

jakob ullmann

## The public enemy standing in the sitting room

Es ist dem verflossenen Jahrhundert die merkwürdige und durchaus zweifelhafte Ehre zuteil geworden, daß ihm nicht nur die Rechnung für menschliche Taten allein – Taten, eben vollbracht oder schon lang zurückliegend –, sondern im gleichen Maße diese die Grenzen des Schrecklichen, ja Gräßlichen überschreitende Rechnung auch für Worte, geschrieben oder gesprochen, möglicherweise auch nur gedacht, präsentiert worden ist. Die Frage nach der Verantwortlichkeit derer, die nicht selbst Hand angelegt haben bei den Verbrechen des Krieges, bei den Verbrechen gegen die Menschlichkeit, bei den Verbrechen gegen jede Art humanen Zusammenlebens, ist dergestalt zu einer Frage geworden, die nicht allein einen Staat, ein abgegrenztes Gebiet der Erde oder einen bestimmten, mit festen Grenzen der Zeit zu versiehenden Abschnitt der Geschichte menschlichen Handelns und Denkens umfaßt, sondern zum Problem *prinzipiell* aller Menschen und allen menschlichen Handelns geworden ist. Diese Frage erfordert ein Instrumentarium menschlichen Handelns, das erst in Umrissen sichtbar und bisher in seiner Anwendung über embryonale Stadien kaum hinauszukommen vermochte. Es kann hier nicht der Ort sein, diese Ansätze, wie sie seit dem Weltgeschichtlichen Novum der Nürnberger Prozesse nach Nazi-Diktatur und Weltkrieg in Erscheinung getreten sind, auch nur annähernd zu würdigen. Es gilt allenfalls festzuhalten, daß mit diesen Ansätzen die Frage nach der Verantwortung für die Folgen menschlichen Tuns sich in einem neuen und bisher vielleicht kaum erahnten Ausmaß stellt. Nicht nur Generäle und Politiker, die, besonders in Zeiten, die sich anschicken, »große« zu werden, lieber im Hinterland, allenfalls in der Etappe ihr (un-) Wesen treiben, müssen sich ihr stellen, auch Naturwissenschaftler wurden und werden mit ihr konfrontiert. Die Tatsache, daß die Auseinandersetzung um die Konfrontation mit dieser Frage nach der Verantwortung nicht einmal in den scheinbar einfachen Fällen von Politikern und Militärs, denen man immerhin noch Struktur und Kette von *Befehlen* entgegenhalten kann, weltweit noch in vollem Gange ist, läßt derzeit wenig Hoffnung aufkommen, daß auch die, deren Gift weit subtiler war (und ist), weil es langsam und ohne die Schärfe des Befehls erst die Ohren des Gewissens betäubt und dann in der Anstiftung zu Taten, deren Folgen zur monströsen Schädigung der Humanität gerinnen, den Widerstand einfacher Mitmenschlichkeit überwindet, daß also auch Wissenschaftler vorgeblichen Geistes, Philosophen und Künstler mit ihrem Teil der Verantwortung für die Rechnungen, die vorliegen wie für die, die die Zukunft anstellen wird, konfrontiert werden. Daß eine solche Mitverantwortung vorliegt, kann nicht bezweifelt werden.

Es ist also die Frage durchaus sinnvoll, wie es um die Verantwortung auch der Künstler, selbst der Musiker für die Folgen menschlichen Handelns und für den Zustand der Welt

bestellt ist. Dieser frage schließt sich die suche nach möglichkeiten an, es künftig »besser zu machen« und jedenfalls sicherzustellen, daß die eigene arbeit eine hilfe auf dem weg zur humanität, jedenfalls kein hindernis auf diesem weg sein möge.

Man wird nicht behaupten wollen, daß diese diskussion im letzten halben jahrhundert nicht geführt worden wäre. Allerdings zeigen sich schon bei sehr oberflächlicher betrachtung die tiefen unsicherheiten, die verwirrungen sowie die kurz- bzw. trugschlüsse nur allzu deutlich. Da wird einerseits die biographie des autors zum alleinigen richtmaß der interpretation seiner werke, da werden rezeptionsgeschichte und intention in eins gesetzt, da wird andererseits mit dem »werk« verbrecherische gesinnung oder (euphemistisch ausgedrückt) unheilvolles handeln rehabilitiert und in all dem scheint nur allzu deutlich das bestreben durch, einerseits die ahnenreihe eigener ideologischer position nicht allzusehr durch die realität der geschichte beschädigen zu lassen, andererseits dem ressentiment ein fundament zu verleihen, das ihm den anschein größtmöglicher objektivität in der moralischen beurteilung verleiht. Die beispiele sind derart zahlreich, sie müssen nicht eigens referiert werden.

