

Archiv der sozialen Demokratie der Friedrich-Ebert-Stiftung
Reihe: Politik- und Gesellschaftsgeschichte, Band 96

Herausgegeben von Dieter Dowe, Anja Kruke und Michael Schneider

Werner Daum · Wolfgang Kruse
Eva Ochs · Arthur Schlegelmilch (Hg.)

Politische Bewegung und symbolische Ordnung

**Hagener Studien zur
Politischen Kulturgeschichte**

Festschrift für Peter Brandt



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet
diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-8012-4216-9
ISSN 0941-7621

© 2014 by
Verlag J. H. W. Dietz Nachf. GmbH
Dreizehnmorgenweg 24, 53175 Bonn

Reihengestaltung: Just in Print, Bonn · Kempken DTP-Service, Marburg

Umschlagfoto: Skizze der Quadriga von Karl Friedrich Schinkel, 1814
GStA PK, I. HA, Rep. 93 B Ministerium der öffentlichen Arbeiten, Nr. 3024, Bl. 83
(Fotografin: Christine Ziegler)

Satz: Kempken DTP-Service | Satztechnik · Druckvorstufe · Layout, Marburg

Druck und Verarbeitung:
fgb – freiburger graphische betriebe GmbH & Co. KG, Freiburg i. Br.

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany 2014

Besuchen Sie uns im Internet: www.dietz-verlag.de

Inhaltsverzeichnis

<i>Werner Daum · Wolfgang Kruse · Eva Ochs · Arthur Schlegelmilch</i>	
Vorwort	9

I Politische Semantik und Symbolik

<i>Felicitas Schmieder</i>	
Eschatologische Prophetie im Mittelalter – Ein Mittel »politischer« Kommunikation?	17

<i>Thomas Sokoll</i>	
»Unterständische Schichten« – Die moderne Sozialgeschichte auf einem vormodernen Holzweg	33

<i>Ulrich Schödlbauer</i>	
Wie politisch ist die Kunst?	59

<i>Georg Hansen</i>	
Unaufgeklärte Sprechblasen	77

<i>Arthur Schlegelmilch</i>	
Die DDR als »sozialistische (Menschen-)Gemeinschaft«? Anmerkungen zu einigen Erscheinungsformen und Wirkungen politischer Semantik im Realsozialismus	91

II Erinnerungskultur

<i>Wolfgang Kruse</i>	
Auftakt ohne Vollendung – Die Anfänge des monumentalen Gefallenenkults in der Französischen Revolution	113

<i>Bärbel Sunderbrink</i>	
Die Rückkehr der Quadriga – Volksstimmung und Symbolpolitik im Befreiungskrieg 1813/14	131

<i>Reinhard Wendt</i>	
German Pacific Islanders – Eine ferne Diaspora und ihre Erinnerung an Deutschland	145

<i>Almut Leb</i>	
Die »saubere Wehrmacht« und der schmutzige »Vernichtungskrieg« – Auswirkungen der »Wehrmachtsausstellung« auf die individuelle und kollektive Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg	167
<i>Alexander von Plato</i>	
Blicke ehemaliger Zwangsarbeiter und Zwangsarbeiterinnen auf die Deutschen	183
<i>Eva Ochs</i>	
»Der gesteinigte Hund« – Lebensgeschichtliche Verarbeitung der Haftzeit in sowjetischen Speziallagern	211
<i>Nina Schneider</i>	
Erinnerungspolitik als Ausgrenzung aus der »Nation« – Über Sozialrevolutionäre und andere Gegner des Militärregimes in Brasilien	229
<i>Lutz Niethammer</i>	
Handel und Wandel im Pott – Wider »rostalgische« Ruhrgebietsidentität	243
 III Verfassungskultur	
<i>Eckhard Meyer-Zwiffelhofer</i>	
Die griechischen »Bundesstaaten« als Modell in der frühneuzeitlichen politischen Theorie und Geschichtsschreibung	261
<i>Werner Daum</i>	
Staatliche Ordnung und nationale Identitätsbildung in der Union – Eine vergleichende verfassungsgeschichtliche Betrachtung Siziliens und Norwegens im 19. Jahrhundert	293
<i>Jürgen G. Nagel</i>	
Ein »Mekka-brief« aus Lindi – Die Begegnung des deutschen Kolonialismus mit einem vermeintlich politischen Islam im Sommer 1908	317
<i>Thomas Vormbaum</i>	
Aus dem Umfeld der deutschen Strafgesetzgebung des Jahres 1935	335
<i>Andreas Haratsch</i>	
Die Entwicklung der Grundrechte in sechseinhalb Jahrzehnten bundesdeutscher Geschichte	355
<i>Arthur Benz</i>	
Die Verfassungskultur des deutschen Föderalismus – Kontinuität und Wandel	385

IV Kultur politisch-sozialer Bewegungen

<i>Franz-Josef Brüggemeier</i> Sozialdemokratie, Umweltpolitik und Willy Brandt	405
<i>Katharina Kellmann</i> Demokratischer Sozialismus oder soziale Demokratie? Richtungs- und Flügelkämpfe innerhalb der Sozialdemokratie zu Beginn der 70er-Jahre	421
<i>Miriam Horn</i> Wege zur Selbstbestimmung – Die samische Bewegung Anfang des 20. Jahrhunderts in Norwegen	445
<i>Christoph Jünke</i> Deutsch-deutsche Grenzgänger – Der Fall Leo Kofler	469
<i>Ludolf Kuchenbuch</i> Taten-Steine und Zeiten danach	483

Anhang

Veröffentlichungen von Peter Brandt	488
Abbildungsnachweise	493
Verzeichnis der Autorinnen und Autoren	495

Vorwort

Professor Peter Brandt ist am 4. Oktober 2013 65 Jahre alt geworden und geht Ende Februar 2014 in den Ruhestand. Fünfundzwanzig Jahre lang hat er den Lehrstuhl für Neuere Geschichte, später Neuere Deutsche und Europäische Geschichte, an der FernUniversität in Hagen geleitet. Die langjährigen MitarbeiterInnen seines Lehrgebiets haben dies zum Anlass genommen, ihn mit einer Festschrift zu ehren. Angesichts der großen Zahl von Kolleginnen und Kollegen, Freunden und Weggefährten, mit denen Peter Brandt im Laufe der Zeit zusammengearbeitet hat, haben wir uns entschieden, Hagen in das Zentrum zu stellen und nur diejenigen um einen Beitrag zu bitten, die an diesem Ort mit ihm zusammengearbeitet haben. Die allermeisten waren gerne bereit, zu dieser Festschrift beizutragen, wofür wir ihnen herzlich danken möchten.

Angesichts der weitgespannten, von der Antike bis in die außereuropäische Moderne, von der Wirtschafts- und Sozialgeschichte über die politische Geschichte bis in die verschiedenen Spielarten der modernen Kulturgeschichte reichenden Arbeitsfelder des Hagerer Historischen Instituts war es nicht ganz einfach, eine gemeinsame Klammer für die hier zu versammelnden Beiträge zu finden. Bei der Suche nach Schwerpunkten allein von Peter Brandt und seinen eigenen Arbeitsfeldern in der Geschichte der Arbeiterbewegung, der nationalen Bewegungen und der modernen Verfassungsgeschichte auszugehen, hätte so manchem heute oder früher in Hagen tätigen Kollegen die Mitarbeit schwer gemacht. Mit der Konzentration auf die politische Kulturgeschichte schien es uns dagegen am besten möglich, vielen potenziellen Beiträgern einen gemeinsamen inhaltlichen Anknüpfungspunkt zu bieten. Auch Peter Brandt selbst hat in den letzten Jahren in diesem Bereich gearbeitet, als Sprecher des Hagerer Promotionskollegs zum Thema Verfassungskulturgeschichte ebenso wie in seinen Studien zur Verfassungsgeschichte Skandinaviens, aber auch bereits früher im Kontext seiner Habilitationsschrift über die frühen Burschenschaften und ihren kulturellen Formen bürgerlicher Soziabilität.

Mit dem Titel »Hagerer Studien zur politischen Kulturgeschichte« ist aber kein in sich geschlossenes, gar von einem spezifischen Zugang angeleitetes Konzept politischer Kulturgeschichtsschreibung verbunden. Vielmehr ist damit ein weitgefaster Zusammenhang umrissen, der im konzeptionellen Dreieck von politischer Kulturgeschichte, Kulturgeschichte des Politischen und Geschichte politischer Kulturen angesiedelt ist und generell auf die kulturellen Sinnzusammenhänge und ihre vielfältigen Ausdrucksformen im Kontext politischer Strukturen, Deutungsmuster, Bewegungen

und Handlungsformen abzielt.¹ Um die inhaltlich weitgestreuten Beiträge bündeln zu können, haben wir uns für ein Ordnungsmuster mit systematischen Zuordnungen entschieden und versammeln in diesem Band historische Beiträge zur politischen Semantik, zur politischen Erinnerungskultur, zur Verfassungskultur sowie zur Kultur politisch-sozialer Bewegungen.

