

- ner zu Handlungen provozieren wollte, durch die er seine Legitimität und Macht untergrub; zum Terrorismus als Kommunikations- und Provokationsstrategie vgl. Peter Waldmann: *Terrorismus. Provokation der Macht*. München 1998; zum Terrorismus als Strategie des Verwüstungskrieges vgl. Herfried Münkler: *Grammatik der Gewalt. Über den Strategiewandel des Terrorismus*, in: *Schriftenreihe der Johann Joachim Becher-Gesellschaft* 17, 2003, 5–16.
15. Zur Funktion und Geschichte des Selbstmordattentäters vgl. Christoph Reuter: *Mein Leben ist eine Waffe. Selbstmordattentäter – Psychogramm eines Phänomens*. München 2001, sowie Joseph Croitoru: *Der Märtyrer als Waffe. Die historischen Wurzeln des Selbstmordattentats*. München 2003.
 16. Vgl. hierzu Herfried Münkler: *Bilder als Waffen. Die Rolle der Medien in den neuen Kriegen*, in: *epd-Entwicklungspolitik* 8/9, 2003, 27–29.
 17. Dazu Trutz von Trotha/Georg Klute: *Politik und Gewalt oder Beobachtungen und Anmerkungen über das »Kalaschyndrom«*, in: *Soziale Welt. Sonderband 14: Der Begriff des Politischen*. Hg. v. Armin Nassehi und Markus Schroer. Baden-Baden 2003, 491–517, sowie Münkler, *Die neuen Kriege* (Anm. 4), 36 ff.
 18. Vgl. hierzu die grundsätzlichen Überlegungen von Philipp Genschel und Klaus Schlichte: *Wenn Kriege chronisch werden: der Bürgerkrieg*, in: *Leviathan* 25/4, 1997, 501–517.
 19. Der Verfasser hat bereits vor Beginn des jüngsten Golfkrieges die Auffassung vertreten, dass nicht die vom Irak ausgehende Bedrohung den eigentlichen Kriegsgrund darstellt, sondern die prekäre Lage, in die die USA mit der Zeit in der Region geraten waren, und die Aussicht, durch die Errichtung eines Prosperitätsregimes im Irak Einfluss auf die politische Entwicklung der angrenzenden Länder zu gewinnen; vgl. Münkler, *Der neue Golfkrieg* (Anm. 2), 29 ff.

Kriegstheater zur Zukunft des Politischen III = Thomas Oberauer,
Vim Peeters und Petr Ristkewicz (Hrsg.), Alexander Verlag,
Berlin 2006

Peter Weibel

DIE ANATOMIE DER KUNST

*Kunst und Macht: Komplizenschaft und Widerspruch**

5.199-246

Auch ich schlage mich bald mit dem Mörder, mit dem Tier und Verbrecher in mir beständig herum, aber ebenso auch mit dem Moralisten, mit dem allzufrüh zur Harmonie Gelangenwollen, mit der leichten Resignation, mit der Flucht in lauter Güte, Edelmüt und Reinheit. Beides muss sein, ohne das Tier und den Mörder in uns sind wir kastrierte Engel ohne rechtes Leben, und ohne den immer neuen flehentlichen Drang zum Verklären, zur Reinigung, zur Anbetung des Unsinnlichen und Selbstlosen sind wir auch nichts Rechtes. Mir ist es so gegangen, dass ich, unter dem Einfluss von Vorbildern wie Goethe, Keller etc. als Dichter eine schöne und harmonische, aber im Grunde verlogene Welt aufbaute, indem ich alles Dunkle und Wilde in mir verschwieg und im stillen erlitt, das »Gute« aber, den Sinn fürs Heilige, die Ehrfurcht, das Reine betonte und allein darstellte. Ich musste neue Töne suchen, ich musste mich mit allem Unerlösten und Uralten in mir selbst blutig herumschlagen – nicht um es auszurotten, sondern um es zu verstehen, um es zur Sprache zu bringen, denn ich glaube längst nicht mehr an Gutes und Böses, sondern glaube, dass alles gut ist, auch das was wir Verbrechen, Schmutz und Grauen heißen. Je weniger wir uns vor unseren eigenen Phantasien scheuen, die im Wachen und Traum uns zu Verbrechern und Tieren macht [sic], desto kleiner ist die Gefahr, dass wir in der Tat und Wirklichkeit an diesem Bösen zugrundegehen.

(Hermann Hesse in einem Brief an Carl Seelig, Herbst 1919)

Ich möchte zuerst eine Art historische Einführung in das Problem geben, wie Kunst auf Macht und Krieg reagiert oder auch nicht reagiert. Es ist klar, dass es in den Hunderten von Jahren der Kunst immer eine direkte Reaktion und Interaktion der

Kunst mit politischen Ereignissen gab, und daher können wir fragen, ob wir aus den historischen Lösungen etwas lernen können.

