

Ästhetik statt Religion?

Systematische Erwägungen zu einer kulturgeschichtlichen Dynamik

I. Zwischen Konkurrenz und Imitation: Verwandtschaftsverhältnisse

Es gehört zu den inzwischen häufig vertretenen Thesen, das Museum sei an die Stelle der Kirche getreten. Die Erfahrung der Horizonterweiterung, die Begegnung mit Transzendtem, die Herausforderung durch überraschend Verfremdetes werde heute zunehmend an Kunstwerken gemacht, die ihre ergreifende Präsenz vor allem in solchen Räumen entfalten, die speziell für die Präsentation und die Rezeption von Kunst geschaffen wurden. Die Erwartungshaltung beim Museumsbesuch lässt sich darum bereits vor der Museumskasse aufbauen. Diesem Phänomen entspricht spiegelverkehrt, dass Kirchen als Museen besucht werden. Dabei gilt die Aufmerksamkeit nicht nur den exzellenten Kunstwerken in den großen Prunkstücken europäischer Architektur, bei denen doch in der Regel ein gewisses kunsthistorisches Interesse vorausgesetzt werden muss, damit die Bilder und Plastiken ihre Wirkung erzeugen; die Wirkung geht vermutlich in weit höherem Maße von dem inszenierten Raumeindruck der Kirchen insgesamt aus. Darum entsprechen sich wohl am ehesten ästhetische Einzelerfahrung im Museum und ästhetische Gesamtwahrnehmung in der Kirche. Demgegenüber fallen Kunstausstellungen in Kirchen regelmäßig ab; oft erweist sich die Kirche als schlecht geeigneter Ort für die exponierten Kunstwerke, schon von der Präsentationsweise her, aber auch durch das permanente Störrauschen des religiös konnotierten Raumes. Das ist nur da anders, wo Kunstwerke in die Raumästhetik der Kirche selbst hineingeschaffen wurden – aber dann handelt es sich auch nicht mehr um eine Ausstellung, sondern um ein Gesamtkunstwerk eigener Art und Qualität.

Was hier am Beispiel von Kirche und Museum umrissen wurde, lässt sich auch auf anderen ästhetischen Feldern beobachten, etwa im Verhältnis von Event und Ritual. Die rituell-vergewissernden, identitätsfördernden Momente kultureller Aufführungs- und Beteiligungspraxis sind wohlbekannt. So wie umgekehrt der Liturgie ein inszenatorischer Charakter beigelegt werden soll, den man historisch schon immer vermuten musste, der aber in seiner Wirkung aktuell verstärkt werden soll; auch dies bekanntlich mit hohen Anforderungen an Stilsicherheit und ebensogroßen Absturzgefahren in den Kitsch: Event-Konkurrenz, die die religiöse Inszenierung normalerweise verliert.

Von Konkurrenz durchsetzt ist auch die Absicht, Personengruppen als Szenen um Kunst oder Kirche zu gewinnen und zu organisieren. Dabei liegt die Stil-Verknüpfung zwischen ästhetischen Präferenzen und eigener Selbstgestaltung in

Körperausdruck und Moderverhalten auf der Hand; so wie auch religiöse Stile ihre Szene finden und damit die Unkräftigkeit angebotener Religion fürs Ganze dokumentieren. Allerdings entbehren die umgekehrten Versuche, religiöse Stilbildung über Körperästhetik wie etwa religiösen Tanz zu betreiben, meist schon darum überzeugenden Eindrucks, weil sie über die Schwelle der Peinlichkeit kaum hinausgelangen.

