

Kai van Eikels

Weitermachen. Überlegungen zu einer Virtuosität des Bleibens

Bevor ich auf das zu sprechen komme, was ich im Titel eine „Virtuosität des Bleibens“ genannt habe, möchte ich ein paar Bemerkungen zum Problem des Bleibens machen. Was heißt, im Falle eines Handelns, eines Geschehens oder Ereignisses, also im Falle von etwas Zeitlichem, wesentlich Flüchtigem, überhaupt Bleiben? Offenbar etwas anderes als das Erhaltenbleiben von materiellen Dingen, die dem Vergehen einen gewissen Widerstand entgegensetzen, die, kurz gesagt, später vergehen und nicht jetzt gleich, und sich währenddessen vielleicht sogar regenerieren. Aber inwiefern anders?

Heidegger sagt einmal: Indem die Zeit alles vergehen lässt, was ‚in‘ ihr, d.h. zeitlich ist, bleibt sie selbst, was sie ist: Zeit. Das Vergehen von allem wäre also gerade das Zeit-Bleiben der Zeit. Das ist eine sehr elegante Lösung, deren philosophische Konsequenzen durchaus bemerkenswert sind. Doch mir geht es heute nicht um das Abstraktum „die Zeit“, als *singulare tantum*, sondern gerade um das, was mit diesen eminent zeitlichen Dingen, den Handlungen und Ereignissen, geschieht. Wie bleiben sie? Wie bleiben sie, obwohl sie vergehen, ja obwohl sie darin bestehen, dass sie vergehen? Wie bleiben sie, indem sie vergehen?

Darauf zu antworten erfordert einen kurzen Durchgang durch die Philosophiegeschichte – und diejenigen von Ihnen, die sich mit der Philosophie der Zeit ausführlicher befasst haben, mögen mir bitte nachsehen, dass das Folgende sehr schematisch und skizzenhaft sein wird. Ich möchte nur einige Schwierigkeiten hervorheben, die sich meines Erachtens in dem Wort bündeln, das im Zentrum der aktuellen Ausstellung dieses Museums steht: Nachhaltigkeit.

Die antike griechische Philosophie arbeitet sich an dem Problem ab, Zeit und Sein aufeinander zu beziehen. Nur das Gegenwärtige *ist* der damaligen Überzeugung gemäß, Vergangenes und Zukünftiges dagegen begreift man als nicht-seiend. Die Gegenwart selbst jedoch erscheint, wie den Philosophen keineswegs entgeht, nur als ein Übergang, wo unentwegt Zukünftiges zu Vergangenen wird, während sich dieses Übergehen selbst nicht festhalten oder isolieren lässt.

Augustinus findet für dieses Problem eine Lösung, deren Überzeugungskraft offenbar sehr groß war und die das Denken der Zeit bis ins 20. Jahrhundert, mindestens bis zu Husserl, geprägt hat. Die drei Zeitmodi des Vergangenen, Gegenwärtigen und Zukünftigen haben ihm zufolge ihre Einheit im menschlichen Geist. Es sind die Erinnerung, also die Gegenwärtigkeit des Vergangenen, die Aufmerksamkeit, also die Gegenwärtigkeit des gerade Anwesenden, und die Erwartung, die Gegenwärtigkeit des Zukünftigen, die diese Einheit gewährleisten. Das heißt, das Bleiben verlagert sich damit von der Welt der Objekte in das wahrnehmende Subjekt – und damit stellt sich das Problem nun in der folgenden Form: Wenn die zeitlichen Dinge nur dadurch andauern und überdauern, dass ich sie erwarte und erinnere, sie erwartend und erinnernd in meiner Aufmerksamkeit halte oder immer wieder neu auf sie aufmerksam werde, inwiefern bin ich denn in der Verfassung, zu ihrer Nachhaltigkeit beizutragen? Und das will sagen: inwiefern ist die Verfassung meines Daseins mehr oder etwas anderes als jenes Vergehen, dem die Dinge unterliegen?

Diese Frage bringt die zweite für das abendländische Denken beherrschende Vorstellung hinsichtlich der Zeitlichkeit ins Spiel: das Verhältnis zwischen Zeit und Ewigkeit: *chronos* / *aion* – bzw. *tempus* / *aeternitas*.

Für Platon gilt, jedenfalls wenn man der kanonischen Übersetzung folgt, die Zeit selbst nur als ein unvollkommenes Abbild der Ewigkeit. Menschliches

Bewusstsein (Geist, *nous*) ist Teilhabe an der Ewigkeit inmitten der zeitlichen Existenz. Die maßgebliche Technik des wahren Lebens besteht daher im Wiedererinnern, im Wachrufen jener ewigen Ideen, die der Mensch mit seinem Tod (oder genauer: mit seiner Geburt) jedes Mal wieder vergisst.

Auch Augustinus, in einem christlichen Kontext, interpretiert in seinen *Bekenntnissen* das Gedächtnis als Indiz für die Anwesenheit des ewigen Gottes in seinem zeitlichen Bewusstsein. Die Subsistenz und Konsistenz, die der Mensch als ein erinnerndes, sich seiner selbst erinnerndes und sogar reflexiv sich seines Erinnerens erinnerndes Wesen zu erzeugen vermag, würdigt er als eine Spur des Ewigen im zeitlichen menschlichen Dasein.

Von dieser Differenz von Zeit und Ewigkeit ausgehend entwickeln sich zwei Direktiven für das menschliche Existieren (die beide in gewisser Weise bei Augustinus angelegt sind):

Erstens der Versuch, unserm Leben und Handeln eine Dimension zu geben, die über die Orientierung am flüchtigen Augenblick hinausgeht. Die Ahnung von der Ewigkeit, von etwas jenseits des Zeitlichen zu nutzen, um das zeitliche Dasein zumindest ein Stück weit dem ewigen Sein anzunähern. Am extremsten hat sich dieser Versuch in den religiösen Praktiken niedergeschlagen, die darauf abzielen, das „Eitle“ (was dann zugleich meint: das Vergängliche und das Überflüssige) zurücktreten zu lassen, eine *Solidität* der Lebensführung zu erreichen, um dem Ewigen ähnlicher zu werden. Die vom christlichen Menschen und verstärkt von Mönchen, Nonnen und Priestern geforderte Solidität ist zunächst weniger in unserem modernen Sinne moralisch begründet als durch das von Augustinus in die christliche Lehre eingeschriebene doppelte Verhältnis des Geistes zur Zeit, das Chance und Gefahr zugleich bedeutet: Die Sünde – das sagt Augustinus sehr deutlich – ist die *Ablenkung*, die Schwächung jener konzentrierten

Aufmerksamkeit, die das Bewusstsein des wahren Christen auf Gott gerichtet hält. Bei der Sünde handelt es sich nicht um das Gegenteil des Guten, sondern um mangelnde Beständigkeit, zu geringe Ausdauer im Gutsein. Wer sündigt, erliegt der Verlockung eines Augenblicks und gerät damit von jenem Weg ab, auf dem Zeit und Ewigkeit konvergieren sollen.