Nehmen wir ein berühmtes Historienbild: Francisco Goyas »Erschießung der Aufständischen, 3. Mai 1808« (1814). Der Titel ist interessant, denn später, als Gerhard Richter zu dem Problem ein Werk beigetragen hat, wählte er ebenfalls ein Datum. Bei Richter ist der Titel »18. Oktober, 1977«. Goyas Bild kann als der Beginn einer Art Datumsmalerei gesehen werden. Interessanterweise gab Goya dem Bild keinen allegorischen oder symbolischen Namen, er untertitelte es einfach mit einem Datum: »3. Mai 1808«. Es wurde sechs Jahre später gemalt. Daher war es wohl eher eine indirekte, als eine unmittelbare Reaktion. Es ist auch sehr wichtig, die historische Situation zu berücksichtigen, in der Goya das Bild malte. Es ist wichtig, die Umstände zu bedenken, in welchen Künstler zu einem Problem einen Beitrag machen. Der Goya im Alter zwischen 20 und 30 Jahren wollte eine Position der Macht erlangen. Für Jahrzehnte war er ein Hofmaler. Erst als die Periode als Hofmaler vorüber war, wagte er es, sich an anderen Produktionen zu versuchen. Wahrscheinlich war es für Goya sogar notwendig, dass er durch diese Phase im Dunstkreis königlicher Macht ging, anders hätte er wohl kaum diese Einsichten erlangt. Es ist tatsächlich eine komplexe Frage zwischen Opportunismus und Opposition. Und Goya produzierte diese Art von Bildern, die die Revolte des spanischen Volkes gegen die französische Okkupation zeigen, am Ende seines Lebens. Als er »Capricho Nr. 43« produzierte, das den berühmten Titel trägt: »Der Traum der Vernunft gebiert Ungeheuer«, trug die erste Skizze den Namen »Idioma universal«. Was zur Frage Stellung nimmt, ob Kunst ein universales Idiom ist. In der langen Tradition der Kunstgeschichte war man der Meinung, dass es die Gesten sind, die ein universales Idiom darstellen. Hier sieht man, dass Goya von einer universalen Kunst geträumt hatte. Und der universal verständliche Kunststil

wäre einer der Gesten – später umgesetzt durch den abstrakten Expressionismus – etwas, das nicht gebunden ist an Identitäten, wie Nation, Mann, Frau, Klassen. Seine Hoffnung war, dass Gesten ein universales Idiom sein könnten. Befremdlicherweise ändert er seine Meinung, verwirft den Titel und nennt das Werk »Der Traum der Vernunft gebiert Ungeheuer«. Ich würde sagen, das ist eine klare Negation seines ersten Punktes, er bringt nämlich zum Ausdruck, dass ein universales Idiom nicht möglich ist, gerade das Gegenteil ist der Fall: ein Traum der Vernunft gebiert Ungeheuer. Wenn man das Werk betrachtet, findet man tatsächlich ein Zusammenbrechen aller Gesten, aller Kommunikation. Goya stellt also die Möglichkeit eines Historienbildes von universalen Gültigkeit in Frage.

Als Goya 1799 seine »Caprichos« publizierte, bezahlte er eine Anzeige in einer Zeitung namens *Diario de Madrid*, denn er wollte seine berühmten »Los Caprichos« verkaufen, was jedoch nicht von Erfolg gekrönt war. Deshalb veröffentlichte er die Anzeige einige Wochen später noch einmal in einem anderen Magazin. Der Text enthält eine interessante Frage: Ist es der Malerei erlaubt, menschliche Fehler und Laster auf eine Weise zu kritisieren, die vergleichbar ist mit der Poesie? Er fühlte sich also unsicher und fragte sich, ob es für die Malerei erlaubt ist, zu kritisieren, menschliche Fehler und Laster zu dokumentieren. Er fühlte in aller Klarheit, dass das von einem Schriftsteller, Philosophen gemacht werden könnte, aber dass es fraglich ist, ob es auch für einen darstellenden Künstler erlaubt sei.

Es ist verständlich, dass Künstler als Teil der Gesellschaft ihre Bilder aus der Sicht der Dinge malen, die den Machtinteressen ihrer Gesellschaft entspricht. Es ist ein interessanter Moment in der Geschichte des Kolonialismus, dass eines der wenigen Werke, das diese Sicht der Dinge angezweifelt hat – was es in der Malerei kaum gab –, der Roman »Gullivers Reisen« (Jonathan Swift, 1726)

ist, jedoch nur in der Originalpublikation. Im heute bekannten Buch fehlt das Kapitel über die »Rückkehr von Gulliver«. Nachdem er all die verschiedenen Länder bereist hatte, die unterschiedlichsten, kam er nach Hause und erkannte sein Heimatland nicht mehr. Was er seinen Landsleuten erzählte, war so ungewöhnlich, dass sie ihn nicht verstehen konnten. Jedoch war es nicht er, sondern sein Heimatland, das nicht länger dasselbe war. In diesem Buch kritisierte er die gängige Praxis des britischen Kolonialismus, und das auf eine Art und Weise, dass das Heimatland selbst nicht akzeptieren konnte, was er sagte.

Diese Weise der Kritik am eigenen Lande findet man oft in der Literatur, jedoch sehr selten in der darstellenden Kunst. Wenn die darstellende Kunst Machtstrukturen kritisiert, ist es meistens über eine Art universales Idiom, auf die eine oder andere Weise allegorisch. Ein besonders Beispiel aus dem 20. Jahrhundert in Bezug auf unser Problem ist »Guernica« (1937) von Pablo Picasso, das beispielhafteste *Historienbild* des 20. Jahrhunderts. Ich würde sagen, dass der Erfolg dieses Bildes ein Missverständnis ist. Jeder Betrachter, der die komplexe Sprache des Kubismus ablehnt, die Zerstörung der Figur, die unterschiedlichen Blickwinkel, konnte sie hier schätzen lernen, da sie an den Inhalt geknüpft ist. Die kubistische Bildsprache, normalerweise als destruktiv empfunden, wird hier geschätzt, weil sie mit dem Inhalt, der Destruktion des Krieges, übereinstimmt.

