

MIRJAM SCHAUB

Vom Nachleben der Theorie im Kunstraum – sowie umständehalber das des Theoretikers als Auto-Ikone

Für Richard Adelman (Brighton)

»Bewußtes Distanzschaffen zwischen sich und der Außenwelt darf man wohl als Grundakt menschlicher Zivilisation bezeichnen; wird dieser Zwischenraum das Substrat künstlicher Gestaltung, so sind die Vorbedingungen erfüllt, dass dieses Distanzbewusstsein zu einer sozialen Dauerfunktion werden kann [...]«
(Aby Warburg)¹



Abb. 1a:
Self (1991), Skulptur aus
Eigenblut von Marc Quinn



Abb. 1b:
Aktion von Rudolf
Schwarzkogler (1965/66)



Abb. 1c:
For the Love of God (2007)
von Damien Hirst

Die Entgrenzung der Künste und die Paarung der dazu eingesetzten Materialien und Medien – vom Eigenblut zur Skulptur bis zur *performance* mit dem eigenen Haupt und Haar – führen nicht nur zu neuen Kunstkreuzungen, sondern auch zu einem unstillbaren Hunger nach Theoriebildung. Anders als in der Wissenschaft geht es dabei weder primär um Ordnung noch um Kontrolle einer zügellosen Praxis. Aus der Perspektive der Kunst ist Theoriebildung selbst als tentative Praktik, als Sinn- wie Unsinnproduktion zu begreifen. Zwar dient sie weiterhin dem Lustgewinn und der Intensivierung der Betrachtung von Kunst, doch verdient sie es auch,

1. Aby Warburg, »Mnemosyne« (Einleitung), in: ders., *Der Bilderatlas Mnemosyne*, hg. von Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink, Berlin 3. Aufl., 2008, S. 3.

in neue, andere Kontexte entführt zu werden. Denn nur so lässt sich ihre frappierende Anpassungsfähigkeit zeigen in Kontexten, für die sie gar nicht gedacht war. Theorien sind – vom künstlerischen Blickwinkel aus betrachtet – selbst eine Form von Aneignung, *appropriation art*. Im Gegenzug dieser Entwicklung eignen sich Theorien auch als künstlerisches Material. In der Folge verlieren Kunstphilosophie wie Kunsttheorie zunehmend ihr Deutungsmonopol. Die Konzept-Kunst etwa übernimmt die Verantwortung für ihre Interventionen gern alleine; selbst wenn Arthur C. Danto uns glauben lassen möchte, Hegels ›sinnliches Scheinen der Ideen‹ finde erst hier seine eigentliche Bestimmung – als postmetaphysische Kategorie. Wo die Konzeptkunst auf Intervention mittels Ideen setzt, zeichnet sich die ästhetische Theorie gerade durch deren Verzicht aus. Mit Postulaten wie Autonomie und Souveränität stellt sie die Kunst unter philosophischen Artenschutz. In der Nachfolge von Theodor Adornos *Ästhetischer Theorie* (natürlich im Singular) werden die Künste (selbstredend im Plural) als jungfräuliches Sinnreservoir vom begrifflichen Zugriff von Theorie zu *bewahren* versucht. Das mag ehrenhaft oder governantenhaft sein, mündet jedoch in schleichendem Bedeutungsverlust. Die auffällige Akzeptanz gegenüber heterogenen Theoriesträngen bei gleichzeitiger Zurückweisung spezifisch ästhetischer Theoriebildung lässt Unentschiedenheit als Motiv ausscheiden. Vielmehr könnte sie Indiz dafür sein, dass sich der Kunstraum Theorien auf direktere, parteisichere und unzeitgemäßere Weise aneignet, als dies universitär verankerte Kunstwissenschaften tun.

Nicht die lokalen Theorie-Interventionen der Konzept-Art, nicht die globalen der ästhetischen Theorievermeidung sollen deshalb hier den Ton angeben. Stattdessen geht es um die Wanderungsbewegungen von Theorien hinein in den Kunstraum; und zwar um Theorien, die *überhaupt nicht* für diesen gedacht waren. Diese Bewegung scheint wie keine andere charakteristisch zu sein in einer Zeit der Entgrenzung der Künste und der Vernetzung ihrer Medien. In Abwandlung eines bekannten Ausdrucks von Aby Warburg will ich dieses Phänomen als ›Nachleben‹² einer Theorie im Kunstraum bezeichnen. (Als Kunstraum sei hier schlicht die jeweils relevante Gesamtheit aus künstlerischen Werkformen, ihrer Ausstellungspraxis, Diskussion und Kritik umrissen.) Die hergebrachte Kunstphilosophie steht

2 »Aby Warburg interessierte sich, wie man weiß«, schreibt Georges Didi-Huberman, »für die Überbleibsel der klassischen Antike« als *negative wie maskierte Realität*, für »Überbleibsel, die sich nicht auf die Dingexistenz ihrer bloßen Materialität reduzieren lassen, sondern fortbestehen in den Formen, Stilen, Verhaltensmustern, in der *psyché*. [...] Dabei erscheint die Analyse der Überbleibsel als Analyse sowohl symptomaler, merkmalangrenzender, wie phantomaler, ans Gespenstische grenzender, Vorkommnisse«. – Georges Didi-Huberman, »Das nachlebende Bild. Aby Warburg und Tylors Anthropologie«, in: *Homo Pictor*. Colloquium Rauricum, Bd. 7, München/Leipzig 2001, S. 205-224, hier S. 212f. Warburg selbst beschreibt am Beispiel des Grabmals von Kaiser Maximilian in der Hofkirche in Innsbruck den »Eindruck von Verquickung, oder vom Nachleben heidnischer Bildniskunst in christlichen Kirchen«. Was in Innsbruck als »bewusste Reproduktion des römischen Ahnenkults« erscheint, wird »in Florenz als unbedenklich wiederholter Gebrauch kirchlich legitimierten volkstümlichen Heidentums ausgeübt«. – Aby Warburg, *Bildniskunst und Florentinisches Bürgertum*, Leipzig 1902, S. 118 und 119. Vgl. zum Zusammenhang von Voti-Figuren, Panoptikum und Jeremy Bentham die Abschnitte V bis VII des Aufsatzes.

damit nicht nur vor dem Problem der Kunstwerke selbst, sondern auch davor, dass sie im Kunstraum auf konkurrierende Theorien trifft, die Übertragungseffekte ausbilden, welche die Philosophie nicht vorgesehen hat.

Nicht nur, dass sich der diskursive Bezugsrahmen, in und mit dem Theorien verstanden und begriffen werden, allmählich wandelt. Auch die Natur ihres Gebrauchs verändert sich signifikant, wenn sich Theorien aus den Hörsälen und Lehrbüchern hinaus in den Kunstraum hineinbewegen. »Einst heftig diskutierte Theorien erscheinen heute ausschließlich als Kunstform verständlich« (Alexander Cammann).³ Trifft diese Einschätzung zu? Legt sie Zeugnis davon ab, wie es um das Verhältnis von philosophischer Theorie und Praxis überhaupt bestellt sein könnte?

Offenbar versucht der Kunstraum der seit Platon des Doppelgängertums verdächtigen ästhetischen Theoriebildung selbst zu entkommen, indem er sich demonstrativ für politische, wahrnehmungspsychologische oder physiologische Theorien öffnet. (Diese Gefahr witternd, war Walter Benjamin umgekehrt einer der ersten Denker, der die Ästhetik im Zeichen der Reproduzierbarkeit ebenso wie die Auratisierung selbst aus dem Kunstraum verabschiedete, um sie bedrohlich verwandelt im politischen Raum wiederzufinden.⁴) Dies bliebe ohne Brisanz, wenn der »neue« Ort nicht auf charakteristische Weise auf den Status und das Selbstverständnis der dorthin überführten Theorien selbst *zurückwirkte*. Der zitierte Satz von Cammann lässt den Schluss zu, dass es sich um ein *unzeitgemäßes und kaum kontrollierbares Nachleben* handeln könnte, welches den Grundkonsens dessen aufkündigte, was eine Theorie – jenseits ihrer je besonderen Inhalte – stets sein sollte: nämlich ein Explikationsversuch auf Zeit. Stattdessen wird sie – auf bald lapidare, bald unheimliche Weise – *selbst* zu einer *Kunstform*, gleichsam als mimetischer Reflex oder gar Mimikry an das neue Milieu. Die neue Rahmung sorgt dann für die Neuerfindung einer Theorie, versorgt sie mit einem Nachleben als Kultform. Kann das gut gehen? Ist es so einfach möglich, akademisch ungeliebte Theorien (wie etwa den Strukturalismus oder auch den Utilitarismus) so loszuwerden?

I. Vorhaben

Ich möchte hierzu unterschiedliche Erklärungsversuche prüfen. Den Anfang macht das Bekenntnis zu einem grundlegend *philosophischen* Selbstverständnis von Theo-

3 Gemünzt war Cammans Bemerkung auf das 40-jährige Jubiläum des Berliner Merve Verlags, der den Strukturalismus zum Ärger nicht weniger nach Deutschland brachte. – Alexander Cammann, »Lebendig-museal: 40 Jahre Merve Verlag«, in: *DIE ZEIT* 8, 18. Februar 2010, S. 57.

4 »Der Faschismus läuft folgerichtig auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens hinaus. Der Vergewaltigung der Massen, die er im Kult eines Führers zu Boden zwingt, entspricht die Vergewaltigung einer Apparatur, die er der Herstellung von Kultwerten dienstbar macht. *Alle Bemühungen um die Ästhetisierung der Politik gipfeln in einem Punkt: Dieser eine Punkt ist der Krieg.*« – Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936], Frankfurt am Main 1963, S. 42 (Nachwort).



Abb. 2: Anonyme Photographie des *Auto-Icon* in der Grower Street des University College of London (UCL)

rie, welches die Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis erst motiviert. Der zweite Teil ist Pierre Bourdieus Generalverdacht gegenüber einer akademischen Theoriebildung gewidmet, die ihre eigenen Wunschvorstellungen auf die Praxis zurückprojiziert, ohne dies zu bemerken. Diese Zuspitzung wird jedoch zweifelhaft, wenn das bei Bourdieu behavioristisch unterstellte ›Unbewusste‹ der Theorie wirkungsvoll unterlaufen werden kann durch eine bereits aus dem Jahr 1832 datierende ›Auto-Ikonisierung‹ der eigenen *theoria*.⁵ Soviel sei verraten: Weil es für den englischen Philosophen und Sozialreformer Jeremy Bentham keine Diskrepanz zwischen Denken und Handeln geben durfte, ordnete er an, seinen eigenen, sterblichen Körper *post mortem* in ein Menetekel zu verwandeln, in einen Agenten der eigenen Theoriebildung. Dass er sich mitsamt seiner hedonistisch-utilitaristischen

⁵ Diese Verabschiedung erfolgt, wie wir sehen werden, zugunsten eines automatisierten Agentenmodells, das mit einem doppelten Anspruch auftritt: eine philosophische, politische oder auch gesellschaftliche Theorie habe keiner wie auch immer gearteten vorgängigen Praktik oder Praxis zu sekundieren, geschweige denn sie zu beschreiben, zu bewerten oder gar zu verstehen; sie müsse im Gegenteil ihren Gegenstand und d.h. ihre eigene Praxis überhaupt erst (er)schaffen, und zwar indem sich die Theorie mit künstlichen ›Agenten‹, einem ›Terminator‹ versorgt, welche ihre Exekution besorgen, im doppelten Sinne von Erfüllung und (Selbst-)Auslöschung. Bentham greift mit diesem Akt die Notwendigkeit des symbolischen Austauschs an, indem er die Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis systematisch zu unterbinden versucht. Das ist immerhin ein Ansatz, von dem sich *prima facie* kaum sagen lässt, ob er mutig, himmelschreiend naiv oder schlicht radikal zu nennen ist. Siehe hierzu die Schlussparagrafen dieses Aufsatzes.

