein festes Haus bauen – wie auf einer Insel, die von stürmischer See umtost ist – weitab des Festlandes – gerade dort will er trotz alledem wohnen. Eingetaucht im Schrecklichen *Daheim zu sein*, das ist seine Leidenschaft. Sobald dies aber geschieht, muss die Philosophie sich plötzlich in jenem Unterschied zur Poesie widerspiegeln. Und jener Unterschied zeichnet die Philosophie ebenso wie die Poesie selbst aus. Daraus wird nun eine eigenartige Freundschaft geschmiedet – möglicherweise vergleichbar jener Sternenfreundschaft, von der Nietzsche gesprochen hat.

Von weit her kommt jener “Fluch” der Poesie also, ”, mit dem sich Bataille in all seinen Werken beschäftigt hat. Sie ruft “unzugängliche Möglichkeiten” wach; sie öffnet “die Nacht dem Überschwang der Sehnsucht”. Solcher “Fluch” ist ihren höchst “archaischen” Ausdrücken beigegeben. Die Poesie unterzieht die Rede keinem Urteil, wohl aber stellt sie sich der Stimme, die das Schweigen des Anfangs anruft, der Stimme, die zum Verstummen der Stimme anruft. Mit diesen Hinweisen würde ich wagen, Celan zu “paraphrasieren”: *la poésie ne s'impose pas, elle s'expose*. Der Boden, auf dem sie gründet, ist niemals jene wohl begründete Welt des Nomos gewesen, die der Nomos entsprechend seinem Maß ordnen kann. Auch wenn sie die festesten Formen entwirft, auch wenn sie “schön” erscheint und sie im un-endlichen Raum die Statue, das Theater oder den Tempel im vollkommensten Rhythmus *ein-meißeln* kann, selbst dann ist der Bezug dieser Form zum Un-endlichen, zum *Apeiron*, das sie umschließt, das wahre Problem, das die Poesie zum Ausdruck bringen soll, dem sie sich *aussetzt*. Wir müssen stets gewärtig sein, dass das Zeitalter des Parthenon auch jenes der Tragödie ist.

“Das Maß ist uns fremd ...”, dies ist aber nicht einfach das Gepräge unserer Zeit. Die ontologische in-securitas unseres Daseins ist im Allgemeinen wesentlich das Problem des künstlerischen Schaffens. Wenn der Terror, das erzittern-Lassen, die Verwirrung, wenn das Gefühl der größten Gefahr, die gerade im Schwenden des Fluchtwegs zum Ausdruck kommt – wenn all dies als Element erscheint, in dem die Kunst der Großstadt unserer Zeit, des metropolitanen Nervenlebens, lebt, wird es dennoch im Hinblick auf eine noch tiefere Dimension hinterfragt werden. Und die Größe, der Adel, dieser zeitgenössischen Kunst besteht möglicherweise gerade darin, diese Dimension zu offenbaren. In der Geschwindigkeit ihrer Wandlungen erscheint diese Kunst “modern” in dem Sinn von “Mode”, im Sinne vergänglicher Aktualität. Im Gegensatz dazu aber glaube ich, dass ihre stete Veränderung ihre Geschichte – das heißt: ihr *Schick-sal* – ausdrückt. Dem künstlerischen Ausdruck ist die Wahrheit

jeglicher Ordnung deren Übertretung, die Gültigkeit jedes Gesetz seine “Beugung” und jedes Haus ist ihm *Passage*.