Die Moderne hat die Möglichkeit des Historienbildes zerstört. Das ganze Werk von Goya, David, Manet, die Malereien, die versucht hatten, historische Ereignisse zu repräsentieren, waren nicht mehr möglich, nachdem die abstrakte Malerei aufgetreten war. Es war also die universal-abstrakte Kunst, die ein Urteil gegen das Historienbild gefällt hatte. In diesem besonderen Moment, wenn man verpflichtet ist, abstrakt zu malen, kann man die Geschichte nicht mehr auf eine einfache Art und Weise reprodu-

zieren. Es stellte sich daher die Frage, wie man die gemeinsame Geschichte adäquat abbilden kann. Für mehrere Jahrhunderte hinweg glaubten die Leute an die Möglichkeit der Malerei, gemeinsame Geschichte, gemeinsam erfahrene Ereignisse, adäquat abbilden zu können. Wenn die Frage wäre, ob Künstler direkt oder indirekt auf historische politische Momente antworten können, dann ist die Antwort: ja. Dann müssen wir uns jedoch fragen: Warum geht das jetzt nicht? Was hindert die Künstler heute daran, ebenso zu reagieren? Viele Künstler hätten Bilder vom Genozid in Bosnien malen können. Warum haben sie das nicht getan? Ein Grund, eine Antwort wäre: Wegen der Probleme der Moderne selbst. Die Kunst selbst spricht sich gegen historische Repräsentationen aus. Dieses Urteil trifft jedoch nicht auf die Literatur zu. Viele Schriftsteller, von Grass angefangen bis zu Marquez, konnten fortfahren, über den zeitlichen Ablauf von Tod, Krieg und dergleichen zu schreiben. Für die darstellende Kunst war es ein internes Problem – das Ende der historischen Malerei verlangte nach neuen Strategien.

Es war eine große Überraschung, dass es einen Wendepunkt gab, eine Rückkehr zu dieser Art von Historienbild, als Gerhard Richter die Bilder »18. Oktober, 1977« vorstellte, die Bilder über das Ende von Mitgliedern der Roten Armee Fraktion.

Kann die Rückkehr zu dieser historischen Praxis der Repräsentation allgemeiner Geschichte als eine adäquate Reaktion beurteilt werden, oder aber liegt eine gewisse Gefahr darin, dass diese Art der Malerei zu Salon-Malerei verkommt? Es war die Aufgabe der Fotografie, das Medium für objektive Information über Tatsachen zu sein. Die Malerei hatte ihre historische Funktion verloren, die Geschichte zu überliefern. Der Triumph der Malerei im 20. Jahrhundert war tatsächlich eine systematische Verneinung der Funktion der Repräsentation. In der Folge war ein Künstler nicht mehr in der Lage, direkt auf historische Er-

eignisse zu reagieren. Indem Richter sich in seiner Malerei auf Fotografie bezieht, versucht er, die Fähigkeit für die Malerei zurückzugewinnen, das Reale zu repräsentieren.

Betrachten wir nun das Werk von Jeff Wall. Sie sehen hier einen Künstler, der in einer paradoxen Situation ist: Er will dem Urteil der Moderne gegen die historische Repräsentation folgen und gleichzeitig möchte er aber historische Ereignisse kommentieren. Er verlässt jedoch nicht die Form des Vokabulars der Moderne. Das ist jedoch keine adäquate Lösung des Widerspruchs, in den die moderne Kunst einen Künstler mit seiner gesellschaftlichen Verpflichtung gebracht hat. Wenn in der Tat eine systematische Verneinung der Funktion der Repräsentation den Triumph der modernen Malerei ausgemacht hat, die versagte, den Krieg abzubilden, dann ist es nicht schwierig zu verstehen, wieso Jeff Wall und Gerhard Richter so viel Erfolg hatten, indem sie die Kombination aus malerischen und fotografischen Effekten in die Malerei bzw. die Fotografie zurückgeführt hatten. Auf diese Art und Weise vermischt man jeweils bevorzugte Medien, man bleibt auf der Seite der abstrakten Malerei, aber andererseits wechselt man zur Möglichkeit, Tatsachen zu dokumentieren – man wechselt zur Fotografie. Oder man inszeniert Fotografien wie Historienbilder der Malerei.

Die Wiederauferstehung des Historienbildes ist gegen das Vergessen, den Verlust der Erfahrung, den Verlust an Geschichtsbewusstsein gerichtet. Alle Malereien und Skulpturen, denen wir als Historienbilder folgen, haben eine klare Funktion, die Tradition der Kunst, sich zu erinnern. All diese Kunst ist Teil einer mnemotechnischen Operation, ist Teil einer Strategie, sich zu erinnern, immer darauf hinweisend, wir haben hier ein Monument, um uns zu erinnern. Heute gibt es eine Art Resignation, den Verlust der Erinnerung und Erfahrung in der Moderne zu

akzeptieren. Dabei wurde Kunst erschaffen als eine Funktion, sich zu erinnern.

Nun untersuchen wir eine andere Funktion von Kunst. Ich beginne mit der Korrespondenz zwischen Albert Einstein und Sigmund Freud, herausgegeben im Jahre 1942, »Warum Krieg?«. Die Frage war, wie die Menschheit vom Krieg befreit werden könnte. Ein Vorschlag kam von Einstein: Es möge eine externe Organisation urteilen, als Richter in Konflikten zwischen Nationen fungieren. Doch sogar Albert Einstein realisierte bald, dass das unmöglich ist, denn um als Richter zu agieren, benötigt man Macht. Es war ihm klar, dass Gerechtigkeit und Gesetz mit Macht ausübung verbunden sind. Die Richter wären nicht neutral, sondern würden die Interessen von anderen Gruppen, die Macht ausüben, vertreten. Und sie hätten nicht die Macht, ihre Entscheidungen zur Anwendung zu bringen (wie im Fall der UNO). Daher kam er zum Schluss, und das erscheint mir interessant zu sein, die einzelnen Staaten sollten ihre Souveränität und ihre Freiheit aufgeben. Kann man sich so eine radikale Idee vorstellen, die unmöglich erscheint? Denn die Idee des Staates ist es, Souveränität zu etablieren und die Freiheit seiner Bürger zu garantieren.