Auch dort, wo unsere abendländische Kultur die explizit christliche Orientierung verlässt, bleibt die Weisung, ein stetiges, sich nicht im Augenblick verausgabendes Leben zu führen, noch lange maßgeblich – indem sie befolgt wird *oder* indem sie als Negativfolie für radikale Anstrengungen gilt, sich davon zu befreien. Die bis heute geläufigen Auffassungen von *Verantwortung* basieren allesamt auf der Fähigkeit, aus Einsicht in die Kontinuität eines Prozesses, im Wissen um Vergangenheit und Zukunft dem kurzlebigen Reiz des Augenblicks zu widerstehen. Kants Kategorischer Imperativ formuliert das in seiner nacktesten Form: Handle *stets* so, dass die Maxime deines Handelns *jederzeit* zum Prinzip einer allgemeinen Ordnung des Handelns dienen könnte. Der Schlüssel zur geforderten Beständigkeit des „stets“ liegt im korrespondierenden „jederzeit“: Der moralisch, nämlich verantwortlich handelnde Mensch ist (oder wäre) jener, der sich in keinem einzigen Augenblick, da er handelt, ganz in dessen Gegenwärtigkeit verliert, sondern unentwegt das Zeitliche auf ein verallgemeinertes Über-Zeitliches projiziert – ein Über-Zeitliches, das bei Kant nicht mehr religiös gedacht ist, sondern nur noch als eine systematische Notwendigkeit, darin jedoch dieselbe Funktion hat. Um das menschliche Handeln hier, auf der Erde zu ordnen, braucht es, so Kants Überzeugung, Nachhaltigkeit. Und die kann es nur geben, indem der einzelne Mensch kraft seiner geistigen Fähigkeit vom Jetzt abstrahiert und sich im Hinblick auf etwas verhält, was jenseits des Flüchtigen und Vergänglichen ist. Selbst und besonders dann, wenn nichts beweist, dass es ein solches Jenseits gibt.

Dieses Jenseits der Zeit stellt das Fundament der metaphysischen Weltordnungen dar. Wenn es wegfällt, bricht die Ordnung, die sich auf Beständigkeit gründet, zunächst einmal völlig zusammen. Und viele Zeitgenossen haben im späten 19. und 20. Jahrhundert den Verlust der metaphysischen Gewissheiten und den Schritt in eine Welt, die sich als radikal *endlich* begreift – endlich im Sinne von: ganz vernichtbar, ob schnell durch Atombomben oder langsam durch die Entropie, und endlich im Sinne von: ohne Gott oder mit einem toten Gott –, als Sturz von der Ordnung ins Chaos erlebt.

Die Herausforderung seither lautet: Wie leben wir in einer Welt, deren Zeitlichkeit, d.h. Endlichkeit kein Außen mehr hat – in einer Welt, in der es nichts gibt außer das, was vergeht und zwar vollends vergeht? Nachhaltigkeit, so scheint es, kann in dieser Welt nicht mehr den Sinn einer innerweltlichen Beziehung zum transzendenten Ewigen haben. Sie wäre nur zu denken als ein ganz und gar in die Welt eingeschlossener Bezug. In einer durchweg endlichen Welt die Gegenwart in der Perspektive des Bleibens zu sehen und sich entsprechend zu verhalten, hat keinen absoluten Grund, keine erste Ursache und auch kein *telos*, kein Ziel, das mit dem Ende der Zeit zusammenfiel – sondern es hat nur *Motive*, die im Vergänglichen selbst liegen.

Diese Motive zur Nachhaltigkeit erscheinen daher zum einen in einer irreduziblen *Vielzahl*. Sie lassen sich nicht mehr zu einer großen Einheit zusammenfügen. Und zum anderen sind sie in radikaler Weise fragwürdig, denn jedes dieser Motive zur Nachhaltigkeit lässt sich nicht nur im Namen der Endlichkeit selbst, sondern auch jeweils im Namen eines anderen Motivs in Frage stellen. Man kann (sich zur) Nachhaltigkeit motivieren, aber die Motive werden zeitlich und örtlich begrenzt bleiben, da sie vollends relativ zu jenen Prozessen sind, die sie motivieren.

Nachhaltigkeit ist also keineswegs das moderne Pendant zum vormodernen Konzept einer Orientierung des Zeitlichen am Ewigen. Es ist der Name

eines Konzepts, das seinen Ort präzise *im Ende der Ewigkeit* hat. Dort, wo die Ewigkeit am Ende ist, wo die Idee des Ewigen die Kraft verloren hat, unsere Erwartungen und Erinnerungen zu bestimmen, dort müssen wir anfangen über Nachhaltigkeit nachzudenken. Diese Herkunft aus einer Verlegenheit in Folge eines schwer wiegenden Verlustes gilt es zunächst einmal zu beachten, wenn wir uns mit Nachhaltigkeit befassen. Es sieht, wenn man diese historische Linie einer Engführung und dann, in der Moderne, eines unkittbaren Bruchs zwischen Zeit und Ewigkeit betrachtet, so aus, als ob Nachhaltigkeit niemals ein *glückliches* Konzept wird sein können, da ihr jene Euphorie der Transzendenz versagt bleibt, die durch mehr als zwei Jahrtausende ganz verschiedene Weisen des Denkens und verschiedene Erfahrungen der Differenz von Zeit und Ewigkeit getragen hat. Nachhaltigkeit zu denken (und zu praktizieren) heißt immer schon: da *weiterzumachen*, wo der Weg der Metaphysik endet, wo es nichts mehr gibt, was diese mächtigste Organisation des abendländischen Geistes zur Verfügung stellen könnte – keine Ideen mehr, weder im platonischen noch im kantischen Sinne, keine Prästabilierung, keinen Weltgeist, keinen garantierten Sinn der Geschichte, keine natürliche Bestimmung des Menschen, kein Schicksal. Nachhaltigkeit *denken* heißt, *mit* dem Denken *ohne* all diese unterstützenden Konstrukte weiterzumachen.

