

»So ein geistiges Auge, das hat ja nur der Mensch«

Die zeitgenössische Urteilskraft im Fokus der Frankfurter Positionen 2006

Von Vasco Boenisch

Einer hat es sogar mal mit einer Formel versucht.

Paul Ziff, amerikanischer Kunstphilosoph, definierte einst: Eine Person P_i vollzieht eine Handlung h_i in Beziehung auf die Entität e_i unter den Bedingungen b_i – zum Beispiel: Georg (P_i) betrachtet (h_i) Fouquets »Madonna« (e_i) in der Antwerpener Galerie (b_i).

e_i ist dann gut, wenn der Vollzug der relevanten h_i durch P_i unter b_i sich um seiner selbst willen lohnt. Anders ausgedrückt: Einen Grund dafür zu konstatieren, warum e_i gut ist, heißt einfach, eine Tatsache über e_i feststellen, dank welcher sich ein Vollzug der relevanten h_i durch P_i unter b_i um seiner selbst willen lohnt. Aber das hängt offenkundig von den physischen, psychischen, intellektuellen Eigenschaften von P_i ab.

Gut ist, was gefällt. – Wenn das denn so einfach wäre.

Es beginnt ja schon mit dem ersten Wort. Was heißt das eigentlich: »gut«? Das Synonym-Lexikon offeriert Assoziationen von »okay« bis »fachmännisch«, von »hübsch« bis »gütig«, von »lohnend« bis »schmackhaft«. – Geschmack. Damit hat es doch etwas zu tun. Aber wo ist dann der Unterschied zu »schön«? Wenn man sich so umhört, eigentlich keiner. »Find ich gut«, heißt es oft, meint aber bloß: »Mir gefällt das.« Und die Kategorie »schön« ist inzwischen so unspezifisch wie das Attribut »interessant«. Irgendwie gut.

»Gut ist das, was vermittelt der Vernunft durch den bloßen Begriff gefällt.« So steht es bei Kant. Und was da noch steht:

»Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt.« Die Sache ist also komplizierter. Schließlich gibt es dann auch noch das *An-
genehme...* – Wir kommen später darauf zurück.

Nur so viel: In seiner Kritik der Urteilskraft – einer reflektierenden Urteilskraft, die vom Besonderen auf das Allgemeine schließt – erörtert Kant das ästhetische Geschmacksurteil als basierend auf den subjektiven Gefühlen von Lust und Unlust. Schön sei etwa das, was frei von irgendwelchen Absichten ein »uninteressiertes Wohlgefallen« auslöse. In einem Urteil kämen jene Gefühle zum Ausdruck, in denen wir die Vorstellung von einem Gegenstand auf einen inneren Maßstab bezögen.

Doch als Kant sein Theorem verfasste, konnte er nicht ahnen, mit welchen normativen Verschleißerscheinungen seine Nachfahren gut zweihundert Jahre später zu kämpfen haben würden. Unsere moderne Maßlosigkeit bedeutet eben auch, dass wir die Maßstäbe los sind. Indifferentes Achselzucken oder die zeitgenössische Meinungskapitulation des »geht so« und »ganz gut« sind Anzeichen einer zunehmenden Urteilsschwäche, nicht Urteilskraft.

In moralischen und politischen Fragen führt das Gefühl der Entscheidungsblindheit immer häufiger zu kompletter Urteilsenthaltung und Akzeptanzverweigerung, der zunehmenden Neigung, nein zu sagen. Nein zur Wahl. Nein zur EU-Verfassung. Gleichsam fruchten immer mehr Bewusstseinsstrategien, die unsere Urteilskraft zu umgehen versuchen. »Woher soll ich wissen, was ich denke«, heißt es im uraufgeführten Theaterstück Martin Heckmanns', »bevor ich höre, was ich sage.« – Oder auch: gesagt bekomme?! Im Zweifelsfall auch von dem, was sich größte Gemeinsamkeit nennt, aber oft nur der kleinste gemeinsame Nenner ist: dem Massengeschmack. Die Mehrheit hat immer Recht? Gut ist, was gefällt?

Die Frankfurter Positionen 2006 der BHF-BANK-Stiftung haben diese Vorgänge und Fragen von ästhetischem, moralischem und politischem Urteilen reflektiert: auf einem interdis-

ziplinären Feld zwischen Bildender Kunst, Theater, Musik und Film, Geistes- und Naturwissenschaft, Ökonomie und Philosophie. 23 Veranstaltungen, 60 geladene und insgesamt mehr als 200 Teilnehmer, die Zuschauer nicht mitgezählt. Das ganze Spektrum. Ein Kaleidoskop der zeitgenössischen Urteilskraft.

Ja, wo leben wir denn? – Freiheit, Verfall und Verbindlichkeit

Will man der kriselnden Urteilskraft auf die Schliche kommen, muss man bei ihren Voraussetzungen anfangen. Den Menschen. Der Welt.

Das Theater versteht sich gern als letzter Ort gesellschaftlicher Reflexion. »Für mich ist Welt erst einmal wichtiger als Text«, beschreibt etwa der Regisseur Armin Petras die Grundmaxime einer Kunst, die die Zeit, in der sie entsteht, in ihren Werken wieder erkennen will. Die die Welt, wie sie ist, untersucht, zeigt, hinterfragt, benutzt. Die auf Veränderung mit Veränderung antwortet, auf Wegbrechendes mit Dekonstruktion. »Ohne Zerstörung wären viele Zuschauer vielleicht zufriedener, aber es träte nicht der Effekt ein, dass wir uns geistig trainieren«, sagt Petras. Und Dekonstruktion heißt ja auch: »Man zerstört, um wieder aufzubauen«, wie Elisabeth Schweeger, Intendantin des Schauspiel Frankfurt, betont.

Dazu gehört bei Fritz Kater (dem Autoren-Synonym Petras') auch eine fragmentarische und zum Teil simultane Satz- und Szenenstruktur, die im Grunde jene hastende, häppchenhafte Wahrnehmung spiegelt, die wir uns in unserem realen Alltags-tempo angewöhnt haben. In seiner Inszenierung von »abalon, one nite in bangkok« am Schauspiel Frankfurt fügt Regisseur Peter Kastenmüller dann noch jene megamediale Reizüberflutung hinzu, von der wir nicht mehr wissen, wer wen in der Hand hält: Wir sie, oder sie uns? Scheinwerfer blitzen, Farben

funkeln, Videos zucken, Musik dröhnt. Es scheint fast, als sei dies Kastenmüllers Antwort auf die Frage nach Geschmack: keiner. – Eine Ironie der Geschichte; die spielt nämlich in »hongkong, jakarta, bangkok oder so«, jedenfalls in einer der kosmoasiatischen Großstädte, deren bonbonbunte Leuchtreklamen nachts mehr Licht spenden als die Sonne am Tag.

Schlaglichter wirft der Text auch auf die Figuren: zwei deutsche Brüder (Comiczeichner und UN-Soldat) und zwei asiatische Schwestern (Prostituierte). Ein Zufall führt sie zusammen, eine Nacht. Ein paar Gefühle, Worte, Sehnsüchte. Dann trennen sich wieder die Wege: Der Soldat erschossen, sein Bruder allein, die Mädchen vor dem Abflug nach Deutschland. Nicht nur die Flughafenmetapher am Ende erzählt von Entortung: innerer und äußerer, von Fremdem und Entfremden. Die Gewissheit, dass am Morgen danach alles ist wie am Abend davor, ist hier nicht die einzige, die verfliegt. Das Ganze eine splatterpoetische Aussichtslosigkeit menschlichen und kulturellen Dialogs.

Auch Sabine Harbeke nimmt persönliche Entgrenzungen und das Schwinden allgemeiner Verbindlichkeiten zum Ausgangspunkt ihres Stücks »nachts ist es anders«. Auch hier sind zufällige Begegnungen Dreh- und Wendepunkt der Erzählung. In einem nächtlichen Krankenhauswarteraum treffen aufeinander: Jürgen Stoob, dessen Tochter operiert wird, und seine senile Mutter; Weber und sein Kumpel Schlick, der die Krankenschwester Pia zu einem Deal trifft; sowie Martin, der seit Jahren erstmals seine schwerkranke Zwillingschwester Marie sieht. Alte Erinnerungen und Enttäuschungen, neue Verbindungen und Vertrautheiten, und alles auch umgekehrt, stehen und entstehen in diesem Raum in dieser Nacht, an deren Ende jeder mit jedem ein Stück gemeinsame Vergangenheit hat, aber trotzdem nichts geschehen ist, was die paar Stunden überdauern wird.

Die situative Dramaturgie entspricht ganz der Kurzatmigkeit

unserer inkohärenten Welt, wo nur der Augenblick zählt. Im einen Moment ist man noch befreundet, im nächsten Weber schon ein »Arschloch«. Wem Jürgen Stoob gerade noch vertraute, der beklaut schon jetzt seine schlafende Mutter. Wer Schlick soeben noch beriet, verrät ihn plötzlich. Sabine Harbeke stellt mit diesem so lakonischen wie mysteriösen Text die Frage nach Verlässlichkeit – von Urteilen, von Wahrnehmung. »Im allerersten Augenblick erkennt man sein Gegenüber. Mit dem ersten Satz trübt sich das Bild«, sagt Pia. Was ist der Unterschied zwischen einem Vor- und einem vorschnellen Urteil? Und wie sehr sind wir dabei durch unsere Erfahrungen beeinflusst? Das Leben ein Glücksspiel, denkt Jürgen Stoob und wirft eine Münze. Nichts scheint kalkulierbar.

Das entgrenzte gesellschaftliche Bewusstsein, das in diesen Stücken zum Ausdruck kommt, fußt einerseits auf einer gewollten, andererseits auf einer mittlerweile unbrembar über uns hereinbrechenden Entwicklung, die vor etwa zwanzig Jahren begann. Damals, so der Marktforscher Stephan Grünewald, fing man an, »alle Ideologien, alle religiösen Wahrheiten, alle Glaubensparadigmen auf den Kopf zu stellen. Stattdessen sagte man: Alles ist gleich gültig«. Übrig blieb die »Metakonvention, dass es keine Konventionen mehr gibt«, wie der Theologe Eckhard Nordhofen formuliert. Freiheit der Mittel und Vielfalt der Möglichkeiten. Doch wenn alles nicht nur »gleich gültig«, sondern auch »gleichgültig« ist, verliert man den Überblick.

In einer uferlos ausdifferenzierten Welt, wie wir sie heute haben, steigt in sämtlichen Fragen – politischen, moralischen und ästhetischen – der Bedarf nach Orientierungspunkten, die – je nachdem – vorgeben, was richtig, gut oder schön sei. »Die Regel – das, woran man sich hält und was mir sagt, was ich tun soll – ist das knappste aller Güter geworden«, konstatiert Nordhofen. Doch: »Bedeutet Urteilen wirklich, aus vorgegebenen Regeln zu deduzieren, wie uns der Konservatismus glauben

machen möchte?«, fragt Peter Michalzik zu Recht in seinem Essay. »Oder sind diese Regeln Hilfskonstruktionen, die eine offene Wahrnehmung verstellen?« – Führt die grenzenlose Freiheit letztlich in die eigene Unmündigkeit?