Der nächste Punkt, den Einstein richtig bemerkte, war, dass er sich über das Generieren von Übereinkunft beklagte, und zwar auf dieselbe Art und Weise, wie es Noam Chomsky in seinem Buch »Manufacturing Consent« tat. Ein wichtiges Argument in diesem Buch ist, dass in dem Moment, in dem Übereinkunft erzeugt wird, zwischen der elitären Minderheit an der Macht und der großen Masse, die von der Minderheit unterdrückt wird, die Intelligentsia jene ist, die am empfänglichsten auf Propaganda reagiert, sie ist am leichtesten dadurch zu gewinnen.

Drittens beklagt sich Einstein über die Aggression, die im Menschen selbst begründet zu liegen scheint und die wohl immer nationale Minderheiten verfolgen würde.

Die Antworten von Freud auf die drei aufgeworfenen Fragen von Einstein fallen sogar noch etwas pessimistischer aus: Er führte klar aus, dass das Gesetz nicht nur durch Macht etabliert und gestützt wird, sondern dass das Gesetz selbst eine Konsequenz der Macht ist. Von Anbeginn der Zivilisation wurden Konflikte immer durch Gewalt und Machtausübung gelöst. Die Idee des Gesetzes entstand einfach, um eine andere Form der Macht gegen individuelle Macht zu finden. Das bedeutet, dass schwächere Personen, die sich nicht individuell verteidigen können angesichts einer Macht, die stärker ist als jeder einzelne, sich zusammenschließen mussten und eine Versammlung bildeten und Macht dabei bündeln konnten. Sie sagten, wir kämpfen nicht gegeneinander, wir kämpfen für den gemeinsamen Verband, sowie es im Französischen heißt: *L'union fait la force*. Die Gewalt eines Individuums, das stärker ist als die anderen, ist nur zu Fall zu bringen durch die Vereinigung der schwächeren Individuen. Die Vereinigung ist nun das Gesetz. Die Übereinstimmung der Mitglieder ist es, sich zueinander korrekt zu verhalten. Jedoch gibt es immer noch das Recht, Gewalt auszuüben. Das Gesetz ist ein Projekt, das erlaubt, Gewalt auszuüben gegen die Mitglieder einer anderen Vereinigung. Gewalt ist nun das Gesetz. Das Gesetz ist nun die Gewalt der Gruppe, einer Gemeinschaft, nicht eines Individuums. Es hat sich aber der Charakter der Gewalt nicht geändert. Sie hat sich alleine in einen Vertrag gewandelt, der Gewalt nicht gegen die Mitglieder der eigenen Gruppe richtet, sondern gegen Außenseiter. Die Idee des Gesetzes bewahrt uns daher nicht davor, Gewalt und Krieg ausgesetzt zu sein. Der Prozess der Zivilisation ist nichts anderes als die Erfindung von immer anspruchsvolleren Waffen für unse-

ren Kampf gegen die Natur. Wenn wir die Natur bekämpfen können, dann können wir auch andere Gruppen bekämpfen. Ich zitiere Freud in »Das Unbehagen der Kultur«: »Es ist noch immer Gewalt, bereit sich gegen jeden einzelnen zu wenden, der sich ihr widersetzt, arbeitet mit denselben Mitteln, verfolgt dieselben Zwecke; der Unterschied liegt wirklich nur darin, dass es nicht mehr die Gewalt eines einzelnen ist, die sich durchsetzt, sondern die der Gemeinschaft.« Die Gewalt verbleibt, sogar in der Kultur.

Derrida wies in »Gesetzeskraft. Der mystische Grund der Autorität« darauf hin, dass bereits der Ausdruck »to enforce the law« zeigt, dass Gewalt der Gerechtigkeit als Recht inbegriffen ist. Es gibt kein Gesetz ohne Anwendbarkeit und damit ohne Gewalt. Er fragt zunächst nach der Unterscheidung zwischen der »Gesetzeskraft« als legitime Gewalt/Macht und der »ursprünglichen Gewalttat«, die diese Macht instauriert hat und sich dabei nicht auf ein bestehendes Recht berufen konnte, und daher weder rechtmäßig noch unrechtmäßig sein kann. Seine Frage zielt auf die Grundlage des Rechts. Er zitiert Pascal dahingehend, dass – wenn man der Vernunft folgt – es nichts gibt, was von sich aus gerecht ist. Wer Gerechtigkeit auf ihr Prinzip zurückführt, zerstört sie. Im Verweis auf Montaigne schließt er: Gesetze genießen Autorität, weil sie Gesetze sind. Das ist der mystische Grund ihrer Autorität. Es gibt keinen anderen. Als Gesetze sind Gesetze gerecht. Man folgt ihnen aber nicht, weil sie gerecht sind, sondern weil ihnen Autorität innewohnt. Montaigne spricht von »legitimen Fiktionen«, die das Recht beinhaltet, auf ihnen gründet die Wahrheit der Gerechtigkeit/Rechtsprechung. Der Ursprung der Autorität, die Setzung des Gesetzes ist »grund-lose Gewalttat«, die weder unrechtmäßig ist noch rechtmäßig.