Der politischen Semantik und Symbolik gilt nicht nur das besondere Augenmerk der jüngeren politischen Kulturgeschichte, sondern gebührt auch methodische Relevanz in den anderen Arbeitsfeldern Peter Brandts. Im ersten Beitrag des Bandes wertet *Felicitas Schmieder* (☛ s. S. 17 ff.) die eschatologische Prophetie – entgegen der lange Zeit in der Mediävistik vorherrschenden Skepsis gegenüber dieser Quellengattung – zu einer potenziell politischen Kommunikationsform, ja einer Art Politikberatung im Mittelalter, auf. Die erhöhte Autorität und spezifische Sprache dieser politischen Kommunikation speiste sich aus einem semantischen Referenzrahmen, dessen eschatologische Bilder und Codes zum Basiswissen der Gesellschaft gehörten, weshalb es sich keineswegs um einen elitären Diskurs handelte. Anhand einer begriffsanalytischen Durchleuchtung der modernisierungstheoretischen Mythen der modernen Sozialforschung macht *Thomas Sokoll* (☛ s. S. 33 ff.) auf die politisch-semantischen Hintergründe der gewohnten Entgegensetzung vormoderner Stände- und moderner Klassengesellschaft aufmerksam. Aus einer »alteuropäischen Vogelperspektive« plädiert er in vergleichender Zusammenschau der Antike, des Mittelalters und der Frühen Neuzeit für die Ablösung des Ständeparadigmas durch die am Klassenbegriff orientierte Vorstellung einer funktionellen Elitebildung. Vormoderne Formen von sozialer Ungleichheit und Mobilität könnten dadurch neu verstanden und bewertet werden. *Ulrich Schödlbauer* (☛ s. S. 59 ff.) diskutiert mithilfe einer an Beispielen der europäischen Kunst- und Kulturgeschichte illustrierten Untersuchung der ästhetisch-sinnlichen Kommunikation von Herrschaft den politischen Charakter der Kunst. Dabei wird deutlich, wie Kunst durch alle Medien hindurch – von der höfischen Repräsentation über das Theater und die Literatur bis hin zum Film und Internet – und mithilfe einer besonderen Semantik – der poetischen Gerechtigkeit – als Vermittlerin zwischen Macht und Gesetz auf der einen und dem Einzelnen wie auch den Massen auf der anderen Seite wirkt. Auf die gezielte oder unbewusste Verschiebung von Bedeutungsinhalten im Sprachgebrauch weist anhand historischer und aktueller Beispiele *Georg Hansen* (☛ s. S. 77 ff.) hin. Mit deren Untersuchung mahnt er für die (sozial-)wissenschaftliche Praxis einen kritischen Umgang gegenüber derartigen »unaufgeklärten Sprechblasen« an. Im letzten Beitrag dieser Sektion be-

1 Vgl. allgemein Karl Rohe, Politische Kultur und ihre Analyse. Probleme und Perspektiven der politischen Kulturforschung, in: *Historische Zeitschrift*, 250/1990, S. 321-46; Thomas Mergel, Überlegungen zu einer Kulturgeschichte der Politik, in: *Geschichte und Gesellschaft*, 28/2002, S. 574-606; Barbara Stollberg-Rilinger, Einleitung zu: Was heißt Kulturgeschichte des Politischen?, Berlin 2005, S. 9-26.

fasst sich *Arthur Schlegelmilch* (☛ s. S. 101 ff.) mit der ideologischen und der realen Seite des Topos der »sozialistischen (Menschen-)Gemeinschaft«. Seiner Auffassung nach produzierte der in der DDR von Anfang an vorhandene, tendenziell zunehmende Spannungszustand zwischen Propaganda und Lebenswirklichkeit eigenständige kommunikative und kulturelle Verarbeitungsmuster zivilgesellschaftlichen Charakters. Ihre Marginalisierung und Unterdrückung durch das SED-Regime sieht er als verpasste Entwicklungschance – nicht zu Unrecht dienen sie seit der »Wende« als positiver erinnerungskultureller Bezugspunkt ehemaliger Regimekritiker und Oppositioneller.

Politische Erinnerungskultur stellt zum einen die Frage nach der Bedeutung von politischer Kultur im kulturellen Gedächtnis einer Gemeinschaft. Aus erfahrungsgeschichtlicher Perspektive kann zudem das Verhältnis von öffentlichem Umgang mit der gemeinsamen Vergangenheit und subjektiver Deutung herausgearbeitet und somit dem Zusammenhang zwischen individuellem und kollektivem Gedächtnis nachgespürt werden. Von den Anfängen des modernen monumentalen Gefallenenkults in der Französischen Revolution, der in der Praxis aber immer in starker Konkurrenz zu revolutionären Siegesfeiern und kultischer Heldenverehrung stand, berichtet der Beitrag von *Wolfgang Kruse* (☛ s. S. 118 ff.). Die symbolische Bedeutung der Quadriga des Brandenburger Tores, die nach den Befreiungskriegen wieder rückerobert wurde und an ihren rechtmäßigen Platz zurückgebracht werden sollte, beleuchtet *Bärbel Sunderbrink* (☛ s. S. 131 ff.) aus der Perspektive der Bevölkerung. *Almut Leh* (☛ s. S. 167 ff.) analysiert in ihrem Beitrag die Bedeutung der »Wehrmachtsausstellung« für die individuelle Verarbeitung von Kriegserfahrungen und für die Verständigung zwischen Kriegs- und Nachkriegsgeneration. *Reinhard Wendt* (☛ s. S. 145 ff.) verfolgt in seinem Aufsatz Kettenwanderungen pommerscher Familien in die Südsee und fragt dabei nach den erinnerungskulturellen Dimensionen der Diasporabildung bis in die heutige Zeit. Eine differenzierte Betrachtung des Bildes der Deutschen in den Erinnerungen unterschiedlichster Gruppen von Zwangsarbeitern und Zwangsarbeiterinnen liefert *Alexander von Plato* (☛ s. S. 183 ff.), der damit aus einem internationalen erfahrungsgeschichtlichen Projekt berichtet. *Nina Schneider* (☛ s. S. 229 ff.) beleuchtet die öffentliche Erinnerung an die Verbrechen aus der Zeit der Militärdiktatur zwischen 1964–1985 im heutigen Brasilien. Die Einrichtung der sogenannten »Wahrheitskommission« wird in ihrer Bedeutung als Instrument zur Rehabilitierung und Entschädigung der Opfer und zur Herstellung eines nationalen Konsenses, in den auch die reaktionären Kräfte eingebunden werden, analysiert und bewertet. Die Bedeutung des Aufenthalts in einem sowjetischen Speziallager für die Auseinandersetzung mit der Zeit des Nationalsozialismus wird in dem Beitrag von *Eva Ochs* (☛ s. S. 211 ff.) am Beispiel eines Thüringer Pfarrer aufgezeigt, der 1930 der NSDAP und wenig später den Deutschen Christen beigetreten war und dafür zwischen 1946 und 1952 interniert und inhaftiert wurde. *Lutz Niethammer* (☛ s. S. 243 ff.) wendet sich in seinem Essay gegen die Begrenzung der Erinnerungskultur

des Ruhrgebiets auf die Traditionen von Kohle und Stahl; er zeigt auf, dass es einen historisch wenig beachteten Wirtschaftszweig gibt: das erfolgreich aus dem örtlichen und regionalen Einzelhandel heraus deutschlandweit und international expandierende Familienunternehmen vom Schläge ALDI und Tengelmann.

Im Rahmen seiner Tätigkeiten als Mitherausgeber und Autor des Handbuchs der europäischen Verfassungsgeschichte und als Direktor des Dimitris-Tsatsos-Instituts für europäische Verfassungswissenschaften hat Peter Brandt sich auch dem Feld der Verfassungskultur zugewandt und dem Zusammenwirken nationaler Traditionen und konstitutioneller Errungenschaften besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Hier knüpft *Werner Daums* (☛ s. S. 294 ff.) Untersuchung zum Zusammenhang zwischen Verfassungstradition und nationalstaatlicher Identitätsbildung in Norwegen und Sizilien unmittelbar an, indem sie auf die Bedeutung präkonstitutioneller und konstitutioneller Erfahrungen für Prozesse kultureller Nationsbildung verweist. *Eckhard Meyer-Zwiffelhoffers* (☛ s. S. 261 ff.) Beitrag über die Rezeption der griechischen »Bundesstaaten« durch die neuzeitliche Verfassungstheorie und Geschichtsschreibung behandelt die Verarbeitung und Anwendung antiker Föderalverfassungsmodelle durch Staatstheorie und Geschichtsschreibung der Frühen Neuzeit und reflektiert die Gründe für ihre Vernachlässigung in der Moderne. Das Zusammenwirken wissenschaftlicher Expertise, politischer Interessen und pragmatischer Erfordernisse steht im Mittelpunkt des Beitrags von *Jürgen Nagel* (☛ s. S. 317 ff.) über den Umgang der deutschen Kolonialmacht mit einer scheinbaren Bedrohung durch den afrikanischen Islam. Mit Fragen der Interpretation und administrativen Ausgestaltung der sogenannten »Nürnberger Gesetze« von 1934 befasst sich *Thomas Vormbaum* (☛ s. S. 335 ff.), der einerseits deren mangelnde juristische Stimmigkeit verdeutlicht, andererseits aber auch das Bemühen der deutschen Justizverwaltung um die Glättung der Widersprüche und ihr Streben um äußere Anerkennung aufzeigt. Der Grundrechtsentwicklung in sechseinhalb Jahrzehnten bundesdeutscher Geschichte widmet sich *Andreas Haratsch* (☛ s. S. 355 ff.). Im Mittelpunkt stehen die historischen »Bewährungsproben« der Grundrechte und ihr Standort im Kontext von Gesellschaft, Politik und Staat bis heute. Als hochkomplexes und vielschichtig verflochtenes Geflecht aus »Diversität und Widersprüchlichkeit« analysiert *Arthur Benz* (☛ s. S. 385 ff.) im Schlussbeitrag dieser Sektion den bundesdeutschen Föderalismus, der mithin nur unter konsequenter Einbeziehung der verfassungskulturellen Perspektive verstanden werden kann.

Die Geschichte politischer Bewegungen hat immer im Kernbereich von Peter Brandts Arbeitsfeldern gelegen. Die hier versammelten Beiträge konzentrieren sich, auch darin seinen Schwerpunkten folgend, auf die sozialistische Arbeiterbewegung. Im ersten Beitrag von *Franz Brüggemeier* (☛ s. S. 405 ff.) geht es um die Frage, wie die SPD als klassische Partei der industriellen Arbeiterschaft unter Führung von Willy Brandt das Thema Umweltschutz für sich entdeckt und die Umweltschutzpolitik frühzeitig mit geprägt hat. *Katharina Kellmann* (☛ s. S. 421 ff.) behandelt in

ihrem Beitrag über die Richtungs- und Flügelkämpfe in der SPD im Reformklima der frühen 1970er-Jahre insbesondere die durchaus beträchtliche Rolle der Jungsozialisten und ihrer damals noch diskussionswürdig erscheinenden Vorstellungen von einer sozialistischen Überwindung der kapitalistischen Produktionsweise. *Miriam Horn* (☛ s. S. 445 ff.) beschäftigt sich dagegen mit dem Verhältnis von ethnischer Emanzipation und sozialer Bewegung. Ihr Beitrag behandelt die Emanzipationsbewegung der Samen in ihrem spannungsreichen Verhältnis zur Norwegischen Arbeiterpartei. Dieses Kapitel wird abgeschlossen mit einer biografischen Skizze über einen politischen Grenzgänger, wie es sie im linksozialistischen Spektrum häufiger gegeben hat. *Christoph Jünke* (☛ s. S. 469 ff.) stellt die Phasen, Orientierungen und Grenzüberschreitungen im politischen Leben von Leo Kofler vor.