Um die Problematik unseres Verhältnisses zur Nachhaltigkeit zu verstehen – vor allem die Widersprüchlichkeit dieses Verhältnisses –, gibt es eine zweite Direktive, eine zweite Strategie im Umgang mit der Differenz von Zeit und Ewigkeit zu beachten, die in den abendländischen Kulturen (und Sie merken: ich gebrauche hier jetzt den Plural) eine Art Gegenstimme zur Forderung nach Solidität, Kontinuität und Abstraktion vom Augenblick dargestellt hat.

Es geht dabei, auf eine Formel gebracht, um Intensität als eine erlebte und gelebte Affirmation der Zeitlichkeit. Angestrebt wird ein Augenblick, in

dem das zeitliche Sein sich *verdichtet*, statt sich zu *erstrecken*, in dem es in der Verdichtung von Flüchtigkeit *sich selbst ähnlicher* wird, anstatt sich einer Vorstellung des Ewigen anzugleichen. Diese Strategien der Intensität lösen sich keineswegs völlig vom Ewigen. Sie versuchen vielmehr, im Augenblick die Beziehung zum Ewigen in einer radikalen, forcierten Flüchtigkeit des restlosen Sich-Verzehrens, des rückhaltlosen Sich-Verausgabens zu aktualisieren. Auch dies ist bei Augustinus angelegt, sagte ich vorhin. Es kehrt wieder und modifiziert sich in verschiedenen Strömungen der christlichen Mystik und erreicht eine Art systematisches Format in der Romantik, etwa in den Theorien zur Allegorie und zur Ironie als blitzhafter kosmischer Synthese bei Friedrich Schlegel und Novalis.

Diese Strategie hat den Einbruch der Moderne weitaus besser überstanden als die Strategie einer die Gegenwart auf dem Umweg über eine Vor- und Nachsicht bestimmenden Stetigkeit. Gerade in dem Moment, da es keinen Sinn mehr zu ergeben scheint, auf die Kontinuität eines Lebens zu setzen, wenn der Gott, dem der Mensch damit ähnlicher würde, tot ist oder nie existiert hat, bietet das Konzept der Affirmation von Flüchtigkeit eine Zuflucht. Viele, gerade auch künstlerische Programme der frühen Moderne wiederholen im Vokabular eines sich postmetaphysisch verstehenden 20. Jahrhunderts die mystisch-romantische Figur eines bewussten Sprungs in das vergängliche Jetzt – oder, genauer, in den Abgrund jenes Intervalls, als das sich die Gegenwart herausstellt, wenn man sich ihr ganz überlässt: Das impressionistische Experimentalprogramm, das Bild (seiner Tradition nach das Format eines Festhaltens von über-lebensgroßen Figuren und Ereignissen, sozusagen das Fenster zum Überzeitlichen) zu einem Zeit-Bild des täglichen Lebens werden zu lassen, indem man dem Vergehen der Zeit als Wechsel des Lichtes in der Materialität der Farbe ein unmittelbares Wirkungsmedium verschafft, bereitet das vor. Der Expressionismus forciert es, indem er die Bildkonstruktion einer Logik der Geste unterwirft, dem

Gestischen erlaubt, sich in der Dimension der Form zu verselbständigen und die visuelle Ordnung von innen heraus zu dynamisieren. Der Futurismus proklamiert eine unbedingte Orientierung der Kunst an der Geschwindigkeit der technologischen Entwicklung und zwingt der künstlerischen *Technik*, indem er sie mit der *Technologie* kurzschließt, eine andere, nicht-traditionsgebundene Zeitlichkeit auf. Die surrealistischen Experimente wie die *écriture automatique*, die versuchen, die Ebene der bewussten, kontrollierten Produktion zu verlassen, mit dem künstlerischen Produzieren auf ein Niveau unterhalb des wachen Zeitbewusstseins zu sinken, nähern sich noch weiter dem Flüchtigen an, um dort, am Boden des ganz und gar Beiläufigen, das Archetypische zu finden.

Im Zeichen dieser Affirmation des abgründigen Augenblicks wird der Künstler zugleich zu einer prägnanten sozialen Figur. „Bohème“ (ein im Zeitalter der „digitalen Bohème“ wieder aktuelles Schlagwort) ist ja nichts anderes als die zum Lebensstil gewordene Feier des Flüchtigen in einer Welt, von der niemand mehr glaubt, dass man ihren *Sinn* anders ermitteln könnte als durch ein intensives Zusammenziehen, eine Kontraktion des Lebens dort, wo es am unübersehbarsten vergeht: im Moment einer Lust, die sich vom affektiven Zustand der Zerstreuung, des bürgerlichen Freizeitvergnügens zum Rausch steigert. Wenn die Bohème sich als eine vergleichsweise dauerhafte, mit etwas verändertem Profil sich stets reorganisierende Lebensform hat etablieren können, so wohl vor allem deshalb, weil sie die schonungslose Wahrheit des Endlichen in einem anderen Bezug zum Unendlichen verwahrt: der Gewohnheit. Rausch, die in sich selbst potenzierte intensive Erfahrung von Endlichkeit, kann Gewohnheit werden, kann sich sozusagen an der Schwelle des Weiterlebens stabilisieren – und vielleicht ist diese liminale Stabilität der Gewohnheit von Intensitätserlebnissen ihrerseits eins der solidesten Daseins-Modelle, das die postmetaphysischen Kulturen hervorgebracht haben.