Nun liegen die Interpretationsmuster für diese Phänomene von Konkurrenz und Imitation scheinbar ebenso auf der Hand. Was einmal der Religion zugehörig war, die große Kunst in den Kirchen, die rituellen Handlungsvollzüge, die verbindenden Vergemeinschaftungsformen – das ist an die Kunst abgetreten worden. Ästhetik statt Religion – das ist gewissermaßen ein Exempel, ein anschauliches Begleitmuster für die große Bewegung, die immer noch Säkularisierung genannt wird. Auf der einen Seite wird niemand die Phänomenverschiebung ernsthaft bestreiten wollen. Auf der anderen Seite ist damit aber noch überhaupt nicht geklärt, worauf diese Verschiebung zurückzuführen ist und inwiefern sich in ihr eine Normativität des Ästhetischen zur Geltung bringt. Daher bleibt es auch unklar, ob bzw. inwieweit eine Imitation des Ästhetischen durch die (kirchliche) Religion sinnvoll ist. Meine Frage ist, was in diesem scheinbaren Ersetzungsprozess tatsächlich vorgeht und welche Hintergründe er besitzt. Die Antwort, die ich hier versuchen will, betrifft freilich nur einen sehr kleinen, jedoch nicht unbedeutenden, weil kategorialen Ausschnitt aus einem weitaus größeren Geflecht, das man weben müsste, um die kulturgeschichtlich beobachtbaren Veränderungen zu begreifen. Meine Überlegungen haben damit zu tun, worauf sich die Autonomie der Kunst gründen lässt und welche Anmutungen die Autonomie der Kunst aus sich entlässt.

II. Der Streit der Prioritäten: Bestimmungs- und Überführungszwänge

Dass das Ästhetische auf ein eigenes Vermögen im Menschen zurückgeht und dass deshalb auch die Kunst Selbständigkeit beanspruchen darf, diese Einsicht hat Immanuel Kant in der Kritik der Urteilskraft ausführlich begründet. Natürlich kann ich hier nur eine Pointe herausheben, die sich als ebenso wirkungskräftig wie anschlussfähig erwiesen hat. Wenn man sagen darf, dass die entscheidende Operationsform unseres Geistes überhaupt die Synthesis des Verschiedenen ist, so stellt sich diese Form in dreifacher Gestalt vor. Als theoretische Synthesis von Sinnlichkeit und Verstand, als praktische Synthesis von Vernunft und Willensbestimmung – und als Urteilskraft. Dass diese Funktion der Urteilskraft als letzte auftaucht und thematisiert wird, hat zwei Gründe. Einmal sind wir, sowohl in theoretischer wie in praktischer Hinsicht, zunächst damit befasst, die Welt zu erkennen und uns als Wesen der Freiheit in ihr zu orientieren. Daraus ergeben sich, wie in den beiden ersten Kritiken abgehandelt, unterschiedliche Selbst-Welt-Konstellationen mit divergenten Schwerpunkten. Nun zeigt sich aber, dass mit den mit sich selbst und den Erscheinungen der empirischen

Welt befassten Synthesisleistungen immer schon von einem Vermögen Gebrauch gemacht wird, das als solches noch gar nicht reflektiert wurde, nämlich der Fähigkeit, Besonderes und Allgemeines zu verknüpfen. Ersichtlicher Weise handelt es sich dabei nicht um ein Vermögen, das in irgendeiner Weise durch die Weltlichkeit unserer Existenz bestimmt sein könnte, das aber auch nicht aus den unmittelbar oder mittelbar weltbezogenen Operationen ableitbar ist. Dass wir in der Lage sind, eine Einheit des Mannigfaltigen zu bilden, geht allein auf ein uns eigenes inneres Vermögen zurück. Weil wir darauf stets zurückgreifen, scheint die entsprechende Beschreibung der Urteilskraft, sie sei die Fähigkeit, Allgemeines und Besonderes zu verbinden, so trivial wie geheimnisvoll, so unbedeutend wie weitreichend.

Diese Eigenart der Urteilskraft gewinnt über ihre logische Stellung hinaus nun auch dadurch eine spürbare Kontur, indem sich die Empfindung von Lust und Unlust damit verknüpft. Auch hier gilt: So gewiss behauptet werden muss, dass sich das Empfinden von Lust und Unlust nur angesichts von Anderem, Sinnlichem, einstellt, so gewiss ist die Empfindung selbst von der Art und Weise der sinnlichen Gegenstände unabhängig. Lust ist im Entscheidenden unwahrscheinliche und unerwartete, überraschende Übereinstimmung, Sinnhaftigkeit von Allgemeinem und Besonderem, die sich als Selbstübereinstimmung darstellt – also die empfindsame Seite desjenigen (internen) Einheitsvollzugs, der im logischen Ausdruck Urteilskraft heißt.