Mit einer freundschaftlich-nachdenklichen Annotation von *Ludolf Kuchenbuch* (☛ s. S. 483 f.) klingt der Band aus.

Wir sprechen im Namen aller Beiträger, wenn wir Peter Brandt für seinen weiteren Lebensweg alles erdenklich Gute wünschen. Die Mitarbeiter seines Lehrgebiets werden Peters Menschlichkeit, Toleranz, Kompetenz und Loyalität vermissen. Freunde bleiben wir allemal – und vorerst gibt es ja auch für ihn als Leiter des Instituts für Verfassungswissenschaften in Hagen noch einiges zu tun.

Werner Daum · Wolfgang Kruse · Eva Ochs · Arthur Schlegelmilch

Wie politisch ist die Kunst?

Die Frage, ob Kunst politisch ist, muss Historikern unverständlich erscheinen. Bereits die ältesten Herrschaftszeichen bezeugen einen unauflöselichen Zusammenhang von Macht und Pomp. Sie sind dazu bestimmt, »Eindruck zu machen«. Macht zeigt sich, Macht prägt sich ein. Selbst dort, wo sie sich aus Gründen der Zweckmäßigkeit verborgen hält, spricht sie durch Zeichen, die den Dekor wahren, zu denen, die sie einschüchtern oder hinter sich scharen will. Aufdringlich oder unauffällig darf der Augenschein bekunden, was jeder weiß oder in seinem eigenen Interesse wissen sollte: *Hier spielt die Musik*. Macht will erkannt werden. Ein probates Steigerungsmittel der Wahrnehmung sind Künste, die »verherrlichen«, wo sonst nur krude Gewalt sichtbar würde. Mit den Regierungsformen wechseln Symbol- und Performanzregister.¹

1 Das Thema dieses Aufsatzes geht auf Diskussionen in dem von Peter Brandt geleiteten Politischen Arbeitskreis des Kondylis-Instituts für Kulturanalyse und Alterationsforschung (Kondiaf) aus den Jahren 2011/12 zurück. In Erörterungen über die Gegenwart des Vergangenen bleibt die Kunst häufig ausgeklammert, obwohl einer ihrer bedeutendsten Modi die Vergegenwärtigung ist, also die Wiederkehr des Vergangenen in einem bestimmten symbolischen Milieu. Gleichzeitig war und ist die Kunst involviert, sobald es um die symbolische Dimension der Politik geht. Die Idee, schuldlos zu sein am Geschehenen, gibt ihren politischen Appellen eine irrealer, gelegentlich bizarre Note – Grund genug, nach dem Grad und dem Ort ihres Involviertseins zu fragen. Wer angesichts der Weltverhältnisse nur eine politische Kunst für überlebensfähig und -wert hält, muss sich die Frage stellen, wie politisch die Kunst sein kann, ohne gerade das aufzugeben, was sie zur Kunst macht. Daran schließt sich die zweite Frage an, was »politisch« in diesem Zusammenhang überhaupt bedeutet. – Die 13. These Alain Badiou zur zeitgenössischen Kunst lautet: »Die heutige Kunst kann nur von dem ausgehend gemacht werden, was für das Imperium nicht existiert. Durch ihre Abstraktion macht die Kunst diese Inexistenz sichtbar. Das ist es, was das formale Prinzip jeder Kunst regiert: das Vermögen, für alle sichtbar zu machen, was für das Imperium – und damit, in gewisser Hinsicht, für alle – nicht existiert.« (»L'art se fait aujourd'hui à partir seulement de ce qui, pour l'Empire, n'existe pas. L'art construit abstraitement la visibilité de cette inexistence. C'est ce qui commande, dans tous les arts, le principe formel: la capacité à rendre pour tous visible ce qui, pour l'Empire, et donc aussi pour tous, mais d'un autre point de vue, n'existe pas.«). Die Art und Weise, wie hier das »Imperium« und die *Sichtbarkeit* der Kunst zueinander in Beziehung gesetzt werden, weckt Misstrauen: Sie stiftet eine allzu enge Liaison zwischen System (»l'Empire«) und Kunst auf der Basis des – nahehelichen – Miteinanderzerfallenseins. Die subversive Politik der Kunst zahlt den Preis aller Machtspiele: Sie bedient einen Ausschlussreflex, den sie an der anderen Seite negiert. Alain Badiou, 15 Thesen zur zeitgenössischen Kunst = Thèses sur l'art contemporain, in: Inaesthetik Nr. 0 (2008), S. 11-26. Vgl. Ulrich Schödlbauer/Doro Breger, Über Kunst. Über Gefängnisse. 12 Thesen/Para neuer, in: Grabbeau (2008) http://www.iablis.de/grabbeau/raum/breger/db_pn0/db_pn0.html.

1

Wo immer Militärkapellen aufspielen, rote Teppiche entrollt, unter Blitzlichtgewittern Wagentüren aufgerissen, Kleider-, Sitz- und Sprechordnungen zelebriert werden, greifen Mechanismen der Versinnlichung und der Versinnbildlichung, soll heißen der »ästhetischen« Kommunikation von Herrschaft. *Es zeigt sich, wer das Sagen hat*. Das repräsentative Nebeneinander hierarchischer, sakraler und ästhetischer Momente erzeugt beim Betrachter ein In- und Miteinander, ein, im Wortsinn, »Durch-einander« der Wahrnehmungsebenen, in dem ein Element das andere reflektiert, verstärkt und nicht selten karikiert, gelegentlich auch konterkariert. Dies alles dient der Steigerung von Prägnanz, also der Erzeugung einer herausgehobenen Wahrnehmung mit gedächtnis- resp. bewusstseinsprägender Funktion. Im Vergleich zu Serenissimusinszenierungen vergangener Epochen mögen solche Auftritte schlicht wirken. Rechnet man allerdings die technisch-organisatorischen Aufwände ein, so ist die Tendenz eher steigend.²

Das Bild der Macht in der medialen Öffentlichkeit tendiert zur Lückenlosigkeit – unter kunstvoller Einbeziehung des »Privaten«. Auch hier ist die Vorgeschichte lang. In Europa sind es die barocken Hofkünstler, die der ästhetisch durchgeformten Herrscherexistenz die passenden Ausstattungsstücke lieferten. Die auf den ersten Blick seltsam anmutende Allianz zwischen dem »Schöpfer« des Gesamtkunstwerks, Richard Wagner, und dem königlichen Imitator des Sonnenkönigs, Ludwig II., findet ihre Pointe vielleicht gerade darin, dass sich hier zwei Formen ästhetischer Repräsentation durchdringen: das an alle Sinne appellierende Bühnenwerk und das Person gewordene Abbild herrscherlicher Selbstinszenierung »mit allen Sinnen« huldigen *einem* Publikum, dem halluzinierten »Geschichtsvolk« als aufmerksamem Konsumenten der Idee der Macht. In diesem Sinne wäre Linderhof ein gebauter Dialog zwischen zwei Machtbildern: einer kommenden und einer, die geht.³

2 Die Masseninszenierungen der faschistischen und der sowjetischen Ära lassen keinen Zweifel aufkommen, mit welchem Bedacht hier das »Zeugnis der Sinne« in den Dienst von Herrschaftslegitimierung und ideologischer »Gleichschaltung« gestellt wurde. Natürlich besitzen auch Demokratien ihre Schauseite. Staatsempfänge, Diners, Militärparaden, Präsidentenansprachen und Parteitage folgen der hergebrachten Regel, dass Macht und Inszenierung – ganz unmetaphorisch – zusammengehören. Für Dynamik sorgt die konsequente Ausrichtung an den Gegebenheiten und Möglichkeiten der öffentlichen Medien. – Tina Holzwarth: Parteitage früher und heute: Inszenierung als Mediatisierung von Politik am Beispiel der Außerordentlichen SPD-Parteitage 1972 u. 2009, 2012 [<http://www.grin.com/de/e-book/199113/parteitage-frueher-und-heute>].

3 Hans-Jürgen Syberberg, Theodor Hierneis oder wie man ehemaliger Hofkoch wird, Spielfilm 1972.

2

Selten dienen Großinszenierungen im öffentlichen Raum der bloßen Repräsentation. In politisch aufgewühlten Zeiten fällt ihnen die Aufgabe zu, Anhänger zu mobilisieren und Gegner, auch potenzielle, einzuschüchtern. Wer Tausende »auf die Beine bringt«, der vollzieht eine für jedermann erkennbare Drohgebärde. Er formuliert einen Machtanspruch, der in genehmigten, sich in juristisch einwandfreien Formen vollziehenden Demonstrationen domestiziert, aber nicht aufgehoben erscheint. Die immer möglichen »Zwischenfälle« zeigen einen Rest an wechselseitigem Misstrauen zwischen Ordnungsmacht und Gegenmacht, das immer bleibt. Bei solchen Gelegenheiten feiert die Masse sich selbst: angefangen beim einfachen Selbstgenuss, der Lust am Beisammensein und Zusammenstehen, im rhythmischen Gleichklang, im ekstatischen Ausbruch Einzelner »vor aller Augen« und schließlich im stets erhofften kollektiven Wandlungserlebnis, in dem *ein* Verlangen die Masse »beseelt« und gelegentlich zu unvorhergesehenen Taten treibt. Dieses Verlangen wiederum, der »Wille der Massen«, wie es in ideologischer Sprache heißt, dient den politischen Massenbewegungen des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts als legitimierende Basis künftiger oder auf Dauer gestellter »revolutionärer« Herrschaft. Offenkundig tendiert demokratisches Herrschaftsverlangen dazu, den »demos« in beiderlei Gestalt zu inkorporieren: als abstraktes Wahlvolk und als von *einem* Willen beseelte Masse. Das Erlebnis der Masse ist eine Herrschaftsressource, organisierte »unpolitische« Massenergebnisse wie Sport- und Popveranstaltungen dienen nicht zuletzt dazu, ihren Gebrauch zu neutralisieren. Gleichzeitig tragen sie ihren Erlebnissinn in sich selbst – darin, obwohl äußerlich ungleich machtvoller, vergleichbar einem Violinkonzert im kleinen Konzertsaal einer ehemaligen barocken Residenz.

