



Gott schafft (ziemlich gleichzeitig) die Sonne und in einer Halbdrehung die Erde auf Michelangelos Fresko in der Sixtinischen Kapelle. Dieses Bild steht hier auf Vorschlag der Redaktion.

Über die Exigenz von Kunst in komischer Darstellung

Aristophanismen

Toni Hildebrandt

Geschrieben in Lissabon, nach fast täglichen Gesprächen mit Giovanni Tusa und Mehdi Belhaj Kacem während der gemeinsam verbrachten Zeit in Rom im Sommer 2016.

1.

Nehmen wir an, dass es ein Glücksversprechen der Kunst gegenüber dem Leben gibt und es nur gehalten werden kann, wenn eine Konstellation extremster Gegenwärtigkeit eine unvordenkliche Euphorie im ‚Autor ihrer Form‘ hervorruft. Dieser Autor ist nicht der ‚Urheber‘, sondern ein *scriptor* oder *lector*, Produzent oder Receiver; oder er ist beides: als *monteur*. Ein Anspruch an Kunst, wie etwa jener des maoistischsten aller Schweizer, „nicht politische Filme zu machen, sondern Filme politisch zu machen“, lässt sich *jenseits aller Erfahrung* aber kaum nachvollziehen. Inklusive aller Selbstläufer einer Ästhetik der Erfahrung, bildet sich im Begriff der Exigenz jedoch ein anderer Entwurf künstlerischer Werke ab. Die Exigenz geht im *Entwurf* dem Artefakt voraus. Die *absolute Exigenz* von Kunst in komischer Darstellung folgt hingegen aus einer tragischen Anschauung zu ihr. Sie weist einen *konsequenten*, durch den tragischen Trakt hindurchgegangenen, Ausweg. Daraus ergibt sich eine vorläufige These: *Wenn das Ideal des Problems von Kunst – das Poetische – und das Ideal des Problems von Politik – z.B. das glückliche Leben – ununterscheidbar werden, liegt die einzige Möglichkeit der Darstellung dieses Ideals in einer bestimmten Auffassung des Komischen.*



Gemälde, Detail (Maler anonym) von Savonarolas Exekution auf der Piazza della Signoria, in Florenz, 1498

2.

In Osip Mandelstams Theorie des „Gesprächspartners“ richtet sich Kunst – ihrer Zeitlichkeit nach *messianisch* – im Gegensatz zu ‚ideologischer‘ Kulturproduktion, die lediglich bekannte Aussagen politischer Ideologie in eine restlos durchschaubare Symbolsprache formatiert je nach Übersetzung an einen „Adressaten“ oder eine „Gesprächspartnerin“, der oder die nur *a posteriori* existiert haben wird. Dies betrifft im Entwurf selbst noch den Autor, der nach Mandelstams Definition ebenfalls *a posteriori* von seiner eigenen Tat überrascht wird; vergleichbar einer echten Improvisation. Nach Mandelstam ist daher „das einzige, was uns dem Gesprächspartner in die Arme treibt, der Wunsch, über die eigenen Worte zu staunen, sich fesseln zu lassen von ihrer Neuheit und Unerwartetheit. Eine unerbittliche Logik.“¹

Wahre Kunst überrascht deswegen ohne Ausnahme; ein Schicksal, dass sie vermutlich mit der wissenschaftlichen Hypothese teilt, deren Konsequenzen im Moment ihrer Enunciation auch niemand *erschöpfend* vorhersehen kann. In ihrer *messianischen Verfasstheit (tikkun)* besteht also das einzige Distinktionsmerkmal von Kunst zu anderen Kulturtechniken. In der Geschichte wird Kunst aber erst seit der Moderne mit der *messianischen* ‚Funktion‘ überlastet. Erst die moderne Epoche ist nach der Diagnose des dialektischen Materialismus eine *dürftige* (End-)Zeit. Kunst lässt sich in einer solchen Zeit daher nur politisch machen, wenn sie, entsprechend dieser Zeitlichkeit, *allegorisch* zur Darstellung kommt. Denn allein Allegorien besitzen ein intrinsisches Verfallsdatum. Anders als Symbole erzeugen sie nach der scheinbar paradoxen Formulierung Paul de Mans eine „Distanz zu ihrem eigenen Ursprung“. Auf die Zukunft bezogen sind sie eschatologisch verfasst. Allegorien *erfordern* als Ruinen ihren eigenen Zerfall. Melancholisch ist der Blick auf sie, wenn ihm entgeht, dass in den Ritzen der Ruinen namenloses Unkraut sprießt. Unkrautblüten werden aber selten gesehen; entweder, wie Jalal Toufic meint, weil sie selten *sind* oder, wie mir scheint, weil sie eben *übersehen* werden.