Dieses Verhältnis von Urteilskraft und Gefühlsempfinden weist nun darauf hin, dass auch die Urteilskraft, so gewiss sie reiner, interner Bewusstseinsvollzug ist, doch in einem Verhältnis zum Sinnlichen der Welt steht – und zwar in einem ganz besonderen, in dem sich vortheoretisch und praxistranszendent unsere menschliche Position inmitten der Welt zeigt. Für die Gesetzmäßigkeit unserer theoretischen Erkenntnis gilt, dass der Verstand der Natur die Gesetze der Erkenntnis vorschreibt; für die Regelmäßigkeit der praktischen Vernunft gilt, dass wir uns im Modus des Sittengesetzes selbst zum Handeln bestimmen; beides kann empirisch scheitern, aber in beiden Dimensionen gibt es nichts Überraschendes. Die Urteilskraft nun ist in doppelter Weise angewiesen: sie ist einmal angewiesen auf Empirisches, auf das sie doch gar keinen synthetischen Zugriff aus eigenem Vermögen besitzt; und sie ist dann noch einmal besonders darauf angewiesen, dass das von ihr unbeeinflusste Empirische selbst als zweckmäßig verstanden werden kann. Genau dies umreißt den Begriff des Schönen als den Eingangsbegriff der Ästhetik: Sinnliches, das unwillentlich und außertheoretisch als zweckmäßig, als überraschend sinnvoll zusammengefügt erscheint. So baut sich im Zusammenhang von Urteilskraft, Lust-und-Unlust-Empfinden und Schöner die Selbständigkeit der Ästhetik auf. Sie dient weder – als Programmkunst – der Veranschaulichung von theoretischer Wahrheit noch – als Authentizitätsexpression – der Veranschaulichung innerer Zustände und Regungen. Vielmehr gewinnt die Ästhetik als Auslegungsform der Urteilskraft ihre Eigenständigkeit.

Aus dieser Perspektive ergeben sich dann auch konsequent die Bestimmungen des Schönen, die Kant vornimmt. Als „interesseloses Wohlgefallen“ wird das Schöne unterschieden von allen Versuchen und Ansprüchen, es in irgendeiner Weise mit praktischen Bestrebungen des Subjekts zu verknüpfen. Und als „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ wird es herausgenommen aus der Vorstellung einer universellen Zweckhaftigkeit, die in einem obersten Zweck kulminiert, also aus allen möglichen theoretischen Zusammenhängen noch so offener Art. Wenn nun aber das Schöne weder aus dem subjektiven Bestreben noch aus dem objektiven Gegebenheitszusammenhang hergeleitet werden kann, dann muss es sich selbst präsentieren (das ist gewissermaßen seine objektive Seite) – und das bedingt dann ganz eigentümliche Rezeptionsformen (auf der subjektiven Seite). Genau darauf beziehen sich Kants Bestimmungen, dass das Schöne notwendiges und allgemeines Wohlgefallen ohne Begriff meine. Normalerweise sind doch Notwendigkeit und Allgemeinheit gerade nur durch den Begriff zu erzielen. Und ersichtlicherweise gibt es über das Vorliegen des Schönen stets widersprechende Urteile. Das bedeutet dann aber: Es ist für die Kommunikation über das Schöne eine besondere Kommunikationsform nötig, die im Interesse des Notwendigen und Allgemeinen doch von der Durchsetzung dieser Bestimmungen ganz absieht. Vielmehr gilt: „Das Geschmacksurteil sinnet jedermann Beistimmung an“ (§ 19, B 63). Dieses „Ansinnen“ ist nun eine sehr interessante Kommunikationsform, setzt sie doch einerseits das Funktionieren der Urteilskraft in jedem empirischen Subjekt voraus und nimmt sie andererseits in Anspruch, dass sich das Schöne als Erscheinendes auch im Bezug zur Urteilskraft selbst zur Geltung bringt. Daraus resultiert dann auch Kants zusammenfassende Charakteristik, nach der „das Geschmacksurteil auf einer bloßen Empfindung der sich wechselseitig belebenden Einbildungskraft in ihrer Freiheit, und des Verstandes mit seiner Gesetzmäßigkeit, also auf einem Gefühle beruhen [muss], das den Gegenstand nach der Zweckmäßigkeit der Vorstellung ... auf die Beförderung der Erkenntnisvermögen in ihrem freien Spiele beurteilen lässt.“ (§ 35, B 146). Schaut man näher darauf, dass dieses Gefühl sich in den Gefühlen von Lust oder Unlust darstellt, dann kann man sagen: Das Gefühl der Lust stellt sich da ein, wo es zu einer unerwarteten Überwindung der Spannung von Einzelnem und Allgemeinem kommt; Unlust bei deren Ausbleiben. Dafür ist aber vorauszusetzen, dass das Differenzbewusstsein allemal den Anfang macht, aber auch: dass es so etwas wie eine verschwiegene Hoffnung auf Übereinstimmung gibt. Eben dieses sehr innerliche Verhältnis angesichts eines Äußeren aber ist, wie wir sahen, nur in der Form eines „Ansinnens“ kommunizierbar.