Passagenwerk: das ist das Wesen jenes Schaffens, das das Kunstwerk ist. Doch die Passage schlechthin, jener schrecklichste Übergang, jener, der die größte Furcht einflößt, das ist jener, der die *Verkörperung* Wahrheit selbst darstellt. In ihrer unerschütterlichen *Ästhetizität* zeigt die Kunst, wie “der Schein selbst (...) dem Wesen wesentlich” ist (Hegel). Damit zerstört die Kunst die Auffassung von Wahrheit als universeller und idealer Notwendigkeit – eines niemals-Schwindens, eines an-und-für-sich-Seins. Die Kunst zeigt, dass gerade die Wahrheit in ihrer Hinwendung zur Erscheinung besteht, in ihrem *Übergehen* in sie. Dies ist die Wahrheit *der* Dichtung. Die Dimension des Ästhetischen erscheint nun nicht länger als jene des Zufälligen – in der Poesie gibt es keine Zufälligkeit – weil das Übergehen, die Bewegung des Erscheinens in die Vorstellung von Wahrheit selbst übernommen werden muss. Und genau das *weiß* die Kunst: dass die Dimension des Übergangs – und das ist eben: *der Tod* – dem Wesen der Wahrheit zugehörig ist. Dieses *Wissen* der Kunst macht uns betroffen und verwirrt – und gleichzeitig verführt es uns. Seine Sprache zeigt – grundlegender als jede andere – die wesensmäßige Verbindung der Sprache mit dem Tod.

Niemand hat dies besser erfasst als Hegel. Diese Idee ist der Kern seiner großartigen *Ästhetik*. Ohne dieses Werk kann man die *Philosophie* der zeitgenössischen Kunst niemals verstehen. Die ihr eignende Aufgabe jeglicher “mimetischer” Verpflichtung erklärt ausdrücklich, wie ihre Worte in keinsten Weise mehr “im Dienste” einer Wahrheit, die sie übersteigt, stehen. Ihre Worte repräsentieren nicht, sondern sie exponieren sich selbst – das heißt: die Welt, in der die Wahrheit dem Geschehen zukommt, in der die Vorstellung von Wahrheit gänzlich in das Erscheinen, in die Ereignisse übergegangen ist. Hier ist das “dargestellte” Ding nicht länger das Ding; ausgehend vom Ereignis ist es nicht möglich, auf eine Wahrheit zurückzukommen, die das Geschehen *sub specie aeternitatis*, “ewig”enthält. Die Phänomene sind wie unser “Ego” unrettbar. Die Wahrheit alles Seienden ist nichts anderes als gerade sein Vergehen. Im Hinblick auf dieses *Thauma* konnte man sich nur ins Schweigen flüchten: Schwarzes Quadrat auf schwarzem Grund von Mal_vi_.

Wir können den ontologischen Zusammenhang von Kunst und Terror auch unter Einbezug des Problems der Politik erörtern. Der revolutionäre Terror, der Terror als grundlegende Waffe der zeitgenössischen Politik, hängt wesentlich mit den Formen zusammen, die in unserer Zeit das “Schreckliche” im künstlerischen Tun annimmt. In seinem “Bann” der Kunst beharrt Platon auf einem Element, das in entgegengesetzter Richtung in der zeitgenössischen Ästhetik anmaßend wiederkehrt.

Der wesentliche Beweis dafür, dass die Kunst (Platon führt als Beispiel den Maler an) vortäuscht, die Dinge getreulich, so wie sie in Wahrheit sind, wiederzugeben, obwohl sie tatsächlich nur Trugbilder schafft, besteht in der vollkommenen Unbrauchbarkeit der Gegenstands-Bilder, die die Kunst hervorbringt. Der sogenannte – und stets missverstandene – platonische Idealismus dreht sich insgesamt um den Anspruch, die “Phänomene” zu retten, ein höchst konkreter Anspruch: Das Wissen – das Wissen der Ideen-Welt – gestattet es tatsächlich, das Ding im Anblick “ruhig” zu halten, *es zu besitzen* – und daher benutzen und verändern zu können. Keine Kunst aber vermag dies, sagt Platon, keine Kunst *kennt* das wirkliche *pragma*, auch wenn sie vortäuscht, es zu kennen (pragma verweist im Griechischen aus der Sicht der Brauchbarkeit auf das Ding selbst, aus dem Blickwinkel der *Praxis*, des Handelns). Die von der Kunst dargestellten “Dinge” sind daher – *nutzlos*. Aber nutzlose Dinge sind nicht *pragmata* – keine Dinge für uns, für das menschliche Handeln – und daher sind sie keine der Wahrheit getreuen Dinge. Und genau diese ontologische Bedingung der Nutzlosigkeit, die für Platon nun der negative Hinweis auf den erkenntnistheoretischen *Unwert* der Kunst ist, wird nun jene außer-ordentliche, merkwürdige Dimension, die für das Sehen unserer Zeit ihre Bedeutung und ihre Gültigkeit ausmacht.