Theorie damit 150 Jahre später buchstäblich in den Kunstraum hinein katapultiert und der *installation* wie der *performative art* vorab ihren Gründungstext geschrieben hat, scheint nicht seine Absicht gewesen, vielleicht aber dennoch sein bleibendes Verdienst zu sein.

II. Theorien sind philosophischer Natur

Theorien sind philosophischer Natur, genau darauf beruht ihr gespaltenes Verhältnis zum Begriff der Praxis. Die Annahme einer natürlichen und d.h. stets gegebenen, untilgbaren Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis fußt auf der – u.a. von Bentham bekämpften – Einschätzung, dass Theorien, ganz egal, ob sie die Medizin, die Physik, die Gesellschaft oder die Politik betreffen, in dem Maße *philosophisch* zu nennen sind, wie sie einen *spekulativen* Keim enthalten. Theorien ähneln damit gezogenen Kristallen, die sich um einen – ihnen eigentlich äußerlichen oder auch fremden – Impfkeim herum gruppieren. Theorien sind Deutungsmuster, die sich um einen Anfangsverdacht organisieren, der mit jeder weiteren Ausformulierung an Konkretion gewinnt. Der Sache nach stets *ungesicherte Erkenntnisse*, sind Theorien jedoch bereits Form und Formel, Sprache und Anschauung, mithin *operativ wirksam* geworden. Der Funktion nach hinreichend verdichtet, verfügen Theorien ihrer Plastizität und Anschlussfähigkeit nach zu urteilen über erkenntnistiftenden Charakter, auch wenn ihr Gehalt in erheblichem Umfang explikative Lücken und Leerstellen aufweist. Genau diese Leerstellen werden später gemeinhin Gegenstand einer Prüfung *in praxi*. D.h. eine wie auch immer geartete Praxis kommt genau dann als Korrektur- und Revisions-Instanz zum Tragen, wenn Triftigkeit und Relevanz einer Theorie sowie die Plausibilität ihrer Thesen und die Stringenz der Argumentation zur Evaluierung anstehen.

Eine Theorie ist ein gedankliches Artefakt, das sich mit Rekurs auf bestimmte, ihr scheinbar vorhergehende Phänomene mehr oder minder erfolgreich zu *naturalisieren* sucht; umgekehrt *erzeugt* jedoch erst der Fokus und d.h. die differenzierende und selektive, begriffliche Arbeit einer Theorie ein Deutungsmuster für ein rudimentäres Verständnis der mit den Phänomenen einhergehenden Praktiken. Hier zeigt sich ein klassisches *double blind*: Theorien sind nicht nur – aufgrund ihres spekulativen Keims – auf eine ihnen diskret korrespondierende Objektwelt bzw. auch auf bestimmte Ereignisklassen angewiesen, um ihre Glaubwürdigkeit erhöhen. Sie sind gleichzeitig von Anfang an *gegen* Deckungsgleichheit mit einer wie auch immer gearteten Wirklichkeit gefeit. Theorien konkurrieren und buhlen um Anschauungen, Meisterargumente und Exempel. Zugleich weichen sie echten Komplementärverhältnissen, echter Reziprozität aus.⁶

⁶ Theorien, die mit dem Gegenstand, den sie zu erklären versuchen, deckungsgleich würden, hörten auf, zu existieren. Gleichzeitig gibt es Theorien, weil nicht immer alles schon begriffene Praxis sein kann. Eine Praxis mag gewachsener, unbewusster, selbstverständlicher, natürlicher als eine Theorie erscheinen, dennoch ist auch sie ein Menschengemachtes und etwas durch Wiederho-

Der *Abstand* zwischen Theorie und Praxis wird dabei auf je andere Weise *offen* gehalten oder bloß provisorische Weise geschlossen, etwa, indem jede Theorie ihre eigene, besondere Praxis schafft, ohne von ihr Kenntnis zu haben. Wir stehen damit vor folgendem Befund: Erstens, Theorie und von der Theorie adressierte, ›gemeinte‹ Praxis sind nicht dasselbe, sondern auf problematische Weise aufeinander bezogen. Zweitens: Es gibt eine Art ›Unbewusstes‹ der Theoriebildung. Dieses Moment betrifft vorzüglich ihre *eigene Performanz* und Wirkung, d.h. zuletzt genau jene *eine* Praxis, die eine Theorie selbst weder sinnvoll beschreiben, evaluieren, kritisieren oder verändern kann, die jedoch um so virulenter wird, wie sich eine Theorie innerhalb des Diskurses durchzusetzen, hegemonial zu werden vermag. Die *macula* einer Theorie wäre die Distanzlosigkeit zu ihrer eigenen Performanz, welche Zeugnis davon ablegte, dass jede Theorie selbst auf je andere Weise eine auf Erkenntnis, Wahrnehmung, Urteilskraft *wirkende Praxis* ist. Sie kann sich dann nicht konstativ zu ihrer eigenen Performativität verhalten, ohne ihren Gegenstand (außerhalb ihrer selbst) einzubüßen oder aufzuhören, auf charakteristische Weise performativ wirksam zu sein.⁷ Es gibt folglich nicht nur die *Kluft qua Distanz* zwischen Theorie und ›gewusster‹ Praxis als adressierter, sondern auch jene *Kluft qua Nähe*, die – paradox gesagt – aus der ›bewusstlosen‹ Praxis der Theorie gegenüber ihren eigenen Lemmata erwächst.

Am prominentesten hat diesen Verdacht Pierre Bourdieu geäußert und mit äußerster Konsequenz versehen. Akademische Theorien sind für den französischen Soziologen nicht nur philosophische, d.h. spekulative ›Entitäten‹, sondern zugleich Relikte der eigenen Ambition, die Welt mit dem gewählten Blick auf sie (mit einer besonderen Perspektive) zu identifizieren. Unmerklich verwandelt für Bourdieu der distanzierende ›Blickwinkel‹ der Theorie die belebte Welt in ästhetische Objekte. Tauchen wir zu diesem Zweck tiefer in die unfreiwillige ästhetische Selbsterfahrung der Theoriebildung und damit *en passant* in die Bedürfnisse der Kunstphilosophie ein, die für diese Art Erfahrung den Phänomenbereich zu hüten wie begriffliche Klärungsvorschläge zu unterbreiten verspricht.

III. Bourdieus Vertiefung der Kluft zwischen Theorie und Praxis

»Wirklichkeit ist für all jene, die zu schwach sind für die Theorie«⁸ (Slavoj Žižek). Dass die Kunst in Zeiten der medialen Entgrenzung und mehr noch der *concept art* neben faszinierten Betrachtern auch die Reflexion – d.h. Fragen, Worte, Diskurse, Theorien – *braucht*, um die Lust/Unlust an ihr noch zu steigern, bzw. diese mitun-

lung Verändertes, auch wenn es sich scheinbar auktorlos als Gewordenes oder zumindest als Konvention geriert.

⁷ Der Umstand des performativen Selbstwiderspruchs macht Theorien der Selbsterkenntnis in der Philosophie so unwiderstehlich langweilig.

⁸ Portrait über Slavoj Žižek, gesendet vom Kulturmagazin *aspekte* (ZDF) am 2. Dezember 1999, Länge: 7 min 20 sec. (Autorinnen: Sabine Jainski und Mirjam Schaub).

ter sogar die eigentliche Pointe des Gesehenen ausmacht,⁹ tröstet nicht über die Klippen der Theoriebildung hinweg. Welche Klippen sind gemeint? Das Ordnungsphantasma, wonach die Theorie das eigene Urteil erleichtert, weil sie Struktur, Transparenz und Übersicht im Wirrwarr der Strömungen und Stile schafft. Und auf der Rückseite dieses Phantasmas, wie immer mit der Ordnung korrespondierend, die Angst vor der Unabhängigkeit, der Unübersichtlichkeit, der Abgeschottetheit der Theoriesprachen selbst, der Verdacht, Theorie stehle dem Künstler, der sich anders auszudrücken und zu helfen weiß, die Zeit; erhellte am Ende des Tages nur das selbstverliebte Spiel des immer feiner gewobenen Gedankens, in dem sich nichts mehr verfängt. Eine solche Auffassung mündet u.a. in Niklas Luhmanns Diktum, die akademische Ästhetik habe den Künstlern nichts mehr zu sagen.

Pierre Bourdieu hingegen würde genau diesen Befund für einen kuriosen Ausläufer, ja für die unkritische Übertragung des ›scholastischen Blicks‹ (*scholastic view*) des Theoretikers selbst halten. Bourdieu nimmt damit einen Terminus aus John Austins *Sense and Sensibilia* (dt. 1977) auf, wenn er feststellt: Der ›scholastische‹ ist der von den Kontexten, Situationen abgehobene Blick (*context free*), der sich jede Frage nach der Existenz seines oder auch des eigenen Interesses an einem Gegenstand temporär verbietet. Er ermögliche »das schulische Lernen als ein unverbindliches Spiel, [...] ein Gedankenexperiment als Selbstzweck«.¹⁰

Gemeint ist hier das durchaus ›ernsthafte Spiel‹, welches in Platons Überlegungen zur *skholé* in der Rede des *spoudaiôs paizein* aufscheint.¹¹ Die ›Ur-Erfahrung‹ des solchermaßen spielenden Theoretikers bleibt für Bourdieu jedoch stets die »Distanz zur Welt und zum Druck der Notwendigkeit«.¹² Obgleich die Forschung diese Sicht auf Platon zurückweist und daran erinnert, dass Eros und die Fähigkeit, sich zu wundern (*thaumazein*), durchaus eine gewichtige Rolle in Platons theoria-Konzeption spielen,¹³ trifft die Diagnose auf die fragmentarisch überlieferte – und dem Aristoteles zugeschriebene – philosophische Werbeschrift *Protrepticus* auf beinahe übertriebene Weise zu:

9 Vgl. zu diesem Konzept, dass erst die Theorie das Kunstwerk ›realisiert‹ oder auch ›vollendet‹ als Indiz für die Richtigkeit der Hegelschen These vom ›Ende der Kunst‹ etwa Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge/Mass. 1981, kritisch zu diesem vielzitierten Topos der Moderne, der seinerseits das geworden ist, was die Moderne beständig attackiert, nämlich Tradition(en), vgl. Eva Geulen, *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Frankfurt am Main 2002.

10 Pierre Bourdieu, *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*, Frankfurt am Main 1998, S. 204.

11 Diese ›neutralisierende‹ Einstellung, die sich auf Husserl wie auf Kants Idee vom ›interesselosen Wohlgefallen‹ rückdatieren lässt, gilt Bourdieu als »die Voraussetzung für den Zugang zu Museum und Kunstwerk«. – Ebd., S. 204.

12 Ebd., S. 205.

13 Vgl. hierzu die Arbeit von Andrea Wilson Nightingale, »Platon hardly ›castrates‹ the intellect: theory is fueled and sustained by erotic desire. [...] The theoretical vision is by no means panoptic.« – Andrea Wilson Nightingale, *Spectacles of Truth in Classical Greek Philosophy. ›Theoria‹ in its Cultural Context*, Cambridge 2004, S. 8. Vgl. hierzu in einem weiteren Sinne auch Antonio P. Damasio, der *theoria* als gefühlbasierte, »hot cognition« preist, in: ders., *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, New York 1995.