3.

Leibniz, der *exigentia* als einer der wenigen Philosophen zwischen Notwendigkeit (*necessitas*) und Dringlichkeit (*urgentia*) als eigenständigen Begriff gebraucht, definiert „Existenz als Exigenz der Essenz“.² Für eine Kunsttheorie gewendet heißt dies: Die Existenz von Kunst (=ihre supponierte Relevanz für das politische Leben der Zukunft) wird nur durch eine Arbeit an der Exigenz der Essenz (=der Form und Darstellung) erreicht. Die politische Vision Machiavellis war für Michelangelo demnach schon als Exigenz in dem Marmorblock verborgen, aus dem er dann den David entbirgt und Wahrheit à la Machiavelli ins Werk setzt.³ Wenn Kandinsky in *Über das Geistige in der Kunst* (1911) durchweg von ‚innerer Notwendigkeit‘ spricht, meint er eigentlich auch diese Exigenz. Es ist diese Notwendigkeit, von der die ganze frühe Moderne spricht. Wenn Deleuze und Agamben den künstlerischen Akt präziser als ‚Akt der Resistenz‘ definieren, beruht diese Widerstandsform auf einer spezifischen Formierung der Exigenz. Exigenz bezieht sich dann nicht nur auf die Existenz, sondern auf eine *Resistenz*: auf ‚Überlebensformen‘.

Die verschiedenen exigenten Gründe künstlerischer Gesten zeigen sich folglich in den wahrhaft resistierenden Formen der Kunst. Was folgt, ist eine Genetivkette: *Was ist der Grund für die Exigenz der Resistenz der Existenz einer Kunstform in komischer Darstellung?*



Aus *Called to Ring*, von Jorge Elbrose

4.

Pasolini schreibt im Februar 1970 in einem Brief an Sandro Penna, das die „Struktur von Kunst (und Religion)“ durch die Ko-Existenz von epischer Existenz und komischer Parodie definiert ist.⁴ Die faschistische Sublimierung heroischer Kunst konnte eine Parodie ihres eigenen Pathos hingegen nicht integrieren. Was ihr blieb, waren perverse Formen des Hasses, etwa in Affekten der Schadenfreude oder ihrer Rhetorik der Karikatur: ein Auslachen.⁵ Es gibt aber noch einen anderen Bereich, der wie die faschistische Ästhetik nichts Komisches tolerieren kann: die Sphäre des Rechts –, was nicht überrascht, wenn man bedenkt, wie von den Rechtshegelianern bis Carl Schmitt Rechtsphilosophie betrieben wurde und wie sie seit Kafka ausgehebelt wird.⁶ Denn das Komische setzt rhetorische und legislative Figuren aufs Spiel, weil in ihnen die Gewalt der Sprache erkannt und kenntlich gemacht ist. Die Gewalt der Sprache wird in diesem Sinne ‚profaniert‘; im Witz wird ihre Parteinahme oft nur äquivok, als Dichtung bleibt sie *inoperativ*. Das Verblüffende am Theorem der Inoperativität scheint mir, dass es auch das einzig komische Modell der Politik hergibt.⁷ Pasolini hatte noch mehrere Bedeutungen im Sinn; die Parodien Bachs; die marxistische Ethnologie Ernesto de Martinos in *Sud e Magia* (1959), für die er mit Cecilia Mangini unvergessliche Bilder fand. Auch in *Accattone* (1961) und *Mamma Roma* (1962) wird den namenlosen Verlierern und Zauberern der Geschichte ihre Kunst restituiert. Nur der frühe Pasolini und andere Melancholiker der Geschichte – Gramsci und Fortini nennen sie ‚Intellektuelle‘ – fanden Heilung am Glück der Namenlosen. Der feministische Separatismus gab den Intellektuellen (auch deswegen?) ganz auf. Die Ko-Existenz von epischer Existenz und komischer Parodie wurde damit für das Denken über Kunst verbindlich.⁸

5.