Immanuel Kant, der in seiner Konzeption des ästhetischen Geschmacksurteils das als »schön« beurteilte, was ohne Begriff gefalle, stellte fest: »Es kann keine objektive Geschmacksregel geben, welche durch Begriffe bestimmte, was schön sei.« – Alles ist subjektiv. Diese kategoriale Haltlosigkeit war auch für große Geister schwer zu ertragen; Schiller forderte ein »objektives Prinzip für den Geschmack«, Schlegel wollte die Ästhetik zu einer strengen Wissenschaft machen, die die Gesetze der Kunst als gültige Norm feststellen müsse. Doch künstlerische Freiheit (und folglich auch ihre Beurteilung) ist nicht normierbar. »Kunstkritik, die nur »nach Regeln« urteilt, ist nicht minder fruchtlos als die Erzeugung von Kunstwerken »nach Regeln«, schrieb einst Dorothy Walsh.

Heute sagt auch die Politologin Linda Zerilli: »Regeln gleichen einer geistigen Krücke, an die wir uns klammern aus Furcht, sonst gar nicht verstehen oder urteilen zu können.« Und sie macht, fußend auf den Überlegungen Hannah Arendts, einen spannenden Schritt: Sie überträgt Kants Vorstellung ästhetischer Urteile ins Politische. In einer Zeit des Wertepluralismus könne es nämlich gar nicht anders sein, dass andere Subjekte anders urteilen. Die gesellschaftliche Vielfalt solle man nicht als Problem, sondern als demokratische Grundvoraussetzung begreifen, und Zerilli zeigt, welche Relevanz solche Gedanken in der aktuellen (Außen-)Politik haben. Nicht ein Minimalkonsens über geteilte Werte und klar definierte Regeln bräuchten wir, sondern ein tieferes Verständnis unterschiedlicher Auffassungen.

Zu Urteilen gelange man, nach Hannah Arendt, durch das Einnehmen und Diskutieren anderer Standpunkte mit der eigenen Identität; nicht etwa durch plumpe Einfühlung, man

könnte auch sagen: Nachahmung, noch durch das Ermitteln von Mehrheiten, man könnte auch sagen: *Mainstream*. »In diesen beiden Fällen würden unsere eigenen Vorurteile nur durch andere ersetzt.« – »Meine Urteile können nur Vorurteile sein«, hat Thomas Bernhard gesagt, »leider, leider, leider.« Seine Stimme kommt bei Jens Joneleits Komposition »Verve«, uraufgeführt im Zwischendeck-Foyer des Schauspiel Frankfurt, vom Band: »Es gibt nur Vorurteile, keine Urteile.«

Joneleit ist, man möchte sagen wie Hannah Arendt, ein Verfechter der Vielfalt. »Pluralismus, wenn man ihn kreativ und eigenwillig begreift, ist nicht Beliebigkeit, sondern explosive Mannigfaltigkeit«, sagt er. Mit seinem »Hörfilm für Ensemble und Mehrkanalbeschallung« hat er ein satirisches Sample aus Wort- und Klangzitate gebastelt. Mal tönen teutonische Bläserfanfaren, dann hört man wieder CNN-Geräuschsfetzen: »Iraq«, »cruise missiles«. Gellendes Klarinettenpfeifen wechselt mit Trommelgrummeln, am Ende bleibt nur noch ein zirpendes Surren, während die Musiker ihre Instrumente einpacken und gehen. Auf der Videoprojektion von Jan Philipp Gloger und Matthias Mohr, die bisher wartende Passanten, Stromverteilerkästen oder fahrende U-Bahnzüge zeigte, ist nur noch ein regenartiges Rauschen zu sehen. Funk- und Funktionsstörung des medialen Zeitalters. Der Zuschauer: *lost in space*. Ein jeder zurückgeworfen auf sich selbst, allein und ohne Anhaltspunkte. – Wie fragt Linda Zerilli so provokant: »Was, wenn die wirkliche Gefahr nicht im Verlust von Standards bestünde, sondern in der Weigerung, diesen Verlust zu akzeptieren?«

Eine ambivalente Situation. Dass normative Verbindlichkeiten nicht (mehr) universelle Gültigkeit haben, dass sie sich verflüssigen, basiert ja auf einem Freiheitsanspruch, der, so der Theologe Peter Steinacker, »gut begründet und richtig ist, der uns gegenüber unserer Tradition skeptisch werden lässt und es uns stattdessen ermöglicht, aus überlieferten und selbst gemachten

moralischen Zwängen ein authentisches Leben zu machen.«
So weit, so – gut.

Gleichsam ist Steinacker der Ansicht, dass man am derzeitigen Ausmaß der »Verflüssigung« etwas korrigieren müsse; auch wenn er nicht von einem »Verfall« normativer Standards sprechen will. Der Philosoph Martin Seel attestiert sogar: »In den 60er Jahren war es doch nicht besser«, und Eckhard Nordhofen äußert den Gedanken: »Wenn man bilanzieren wollte, müsste man sich eher fragen, ob nicht etwa zur Zeit des Dritten Reiches die Moral schlechter gewesen sei als heute.« – Der Politologe Hermann Lübke hat zu dieser Frage einst gezeigt, wie die NS-Mitläufer sich über moralische Selbstzweifel dadurch hinwegsetzten, dass sie ihren Glaubenseifer an die Sache komplementär zur zunehmenden Rücksichtslosigkeit, mit der das Regime gegen die Regeln gemeiner Moral verstieß, intensivierte unter der Berufung auf das höhere Recht einer Ideologie. »Nicht die moralisierende Reflexionstüchtigkeit war beschädigt, sondern die Urteilskraft, die einen in Orientierung an Erfahrung und traditionell gefestigtem politischem Wirklichkeitssinn gemeinsinnsfähig urteilen ließe, was erlaubt und was nicht erlaubt ist.«

Umso wichtiger erscheint es da, dass unsere normativen Grundlagen ihre Verbindlichkeit nicht aus der Verpflichtung gegenüber einer wie auch immer gearteten Instanz, sondern aus gemeinschaftlicher Übereinkunft schöpfen. »Moral ist eine Regelung menschlicher Angelegenheit nach dem Urteil der Menschen«, sagt Martin Seel. Das heißt, dass die Moral, aus theologischer Sicht, für alle säkular erfahrbar und begründbar sein muss, da sie sonst ihre universelle Normativität verliert (unabhängig davon, ob sie möglicherweise religiös-historischen Ursprungs ist). Peter Steinacker attestiert: »An dem Versuch, die Rechte, die einem Menschen als Mensch zugesprochen werden müssen, an die Religion zu koppeln, zeigt sich die Vormodernität der Verfassungen islamischer Staaten.«

Doch wie destillieren sich verbindliche Normen? Die Theologen glauben, dass die (christliche) Religion zu dem, was an Regeln immer wieder neu verabredet werden müsse, Maßstäbe zu bieten habe: »Die zehn Gebote veralten nicht«, so Nordhofen. Ohnehin seien nur die ersten beiden Gebote gottbezogen, und allesamt würden seit der Neuzeit immer wieder modernitätskompatibel aktualisiert. Sodass am Ende, wie nun wiederum der Philosoph Seel pointiert bemerkt, das übrig bleibe, was sich genauso in einer nicht-religiösen Sprache als Moral explizieren lasse.

Inwieweit unsere Erfahrungen und Wertvorstellungen durch religiöse Normen geprägt sind, ist dabei das entscheidende Scharnier zwischen den Welten. Letztlich bleibt es jedoch eine Aufgabe der menschlichen Vernunft, also der Fähigkeit zu überlegen und zu argumentieren, unser moralisches Verständnis weiterzuentwickeln. »Indem wir diskutieren, was die Formen sind, in denen eine allgemeine Rücksicht auf das Lebensrecht aller Menschen gesichert sind, müssen wir auf unsere Vernunft vertrauen«, so Seel, »etwas Besseres haben wir nicht.« – »Das Gute«, lehrt uns Kant, ist ja keine Kategorie intuitiven Empfindens, sondern beruht auf einer begrifflichen Bestimmung unseres – individuellen oder gemeinschaftlichen – Willens, ausgelöst durch die Vernunft. Die entscheidenden Fragen dabei lauten: Gut wozu? Oder: Gut an sich?

Wer sich gehen lässt, geht verloren. – Un-, A- und Scheinmoral

Genau zwischen diesen Dimensionen der Nützlichkeit und der Moral verläuft die Konfliktlinie in Alejandro Amenábars Sterbehilfe-Epos »Das Meer in mir«. Der Protagonist Ramón ist nach einem Badeunfall seit 27 Jahren querschnittsgelähmt ans Bett gefesselt und wünscht sich nichts sehnlicher, als zu sterben – doch dazu benötigt er Unterstützung. Er wird

gefragt: »Warum möchtest du sterben?« Seine Antwort: »Weil für mich ein Leben in diesem Zustand ein unwürdiges Leben ist.« Dann holt er tief Luft und ergänzt: »Aber ich verstehe, dass andere Tetraplegiker sich beleidigt fühlen könnten, wenn ich sage, dass so ein Leben unwürdig sei. Ich maße mir kein Urteil an. Denn wer bin ich denn, jemanden zu verurteilen, der leben will?! Deshalb verurteile bitte auch niemand mich oder die Person, die mir helfen will zu sterben.«

Amenábar hat keinen Pro-Sterbehilfe-Thesenfilm gemacht, sondern behandelt das Thema auf einer individuellen Ebene persönlicher Entscheidungsfreiheit. Dem einzelnen Willen steht hier ein gemeinschaftliches Verbot gegenüber. Während die Hauptperson »sich kein Urteil anmaßt«, sondern nur ihren persönlichen Wunsch nach Erlösung sieht, beurteilt die Gesellschaft Sterbehilfe aus ethischen Gründen als »nicht gut«: Sie respektiert zwar den Menschen und seinen freien Willen, erklärt dieses Prinzip aber nicht zum allgemein verbindlichen Ziel, sondern setzt ihm Schranken – eine gewählte Grenze wohlgeklärt, also reversibel. In der moralischen Reflexion stellen sich dem Zuschauer mehrere Fragen: Was ist gut für Ramón? Was ist gut an sich? Und wer entscheidet das? Ist etwas gut, wenn es jemandem nützt und keinem anderen schadet? Oder gibt es doch höhere, universelle moralische Kriterien?

Indem der Film das Thema Sterbehilfe von einem individuellen Standpunkt schildert, zeigt er zwar die Entscheidung als das, was sie immer ist: eine Einzelfallentscheidung; gleichsam entzieht er sich aber einer grundsätzlichen Diskussion. Dies ist weniger eine Schwäche des Films, als vielmehr Ausdruck eines moralischen Dilemmas, wie es in unserer Gesellschaft auch in Fragen der Abtreibung und Behandlung von Komapatienten existiert, nur dass dort bereits – weitgehend – konsensuale (Vernunft-)Entscheidungen getroffen wurden.

Die Reversibilität moralischer Grundlagen betrachtet der Phi-

losoph Axel Honneth, von einem rekonstruktivistisch-historischen Standpunkt aus, als geradezu konstitutionell.

Er stellt ein Drei-Sphären-Modell auf, das innergesellschaftliche Sozialbeziehungen beschreibt, in denen wiederum die moralischen Grundlagen moderner liberaldemokratischer Gesellschaften liegen sollen. Die erste Sphäre ist die der familiären oder freundschaftlichen Intimbeziehungen, in der sich eine normative Praxis gegenseitiger Anerkennung, vulgo: Fürsorge und Liebe, etabliert habe, ohne die unsere Gesellschaft gar nicht existieren könne. Die zweite Sphäre beschreibt die Herausbildung von bürgerlicher Rechtsgleichheit, also rechtlicher Anerkennung unabhängig von Standes- oder Klassenregeln. Und die dritte Sphäre umfasst die soziale Statusordnung, die normativ das individuelle Leistungsprinzip zu ihrem Wertmaßstab erkoren hat, die also die Anerkennung löst von Besitz und Herkunft und den Anspruch auf Chancengleichheit proklamiert.