»Wisdom is not useful or advantageous, for we call it not advantageous but good, and it should be chosen not for the sake of any other thing, but for itself. For just as we go to the Olympian festival for the sake of the spectacle (*théas*), even if nothing more should come of it – for the *theoria* (*theoría*) itself is more precious than money, and just as we go to theorize at the Festival of Dionysus not so that we will gain anything from the actors (indeed we pay to see them) [...] so too the *theoria* of the universe must be honoured above all things that are considered to be useful (*chrestimon*).«¹⁴

Aristoteles vertritt die unmittelbare Nutzlosigkeit (*achreston*) der *theoría* für die Polis, woran sich über Jahrhunderte hinweg Kritik entzündet. Andrea Wilson Nightingale fasst die Kritikpunkte *in extremis* so zusammen: »The conception of knowledge as theory is for some a cowardly flight from the world of action and for others a pernicious power-grab posing as disinterested speculation.«¹⁵ Anders als seine Schüler bindet Platon die denkerische Arbeit des Philosophen an die Praxis eines *theoros* zurück, welcher auszieht in sporadisch von Griechen bevölkerte Länder, um dort fremden Kulturen und Riten gleichsam als staatlich autorisierter Beobachter beizuwohnen, bevor der schließlich – geläutert und verwandelt – ins eigene Land zurückkehrt, um Bericht zu geben (wobei die Fähigkeit, sich zu wundern und dabei doch das zu durchdringen, was fremd bleibt, hier zusammengehen).¹⁶ Demgegenüber beharrt Aristoteles auf der Scheidung und Absonderung von philosophischer Theorie und ihrer möglichen Anwendung auf Anderes. Dies geschieht aus diätetischen, psycho-ökonomischen Gründen. Obgleich es Aristoteles dabei um die Selbsterziehung des Menschen geht, innerhalb derer die philosophische *theoría* als die beste, d. h. sinnvollste aller möglichen Selbstbeschäftigungen aufscheint, interessiert er uns hier lediglich als Begründer der »Betrachtertheorie der Wissen« (*spectator theory of knowledge*).¹⁷ Friedrich Nietzsche fasst in seiner Schrift *Zur Genealogie der Moral* das aristotelische Konzept auf polemische Weise zusammen und kritisiert die freiwillige »Kastration des Intellekts« als ein Vorteil, welches auf Überschätzung und Hypostasierung des distanzierenden Sehens als Erkenntnisvehikel beruhe:

»Hüten wir uns nämlich, meine Herren Philosophen, von nun an besser vor der gefährlichen alten Begriffs-Fabelei, welche ein ›reines, willenloses, schmerzloses, zeitloses Subjekt der Erkenntnis‹ angesetzt hat, hüten wir uns vor den Fangarmen solcher kontradiktorischer Begriffe wie ›reine Vernunft‹, ›absolute Geistigkeit‹, ›Erkenntnis an sich‹: – hier wird immer ein Auge zu denken verlangt, das gar nicht gedacht werden kann, ein Auge, das durchaus keine Richtung haben soll, bei dem die aktiven und interpretierenden Kräfte unterbunden sein sollen, fehlen sollen, durch die doch Sehen

¹⁴ Aristoteles, *Protrepticus*, übers. von Ingemar Düring in: ders., *Aristoteles' Protrepticus*, Göteborg 1961, B 44. Zit. ebenfalls bei Wilson Nightingale, ebd., S. 18.

¹⁵ Ebd., S. 7.

¹⁶ Vgl. hierzu das Kap. 1 ›*Theoria* as cultural practice‹ in: Wilson Nightingale, ebd. S. 40-71.

¹⁷ Vgl. dazu Wilson Nightingale, ebd., S. 7. Zur Aristoteles' Verteidigung sei gesagt, dass ihn eher die *sophia*, als die *philo-sophia* umtrieb, wenn er die »perfection of intellectual virtue« zum Ziel des menschlichen Lebens und mithin »the full actualization of the human capacities« (ebd., S. 6) anstrebt.

erst zu Erwas-Sehen wird, hier wird also immer nur ein Widersinn und Unbegriff von Auge verlangt. Es giebt *nur* ein perspektivisches Sehen, *nur* ein perspektivisches ›Erkennen‹ [...].¹⁸

Statt jedoch auf eine epistemologisch verfestigte Sinnesphysiologie zu setzen, macht Bourdieu einen weiteren *praktischen* Umstand für die historische Erfolgsgeschichte der Theorie-Praxis-Trennung verantwortlich, welche Nietzsche zu durchkreuzen suchte: Zeit für Müßiggang zu haben, vertiefte die scholastische, d.h. die ›distinguierte‹ Sicht aus Überzeugung‹ und weite sie zu einer Art ästhetischen Selbsterfahrung aus. Die »Neigung und die Fähigkeit, spekulative Probleme um des Vergnügens ihrer Lösung willen zu stellen, und nicht weil sie [...] von den Notwendigkeiten des Lebens gestellt werden«,¹⁹ lasse den Gegenstand der Analyse und der Kontemplation zu einem gesellschaftlich zunehmend verachteten und darum umso verführerischeren Genuss werden. Bourdieu behauptet schlicht, dass diese Abgehobenheit (oder Distanz zur Welt) sowie die mit dem scholastischen Blick einhergehende Ästhetisierung auf »den Inhalt des von uns Gedachten durchschlagen«,²⁰ sprich: abfärben. Demzufolge sind wir Akademiker/innen längst in ein unbewusstes Übertragungsgeschehen verwickelt, das Freuds Idee von der Übertragung aus dem Geist der Liebesabwehr ironisch sekundiert. Bourdieu spricht in diesem Zusammenhang vom »epistemozentrischen Irrtum« oder auch von *scholastic fallacy*.²¹ Es geht dem französischen Soziologen dabei *summa summarum* um eine Kritik an der epistemischen Aufwertung von akademischen Standardsituationen. Aus einer unglücklichen Präferenz für eine ›zweckfreie Zweckbestimmtheit‹ erwachse auch der Grund, warum wir das Ästhetische selbst so gerne verklärten, mystifizierten. Dies geschähe, weil wir es zuallererst durch unsere Haltung zur Welt selbst generierten. Instinktiv vermieden wir es deshalb auch, kritische Fragen an das Ästhetische überhaupt zu stellen. Für Bourdieu ästhetisieren wir professionellen Akademiker/innen die Welt, indem wir über sie theoretisieren. Zugleich weichen wir dieser Einsicht aus, indem wir das Nachdenken über das Ästhetische selbst unter Verbot stellen, etwa, in dem wir mit Adorno die Autonomie des Ästhetischen für sakrosankt und das Kunstwerk selbst für heilig – da zum mimetisch-kritischen Einspruch gegen die Verdinglichung geeignet – erklären.²²

18 Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, in: Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Hg.), *Kritische Studienausgabe* (KSA) in 15 Bde., Berlin 1999, Bd. V, 3. Abhandlung, Nr. 12, S. 365.

19 Pierre Bourdieu, *Praktische Vernunft* S. 205.

20 Ebd., S. 206.

21 Ebd., S. 207. Es dabei etwa um Chomsky, der so tut, als wären alle natürlichen Sprecher Grammatiker, oder von Habermas, der seine Theorie des kommunikativen Handelns an der verkanteten Künstlichkeit einer universitären Seminarsituation ausrichtet. Oder eben von Kant, der seine Idee vom Naturschönen zur »allgemeinen Norm« (ebd., S. 213) einer jeden ästhetischen Erfahrung erhebt, womöglich weil er es einfach nicht besser wusste.

22 Vgl. hierzu in jüngerer Zeit ein Diktum wie dieses: »Denn ohne einen Begriff ästhetischer Autonomie wird, so meine ich, der Begriff von Kunst konzeptuell leer.« – Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2002, S. 13.

Stimmt dieser Befund? Gibt es keinen Ausweg? Nietzsche nicht unähnlich schlägt Bourdieu vor, dass man sich für die *Praktiken der eigenen Theoriebildung* – für ihre Widersprüche, Unschärfen, Präferenzen – zu interessieren beginnt, etwa indem man »auf die Zwänge der Existenz und der Praxis [auch der Theorie selbst] mit geringstmöglichem Aufwand (vor allem an logischen Abläufen) reagiert.«²³ Doch ist die Angst vor einem solchen aristotelischen ›Verblendungszusammenhang‹ (Adorno) der Theoriebildung nicht übertrieben? Mutet der Kurvorschlag der *Minimalisierung*²⁴ nicht allzu bescheiden an angesichts der Drohkulisse der zuvor aufgebauten Gefahr? Vor allem: Wenn Bourdieus Beobachtung stimmt, müssten dann solche *unbewussten* ›Fehlschlüsse‹ auf wunderbare Weise *realiter* am laufenden Band *Gegenstände* ästhetischer Erfahrung produzieren? Welche armseligen dazu! Generierte die akademische Zunft statt Erkenntnissen lediglich selbstreferentielle Ausschussware, würde der Begriff inflationär werden und das Ästhetische bald bedeutungslos. Müsste man nicht Bourdieu vielmehr dahingehend korrigieren, dass das Theoretisieren statt von unbemerkten ästhetischen Selbstverfehlungen eher von ästhetischen *Vorlieben* begleitet wird, welche auf mehr oder minder *produktive* Art und Weise auf die Arbeit der Theoretiker/innen zurückwirken?

Schließlich geht die Disziplin der philosophischen Ästhetik mit Gottlieb Baumgarten zurück auf die Vervollkommnung (*perfectio*) der ›episteme aisthetike‹ (›Wissenschaft von der Wahrnehmung‹), die einen völlig neuen Ansatz präsentiert: Darin scheint das Versprechen eines neuen Typus von Wissen auf, der sich nicht durch Begriff, Urteil und Schluss, sondern durch sinnliche Erkenntnisse (*cognitiones sensitivae*)²⁵ selbst affizieren und leiten lässt: »eine Erkenntnis also, die in sich selbst ästhetisch und damit der Kunst wesensverwandt wäre« (Peter Sloterdijk).

Womöglich liegt das Misslingen der ästhetischen Theoriebildung genau in diesem mimetischen Versprechen begründet, das sie selbst nicht zu erfüllen vermag, weil sie – aufgrund ihres genuin akademischen Habitus – gar nicht über die nötigen Praktiken verfügt, dieses ›andere‹ Wissen zu heben, auszuhalten und fruchtbar zu machen?²⁶ Es scheint nötig, sich an dieser Stelle von der Ästhetiker-Ästhetik ab- und einer Künstler-Ästhetik zuzuwenden, die einen völlig anderen Umgang mit ästhetischer Theoriebildung pflegt. Um die Aneignung einer Theorie – hier: der des Nachlebens, nicht der Antike (aus dem Geist der Renaissance), sondern einer Bewegung – durch Künstlerhand soll es im Folgenden gehen.

23 Bourdieu 1998, S. 209.

24 ›To minimize‹ und ›to maximize‹ sind Wortschöpfungen Jeremy Benthams.

25 Vgl. Alexander Gottlieb Baumgarten, *Ästhetik*. Übersetzt, m. einer Einführung, Anmerkungen u. Registern hg. v. Dagmar Mirbach, lat./dt., Hamburg 2007, § 14, S. 20 (lat.), S. 21 (dt.).

26 Warum wagen so wenige die Hinwendung zu einer ›aesthetica practica‹, die der schon erwähnte Baumgarten in seinem Traktat von 1750 zwar als die notwendige »Anwendung im Einzelfall« ankündigte, aber praktischerweise nie durchführte?