Es könnte mit recht eingewandt werden, daß hier mit einer solchen frage nach der verantwortung nichts als eine geradezu lächerliche überschätzung von kunst und kultur platz gegriffen habe. Es ist in den letzten jahren ja nicht nur allenthalben chic geworden, mit sogenannter klassik jede ernstzunehmende beschäftigung mit kunst und kultur als altbacken und hinterwäldlerisch verächtlich zu machen oder den pfleglichen umgang mit ihr als ausdruck eines obsoleten anspruchs spätbürgerlichen selbstverständnisses zu denunzieren; kunst und kultur selber haben – gerade in den letzten jahren – unter berufung auf die künstlerische produktion unseres jahrhunderts, ihre vorgeblichen tabubrüche und ihrer dezidiert gegen eingefahrene und in der gesellschaft in hohem ansehen stehende überzeugungen, sog. »werte« gerichteten auftretens nicht wenig zum ideal der blödmacherei und der possenreißerei beigetragen, gegen das das ideal des knödels vom anfang des jahrhunderts sich noch einigermaßen harmlos ausnimmt. Hatte schon Karl Kraus recht, wenn er feststellte, daß eine generation, die letzterem verfallen sei, mit der identisch sein müsse, deren letzter und einziger besitz der der fliegerbombe sei, dann läßt sich ermessen, mit welcher unsere generation identisch ist, der angesichts des andenkens an die progromnacht des 9. novembers nur mehr die »blödelkammer« schlechter verse einfällt, die ihren mut darin zu zeigen unternimmt, daß sie gedichte des kapitalverbrechers Karadzic auf die bühne holt oder meint, daß sie ihre gefährlichkeit mal eben durch mordaufrufe unterstreichen sollte. Es kann kaum verwundern, daß ihr die »liebe zur menschlichkeit«, die »solidarität mit den unterdrückten« mit derselben leichtigkeit von den lippen geht wie das »Odi profanum vulgus...« des Horaz (falls sie in der lage wäre, letzteres auch nur zu kennen!). Und es ist kaum noch einer erwähnung wert, daß solchem treiben, da ihm der respekt vor den menschen völlig abgeht, der respekt vor dem kunstwerk, insbesondere dem vergangener oder entfernter kulturen als unnütze zumutung, ja unverfrorenheit erscheint.

Man sollte in das mähliche versiegen verfügbarer tabus für derart verzweifelte luftsprünge im haschen nach öffentlicher aufmerksamkeit nicht allzuviel hoffnung setzen. Es steht zudem zu befürchten, daß auch die finanziellen mittel für ihre durchführung langsamer versiegen, als einem lieb sein kann. Es hat sich nämlich gezeigt, daß diejenigen, die schon beim wort kultur »ihren revolver entsichern« mit

solcherart hofnarren eine für beide seiten ganz gedeihliche symbiose eingehen können ...

In solcher situation auch nur darüber nachzudenken, wie maximen beschaffen sein könnten, denen künstlerische tätigkeit und künstlerisches denken in ihrer spezifischen verantwortung genügen sollten, ja, worin ihre verantwortung besteht, an der sich der anspruch der kunst zu bewähren hätte, selbst ob es eine solche verantwortung gibt, setzt den autor mehr als nur dem verdacht vollständig unzeitgemäßem, ja rückwärts gewandtem verhaftetsein scheinbar längst überwundener vorstellungen aus. Damit läßt sich leben. Weit ernster ist die frage, ob es noch sinnvoll sein kann, solche maximen zu formulieren, wenn sie eh nur in derselben ecke der lächerlichkeit geduldet sind, wie das, was sie kritisieren. Das verhängnis unserer situation besteht ja nicht nur in der produktion von unfug, den hat es immer gegeben (wenn vielleicht auch heute dank technischer möglichkeiten in vermehrtem umfang). Dieses verhängnis besteht vielmehr darin, daß dort, wo die frage nach der wahrheit prinzipiell ausgeschlossen ist, selbst diese dem bereich der täuschung verfällt, wo sie zu beliebigen zwecken beliebig manipuliert und mißbraucht werden kann. Wo die messer der unterscheidung stumpf und kurz geworden sind, da ist gefahrlos fechten.