Diese drei Sphären enthalten Normen, die im Alltag vollkommen zwanglos akzeptiert und berücksichtigt werden (und dadurch das moralische Fundament bilden), die aber eben auch »nichts Fixes und für allemal Gegebenes sind«, wie Honneth betont. »Es sind hochdynamische Grundlagen, deren Fortentwicklung gar nicht aufzuhalten ist, weil sie Normen und Prinzipien enthalten, auf die die Subjekte immer wieder neue Ansprüche stützen und unter Bezug auf die sie immer wieder neue Konflikte in Gang bringen können.« – Jedem Menschen gebührt das Recht auf Selbstbestimmung. Soll er deshalb nicht selbst bestimmen dürfen, ob er leben oder sterben will?

Für die ständige Fortentwicklung moralischer Normen bestes Beispiel: das Leistungsprinzip. Längst werden nicht mehr nur traditionelle Formen der Lohnarbeit als »wert-voll« betrachtet, sondern auch Erziehung und Hausarbeit normativ gewürdigt. Andererseits erleben wir, so Honneth, im Augenblick »ganz starke Tendenzen einer extremen Aushöhlung des Leistungsprinzips bis zu einem Maß, dass die daran haftenden Solidari-

tätseffekte endgültig verschwinden. Es wird zunehmend die prinzipielle Idee missachtet, dass sich die Einkommenshöhe noch in irgendeiner Weise am Leistungsaufwand bemessen sollte; stattdessen wird die Leistungsidee durch die Idee des reinen Markterfolgs ersetzt.« (Die Kunsttheoretikerin Isabelle Graw erinnert an anderer Stelle an die zunehmende Ablösung der »Leistungsgesellschaft« durch eine »Celebrity Culture«, in der es immer stärker nur noch auf die erfolgreiche Vermarktung der eigenen Person, des ganzen Lebens ankomme.)

Trotz dieser »Verfallsvorstellungen«, glaubt Honneth allerdings an die Robustheit der normativen Sozialbeziehungsphären: »Die Reaktion auf das Schwinden von vormaligen Prinzipien sind ja erfrischend stark. Die ganze Debatte über Managergehälter ist nichts anderes, als eine Debatte über die Anwendbarkeit des Leistungsprinzips und die Frage, ob es da noch mit guten Dingen zugeht. Die Lebenswelt rebelliert schon.« Moralische Grundlagen seien im Fluss, aber dieser Fluss werde sich auch zukünftig an den drei Typen von Sozialbeziehungen orientieren. Ein unendlicher Prozess des Umbruchs unter dem Druck sozialer Kämpfe, Enttäuschungen und Konflikte.

Solche Konflikte entstehen aber nicht nur zwischen, sondern auch in Menschen selbst. Moralische Zwiespälte zwischen dem, was wir (oder andere für uns) als moralisch »gut« definiert haben, und dem, was wir wollen, was uns angenehm oder unangenehm ist. Sie begegnen uns permanent. Spannung entsteht dann, wenn wir diese auch als Zwiespalte, als innere Konflikte begreifen. Dann nämlich ist unsere Urteilskraft gefragt zu entscheiden, was angemessen und erlaubt ist und was nicht – und wie wir uns verhalten. (In Honneths Sphärenkonstruktion braucht es Urteilskraft immer dort, wo es um die Grenzziehung zwischen Sphären geht, damit diese nicht in einer Entdifferenzierung verschwinden; etwa durch die Verrechtlichung familiärer Beziehungen oder die Ökonomisierung von Liebe.) Eben diese urteilende Reflexion über »gut«

und »nicht gut« ist es, die uns letztlich als humane Wesen aus- und kennzeichnet; auch wenn wir uns im Zweifelsfall für den unmoralischen Weg entscheiden mögen. Bezeichnenderweise sprechen wir dann vom »schlechten« Gewissen.

Dem Londoner Hotelmanager Señor Juan in Stephen Frears' Film »Dirty Pretty Things« fehlt diese Reflexionsfähigkeit, weshalb er als schmierige, spanische Stereotype gezeigt wird. Er nutzt die Not der illegalen Einwanderer aus, die er in seinem Hotel beschäftigt, indem er ihnen für die Entnahme einer Niere gefälschte Pässe bietet. Das Unmoralische dieses Geschäfts ist ihm egal, falls überhaupt bewusst. So muss den moralischen Konflikt ein anderer austragen: der afrikanische Flüchtling Okwe, der tagsüber als Taxifahrer und nachts an der Hotelrezeption jobbt. Er weiß, dass seine und die Not seiner ebenso illegalen Kollegen auf skrupellose Weise ausgenutzt wird (mitunter sterben sie bei den dilettantischen Operationen); doch ihm ist auch bewusst, dass die Pässe ihnen den Weg in die Legalität ebnen würden. Während er an seinen Überzeugungen festhält, plant seine Freundin, das unmoralische Angebot anzunehmen.

Doch was ist hier eigentlich unmoralisch? Der Film ist klar auf Seiten der Immigranten, die von ihren Bossen ausgebeutet und von der Einwanderungspolizei gesucht werden, die in zugigen Spelunken hausen und manchmal nicht wissen, wie sie ihr Essen bezahlen sollen. Ein großes sozialmoralisches Plädoyer, dem der Zuschauer empathisch folgt. Nur, was geschähe, wenn man diesen Gedanken zu Ende dächte? Wenn die Verlierer der Welt nicht beispielsweise an den marokkanischen Schutzwällen in Ceuta und Melilla abgehalten würden, nach Europa einzuwandern, wenn sie nicht wieder in ihre trostlose Heimat abgeschoben würden? Unser Wohlstand beruht auf der Armut der anderen; wer wollte da ernsthaft teilen? – Unsere Urteilskraft erliegt hier einer Scheinmoral.

Wort und Tat liegen gerade in moralischen Fragen oft weit

auseinander. Man könnte behaupten, unser gesellschaftliches Miteinander basiert zu einem nicht unwesentlichen Teil auf praktizierter Scheinmoral. Sie wird von unserer Urteilskraft entweder gar nicht oder nicht als Problem erkannt. An diesem Punkt setzt der Film »Muxmäuschenstill« von Marcus Mittermeier an. Sein Protagonist Mux ist anders. Die Kant-Ausgabe auf dem Nachttisch und dessen berühmtesten Imperativ im Kopf, läuft er als selbsternannter Rächer der Moral durch Straßen, Parks und U-Bahnhöfe. In einer »Gesellschaft, in der wir unsere Ideale verloren haben«, kämpft Mux für deren Reaktivierung. Er fühlt sich verantwortlich, kontrolliert Schwarzfahrer und Ladendiebe, stoppt Landstraßenraser und denunziert Freibadpinkler, drückt Hundebesitzern ihr Gesicht in den Kot am Asphalt, und dem Sprayer unter der Brücke sprüht er ordentlich zwischen die Augen: »Nicht, dass ich das noch mal zu beanstanden habe!« – »Der Film ist ein permanentes Abgleichen«, sagt Regisseur Mittermeier, »wie stehe ich selbst zu dem, was da gerade auf der Leinwand passiert? Ist das noch in Ordnung, oder geht es schon zu weit?« Spätestens als Mux einen Mord begeht, ist die Frage beantwortet.

Es geht hier um die Dialektik von individueller Norm und allgemeiner Moral. Während die Gesellschaft ihre Sitten verfallen lässt, nimmt Mux deren allgemeine (in Recht und Gesetz manifestierten) Moralvorstellungen beim Wort. Doch auch bei ihm muss man zwischen Haltung und Verhalten trennen: »Mux löst durch sein brutales, asoziales und selbstherrliches Handeln stets das Gegenteil von seinem Idealismus ein«, so Mittermeier. Aus dem kategorischen Imperativ wird ein Imperator der Selbstjustiz. Auch eine Form von Scheinmoral. Das ist die bittere Ironie des Films.

In gewisser Weise spiegelt er sogar den ideologischen Streit zwischen Kommunitaristen und Liberalen wider. Letztere sehen die moralische Grundlage unserer pluralistischen Gesellschaft in dem Prinzip gleicher Rechte, Freiheiten und Chancen aller unter der Wahrung der Freiheitsrechte der jeweils an-

deren. Erstere betonen dagegen die Bedeutung gemeinsam geteilter Werte, eines ethischen Gemeinschaftsdenkens also, dessen es für den Erhalt moderner Gesellschaften bedürfe.

Axel Honneth – und eben auch das Thema von »Muxmäuschenstill« – zeigt, inwiefern weder die eine, noch die andere Sicht vollständige Gültigkeit haben kann. Die Orientierung nur an rechtlich verankerten Normen ist »zu dünn, weil sie nicht sicherstellen kann, dass alle Subjekte hinreichend motiviert sind«. Wer kennt nicht die Vorschrift: »Eingetretene Verschmutzungen durch Hundekot sind unverzüglich vom Hundeführer zu beseitigen.«? Andererseits besitzt auch die Orientierung an Werten oft etwas sehr Artifizielles, »was für den Lebensalltag der meisten Menschen vollkommen belanglos ist«, so Honneth. Mux' weitschweifiges Gefasel von verlorenem Idealismus erntet bei seinen Mitmenschen vor allem ungläubige, verständnislose Blicke.

Honneths methodische Alternative ist es, rekonstruktivistisch zu untersuchen, auf welchen Praktiken und den darin verborgenen moralischen Haltungen unsere Gesellschaft denn tatsächlich fußt. In diesem Zusammenhang wirkt die Antwort der Regisseure Jean-Pierre und Luc Dardenne besonders bedrückend. In »L'enfant« zeigen sie eine Hauptfigur, deren Gegensatz etwa zu Mux nicht extremer sein könnte. Wo der mörderische Moralapostel ethische Prinzipien zu Beruf und Berufung macht, liegen diese im Fall des jungen belgischen Drop-outs Bruno außerhalb seiner Wahrnehmung. Er ist eine Randfigur der Gesellschaft, die in der Trostlosigkeit der grauen Vorstadt versucht, sich über Wasser zu halten. Als Kleinganove handelt er mit allem, was er zwischen die Finger kriegt. »Ich komme immer zu Geld, nicht nötig, es aufzuheben«, sagt Bruno und kauft seiner Freundin eine sündteure Lederjacke.

Er ist ein Haltloser. Einer, der sich immer nur der Situation stellt, in die er hineingerät. Er entscheidet dabei aus freiem

Willen – auch als er sein eigenes Baby verkauft. Für 5000 Euro überlässt er es anonymen Menschenhändlern. »Wir können ja ein neues machen«, sagt er seiner Freundin. Hier spricht kein postmoderner situativer Ethiker. Hier spricht einer, dem nicht nur das moralische Reflexionsvermögen fehlt (wie dem Organhändler Señor Juan in »Dirty Pretty Things«), sondern der erst gar keine moralischen Kategorien kennt. Keine unmoralische, eine amoralische Figur.