Abb. 3: William Kentridge, *Stereoscope*, 1999 (Filmstill)

IV. William Kentridge und das Nachleben ausgelöschter Bewegungen

Am Beispiel des südafrikanischen Künstlers William Kentridge, der mit animierten Kohle- und Kreidezeichnungen arbeitet, ließe sich zeigen, wie Aby Warburgs eingangs zitierte Idee des ›Nachlebens‹ (ursprünglich gemünzt auf die Antikensicht der Renaissance) transponiert und mit einer entscheidenden, neuen Pointe versehen werden kann. Denn Kentridges Kunst beruht auf dem buchstäblichen Nachleben einer Bewegung, die präzise auf dem Auswischen, Ausradieren eines gerade erst Vergangenen beruht. Der flüchtige und unvollkommene *Akt der Distinktion* selbst wird zum Gegenstand einer Wiederkehr, nicht jedoch ein distinktes Vergangenes als solches. Die Raderspuren auf dem Papier halten allein die reale, beim Arbeitsprozess verbrauchte Zeit als ein sichtbares Ereignis fest. Sie sind *kein* technisches Produkt der anschließenden filmischen Aufzeichnung oder gar Bildmontage, auch wenn sie durch die anschließende Animation verstärkt ins Auge fallen.

Es geht dabei im buchstäblichen Sinn um ein Nachleben jeder einzelnen Hand- und Zeichenbewegung. Doch – um den Gedanken zu Warburg zurück zu spielen – der Akt der *Auslöschung und der Versehrung*, nicht der ungeahnten verwandelten Wiederkehr selbst, drängt sich dabei auf. Diese Wendung entspringt jedoch nicht theoretischem Nachdenken, sondern dem konsequenten Experimentieren mit den eigenen Arbeitsformen. Kentridge braucht für jeden seiner zwischen vier und neun Minuten langen Animationsfilme gleichsam nur zwanzig Blatt Papier (die später den Bildeinstellungen korrespondieren); und er kann schnell und flüchtig arbeiten, denn er muss die Bewegung selbst, nicht das fertige Bild im Auge haben. Tiere (wie Ameisen auf dem Atelierboden) spielen dabei als visueller Takt- und Impulsgeber eine wiederkehrende Rolle. Wie elektrifiziert geistert etwa eine schwarze Katze mit

gesträubtem Fell durch seine Arbeit *Stereoscope* (1999) und fegt mit ihrem Schwanz erst noch die Titelschrift hinweg, bevor sich das Kabelwerk der telegraphischen Schaltstationen überhaupt in Bewegung setzt. Bereits Wladimir W. Majakowski arbeitete in einem Theaterstück aus den 20er Jahren mit der Vorstellung, elektrische Energie durch das simultane Streicheln aller nur verfügbaren Stadt- und Landkatzen zu gewinnen und in die Stromnetze einzuspeisen. »Unser technologisches Zeitalter«, schreibt Warburg fast zur gleichen Zeit wie Majakowski, »braucht die Schlange nicht, um den Blitz zu erklären oder zu erfassen. Der Blitz schreckt die Stadtbewohner nicht mehr [...], er hat seine Wasserleitung, und die Blitzschlange wird durch den Blitzableiter direkt in den Boden geführt.«²⁷

Das alles mag nach einer Rückkehr zu magischen Mustern klingen, wie Warburg sie schätzte. Auch trifft sich ihre Magie gut mit Beat Wyss' Plädoyer für einen »notwendigen Anachronismus der Kunst«. Wyss konstatiert, dass in der Kunstwelt, gerade im Schutz ihrer fröhlichen Aneignung neuer technischer Verfahren, eine »alchimistische«, imaginative, einführende, analogische und genuin anthropologische Sicht der Welt überlebt habe. Er plädiert für die Beibehaltung dieser Gewaltenteilung, für Kunst als »intuitive Wissenschaft des sinnlich Erfahrbaren« und damit als »anachronistisches Denkmodell«, das »durch die Reibung mit dem technischen Fortschritt eine schöpferische Erneuerungskraft« zu entfachen vermag.²⁸

Intuition, Anachronismus und Reibung, alle drei Momente machen jene besondere Form der Teilnahme, ja Sympathie aus, die an dieser Stelle theoretisch wie praktisch zählt. Für eine solche sympathetische Fassung der Theorie steht als Impulsgeber Hans-Georg Gadamer mit seinem Werk *Wahrheit und Methode* (1960) ein. Darin heißt es – Lacans berühmte theoretische Umwertung der einsam im Meer treibenden Sardinenbüchse vorwegnehmend – Theorie sei eher die Erfahrung des *Angeblicktwerdens*, denn die das Anblickens. Gadamer fasst die Kunst der *theoria* als teilnehmende Beobachtung so zusammen:

»In gleicher Weise fasst noch die griechische Metaphysik das Wesen der Theorie und des Nous als das reine Dabeisein bei dem wahrhaft Seienden, und auch in unseren Augen ist die Fähigkeit, sich theoretisch verhalten zu können, dadurch definiert, daß man über einer Sache seine eigenen Zwecke vergessen kann. Theoria ist aber nicht primär als ein Verhalten der Subjektivität zu denken, als eine Selbstbestimmung des Subjekts, sondern // von dem her, was es anschaut. Theorie ist wirkliche Teilnahme, kein Tun, sondern ein Erleiden (*pathos*), nämlich das hingerissene Eingennommensein vom Anblick.«²⁹

27 »Der Ersatz der mythologischen Verursachung durch die technologische also nimmt ihr den Schrecken [...]. Ob sie durch diese Befreiung von der mythologischen Anschauung ihm auch wirklich hilft, die Rätsel des Daseins ausreichend zu beantworten, das wollen wir nicht ohne weiteres behaupten.« – Aby Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, Berlin 1996, S. 56.

28 Beat Wyss, »Der notwendige Anachronismus der Kunst. Kulturarbeit und Öffentlichkeit«, in: Claus Pias (Hg.), *[médiens], dreizehn vorträge zur medienkultur*, Weimar 1999, S. 297-313, hier S. 299 und 302.

29 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* [1960], Bd. I. Heidelberg 1990, S. 129f.

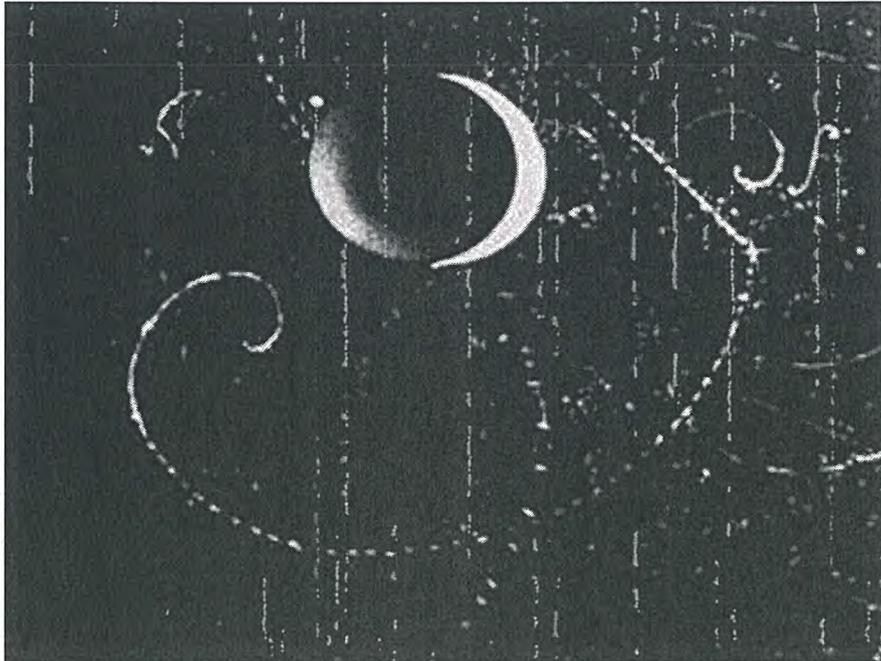


Abb. 4: William Kentridge, *Journey to the Moon*, 2003 (Filmstill)

Im Ausgang von Gadammers sympathetischem Theoriebegriff wird für Kentridge die Kategorie des Spiels für die Arbeit im Atelier wesentlich. (Dazu passt neben der Einbindung einer Sonnenfinsternis in den eigenen Arbeitsprozess auch die Geschichte mit der Ameisenplage im Atelier. Kentridge nutzte die realen Suchbewegungen unzähliger Ameisen aus, um aus ihnen ›Zeichnungen‹ für den von Méliès inspirierten Trickfilm *Journey to the Moon* zu realisieren, indem er auf dem Atelierboden unsichtbare Straßen aus Zuckerwasser als Lockspur anlegte.)

»Wenn man das Wort [play] mehr in seiner idiomatischen und abstrakten Form denkt, dann spricht man vom Spiel des Lichts auf Wasser, auf Gegenständen, über das man keine wirkliche Kontrolle hat, das bestimmten eigenen Regeln folgt, auf die man sich einlassen kann oder nicht. Das mag«, so schließt Kentridge, »kein gutes Verständnis des Textes [*Wahrheit und Methode*, Anm. M.S.] sein, aber er ist das, was ich daraus gelernt habe.«³⁰ In diesem Sinne ist Theorie primär *Theorieverständnis* und jedes Theorieverständnis seinerseits eine Form von *appropriation art*.

Wir sind damit zum Anfang unserer Überlegungen zurückkehrt, zu dem Nachleben, das Theorien entgegen ihrer inhaltlichen Ausrichtung im Kunstraum zu entfalten vermögen. Wir haben mit Bourdieu die Kluft qua Nähe, die unfreiwillig

³⁰ William Kentridge, *Thinking Aloud: Dialogue with Angela Breidbach*, Köln 2006, S. 68.

ästhetische Selbsterfahrung des Theoretikers kennen gelernt, welche die Ästhetisierung der Theoriebildung zu einer dem Prozess der Distanznahme inhärenten Bewegung erklärt und die Ferne der Theorie gegenüber ihren Gegenständen vertieft. Theorie und Praxis werden so einander im günstigsten Fall gleichgültig, im ungünstigsten fremd, feindlich gesinnt sogar. Demgegenüber wurde exemplarisch das Theorieverständnis eines Praktikers ins Feld geführt. Kentridge braucht die vom Philosophen vertiefte Kluft nicht, um sich dessen Theorien anzueignen. Er kann im selben Zug auf die Ästhetisierung etwa der hermeneutischen Theorie Gadamers gut verzichten, weil er sich von Anfang an anderer, nicht-diskursiver Entäußerungsformen als Wort und Schrift bedient. Als jemand, der Ameisenplagen als Naturphänomene zu orchestrieren versteht, überträgt er nicht nur seinen künstlerischen Habitus auf die Theorie, sondern er legt auch einen der Theorie seit Alters her immanenten Zug offen, wenn er sie auf die schon erwähnten Wanderbewegungen der griechischen *theoros* zurückführt und losgeschickt, um sich auf exemplarische Weise Fremdes, Unverständliches anzueignen.