In jedem Fall scheint mir die Konzeption von affirmierter Zeitlichkeit als immanente Transzendenz des menschlichen Lebens bis heute in unseren Vorstellungen, mehr aber vielleicht noch bildlos in unsern alltäglichen Verhaltensweisen gegenwärtig. Können wir uns Intensität anders vorstellen denn als augenblickliche Verdichtung, als Selbststeigerung des Flüchtigen, das auf einen Moment der Überschreitung, des Ausbruchs, der Explosion zueilt? Und finden nicht alle Programme, die politische oder soziale Institutionen ausarbeiten, um die Bürger zu einem Leben unter der Ägide von ökologischer, gesundheitlicher, sozialer Nachhaltigkeit zu erziehen, bisweilen ihre Grenze an unserm Begehren nach dieser Intensität, die der letzte Faden ist, den wir vom Ewigen in den Fingern halten?

Auch diesbezüglich erweist sich Nachhaltigkeit als ein Konzept, das von uns fordert, die Beziehung zum Ewigen oder Über-Zeitlichen vollends aufzugeben. Zusätzlich zum Verlust der Orientierung an jener Großen Kontinuität namens das Ewige oder Gott oder was auch immer mutet man uns zu, nun auch auf jene Große Verdichtung zu verzichten, die das Ewige im Umweg über die Steigerung des Zeitlichen berührt. Nachhaltig leben, das bedeutet offenbar, ohne jene Intensität zu leben, die den Augenblick zu mehr macht als zu einem Augenblick. Es mag andere Intensitäten geben – und eine wichtige Aufgabe für eine Poetik der Nachhaltigkeit bestünde darin, solche Intensitäten ausfindig zu machen und andere Begriffe des Intensiven zu entwickeln, die für entsprechende Erfahrungen sensibilisieren (ich komme am Schluss darauf zurück). Doch zunächst einmal heißt Nachhaltigkeit: Schluss mit der Romantik der Intensität.

Soweit eine sehr umrisshafte zeitphilosophische Sondierung des Feldes. Schauen wir uns nun im Hinblick auf Nachhaltigkeit den Vorgang des künstlerischen Produzierens an.

Unsere tradierten Vorstellungen vom Herstellungsvorgang führen das Produzieren auf einen Akt der Kreation zurück, auf das Erschaffen von

etwas Neuem, das Freilegen eines neuen Anfangs. Platon hat dieses Moment mit dem Verb *archein* bezeichnet. Er unterscheidet es vom ausführenden Handeln, dem *prattein*, von dem unsere Worte „praktizieren“ und „Praxis“ kommen. Wer die Fähigkeit hat, visionär das *eidos*, die Gestalt des Ganzen zu sehen, eine Sache von ihrem Ursprung (ihrer *arche*) her anzugehen, der ist, wie es im *Politikos* heißt, auch befugt, Herrschaft auszuüben. Er soll die Rolle des *archon*, des Führers übernehmen. Natürlich braucht es auch andere, um die Vision zu verwirklichen. Platon versteht das Verwirklichen jedoch als bloße Umsetzung eines mit dem *eidos* bereits in allen Einzelheiten feststehenden Planes, und entsprechend wertet er: Diejenigen, deren Fähigkeiten das Ausführen betreffen, haben den Anweisungen der Visionäre zu gehorchen.

Wir haben hier also eine Privilegierung des Erblickend-Schöpferischen gegenüber dem Performativ-Ausführenden. Und ich möchte sagen: das *Modell* einer solchen Privilegierung. Das Privileg ist zunächst einmal ein politisches und gesellschaftliches. Platon spricht nicht speziell von der Kunst. Er entwirft ein oligarchisches Modell politischer Herrschaft, das auf der Überlegenheit des Anfangens gegenüber dem Weitermachen beruht. Es wird einige Wenige geben, die zu Recht herrschen, weil sie die Visionäre sind. Und demgegenüber Viele, die zu Recht folgen und dienen, weil sie gut ausführen können.

Dabei fällt jedoch sofort auf, dass genau diese Wertedifferenz seit dem 18. Jahrhundert und seiner Wertschätzung des Künstlers als schöpferisch-kreativem Menschen in hohem Maße die ästhetische Theorie bestimmt. Sie kennen vermutlich die Vorgeschichte dieser Ästhetik, aber ich rekapituliere das kurz der Deutlichkeit halber: In der Antike galt das, was Künstler taten, als eine *techne*, d.h. als ein Herstellen, eine Tätigkeit, die sich nicht wesentlich von anderen menschlichen Tätigkeiten unterschied. Auf die Künste fanden daher noch bei Platon dieselben ethischen Kriterien Anwendung, nach denen man auch alle anderen Aktivitäten innerhalb eines

politischen Gemeinwesens beurteilte. Aristoteles führte mit seiner *Poetik* eine Differenz in dieses ethische Regime ein, indem er im Namen der Tragödie (und die enorme Wirkung der *Poetik* hat sich ja keineswegs auf die Tragödie beschränkt) die Kunst im Hinblick auf ein besonderes Hergestelltes definiert, das sich von allen anderen Arbeitsprodukten unterscheidet: die Fiktion. An die Stelle ethischer Kriterien treten bei ihm solche des Gut-Gemachtseins, einer guten Mimesis – d.h. *immanente* Kriterien. Das verschafft dem Dichten, obgleich es sich weiterhin als eine Tätigkeit unter anderen versteht und seine Nähe zu den handwerklichen Tätigkeiten behält, eine gewisse Eigenständigkeit und Unabhängigkeit. Es entstehen für jede künstlerische Disziplin ausgearbeitete (und bald umfassend institutionell repräsentierte) Regelpoetiken, „die die Bedingungen festlegen, nach denen die Nachahmungen als rechtens zu einer Kunst zugehörig anerkannt und innerhalb des jeweiligen Rahmens dann als gut oder schlecht, passend oder unpassend bewertet werden können“. Der französische Philosoph Jacques Rancière nennt das ein „poetisches Regime“. Wenngleich diese Vorschriften sich von Disziplin zu Disziplin unterscheiden, sich historisch entwickeln und dabei mitunter erheblich verändern, bleibt das Profil künstlerischen Tuns dennoch in allen Künsten gleichermaßen ein *performatives*: Kunst-Machen ist ein Ausführen. Das Schreiben eines Romans oder Gedichts, das Malen eines Bildes, das Formen einer Skulptur oder das Komponieren eines Musikstücks – alles das versteht sich im gesamten Mittelalter und in der frühen Neuzeit als eine Regeln korrekt anwendende und damit im Prinzip ausführende Tätigkeit.