Selbst wenn das Gelingen performativer Akte, die das Recht begründen (Staatsgründung), vorgängige Übereinkünfte voraussetzen (etwa im internationalen Raum), wird die »mystische« Grenze

dort sichtbar, wo diese Bedingungen ihren Ursprung haben. Die Struktur ist eine Struktur, in der sich das Recht seinem Wesen nach dekonstruieren lässt, weil sein letzter Grund per definitionem grund-los ist. »Dass sich das Recht dekonstruieren lässt, ist kein Unglück«, so Derrida, sondern eine politische Chance.

In der Untersuchung des Textes »Kritik der Gewalt« (1921) von Walter Benjamin schreibt Derrida, dass der Unterschied zwischen Gerechtigkeit und Recht kein wahrer ist: »Das Recht enthält aber den Anspruch einer Ausübung, die im Namen der Gerechtigkeit geschieht; die Gerechtigkeit wiederum erfordert, dass sie in einem Recht sich einrichtet, das enforced werden muss.«

Derrida liest Benjamins Kritik der Gewalt nicht einfach als eine Kritik der Repräsentation der Sprache. Es ist auch eine »Kritik der Repräsentation als politisches System der formalen und parlamentarischen Demokratie«. Er sieht Benjamin eingebunden in die anti-parlamentarische und gegen-aufklärerische Welle der 1930er Jahre. Benjamin reflektiert die Krise des europäischen Modells der bürgerlichen, parlamentarischen Demokratie und des Rechtsbegriffes, beobachtet die Veränderung der Strukturen der Öffentlichkeit durch das Erscheinen neuer starker Medien und Mächte.

Mit der Analyse des Generalstreiks zeigt Benjamin, dass der Staat Gewalt monopolisiert. Die Situation des Generalstreiks erlaubt, die Gleichartigkeit von Recht und Gewalt zu denken: die Gleichartigkeit der Gewalt als Ausübung des Rechts und des Rechts als Gewaltausübung. Die Gewalt ist der Rechtsordnung nicht äußerlich, sie bedroht sie im Innern und zerstört die staatliche Rechtsordnung, die ihr das Recht auf Gewalt (z. B. Streikrecht) zugestanden hat. Der Staat fürchtet nicht eigentlich das Verbrechen. Der Staat fürchtet sich vor begründender Gewalt, die in der Lage ist, Rechtsverhältnisse zu legitimieren oder zu verändern, Gewalt, die selbst als etwas erscheinen kann, was ein

Recht auf Recht hat. Die Gewalt gehört *im voraus* einer Rechtsordnung an, die noch begründet werden muss. Damit eine Kritik der Gewalt sinnvoll ist, muss man zunächst einer Gewalt Sinn verleihen, so Derrida, die nicht wie ein Unfall dem Recht von außen zustößt: »Jenes, was das Recht bedroht, gehört ihm bereits an, gehört zum Recht des Rechts, gehört zum Recht auf das Recht, gehört zum Ursprung des Rechts.« Alle revolutionären Situationen/Diskurse rechtfertigen die Gewaltanwendung, indem sie sich auf die Einrichtung eines neuen Rechts berufen (Terrorismus). Das ausstehende Recht rechtfertigt rückwirkend die Gewalt (Staatsgründung).

Der Staat hat das Recht zu töten, das Individuum jedoch nicht. Das ist ein berühmtes Paradoxon, das für viele unge-rechtfertigte Gewaltausbrüche, nicht nur gegen die Bürger anderer Staaten, sondern auch gegen die Bürger des eigenen Staates, verantwortlich ist. Immer wenn sich ein Mitglied der Gesellschaft dagegen auflehnt, bekommt es die ganze Gewalt des Staates zu spüren. Gleichzeitig ist für viele Theoretiker dies die Leistung des Staates, durch sein Gewaltmonopol den sozialen Frieden herzustellen und die Aggression der Individuen einzudämmen.

Die Gesellschaft zusammenzuhalten ist eine fortwährende Aufgabe. Heute nennen wir das Systemmanagement. Demokratie ist nichts, was ein für allemal bleibt, sie muss jeden Tag aufs Neue verteidigt werden. Das System bricht sofort zusammen, wenn man sich nicht immer darum kümmert. Dasselbe gilt für die Demokratie. Sie ist etwas, was jeden Tag verteidigt werden muss, etwas, an dem man immerwährend arbeiten muss, um die Verträge zwischen den Mitgliedern der Gesellschaft aufrechtzuerhalten. Eine der Strategien, um die Gesellschaft zusammenzuhalten, ist die der Identifikation. Die Erfahrung der Identifikation muss durch Fahnen, Nationaltage, Sportereignis-

se und Ähnliches aufrechterhalten werden. Der Staat verfügt über sehr komplexe Strategien von Systemen, um die Erfahrung der Identifikation aufrechtzuerhalten. Durch den Prozess der Identifikation wissen die Mitglieder eines Staates, dass sie zueinander gehören, zu einer Gruppe mit der Lizenz zur Gewalt. Es besteht immer die Angst, dass Mitglieder einer Gesellschaft zur anderen Gesellschaft überwechseln wollen. Das Hauptproblem ist es also, die Mitglieder einer Gesellschaft zusammenzuhalten, und das geschieht hauptsächlich durch Identifikation. Macht und Gewalt werden in eine größere Einheit übertragen, in der die Einheit von Mitgliedern durch einen Prozess der Identifikation zusammengehalten wird, um die Einzelnen davor zu bewahren, sich gewalttätig zu behandeln. Die amerikanische Verfassung war notwendig, um in einem größeren Territorium die Staaten von Amerika davor zu schützen, sich gegenseitig anzugreifen. Es gibt jedoch in jedem System eine Minderheit und zu jeder Zeit ist eine Minderheit der Gewalt des Staates ausgesetzt. Das Paradoxon tritt klar zu Tage: Man kann Gewalt nicht verhindern, indem man ein Mitglied wird in einer größeren Vereinigung, wenn man einer religiösen oder ethischen Minderheit in dieser größeren Vereinigung angehört, sogar dann nicht, wenn diese größere Vereinigung mit eben dieser Intention der Gewaltminderung gegründet wurde.