Gadamer steht dabei Pate für den weiterführenden Gedanken, dass jeder Theoriebildung ein »Außersichsein« und zugleich »die positive Möglichkeit, ganz bei etwas dabei zu sein«³¹ innewohnt. Die harsche Trennung des Aristoteles erscheint in diesem Licht als eine eher diätetische, denn heuristische Entscheidung, welche nicht als Interessellosigkeit an den Gegenständen der Welt misszuverstehen, sondern als produktive Versunkenheit und Hingabe an eine Sache zu begreifen ist.³² Die Aneignungsbewegung des *theoros* ist dabei mimetisch, anschniegsam und eruptiv zugleich. Wilson Nightingale fasst dessen Leistung im Vorgriff auf die Arbeit des Philosophen als die Bereitschaft und Fähigkeit, sich vom Fremden anstecken und affizieren lassen, so zusammen: »The philosopher is altered and transformed by the journey of theoria and the action of contemplation. He ›returns‹ as a sort of stranger to his own kind, brings a radical alterity into the city.«³³ Ähnlich wie der *theoros* als »offizieller Zeuge« in dünn von Griechen besiedeltes Gebiet vordringt, nicht um einfach die Fremde, sondern um dort Feste, religiöse Riten und Gebräuche zu studieren und das soziale Band zum Heimatland zurückzuknüpfen, ist es auch dem Philosophen aufgetragen, von seinen Überlegungen akkurat Bericht zu erstatten, so dass das Gedachte/Erlebte nicht nur teilbar, sondern auch greifbarer und verständlicher wird. Der *theoros* ist Gesandter und Botschafter zugleich, dessen Aufgabenbereich Mantik, Ethnographie (Kulturvergleich) und Völkerverständigung umfasst. Die philosophische Theoriebildung muss sich dieser Herkunft nicht schämen.

Wenn man mit dieser Einsicht im Gepäck in der Theoriegeschichte nur ein wenig hinter das Zeitgenössische und Populäre zurückgeht, verflüchtigt sich Bour-

31 Gadamer, *Wahrheit und Methode*, S. 131.

32 »Solches Dabeisein hat den Charakter der Selbstvergessenheit. Es macht das Wesen des Zuschauers aus, einem Anblick selbstvergessen hingegeben zu sein. Selbstvergessenheit ist hier alles andere als ein privativer Zustand. Sie entspringt aus der vollen Zuwendung zur Sache, die der Zuschauer als seine eigene positive Leistung aufbringt.« – Gadamer, *Wahrheit und Methode*, S. 131.

33 Wilson Nightingale, *Spectacles of Truth*, S. 5.

dieus Generalverdacht, Theorien gewinnen ihre Autorität gerade aus ihrer erklärten oder selbstgesetzten Praxisferne. Wenn man an Aby Warburgs berühmten Vortrag denkt, 1923 im Schweizer Kreuzlingen in der Heilanstalt von Ludwig Binswanger gehalten, beschleicht einen ein anderer Verdacht: Ist die Lust an der ästhetischen Theoriebildung selbst ein später Abkömmling jener magischen Praktik, in der die Theoretiker ähnlich wie die Hopi-Indianer das, was sie *nicht* beherrschen können (wahlweise die Kunst oder den Regen) doch durch ein Ritual einzubinden (ein Ritual der Waschung, des Aushungerns, des blitzschnellen Wurfes einer Schlange in eine Sandgrube etc.,³⁴ bzw. im Fall des Kunsttheoretikers Praktiken der Eingrenzung, der Kritik, der Prüfung) und dann wieder in die Weite der Wüste bzw. in die Unvorhersehbarkeit des Kunstgeschehens auszusenden versuchen, auf dass sich das Gewünschte vielleicht doch noch einstellen möge?³⁵ Vielleicht verband Clement Greenberg mit Jackson Pollocks Kunst (»Ein neuer Laokoon«) Ähnliches wie die Hopi mit ihren wieder in die Freiheit entlassenen Klapperschlangen, die nicht wussten, was und wie ihnen in und durch die Hand des Theoretikers, der ein Magier sein wollte, geschah?

V. Theorie und Praxis, panoptisch zusammengespannt

Mit dieser Zuspitzung sind Sie nicht einverstanden? Nicht mit Bourdieus aristotelisch-scholastischem Generalverdacht, der die Kluft zwischen Theorie und Praxis ins Unermessliche weitet und in die Indifferenz treibt; jedoch auch nicht mit Wyss' magischer Kontrollphantasie? Für letztere spricht, dass die Theorie über die Jahrhunderte hinweg als magisches Ritual in rationalem Gewand erscheint und dass sich so die Hitzigkeit der in der Kunst geführten Debatten erklären ließe, zumal Wyss die Kluft zwischen Theorie und Praxis, statt sie wie Bourdieu mit Indifferenz zu konterkarieren, mit Leidenschaft zu überbrücken sucht. Doch bleibt die Kluft als solche – mal mehr, mal weniger deutlich – spürbar und für das Denken unangenehm.

Wagen wir daher zum Abschluss einen *sidekick* zu einer Philosophie, die die Kluft zwischen Theorie und Praxis, Denken und Handeln mit äußerster Entschie-

34 Es dient der »Fürbitte-Erzwingung«, wie Warburg schreibt, in Form von »getanzte[r] Kausalität«. Das Überraschende sei, daß »die Indianer in diesen Tanzeremonien es verstanden haben, mit dem gefährlichsten aller Tiere, der Klapperschlange, so zu verkehren, daß sie es ohne Gewaltanwendung bändigen«. – Warburg, *Schlangenritual*, S. 42; 54; 41.

35 Anlass zu dieser Spekulation gibt Warburgs Verquickung des »Willens zur Erfassung« [der Natur] und des Willens »zu andächtiger Hingabe« an dieselbe. Beide treffen sich in der »veredelte[n] Form der Maskierung.« Und die bange Frage, ob die christianisierte Seele der Indianerkinder, ob ihre »bildhaft denkende, [...] poetisch-mythologisch verankerte Seele« – auch die unsrige, offenbar – dabei zu »ihrem Recht kommt«, möchte er nicht »ohne weiteres bejahen«. Die Folgen des Verlusts eines mystischen »Andachtsraums«, der schließlich auch den modernen »Denkraum« (vgl. Warburg 1996, S. 54; 56; 58) möglich machte, hallen auch wieder in Beat Wyss' Text über den »notwendigen Anachronismus der Kunst«. – Vgl. Wyss, »Der notwendige Anachronismus«, S. 297-313.

denheit attackierte. Um dies zu bewerkstelligen braucht es – das wird nicht überraschen – eine *panoptische*, oder sagen wir schlichter eine *totalitäre* – Form von Theorie, eine *Super-Theorie*, welche das Theorie-Praxis-Verhältnis ein für alle Mal zu kontrollieren gedenkt: »[D]iscourse and reality are reversible, without remainder.«³⁶ Die einzige philosophische Denkrichtung, die das fraglos im Programm hat, ist unter dem Namen ›Utilitarismus‹ bekannt geworden: *A Temple of Reason* – für diesen fröhlichen Leibnizianismus unter den technischen Bedingungen des frühen 19. Jahrhunderts, entworfen, um einer Welt des Zufalls, der Zweck- und der Sinnlosigkeit *systematisch* zu trotzen, indem auf höchst erfinderische Weise noch das geringste Ding mit mannigfaltigem Sinn versehen und d.h. zu ungeahnten praktischen Verwendungsweisen angestachelt wird, gibt es nur eine einzige Maßgabe: »[E]verything must be usable, must work toward a result. Nothing inside it occurs in vain. All lost must be recouped. All activity is to be analyzed in terms of movement: all movement is expenditure and all expenditure must be productive.«³⁷

Weil es also erstens nichts gibt, das menschliche Erfindungsgabe nicht substantiell transformieren und d.h. in etwas *potentiell Sinnvolles* wandeln könnte und weil zweitens nichts, was geschieht, ohne multiple und heterogene Folgen bleibt, die auszufern drohen, besteht die Aufgabe des Denkers darin, wirkungsvolle und *vollautomatische* Vorrichtungen zu ersinnen, die ein Ausufern von Fakultät (hier: der Erfindungsgabe) wie Faktizität (hier: dem Folgenreichtum alles Geschehenden) gleichermaßen unterbinden. Das ist überspitzt gesagt. Es geht durchaus um den Wettstreit beider genannten Größen: »When [the philosopher] rose to refute arguments against him, he always brought out unexpected uses by engaging in a definitive resection of relationships. He was continually inventing collateral benefits.«³⁸ Die Imagination wird präzise eingesetzt, um alle möglichen, alle denkbaren Folgen vorherzusehen und ihnen eine neue – unvorhergesehene – Richtung zu geben. Nützlich ist dabei – formal gesprochen – das, was das ›Glück der größten Zahl‹ vergrößert, ihr Wohlbefinden steigert. Diese schier prometheische Aufgabe, der Proliferation der Folgen durch eine Optimierung ihrer Verwendungsweisen zu begegnen, kann nur gelöst werden durch ein Kalkül, das inmitten dieses Multiplikationsgeschehens *reduktionistisch* verfährt wie Occams Rasiermesser und das zugleich eine verblüffend einfache Lösung für ein schier unlösbares Problem bereithält wie das Ei des Kolumbus.³⁹

36 Jacques-Alain Miller, »Jeremy Bentham's Panoptic Device«, übers. a. d. Französischen v. Richard Miller, in: *October* 41 (Summer 1987), S. 3-29, hier S. 16.

37 Ebd., S. 7.

38 Ebd., S. 8.

39 Diese Formel wählt Jeremy Bentham wiederholt, um den multiplen Nutzen des Panopticons zu preisen. Interessanterweise geht die Geschichte mit dem gekochten Ei, das freilich auf der Spitze nur stehen kann, wenn es entweder leicht angeditscht oder in ein Häufchen Salz gestellt wird, gar nicht auf Kolumbus, sondern auf eine Erzählung von Giorgio Vasari (1511-1574) zurück, der sie wiederum Filippo Brunelleschi (1377-1446) zuschreibt, als der sich anschickte, eine eiförmige Kuppel für den Dom Santa Maria del Fiore in Florenz zu konstruieren.

»This utilitarian concept of the world is based on a simple belief: nothing is without its effect. That is, every thing uses or serves another thing, which is tantamount to saying that things exist only in relation to other things. Consequently there can be no absolute, but, on the contrary, in all things there is a *more* or *less*, and any effect can be fitted into the hierarchy vis-à-vis its relationship to a result. In this sense the Panopticon⁴⁰ is the model of the utilitarian world. In it, everything is artificial, nothing is natural, nothing is contingent, nothing exists for its own sake, nothing is neutral. Everything is precisely measured, no more, no less. [...]«⁴¹

Die menschliche Imaginationskraft muss zum Äußersten bereit sein, um sich einer Instanz anzuvertrauen, die ihren Proliferationswillen auf künstliche, dabei vollkommen natürlich wirkende Weise *beschränkt*. Zu diesem Zweck müssen *anonyme, bewusste Agenten* geschaffen werden, deren ›Machtmittel‹ vollkommen transparent und für jedermann einsichtig sind und zugleich qua panoptischer Präsenz (etwa der Suggestion, man werde gesehen, weil man jederzeit gesehen werden *kann*) ubiquitär genug wirken, um jedes Überwindungskalkül zunichte zu machen. So etwa:

»Laissez-moi construire une prison sur ce modèle, et je m'en fais geôlier: vous verrez, dans le mémoire même, que ce geôlier ne veut point de salaire, et ne coûtera rien à la nation. [...] Cette maison de pénitence seroit appelée panoptique, pour exprimer d'un seul mot son avantage essentiel, la faculté de voir d'un coup d'œil tout ce qui s'y passe.«⁴²

Es verwundert nicht, dass der Philosoph, der dies ersann, die minimalistischen Vorkehrungen der panoptischen Architektur als anonymen Agenten *anstelle* eines menschlichen und d.h. notorisch fehlbaren Aufsichtspersonals agieren ließ. Es wurde oft bemerkt, dass Jeremy Bentham⁴³ (1748–1832) dem Anstaltsleiter so

40 Dabei geht es dem Erfinder selbst um die entmultiplizierende (»the de-multiplicative power«), die discouragierende Kraft einer solchen panoptischen Vorrichtung, die in der Lage ist, gleichermaßen Armut, Krankheit, Dummheit oder auch das Verbrechen zu beaufsichtigen und zugleich einer neuen Form des Gemeinnutzens zuzuführen. – Vgl. Miller 1987, S. 4.