3

Mit der Epoche inszenierter Massenergebnisse gerät die Kunst in ein Spannungsfeld, das sie nicht ignorieren kann. Die heftigen Reaktionen progressiver Kunstbewegungen wie Expressionismus, Formalismus und Futurismus auf das Zusammenspiel revolutionärer Technik- und Massenergebnisse werden von dem starken Verdacht geleitet, die Kunst, wie man sie kannte, sei angesichts dieser historisch neuen Dimensionen des ästhetischen Weltverhältnisses am Ende. Auch hier geht es um Politik.⁴ Seit der Renaissance steht und fällt der Anspruch der Kunst auf repräsentative Weltdeutung

4 »Das Gemälde stürzte zusammen mit der Kirche und ihrem Gott, dem es als Proklamation diente, zusammen mit dem Palais und seinem König, dem es zum Throne diente, zusammen mit dem Sofa und seinem Philister, dem es das Ikon der Glückseligkeit war. Wie das Gemälde: so auch sein Künstler.« El Lissitzky 1922.

mit der Behauptung, sie verfüge über die Mittel, *zwanglos zu bezwingen*, also Herrschaft und Freiheit, zumindest des Gemüts, miteinander zu versöhnen.⁵ Lange vor der Aufklärung nimmt sie damit die Position ein, die dort zunächst arglos, später in aller Skepsis und mit allerlei Salvationen angesichts einer widerspenstigen Realität, der Vernunft eingeräumt wird – bis hin zu Hegels auch philosophisch zweideutigem, von Heine virtuos im Fortschrittssinn ausgelegtem Diktum: »Was vernünftig ist, das ist wirklich, und was wirklich ist, das ist vernünftig.«⁶ Schillers *Briefe über ästhetische Erziehung* bezeugen, dass auch im Zeitalter der Vernunft die Funktion der Kunst als »Intermedium«, als Vermittler zwischen dem Gesetzgeber – also der Vernunft – und dem Einzelnen mitnichten am Ende ist, jedenfalls nicht, solange der Einzelne die Vernunft nicht in dem Maße inkorporiert hat, das erforderlich wäre, um die Angelegenheiten der Allgemeinheit nach ihren Maßgaben zu regeln.⁷ In mancher Hinsicht erinnert Schillers ästhetisches Erziehungsprogramm an idealtypische Organisationsmodelle der heutigen netzbasierten Zivilgesellschaft: ein selbstregulierendes System fluktuierender Zusammenschlüsse und spontan, also »von unten« sich formierender Entscheidungsprozesse entspricht erstaunlich genau seiner Definition von Anmut als »Freiheit in der Erscheinung«⁸. Die reale Leitfigur dieser Anmut aber ist wie selbstverständlich lange Zeit die Kunst – von Schiller bis Warhol oder Beuys.

4

In der europäischen Tradition gilt die Bühne als Ort, an dem die öffentlichen Dinge straffrei verhandelt werden, auch wenn oft genug die Zensur ein gewichtiges Wort dabei mitspricht. Wie weit eine gewisse Interpretation der attischen Tragödie ursächlich an diesem Verständnis beteiligt ist, sei hier nicht erörtert. Brechts Antiaristotelismus, soweit er sich nicht einer Schimäre verdankt, bestreitet nicht den politischen

5 Die Fähigkeit, »immanes intractabilesque animos ad mansuetudinem, animum rectum, patriam animare«, ist das Geheimnis der Poesie: »Nec inhonesta poematis illa allegoria est: qua Orpheus ille beluas/Amphion saxa: ille quidem demulsisse: alter commovisse et/quocumque velle duxisse effectum est: vt que vis eloquencie esset/poete ostenderet [...]« J. Rupprich, Conradus Celtis Protucius, Oratio in Gymnasio in Ingelstadio publice recitata, in: Bibliotheca scriptorum medii recentisque aevorum, cur. L. Juhász, Saec. xv–xvi, (5) (1932) 1–16. Leicht veränderter Nachdruck in: J. Rupprich, Humanismus und Renaissance in den deutschen Städten und an den Universitäten, Leipzig 1935, sowie in: L. Forster, Selections from Conrad Celtis 1459–1508. Edited with Translation and Commentary, Cambridge 1948. – Ulrich Schödlbauer, Das Ende der Kritik, Berlin 1994, S. 45.

6 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Grundlinien der Philosophie des Rechts, Frankfurt a. M. 1972, S. 11.

7 Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen (1795), in: Schillers Werke, H. Kraft (Hg.), Frankfurt a. M. 1968, Bd. IV, S. 193–286.

8 Schiller, Kallias-Briefe, Brief vom 8. Februar 1793. Werke, Bd. IV, S. 82.

Charakter des älteren Theaters, sondern seine Unparteilichkeit – nach der Parole: *Das herrschende Theater ist das Theater der Herrschenden*. Die Instanz dieser verborgenen Parteilichkeit ist das Schicksal. Wer Veränderung will, muss folglich das Schicksal von der Bühne verbannen. Mutter Courage hat, ebenso wie die Galileis und Shen-Tes, nur *ein* Leben und daher nichts zu verschenken, schon gar nicht an katastrophensüchtige Theaterbesucher. Das Theater Brechts gilt weniger dem sozialen Engagement als dem straffreien Experiment, bei dem, nach dem Unveränderlichen, die Veränderung auf dem Prüfstand steht: Was ist notwendig? Welche Kosten fallen an? Wie veränderlich ist die Veränderung? Diese Aufgabe erben seine abtrünnigen Adepten⁹ und das postdramatische Theater spielt es ihnen nach. Warum sollte, wer die Bühne verändert, nicht auch die Welt verändern? Auch andersherum lässt sich fragen: Warum sollte, wer auf der Bühne das Unabänderliche (*αναγκη*) negiert, *nicht* die Botschaft der Negation in die Welt tragen?¹⁰ Eine Art von Pascal'scher Wette besetzt das Theater der Veränderung. *Hilft es nichts, so schadet es nichts*. Im anderen Fall ist der Gewinn immens.

Wenn auf der Bühne Gesten, Sprechakte, Handlungstypen auf ihre »Veränderbarkeit« hin überprüft werden, dann geht es in erster Linie um *Verfügbarkeit*. Die entscheidenden Fragen lauten: Welche Arsenale stehen zur Verfügung? Welche Teile davon werden *de facto* benützt, welche bleiben ungenutzt? Welche Wirkungen können erzielt werden, wenn das Ungenutzte zum Einsatz kommt? Wobei immer die Doppelwirkung auf der Bühne und bei den Zuschauern bedacht werden muss, die den Vorteil haben, protestieren und der Veranstaltung fernbleiben zu können. Die Illusion, falls sie aufkommen sollte, der *totalen* Verfügbarkeit wird durch dieses Zusammenspiel wirksam begrenzt. Was dabei ungewollt mit an den Tag kommt, ist der den menschlichen Dingen innewohnende Faktor Beliebigkeit. Gäbe es *keine* Zuschauer, dann ... ja dann wäre das Bühnengeschehen per se beliebig – gäbe es *nur* das Urteil der Zuschauer, dann wäre es erzwungen und unabänderlich, *es sei denn, die Zuschauer selbst änderten sich*.

Hier greift die Schwellenerfahrung der ästhetischen Moderne. Die Zuschauer ändern sich, sie haben sich schon verändert, sie ändern sich *wirklich*, aber *wie* sie sich ändern, entzieht sich dem Einfluss des Theaters. Eher drängt es das Theaterwesen selbst ins Abseits des gesellschaftlichen Bewusstseins. Betrachtet man den Vorgang mit den Augen der Theatermacher, dann ist der Wandel daher gleichermaßen zwingend und kontingent. Das erklärt, warum aus dem Theater der Revolution, also der für notwendig gehaltenen Veränderung, binnen einer Generation ein Theater der Beliebigkeit(en) werden konnte. Die Beliebigkeit tritt nicht zu Tage, solange das politi-

9 »Dieser Staat hat mir nichts geschenkt/+ ich habe mir von ihm nichts schenken/lassen als die Erfahrung des Scheiterns/einer Utopie, die der Motor meines/Schreibens war.« [durchgestrichen] Brigitte Maria Mayer/Heiner Müller, *Der Tod ist ein Irrtum*, Frankfurt a. M. 2005, S. 38.

10 Günter Grass, *Die Plebejer proben den Aufstand* (1966).

sche Glaubensbekenntnis intakt ist: Wer schon weiß, was er begreifen soll, bei dem liegt die Beliebigkeit im Begreifen, nicht im Begriffenen oder zu Begreifenden, das vor ihm liegt. Offenbar wird sie, sobald der Glauben an das Kampfziel diffundiert. Wo sich die Choreografie des Abfalls ähnelt, steht dahinter nicht die alte Notwendigkeit, sondern die Beliebigkeit der Gattung selbst, der fatale Wurf, dessen Urheber »Natur« zu nennen einem Rückfall in alte Sinnstiftungsrituale gleichkäme.