Fragt man nun danach, inwiefern dieser subjektiven Resonanz des Gefühls die Vorstellung des sinnlichen Gegenstandes entspricht, dann lautet die Antwort: durch die Form. „Das Schöne der Natur betrifft die Form des Gegenstandes, die in der Begrenzung besteht.“ (§ 23, B 75). Damit ist sogleich die Vorstellung der Unbegrenztheit verbunden, welche sich ja als Erhabenes zur Geltung bringt. (Insofern gehören Schönes und Erhabenes über den Formgedanken zusammen.) Die Form ist selbst ei-

ne dialektische Grenze, die im Austausch mit dem Unbegrenzten steht; in ihr spiegelt sich gewissermaßen die übergangsförmige Einheit, die sich im Gefühl als die von Allgemeinem und Besonderem auf den Boden der Urteilskraft empfindbar macht. In der Unausweichlichkeit der Form ist dann auch festgehalten, dass sich ästhetische Geschmacksurteile an natürliche Phänomene heften müssen. Und damit geht einher, dass auch die Bildner des Schönen, die Genies, ihr Talent als natürliche Begabung empfangen haben (§ 46, B 180 f.). Sie sind gewissermaßen selbst Agenten eines Zweckmäßigkeitssammenhangs, der über alles subjektiv-private Wollen hinausgeht. (Auf die hier schon zu diskutierenden Verhältnisse von Genie, Naturschönem und schöner Kunst wird nicht weiter eingegangen.)

Zweckmäßigkeit ohne Zweck spiegelt sich im interesselosen Wohlgefallen unter den Kommunikationsbedingungen freien Ansinnens des Notwendigen und Allgemeinen anlässlich eines geformten Werkes aus dem Talent des Genies mit dem Effekt eines freien Spiels der Erkenntniskräfte im Gefühl: darin lässt sich die Begründung der Autonomie des Ästhetischen bei Kant zusammenfassen. Damit ist eine basale Form des Selbst- und Weltumgangs begründet, die von enormer Eigenständigkeit, aber auch von beunruhigender Unerfasslichkeit und Unbeherrschbarkeit geprägt ist.