Das macht den Vorgang so erschreckend, so unbegreiflich. Die Regisseure geben keine Erklärung, sie verweigern dem Zuschauer ein wie auch immer geartetes Nachvollziehenkönnen. Gerade dadurch enthalten sie sich jeder moralischen Wertung. Und doch ist »L'enfant« ein hochmoralischer Film. Denn so realistisch ihre Beobachtungsweise, so parabelhaft ist die Geschichte. Sie zeigt einen Menschen, der von Deal zu Deal hetzt, der sein Kind nicht nur über dem Geld vergisst, der es sogar zu Geld macht. Natürlich ist dies auch eine Allegorie auf die moderne (A-)Moral des Marktes, die nur dann etwas als »gut« begreift, wenn es Profit bringt. Richtig handelt, wer der Marktsituation entsprechend handelt. Moralisches Urteilen wird so überflüssig; man könnte auch sagen: Der Markt entzieht sich der moralischen Urteilskraft.

»Das Problem ist, dass sich nicht-funktionalisierbare Lebensverhältnisse in der aktuellen ökonomischen Situation zunehmend in der Defensive befinden«, sagt dazu der Philosoph Martin Seel, »und dass man daran erinnern muss, dass der Sinn menschlicher Existenz darin besteht, eine Tätigkeit zu finden, die man nur um ihrer selbst willen als lohnend erfährt. Diese Tätigkeiten sind durch die zunehmende Ökonomisierung bedroht.« – Einen erfrischend-fiesen Kommentar zu dieser (Gemeinde-)Lage der Nation und Gesellschaft sowie von Markt, Moral und Wertepluralismus hat der Dramatiker Martin Heckmanns geschrieben. »Die Liebe zur Leere« nennt er seine bitterböse Schnellsprachsatire, in der komödiantische Phrasen

und religiöse Fantasien nicht zuletzt Ausdruck einer zeitgenössischen Halt- und Zufluchtsuche sind; nur dass der Autor wenig Mitleid damit hat.

»Ich bin der Ausdruck der Zeit«, sagt Alleinunterhalter Hans Müller, »ich bin das Böse, das Dumme, der Dreck. Dass ihr euch ekelt in meinem Spiegel. Ich bin euer Aussprecher. Der Lautsprecher, der High-End-Verstärker, das Pusterohr.« »Wer alles ausspricht, hat nichts mehr zu sagen«, kontert Elena an anderer Stelle.

Die polnische BWL-Studentin landet schnell im Bett des Unsteten, Unersättlichen. »Dass Sie sich sicher sind, dass nichts für immer bleibt, dafür wechsel ich die Hemden wie die Frauen wie die Seiten«, verkündet der seinem Publikum. Behauptungen verpuffen wie Pointen. Hülsen dort, wo Haltung hingehörte. Dass wir uns ekeln in seinem Spiegel! »Du musst dein Leben ändern«, sagt Elena. »Aber ich ändere doch ständig mein Leben. Das ist es doch, was dich stört. Dass ich die Standpunkte wechsel und die Interessen.« »Das sollst du ändern.«

Hans trifft eine unschuldig Gläubige, natürlich namens Eva. Seinen Avancen: »Ich wusste nicht, was ich gesucht habe, bis zu dem Moment, als ich dich sah«, erwidert sie: »Wer nicht weiß, was er sucht, dem fällt das Finden leicht.« Doch weil Heckmanns ähnlich gemein und desillusioniert zu sein scheint wie sein Protagonist (wenn auch weitaus komischer), reißt er nicht nur einen Kalenderspruch nach dem nächsten (ab), sondern die ganze Welt gleich mit (ein). Eva – »Wenn du dich gehen lässt, gehst du verloren.« – macht genau das und wirft sich erst Hans und dann seinem Programmchef an den Hals. Dass sie das finale Betriebsfeierblutbad als einzige überlebt, verdankt sie ihrem Bruder, der zwar verblendet, aber nicht blind in die showmasterhörige Spaßgesellschaft feuert: »Wenn du dich nicht beherrschen kannst, will ich es für dich tun.« Ein zeitgenössischer Tugendterrorist. Die fanatische Seite der Sinnsuchmedaille. Und: in gewisser Hinsicht Fanal jener »sozialen Kämpfe«, die Axel Honneth als Motor moralischer Erneue-

rung ausgemacht hat; gezerrspiegelt mit den Mitteln grausamer Grotteske.

So werfen uns Heckmanns, Harbeke oder Kater mit ihren Dramentexten zurück auf eine (normativ) uferlose Welt, die uns vielleicht nicht gefällt, für die wir aber verantwortlich sind.

Über Geschmack lässt sich nicht streiten – oder doch? – Die Allgemeingültigkeit von Urteilen

Der »Verlust von Standards« (Linda Zerilli) führt nicht nur in moralischen, auch und gerade in ästhetischen Fragen zu Problemen für das Publikum. Nicht zuletzt deshalb, weil die Zustandsbeschreibungen der agierenden Künstler in Inhalt und Form selbst Teil der heterogen zersplitterten Welt sind. Der fehlende gesellschaftliche Wertekanon macht ihnen dabei, nach Ansicht des Kritikers Peter Iden, »selbstverständlich schwer zu schaffen«: Theater, beispielsweise, kann daran nicht vorbei und erliegt ihm gleichfalls. In der Folge beklagen viele, wie Iden, den Verlust des »Narrativen« im postdramatischen Theater; andere stehen ratlos vor einem zeitgenössischen Gemälde. Das Beispiel des Musikkritikers Claus Spahn gilt pars pro toto: »Bis zum 20. Jahrhundert gab es eine Art Verbindlichkeit, was gute, auf der Höhe ihrer Zeit komponierte Musik ist. Über diese Verbindlichkeit der Formen, also über die Sonatenform, wird natürlich auch Kommunikation hergestellt. Das scheint es heute nicht mehr zu geben.« – Man muss über Geschmack wieder streiten können.

Kant, der feinsinnige Semantiker, erkannte die Crux: Das Geschmacksurteil gründet sich nicht auf Begriffen und Regeln, sonst könnte man darüber disputieren – also durch Beweise entscheiden. Andererseits muss sich das Geschmacksurteil auf Begriffen und Kriterien gründen, sonst könnte man darüber ja nicht einmal streiten – also von anderen die Zustimmung zu

einem Urteil verlangen. Das Gefühl, dass etwas gefällt oder missfällt, ist zwar subjektiv; aber es ist ein Gefühl, das »allgemeingültig bestimmt, was gefällt«. Als Basis gilt ein Gemeinsinn, Sensus Communis, und gemeinsames Urteilsvermögen. Nur so werden Urteile nachvollziehbar – und mitteilbar.

An dieser Stelle lohnt ein gänzlich unphilosophischer Abstecher in die Hirnforschung. In der funktionellen Architektur des Gehirns sind nämlich auch Kriterien für ästhetische Urteile gespeichert, und dort zeigen sich – evolutionsgenetisch programmiert – zumindest bestimmte Gemeinsamkeiten, die alle Menschen teilen: gewissermaßen die Basis gemeinschaftlicher ästhetischer Wahrnehmung. Sei es ein neurophysiologisches Bewusstsein für Symmetrie, Geschlossenheit, Ähnlichkeit. Sei es die Erfahrung, dass glänzendes Fell (ergo: Haar) auf Gesundheit und ein schmaler Körper (ergo: Taille) auf Jugend und somit Reproduzierbarkeit hindeuten. – Schmetterlinge sind schön? Sie sind vor allem regelmäßig und symmetrisch gemustert. »Bei uns wird das dann konvertiert in Schönheitsattribute«, erklärt der Hirnforscher Wolf Singer. Er macht deutlich: »Was die Schnecke über die Welt gelernt hat, bestimmt auch uns Menschen immer noch.« Jede Wahrnehmungsleistung des Gehirns, die sich nicht als Nachteil (oder gar als Vorteil) erwiesen hat, überlebt und wird weiter vererbt, bis zum Menschen anno 2006.

Der Komponist Alan Fabian hat in seinem Werk »Resonance« diesen evolutionären Selektionsprozess mit ästhetischem, musikalischem Urteil verknüpft. Er geht von dem, auch von Wolf Singer zitierten Evolutionstheorem Darwins aus, das er entsprechend adaptiert: »Gut ist, was zum Überleben wichtig ist; es wird nicht ästhetisch geurteilt.« Aus einem genetischen Computer-Algorithmus hat er jedem Gen einen musikalischen Parameter zugeordnet, die letztendliche Klangstruktur jedoch nach persönlichem, ästhetischem Geschmack geformt. Entstanden ist dabei eine tatsächlich sehr technokratisch und kopf-

lastig anmutende Klangstudie, die Tonleiterfolgen auf dem Klavier von lang gestreckten Bläser- und Streichertönen reflektieren lässt. In der szenischen Einrichtung im Schauspiel Frankfurt von Katharina Kellermann und André Schallenberg werden die Instrumentalistengruppen als verkleinerte Schattenrisse auf Bildschirme am Bühnenrand projiziert, was die Unterschiede nivellierende, genetische Anonymität thematisiert.

Dass parallel die Musiker »im Original« beleuchtet und sichtbar bleiben, korrespondiert mit der Tatsache, dass wir in unserer menschlichen Urteilsfähigkeit zwar durch unser kollektives Erbgut in grundlegenden Fragen verbunden, aber letztlich doch Individuen und unterschiedlich sind. Schließlich wird, wie die Hirnforschung zeigt, das Gehirn noch von zwei weiteren Phasen individueller, kognitiver Prozesse geleitet: Bis zum 20. Lebensjahr prägen persönliche Erfahrungen die Hirnarchitektur, anschließend wird diese durch lebenslange Lernprozesse modifiziert. – Da sich gerade diese beiden Phasen, gesellschaftlich betrachtet, heute immer stärker ausdifferenzieren, hat es der ästhetische Gemeinsinn schwer.

Kant schrieb ja damals für eine »gesittete Gesellschaft, in der die Gebildeten wissen, was Kunst ist, weil sie sich damit beschäftigen«, wie es der Komponist Claus-Steffen Mahnkopf richtig formuliert. Die gibt es so nicht mehr. »Das Geschmacksurteil demokratisiert sich«, sagt Udo Kittelmann, Direktor des MMK, Museum für Moderne Kunst Frankfurt (und wir wissen, wie Hannah Arendt das bewerten würde). Es gibt heute mehr Leute, die Kunst schaffen. Und es gibt heute mehr Leute, die sich für Kunst interessieren. Das macht die Verständigung über Urteile und auf gemeinsame Werte gleich doppelt schwierig. Um im Bild zu bleiben: Heute weiß eben nicht mehr jeder, was Kunst ist.

Eine der eklatanten Folgen dieses orientierungslosen Omniinteresses und der damit verbundenen ästhetischen Kommuni-

kationsstörung ist das, was die Kunsttheoretikerin Isabelle Graw als »Definitionsmacht des Marktes« bezeichnet. Die neue Maxime lautet: »Wer viele Fürsprecher und Investitionen hat, kann so schlecht nicht sein.« Und das gilt für Maler genauso wie für Regisseure, Schauspieler oder Autoren. Wo kommerzieller Markterfolg einst eine Gefährdung künstlerischer Glaubwürdigkeit war, wird sie jetzt zur Bedingung. »Unter der Hand verwandeln sich ökonomische Tatsachen in Einschätzungen, die zuweilen die Form eines unanfechtbaren Werturteils annehmen. Ökonomische Kriterien sind an die Stelle von künstlerischen getreten«, so Graw. Marktwert gleich künstlerischer Wert.