Künstlerisches denken heute hätte zunächst also diese messer der unterscheidung zu schärfen. Künstlerisches denken und künstlerische arbeit hätten dies – so merkwürdig das klingt – zunächst in der weise zu tun, daß sie auf der würde *aller* kunst bestehen. Diese würde und der respekt vor der kunst aller epochen und aller geographischen räume erweist sich nicht in stilvoll beleuchteten sargen irgendwelcher museen oder klinisch sauberer aufführungsrepetitionen. Kunstwerke sind als tradition des menschlichen und damit als indispensable bedingung der humanität nur lebensfähig, wenn ihre interpretation, ihre präsenz im jeweiligen präsens menschlicher existenz ihrer würde (d. h. mehr als nur der minimalforderung: ihrem niveau!), gewissermaßen ihren lebensbedingungen, angemessen ist. Pavel Florenskij hat, als die sowjetregierung plante, das kloster von sergiev posad sprengen zu lassen und die dort in den ikonostasen der kirchen angebrachten ikonon von Andrej Rubl'ëv nach moskau ins museum zu bringen, mit recht darauf hingewiesen, daß dies der zerstörung dieser ikonon gleichkäme. Etwas von diesem respekt ist auch in bezug auf literarische und musikalische kunstwerke unserer und anderer traditionen dringend anzumahnen. Letzteres gilt auch und gerade angesichts dessen, was autoren in früheren, besonders aber in unserem jahrhundert erlitten haben, weil sie an der wahrheit dessen, was sie nur aufzeichneten, nicht rütteln lassen konnten. Selbst wenn die autoren des »schwarzbuches (der genozid an den sowjetischen juden)« die einzigen wären, derer an dieser stelle zu gedenken wäre – sie wurden ermordet, ihr buch erschien weder in der sowjetunion noch bis heute in rußland! –, ihr schicksal und ihr werk erweist die menschenverachtung des zynismus, der die frage nach der wahrheit für obsolet oder allenfalls für eine eines bestimmten literarischen stils hält.

Zweitens: Es gibt weder eine garantie künstlerischen stils noch eine methode künstlerischer arbeit, die es ausschließen, daß die ergebnisse dieser arbeit mißbraucht werden können. Die liste der beispiele, wo beste absichten oder/und künstlerische qualität nichts genützt haben, ist ebenso lang wie einigermaßen niederschmetternd. Die technischen hilfsmittel unserer zeit haben die benutzbarkeit, die einbindung in neue, allzu häufig manipulierende kontexte hörbar gesteigert. Es

hieße aber, die grundsätzlichkeit des problems zu verkennen, wollte man hier nur eine invektive gegen das sehen, was sich fälschlicherweise »neue medien« nennt – sie mögen technisch avancierter sein als ihre »vorgänger«, auch schneller und effektiver; sie sind dennoch weder »neu«, noch überhaupt »medien«. Künstlerisches denken und künstlerische arbeit müssen sich, wenn sie unabhängig von determinierenden kontexten, also eigentlich »kunst« geworden sind – in der westeuropäischen musik sind sie das seit etwa 500 jahren – ihrer vermittlungsstrukturen ebenso genau bewußt sein wie ihrer »inneren struktur«. Der sie determinierende kontext kann ein werk durchaus gleichsam »in sein gegenteil« verkehren, absichten, intentionen des autors helfen gegen eine solche verkehrung gar nichts. Es wäre der billigste und, wie die geschichte mehr als einmal gezeigt hat, auch völlig wirkungslose ausweg, verdeutlichende überschriften oder fingerzeige im notentext anzubringen. Was damit erreicht würde, wäre nur die ironisierung dessen, was der autor gern als festen ankerplatz seiner arbeit anhaften möchte. Im wohnzimmer ist der staatsfeind wohlfeil. Die wohlfeilheit seines protests macht allen protest zur ironie und nimmt damit gerade teil an der beschädigung der humanität, die er angeblich so »mutig« verteidigt.