Auf die mediale Proliferation nichtintentionaler Absurdität zu Ende der 1980er Jahre reagierte eine bestimmte Subkultur mit der Strategie des klassischen Nihilismus: *Umwertung aller Werte*. Ironie – nehmen wir sie als strukturelles Pendant der Allegorie – war aber nur *innerhalb* dieses Nihilismus zu haben, wohingegen die Revision des utopischen Potentials der 1990er Jahre den Pessimismus, als Konsequenz der nach wie vor automelancholisch empfundenen Erfahrung, am Ideal einer ‚epischen Parodie‘ ausrichtet, die es aber noch besser zu verstehen gilt. Eine ‚Komödie‘ oder epische Parodie der späten 90er, die in diesem Sinne den Pessimismus organisiert, weil sie das Leben der Namenlosen an der Idee eines für sie unendlich möglichen und unter seltensten Umständen auch erreichbaren Glücks orientiert, ist Harmony Korines *Gummo* (1997). Gefilmt in Nashville, Tennessee, spielt der Film in Xenia, Ohio, das 1974 von einem Tornado verwüstet wurde. Die Idee des Glücks exemplifiziert sich als Offenbarung in der Poetik des Alltags *nach der Katastrophe*. Glück kann gemeinsames Fahrradfahren, kann eine Party, wird eine Körperberührung oder auch nur ein Wunsch nach ihr sein, weil all das immer und für alle erreichbar bleibt. (Das diskursive Gegenbeispiel ist die nihilistische clöture von *True Detective*, die im Sinne der falschen Allianz von sokratischer Philosophie und tragischem Sophismus letztlich wieder mal das poetisch-politische Ideal von Kunst und Leben aufgibt.) – Aber in der von Jorge Elbrose für das 5-Jahres-Buch von Mexican Summer geschriebenen Hymne ohne Generation kehrt die Utopie aus dem Geist des Nebels zurück. Schon in Jean Genets *Querelle* sind alle Matrosen am Dock in Nebel gehüllt, bei Nirvana dann alle Haare im Clublicht der Turnhalle, bei Tiqqun wird Nebel als Ort der Revolte – Suspension des Alltags – erkannt, in *Called to Ring* ist im ‚Vapor‘ eine *Rivolta Femminile* heroisiert: die Trommel und die weißen Gitarren, alles inoperational, und wie bei Korine und My Bloody Valentine in Slow-Motion versetzt. „In 1984...“. Episch und parodistisch, mehr muss man gar nicht mitnehmen, nur dass der Grund für die Existenz einer Kunstform in komischer Darstellung hier die Exigenz von „memory, memory, memory...“ gewesen sein wird.⁹



Ausstellungsansicht, Claire Fontaine im Museo Pietro Canonica, Roma, 2016

6.

Im Juni 2016 hatte ich in Rom das Glück, vor der rumänischen Akademie einen Paravent von Verena Kathrein und Ariane Müller zu sehen. Der Paravent ist ein Monument errichtet zur Feier der *Rivolta femminile* von Carla Lonzi. Revolte, Freundschaft und *autocoscienza femminista* ersetzen Revolution, Gesinnung und Hegelsches Selbstbewusstsein. Die Lesbarkeit des Komischen überkreuzt sich an einer ‚schönen Stelle‘, in einem Foto unter dem phonetischen Witz, das Carla Accardi, die, neben Carla Lonzi, zweite Autorin der *rivolta femminile*, mit Johanna Capra zeigt, die feixend irgend etwas auszuhecken scheinen. Als Allegorie erzeugt das Foto im Betrachter selbstrevokative Gedanken und Affekte.

Am Tag zuvor hatte Giovanna Zapperi im Istituto Svizzero einen Vortrag über Delphine Seyrig gehalten, die berühmt für ihre Rolle in Alain Resnais' *L'Année dernière à Marienbad* wurde, aber 1976 mit Carole Roussopoulos auch einen Film über das Scum Manifesto drehte. Eine Woche später, immer noch in Rom, eröffnete die Claire Fontaine-Ausstellung im obskuren Museo Pietro Canonica. Draußen im Garten dann ein Sarkophag mit dem Relief des in Flammen aufgehenden Ikarus. Mit „Vai pure“ hatte Lonzi das Gespräch beendet, ‚hau ruhig ab...‘ würde ich übersetzen; doch dann bliebe eine Gewalt, ein „fondement mystique de l'autorité“¹⁰, wegen eines Dilemmas, because „[...] Lonzi embodies a desire for radicalism“¹¹?

7.