Man kann sogar im Gegenteil sagen, dass gerade das Gewalt gegen andere in der Gruppe provoziert. In jedem System, sogar in der größten Vereinigung, gibt es immer einen historischen Moment, der Gewalt gegen andere in der Gruppe provoziert. Der Grund dafür ist der, dass eine Vereinigung immer eine Vereinigung ist aus Starken und Schwachen, aus Reichen und Armen. Daher ist es vor allem das Gesetz, das immer die Starken unterstützt, die Reichen, die die Macht besitzen, und die Gewalt richtet sich immer gegen die Schwachen in der Gesellschaft.

Man kann sagen, dass das System selbst die Strategien von Einschluss und Ausschluss produziert. Das ist ein wichtiges Moment, um als System zu funktionieren. Ein System muss jederzeit sagen können, wie es sich von seiner Umgebung unterscheidet. Das hier ist Teil meines Systems, das dort ist Teil der Umgebung. Das System selbst gebiert Minderheiten und Gewalt gegen diese Minderheiten, und nicht nur Gewalt gegen Außenseiter. Es ist der Traum des Systems, das Ungeheuer gebiert.

Daher gab es immer Aufstände innerhalb des Systems, um das ungerechte Gesetz der Reichen und der Leute an der Macht in ein gerechtes Gesetz für alle zu wenden. Immer wenn die überlegene Klasse, der hegemoniale Teil einer Gesellschaft, seine Privilegien verliert, zum Beispiel als die Serben das Privileg verloren hatten, dass die Nationalsprache Jugoslawiens Serbisch war, was Teil der hegemonialen Praxis war, dann möchte dieser Teil seine Privilegien verteidigen, er befürchtet dann den Zusammenbruch und Gewalt taucht aufs Neue auf. Diese Art eines sozialen Systems als Ansammlung von Einheiten bricht besonders leicht zusammen. Die Einheit funktioniert niemals wirklich mit unterschiedlichen ethnischen Gruppen und so vielen verschiedenen Sprachen, es sei denn, eine Gruppe, ein Teilsystem, verfügt über hegemoniale Gewalt. So eine Konstellation hält allerdings nur für ein paar Jahrzehnte zusammen, und Krieg entsteht besonders rasch, wie im Falle von Ex-Jugoslawien. Paradoxerweise verwandelt der Staat durch Krieg ein Gesetz in Gewalt und Gewalt in ein Gesetz.

Nun können wir den Prozess der Identifikation kritisieren, der ein sehr unerfreulicher Teil unseres Zivilisationsprozesses ist. Wir können mit dem Pan-Hellenismus beginnen, welcher besagte, dass die Griechen sich selbst als einen Ort und eine Nation der Kultur betrachteten und dass die anderen Barbaren waren. Auf diese Art und Weise haben sie den Feind erschaffen.

Man kann erkennen, dass der Prozess der Identifikation nicht nur das Gefühl der Identität erschafft, einer Einheit, sondern auch die Idee des Feindes selbst. Einen Feind zu erschaffen heißt ein mögliches Opfer zu erschaffen. Es ist der Prozess der Identifikation, der immer die anderen, die andere Identität erschafft. Das könnte ein Barbar sein, oder ein Jude. Daher ist es der Prozess der Zivilisation, die Erschaffung der Kultur, wo notwendig der andere als mögliches Opfer auftritt.

Demokratie muss es lernen, in der Zukunft den Prozess der Nichtidentifikation zu unterstützen. Und das kann die Kunst. Die zeitgenössische Praxis der Kunst stellt sich gegen den Prozess der Identifikation.

Als ich im Jahre 1993 in Venedig für den Österreich-Pavillon verantwortlich war, konnte ich mich nicht auf das Spiel mit der Nation zurückziehen, so wie es zuvor immer gespielt wurde. Ich entschied mich daher, zwei Ausländer zu nehmen und einen Österreicher. Das war ein Kompromiss, um den Prozess der Nichtidentifikation sogar in einem nationalen Pavillon zu unterstützen.

Die Theorie der Kultur nach Freud operiert mit zwei verschiedenen Argumentationslinien, der zerstörerischen, der aggressiven auf der einen Seite, und dem Eros, dem Trieb des Lebens auf der anderen. Wir müssen einsehen, dass, wenn Freud sagt, dass man Gesetz und Macht nicht trennen kann, ja dass es sogar eine wechselseitige Beeinflussung gibt zwischen Eros und Thanatos, die erst das Leben selbst hervorbringt, dass wir, wenn wir diese beiden Triebe nicht trennen können, auch Gesetz und Macht nicht voneinander trennen können. Konsequenterweise können wir dann auch nicht die Kunst von Gesetz und Macht trennen. Es ist eine einfache und naive Auffassung, zu sagen: Hier haben wir die Kunst als eine gute humanistische Lösung und hier haben wir die schlechte Gesellschaft. Und alle Künstler sind gut, und Künstler haben immer einen utopischen kritischen Standpunkt;

das ist eine idealistische Sicht der Dinge. Ich denke nicht, dass es möglich ist, die Kunst von der Macht zu trennen, genauso wie es unmöglich ist, Eros von Thanatos zu trennen. Gute Kunst zeigt uns sogar auf eine gewisse Art und Weise Aggression. Es ist tatsächlich viel schwieriger für einen Künstler, ein Werk zu produzieren, dass die reale Existenz der Aggression in unserem Kultursystem nicht unterdrückt.