Das Ende dieses „poetischen Regimes“ tritt dort ein, wo die Kunst eine *ästhetische* Bestimmung erhält. Wenn Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* einen ästhetischen Modus der Wahrnehmung beschreibt, in dem das Subjekt kein praktisches Interesse an den Dingen hat, sondern in der Art eines „interesselosen Wohlgefallens“ an den Dingen der Kunst die Harmonie seiner eigenen Vermögen erfährt (und genießt), so führt das einen neuen

Typ von Unterscheidung ein: eine *Wesensunterscheidung* zwischen der Sphäre der Kunst und dem Bereich der praktischen Tätigkeiten. ‚Kunst‘ bedeutet nun ein anderes Verhältnis des Menschen zu den Dingen und zu sich selbst – ein anderes Verhältnis als das werktätige Leben.

Diese Wesensdifferenz, mit der, in Rancières Terminologie, das „ästhetische Regime“ entsteht, suspendiert zunächst alle direkten Vergleiche zwischen der künstlerischen Tätigkeit und den übrigen Arbeitstätigkeiten – und zwar nicht deswegen, weil der Künstler mit anderen Dingen umgeht als der Handwerker, sich an einem anderen Ort aufhält, andere Herstellungsvorgänge vollzieht, sondern weil er das, was er tut, in einem anderen Seinsmodus verrichtet, der zugleich die Seinsweise dessen, was ‚Welt‘ heißt verändert, nämlich die Welt *poetisiert*. Und diese Poetisierung ist – das stellen vor allem die Frühromantiker am deutlichsten heraus – wesentlich eine Sache des ersten Augenblicks, einer Kraft des schöpferischen Anfangens, in dem der Mensch dem Weltschöpfer Gott, wie Novalis es zuspitzt, *verfahrensgleich* ist.

Das ästhetische Regime ist also die Herrschaft eines schöpferischen Handelns, das durch eine Wesensdifferenz von allen anderen Handlungen geschieden ist. Und die Denker um 1800 zögern nicht, dieses ästhetische Regime wiederum auch als politisches Regime zu entwerfen und damit die platonische Argumentationsfigur von der Privilegierung des schöpferischen Anfangens gegenüber dem performativen Durchführen auf die Form des modernen Staates zu übertragen. Schiller, der in seinen *Ästhetischen Briefen* vom ästhetische *Zustand* auf einen ästhetischen *Staat* schließt, Fichte und die Frühromantiker arbeiten das Programm einer Welt aus, die völlig dem schöpferischen Subjekt, das sich im ästhetischen Zustand befindet, entspricht – einer Welt, die seiner inneren Bewegtheit in äußeren Bewegungen antwortet. Im ästhetischen Staat erweisen sich *alle* Vorgänge, auch die ausführenden Tätigkeiten, das Handwerk, der Handel und die Verwaltung als Spiegelungen der poetischen Tätigkeit. Im Gegensatz zu

Platons Staat, der von einer Führungselite beherrscht wird, fühlen die Romantiker sich dem republikanischen Ideal der Gleichheit verpflichtet. Doch diese Gleichheit wollen sie dadurch verwirklicht sehen, dass *alle* Menschen an der Kraft des Schöpferischen teilhaben. Das heißt, es wird schließlich gar keine bloß Ausführenden mehr geben. Die Ausweitung des ästhetischen Zustands vom einzelnen Subjekt auf die ganze Gemeinschaft soll eine absolute Produktivität erbringen, ein freies Produzieren, das die Arbeitsteilung zwischen souveränen Visionären und dienstbaren Umsetzern darin aufhebt, dass jede Tätigkeit sich als eine Variante des künstlerischen Produzierens begreift. Die Chance auf politische und soziale Gleichheit hängt beim Konzept des ästhetischen Staates davon ab, dass alle Schöpfer werden und niemand an dem Punkt zurückbleibt, wo man nichts tut als mit dem Ausführen weiterzumachen.

Die ästhetische Differenz, die Kunst von Nicht-Kunst, vom bloßen Leben abhebt, ermöglicht es den Künstlern andererseits, alle übrigen Kriterien, die zuvor notwendig waren, um diesen Unterschied plausibel zu machen, zu vernachlässigen oder abzuschaffen. Die abendländische Moderne des späten 19. und 20. Jahrhunderts hat dies mit großem Eifer getan: Sie hat versucht, die Grenzen zwischen Kunst und Leben einzureißen, die Kunst aus den Museen und Galerien hinaus auf die Straße, unter die Menschen, in den Alltag, auf die sozialen und politischen Szenen zu bringen.

Die ästhetische Differenz gestattet dies, eben weil sie nichts ist als eine Differenz. Sie gestattet die systematische Profanierung der Kunst, ihre vorbehalt- und rücksichtslose Verwandlung in Lebenswelt ebenso, wie sie das romantische Programm einer universalen Poetisierung des Lebens trägt. Es gibt meines Erachtens diesbezüglich *keinen* Bruch zwischen den Avantgarden des 20. Jahrhunderts und dem romantischen Idealismus. Beide leben von derselben Gewissheit, dass nämlich das, was ein Künstler tut, kraft einer abstrakten und im Grunde rein theoretischen, aber geltenden und

allseits akzeptierten Differenz immer mehr oder etwas anderes sein wird als das, was ein Nicht-Künstler tut – selbst und gerade dann, wenn es sich um genau dieselbe Handlung handelt: Ein Künstler, der auf einer leeren Straße einen weißen Mittelstreifen zieht, tut mehr oder etwas anderes als ein Straßenarbeiter, der den Mittelstreifen zieht. Er folgt einer eigenen Idee, einem von ihm selbst beschlossenen und ausgearbeiteten ästhetischen Programm, während der Arbeiter nur etwas ausführt, was ihm die Stadtverwaltung aufgetragen hat. Dementsprechend kann dieser Künstler die Souveränität eines Visionärs für sich und sein Handeln in Anspruch nehmen, der „neue Wahrnehmungshorizonte eröffnet“, „etablierte Ordnungen in Frage stellt“ usw. Der Arbeiter dagegen verfügt als Ausführender über keinerlei Souveränität.