Mit welchen Worten setzt sich andererseits Hegel mit dem Problem des revolutionären Terrors auseinander? Durch die grundlegende Infragestellung des Problems des Politischen. Der Terror drückt den Grenz-Begriff der politischen Praxis selbst aus: das Vermögen, ohne jeglicher wirklicher Notwendigkeit den Tod zu bringen. Für seinen Begriff besteht das Politische darin, das äußerste Wagnis einzugehen, nämlich zu töten und getötet zu werden, ohne dazu von irgendeinem offenkundigen Zusammenhang materieller Ursachen gezwungen zu sein. Mehr noch: Im Politischen kann es zur Entscheidung über Leben oder Tod ungeachtet jeglicher begründbarer Zweckrationalität kommen. Der Zweck, den das Politische verfolgt, kann in keinsten Weise ausschließlich in Begriffen der Nützlichkeit bemessen werden, er kann sich besser als Ritual (oder Opfer) vollkommen nutzlos zum Ausdruck bringen. Mit den Worten von Bataille (die Kojève’s Hegel-Erörterung völlig erneuert) könnten wir von *dépense* sprechen: das Politische kann soweit entwickeln, bis es jedes Maß und jedes Kalkül übersteigt, bis es keine “Sorge” um das eigene Überleben hat. Und das ist das *Schreckliche*: dass gerade die Nutzlosigkeit, die der “bürgerlichen” Interessensabwägung entgegengesetzt ist, gleichzeitig das Zeichen der völligen Freiheit der Praxis des Menschen *und* ihr Tötungspotential darstellt.

In der unauflösbaren Verbindung der Sprache mit dem Tod erscheint schließlich auch die Verwandtschaft von Politik und Kunst. Die Kunst spricht die Sprache des "Heimganges" (des Überschreitens) der Wahrheit in das Geschehen, in das Ereignis. Und für die Kunst der Gegenwart gibt es keine Rückkehr, keine Auferstehung *nach* dieser Entscheidung. Die Politik andererseits spricht die Sprache des Willens zur Macht, die den Anderen in der Selbst-Befriedigung aufheben und auslöschen will. Die Kunst stellt nicht bloß das Ereignis dar, sondern *im* Ereignis den Tod der Wahrheit; die Politik bringt nicht einfach ihre Macht über Leben und Tod zum Ausdruck, sondern die Macht, *nutzlos* sterben oder leben zu lassen. Und eben dieser Wesenszug der Politik hat die zeitgenössische Kunst stark "fasziniert"; hier hat sie jene Vorstellung von vollkommener Freiheit jenseits jeglichen zweckrationalen Schemas wiedergefunden, die den Inbegriff des eigenen Selbstbewusstseins darstellt. Was "Ästhetisierung" des Politischen genannt worden ist, offenbart genau diesen Prozess.