In der von Hannah Arendt herausgegebenen Benjamin-Übersetzung der Thesen über den Begriff der Geschichte (New York: Schocken 1968) steht für „Ausnahmestand“ nicht „state of exception“ sondern „state of emergency“. Natürlich wusste Arendt, das Benjamin auf Carl Schmitt referieren wollte, aber sie wusste noch mehr: Das Konstrukt der anthropologischen und staatstragenden Konstante von Freund und Feind, vielleicht auch der Dialektik von Herr und Knecht, kann überwunden werden, wenn die Geschichte nicht für die Gewinner, sondern die namenlosen Verlierer geschrieben wird. Pasolini verfasste seine komischen Allegorien in dieser Überzeugung, am ‚demütigsten‘, besser: *umilmente*, vielleicht in dem Kurzfilm *Che cosa sono le nuvole?* (1967), der Shakespeares *Tragedy of Othello* in eine panoptische Komödie verwandelt. Ein ‚Jetzt der Lesbarkeit‘ von *Porno-Teo-Kolossal*, Pasolinis post-apokalyptischer Komödie, die er 1976 verfilmt hätte, steht vielleicht noch aus. Das Skript war schon fertig.

Notes:

- 1 Osip Mandelstam, *Über den Gesprächspartner* [1913], in: *Gesammelte Essays I: 1913–1924*, hg. v. Ralph Dutli, Zürich: Ammann 1991, S. 7–16, hier S. 14.
- 2 Über diese komplexe Formel müsste noch mehr gesagt werden. Vgl. Gottfried Wilhelm Leibniz, *Der Briefwechsel mit Bartholomäus Des Bosses*, hg. v. Cornelius Zehetner, Hamburg: Meiner 2007 und den Kommentar in: Giorgio Agamben, *Che cos'è la filosofia?*, Macerata: Quodlibet 2016, S. 47–56.
- 3 Vgl. Franz-Joachim Verspohl, *Michelangelo Buonarroti und Niccolò Machiavelli. Der David, die Piazza, die Republik*, Bern: Stämpfli 2011.
- 4 Pier Paolo Pasolini, *Lettere 1955–1975*, hg. v. Nico Naldini, Turin: Einaudi 1988, S. 644.
- 5 Hegel selbst findet in der letzten, der Komödie gewidmeten, Stunde seiner Berliner Ästhetik-Vorlesung (1826) dann auch Aristophanes nur zum Lachen, wobei man in Erwägung zieht, dass es ein Auslachen sein könnte. Dabei entgeht ihm die eigentlich komische Abgründigkeit der Frösche, die sich an die Vertreibung der Kunst durch die Philosophie – von Platon bis Hegels „Die höchste Bestimmung der Kunst ist im ganzen für uns ein Vergangenes [...]“ – richtet. Vergessen war dort die liebliche Dichtung, die Aristophanes über die Komödie zu retten versuchte. Am Ende der *Frösche* singt der Chor: „Lieblich, nicht bei Sokrates zu hocken und zu schwatzen, die Kunst so fortzuwerfen und das Höchste der Tragödien-dichtung aufzugeben.“ Aristophanes, *Die Frösche*, zit. in: Bruno Snell, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg: Claasens & Goverts 1948, S. 126.
- 6 Ein Machtgefälle zwischen Recht(s) und Links hat sich auch in der Sprache sedimentiert. Vgl. Adriano Sofri, *Der Knoten und der Nagel. Ein Buch zur linken Hand*, Frankfurt am Main: Eichborn Verlag 1998.
- 7 Schwerlich schon bei Heidegger (Entwerkung), aber über Blanchot (desœuvrement) dann zumindest bei Agamben (inoperatività). Jetzt explizit in: Giorgio Agamben, *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, Rom: nottetempo 2015.
- 8 Als Antiphilosophie im Prinzip seit Pascal: „Über die Philosophie spotten, das ist wahrhaft philosophieren.“ Blaise Pascal, *Gedanken über die Religion und andere Themen*, hg. v. Jean-Robert Armogathe, Stuttgart: Reclam 1997, S. 233. Hier aber bezogen auf die Rivolta Femminile: Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Mailand: Scritti di Rivolta Femminile 1974.
- 9 Kunst würde also nicht in der Erinnerung nach einer verloren gegangenen Möglichkeit (einen Gedanken, eine Erfahrung) suchen, sondern dem Gedächtnis die Form eines Gedankens geben. Vgl. Ginevra Bompiani, *La parola esausto*, in: Gilles Deleuze, *L'esausto* [1992], Rom: Nottetempo 2015, S. 7–11, hier S. 10.
- 10 Derrida kritisiert an Benjamins Kritik der Gewalt dessen Wille zur Radikalität: Jacques Derrida, *Force de loi*, Paris: Galilée 1994.
- 11 Claire Fontaine, *We Are All Clitoridian Woman: Notes on Carla Lonzi's Legacy*, in: e-flux 9 (2013).



Johanna Capra und Carla Accardi
Image from *Then i would like to make a happy end for once*, Verena Kathrein, Ariane Müller, 2016