Wenn Künstler im 20. Jahrhundert darauf bestehen, dass sie arbeiten, und sich in der Perspektive dieser Selbstwahrnehmung sogar mit den Proletariern, mit den Arbeitern in den Fabriken solidarisieren, deren Produktion durch die Verschaltung mit Maschinen und die Rhythmen der industriellen Serienproduktion bestimmt ist, oder auch mit wissenschaftlichen Forschern, die in Laboren Technologien entwickeln, Experimente durchführen, neue Wahrheiten herausfinden und das Weltwissen reorganisieren, so gilt es diese moderne Kritik der Überhöhung von Kunst im 19. Jahrhundert also mit Vorsicht zu betrachten. Man wird zumindest so viel sagen müssen: Der Wiedereintritt der künstlerischen Tätigkeit in das Feld der Arbeit erfolgt *einschließlich* jener Differenzierung dessen, was Tätigkeit überhaupt heißt, durch die ästhetische Differenz. Die ästhetische Erfahrung hört mit dem neuerlichen Arbeit-Werden der Kunst in der Moderne nicht auf, die Tätigkeit, die als Kunst ausgeübt wird, zu erhöhen, ihr einen besonderen Wert zuzumessen. Die ästhetische Differenz taucht als Wertedifferenz vielmehr nun *in* der Ökonomie des Produzierens auf, die sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Übergang von einer industriellen zu einer postindustriellen Produktion und von einer

fordistischen zu einer postfordistischen Matrix der Organisation von Arbeit befindet. Die ästhetische Differenz beginnt ökonomisch zu zählen als ein Mehr-als-bloße-Arbeit, das der künstlerischen Arbeit eignet und das einen besonderen Mehrwert bildet, ja einen neuen Wertschöpfungsprozess freisetzt, dessen Konsequenzen wir heute erleben.

So lässt sich beobachten, dass die Privilegierung des Visionär-Schöpferischen gegenüber dem Performativ-Durchführenden auf hintergründige Weise durch die Epochen der Merkantilisierung und des Industriekapitalismus hindurch intakt geblieben ist. Sie gelangt, wie mir scheint, heute sogar zu einer neuen Prominenz. Wir leben, wenn Sie mir erlauben, das so kurz und etwas oberflächlich zusammenzufassen, in einer Gesellschaft, wo ›Besitz der Produktionsmittel‹ vor allem den Besitz oder die Zugangsrechte zu jenem Zukunftswissen meint, das Innovationen ermöglicht. Die visionäre Kreativität des Unternehmer-Managers wird heute zum Leitwert für Einfluss und Erfolg erhoben, während das Heer der Ausführungsgeeigneten um Arbeit betteln muss und irgendwann durch Maschinen ersetzt oder einfach aus den Workflow-Architekturen des Produzierens ganz ausgeschieden wird. Man könnte sagen, dass unsere aktuelle Ökonomie – und vielleicht erst sie – das platonische Modell von der Herrschaft der Visionäre in seiner ursprünglichen Klarheit und Härte verwirklicht. Und es ist kein Zufall, dass sich die Wirtschaft gegenwärtig bevorzugt in der Figur des Künstlers reflektiert und den idealen Mitarbeiter als jene kreative, sich selbst unentwegt neu erfindende „Ich-Ressource“ vorstellt, die z.B. Jan Verwoert kritisch untersucht hat.

Was für Schlussfolgerungen ziehen wir daraus?

Ich denke, dass wir ein kritisches Nachdenken über die impliziten, mehr oder weniger verborgenen, uns als selbstverständlich geltenden Wertedifferenzen brauchen, die mit dem verbunden sind, was wir

„Ästhetik“ nennen. Diese Kritik ist, wie ich zu zeigen versucht habe, nicht schon dadurch geleistet, dass man sich vom Genie-Konzept des 18. und 19. Jahrhunderts lossagt und den Sprung in die Moderne vollzieht, wo Künstler zurück zur Arbeit und generell ins sog. wirkliche Leben drängen. Es geht viel umfassender um ein ästhetisches Regime – um eine Ökonomie des Ästhetischen, die das initiale Mehr des ästhetischen Handelns verwendet, um den Künstler als Agenten des *archein*, des souveränen Anfangens zu etablieren und seine Souveränität als Ressource auszubeuten. Und dieses Regime ist auch ein soziales und politisches System, denn es bringt Bewertungen hervor, die bestimmte Tätigkeiten privilegieren und andere radikal abwerten und dazu beitragen, dass Menschen im Hinblick auf ihre Eignung zum einen oder anderen Typ von Tätigkeiten nach oben oder unten sortiert werden.

Nachhaltigkeit könnte ein Schlüsselbegriff innerhalb einer solchen Kritik sein – wenn wir Nachhaltigkeit als eine Dimension des Weitermachens verstehen, als ein Wort, mit dem sich die andere Seite des Bleibens aufschließt, die bislang nur als die Schattenseite der permanenten Schöpfung in den Blick kommt. Handlungskonzepte, die sich dem Herrschaftsdispositiv des *archein* entziehen oder es aufbrechen wollen, werden dem abgewerteten Moment des Handelns, dem Aus- oder Durchführen, dem Weitermachen und erneut Machen (was nicht dasselbe ist wie Neu-Machen oder Erneuern), dem Weitertragen und Weitergeben eine stärkere Aufmerksamkeit widmen müssen. Es gilt, all das, was man die performative Dimension des Bleibens im Handeln nennen könnte, als Produzieren ernst zu nehmen. Und die Aufgabe bestünde also darin, ein Konzept von Produktion und ein entsprechendes ökonomisches Denken zu entwickeln, das dem, was die große Zahl der Durchführenden tut, den Status eines Produzierens zuzuerkennen vermag.