5 Thesen über poetische Gerechtigkeit

1. Der Grundgedanke der poetischen Gerechtigkeit ist einfach: Die Guten siegen, die Bösen haben das Nachsehen. So sah es das 17. Jahrhundert, in dem der Begriff aufkam, so sieht es der Normalzuschauer heutiger Fernsehkrimis noch immer.¹¹ Siegen die Guten, beruhigt sich das Gemüt, siegen die Bösen, bleibt ein Stachel zurück: So soll, so darf es nicht bleiben. Ein solcher Schluss muss umgeschrieben werden, ob auf dem Papier oder in der Wirklichkeit, bleibt dabei erst einmal außer Betracht, wenngleich nicht völlig. Natürlich geht es ums wirkliche Leben, um die Verhältnisse, wie sie sind und wie sie, nach dem Maßstab normativer Gerechtigkeit, nicht bleiben dürfen, es sei denn, sie bewegen sich sittlich in zustimmungsfähigen Bahnen. Der Theatersieg des Guten vermittelt keineswegs das fatale Bild einer Welt, in der es nichts zu verändern gibt. Er ist eine Art vorgezogener Friedensschluss mit der Welt, der den Kämpfer nicht davon entbindet, sich im realen Feld mit alter Verve auf den verbliebenen Gegner zu werfen.¹² Den Grund liefert die elementare Logik der Mimesis: Siegen die Bösen, so siegt das Böse. Wer kann, der mag darin eine Anwendung des Satzes aus der Poetik des Aristoteles sehen,

11 Sebastian Donat u. a. (Hg.), *Poetische Gerechtigkeit*, Düsseldorf 2012.

12 »Jeder Mensch zwar erwartet von den Künsten der Einbildungskraft eine gewisse Befreiung von den Schranken des Wirklichen; er will sich an dem Möglichen ergötzen und seiner Phantasie Raum geben. Der am wenigsten erwartet, will doch sein Geschäft, sein gemeinsames Leben, sein Individuum vergessen, er will sich in außerordentlichen Lagen fühlen, sich an den seltsamen Combinationen des Zufalls weiden; er will, wenn er von ernsthafterer Natur ist, die moralische Weltregierung, die er im wirklichen Leben vermisst, auf der Schaubühne finden. Aber er weiß selbst recht gut, daß er nur ein leeres Spiel treibt, daß er im eigentlichen Sinn sich nur an Träumen weidet, und wenn er von dem Schauplatz wieder in die wirkliche Welt zurückkehrt, so umgibt ihn diese wieder mit ihrer ganzen drückenden Enge, er ist ihr Raub, wie vorher; denn sie selbst ist geblieben, was sie war, und an ihm ist nichts verändert worden. Dadurch ist also nichts gewonnen, als ein gefälliger Wahn des Augenblicks, der beim Erwachen verschwindet.« Friedrich Schiller, *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*, in: Horst Turk (Hg.), *Theater und Drama: Theoretische Konzepte von Corneille bis Dürrenmatt*, Tübingen 1992, S. 59-65. *Poetische Gerechtigkeit in der Antike: Michael Lurje, Die Suche nach der Schuld. Sophokles' Oedipus Rex, Aristoteles' Poetik und das Tragödienverständnis der Neuzeit*, München/Leipzig 2004.

die Dichter seien, anders als die Historiker, mit dem Allgemeinen befasst.¹³ Der Schluss vom Bühnenbösewicht auf das Böse im Menschen verdankt sich der Theaterkonstellation – er bedeutet Kultur.¹⁴

2. Mit dem Konzept der poetischen Gerechtigkeit hält das Naturrecht Einzug in die »schöne« Literatur. Was Gott oder die Natur als Recht gesetzt hat, darf auch in ihr nicht ungerächt verletzt werden. La Mesnardière schreibt: »Il faut d'ailleurs considérer que le héros infortuné, qui paraît dans la tragédie, ne doit pas être malheureux à cause qu'il est sujet à quelques imperfections, mais pourra voir fait une faute qui mérite d'être punie [...]«. ¹⁵ Wo die irdische Gerichtsbarkeit versagt, tritt die göttliche Vorsehung auf den Plan.¹⁶ Vordergründig ist die rächende Nemesis einer mit antiken Bildern vollgesogenen Literatur das ausführende Organ der Vorsehung. Näher betrachtet handelt es sich jedoch um eine Mittlerinstanz: Sie vermittelt zwischen Weltordnung und Weltunordnung, sie stellt die Ordnung wieder her, aber um den Preis neuer Unordnung und neuer Geschichten, sodass Böses fortwährend Böses gebiert. Die poetische Gerechtigkeit setzt also »dramaturgische« Schnitte: Wenn alles hier, an dieser Stelle endete, wäre alles gut. Jeder Romanschluss spielt Weltende, jedes Bühnenstück Jüngstes Gericht. Das verbleibende Unrecht schreit zum Himmel. Was dort geschieht, bleibt verhüllt. Doch es gibt Hypothesen.

13 Aristoteles, Poetik, griechisch/deutsch, übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann, bibliogr. erg. Ausg. Stuttgart 1994, Kap. 9, 1451b5-7. – Zum Zusammenhang von Philosophie und Tragödie s. Michael Erler, Psychagogie und Erkenntnis, in: O. Höffe (Hg.), Aristoteles: Poetik, Berlin 2009, insbes. S. 133 f.

14 Wer ist böse? Wer mir etwas wegnimmt, wer mir schadet, wer mich aufhält – er muss weg. Der Bösewicht muss beiseitegeschafft werden, er ist Objekt meiner ungebremsten Aggression. Wenn *der Böse* im Einzelnen wirksam gedacht wird, liegt darin eine Differenzierung: Vielleicht kann man den vordergründigen Bösewicht von der Herrschaft des Bösen befreien, ihn zur Einsicht bewegen, weniger böse machen. Der Böse aber muss erkannt werden, er lässt sich nicht als Person unter Personen dingfest machen. Man braucht also Kriterien, man braucht *das* Böse als Kriterium, um *den* Bösen am Werk zu sehen. Angenommen, man versteht die Bühne als moralische Anstalt, also als einen Ort der Aufklärung, dann liegt nichts näher, als den Bösen zugunsten des Bösen zu quittieren. In diesem Schritt liegt der Übergang von der Religion zur Kultur: Die religiöse Dimension scheint weiterhin durch, aber sie herrscht nicht unumschränkt.

15 La Mesnardière (1640, 20), zit. n. Lurje, Die Suche nach der Schuld, S. 90. Corneille, der diese Auffassung teilt, setzt hinzu: »Il reste donc à trouver un milieu entre ces deux extrémités, par le choix d'un homme, qui ne soit ni tout à fait bon, ni tout à fait méchant, et qui par une faute, ou faiblesse humaine, tombe dans un malheur qu'il ne mérite pas.« Corneille (1660) 145, zit. n. Enrico Mattioda, La discussione sulla colpa tragica nelle interpretazioni della *Poetica* di Aristotele tra XVI e XVIII secolo, in: Horizonte, 12. Jg. (2010/11), S. 44.

16 Wolfgang Ranke in: Turk (Hg.), Konzepte (wie Fn. 12), S. 234, Anm. zu Schillers »Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie«, S. 60,6 ff. – Zur Katharsis: Bernhard Huss, Die Katharsis, Jean Racine und das Problem einer »tragischen Reinigung« bei Hofe, PhiN 49/2009, S. 35, <http://web.fu-berlin.de/phn/phn49/p49i.htm> [5.2.2013].

3. Wie das Naturrecht, so gehört auch die poetische Gerechtigkeit zum Inventar politischer, genauer metapolitischer Begriffe. Der verletzte Ordnungssinn verlangt, dass »die Rechnung beglichen wird«. Wo das nicht geschieht, ist die Geschichte für ihn nicht zu Ende. Etwas fehlt, solange das Verbrechen ungeahndet bleibt. Zwischen Bühne und Zuschauer spinnt sich unsichtbar, aber im »Mitfiebern« mit anwesend, die Sorge um das gemeine Wesen, um den Zusammenhalt der Gesellschaft und, soweit diese Differenz bereits gemacht wird, den des Staates. Die Verantwortung für das Ganze (πολις) etabliert ein festes Urteilkriterium gegenüber dem allzu freien Spiel der poetischen Einbildungskraft. Der Autor weiß oder ahnt, was das Publikum von ihm verlangt und er muss diesem Anspruch genügen, soll sein Werk Erfolg haben. Doch auch das Publikum muss sich dem Bühnenanspruch stellen und seine Leidenschaft für *sex and crime* für die Dauer einer Lektüre oder einer Aufführung bändigen.¹⁷ Über den Bösewichtern der Literatur steht in unsichtbaren Lettern: »So geht's nicht.« Das scheint trivial zu sein, aber so sicher, wie über jeder mimetischen Tat stehen könnte: »Gerade so geht's«, so sicher ruft jede Mimesis den Unwillen all derer herauf, die sich auf diesem Wege bloßgestellt sehen, und sei es im Verborgenen. Ein gutes Publikum muss nicht gut sein, es muss nur wissen, was gut ist. Auch übermäßige Härte des Geschicks kann gegen das Gebot der Gerechtigkeit verstoßen und so die Darstellung moralisch entwerten. Aus diesem Gedanken heraus entwickelt der Jurist Thomas Rymer gegen Ende des Jahrhunderts seine viel beachtete Kritik an Shakespeares *Othello*. Die spätere Shakespeare-Idolatrie hat seine Argumente verlacht, die *political correctness* hat sie neu erfunden.¹⁸ Leicht abzutun ist das nicht. Das Begehren nach Ausgewogenheit mag einer an offene Schlüsse und Bühnengräuel ohne Ende gewöhnten Kritik platt oder rätselhaft klingen, aber es kommt nicht von ungefähr. Der »gerechte« Schluss greift stärker in den Motivhaushalt des Einzelnen ein als der offene oder böse. Die für die Dauer eines Theaterabends hergestellte Republik der Guten appelliert an das bessere, in der Verantwortung stehende Selbst, der Einzelne kann sich verweigern, jedoch nur um den Preis einer Isolation, die tief in den Gemütshaushalt eingreift. Jeder ist sich selbst der nächste Banause.
4. Ästhetisch scheint das Thema erledigt, aber das scheint nur so. Bei allem Hohn, der rituell über *political correctness* als Stichwortgeber der Kunst ausgegossen wurde, sollte nicht übersehen werden, dass jede Art von Entgegensetzung strukturelle Abhängigkeiten schafft. In dieser Hinsicht ähnelt die politische Korrektheit sehr jenem Stock mit zwei Enden, als den Dostojewskis Verteidiger in *Die*

17 Thomas Rymer, *A Short View of Tragedy*, 1693, Kap. VII.

18 »What can remain with the Audience to carry home with them from this sort of Poetry, for their use and edification? How can it work, unless (instead of settling the mind, and purging our passions) to delude our senses, disorder our thoughts, addle our brain, pervert our affections, hair our imaginations, corrupt our appetite, and fill our head with vanity, confusion, *Tintamarre*, and jingle-jangle [...]«. Thomas Rymer, *A Short View*, S. 146.