Drittens und entscheidend; *künstlerische arbeit* und *künstlerisches denken* sind prinzipiell frei. Sie können sich keinen außer ihr – der kunst – selbst liegenden forderungen beugen. Das betrifft in allererster linie ihr verhältnis zur macht. Daß kunst zur *gegenwärtigen* macht in einem kritischen verhältnis steht, das ist in der geschichte unseres jahrhunderts beinahe eine selbstverständlichkeit (jedenfalls für den teil künstlerischer arbeit, der ernst zu nehmen ist). Gleiches gilt aber auch für *jede* zukünftige macht. Die kritik an gegenwärtigen machtstrukturen im namen vermeintlich besserer der zukunft macht künstlerisches denken und künstlerische arbeit nicht nur anfällig für mißbrauch (z.B. durch die »übernächste« macht); sie stiehlt der kunst mit der freiheit ihren eigentlichen lebensraum. Damit ist keineswegs einem schrankenlosen relativismus das wort geredet, es soll vielmehr darauf aufmerksam gemacht werden, daß jede erschleichung von einfluß sich am ende gegen die kunst selbst richtet. Die bindung an irgendeine form von macht der gegenwart, der vergangenheit oder der zukunft ist eine solche erschleichung.

Die freiheit künstlerischen denkens und arbeitens muß sich auch gegenüber den ansprüchen jeweiligen publikums behaupten. Natürlich wird ein autor am verständnis seiner arbeit ebenso interessiert sein wie das publikum am verständnis eines kunstwerks. Es kann keinem zweifel unterliegen, daß der kommunikationszusammenhang zwischen autor, werk und publikum heute in vieler hinsicht gestört ist und mißverständnisse fördert. Es wäre fatal, würde man die störung zum anlaß nehmen, an den forderungen, die sich aus dem wahrheitsanspruch der kunst selbst ergeben, abstriche zu machen. Man kann »dem Volk« durchaus »auf maul schauen«. Ehe man dies unternimmt, sollte man aber die ergebnisse solchen zuhörens studieren, wie sie in Luthers bibelübersetzung oder – noch deutlicher – im werk von Fischart (vielleicht Grimmelshausen) vorliegen. Man wird dort lernen, daß es die schwierigste aller künstlerischer aufgaben ist, vom idiom des volkes etwas für die kunst und für künstlerisches denken zu lernen. Wie der macht gegenüber ist die beleidigung des volkes in form des publikums nur die kehrseite der anbiederung bei ihm. Die unabhängigkeit künstlerischen denkens zeigt sich nicht dort, wo das publikum am heftigsten aufs haupt geschlagen oder angeekelt wird, sie zeigt sich darin, die regeln, nach denen der kommunikative zusammenhang zwischen autor, interpret und

publikum scheinbar blind funktioniert, kritisch zu befragen und damit womöglich verändern zu können.

Die freiheit künstlerischer betätigung ist mitnichten nur gefährdet durch äußere zwänge. Die versuchungen ihrer beschneidung liegen in mindestens gleichem maße beim autor selbst und sind nicht nur in so offensichtlichen gefährdungen wie eitelkeit und routine zu bekämpfen.

Das einzige richtmaß, dem sich künstlerische arbeit und künstlerisches denken zu beugen haben, ist das der wahrheit. Nur dieses richtmaß erlöst die künstlerische tätigkeit aus den beschränktheiten und abhängigkeiten des autors, aus dem dilemma des »gemeintseins« oder »aufgefaßt werdens«. alamovs prosa fragt nicht, ob sie gegen den terror der stalinschen GULags gerichtet ist, Schoenbergs *Überlebender aus Warschau* übersteigt die intention des autors, ein fanal zu setzen gegen die barbarei der deutschen verbrecher und ihrer helfer. Sie machen die frage überflüssig, ob sie sich gegen die schändung der humanität richten »sollen« oder so aufgefaßt werden können. Sie tun es. Dadurch und nur dadurch haben sie die kraft, auch da noch die botschaft unverstellter humanität unüberhörbar zu machen, wo ihr »anlaß«, der konkrete historische hintergrund ihrer entstehung ebenso an den horizont des gedenkens rückt, wie die greuel der zeit des mongolensturms in rußland, denen Andrej Rubl'ëv seine dreifaltigkeitsikone entgegengestellt hat. Sie alle sind nicht »für die zukunft« geschaffen, sondern entfalten ihre kraft in jeder gegenwart durch die kraft dessen, was so und nur so gesagt werden kann. Darin liegt der sinn der freiheit der kunst. Darin und nirgendwoanders liegt ihre verpflichtung.

*berlin, april 1998*