So gibt der Markt vor, was schön und hässlich ist. Kommunikation über Kunst erschöpft sich (zwangsläufig!) in Name-dropping – eine Tendenz, die Graw nicht nur in vielen Lifestyle-Magazinen beobachtet, sondern als allgemeinen »Vorschein der Zukunft« wertet. Schon jetzt darf man verwundert fragen: Wenn sogar kompetent kuratierte Museen die Einschätzungen des Marktes »nahezu eins zu eins« übernehmen, wo bleibt da die Urteilsfähigkeit? – »Deine Freiheit ist die Wahl zwischen Waren«, heißt es im Theaterstück von Martin Heckmanns kulturpessimistisch. Dort spottet es sarkastisch: »Ja zum Konsum. Er steht im Leben. Ja zum Kaufrausch. Er macht uns harmlos. Kauft euch friedlich. Sauft euch glücklich. Der Mensch wird dem Menschen ein Haustier. Kaufkraft statt Tatkraft.« – Kaufkraft statt Urteils-kraft, könnte man auch sagen.

Alte Witze, bekannte Geschichten. – Die Gültigkeit von Urteilen der Allgemeinheit

Oder haben wir längst einen neuen Sensus Communis: mit Namen Mainstream? Ist das, was die Allgemeinheit mag, für »schön« erklärt (ob eine Gemälde kaufende Elite oder die

Musik downloadende Masse), nicht der künstlerische Gemein-sinn? Gut ist, was *den meisten* gefällt?

Die Mannheimer Popakademie ist im Grunde ein Versuchslabor zur Urteilskraft. An der 2002 gegründeten Hochschule werden junge Popmusiker und -manager ausgebildet, die zwangsläufig einen Großteil ihrer Zeit mit der Frage zubringen: Was ist gute Musik – für sie persönlich und, viel wichtiger, für das Publikum? Die Filmemacher Frank Breidert und Nina Werth haben in ihrer Langzeitdokumentation mit dem geschichtsträchtigen Titel »Mannheimer Schule«, uraufgeführt im Deutschen Filmmuseum, den Erstjahrgang der Akademie begleitet. Ihr Film zeigt auf eindrucksvolle Weise das ewige Ringen der Studenten um eine wie auch immer zu bestimmende Qualität.

Da erklärt beispielsweise die Singer-Songwriterin Denise Modjallal, Typ kraftstrotzende Rockröhre, zu Beginn ihrer Ausbildung: »R'n'B klingt mir zu gleich, ich mag es lieber erdig, organisch, und auf jeden Fall englisch.« Doch die folgenden drei Jahre ist sie hartnäckig damit beschäftigt, ihre Ideale und Persönlichkeit in den Dienst einer fremdkomponierten deutschen Soulschlagerballade à la Yvonne Catterfeld zu stellen. »Ich bin da offener geworden«, sagt sie am Schluss, »solange es schöne Musik ist...« – Schön ist, was die Leute kaufen? »Anpassung führt zu kleinen Erfolgen«, sagt der Künstlerische Direktor der Pop-Akademie Udo Dahmen, und man weiß nicht, ob er das jetzt bedenklich oder beachtlich findet. Es ist jedenfalls genau der Weg, den die Jungmusiker gehen. Sie beobachten die Strömung, den *main stream*, adaptieren und antizipieren ihn, um darin mitzuschwimmen. – Wer mit dem Strom schwimmt, erreicht die Quelle nie, sagte einst Karl Kraus; an die Geldquelle dachte er dabei nicht.

Was der »Spagat zwischen künstlerischem Anspruch und Markt«, den die Jungmusiker laut Dahmen zu gehen bereit sein müssen (und was sie, wie der Film aus verschiedenen Per-

spektiven zeigt, sind), in letzter Konsequenz bedeutet, hört man täglich im Radio. »Wenn es alle verstehen müssen, muss man es auf einem unglaublich niedrigen Musikniveau ansiedeln«, spricht es Produzent und Akademielehrer Edo Zanki offen aus und formuliert so jenes normative Problem, das der Massengeschmack für die allgemeine Urteilskraft bedeutet. Weil *Mainstream* letztlich immer nur das ist, »was die Mehrheit akzeptiert« (Drehbuchautor Felix Huby), kann er nie Referenz einer Urteilskraft sein; es sei denn, man wollte, nach Isabelle Graw, ökonomische Kriterien an die Stelle von künstlerischen treten lassen.

Problematisch wird die Situation dann, wenn nur noch »affirmative Kultur« produziert wird, wie epd-Medien-Chef Volker Lilienthal den gegenwärtigen Trend im Fernsehen beschreibt (gefühlvolle Geschichten in Zeiten gesellschaftlicher Misere), wenn also von den Künstlern angesichts eines kapitalistischen Konformitätsdrucks keine Alternativen mehr kommen. – Wie fordert der Programmchef in Martin Heckmanns' Stück: »Die Leute wollen wieder positive Zeichen, Orientierungspunkte, die brauchen Sicherheit in Zeiten der Krise. Gemütlichkeit ist jetzt das neue Thema. Alte Witze, bekannte Geschichten. Man hört jetzt wieder diese ehrliche Musik.« Und sofort sagt der Showmaster: »Bau ich Ihnen ein.«

»Das Ausmaß des *Mainstream* fand ich überraschend und erschütternd«, bemerkt der Filmproduzent Ingo Fliess angesichts der Popakademie, »diesen Pragmatismus und die Einsicht in die Notwendigkeit, marktkompatibel sein zu müssen.« Und der Filmjournalist Knut Elstermann stimmt zu: »Selbst die Novizen sind nicht mehr subversiv.« – Doch ist diese Forderung nicht auch naiv? Kann man von diesen jungen Musikern, von Künstlern generell, eine größere Eigenartigkeit erwarten als wir, die Konsumenten, bereit sind zu honorieren, im wahrsten Sinne des Wortes? Ja, sagt Lilienthal: »Kunst kommt von Können. Aber: Kommt Kunst nicht auch von Müssen?!«

Damit deutet er im Übrigen auf ein Dilemma dieser Schule.

Was sie leisten kann, ist, Massentaugliches für den Markt zu lehren, also eine ganz banale Ausbildung. Was der Markt jedoch – wenngleich wider eigene Erkenntnis – braucht, ist Abseitiges. Nur: »Subkultur kann nicht gelernt werden«, wie Musikmanager und Akademiedozent Tim Renner selbstkritisch bemerkt, »ohne Authentizität ist man kein Künstler, sondern Handwerker.« Kunst ist nur als Produkt des Genies möglich, »ohne dass die Schulform durchblickt«, hieß das bei Kant, »ohne eine Spur zu zeigen, dass die Regel dem Künstler vor Augen geschwebt und seinen Gemütskräften Fesseln angelegt habe«. Diese Regel heißt heute Markt. Auch bekannt als Quote.

Sie, und kein Sensus Communis, ist heute das Referenzkriterium zeitgenössischer Urteilskraft – zumindest auf Seiten der Macher. Die Quote ringt Musikstudenten Weichspülmelodien ab, die Quote diktiert Fernsehredakteuren Gefälligkeitstelenovelas, die Quote zwingt Theatermacher zu Spielplankompromissen. »Einerseits muss man Quote bringen, damit man politisch Ruhe hat und Geld da ist, und auf der anderen Seite muss man den künstlerischen Prozess vorantreiben«, kritisiert Elisabeth Schweeger, und man merkt, dass für sie – wie für viele andere – Quote und künstlerische Qualität nicht per se zusammengehören. Frei nach Adornos kulturpessimistischem Einspruch, dass ästhetisch wertvolle Kunst unmöglich allgemein gefallen könne.

Dieser Aberglaube an den Sensus Communis ist inzwischen reale Gewissheit. Eine Folge besteht darin, dass das Bewusstsein, sich nicht (mehr?) auf allgemein gültige Kriterien beziehen zu können, andere – situative – Maßstäbe fordert und befördert.

Ich sehe was, was du nicht siehst. – Wahrnehmen und Wissen

»Es kommt darauf an, das konkrete erkenntnistheoretische Angebot, das die eine künstlerische Arbeit von der anderen

unterscheidet, am Gegenstand selbst und zwar situativ nachzuweisen«, sagt Isabelle Graw. Dabei scheint es allerdings, als brauche man heutzutage immer häufiger für jedes Werk einen eigenen Referenzrahmen zur Beurteilung. »Es gibt nichts mehr, was die Komponisten miteinander oder mit ihren Rezipienten verbindet«, kritisiert Claus Spahn. Jeder macht sein Ding. Und der Musikmanager Karsten Witt beschreibt seine persönlichen Erfahrungen als Rezipient so: »Viele bildende Künstler schaffen ihre ganz eigene Welt, die für uns nicht verständlich ist, wenn uns nicht die Geschichten dazu erzählt werden, wenn uns keiner einen Hinweis gibt auf den Zusammenhang, in dem ein Werk entstanden ist, oder die Intention des Künstlers oder woher er kommt.«

Dies gilt mittlerweile für jede Kunstrichtung. »Warum müssen Komponisten über ihre eigenen Werke schreiben, das hat ein Mozart nicht gemacht«, konstatiert der Musiker Claus-Steffen Mahnkopf. »Ich glaube, dass wir an einem Punkt sind, an dem die Leute wie im Museum wissen wollen, was gemeint ist: Komm, gib mir eine Krücke, damit ich das verstehe.« – Die zwispältige Krücke, von der schon Linda Zerilli sprach.

Dieses Bedürfnis hat etwas mit der Konzeption menschlichen Urteilens zu tun, ob man es nun naturwissenschaftlich als Neuronen-Assemblies – basierend auf Erfahrung (ergo: Wissen) – entschlüsselt oder ob man es philosophisch begreift.

Wenn nämlich, nach Kant, das Wohlgefallen, das etwas als »schön« erklärt, in einer inneren, geistig-intellektuellen Reflexion besteht, die angesichts des Gegenstandes eine Harmonie zwischen Sinn und Verstand herstellt, dann ist die Verstandeseite durchaus jene, welche sich für bestimmte Kriterien und Maßstäbe empfänglich zeigt. Die gesamte Konzeptkunst wäre anders nicht möglich; Duchamps Ready-Mades und Warhols Suppendosen stünden heute nicht im Museum, wenn sie keine intellektuelle Reflexion im Betrachter provozierten, die dieser dann in seinem Urteil goutiert.

Worauf es also ankommt ist nicht etwa der zu beurteilende Gegenstand, sondern die Fähigkeit des Subjekts, sich selbst darin zu beurteilen, wie es sich (angesichts des Gegenstandes) fühlt. »Unwichtig ist, ob etwas in der Wahrnehmung gefällt oder nicht: Was nur in der Wahrnehmung gefällt, ist gefällig, aber nicht schön. Etwas gefällt vielmehr in der Vorstellung, denn nun hat die Einbildungskraft es so zubereitet, dass ich darüber nachdenken kann. Das ist die Operation der Reflexion«, erklärt Hannah Arendt.