Brüder Karamasow die Psychologie bezeichnet.¹⁹ *Es muss etwas geschehen*: Wo immer die Parole – sichtbar oder unsichtbar – über einem Gedicht, einem Roman, einem Theaterstück oder einem Kinofilm prangt, ist die Idee der poetischen Gerechtigkeit nicht weit. Wo kein Gott mehr eingreift, ist Regie gefragt. Das gute Ende, sofern sie es verweigert, wird gleichsam über den Rand des Werks hinaus ins wirkliche Dasein verschoben. Das Publikum bleibt aufgefordert, das Werk zu vollenden, das mit einer himmelschreienden Ungerechtigkeit schließt. Die säkulare Gestalt der Vorsehung ist das weltumspannende Wir: *Wir, die Guten, müssen gegen den Misstand angehen, der uns aus diesem unbefriedigenden Schluss entgegenkommt*. Eine Pointe wird dabei leicht übersehen. Das Publikum wird hier in die Position des endlichen Gottes verschoben, dem die Aufgabe zufällt, die Bestie in ihrer jeweils aktuellen Gestalt zu zähmen.²⁰ Doch auch das beste Publikum ist für die Dauer der Vorstellung zur Passivität verurteilt, danach läuft es auseinander. Das weltumspannende »Wir« ist ein hypothetisches Organ.²¹ Verschleiert wird das durch zivilgesellschaftliche Aktivitäten mit semiöffentlichem Charakter, in denen der Affekt sich ästhetischen Auslauf verschafft, während das wirksame Handeln denen vorbehalten bleibt, die sich zur Kunst rein instrumentell verhalten: *Nützt's nichts, so schadet's nichts*. Kunst macht derweil, was sie immer tat: schöne Gedanken.

5. So, wie es schwerlich eine vollständig nicht mimetische Kunst geben kann, so ist kaum eine darstellende Kunst vorstellbar, die nicht auf die eine oder andere Weise mit dem Motiv der ästhetischen Gerechtigkeit spielt. Das Schema von Ordnung/Unordnung bewegt quer durch die Kulturen, es zu aktivieren bedarf nur geringer symbolischer Anstöße. Der Konflikt, der dadurch in die Kunst hineinkommt, wird in ihr zwangsläufig zum *plot*, zum handlungstreibenden Mit- und Gegeneinander der Parteien. Das »*abstractum*« im Spiel ist die »Handlung«: jene aristotelische Größe, der das Wort »Tathergang« nur scheinbar einen gesicherten kriminalistischen Boden einzieht. Es ist die Tat, welche Fragen aufwirft, Fragen, die beantwortet werden müssen, wenn sie dem Urteil der Betrachter transparent sein soll. *Handlung nennen wir denjenigen Teil des Geschehens, der, neben der Tat und ihren unmittelbaren Folgen, erklärt, wie und warum es zur Tat kam*. So

19 »Aber die Psychologie, meine Herren, ist zwar eine tiefsinnige Angelegenheit, erinnert aber dennoch an einen Stock mit zwei Enden.« Fjodor Dostojewski, *Die Brüder Karamasow*, Frankfurt a. M. 2008, S. 1122.

20 Die Kunst versetzt also das Publikum in die Rolle des Staates, wie ihn Hobbes konzipiert hat. Es hat die Aufgabe zu lösen, die sonst unlösbar erscheint: Wie überwinde ich das Unüberwindliche, das Übergewicht der Interessen, die verhindern, dass das Gute Raum greift und der Mensch dem Menschen ein »Gott« wird (Thomas Hobbes, *Vom Menschen, Vom Bürger*, Hamburg 1959, S. 59).

21 Ulrich Schödlbauer, *Das große Subjekt*, in: ders./J. Vahland, *Das Ende der Kritik*, Berlin 1997, S. 29 ff.

könnte eine Definition lauten, die ästhetische Mimesis konsequent dem Schematismus der »poetischen« Gerechtigkeit unterwirft. Sie macht, nebenbei, verständlich, warum ein weitgehend literaturabstinentes, latent oder offen kunstfeindliches Publikum sich Abend für Abend von öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten mit Polizeifilmen abfüllen lässt und, falls es das Bedürfnis nach Unterhaltungsliteratur anwandelt, vorwiegend zum Kriminalroman greift. Fehlt die Tat, so fehlt das Opfer, fehlt das Opfer, will kein rechtes Interesse aufkommen, die Sache weiter zu verfolgen, stockt das Verfolgungsinteresse, stockt das Bedürfnis generell, *sich weiter zu befassen*. Die naheliegende Möglichkeit, diesem feststehenden Konsumverhalten ein Schnippchen zu schlagen, bietet in der Tat der offene Schluss, der wie ein ausgestreckter Finger auf den *wirklichen gesellschaftlichen Missstand* deutet und in der Realität Abhilfe fordert. Man versteht, warum sich für diese Art von »Ästhetik« (d. h. Ausbeutung eines elementaren Wahrnehmungsschemas) das Epitheton »politisch« eingebürgert hat, man versteht aber auch, dass dem bereits eine verengende Auslegung des Politischen zugrunde liegt. Politisch (in diesem Sinn) ist nicht das Vertrauen in die Institutionen des Staates und der »communitas«, im Zweifelsfall Abhilfe zu schaffen, sondern das Misstrauen in diese Institutionen und der Wunsch, sie im stets gegebenen, durch künstlerische Darbietungen »bewusst gemachten« Zweifelsfall zu zerschlagen – die Option der Revolte – oder durch die eschatologisch-imaginäre Gemeinschaft der Guten – das alltags-postmoderne »Was tun« – zu ersetzen. Das ästhetische Massenverhalten entspricht einer alltäglichen Abstimmung über die beiden Modelle. Die Resultate sind – relativ – eindeutig und sie bestätigen die Auffassung, dass sich hier zwei Politikmodelle gegenüberstehen: eines, das in den Institutionen des Rechtsstaats und seiner Organe die beste Gewähr für die Einlösung der Gerechtigkeitsforderung sieht, und jenes andere, das die zivilgesellschaftliche Aktion im Zentrum eines unbedingt gesetzten, aber natürlich manipulierbaren Gerechtigkeitsempfindens zu verankern sucht.²²

22 Wie sicher sich die Sendeanstalten sind, über das massentaugliche Modell zu verfügen, zeigt die allabendliche Aufladung des Genres mit gerade anliegenden gesellschaftlichen Themen, häufig mit gesellschaftspolitischem Hintergrund. Der Krimi wird zum Knigge: zur durchgespielten Anleitung, mit Konfliktsituationen »umzugehen«, ohne das Gesicht zu verlieren oder »hässlich« zu wirken. Gerade dieser Zug beweist, dass die Nachfolge des »klassischen« höfischen Dramas hier zu suchen ist: Das Publikum soll über »Manieren« gebändigt und zu bestimmten Formen der Konfliktauslegung und -austragung hin gelenkt werden, während die »Bösen« sich diesen Formen verweigern. Ein Aspekt dieses Modells ist das Motiv der allgegenwärtigen Korruption, das den systemimmanenten Abfall vom System brandmarkt und damit den naiven Glauben an die Integrität der Systemvertreter durch den »kritischen Blick« auf die Verhältnisse ersetzt. Hier lassen sich fließende Übergänge zum konkurrierenden Modell konstruieren – eine Art Küstenschiffahrt für den Normalgeschmack, der sich sträubt, die offenen Gewässer der gesellschaftlichen Negation anzusteuern.

6

Wie politisch ist die Kunst? Eine vorläufige Antwort lautet: Sie ist politischer, als mancher ihr unterstellt, und sie ist weniger politisch, als mancher von ihr verlangt. Fest scheint zu stehen: Im Spannungsfeld der Massen erfährt die Kunst eine Bedeutungseinbuße, von der sie sich nicht mehr erholt. Wenn Einmütigkeit als Grundlage gewaltfreier Herrschaft, besser noch: herrschaftsfreien Zusammenlebens nicht mehr im gemeinsamen Kunsterlebnis und nicht auf dem Grünen Hügel, sondern auf öffentlichen Plätzen erfahrbar wird, bröckelt auch das Bündnis zwischen den politisierten »Gebildeten« und der Kunst. Es verschwindet in dem Maße, in dem zur Repräsentation der Freiheit weder die Beichte »sub rosa«²³ noch die mimetische Expression auf einer Bretterbühne benötigt wird. Beobachten lässt sich dieser Vorgang in wechselnden Schüben. Seit dem Ende des Ersten Weltkriegs changiert die Kunst oder das, was in der allgemeinen Wahrnehmung von ihr übrig blieb, zwischen Kommerz und Wahn, es sei denn, sie zieht es vor, sich den wechselnden neuen Gewalten anzuschließen, oder sie wird per Dekret zur Botmäßigkeit gezwungen. Die Freiheit der Kunst endet an der Propagandafront, also dort, wo das Verhältnis zu ihr sich auf Hörensagen und Tinnel beschränkt. Überzeugt werden muss nicht der Gebildete, sondern die Masse. Die Gebildeten geben sich erst dort überzeugt, wo sie ein überzeugendes Massenkonzzept wahrnehmen oder wahrzunehmen behaupten. Sich selbst sehen sie eher in der Rolle des Vorkosters, auch wenn das selten explizit so gesagt wird.²⁴

7

Das Dreieck aus Kunst, Publikum und halluzinierter »Masse« wirkt unvollständig, solange die Künstler als Faktor ausgeblendet bleiben. Ihr realer oder unterstellter, angesichts der realgesellschaftlichen Wirkfaktoren eher bizarrer Wunsch, die Vielen zu bewegen, ist nur in Grenzen egalitär. Er ist das Perpetuum mobile, das dem Dreieck Leben verleiht. Dieser Wunsch existiert unabhängig vom Bedürfnis einzelner Künstler, sich öffentlich auszuzeichnen oder in der Gesellschaft eine Rolle zu spielen. Dort, wo er fehlt oder zu fehlen scheint, wird er durch Supposition künstlich »eingespielt«: von den Distributoren – Verlagen, Theatern, Filmverleihen –, von der Kritik und notfalls durch wissenschaftliche Nachbereitung. Die bewegte Masse

23 Johann Wolfgang Goethe, An die Günstigen, Gedichte: Lieder. Berliner Ausgabe 1960, Bd. 1, 13.

24 Das sprechendste Symbol dieser »postmodernen« Masse ist nicht die Barrikade, das Requisite des Klassenkampfes, sondern die Lichterkette, das Licht in der Dunkelheit, das die lange Nacht der Tyrannei besiegt. Die Vorstellung einer innigen Verbindung von Kunst und Barrikade im neunzehnten Jahrhundert beruht auf einem Missverständnis, genauer gesprochen: einer Projektion, die durch die Propagandaformel vom genuin progressiven Charakter großer Kunst einen Schein von Plausibilität gewinnt.