Im Buch »Das Unbehagen in der Kultur« hat Freud die Frage gestellt: Warum fühlen wir uns unglücklich innerhalb der Kultur? Freud hatte Kultur auf zwei verschiedene Arten definiert. Als Erstes ist sie ein Schutz gegen die Natur, und zweitens ist sie ein Schutz gegen die Gewalt der Mitglieder einer Gesellschaft. Und letztlich die Idee der Sublimation, wenn wir nur durch Unterdrücken der Triebe die Möglichkeit haben, Zivilisation und Kultur hervorzubringen.

Die Frage ist daher: Ist es möglich, Aggression zu verhindern? Genauso wie Einstein sich das gefragt hatte. Und Freud sagt hier ganz klar: nein. Denn man kann nicht Eros von Thanatos, nicht den erotischen Trieb vom Todestrieb trennen. Es gibt keine Möglichkeit, Aggression zu vermeiden, höchstens teilweise. Diese teilweise Vermeidung könnte durch Liebe geschehen. Seine Idee war es, uns vor Aggression zu bewahren durch das Gefühl der Gemeinsamkeit. Er glaubte, dass alles, was dazu beiträgt, kollektive Emotionen zu kreieren oder auch Identifikationen, das Gefühl der Gemeinsamkeit stärken kann, und dass dies helfen kann, gegen den Krieg anzukämpfen. Seine These ist, dass die Konstruktion der Gesellschaft auf dem Prozess der Identifikation beruht. Später bemerkte man, dass das eine ungenaue Theorie war, denn genau das Gegenteil war der Fall. Der Gebrauch von Symbolen durch die Nazis war ein starker visueller Prozess der Identifikation, der zu pathologischen Ideen der Stärke führte, die beste Nation der Welt zu sein, die alle anderen zerstören könnte. Das heißt,

dass diese Teillösungen, die Freud vorgeschlagen hatte, auch versagen müssen.

Wir müssen erkennen, dass es in unserem Jahrhundert gerade diese Art der starken Identifikation war, die Krieg hervorgebracht hat, indem sie die bösen anderen hervorgebracht hat, die »Achse des Bösen« (G. Bush). Die Kunst, die Gefühlsbindung hervorbringt, die die Bande zwischen den Mitgliedern einer Gruppe stärkt, hilft nicht gegen den Krieg. Nur Kunst, die nicht der Identifikation zuarbeitet, die keine Gefühlsbildung produziert, die keine emotionalen Bande knüpft, ist gegen Krieg, ist gegen Gewalt.

Die letzte Frage lautet daher: Bewahrt uns die Kultur vor einem Krieg? Steht die Kultur im Widerspruch zum Frieden oder ist sie die Vorbedingung für eine Gesellschaft ohne Krieg? Am Ende seiner Veröffentlichung sagte Freud »Alles, was die Kultur-entwicklung fördert, arbeitet auch gegen den Krieg.«

Das ist das große humanistische Ideal. Doch der Krieg und der Genozid kamen in diesem Jahrhundert von kulturell sehr hochstehenden Völkern, wie z. B. den Deutschen oder den Serben. Kultur ist daher, und das ist eine Tatsache, nichts, was einen Krieg verhindert. Tatsächlich unterstützt die Kultur teilweise den Krieg sogar. Die Elite der Zivilisation unterstützt den Krieg wegen der Vorgänge, die ich zuvor beschrieben hatte. Wegen der Identifikation, wegen der Reinheit, wegen der Ordnung. Wenn die Kultur, wie Freud meint, Reinheit für sich in Anspruch nimmt, dann gibt es einen Grund, zu sagen, wir sind für größere ethnische Reinheit, wir wollen unsere Sprachen nicht vermischen, wir möchten nationale Filme und Literatur. Wenn man sagt, wir möchten einen Raum, eine Nation, einen ethnischen Namen, das geschieht im Zeichen von Reinheit und Ordnung. Daher stammt der berühmte Slogan, »retour a l'ordre«, zurück zur Ordnung, denn Ordnung ist Zivilisation. Es hat daher die Kultur einen Teil in sich, der uns nicht vor Krieg schützt, der im Gegenteil sogar

den Krieg nährt. Wir können als Künstler gegen gewisse Aspekte der Kultur ankämpfen. Wir können andere Kunstsysteme schaffen, wir können Anti-Kunst schaffen. Wenn wir realisieren, dass die Kunst ein Teil des Krieges ist, müssen Künstler gegen die Kunst sein, um gegen den Krieg selbst zu sein. Kunst ist Teil der Kultur, die Krieg überhaupt erst ermöglicht. Die Kunst ist Teil des Systems, das es beobachtet, ist Teil des Systems, das es repräsentiert. Kunst ist ein Teil der Gewalt, die sie repräsentiert. Künstler, mit den Worten von Gramsci, sind Experten in der Legitimation. Kunst ist in vielen Fällen sogar ein Code geworden, um die Repräsentation von Macht und Gewalt zu verbergen. Das ist die Funktion der Salonkunst. Wenn die Gesellschaft nicht in ihre eigenen Abgründe sehen will und nicht erkennen will, dass Kultur Teil der Gewalt ist, dann hat sie einen Code, den Code der Kunst, der wie allgemeiner Gedächtnisschwund wirkt. Die Kunst, die sagt, sie wäre nur eine Kunst des Erinnerns, ist ein Komplize der Gewalt. Als ein Akt der Legitimation ist sie Teil des Codes, die Repräsentation der Macht und der Gewalt zu verbergen und sich selbst dabei zur reinen Gedächtniskunst zu reduzieren. Wenn irgendetwas oder irgendjemand im Kunstsystem Gewalt zeigt, dann ist es leicht zu sagen, dass die Arbeit keine formalen Qualitäten hat. Und das ist eine Strategie, um die Arbeit zu verschleiern und um auch zu verschleiern, was sie über Gewalt und Kultur an sich sagt.