41 Ebd., S. 6.

42 Jeremy Bentham, *Le Panoptique. Mémoire sur un nouveau principe pour construire des maisons d'inspection, et nommément des maisons de force* (Paris 1791). Ich zitiere hier, der eigentümlich über Frankreich laufenden Publikationsgeschichte halber, aus der von Bentham selbst autorisierten Übersetzung ins Französische durch seinen Freund und Förderer Étienne Dumont. (Nachdruck Paris 1977). Das Zitat stammt aus dem Vorwort Benthams, außerdem von S. 8.

43 Der Privatgelehrte, der Demokratie als eine vernünftige Teilungsaufgabe aus dem Leiden Weniger und den Freuden Vieler als die beste Staatsform zu errechnen suchte, der die Todesstrafe verachtete und zugleich die Folter legitimierte, der Tiere vor Grausamkeit schützen, Frauen wählen lassen und die Freiheit der Homosexuellen verteidigen wollte, während er die französischen Menschenrechte kritisierte oder Wucherzinsen befürwortete, da dies den Kapitalismus innovativer werden lasse usf., war in Karl Marxens Augen »ein Genie«, wenn auch, zugegeben, eines »der bürgerlichen Dummheit«. Karl Marx, sich diese Worte erklärtermaßen bei Heinrich Heine leihend, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie* [1867], in: Karl Marx/Friedrich Engels, *Gesamtausgabe*, Band II/5, Berlin 1983, S. 492.

wenig traute wie den Insassen, weshalb es in seinem – so nie realisierten – Modell⁴⁴ der Öffentlichkeit zukam, die Aktionen des Anstaltsleiters zu überwachen⁴⁵ und Einsicht in dessen ›correction books‹ zu nehmen. Weniger Beachtung findet hingegen der Umstand, dass Bentham das einmal identifizierte Übel wirklich an der *radix*, an der Wurzel zu packen sucht: Der Philosoph greift die *herrschenden symbolischen Austauschprozesse* seiner Kultur an. Er versucht mit seinen Ideen korrigierend in das einzugreifen, was nach verbreiteter Überzeugung gänzlich ungreifbar bleibt, da es sich ›hinter unserem Rücken‹ vollzieht. Das grassierende Übel, das Bentham zu identifizieren glaubt und dem er mit seiner panoptischen Transparenzvorschrift beizukommen versucht, liegt in den ›blinden Flecken‹ des symbolischen Austauschs, in der Kluft zwischen der herrschenden symbolischen Ordnung⁴⁶ und den ihr unterworfenen Individuen beschlossen. Wie im Brennglas erblickt Bentham in der Fehlbarkeit und Kontingenz des Menschen die Kontingenz und Fehlbarkeit der aus Konventionen entstandenen Gesellschaftsnormen und -systeme, allen voran die Fehlbarkeit des – Hysterie und Hypokrisie befördernden – Britischen *Common Law*.

Es soll aber nach Benthams Willen nichts mehr in das Schicksal des Menschen ›hineingeheimnist‹ werden, keine Ungerechtigkeit mehr durch Unsinn oder Gedankenlosigkeit verschuldet sein. Sinnloses Leiden gehöre nicht abgeschafft, sondern durch ›sinnvolles Leiden‹ ersetzt. Nichts Geringeres als die asymmetrischen, konventionalisierten Austauschprozesse zwischen der symbolischen Ordnung, dem kulturellen Imaginären und dem eigenen Begehren will der Philosoph zum Stillstand zwingen, weil sie einen nie aufgehenden, nicht mit Sinn und Zweck zu besetzenden Rest produzieren, der sich seinerseits so sinnfällig in der Einzelfalllogik des Britischen *Common Law* niederschlägt:

44 »[Bentham] published the first of his pamphlets on this [the Panopticon] – in his view important – project in 1791, and another in 1812. His scheme was sanctioned by Act of Parliament in 1794, and a site was found to build a prison to his specification in 1799, but in the end the plan fell through. In 1813 he was paid £ 23,000 in compensation for the rejection of the scheme, on which he had spent a great deal of time and money. [...] He thought that the only possible reason for the rejection of so manifestly advantageous a scheme was that [the] parliament did not in fact represent the people, whose interests they did not have at heart.« – Mary Warnock, »Introduction«, in: diess. (Hg.), *Utilitarianism and On Liberty. Including Mill's ›Essay on Bentham‹ and Selections from the Writings of Jeremy Bentham and John Austin*, Oxford: Blackwell, 2. Aufl., 2003, S. 1f. Ein Panopticon für eine Handelsschule für junge Seeleute wurde unter Anleitung von Jeremy Benthams Bruder Samuel 1807 in St. Petersburg aus Holz errichtet, brannte jedoch schon 1818 vollständig ab. – Vgl. Catherine Fuller (Hg.), *The Old Radical: Representations of Jeremy Bentham*, Ausstell.kat. (30. September – 18. Dezember 1998), London 1998, Fußnote 20, S. 57.

45 »[L]a transparence de l'administration, si je puis parler ainsi, est la seule sécurité durable; mais la transparence même ne suffit pas, s'il n'y a pas des observateurs curieux pour tout examiner avec attention.« – »[L]es prisonniers ne seront pas exposés à souffrir par la négligence ou la malice d'un gardien.« – Jeremy Bentham 1791 (Nachdruck 1977), S. 26; 17.

46 Mit symbolischer Ordnung sei hier in Anlehnung an ein zentrales Strukturmerkmal des Psychischen die auf Anerkennung, Achtung und ritualisierten Austausch bedachte staatliche Herrschaftsordnung gemeint, die Jacques Lacan gleichzeitig als Inbegriff der Ordnung der Sprache, des Diskurses, des Gesetzes überhaupt auslegt, welche sich gegenüber dem Subjekt zu der Erfahrung eines ›großen anderen Willens‹ (kurz: des Großen Anderen) verdichtet.

»It should now be clear that the utilitarian's point of reference, whatever the impetus behind his thinking, always turns to be the great All itself: the universe, mankind. [...] Utilitarianism, which, in the political sphere, would seem, like radicalism, to be a variant of liberalism, is in fact a totalitarian concept of the world: it aspires to perpetual and universal maximization.«⁴⁷

Der Utilitarismus ist die Königsformel einer Optimierung, welche Theorie in Praxis und Praxis umstandslos in Theorie zurückverwandeln soll. Alles mag zwar ursprünglich besinnungslose Praxis sein, doch der tätige Utilitarismus erlaubt es, alles Geschehen, alle Praxis durch Theorie – wie A. C. Danto sagen würde – zu *verklären* und in Theorie zurückzuverwandeln. Dies geschieht, indem sie an allem und jedem ein neues Exempel der eigenen Ambition zu statuieren vermag, nämlich dem Sinnlosen, Zufälligen und Zwecklosen durch beständige *erfinderische Umwertung* den Garaus zu machen. Utilitarismus und sein Architektur gewordenes Pendant, der Panoptismus, sind beide aufs Ganze zielende, theoretische Haltungen (das Bekenntnis zur Allesverwertbarkeit), welche kein Außen mehr zulassen: praktische Vorkehrungen zu ihrer eigenen Durchsetzung, die weit über das Gefängnis hinausgreifen.⁴⁸ Es handelt sich um *exhaustive* Theorien,⁴⁹ die alle mögliche Praxis *erschöpfend* zu überwachen suchen, indem sie sich und der Praxis, die sie initiieren wollen, eine gedankliche Zwickmühle bauen. Was ich Zwickmühle nenne, ist für Bentham jedoch ein vernünftiges Kosten-Nutzen-, ein formalisiertes Lust-Unlust-Kalkül, das Theorie und Praxis zusammenspannt, indem es einerseits Dominanzphantasien nährt und ins Extreme treibt, andererseits jedoch reale Herrschaftsbeziehungen zu depersonalisieren und zu entdramatisieren sucht:

»[I]t reveals his [Bentham's] attempt to undo the reversible relations of power between the king and criminal, to cancel // theatricalized power, punishment, or collective representation, to conceive of the state and law in other terms than symbolic exchange, and to institute instead a blandly literal mode of power.«⁵⁰

Das Ziel ist die Schaffung egalitärer Verhältnisse und genau diesen soll ein rückhaltlos eingesetztes Transparenzgebot zur Wirklichkeit verhelfen. So kommt es,

47 Miller, »Jeremy Bentham's Panoptic Device«, S. 20.

48 Bentham gab seiner 1787 im weißrussischen Crecheff verfassten Schrift den erschöpfenden Titel mit: »Panopticon, or: The Inspection-House, containing the Idea of a New Principle of Construction, applicable to any sort of establishment, in which persons of any description are to be kept under inspection; and in particular to Penitentiary-Houses, Prisons, Houses of Industry, Work-houses, Poor-Houses, Manufactories, Mad-Houses, Lazarettos, Hospitals, and Schools with a Plan of Management.«

49 Der Terminus stammt von Bentham selbst, ebenso wie die Wortprägungen »to maximize, minimize, demoralize, dynamic, unilateral, self-regarding, cross-examination, false consciousness«. – Vgl. Jeremy Bentham, »Exhaustiveness, as applied by Logical Division«, sowie »Imperfection of the current Conceptions relatively to Exhaustiveness and Bifurcation«, in: ders., *Chrestomathia*, hg. v. M.J. Smith und W.H. Burston, Oxford 1983, App. IV »Essay on nomenclature and classification«, S. 139-275, hier S. 220-238 und S. 239-242.

50 David Collings, *Monstrous Society: Reciprocity, Discipline, and the Political Uncanny*, Lewisburg 2009, hier S. 95f.

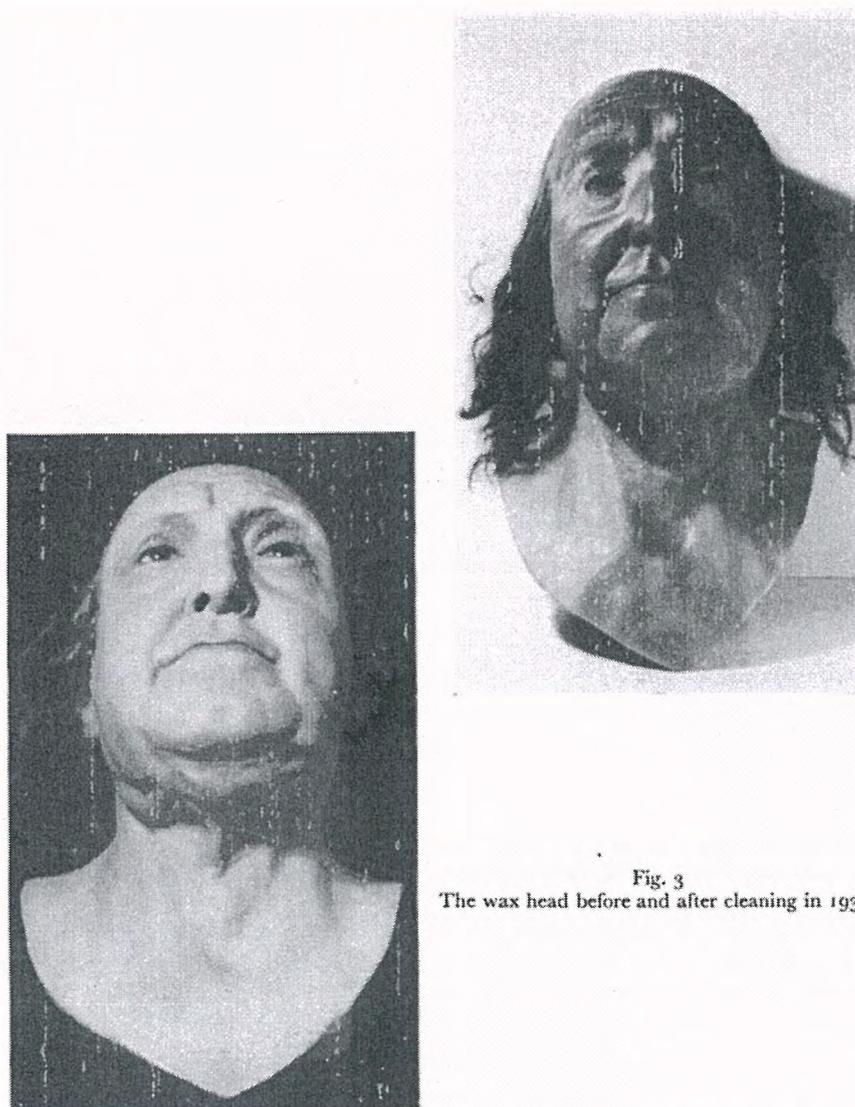


Abb. 5: Das Wachsmodell von Benthams Kopf durch Jacques Talrich (1832),
gereinigt (vorher/nachher)