Was zugleich heißt, deutlich zu machen, dass dieses Produzieren andere Verhältnisse, eine andere Dynamik, eine andere Szene des Produzierens hat

als der schöpferische Akt und seine plangemäße oder spektakulär entgleisende Umsetzung. Hannah Arendt hat wiederholt darauf hingewiesen, dass es nur Einen braucht, um einen neuen Anfang zu stiften, aber notwendig Viele, um das Angefangene weiter zu tragen. Die Wirklichkeit des Weitermachens ist eine kollektive. Es fragt sich, wie solche Kollektive des Weitermachens aussehen können. Diese Frage wird umso interessanter, wenn man davon ausgeht, dass diese Vielheit von Weitermachenden sich nicht im Hinblick auf einen Gründungsakt organisiert, dem sie allezeit verpflichtet bliebe, sich nicht unter die Autorität des Gründers oder Stifters der Initiative stellt oder stellen lässt, sondern das Weitermachen als einen Zeitraum der Freiheit begreift und bevölkert.

Es ginge, mit anderen Worten, um eine Freiheit der Ausführenden, eine Freiheit, die sich die Ausführenden *herausnehmen* – die ihnen nicht vom Schöpfer eingeräumt wurde, nicht vorgesehen (und im Rahmen dieser Vorsehung begrenzt) ist, sondern die sie gerade dort in Anspruch nehmen, wo sie den ideellen Ursprung dessen, was sie durchführen, auf eine gewisse Weise vernachlässigen.

Und das bringt mich schließlich auf jenen Begriff, den ich im Titel meines Vortrags genannt habe und den ich Ihnen abschließend als einen Vorschlag unterbreiten möchte, um das Weitermachen als eine eigene Wirklichkeit des Handelns und als Wirksamkeit einer eigenen Freiheit zu verstehen: den Begriff des Virtuosen.

Dazu muss ich wahrscheinlich zuerst einem naheliegenden Missverständnis begegnen: Für gewöhnlich denken wir bei dem Wort „Virtuose“ an einige Musiker, Tänzer und Schauspieler, vornehmlich aus dem 18. und 19. Jahrhundert, die durch ihre extravaganten Darbietungen das zeitgenössische Publikum begeisterten, es zu Berühmtheit brachten und dem kollektiven Gedächtnis in legendärer Erinnerung verblieben sind: Kastratensopranen wie Farinelli, Instrumentalisten wie Paganini und Liszt, Tänzerinnen wie Fanny

Elßner, Schauspieler wie Frédéric Lemaître oder Sarah Bernhard. Die Geschichte der Virtuosität beginnt jedoch weder mit diesen Künstlern noch endet sie mit ihnen. Der Begriff Virtuosität geht auf das lateinische Wort *virtus* zurück, das die Tugend (und zwar die sich in der Tat offenbarende Tugend) bezeichnet – und *virtus* übersetzt seinerseits, mit einer Reihe von Verschiebungen, die unser abendländisches Politikverständnis stark beeinflusst haben, das griechische Wort *arete*, das die dem politischen Handeln eigentümliche Vortrefflichkeit einer ruhmewürdigen Entscheidung meint. In der Renaissance wechselt der moralische Akzent zu einem technischen. Die neuzeitliche *virtù* und schließlich *virtuosità* betrifft ein breites Spektrum von Fällen, in denen jemand irgendetwas besonders gut zu tun versteht: von handwerklichen Fähigkeiten über die Staatskunst bis zur Wissenschaft.

Im Zuge der Ausweitung des Anwendungsspektrums von *virtuosità* und der Übersetzung des Wortes u.a. ins Französische, Deutsche und Englische kommen auch die künstlerischen Performer in den Blick, die im 18. und 19. Jahrhundert dann die Rolle des Virtuosen exemplarisch verkörpern. Auch um 1800 schließt die Alltagssprachliche Verwendung des Wortes „Virtuose“ jedoch neben den Bühnenkünstlern eine Vielzahl anderer Akteure ein: Ingenieure, die auf den Marktplätzen und in Gesellschaften Automaten mit wunderbaren Fähigkeiten vorführen, öffentliche Experimentatoren, Schachspieler oder prominente Köche, die in ihren Luxus-Restaurants mit immer feineren und exzentrischeren Kreationen das Geschmacksvermögen der Gourmets herausfordern. Bis heute hat sich diese weite Bedeutung von Virtuosität im Sprachgebrauch erhalten. Was immer jemand tut, kann virtuos sein, so er es auf eine besonders gekonnte Weise tut und darin als Subjekt des Tun-Könnens in Erscheinung zu treten versteht. Bei allen Phänomenen, die im Lauf der Jahrhunderte unter den Begriff des Virtuosen gefallen sind, geht es offenbar um die verblüffende Steigerung eines Handelns in seiner fortgesetzten Ausführung.

Dabei präsentiert sich diese Steigerung in einem irregulären und daher irritierenden Sinne als *Mehr*: Denn man kann sie nicht bündig auf die sozialen, kulturellen und technologischen Bedingungen zurückführen, die sie möglich gemacht haben. In der virtuos vollführten Handlung gibt es einen *Exzess des Wirklichen* über das Mögliche bzw. Für-möglich-Gehaltene (und dieses Exzessiv-Wirkliche ist es, was wir oft als „wunderbare Leichtigkeit“ des Virtuosen erleben). Eine virtuose Performance ist nicht einfach die Umsetzung von etwas, die Beherrschung und Anwendung gelernter Techniken. Sie ist *auch das*, bringt jedoch etwas anderes ins Spiel – ein Mehr, das der Wirklichkeit des Ausführens selbst entstammt und das umso geheimnisvoller erscheint, als es auf keinerlei Ursprung außerhalb des bloßen Weiter- und Weitermachens verweist.