Es ist der Gedanke des für die Konstatierung der Zweckmäßigkeit unerlässlichen Zwecks, der zur weiteren Bestimmung der Urteilskraft führt. So sehr sich die Dynamik der Urteilskraft in der Erfahrung des Schönen ursprünglich bewegt und wechselvoll gestimmt fühlen kann, so wenig kann es allein damit sein Bewenden haben. Denn worin gründet der Zweckgedanke – und was berechtigt, ihn als Bestimmungsmoment der Natur anzusehen (welche ja auch zur Darstellung der Schönheit vonnöten ist)? Auf der einen Seite gilt, ganz zweifellos, dass der Zweckgedanke unserem eigenen Verstand entstammt, der sich selbst als zwecksetzend kennt. Er ist also in keiner Weise aus der Natur abgelesen. Auf der anderen Seite lehrt uns doch gerade die Kritik der ästhetischen Urteilskraft, dass mit Zweckhaftigkeit auch da zu rechnen ist, wo nicht von uns aus Zwecke gesetzt wurden. Insbesondere lässt sich der Zusammenhang der Natur gar nicht durch empirisch-kausale Rekonstruktion erfassen, wenn er nicht als Zweckzusammenhang vorausgesetzt und angenommen werden kann. Dieses Phänomen eines nicht erst aus der Rekonstruktion sich ergebenden Zusammenhangs dokumentiert sich als „Naturzweck“, also als eine selbstzweckliche Rekursivität auf sich, wie sie Organismen eigen ist. Über deren empirische Endlichkeit hinaus muss dann aber gerade ein reiner Gedanke des Zwecks als Endzweck gedacht werden, der für die Einheit der Natur steht. Abermals ist klar, dass sich dieser Endzweck-Gedanke einerseits der Urteilskraft verdankt, auf der er fußt. Andererseits gewinnt er seine Selbständigkeit, die ihm eignen muss, erst dadurch, dass er als Bezugs- und Ausgangspunkt einer Konstitution der Natur überhaupt in Anspruch genommen werden muss – also in die Annahme eines Gottes als Schöpfer der Welt übergeht (B 337). Die auf der praktischen Selbstsetzung des Zwecks aufruhende, aber

in der religiösen Sinnannahme des Ganzen gipfelnde Auffassung des Endzwecks ist – moralische Religion. Sie stiftet nicht nur die Einheit der Natur als kohärenter Beobachtungsgegenstand, sondern spricht auch die Verheißung aus, dass das sittlich Pflichtmäßige dereinst das natürlich Glückseligmachende sein wird. Das bedeutet, für unseren Zusammenhang zugespitzt: Die dynamische Grundlegung des Ästhetischen wird in der moralischen Religion ihrer Unruhe und Unbeherrschbarkeit entsetzt; das Ästhetische scheint, unbeschadet seiner eigenen Wurzel im Gefühl von Lust und Unlust als Selbsterfassungsform der Urteilskraft, als Vorstufe und Durchgangsstadium zur Religion. Freilich handelt es sich bei dieser Religion nicht mehr um die bildhaft-positive, sondern eine strenge Religion der sittlichen Vernunft.

Der Weg zu dieser Domestikation des Ästhetischen, dessen Eigenständigkeit doch gerade mit deutlichsten Argumenten entfaltet wurde, läuft über den Zweckbegriff, der für die zwecklose Zweckmäßigkeit des Schönen das Maß abgibt. Darin steckt zweifellos das Richtige, dass die Übereinstimmung von Allgemeinem und Besonderem im Schönen sich zwanglos ordnet, nur nach dem Muster einer eigenen Zuordnung. Auf der anderen Seite jedoch steckt im Zweckgedanken ein unbegrenzbares Richtungsgefälle, das zu einem einzigen und letzten Endzweck tendiert, der dann die Beweglichkeit des Ästhetischen als eher vorläufig einzuschätzen verlangt.