So können die absurdesten Dinge plötzlich gefallen, »schön« sein. Theresia Walser hat mit ihrem Theaterstück »Die Liste der letzten Dinge« ein solches Einbildungsreflexionsszenario entworfen. Die beiden Hauptpersonen Helen und Pia, die eine Anfang 60, die andere Mitte 50, warten das ganze Stück in Beckett'scher Manier und Manie auf den »Inquisitor«; die Scheiterhaufen hinter ihnen sind anscheinend schon errichtet. Oder nur scheinbar? Helen und Pia reden und träumen von ihrem nahen Tod, einem schönen Tod. Ungefähr drei Dutzend Mal wird in dem Text das Wörtchen »schön« gebraucht: »So eine schöne Auflösung hat noch nie einer so freiwillig erfahren.«

Die zwei Frauen spielen ein Spiel, das heißt »Leben tauschen in Gedanken«; sie stellen sich vor, wie der Inquisitor ihnen das Kaugummi aus dem Mund herausküss; und die größte Enttäuschung ist es, als eine tatsächlich mal den Scheiterhaufen ersteigt: »Wenn ich ehrlich bin, ich hab's mir anders vorgestellt.« Angesichts des bevorstehenden Endes erinnern sie tatsächliche und imaginierte Erlebnisse und malen sich aus, was nun nicht mehr auf sie zukommen wird: Krankheiten, Urlaube, Abendbrotstücken und auch keine Liebesnacht mehr mit einem der Lebenslänglichen, denen Pia so viele Briefe geschrieben hat: »Das ist doch schön, Helen, dass da vor einem geistigen Auge auch mal ein Leben vorbeiziehen darf, was man noch gar nie angefasst hat, weil es ja noch auf einen hätte zukommen können. So ein geistiges Auge, das hat ja nur der Mensch.«

Dieses geistige Auge ist es, das vor allem die zeitgenössische

Kunst anspricht. Das bedeutet, dass mitunter ohne intellektuelles, verstandesmäßiges Durchdringen oder In-Beziehung-Setzen keinerlei »schöne« Reflexionsstimmung entstehen kann, weil die Wahrnehmung allein über Sinne (das reale Auge sozusagen) so wenig erfasst, dass sich unsere Urteilskraft sträubt: Verstehe ich nicht. Was meint: Mir fehlt ein Mindestmaß an notwendigen Rezeptoren, um mein Urteilsvermögen überhaupt in Gang zu setzen. »Von Bedeutung und Interesse ist Kunst einzig für den, der die kulturelle Kompetenz, das heißt den angemessenen Code besitzt«, beschrieb Bourdieu diesen Umstand.

Manche der während der Frankfurter Positionen im Museum für Moderne Kunst ausgestellten Kunstwerke spielen bewusst mit dieser zweischneidigen Wahrnehmung und Reflexion. Der Tillmans-Schüler Mustafa Kunt hat Schattenrisse aus journalistischen Kriegsbildern auf die Wand im MMK gemalt und darüber eine Filmaufnahme tanzender Menschen in einem Frankfurter Club projiziert. Wer dies nicht weiß, sieht auch in den gemalten schreienden, springenden, die Faust reckenden oder ihre Hemden schleudernden schwarzen Silhouetten nur ekstatische Tänzer – und fällt entsprechend ein anderes Urteil. So wie beide Bilder erst zusammen ihre Wirkung entfalten, kann auch der Betrachter erst durch die Verbindung von Wissen und Empfinden die (politische?) Spann- und Tragweite dieses Werks erfassen.

Auch die 40 Farbfotografien von Zpugmai Zadran erschließen sich anders, wenn man den Titel kennt. Man sieht überwiegend leuchtend bunte Momentaufnahmen einer fremden, orientalischen Kultur, doch die Bildergruppe heißt »Frankfurt – Afghanistan«. Schon scheinen bestimmte Alltagsszenen vertrauter; aber da man wiederum nicht weiß, welche Aufnahmen in welchem Land entstanden sind, wird die Urteilskraft ein weiteres Mal herausgefordert.

Die 25 weißen Papierbögen, die Sarah Ortmeier an die Wand

geheftet hat, mögen für manchen Betrachter als bloße Ansammlung unscheinbar, ja »nicht-schön« erscheinen, andere beginnen womöglich über den Titel »Venedig Paris Casablanca New York Wien Für Walter Benjamin« zu sinnieren, doch letztendlich gehört zu der Arbeit zu wissen, dass die leeren Din-A4-Zettel für jeweils einen Tag in fünf verschiedenen Städten auf- und abgehängt worden sind. Mit dieser Erklärung kann sich der Intellekt des Betrachters zu den optischen, sinnlichen Eindrücken zuschalten, über Spuren, Verortung, Vergänglichkeit und noch so vieles mehr nachdenken und darüber schließlich zu dem Ergebnis kommen: Das ist schön (weil ich die Reflexion darüber als schön empfunden habe) – oder eben nicht. Insofern steigt die Bandbreite möglicher Urteile proportional zur Komplexität des Werks, weil damit auch die angesprochenen Wahrnehmungs- und Wissenshorizonte wachsen.

Die Frage, wie wichtig derartige Hinweise und Anhaltspunkte als Maßstäbe zur Beurteilung sind, lässt sich eben gerade nicht allgemein beantworten. Aber durchaus kontrovers diskutieren; beinahe ein Ideologiestreit, der erst einmal gar nichts mit »dumm« und »gebildet« zu tun hat, auch wenn Bourdieu bereits Ende der 70er Jahre zeigen konnte, wie sich Kunst und Kunstkonsum »glänzend« zur Legitimierung sozialer Unterschiede eignen.

Bei den Frankfurter Positionen schien diese Frage konkret am Beispiel neuer klassischer Musik auf. Der Komponist Alan Fabian bekennt sich dazu, als Zuhörer sein gesamtes Referenzwissen auszuschalten, um den intuitiven Sog der Musik auf sich wirken zu lassen: »Mich interessiert im Moment des Hörens überhaupt nicht, was der Hintergrund oder die Intention war, sondern ich versuche, die Musik auf mich zukommen zu lassen. Da höre ich dann womöglich eine Bedeutung, die vom Komponisten selbst gar nicht intendiert wurde.« Der Komponist Claus-Steffen Mahnkopf vertritt hingegen die Ansicht, dass man Musik in ihrer Gänze nur erfassen könne, wenn man

sich intensiv mit Werk, Komponist und Zeit beschäftige: »Wir können nicht einfach sagen, das Politische oder der semantische Hintergrund etwa bei Luigi Nono interessieren uns nicht. Man wird so diese Kunst nicht verstehen und nur einem Teil begegnen können. Wer den Unterschied etwa zwischen Pierre Boulez und Nono nicht hört, muss sich näher damit beschäftigen, wenn er zu Urteilen kommen möchte.«

Muss? Oder kann? – Natürlich steuern Vorwissen und Erfahrungen unser Urteil. Sie sind Segen, aber auch Fluch. Denn was sind das etwa für Urteile, wenn ein Künstler erklärt, was er mit seinem Werk will? Ist das ästhetische Urteil darüber dann noch »frei«? Ist es dann nicht nur noch ein Abgleichen zwischen Intention und Umsetzung? – So wie wenn die Filmregisseurin Sylke Enders (»Kroko«) im Anschluss an den Film »L'enfant« die künstlerische (!) Darstellung der randständigen Hauptpersonen nicht beurteilen kann, ihr dazu nach eigenen Angaben die Maßstäbe fehlen, weil sie nicht wisse, wie solche Menschen in der Realität (!) lebten.

Was sind hier die Maßstäbe: Vorbilder? Vorlieben? Vertrautes?

Schön, sie wieder zu sehen! – Gewohntes und Gefälliges

Wer im Januar und Februar 2006 durch Frankfurt ging, konnte an Litfaßsäulen oder in U-Bahnhöfen Plakate entdecken, die schwarz-weiße, offensichtlich mehrere Jahrzehnte alte Fotografien zeigten: Che Guevara, einen Boxkampf, zwei nackte Afrikaner in Stammesbemalung, einen Frauenakt von hinten, Picasso beim Fischessen und noch einige skurrile Motive mehr. Jeweils umrahmt waren die Bilder von einem schrägen, zyanblauen, breiten Rahmen, und am unteren Bildrand tänzelten die Buchstaben: »Gut ist was gefällt«.

Was Hans-Peter Feldmann mit dieser Aktion im öffentlichen Raum provozierte, war eine Urteilskraft ausgehend von dem

– zumindest unbewussten – Gefühl: Habe ich das nicht schon mal gesehen? Nicht nur die Ikonen Picasso und Guevara, auch die anderen, wie einem Bildband entnommenen Motive gehören (zumindest in ihrer historischen Aura) zu einem kollektiven gesellschaftlichen Gedächtnis, also zu etwas Bekanntem, Vertrautem. Gleichzeitig war das Werbe-Umfeld, in dem die Plakate erschienen, natürlich ein gänzlich zeitgenössisches, aber in seiner Form und allgegenwärtigen Penetranz ebenso bekanntes, vertrautes – in dem die Plakate wiederum fremd wirkten. Beide Dimensionen verschränkten sich hier und thematisierten so den Einfluss von Gewohnheit auf das ästhetische Urteil.

Diese Irritation – Gut ist, was wir kennen? – begegnet einem auch in den Werken des Städel-Schülers Jonas Leihener. »Übertragung 1 bis 4« hat er seine vier schwarz-weißen Foto-paare genannt. Sie zeigen eine Frau an einem festlich gedeckten Esstisch vor Dachzimmerfenstern oder einen Frauenkörper in schwarzen Bikini in der Badewanne. Das jeweils korrespondierende Foto zeigt: genau das Gleiche? Fast. Und auch wieder nicht. Die ursprünglich privaten Situationen hat Leihener nachträglich mit akribischer Genauigkeit mit Modells nachgestellt. Ein Spiel mit Bekanntem und Unbekanntem, denn nicht nur die Personen sind neu, auch sonst haben sich die Szenen (mal mehr, mal weniger) verändert: An der Wand fehlt ein Plakat und im Fensterrahmen eine Reflektion. Zu der Frau in die Badewanne haben sich mehr Personen gequetscht, ein orgiastisches Arm- und Beinknäuel, im Hintergrund Weinflasche, Duschgel, Teelichter. Nicht nur der Fotograf »überträgt« hier, auch der Betrachter: sein Vor-Bild, seine Erwartungen – und reflektiert diese.

Die Hirnforschung geht davon aus, dass alles Wahrnehmen Rekonstruktion ist und nicht Abbildung einer objektivierbaren Wirklichkeit. Insofern stützt sich unser Gehirn bei diesem Prozess auf unser Vorwissen: Es rekonstruiert aufgrund von Erfahrung (auch evolutionsgenetischer, wie wir wissen) und

einer Vorstellung davon, wie etwas sein sollte; natürlich für uns so unbewusst, wie das Hirnströme eben ermöglichen. Dass wir dabei gleichförmige, ähnliche, uns vertraute Objekte grundsätzlich als solche erkennen und »mögen«, ist durch Messungen nachweisbar. Bekanntes nehmen wir anders wahr. Wir suchen es, und es behagt uns (erst einmal). Was wir dabei als gut oder schön erkannt oder benannt haben, unsere Vorlieben, bestimmen in der Folge auch unsere weiteren Urteile.

Der Rahmen, in dem wir davon Abweichendes zulassen, scheint nicht allzu groß zu sein. Was wir Rezipienten wollen, ist Monotonie mit kleinen Brüchen, könnte man die Erkenntnisse Wolf Singers zuspitzen. »Künstler wissen das und nutzen es aus«, sagt er. Der Dominantseptakkord erzeugt beispielsweise eine Dissonanz, strebt dann aber nach Auflösung. Zu unregelmäßig soll es eben auch nicht sein. Mit anderen Worten: Kunst, die gefällt, beherzigt genau dieses Prinzip: Gefälliges mit kleinen Irritationen. – Udo Kittelmann attestiert heutzutage die Tendenz: »Gefallen« wird immer stärker zu »gefällig.« Und Claus Spahn spricht gar von einem »Diktat des Gefälligen« im zeitgenössischen Kulturbetrieb.