ist das funktionale Äquivalent jener älteren »Unsterblichkeit«, die der Renaissancekünstler vermöge eines Ruhms gewinnt, der ihn den Herrschenden zwar nicht in der Gegenwart, aber vor der Nachwelt gleichstellt. Die Gleichstellung des Künstlers mit den Vielen macht auf andere Weise unsterblich – mittels Partizipation an der Unbetroffenheit der Masse durch die endliche Existenz des Einzelnen. *Politisch* daran ist die Behandlung der Lücke, die sich zwischen der individuellen Wirkabsicht und der Unerreichbarkeit der Vielen auftut. Die Arbeit daran, »vernommen« zu werden, ist harte Überzeugungsarbeit. Sie lässt sich nur mithilfe eigener starker (oder lautstark vertretener) Überzeugungen bewältigen. Diese müssen, um ihre Funktion zu erfüllen, der Aufgabe strukturell gewachsen sein. In der Praxis leistet das ein Okkupationsmodell, das die Befreiung vom Besatzungsregime des schlechten Geschmacks – »falscher« Seh-, Lese-, Hörgewohnheiten – mit dem Ende politischer Unfreiheit zusammendenkt. Auf diese wenig erstaunliche, allerdings selten ganz überzeugende Weise wird aus jedem Künstler, der (noch) nicht völlig im Kommerz aufgegangen ist, ein Vorkämpfer einer besseren Menschheit. Die damit verbundene Erwartung ist eine besondere Form der Naherwartung, die eo ipso mit jeder Widerstandshandlung, mit jeder Revolte, mit jedem Massenereignis mitfiebert, um es ebenso rasch wieder fallen zu lassen, wenn die öffentliche Aufmerksamkeit erlahmt oder das geplante eigene »Projekt« dazu sich nicht verwirklichen lässt. Was wie Solidarität aussieht, entpuppt sich bei näherem Hinsehen als eine besondere Form der Gleichgültigkeit, bei der ein Ereignis grundsätzlich so gut wie ein anderes zum Vehikel der Erzeugung von Aufmerksamkeit taugt.

8

Als der westdeutsche Filmregisseur Hans Werner Syberberg in den 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts seine Idee des »demokratischen« Films formulierte, lag er programmatisch auf einer Linie mit einer kleinen Gruppe von Filmemachern, die damals den »Neuen deutschen Film« formierte. Anders als das Theater, in dessen Räumen der Demos nur durch ein verwickeltes System von Repräsentanzen hindurch in Erscheinung tritt, galt der Film – jedenfalls vor der flächendeckenden Installation des Fernsehens und den Tagen des Internets – lange Zeit als *das* moderne Massenmedium und durfte sich in dieser Rolle der Aufmerksamkeit von Politik und Propaganda sicher sein. Nicht ohne Grund verrechnen Eingeweihte ideologisch hoch verstrahlte Propagandafilme wie Sergej Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* und Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* als Meisterwerke der Menschenbeeinflussung *und* als Höhepunkte der Filmgeschichte.

Der »demokratische« Nachkriegsfilm lehnt sich an italienische und französische Muster an, aber als *Faszinosum*, als Vor- und Gegenbild ist die »Traumfabrik« Hollywood, in der Kommerz und Mythenproduktion zur unauflöselichen Einheit ver-

schmolzen sind, allgegenwärtig. Wer neben Hollywood bestehen will, muss vor der kollektiven Macht seiner Bilder bestehen und der Konkurrenz an den Kinokassen standhalten. Der neue deutsche Film der Fassbinder, Schlöndorff, Syberberg, Wenders soll, gleichsam als Konterbande, dem Kommerzkino Paroli bieten – ideologisch, ästhetisch und, nicht zu vergessen, im national-kulturellen Interesse.²⁵ Dazu ist er auf Förderung angewiesen, die aus staatlichen bzw. halbstaatlichen Töpfen fließt. Gleichzeitig bleibt ihm aufgetragen, den kommerziellen Erfolg zu suchen und die Startinvestitionen ökonomisch zu rechtfertigen.²⁶ Syberberg hat – wie andere neben und nach ihm – erkannt, dass diese Konstruktion ein Dilemma birgt: Die Verbindung von politischer, »ästhetischer« und ökonomischer Steuerung verwischt Selektionskriterien und befördert (wie auf anderen Feldern administrativer Investitionslenkung auch) Fehlentscheidungen, die sich leicht zu mehr oder weniger fatalen Trends summieren. Am Ende läuft das Modell auf ein verschleiertes Kommerzdictat hinaus. Syberberg plädiert daher für eine Neuauflage des *bürgerlichen* Erfolgsmodells Theater. Analog zu öffentlichen Bühnen sollen öffentliche Filmtheater eingerichtet werden, in denen der Kunstfilm seine adäquate, vom Kommerz abgekoppelte Darbietungsstätte erhält.²⁷ In gewisser Weise nimmt das staatliche Fernsehen, das in jenen Jahren Gestalt gewinnt, diesen Impuls auf. Doch abgesehen von der technisch unzulänglichen Darbietungsform erweist sich das Verdikt der Einschaltquoten rasch als ähnlich fatal für die Kunst wie das Diktat der Kassen.

9

Was ist das für ein Kino, das den Kontakt zu den Massen gleichermaßen sucht wie fürchtet? Man könnte, ideologiegeschichtlich argumentierend, von elitärem Egalitarismus sprechen und träge damit eine ganze Intellektuellenkultur, deren öffentliche Wirksamkeit in jenen Jahren einem Höhepunkt zusteuerte. Dass Syberberg nicht zum Umfeld der Frankfurter Schule um Adorno und Horkheimer gehört, macht den Fall verwickelter, aber auch einfacher. Syberbergs »Demos« ist das Filmpublikum und die Geschichte des Films gerät in seiner Darstellung zur ästhetisch-politischen Selbst-

25 Wilhelm Roth, Das Oberhausener Manifest (1962) und die Bedeutung Oberhausens für die Entwicklung des deutschen Films in den frühen Jahren der Teilung, in: Geschichte im Westen: Zeitschrift für Landes- und Zeitgeschichte, Jg. 19 (2004), S. 76-83.

26 Ein stabiles, später auf Europa erweitertes System: Anke Zwirner, Finanzierung und Förderung von Kinospielefilmen in Deutschland. Herausforderungen und Chancen für junge Produzenten, Wiesbaden 2012.

27 »Die Filme sind da, es fehlen die Häuser und ihre Organisationen, sie vorzuführen. Und es war immer in Zeiten der Not, der Identitätssuche, wenn in Deutschland die Forderung und Sehnsucht nach einem Nationaltheater aufkam.« Hans Jürgen Syberberg, Hitler, ein Film aus Deutschland, Hamburg 1978, S. 56.

offenbarung dieses Publikums. *Hitler. Ein Film aus Deutschland*, der Titel seines bekanntesten Films (1977), benennt wohl nicht nur einen Film *über* Hitler sowie die Tatsache, dass dieser Film *in Deutschland* entstand, sondern suggeriert, dass dieses Leben in filmischen Kategorien und für »den Film« oder die Leinwand geführt wurde – so als habe das Dritte Reich der Nationalsozialisten mehr mit der kurzen Geschichte des Kinos und seinen darstellungstechnischen und massenkommunikativen Aspekten zu tun als mit der politischen Geschichte Deutschlands und Europas. Die Kommunikation des »Führers« mit den Massen sucht (und braucht) das Aufzeichnungsmedium, das die *ewige Wiederkehr des Gleichen* garantiert, nicht etwa, weil beide Seiten »ihren Nietzsche« gelesen hätten, sondern weil diese Form kollektiver Ekstase sich erst in der archivfähigen Reproduktion vollendet – als Nummernfolge vor dem Hintergrund eines als »Weltgeschichte« interpretierten Ewigkeitsphantasmas. Dieses Medium ist der Film, die *Filmkonserve*, an deren Zustandekommen das direkte Geschehen und das vom Rundfunk »ausgestrahlte« Tondokument als Teilaspekte der angestrebten künstlerischen Gesamtwirkung des *Weltspektakels* einen gewissen Anteil besitzen. Film und Filmwirkung gehen ineinander über. Entsprechend mischt der Film Dokumente aus der Geschichte des Films und der Filmgeschichte des Dritten Reiches.

Was kann, was soll ein solcher Film leisten? In gewisser Weise kehrt in ihm das Gerechtigkeitsaxiom des Thomas Rymer als Kinoregel wieder: Zugelassen wird nur so viel »Schicksal«, wie Motive im Spiel sind. Wo alle Motive im Spiel sind, wird die Kamera zum einzigen legitimen Selektor, der darüber entscheidet, was vom *Aufstieg und Fall des Dritten Reiches* in die Annalen des Films gelangt. In dieser Hinsicht ist auch Syberbergs Film nur »ein Film« unter anderen. Er bedarf daher weiterer Selektoren und er findet sie: einerseits im Bayreuther »Gesamtkunstwerk«, andererseits in der Ästhetik der »Bewusstmachung«, die schon Thomas Mann für seinen Roman *Joseph und seine Brüder* reklamierte und die im medialen Jahrzehnt 1967–1977 in progressiven Kunstkreisen Westeuropas relativ unumschränkte Geltung beansprucht. In die Sprache der Filmanalyse übersetzt, heißt das: Die Handlung – ein relativ unbedarftes Wort für eine verwickelte Sache – bewegt sich in der Spur des Gralsmythos als Vorlauf des Hitler'schen Weltspektakels, die Bildsprache des Films ersetzt die Hauptakteure dieses Spektakels, allen voran den großen Kommunikator, durch Marionetten, offensichtlich, um sie »befragbar« zu machen – natürlich auch, um die Suggestivität des historischen Materials zu brechen. Aber wenn hier ein Rest Verfremdung à la Brecht im Spiel ist, so unterläuft die dadurch gewonnene Intimität des »Spiels« die Distanz unterkühlter Betrachtung.²⁸ Syberbergs Form der Bewusstmachung verlegt das Objekt in die Psyche des Betrachters und überlässt es dort seinem Schicksal – besser

28 »Ich habe den ästhetischen Skandal versucht, Brechts Lehre vom epischen Theater mit der Musikästhetik Richard Wagners zu kombinieren, im Film das epische System als antiaristotelisches Kino mit den Gesetzen eines neuen Mythos zu verbinden. Eingeweihte wissen, was das heißt.« Hans-Jürgen Syberberg, *Hitler, ein Film aus Deutschland*, S. 28.

gesagt, beider Schicksal. Der didaktische Kunstgriff erzeugt eine radikal antididaktische Kunst, die den *Film Hitler* im Zuschauer zu Ende bringt: als *seine* beschwiegene Anwesenheit im lebendigen Heute und im Schaudern, das sie bezeugt.²⁹