Wie wenig jedoch dieser Versuch der Beherrschung des Ästhetischen bei Kant selbst schon gelungen ist, zeigt sich an zweierlei. Einmal darin, dass sich doch auch für das sittliche Bewusstsein, das sich im Modus seines Gefordertseins zugleich des Gelingenkönnens seiner Handlungen versichern möchte, ein dem ästhetischen ganz analoges Gefühl einstellt, nämlich ein „Vertrauen auf die Verheißung des moralischen Gesetzes“, welches Kant nicht zögert mit dem wahren christlichen Begriff der *fides* zu identifizieren (B 463 Anm.). Auch hier also kommt man über die Erwartung des Zusammenstimmenden nicht hinaus; auch hier kann dieses Gefühl des Vertrauens nicht bewiesen, sondern muss angesonnen werden. Über diese Parallelität hinaus („Die Bewunderung der Schönheit sowohl, als auch die Rührung durch die so mannigfaltigen Zwecke der Natur ... haben etwas einem *religiösen* Gefühl Ähnliches an sich.“ B 478) bleibt aber – zweitens – die Auffassung bestehen, dass das Ästhetische einen eigenen Grund besitzt, der sich ursprünglich und unbegrenztbar meldet. Das gilt vor allem dann, wenn die Verbindung von Ästhetik und Teleologie durch den Zweckgedanken, wie sie Kant vornahm, als nicht unbedingt verpflichtend angenommen werden muss. Man könnte kritisch sagen, dass die tiefe Erkenntnis der Eigenart des Schönen bei Kant bereits durch die Natur und Sittlichkeit vermittelnde Kategorie des Zweckes präformiert erschien.

Wie dem auch sei: Was sich bei Kant anfänglich zeigt, ist eine abgründige Konkurrenz von Ästhetik und Religion. Und das ist eine Konstellation, die sich auf verschiedenen Stufen der Problemgeschichte der Ästhetik in der Moderne variiert findet. Im seinem „System des transzendentalen Idealismus“ vom 1800 hat Schelling bekanntlich den Versuch unternommen, der Kunst die Funktion des „Schlusssteins“ der

Philosophie beizumessen – eine grandiose Idee, die selbst von einem Umarrangement der kantischen Materialien der Kritik der Urteilskraft lebt. Allerdings hat er diese Konzeption doch alsbald wieder durch eine Philosophie des Absoluten überbieten wollen, in der Kunst keine tragende Rolle spielt; um dann, deutlich später, auch diese Philosophie des Absoluten in einer Philosophie der Offenbarung aufgehen zu lassen. In dem Entwurf seines Wissenschaftssystems hat Hegel der Kunst zwar auch die Ehre erwiesen, als Gestalt des absoluten Geistes gewürdigt zu werden – um aber dann doch dessen Selbstdarstellung in Sittlichkeit und Religion, besonders aber in der Philosophie entschieden überzuordnen. Diese Überführungsstrategien, so lautet meine Vermutung, sind Versuche, die Eigendynamik des Ästhetischen, die zunächst zugestanden wird, zu beherrschen – indem es schon vorab in eine Serie von Repräsentanzen des Absoluten eingebaut wird. Die Reaktionsformen auf diese Beherrschungsversuche des Ästhetischen sind ebenso bekannt: die selbstbewusste Durchsetzung ästhetischer Autonomie, die freilich stets zwischen den Extremen einer ästhetischen Praxis (und einer ihr nachlaufenden Theorie) schwankt, die sich entweder als moralisch-politische Programmkunst oder als abstrakter ästhetischer Absolutismus geriert. Dem autonomen Status angemessen wäre jedoch statt dessen die Autonomie der Kunst ohne Verwendungs- und Selbstabgrenzungsinteressen. Auf sie soll nun in systematischer Hinsicht geschaut werden, um von ihr aus ein Verhältnis zur Religion zu entwerfen.