dass Benthams Ideen, die im 20. Jahrhundert durch Michel Foucault das Synonym für die ›Disziplinargesellschaft‹ werden, im 19. Jahrhundert noch umgangssprachlich mit dem Bekenntnis zu *flachen Hierarchien* gleichgesetzt wurden. Nur 30 Jahre nach Benthams Tod wird das ›Panoptikum‹ (mit ›u‹) vorzüglich als Bezeichnung

für die bei der Bevölkerung äußerst beliebten *Wachsfigurenkabinette* verwendet, gerade weil in ihnen in einer veritablen ›Gesamtschau‹ alle soziale Schichten nebeneinander, der König neben dem Königsmörder, präsentiert werden.⁵¹

VI. Ein doppeltes Nachleben, als Wachsfigur und als Schrumpfkopf

Interessanterweise sind die nun profanierten Wachsfiguren aus den Totenmasken des römischen Begräbnisrituals hervorgegangen. Seit der Antike tradiert, handelt es sich um eine Form magischen Totengedenkens. (Erinnert sei an den Fund zweier Wachsköpfe 1852 in einem antiken Grab in Cumae). Wahrscheinlich durch Edward B. Taylors Buch *Primitive Culture* (1871) begrifflich vermittelt, gaben die zahlreichen wächsernen Voti in florentinischen Kirchen später den Anstoß für Aby Warburgs Idee eines unzeitgemäßen Nachlebens, das diagnostisch und d.h. kulturwissenschaftlich lesbar wird. Das rituelle Überbleibsel ist nämlich zugleich das Phantom einer vergangenen wie auch das Symptom der gegenwärtigen Kultur; Teil einer *maskierten Realität* (wie Didi-Huberman⁵² sagt), welche Zeugnis ablegt von einem bereits erfolgten Statuswechsel wie Bedeutungswandel, während die nachlebende Sache – statt sie dem Vergessen oder der Zerstörung preiszugeben – einem völlig neuen Gebrauch anheim gestellt ist. Warburgs Bemerkung vom Nachleben antiker Kulte steht im Kontext eines »eigentümlichen künstlerischen Industriezweig[s]«,⁵³ der sog. ›Fallimagini‹.⁵⁴ Seit den Tagen des Lorenzo de' Medici, der »1478 glücklich den Dolchen der Pazzi entronnen, seine lebensgroße Wachsfigur [...] dreimal in florentinischen Kirchen in verschiedenem Kostüm aufhängen [ließ]«,⁵⁵ erfreut sich in Florenz die »Herstellung von Totenmasken aus Gips und Stuck« als »getreuen Abbilder der Vorfahren«⁵⁶ großer Beliebtheit.

»Die Menge dieser Voti schwoll schon gegen Anfang des 16. Jahrhunderts derartig an, daß in der Kirche selbst Platzmangel eintrat und die Figuren der Stifter an Stricken oben am Gebälk aufgehängt und deswegen die Mauern durch Ketten verstärkt werden mußten, und erst als durch das öftere Herabfallen eines Voto Andächtige erheblich gestört wurden, verbannte man das Wachsfiguren-Kabinett in einen seitli-

51 Vgl. das zwei Stockwerke umfassende Panoptikum, welches in den 1860er Jahren in Berlin entstand. »Viele Wachsfigurenkabinette entwickelten sich im Laufe des 19. Jahrhunderts zu regelrechten Kuriositätenausstellungen, wobei der zutreffende griechische Begriff ›Panoptikum‹ (›Gesamtschau‹) Mitte des Jahrhunderts erstmals von den Berliner Brüdern Castan benutzt wurde. Der Bestand der stationären und reisenden Sammlungen erweiterte sich um Nachbildungen berühmter menschlicher Abnormitäten, Folterinstrumente, Richtschwerter sowie sogenannte ›Reliquien‹ – Gebrauchsgegenstände oder Kleidungsstücke berühmter Personen.« – Vgl. Friederici 2008ff, Heft 5/2009, S. 19.

52 Vgl. Georges Didi-Huberman, »Das nachlebende Bild«, S. 212.

53 Warburg 1902, S. 119.

54 Ebd., S. 99.

55 Ebd.

56 Ebd., S. 119.

chen Hof, wo Reste des Panoptikums noch bis Ende des 18. Jahrhunderts zu sehen waren.«⁵⁷

In der Kirche Santissima Annunziata befinden sich noch im Jahr 1630 »600 lebensgroße Figuren« aus Wachs und »22.000 Voti aus Papiermaché« (ebd.). Warburg schließt:

»Das Innere der Kirche muß demnach wie ein Wachsfigurenkabinett ausgesehen haben; auf der einen Seite standen die Florentiner [...] und daneben die Päpste [...], mit besonderem Stolz aber wurden die Fremden gezeigt, die aus Verehrung für die Santissima Annunziata ihre lebensgroße Visitenkarte abgegeben hatten, z. B. König Christian von Dänemark, als er 1474 durch Florenz kam, und als ganz besondere Merkwürdigkeit sogar die Figur eines mohammedanischen Türkenpaschas, der trotz seines Unglaubens seine Votofigur der Madonna weihte, um sich einer glücklichen Rückkehr zu versichern.«⁵⁸

Doch nicht nur im Florenz des 15. bis 17. Jahrhunderts, sondern auch im England des 19. Jahrhunderts sind Voti unter Aristokraten beliebt. Jeremy Bentham, dessen panoptischen Vokabulars sich hier Warburg zwanglos bedient, erwähnt in seinem in den letzten Lebensjahren verfassten »Auto-Icon«-Fragment die zu seiner Zeit die Westminster Abbey bevölkernden wächsernen *effigies*, doch lehnt er sie als unsozial und fälschungsanfällig ab. Deutlich belustigt schreibt Bentham:

»At present, if a man be content to go only a few hundred years back, he may be descended from anybody he pleases. At this moment, at Ford Abbey in Devonshire, lives a country gentleman [...] who is actually descended from Adam, as his pedigree shows delineated, – in a roll, as the form of the skin is denominated in Westminster Hall [...]. Names may be invented – can be forged; and the existence of persons bearing them can be asserted – in black and white [...]. But Auto-Icons cannot be invented, cannot be forged.«⁵⁹

Mit der seinen Testamentsvollstreckern aufgegebenen »Auto-Ikonisierung« hat Bentham erkennbar anderes vor. Im Sinne seines schon beschriebenen ubiquitären Transparenzgebots will er seinen Mitmenschen auf diese Weise die Angst vor dem eigenen Tod nehmen: »It would diminish the horrors of death, by getting rid of its deformities: it would leave the agreeable associations, and disperse the disagreeable. Of the *de mortuis nil nisi bonum*, it would be the best application: it would extract from the dead only that which is good, – that which would contribute to the happiness of the living.«⁶⁰ Benthams Letzter Wille vom 30. Mai 1832 enthält folgerichtig präzise Angaben über die gewünschten (Grab)beigaben, den Lieblingsstock, den Lieblingsrock:

57 Ebd., S. 99f.

58 Ebd., S. 118.

59 Jeremy Bentham, *Auto-Icon; or, Farther Uses of the Dead to the Living*. A Fragment. From the MSS. of Jeremy Bentham, printed but not published, ca. 1842 [wahrscheinlich durch John Hill Burton], Exemplar der Bibliothek der UCL, S. 1-21, hier S. 5.

60 Ebd., S. 7.

»My body I give to my dear friend Doctor Southwood Smith to be disposed in [the] manner hereinafter mentioned [,] it is my request that he will take my body under his charge and take the requisite and appropriate measures for the disposal and preservation of the several parts of my bodily frame in the manner expressed in the paper annexed to this my will and at the top of which I have written ›Auto-Icon‹. The skeleton he [Southwood Smith] will cause to be put together in such manner as that the whole figure may be seated in a Chair usually occupied by me when living[,] in the attitude in which I am sitting when engaged in thought in the course of the time employed in writing [...] He will cause the skeleton to be clad in one of the suits of black occasionally worn by me [...] And for containing the whole apparatus he will cause to be prepared an appropriate box or case«. ⁶¹

Und tatsächlich: Nach einer wechselvollen Ausstellungs- und Nichtausstellungsgeschichte sitzt das, was von Bentham nach der Sektion übrig blieb, wohl bekleidet und mit Strohhut auf dem Kopf in einer Magahonibox in den South Cloisters der University College of London (UCL). Unsicher, was mit dem Artefakt anzufangen sei, wurde das ›Auto-Icon‹ nach den ersten Jahren im Behandlungszimmer von Dr. Southwood Smith (bis 1850) teils exponiert, teils weggeschlossen. Mal fand es sich im Aufenthaltsraum der Professoren der UCL (als Professor unter Professoren) wieder, mal in der Bibliothek (als Kopf zu all seinen dort lagernden Manuskripten), mal zur Restaurierung im anatomischen Museum, bevor es in einer viel frequentierten Durchgangshalle gegenüber einer ähnlich gestalteten Telefonzelle (heute ohne Telefon und verschlossen) als Freudsches ›Übergangsobjekt‹ seine vorläufig letzte Aufnahme fand. Das Skelett ist ausgestattet mit Holzwohle, Lavendel, naphthalinhaltigen Mottenkugeln und Strohpolstern und trägt, neben Handschuhen und Puschen, bis zum heutigen Tage Benthams Lieblingsrock. Auf einem Beistelltisch liegt heute, neben seiner Brille aus Schildpatt und seinem Ring, ein Siegelring aus koloriertem Amethyst (*intaglio seal*) bereit. Die Exzentrik der Engländer dürfte als Erklärung für all das nicht ausreichen. Denn die nebenstehende Wandvitrine bietet zur Aufklärung ausgerechnet ein Photo an, das mit großer Selbstverständlichkeit nicht nur einen, sondern zwei Köpfe zeigt: einen wächsernen mit Hut und einen geschrumpften ohne Hut, wie das Haupt Johannes der Täufer zwischen Benthams Beinen platziert, einer echt, einer falsch, einer ähnlich, einer unähnlich, beide offenbar mit dem Echthaar des Philosophen drapiert. ⁶²

61 »[...] and will cause to be engraved in conspicuous characters on a plate to be affixed thereon and also on the labels on the glass cases in which the preparations of the soft parts of my body shall be contained as for example as in the manner used in the case of wine decanters [,] my name at length with the letters *ob.* followed by the day of my decease [,] If it should so happen that my personal friends and other Disciples should be disposed to meet together on some day or days of the year for the purpose of commemoration of the Founder of the greatest happiness system of morals and legislation [,] my executor will from time to time cause to be conveyed to the room in which they meet the said Box or case [,] which the contents there to be stationed in such part of the room as to the assembled company shall seem meet.« – Zit. nach C. F. A. Marmoy, »The Auto-Icon of Jeremy Bentham at University College, London«, in: *Medical History* 2 (1958), S. 77-86, hier S. 80.