Diese Kunst *und* diese Form des Politischen bringen die völlige *in-securitas* zum Ausdruck – aber nicht als bloße Entwurzelung, sondern als Exzess, als un-endliches Überschreiten. Jeder Staat, das heißt: jeder festgefügte Zustand soll von ihrem unermüdlichen Treiben erfasst werden. Das Maß wird beiden wahrhaftig fremd. Dennoch kann dem Schrecklichen nicht entkommen werden. Es wird im Auge behalten. Das großartige *Thauma* – der Gottestod – das nutzlose Sich-Verwerfen als Zeichen einer unmöglichen Freiheit – das *Thauma*, in das wir uns ohne Möglichkeit der Rettung "eingeschiff" haben – dieses *Thauma* soll hinterfragt werden. Dabei dürfen wir uns nicht dem Staunen ergeben (im *Erstaunen* klingt das *starr sein* mit: stupor ist das stumme Erstarren). Das *Andere* – jenes Ereignis, das keine Wahrheit mehr erhellt – jene andere Macht, die wir bezwingen wollen, um unsere Sehnsucht nach Anerkennung unseres eigenen Wertes zu befriedigen – *dieses Andere im Allgemeinen* müssen wir angreifen und durchdringen.

Und hier begegnet man dem wahren Terror: nicht einfach angesichts des Anderen, des Unbekannten, sondern im Wollen, sein Dunkel zu durchdringen, im Wollen, dorthin zu sehen, wo kein Licht leuchtet. Um das Andere zu durchdringen, um mit seinem Anders-Sein zu *kommunizieren*, um es unserer Anwesenheit zu eröffnen, muss Gewalt angetan und gelitten werden. Es ist notwendig, *sich zu verletzen*.

In der *Jenaer Realphilosophie* von Hegel finden sich außerordentlich lehrreiche, ich möchte behaupten: visionäre, Stellen, die das äußerste Wagnis beschreiben, dem sich das Subjekt durch sein unablässiges Sehnen danach aussetzt, mit seinen eigenen Augen die Nacht des Anderen fixieren zu

können. Wenn mir der Andere – gerade weil ich ausschließlich von ihm anerkannt werden kann – wesentlich ist, wird es mir unmöglich sein, “ihn in Ruhe zu lassen” – ebensowenig wird es mir unmöglich sein, mich der Gefahr auszusetzen, selbst das Opfer zu werden. Jede übergeordnete Synthese könnte sich nur im Feuer dieses absoluten Widerspruchs bilden. Doch noch vor jeder möglichen Übereinkunft wird genau diese Finsternis durchdrungen werden müssen. “Dies ist die Nacht, das Innre der Natur – r e i n e s S e l b s t. In der phantasmagorischen Vorstellung ist es ringsum Nacht: hier schießt dann ein blutige(r) Kopf, dort ein(e) weiße Gestalt plötzlich hervor und verschwindet ebenso. Diese Nacht erblickt man, wenn man dem Menschen ins Auge blickt – in eine Nacht hinein, die f u r c h t –

b a r wird; es hängt die Nacht der Welt hier einem entgegen”. Sieht Hegel hier den *Quinta del sordo*-Zyklus von Goya? Oder ein Selbstporträt von van Gogh? Den verzweifelten Versuch von Schiele, einen Akt zu durchdringen und sich in ihm zu durchdringen? Oder ein Bild von Francis Bacon? Und dennoch muss der Mensch solche Nacht “durchmachen”, um sich in der ihm eignenden Individualität erkennen zu können. Die Person ist nichts als die Form, die aus dem “Gewirr” ihrer Inhalte, ihrer widersprüchlichen Inhalte abgehandelt werden kann.

Der künstlerische Ausdruck möchte aus dem “Terror” solche Form ableiten. Jede seiner Gestalten entspringt der “Nacht der Welt”. Das ist die Nacht des unendlich Möglichen, des Möglichen an sich. In ihr ist alles noch *im Spiel*, alles ist noch un-bestimmt. Die widersprüchlichsten Bilder geben sich in einem – und jedes beansprucht mit gleicher Hartnäckigkeit Ex-istenz, lebendige Wirklichkeit zu werden. Wir finden in der Kunst die Genese der Formen aus dem rein Möglichen, ein unausgesetztes Entstehen, niemals beendetes Werden. Jede Gestalt wird als Figur-des-Möglichen betrachtet. Die Möglichkeit ist keine vom Sein getrennte und dem Sein entgegengesetzte Kategorie, sondern das Sein selbst wird als nichts Anderes als ein Zustand der Möglichkeit gesehen. Ein Versuch, ein Experiment, ein Wagnis. Und das lässt erzittern, erstaunen und erschrecken.