Wie fließend die Grenzen und wie subjektiv die Wahrnehmung dabei ist, wurde während der Frankfurter Positionen immer wieder deutlich und diskutiert, etwa am Beispiel der Komposition »Fascia« von Jonathan Bepler.

Musiker des Ensemble Modern, Opernsolisten sowie ein Kinderchor und Percussionisten der Frankfurter Wöhlerschule sind auf der Bühne verteilt und erkunden in einer Art angeleiteter Anarchie die Parameter menschlicher Existenz mit allen erdenklichen Klangformen: Konsonanzreichen und Gesangsfetzen, Folienknistern und Fußstampfen, immer klein portioniert und episodenhaft arrangiert. Ein klangräumlicher Sinnenspielplatz, den das Publikum frenetisch beklatschte, der auch von einem Kritiker als »großartig« gelobt wurde, doch über den der Musiker Oliver Augst in der späteren Diskussion

urteilte: »Einfacher, netter und gefälliger hätte man es nicht machen können. Da wurden die einfachsten Instinkte angesprochen.«

Was hier problematisiert wird, ist die fragile Trennlinie zwischen dem, was Kant als sinnliches Empfinden des Angenehmen und als Reflexion über das Schöne unterschied. Letzteres fand seine Wertschätzung, alles andere schien ihm zuwider: »Der Geschmack ist jederzeit noch barbarisch, wo er die Beimischung der Reize und Rührungen zum Wohlgefallen bedarf, ja wohl gar diese zum Maßstabe seines Beifalls macht.« – Gerade zeitgenössische Kunst bewegt sich hier in einem Spannungsfeld. Udo Kittelmann formuliert schon mal den pointierten Umkehrschluss: »Gut ist, was *nicht* gefällt.« Andererseits »hat die Neue Musik ein Problem, wenn sie nicht gefällt, wenn sie niemand hören will«, bemerkt Claus Spahn. Worauf Oliver Augst wiederum einwendet: »Man kann auch nicht sagen, nur weil die Leute klatschen, geht es der Neuen Musik gut.«

Für die Künstler ist dies der ewige Konflikt zwischen Kreativität und Konformität, zwischen Anspruch und Anbietern; für die Urteilskraft des Publikums eine Herausforderung: Inwieweit wir uns auf Unbekanntes einlassen – wollen und können. Und inwieweit wir uns unseren Vorlieben ergeben – wollen und müssen.

Vertrautes, Eingängiges, Gewohntes sind oft (zu oft?) der Schlüssel zu einem positiven Geschmacksurteil. So erklärt sich auch der Effekt, den man immer wieder im Alltag beobachten kann: der Erfolg mancher vermeintlich minderqualitativer Werke, die in penetranter Repetition auf das Publikum einwirken – und schließlich begeistern. Manchmal macht Beharrlichkeit auch aus Laster Tugend, um mit den Worten Paul Ziff zu sprechen. Je häufiger ein mäßigtalentierter Schauspieler groß besetzt, je häufiger ein uninspirierter Song im Radio gespielt, je häufiger ein hässliches Modeaccessoire getragen wird, umso geringer wird die Zahl derjeni-

gen, die die Qualitätsmängel noch bemerken. Irgendwann fragen wir nicht mehr nach, wir haben den Köder geschluckt. – Die Gewohnheit: der Tod der Urteilskraft? Längst nicht ihr einziger Feind.

Nicht immer, aber immer öfter. – Vom Subjekt zum Objekt

Umworben und gefordert ist unser Urteil schließlich nicht nur im Museum, Konzertsaal oder Kinosessel. Allein alle 30 Sekunden treffen wir in unserem Leben auf eine Botschaft, eine Werbebotschaft, die nichts anderes tut, als um unser positives Urteil zu buhlen. Die Industrie, die dahinter steckt, hat es allerdings perfektioniert, uns zu Entscheidungen zu bewegen, die im Grunde gar keiner Urteilskraft bedürfen.

Längst sind die Zeiten vorbei, in denen um Produkte mit deren realen Vorzügen geworben wurde und man versuchte, die Kunden zu überzeugen. »Jahrzehntelang haben wir uns darauf konzentriert, die wirkliche Leistung eines Produkts zu definieren. Das geht heute nicht mehr«, schildert Lothar Leonhard von der Agentur Ogilvy & Mather seinen Berufsstand. Ob Zigaretten, die alle gleich schmecken, ob Waschpulver, Autos, Cremes und Joghurts – die Werbung sucht nach Ersatzfunktionen, mit denen sie die Rezipienten überreden, überlisten kann. Mit Hilfe der Marktforschung sucht sie nach »Insights, kleinen Hebeln im Gedankengut von Menschen, die zu einer relevanten Werbebotschaft führen können«, so Karen Heumann von der Agentur Jung von Matt.

Das sind letzten Endes nichts anderes als (An-)Reize, in denen sich der Rezipient wieder erkennt, in denen ihm etwas Bekanntes, Vertrautes vorgestellt wird, mit dem er sich identifiziert. »3, 2, 1 – meins«, lautet der Werbeslogan, den Jung von Matt für das Internet-Auktionshaus eBay entwickelt hat: keine Überzeugungsstrategie nach dem Muster »das sicherste, größte Auktionshaus der Welt«, sondern die reine Stimulanz des

offensichtlich vorherrschenden Jagdfiebergefühls beim Ersteinern von Gegenständen.

Mit solchen so genannten Creative Selling Propositions versucht diese omnipräsente Bewusstseinsindustrie natürlich nicht, unsere Urteilskraft herauszufordern, sondern sie auszutricksen. »Die Werbung entwirft ein bestimmtes Bild, und das Bild trifft auf fruchtbaren Boden«, sagt Marktforscher Stephan Grünewald. So schaffe sie es auch, das gesellschaftliche Sinnvakuum, das in den letzten 20 Jahren entstanden sei, zumindest partiell auszufüllen: »Was früher die Religionen und Ideologien gemacht haben, indem sie eine Lebensprogrammatische diktierten, das machen heute zum Teil Werbekampagnen«, so Grünewald. Die Werbung gebe Lebensbilder vor, wie wir aussehen und uns einrichten, was wir essen und im Urlaub machen sollten. – Die Aufgabe des Rezipienten besteht so nur noch darin, das zum eigenen Typ, wie man sich selbst sieht, passende Sortiment zu wählen. Von eigenständiger Urteilskraft, die sich selbst das »Lebenspatchwork« (Grünewald) näht, ist keine Rede. Das Leben: ein Nachahmen.

Dies rührt an die Frage, welchen Einfluss ein Wirtschaftszweig wie die Werbeindustrie auf unser Bewusstsein hat; auf die es aber anscheinend keine endgültige Antwort gibt. Fragt man die Macher, stapeln diese eher tief: Lothar Leonhard sagt, Werbung könne keine Trends erzeugen, sondern treffe im besten Fall den Zeitgeist. »Aber indem die Werbung das in geniale Bilder packt, bewirkt sie auch etwas«, meint hingegen Stephan Grünewald. So bedingt letztlich eins das andere und potenziert sich im Zweifelsfalle gegenseitig.

Die von Ogilvy & Mather konzipierte Dove-Kampagne, die nicht Models, sondern durchschnittliche Frauen abbildet, fruchtet und verstärkt: nicht nur den Umsatz, auch das Engagement; inzwischen gibt es Selbstbewusstseinsgruppen und Kooperationen mit Essstörungenberatungsstellen. Die von Jung von Matt entwickelte Medienkampagne »Du bist Deutsch-

land«, die Optimismus und Tatkraft evozieren will, scheitert dagegen in der Tat am Nerv der Zeit, den sie nicht trifft. – Spätestens bei einem Blick auf das Siebdruck-Gemälde der Städel-Schülerin Billa Burger wird klar, warum.

Sie hat ein Motiv der Anzeigenkampagne ausgewählt und auf seinen Wirklichkeitsbezug hin befragt. Das Original zeigt eine Sandburg und tönt am Beispiel Walter Gropius': »Du bist der Architekt deines Lebens.« Burger hat gewissermaßen hinter die Fassaden, vor allem die der Kampagne, geblickt: Die Schrift ist gespiegelt, und statt der fröhlichen Strandszene sieht man einen Trainingsjackentyp im tristen Plattenbauviertel, der Gropiusstadt in Berlin. »Du bist der Architekt deines Lebens« wirkt hier wie blanker Hohn, eben so, wie die Kampagne nicht nur an der Realität, vulgo: am Zeitgeist, vorbei, sondern auch auf die Rezipienten herab kommuniziert. – Bezeichnenderweise hat die Kampagne dadurch bei vielen Menschen, vor allem ihren Kritikern, etwas ganz Werbe-Untypisches erregt: Urteilskraft.

Nur, wenn es nach dem Willen der Wirtschaft geht – und geht es das nicht?! –, so werden wir ohnehin bald »vollvirtuell« durchgescannt und mit einem 0,15 mm² großen RFID-Chip ausgestattet sein, der unbemerkt unsere Lebens-, Liebes- und Kaufgewohnheiten quer durch die Warenwelt funkt: »eine hauchdünne Identifikationskarte, die mich weltweit singularisiert«, beschreibt der Medientheoretiker Friedrich Kittler das Szenario, »das ist Zukunftsmusik, und zwar nahe Zukunftsmusik.«

Jedes noch so versteckte »Insight« wird so geknackt, das Wissen vom Individuum kapitalisiert, und wir rufen mit den Worten Martin Heckmanns': »Ja zur Gemütlichkeit im Supermarkt. Zum Frieden der Kaufhäuser. Gegen den Fanatismus der echten Menschen und des wahren Lebens.«

Es ist ja nicht nur die massenmediale Werbeflut, die tagtäglich auf uns hereinstürzt und nach Zustimmung und Adaption

heischt. Auch die Politik sucht und braucht öffentlichen Beifall als machtlegerisierende Basis in demokratischen Gesellschaftsformen. Allein die Art und Weise, wie Politik versucht, diese Zustimmung zu erzielen, führt wie in der Werbung immer seltener zu einer Entscheidung im Sinne geschärfter Urteilkraft. Weil Politik heutzutage fast nur noch via Massenmedien erfahrbar ist, tun die politischen Akteure alles, um in diesen Massenmedien ihren Zielen entsprechend vertreten zu sein. Die Massenmedien ihrerseits haben Regeln der Themenselektion, und -darstellung, die die Berichterstattung unterhaltsam, dramatisierend oder personalisiert gestaltet: allesamt Darstellungsformen, die aus der Welt des Theater entlehnt sind, wie der Politologe Thomas Meyer klarstellt. Die politischen Akteure ihrerseits antizipieren nun in einem Akt der Selbstmediatisierung, sprich: Inszenierung, die massenmediale Aufbereitung, um überhaupt wahrgenommen und letztendlich gesendet und gedruckt zu werden.