Es ist dieser Aspekt des Exzessiv-Wirklichen, der Verselbständigung einer Performance gegenüber ihren Möglichkeitsbedingungen, an dem ich für unsere Fragestellung ansetzen möchte. Denn darin scheint mir die ästhetisch und politisch brisante Pointe des Virtuosen zu liegen: Der Virtuose ist ein Performer. Es ist *per definitionem* jemand, der etwas ausführt – kein originärer Schöpfer, sondern jemand, der das Werk eines anderen nimmt und es auf eine so eigenwillige Weise zur Aufführung bringt, dass die Brillanz seiner Performance gegenüber den Qualitäten des Werks und seines Schöpfers in den Vordergrund tritt. Die Kunstkritiker im Genie-verliebten 19. Jahrhundert haben gerade gegen diese Freiheit lautstark protestiert, die sich der virtuose Performer herausnimmt, wenn er die schön komponierte Melodie, anstatt sie korrekt *cantabile* zu spielen, in einen Schaum von Arabesken auflöst oder die Komposition nur als Material für seine Improvisationen verwendet. Denn es ist die Freiheit eines Ausführenden, der nicht gewillt ist, sich mit der bloßen Umsetzung einer Partitur zufrieden zu geben, sondern die Szene der Aus- und Aufführung als Ort seines eigenen Produzierens beansprucht. In der Ästhetik des 19. und 20. Jahrhunderts (und man kann, zumindest was die Musik angeht, im Grunde

sagen: bis heute) stellt künstlerische Virtuosität deshalb etwas höchst Prekäres, als Performance ebenso Genossenes wie als Kunst Abgelehntes dar, denn sie stellt die Alleinherrschaft des Schöpfers und seines Werkes in Frage. Und sie stellt sie *performativ* in Frage – nicht dadurch, dass sie das Werk zerstört oder seinem Schöpfer ins Gesicht spuckt, sondern dadurch, dass der Virtuose das Werk spielt, als sei es bloß eine Gelegenheit, auf andere Weise damit weiter zu machen, als handle es sich bei der Komposition in all ihrer ästhetischen Vollendung doch nur um eine erste Wiederholung, um die Vorlage für immer freiere Variationen, die sich verselbständigen und irgendwann zur Improvisation übergehen.

Sie ahnen also vielleicht schon, warum Virtuosität heute im Zeichen einer Umwertung des Produktionsprozesses, einer Akzentverlagerung vom Schaffen des Neuen auf das produktive Potenzial des Weitermachens wieder Interesse verdiente. Dafür ist noch ein anderer Übergang wichtig, der die vorhin erwähnte Kollektivität des Weitermachens betrifft – ein Übergang von der solistischen zu einer kollektiven Virtuosität.

Die Star-Virtuosen in der Musik und den Bühnenkünsten des 18. und 19. Jahrhunderts, die direkt mit den Schöpfern konkurrierten, waren ausnahmslos Solisten. Das Auftreten dieser Stars erschien mit Ensemble-Disziplin sogar völlig unvereinbar (der Theaterdirektor Goethe verbot lange Zeit Gastspiele von Virtuosen in Weimar, weil er fürchtete, sie würden das lokale Schauspielerensemble ruinieren). Doch wenn es eine aktuelle Entwicklung des Virtuosen im späten 20. und 21. Jahrhundert gibt, dann besteht sie darin, dass sich die Performanz-Figur des Virtuosen als Steigerung im Zuge eines Aus- und Aufführens von der Repräsentations-Figur des Stars ablöst. Der Star ist heute eher selbst ein Produkt als ein Typ des Produzierenden. Es gibt eine Industrie, die ihn herstellt (und die populären Casting-Shows stellen diesen Mechanismus des Star-Herstellers mittlerweile selbst aus). Demgegenüber gewinnen Produktionsprozesse an

Bedeutung, wo Virtuosität nicht als Eigenschaft einem einzelnen Künstler zugerechnet werden kann, sondern in einem Kollektiv emergiert. Ein aufschlussreiches Beispiel dafür ist der improvisierende Jazz, wo sich die technische Brillanz der Spieler erst im unentwegten Reagieren aufeinander, in einem differenzierten und differenzierenden Antworten auf das Spiel der anderen steigert. Die „Kreativität“ (und ich setze das Wort hier in Anführungszeichen) geht nicht auf das kompositorische Genie eines Einzelnen zurück. Sie ist ein *Effekt* des Weitermachens – eines nicht orchestralen, sondern durchaus individuell geprägten, aber kollektiven Spiels, das gewissermaßen *von Anfang an Weitermachen* ist.

Da Jazz auch im Studio meist live gespielt wird und alle Beteiligten unter einem ständigen Anschlussdruck stehen, ist das sehr wörtlich gemeint. Denn natürlich gibt es gewisse konventionelle Patterns, Muster und Figuren, die einen Jazz-Stil ausmachen, und auch einige Absprachen vor dem Auftritt. Aber während des Spielens ist die Performance für niemandem planbar; niemand kann seiner Idee zur Herrschaft über die anderen verhelfen. Alle können bloß reagieren: aufnehmen, wenden, ergänzen, verändern, weitergeben. Der Zufall spielt dabei eine ebenso große Rolle wie die individuellen Dispositionen der Mitspieler. Der Umgang mit dem Zufall ist sozusagen das soziale Band, das die Performer diesseits irgendwelcher festen Gemeinschaftsstrukturen miteinander verknüpft.

Ich will nicht verhehlen, dass dieses Modell kollektiver Virtuosität seinerseits eine Reihe von Problemen birgt – und dass auch die postfordistischen Unternehmensdesigner „collective virtuosity“ als Thema entdeckt haben. Mir fehlt hier die Zeit, um das ausführlicher zu diskutieren. Ich möchte zum Abschluss nur noch eins betonen: Sie werden verstehen, dass die Nachhaltigkeit des virtuosens Weitermachens, die ich Ihnen als künstlerisches – und auch soziales und politisches – Konzept vorstelle, keine Nachhaltigkeit im Sinne des Soliden und Beständigen, des

vorsichtigen und sparsamen Umgangs mit Ressourcen ist, sondern die Nachhaltigkeit eines exzessiven und riskanten Spiels. Es handelt sich indes um ein anderes Risiko als das der Innovation, des unentwegten Wiedererstreitens jenes Privilegs, das dem visionären Erneuerer zukommt. Um eine andere Exzessivität und um ein anderes Risiko als jenen Preis, den zahlen muss, wer an den Konkurrenzen des Innovationskapitalismus teilnehmen will. Die Intensität der virtuoson Leichtigkeit ergibt sich auf der Bahn einer Steigerung, die durchgängig der Maxime der Weitermachens und Weitergehens verpflichtet bleibt. Sie zielt weder auf eine höchste Akkumulation noch auf eine totale Verausgabung. Das heißt, sie fetischisiert weder den Erfolg noch das Scheitern, sondern vernachlässigt beides für ein zugleich zeitliches und nachhaltiges Glück: für die euphorische Wirklichkeit des Produzierens als Praxis.