III. Begriffene Koexistenz: Dimensionsdifferenzen

Befreit man die Ästhetik aus dem Verbund der Zwecke und aller mitlaufender Einordnungen, die auf explizite Absolutheitskonzeptionen führen, dann bleibt zunächst das übrig, was sich in Kants Analyse anfänglich zeigte. Nämlich die Entsprechung von Ästhetischem und Gefühl als Indikator der Wirksamkeit der Urteilskraft. Diese Entsprechung, von der jede ästhetische Erfahrung zehrt, vollzieht sich durch ein Ineinander von Produktion, Form und Rezeption, aus dem kein Moment herausfallen darf. Die Unerlässlichkeit dieses Ineinanders besagt dann freilich auch, dass das Naturschöne nach dem Muster des Kunstschönen zu beurteilen ist und nicht umgekehrt; die Maßgeblichkeit – und die spätere Überordnung – der Natur ist damit ebenso negiert wie die Herabstufung des Genies zu einer naturanalogen Wirkmacht. Die darin angezeigte fundamentale Position des Ästhetischen dokumentiert sich schließlich auch darin, dass es selbst Raum-Zeit-Erfahrungen erlaubt, die von den transzendenten Anschauungsformen der Kritik der reinen Vernunft unterschieden sind. Die Wirkung der Urteilskraft reicht so tatsächlich ganz tief hinab.

Lassen Sie mich als Beispiel für diese elementare Rolle des Ästhetischen eine gelungene, die Rezipienten verstörende, neue Ordnung stiftende künstlerische Installation von Dan Graham beschreiben, die bis zum Frühjahr 2005 im Hamburgischen Bahnhof im Rahmen der Ausstellung der Flick Collection zu sehen war. Sie trägt den

Titel „Opposing mirrors and video monitors on time delay (1974)“ und erklärt damit schon wichtige Bestandteile ihrer selbst. (Im Internet unter der Adresse http://www.warwickartscentre.co.uk/gallery/album12/Dan_Graham zu finden.)

Es handelt sich um einen rechteckigen Raum, in den man von der Seite her eintritt. An beiden Stirnseiten befinden sich große Spiegel, einander gegenübergesetzt. Vor den beiden Spiegeln stehen jeweils Videomitore, mit der Bildschirmseite zu den Spiegeln hin ausgerichtet; auf ihnen, in derselben Blickrichtung, Webcams, die mit den Monitoren verbunden sind.



Wer nun in diese Installation zwischen Spiegel und Kamera eintritt, sieht mehrfach sich selbst. Als vertrautes Spiegelbild, sich selbst als im Spiegel gespiegelt, sich

selbst als von hinten gespiegelt, sich selbst als von der Kamera aufgenommen und schließlich auch noch das gespiegelte Bild von der anderen Kamera aufgezeichnet. Zunächst irritiert die Verspiegelung, die unmittelbar Anstoß gibt, Bewegungen auszuführen und zu beobachten. Das Raumgefühl wird dadurch verfremdet. Dann aber, und erst recht verstörend, bemerkt der Produzent der Bewegungen, der zugleich der Rezipient der Spiegelbilder ist, dass die Video-Monitore keineswegs nur wie elektronische Spiegel funktionieren, sondern mit Zeitverzögerung arbeiten. Das, was mir im Spiegel noch gegenwärtig war, im Raum schon ins Schweben gebracht, wird nun zeitlich verschoben – und zwar auf eine Weise, die kaum in ihrem Rhythmus zu dechiffrieren ist. Und auf einmal gerät alles ins Schwingen: Ich bin Produzent und Rezipient, beide Male gegenwärtig, ich bin Dargestelltes in verschobener Zeit und Betrachter meiner selbst als vergangenes Bild. Im Museum war es aufregend zu erleben, eine wie starke Faszination von dieser so einfachen wie raffinierten Installation ausging, wie lang sich Menschen in diesem Raum aufhielten, um das Spiel der Urteils-kraft: „Das da, das bin ich, wie ich bin und war“ zu erleben. Die Form der Installation macht den Produzenten – und macht ihn zum Rezipienten zugleich – und setzt ihn abermals in Differenz zu sich, nach einem nicht sofort durchschaubaren Muster. Es handelt sich um ein in hohem Maße instabiles, sich selbst aber stets neu erzeugendes und seine aktuelle Präsenz suchendes Werk. Ob es einer Stabilisierung bedarf, ist jedoch fraglich. Dass diese moralisch oder philosophisch zu gewinnen sei, lässt sich bezweifeln. Bezieht das Werk seinen Reiz nicht gerade aus der stabilen Flüchtigkeit, die es vergegenwärtigend selbst ausübt? Und das ohne alle Ableitung und Einordnung?