»Was bleibt da noch von der Eigenlogik des Politischen?«, fragt Meyer und kommt zu dem kulturpessimistischen Schluss, dass die Inszenierung der Politik nicht nur zu einer der Hauptaktivitäten des politischen Systems, sondern (das hatte auch die Werbung von sich behauptet) zu einem Ideologieersatz geworden sei. Event-Politik, Image-Politik und Placebo-Politik seien die drei Antworten auf den »gebieterischen Präsentismus« der Medien; also eine Politik, die sich auf inszenierte Großereignisse verlässt, die die Eigenschaften inszenierter Ereignisse auf Personen überträgt und die vorgibt, anders zu handeln, als sie tut.

Die Darstellung verselbstständigt sich gegenüber der Herstellung, und die Zusammenhänge zwischen dar- und hergestellter Politik sind oft nicht mehr zu durchschauen. Information und Inszenierung sind zwar nicht per se ein Widerspruch, doch in der Wirklichkeit fast immer, wie Meyer mit einem umfangreichen Forschungsprojekt herausfand. Das hat natürlich gravierende Folgen für das gesellschaftliche

politische Urteil. Die notwendigen Informationen und Inhalte, auf die eine qualifizierte Urteilsbildung angewiesen ist, fehlen. Es entsteht eine irreführende Vorstellung davon, was Politik an sich und im Konkreten bedeutet; nicht zuletzt werden bis auf ein paar Hauptakteure alle anderen politischen Kräfte in den Hintergrund gedrängt, obwohl von ihnen entscheidende Impulse ausgehen; was nicht zuletzt zu einem verzerrten öffentlichen Demokratiebild führt. – Die Urteilkraft wird hintergangen und ausgetrickst. Denn anders als im Theater geht es, wie Thomas Meyer zeigt, inszenierter Politik nicht darum, komplexe Tatbestände durch ihre ästhetische Darstellung der reflektierenden Urteilkraft anzubieten, sondern es geht um eine Strategie, die das Publikum vom urteilenden Subjekt zum Objekt von Wirkungskalkulationen macht.

Zum Objekt von Wirkungskalkulation! Das Volk, das Publikum, schaut sprachlos zu, auf den Bildschirm, in die Röhre. Und merkt es nicht. Trifft Schein-Entscheidungen: Entscheidungen, beruhend nur auf schönem Schein. Immer stärker gesteuert von einer ökonomischen und politisch-medialen Bewusstseinsindustrie, die vieles will, nur kein Selbst-Bewusstsein ihrer Adressaten. Wir lassen sie gewähren, wir lassen sie gewinnen; nicht immer, aber immer öfter. Die neue selbstverschuldete Unmündigkeit. – Sapere aude!

Augen auf und durch. – Mitdenken, nachdenken, querdenken

Habe Mut, dich deiner eigenen Urteilkraft zu bedienen. Das heißt: Schärfen – statt schleifen. Man könnte auch sagen: trainieren. Sinne sensibilisieren und Verstand wecken. »Denkgymnastik«, nennt es der Komponist Francesco Antonioni. Immer wieder wird das Wort geflüstert während der Aufführung seiner Komposition »Codice Ovivo« auf der großen Bühne im Schauspiel Frankfurt.

Antonioni hat eine »Cantata visuale« komponiert, inspiriert vom 1998 verstorbenen italienischen Futuristen Bruno Munari, einem Designer und Publizisten, über den Umberto Eco sagte, er habe überall Augen und mache Verborgenes sichtbar, mit spielerischem Ernst und nachdenklicher Heiterkeit. So ähnlich könnte man auch Antonionis Komposition umschreiben, der mit minimalistischen Alltagsklängen, aber auch traditionellem dreistimmigem Madrigal, Scherzo und opernartigen Elementen nichts weniger diskutiert als das zeitgenössische ästhetische Urteil.

Da werden Gabel und Wecker zu Musikinstrumenten und ein »Schwanzwedler für faule Hunde« als Komikmaschine vorgestellt. In der szenischen Einrichtung von Angela Mages, Juliane Scherf, Christian Grammel und Sebastian König schweben Gabeln aus dem Bühnenhimmel, Staubwedel und ein Krokodil, während unten Schauspieler beim Kürbiskernsortieren industrielle Normenkontrolle symbolisieren. Ökonomie und Fantasie in Harmonie. Antonionis Utopie.

Der Komponist zeigt mit den erfindungsreichen Mitteln kindlicher Vorstellungskraft, dass es nicht nur *eine* Wirklichkeit gibt, sondern Kreativität die jeweilige Betrachtungsweise unserer Welt verändert. Geistige Experimentierfreude gewissermaßen, die, so Antonionis These, wir von unseren Kindern lernen können. »Man müsste die Erwachsenen daran gewöhnen, Kinder zu verstehen«, heißt es an einer Stelle spöttisch. Diese »Denkgymnastik«, die andere Auffassungen von Welt und Kunst (an-)erkennt und reflektiert, ist nichts anderes als die von Kant beschworene Maxime der Urteilskraft. »Selbstdenken« einerseits, aber vor allem »an der Stelle jedes anderen denken«. – Die »erweiterte Denkungsart«, die auch Hannah Arendt und Linda Zerilli für den demokratischen, politischen Prozess fordern.

Seine Sichtweisen und Vorstellungen überprüfen, das ist für Urteilskraft unerlässlich. Ein Künstler der Frankfurter Positio-

nen hat wohl wie kein anderer die Komplexität, die mit den Fragen, Problemen, Herausforderungen zeitgenössischen Urteilens verknüpft sind, zum Thema und buchstäblich begreifbar gemacht.

Der in Beirut geborene US-Amerikaner Lucien Samaha hat aus seinem Archiv von rund 300.000 Fotografien, die er in den letzten mehr als 30 Jahren gemacht hat, 91 ausgewählt und als Digitalprints im MMK in einer Reihe an die Wand gehängt: alltägliche Schnapshots, scheinbar inszenierte Filmstills, Porträts, Landschaften; Skurriles, Banales, Unidentifizierbares; aus einer Gay-Community, dörflichen Idylle oder exzentrischen Upper-Class. Nicht nur, dass der Betrachter spekulieren kann, nach welchen Kriterien Samaha diese Bilder, die alleamt einen autobiografischen Bezug haben, ausgewählt hat, nein, die »Demokratisierung der Kunst« wird hier ganz konkret: Jeder Besucher darf ein Motiv auswählen und mit nach Hause nehmen (nachdem er es durch eine bereitliegende Kopie ersetzt hat). Nur welches? Das Bild vom 80er-Bundfalten-Beau auf dem Dach des World-Trade-Centers? Die Aufnahme des Jungen mit feuchter Unterhose? Den pittoresken Herbstwald? Oder doch lieber das hüpfende Känguru?

Der Betrachter wird so provoziert, selbst zu urteilen – und zwar nach rein visuellen Kriterien; denn weder Titel noch sonstige Angaben kennzeichnen die Fotos. Doch wonach wählt man aus? Was gefällt einem – warum? Weil es originell ist, skurril ist, außergewöhnlich, symbolisch, historisch oder einfach »schön« – und was heißt das nun wieder? Plötzlich sieht man die kleinen, alltäglichen Bilder mit anderen Augen, schaut länger und intensiver, setzt sich nicht nur mit dem Motiv, sondern mit sich selbst, seinem Urteil und dem des Künstlers auseinander. Es geht um visuelles Gefallen, aber plötzlich auch darum, inwieweit unser Urteil von dem abhängt, was wir über die Motive – nicht wissen, aber vermuten, unterstellen, in sie hineinprojizieren. Unsere Erfahrungen und Bedeutungszuschreibungen.

Als wäre das nicht genug, endet dieses interaktive Kunstwerk nicht an den Mauern des Museums. Wer ein Foto mit nach Hause nimmt, wird gebeten, dieses in seiner neuen Umgebung zu fotografieren und das Bild wiederum an Samaha zu mailen. Als Antwort erhält man einen Link zu einem Foto-Weblog, in dem nicht nur die 91 Motive, sondern auch deren Hintergrundgeschichten verzeichnet sind, wo letztendlich die Fotos der Museumsbesucher archiviert werden und ein großer, virtueller Dialog entsteht: eine neue Geschmacksgemeinschaft, die Einblick gibt in eigene und die ästhetischen Urteile anderer, durch Auswahl der Fotos und ihre anschließende Präsentation im privaten Raum zum Ausdruck gebracht.

Hier entsteht – so simpel wir wirkungsvoll – genau jenes Reflektieren anderer Standpunkte, jene »erweiterte Denkungsart«, die für politisches, moralisches und ästhetisches Urteilen so wichtig ist, die die Urteilskraft schärft und konstituiert. Und, beinahe als Abfallprodukt dieses Feldversuchs zur zeitgenössischen Urteilskraft, erhält Lucien Samaha am Ende des Projekts auch noch einen Index des Massengeschmacks, der darüber Auskunft gibt, welches Foto – welche Ästhetik – am beliebtesten war, am meisten gefallen hat. Und deshalb natürlich noch lange nicht am besten ist.

Erstaunlicherweise brachte gerade diese Auswertung alles andere als ein einheitliches Bild. Von zwei Motiven abgesehen, wurden tatsächlich alle nachgefragt und dies so verhältnismäßig gleichmäßig, dass das beliebteste Motiv mit einem Stimmenanteil von nur 5,1 Prozent »gewann«. Dies bedeutet einerseits tatsächlich, dass es verbindliche, uns alle verbindende (ästhetische) Standards nicht mehr zu geben scheint; jeder urteilt (ergo: wählt) nach eigenen Kriterien, es gibt in diesem Zusammenhang keinen Mainstream. – Dies allerdings hat elementar damit zu tun, dass das Urteil der Museumsbesucher weder durch Zusatzinformationen, noch durch andere Einflussfaktoren beeinträchtigt, ab- und gelenkt wurde, sondern nur aus intensiver Reflexion entstand.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass, unmittelbar nachdem eine Zeitungsredakteurin über ihr Lieblingsmotiv berichtet hatte, daraufhin eben dieses Foto tagelang verstärkt ausgewählt wurde. Was zeigt: Wie empfindlich und empfänglich unser Urteil für Beeinflussungen, welcher Art auch immer, ist. Und: Wie selbstständig wir ohne sie zu urteilen in der Lage sind – und wie vielseitig und vielfältig, so gar nicht massengeschmacklerisch, das Ergebnis dann ist.

Das Ganze ist hier natürlich ein unverfängliches Spiel. – Ein Beispiel!

Mit bestechender Leichtigkeit stellt die zeitgenössische Kunst hier unter Beweis, welcher Stellenwert ihr zukommt, wenn es darum geht, nicht nur Urteilskraft zu diskutieren, sondern auch zu (re-)animieren. Sie stimuliert die Sinne und den Verstand, ganz nach Luigi Nonos Utopie: »Das Ohr aufwecken, die Augen, das menschliche Denken, die Intelligenz. Das ist heute das Entscheidende.« Oder wie Elisabeth Schweeger fordert: »Ich will nicht das sehen, was ich schon kenne. Sonst kann ich auch in die Disco gehen.«

Die Frankfurter Positionen sind nicht in die Disco gegangen, sondern in medias res. Die mehr als 35 kleineren und größeren künstlerischen Auftragswerke, flankiert von einem Dutzend Essays, Vorträgen und Podien, haben gezeigt: Was gefällt, ist und bleibt Geschmackssache. Aber gut ist, was zu denken gibt.

Vasco Boenisch arbeitet als Kulturjournalist u. a. für die Süddeutsche Zeitung, die Frankfurter Rundschau sowie für diverse Zeitschriften.