62 Überliefert ist von Crimmins, das nach der Untersuchung des Auto-Icon durch George Thane und T. W. P. Lawrence am 3. Januar 1898 Folgendes geschah: »Bentham's head was removed from



Abb. 6: Die Photographie des *Auto-Icon* aus dem März 1948 ist die Reinszenierung der Ausstellungspraxis zwischen 1898 und 1945.

Die der Idee der Auto-Ikonisierung zuwiderlaufende Nachmodellierung in Wachs wurde nach Ansicht von Doctor Southwood Smith nötig, weil die von Bentham gewünschte, nach Art der von neuseeländischen Maori⁶³ an tätowierten Häuptlingsköpfen ausgeführte Methode, scheiterte. Die zu eilige Extraktion von Luft und Wasser durch eine Vakuumpumpe ließ Benthams Schädel nicht nur faltenlos werden, sondern beraubte ihn auch jeglichen charakteristischen Ausdrucks. Um

the auto-icon's rib cage and transferred to a separate box. Then for a time it was on display at the feet in its display cabinet.« – Crimmins 2002, »Einleitung«, S. 17, mit Rekurs auf C. F. A. Marmoy, »The ›Auto-Icon‹ of Jeremy Bentham at University College, London«, in: *Medical History* 2 (1958), S. 77-86, hier S. 84.

- 63 Bentham schreibt dazu: »The usage of the New Zealanders in reference to the preservation of their friends, is scarcely unknown to any one in Great Britain. Rambling over the whole field of thought and action, [...] in quest of matter and means for adding to the common stock of human happiness, it occurred to me that civilized man might be benefited by an application of this savage ingenuity. I do not stop to consider what, on another occasion, might be well worth considering, how it has chanced that the barbarous New Zealanders have preceded the most cultivated nations in the Auto-Icon art; nor shall I dwell on the curious contrast between their weaknesses and their sagacity. [...] Experiments have been made in this country, which promise complete success, by the slow exhaustion of the moisture from the human head. Specimen exist in the College of Physicians. [...] It was not only when the Auto-Icon art was burst open by me, that I perceived its varied bearings upon man's felicity.« – Jeremy Bentham, *Auto-Icon* (ca.) 1842, S. 2. Vgl. auch den Wiederabdruck in Crimmins 2002.

Abb. 7: Anonymes Photo um 1900, das Colonel H.G. Robley vor seiner Sammlung von Mokomokai-Köpfen zeigt. Deren Handel wurde 1831 in England verboten.



die Ansehnlichkeit zu garantieren, hatte Bentham – in dem sog. *Auto-Icon-Fragment* – vorgeschlagen, nach der neuseeländischen Methode vorzugehen. Sie erschien ihm kostengünstiger als die der alten Ägypter, auch stärker um das Gesicht als individueller Signatur eines Individuums bemüht. Bentham kannte den bis 1831 autorisierten, schwunghaften Handel mit tätowierten Häuptlingsköpfen (*Mokomokai*) aus Neuseeland.

Über seinen eigenen idealisierten Wachskopf⁶⁴ – von einem französischen Künstler zwar nach einer Büste und einem Gemälde entworfen⁶⁵ – wäre Bentham wohl ›not amused‹ gewesen, dennoch verdankt er ihm möglicherweise aufgrund seiner ästhetisch ansprechenderen Form bis zum heutigen Tag sein posthumes Nachleben. Entfernt man den Schrumpfkopf, erinnert die heutige Ausstellungsform nicht länger daran, dass dort ein Toter sitzt. Eher wirkt er wie eine Figur aus Madame Tussauds Kabinett, einem erschöpften Wanderer gleich, der sich eine kurze Verschnaufpause erlaubt.

64 »This Roman-type form, very common in Bentham's period, is of a piece with the senatorial dignity of a head in the traditional materials of bronze or marble. In the medium of flesh-coloured wax, surmounted by a hat, and set on a body in jacket and trousers carrying a stick, even though the imperious arch of the nose is reduced, there is an almost comical discrepancy between the grand head and the fragile-looking body.« – David Bindman, »The Skeleton in the Cupboard. Jeremy Bentham's *Auto-Icon*«, in: Catherine Fuller (Hg.), *The Old Radical: Representations of Jeremy Bentham*, Ausstell.kat. (30. September - 18. Dezember 1998), London 1998, S. 9-21, hier S. 12.

65 Als Vorbild dienten Talrich Southwood Smiths Trauerring (mit einer Silhouette Benthams aus dem Jahr 1822 von Field), die mit dem Leitspruch ›Plurimorum maxima felicitas‹ bedachte Marmorbüste von Pierre Jean Davide (David d'Angers) aus dem Jahr 1828 (aus Benthams Besitz) und schließlich das lebensgroße Gemälde Benthams durch Henry William Pickersgill, das erstmals im Jahr 1829 ausgestellt wurde. Vgl. hierzu auch Crimmins 2002, hier S. 14 (Einleitung). Vgl. auch Bindman in Fuller 1998, S. 9.

VII. Zusammenfassung und Schluss: Benthams Vermächtnis

Theorien wandern und haben eine Art Nachleben (*afterlife*), in Räumen, für die sie nicht geschaffen wurden. Aufgrund seines Experimentalcharakters, seiner intellektuellen Großzügigkeit und gleichzeitigen Anschaulichkeit ist der gegenwärtige Kunstraum besonders gut geeignet, einander widerstreitende Theorien gewinnbringend in Beziehung zueinander zu setzen. Das wird besonders pikant, wenn, wie im Fall von Jeremy Bentham, der philosophisch ad acta gelegte Utilitarismus plötzlich als ambitionierte Theorie erscheint, welche überraschend neue Gebrauchsformen findet und so die Phantasie als Mittel zur bewussten Verwandlung von an sich tumber Praxis anbietet.

»Thus every man would be his own monument; and if copies were wanting, a cast in plaster would supersede the necessity of sculpture. The Lords Spiritual and Temporal, in their *Auto-Icon* state, should be disposed of in their own most Honourable Houses. Their robes on their back – their coronets on their head – how rare a galanty-show! The wax-works in the vaults of Westminster Abbey – Mrs. Salmon’s Museum in Fleet Street – yea, even Solomon in all his glory at the puppet-show, would dissolve before it and ›Like the baseless fabric of [this] vision, [...] Leave not a rack behind.«⁶⁶

Benthams Vermächtnis bleibt, bei aller Komik im Detail, ein radikales: Sein ›Auto-Icon‹, das alle Formen stellvertretender Gedächtniskultur auszuhebeln versucht, greift die wirkmächtige symbolische Ordnung unserer Kultur an, welche traditionell die Ansprüche des Individuums beschneidet und seine Wunschvorstellungen kappt. Es ist ein unbewegter Beweger, der in der Tradition des Minimalismus vorgibt, nichts zu repräsentieren außer sich selbst: *What you see is what you get*. Doch ganz so einfach ist es nicht. Mit seiner aus der Zeit gefallenem, unwahrscheinlichen Existenz versucht das ›Auto-Icon‹ das Unmögliche: den nicht aufgehenden Rest, der es selbst geworden ist, gegen den Augenschein, gegen die ihm eigene Theatralität und Schauerlichkeit zum anonymen Agenten der eigenen Theoriebildung zu verklären.⁶⁷ Das ehemals Persönlichste, der eigene Körper, soll zum unpersönlichen Demonstrationsobjekt werden, doch für was? Denn nicht auf Personenkult (der ihm das faktische Nachleben im UCL sichert) ist das ›Auto-Icon‹ angelegt, sondern auf Akte *radikalen Gebrauchs*. Radikaler Selbstgebrauch, ohne Rücksicht auf Befindlichkeiten (eigene wie fremde), wird jedoch erst 150 Jahre später lesbar als popkulturelles Credo. Die Popkultur ist deshalb so populär, weil für sie der Gebrauch alles und Missbrauch im strengen Sinne unmöglich ist, denn der allein Glück bringende Radikalgebrauch weist Besitz- und Geltungsansprüche zurück, sogar die an sich selbst. Dass sich Bentham damit buchstäblich und d.h. körperlich, mitsamt seiner Theorie, in die Gegenwart und dort in den Kunstraum hinein katapultiert hat, scheint nicht seine Absicht, jedoch zu gleichen Teilen ausgleichen-

⁶⁶ Ebd. S. 4. Vgl. den Wiederabdruck in Crimmins 2002. Bentham zitiert hier verknappt Shakespeares *The Tempest*, 4. Akt, 1. Szene.

⁶⁷ David Collings spricht in seinem jüngsten Buch von ›The undead Puppet of Utility‹, vgl. ders., *Monstrous Society: Reciprocity, Discipline, and the Political Uncanny*, Lewisburg 2009, S. 94-130.



Abb. 8: Frontispiz nach einer Zeichnung von William Henry Hunt (1790-1864), 145 x 95 mm, Courtesy of Senate House Library, University of London

de Gerechtigkeit und Ironie des Schicksals gewesen zu sein. Es besteht, wie Adorno treffend bemerkt,

»eine seltsame Korrelation zwischen Kausalität und Zufall; und je rücksichtsloser in der Welt die Herrschaft der Kausalität, des kausal-mechanischen Denkens wird, um so mehr wächst mit dieser Entwicklung die Kategorie des Zufälligen auch an, – gewissermaßen als Menetekel dessen, was an Sinnhaftigkeit, an innerem Zusammenhang durch die Vorherrschaft der Kausalität entzogen wird.«⁶⁸

Hierzu zählt auch, und so schließt sich der Kreis, dass Aby Warburg seinerseits sein Konzept des Nachlebens an den sakralen *Voti*-Figuren aus Florenz schärfte, welche ihrerseits – glaubt man Julius von Schlosser – dem Bentham'schen Panoptikum ein konzeptuelles Nachleben bescherten, das dieser selbst nicht vorgesehen hatte. Nicht der Überwachungs-, sondern der Egalitätsgedanke, die Vorstellung, soziale Hierarchien einzuebennen, führt dazu, dass »das Panoptikumwesen«⁶⁹ nichts Geringeres als die Wachfigurenkabinette des späten 19. Jahrhunderts meint. Bentham's theoretisches Konzept stößt so – auf nicht kontrollierbare Weise – seinerseits den Begriff des Nachlebens in der Kunstgeschichte an. Sein »Auto-Icon« erhält schließ-

68 Theodor W. Adorno, *Metaphysik. Begriff und Probleme*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1998, S. 119.

69 Julius von Schlosser, *Tote Blicke: Geschichte der Porträtbilderei in Wachs. Ein Versuch* [1911], hg. v. Thomas Medicus, Berlin 1993, S. 89.

lich wirklich einen Wachskopf als Supplement, sinnigerweise bei dem Versuch, die – unfreiwillig – immer wieder aufklaffende Lücke zwischen gelungener Theorie und misslungener Praxis der Auto-Ikonisierung zu schließen. Benthams ›Auto-Icon‹ bleibt das schaurig-schöne Mentekel eines vollendeten philosophischen Plans und einer unvollendbaren Ambition: den Widerstreit zwischen Theorie und Praxis, Sagen und Zeigen mit einem einzigen, unzweideutigen Akt zum Schweigen zu bringen.