10

Man kann nicht sagen, das deutsche Publikum habe sich dieser doppelten Zumutung nicht gewachsen gezeigt. Wie der Filmemacher monierte, bekam es sie kaum zu Gesicht. Das hatte, neben eher banalen Querelen, sicher politische Gründe. Doch so zu argumentieren setzt voraus, dass politische Kunst unter politischen Gesichtspunkten bewertet und verworfen werden darf *und soll*: sodass selbst die Ablehnung der Ablehnung, wo sie erfolgt, sich politisch legitimiert. Natürlich *waren* es stets politische Gründe, sobald die Ahnung einer Zensur am Horizont einer ausgefallenen »Rezeption« aufscheint. Wo die rechtlich verbürgte Freiheit der Kunst die staatliche Zensur verbietet, greifen gesellschaftliche Mechanismen, die – manchmal geräuschlos, manchmal spektakulär – dafür sorgen, dass die Bäume von Dissidenz und Kritik nicht in den Himmel wachsen. Was den Fall Syberberg so kurios erscheinen lässt, ist der Umstand, dass hier ein Werk dem öffentlichen Verdikt verfiel, das ansonsten wohlgeleitene Komponenten zu einem Projekt bündelte, das im Kern nicht politisch, sondern ästhetisch motiviert war: politisch nur insofern, als die Wirkbedingungen des Massenmediums Film den öffentlichen Raum tangieren, der stets einer gewissen politischen Kontrolle unterliegt. Dass dabei auch für den politischen Verstand etwas abfallen kann, bleibt generell unbestritten.³⁰ Ein Grund könnte darin liegen, dass im gleichen Jahr der nicht mehr ganz so neue deutsche Film unter dem Druck der RAF-Ereignisse³¹ eine radikale Wendung vollzog: weg von der Ästhetik der Bewusstma-

29 »H. Schubert: Und nachdem wir keinen Hitler haben im Käfig zum Ausstellen, und zum Anspucken, zum Treten oder Handküssen, für ein paar Mark für jeden von uns, je nach seinem Gusto, wie seinerzeit die Lola Montez für einen Dollar im amerikanischen Zirkus berührt werden durfte, schlage ich vor, jeder spielt sich selbst, spielt hier vor allen anderen seinen Hitler.« Filmszene in: Hans-Jürgen Syberberg, *Hitler*, ein Film aus Deutschland, S. 88.

30 »Psychoanalyse nicht als wirksames Interpretationssystem [...], sondern als psychoanalytischer Akt, als Séance. Man versteht, dass dieser Film die Dogmatiker, diejenigen, die von der widerlichen Bestie, die in jedem von uns ist, besessen sind, nur schockieren kann – ein bekannter Refrain.« Jean-Pierre Oudart, *Verführung und Terror im Kino*, in: K. Eder (Hg.), *Syberbergs Hitler-Film. Texte von Susan Sontag, Christian Zimmer, Jean-Pierre Oudart u. a.*, München/Wien 1980, S. 49. Ähnlich Susan Sontag: »Der Film will nicht irgendein *Bildungsziel* erreichen, sondern nimmt – nach eigenem Anspruch – die Verwirklichung eines (hypothetischen) *Therapieziels* in Angriff.« S. 20.

31 5.9.1977: Entführung des Arbeitgeberpräsidenten Hanns Martin Schleyer; 13.10. Entführung der Lufthansamaschine »Landshut«; Nacht vom 17. zum 18.10.1977: die Selbstmorde von Stammheim; 19.10.: Fund der Leiche von Hanns Martin Schleyer in Mülhausen. – Syberbergs Filmpremiere fand am 5.11.1977 in London statt.

chung (die das Involviertsein des Zuschauers ausbeutet) und hin zu einer nun wirklich »politischen« Freund-Feind-Orientierung, als deren erstes Dokument vermutlich der von seinem Arrangeur Alexander Kluge sogenannte »Omnibusfilm« von 1978, *Deutschland im Herbst*, gelten kann. Wer im Omnibus der Gruppensolidarität reist, reist jedenfalls nicht allein: *Gesinnung*, soeben noch eine Hohn und Spott herausfordernde Instanz, schweißt zusammen und bestimmt, wer dazugehört und wer nicht.

11

»Kunst« als Wagenburg, als Gemeinschaftsprojekt eines ideologisch verschwisterten, im beruflichen Alltag nur locker assoziierten, aber bei bestimmten Anlässen durch das Gefühl einer diffusen Bedrohung aus dem staatlich-gesellschaftlichen Raum zusammengedrängten Macherclans, einer »Ethnie«, wie der importierte sozialwissenschaftliche Terminus lautet, zielt vor allem auf das Kunstprivileg: die gesetzlich garantierte, über die bloße Freiheit der Meinungsäußerung deutlich hinausgehende Freiheit der Kunst. In den liberalen Gesellschaften des Westens wird sie als hohes Gut behandelt: als Lackmuestest an der Grenze zwischen Kultur und Barbarei. Entsprechend bemisst sich die mobilisierbare öffentliche Empörung, sobald der Eindruck entsteht, sie sei in Gefahr.

Wie jedes Privileg wird auch dieses zu einer Quelle von Korruption, sobald Gruppierungen auftreten, die diesen Eindruck systematisch zu erzeugen wissen – vor allem dann, wenn sie ausreichend gut vernetzt sind, um sich der Aufmerksamkeit der Medien sicher zu sein. Wie jede Korruption hat auch diese zwei Gesichter, je nachdem, ob das Bedürfnis der Gruppe, sich öffentlich zu profilieren, oder das Interesse der Medien am Spektakel obenan steht. Gegenüber dem unmaskierten privaten Geltungsdrang, der sein Skandalbedürfnis aus intimen Beichten und Verdächtigungen bestreitet³², besitzt der reklamierte politische – besser: semipolitische – Verfolgtenstatus den Vorteil, dass die Motive der Akteure für das Publikum nicht erkennbar werden. Es darf also spekuliert werden: Nichts dient der Verweildauer einer Sache in der Öffentlichkeit besser als kontroverse Meinungsspektren, die es den einschlägigen Instanzen erlauben, sich zu Wort zu melden und die Kuh »Publicity« bei dieser Gelegenheit gleichfalls zu melken.³³

Bei alledem steht außer Frage, dass in vielen Ländern politische Verfolgung von Künstlern und Literaten eine reale Dimension besitzt. Kein Zweifel auch, dass Kunst in vielen Fällen als Vehikel dient, um politische Ideen zu kommunizieren, deren direkte

32 Jan Ole Eggert, Nachzensur. Die Kollision von Kunstfreiheit und Persönlichkeitsrecht am Beispiel des Romans *Esra* von Maxim Biller, in: *Iablis*, Jg. 7 (2008).

33 Burckhard Dücker, Kultur und Zeitfenster. Zur kulturwissenschaftlichen Funktion einer Rahmenmetapher, in: *Iablis*, Jg. 9 (2010).

Verbreitung unter die Zensur fällt. Kein Zweifel aber auch, dass die in den Ländern der Sekurität öffentlich geübte Solidarität der Künstler und Szenen eine (selbst-)legitimatorische Funktion erfüllt, wofern sie nicht gleich zum Spielball fremder – vor allem: kunstfremder – Interessen dient: *Seht her, es geht um dieselbe Sache – hier wie dort.* Eine Kunstwahrnehmung, die der Logik des Spendenaufrufs folgt, mag den Gesetzen der Mediengesellschaft konform sein, die Logik der Kunst allerdings ist daraus längst entwichen. Für manche wäre das leicht zu verkraften, solange das Menschheitsziel stimmt. Leider ist über den Aufklärungsgehalt einer Kunst und ihrer Parolen nichts entschieden, die nur darin Kunst sein will, dass sie das Kunstprivileg zweckmäßig plündert.

12

Ergeben die aus tausenden hochgerekten Handys aufgenommenen und »ins Netz gestellten« Videos von Massenkundgebungen und Gemetzeln, einzeln oder zusammengenommen, Kunst? Die Frage kann all denen nicht schmecken, deren Existenz, ökonomisch und ideell, auf der Produktion von Kunstwerken und ihrem Vertrieb beruht. Dennoch kann sie nicht zum Verschwinden gebracht werden. Kurrente Vorstellungen vom Netz als Kunstwerk, als materiellem Prozess und Spiegel kollektiver Bewusstwerdung der einen Menschheit, formulieren in Bezug auf die Wirklichkeit dieses Mediums bestimmte Erwartungen neu, die bereits der amerikanischen wie der russischen Revolution inhärent waren. Auch Bretons programmatischer Surrealismus spekulierte auf das Ende des Kunstwerks und die Transformation des in der Kunst wirksamen ästhetischen Impetus in eine kollektive Bewusstseinsdynamik. Neben dem Netz als integrativem »Hypermedium« bestimmt der Stand der Aufnahme- und Bearbeitungstechniken den Grad der Realisierbarkeit. Technik, einst der schwierige, weil schwer – und nur von wenigen – zu beherrschende Teil der Kunst, ist, jedenfalls im Bereich der visuellen Medien, zum Jedermannsartikel geworden, dessen Beherrschbarkeit allenfalls in Grenzbereichen Probleme aufwirft. Die Zurückbettung der Kunst ins – technisch versierte – »Leben«, seine Abenteuer und Kämpfe, zusammen mit dem augenblicklich erfüllten Bedürfnis, den Augenblick festzuhalten, als gewönne er durch diese Art von artifizieller Fortdauer einen Extrawert, verspricht einen egalitären Zugewinn gegenüber früheren Formen der Kunstproduktion. Man kann diesen Effekt »politisch« interpretieren und zweifellos ist vieles davon politisch gemeint. Doch das gilt weniger dem Effekt der Dauer als dem der zeitnahen Kommunikation über beliebige Distanzen hinweg. Die praktisch-künstlerische Reflexion aufs Medium als Träger ästhetischer Sensationen spielt darin eine nachgeordnete Rolle. Es bedarf einer Blasiertheit, die mit den Obsessionen der Künstler durch ist, um aus der Verfügbarkeit der Produktions- und Distributionsmittel auf die Verfügbarkeit der Kunst zu schließen, als käme es weniger auf ihren weisen Gebrauch an als auf ihren »instantanen« Einsatz zu leicht zu verstehenden Zwecken.