Sich selbst begegnen – durch Dissonanzen und Divergenzen hindurch, das, so hatten wir gesehen, geschieht da, wo Lust empfunden wird. Im Empfinden der Lust ist es nicht das Angenehme der Objekte für unsere Sinne und Wünsche, das dieses Gefühl konstituiert, sondern das eigentümliche Vermögen der Urteils-kraft, die Allgemeines und Besonderes zusammenbringt, sozusagen vorsynthetisch. Im irritierend Schwebenden sich selbst zu finden; seiner selbst inne werden in durchgreifender Eigen-Präsenz, jenseits des Versuchs selbstgemachter Unmittelbarkeit, Raum und Zeit durchgreifend und neu konstellierend; anzuregen und in Bewegung zu versetzen über das Vertraute und Erwartbare hinaus: das ist Religion, gelebte Religion. Sie ist mehr als stille Hintergrundgewissheit in den allfälligen Umtrieben des Lebens. Sie wird zur Lebenserfahrung als überraschende Selbsterfahrung. Und das wird sie gerade dann, wenn sie ihrerseits auf die Überführung in Metaphysik und Moral verzichtet, sich der Legitimation aus heiligen Texten entschlägt, das Risiko des Ansinnens ihrer unterstellten Allgemeinheit eingeht.

Wie gestaltet sich solche Religion? Mindestens in drei Weisen. Einmal in eigenen rituellen Inszenierungen. Die Liturgie ist voll von Präsenzvollzügen, vom Gebet über den Segen bis zum Abendmahl. Noch viel zu wenig hat sich die Liturgie, der vollzogene Ritus, auf die Autonomie der Ästhetik eingestellt, geschweige denn von ihr ge-

lernt. Zu moralisierend und zu theoretisierend sind die Hintergründe ihrer Aufführungen, zu formelhaft und zu kunstlos agiert das religiöse Personal, jedenfalls in der Regel.

Darum gehen, zweitens, die dogmatischen Gehalte weiter als die religiöse Praxis, die doch zur Identitätsbildung unerlässlich ist. In den dogmatischen Formeln und Denkstilen sind vielmehr systemsprengende Einsichten aufbewahrt. Ahnungen von der unmittelbaren, erschütternden Präsenz des absolut Geltenden. Was in der Rechtfertigungslehre, dem Modellfall und Herzstück protestantischer Dogmatik, ausgesagt wird, ist ja nichts geringeres als die Selbstvergegenwärtigung Gottes im Glauben, also der Lebendigkeit des in seiner selbstgesetzten Unmittelbarkeit negierten Lebensvollzuges. Das Hereinbrechen des Geltenden, Raum und Zeit durchschneidend und neu formierend in individueller, gleichwohl vergemeinschaftender Erfahrung, das lässt sich am ehesten in Analogie zum Ästhetischen begreifen. Insofern kann die Religion von der autonomen Ästhetik nur lernen.

Drittens aber bringt gerade die religiöse Einsicht in die Tiefendimension der nicht machbaren, sondern sich einstellenden Differenzüberwindung (Rechtfertigung des Sünders heißt das in protestantisch-religiöser Sprache) eine Deutungskompetenz für die Ästhetik mit sich, die ohne sie kaum in erkennbarer und verlässlicher Weise mit der Kunst umzugehen lehrt. Die Dogmatik lehrt religionshermeneutische Kompetenz, die auch in einer Hermeneutik des Ästhetischen Anwendung findet.

Ästhetik statt Religion? Die Verwechslung kann es geben. Die Konkurrenz besteht. Imitationsversuche sind nicht zu verhindern. Darum dürfte es nicht unwichtig sein, sich sowohl über die Selbständigkeit der Ästhetik wie über die Autonomie der Religion Rechenschaft zu geben und darüber einzusehen, wie tief die Gemeinsamkeiten reichen.