Die klassische Theorie, dass Kunst Humanität ist und nicht etwa Gewalt und Krieg, gilt nicht mehr. Es ist nicht immer nur der Feind, der das Ungeheuer ist, gewalttätig und barbarisch, auch die eigene Kultur selbst. Daher hatten wir für viele Jahrzehnte Kunst, die in Opposition stand zur bürgerlichen Verleugnung der Ursprünge der Kultur. Diese Kunst taucht tiefer als die Erinnerungskunst, deren Subjekte wechseln, einmal Täter, einmal Opfer, aber die niemals den Ursprung von Täter und Opfer reflektiert.

Wenn ich über die Anatomie der Kunst spreche, dann müssen wir uns daran erinnern, dass eine Bedeutung des Wortes Anatomie darin liegt, dass ein Körper aufgeschnitten wird. Es gibt den berühmten Film von Otto Preminger, »The Anatomy of a Murder«. Es ist ein seltsamer Titel, denn wörtlich übersetzt bedeutet er »Aufgeschnittenes aufzuschneiden«. Und dieses Aufschneiden ist nicht nur der Titel von anatomischen Experimenten, es ist ebenso eine Kunstpraxis, die von Fontana bis Brus reicht, nicht zu vergessen Marina Abramovic als Performancekünstlerin. Den Körper in das Kunstsystem einzuführen, war eine Idee, das Historienbild durch das anatomische Theater zu ersetzen. Das anatomische Theater begann mit Leonardo im 15. Jahrhundert. Er war einer der Ersten, der einen Körper geöffnet hatte. Um die Oberfläche des Körpers richtig zeigen zu können, meinte er, müsste man die interne Struktur kennen. Und es war im 17. Jahrhundert, als das berühmte Gemälde von Rembrandt (»Der Anatomieunterricht des Dr. Nicolaes Tulp«, um 1632) ein anatomisches Theater zeigte. Doch dann ging die Idee des anatomischen Theaters plötzlich verloren. Nur Literaten wie T. S. Eliot, in seinem berühmten Stück »Mord in der Kathedrale«, betrachteten die Anatomie der Gesellschaft oder die Anatomie von Körpern als Kunst. Oder aber auch Filmemacher wie David Cronenberg. Die Basis ist dabei die Idee der Anatomie, die Gesellschaft aufzuschneiden durch künstlerische Praxis. Mein Vorschlag daher ist es, den Todestrieb nicht dem Körper zuzuschreiben, der Natur. Mein Vorschlag ist es, den Todestrieb der Gesellschaft selbst zuzuschreiben, der Kultur selbst. Man sollte also keine Bilder mehr malen im Stile von *nature morte*, sondern man sollte Kunst machen nach der Devise *société morte*.

* Dieser Text erschien zuerst in: Peter Weibel/Günther Holler-Schuster (Hg.): *M_ARS, Kunst und Krieg*. Ostfildern-Ruit 2003, 316–330.

Manfred Schneider
BILDERKRIEG UND ORBITALE MORAL

Lassen sich aus der militärtechnischen und vor allem informationstechnischen Evolution des Krieges auch Perspektiven für die Frage der Moral gewinnen? Im postheroischen Krieg der Zukunft setzt die Strategie immer weniger Menschen und immer mehr automatische Waffen ein. Wenn sich der Krieg in einem nichtmoralischen Sinne immer weiter entmenschet und keine Opfer kostet, wie will man da noch der alten Moral, der öffentlichen oder vielleicht weltöffentlichen Moral eine Prognose stellen? Die Frage der Moral spielt in der Politik keine Rolle mehr. Die intellektuellen Kommentatoren der Weltpolitik haben das Abc aus Nietzsches Schriften erlernt und tendieren zur kühlen Bewunderung der Macht, die sich dem Beobachter in ihrer souveränen Entschlossenheit ohne moralische Motive präsentiert.¹ Die Fachleute geben uns zu verstehen, dass geschichtliche Mächte, dass Kapitalströme und Waffen und erst recht das Leben selbst auf keine Prinzipien der Moral hören. Mit Hegel können sie weiter erklären, dass die Weltgeschichte ihre Ziele ohne Rücksicht auf alle Abarten und Sonderarten des guten Willens verfolgt. Vor allem vergibt die welthistorische Vernunft gerne ihr Mandat an große Imperien, und wie will man nicht den gewaltigen, gewalttätigen USA zutrauen, dass sie auch ohne Zustimmung der UNO das Rechte tun? Die UNO verkörpert allerdings die alte Idee eines Rechtsuniversalismus. Sie anerkennt die kategorische kantische Forderung, dass die Grundsätze aller Handlungen universale Gültigkeit haben sollen. Doch wer Kant in einer politischen Diskussion zitiert, dem hält der Realismus entgegen, dass keine Großmacht nach Moral fragt, sondern allein den Nutzen und den Kalkül ihres Selbsterhalts im Auge hat. Selbst im Inneren des Staates lässt sich die *volonté générale* von