Doch das Wesen des Spiels ist ein zwiespältiges. Terror verursacht das Spiel, das jede Form mit dieser Nacht der unendlichen Möglichkeiten in Beziehung setzt, das jedes Denken zum An-Denken an die *arché* wendet, an den Anfang, der in sich selbst undenkbar bleibt. Dies ist der Terror – könnten wir nun also sagen – der “reinigt” – weil wir durch seine Kraft die “Schuld” erkennen, die unserem ständigen Beharren darauf anhaftet, unsere Individualität als selbstständig, unabhängig von allem, anzunehmen. Dies ist der Terror, der die tragische Katharsis begründet.

Es gibt aber noch das Spiel, das die *Passion* außer Acht lässt, die dazu geführt hat, den Übergang der Wahrheit in Erscheinung in Betracht zu ziehen, das Antlitz des Anderen, des völlig Unbekannten, zu durchdringen. In dieser Form des Spiels wird jedes Geschehen als bloßes Zeichen, bloßer Zufall, als *sinnlos* erörtert. Nun beruhigt sich der Terror, den das Hinterfragen des Anderen und die Unabschließbarkeit solcher Prüfung zur Folge hatten, in einer Art Absolutsetzung des Relativen. Sein Lebenslicht erlischt daher. Alles wird Vergänglichkeit; jedes Ereignis wird gleichwertig – dies besagt die Verordnung des unpersönlichen “man” unseres Zeitalters. Aber wo der Terror schweigt, setzt sich die *Langeweile* aufgrund der unbestimmten Wiederkunft des Zufälligen durch. In der scheinbaren völligen Mobilmachung, im ständigen Wandel ändert sich nichts, kehrt alles wieder, weil jede Geste oder jedes Zeichen in ihrer absoluten In-Differenz das gleiche darstellen. Die Flut der Bilder, ihr plötzliches Erscheinen-und-Verschwinden endet im Entstehen eines drückend gleichartigen *Uni-versums*. Schlussendlich gebiert die planetarische Ikonodulie ikonodulatrischen Überdruß.

Aber am Höhepunkt der *Langeweile* lebt der Terror wieder auf. Sobald sie wirklich abgründlich wird, enthüllt die *Langeweile* das Nichts und die Sinnlosigkeit dieser fantasmatischen “Magie” der Produktion von Bildern und Gesten durch Bilder und Gesten – Erzeugung der Waren durch Waren.

Ihre “Freiheit” (von jedem Sinn, von jeder Suche nach der Wahrheit, von der Sehnsucht nach der “Nacht der Welt”) *erstickt* letztendlich. Die Kirchenlehrer hätten von *Angustia* gesprochen – *Angustia* meint genau das Ersticken, ist aber gleichbedeutend mit *ANGST*. Und *Angustia* verurteilt entweder zum Schweigen (zu jenem Schweigen, das nicht sprechen zu können bedeutet, nicht aber zum Schweigen, das zum Ursprung des Wortes deutet) oder sie entfesselt den Terror aufs Neue. *Angustia* ist die Bedingung jeder Prüfung, jeder ek-stasis – sie ist geradezu das Kennzeichen der Ek-statizität des Daseins. In seiner Analyse war Heidegger Hegel unendlich viel näher, als er vielleicht jemals vermutet hätte. Im Lichte beider Erkenntnisse könnten wir also die Verbindung von Kunst und Terror in all ihrer ontologischen Bedeutung erfassen, ohne sie auf banale psychologische oder soziologische Erörterungen zu beschränken und dadurch “tot zu reden”.