

ORDEN POUR LE MÉRITE
FÜR WISSENSCHAFTEN UND KÜNSTE

REDEN UND GEDENKWORTE

EINUNDDREISSIGSTER BAND

2001 – 2002

WALLSTEIN VERLAG

VORTRAG VON HANS BELTING

HANS BELTING

SISYPHOS ODER PROMETHEUS?

ÜBERLEGUNGEN ZU KUNST UND TECHNOLOGIE

1.

Die Frage nach Kunst und Technologie, so wie ich sie verstehe, entsteht nicht aus dem Zweifel, ob Kunst in den heutigen Technologien möglich sei. Daran kann kein Zweifel bestehen, wie der Erfolg der so genannten Medienkunst beweist. Vielmehr frage ich nach dem Sinn, den bildende Kunst in der technologischen Koexistenz (manche sprechen von Konvergenz) haben bzw. behalten kann. Kunst und Technologie waren bis zur Romantik Rivalen auf dem Feld von Fortschritt und Entdeckung. Für Leonardo da Vinci waren sie noch ein gemeinsames Projekt. Doch hat die Technologie diesen Wettlauf mühelos gewonnen. Sie hat die Welt mit ihrem Modell globaler Identität erobert und unsere Wahrnehmung revolutioniert. Die Frage ist nicht, ob es im Schatten der virtuellen Welten noch Kunst geben kann oder muss, sondern, *wie* der Sinn von Kunst heute begründet werden kann.

Das alte Recht auf den Schutz ihres Freiraums bietet der Kunst auch heute noch eine geschützte Sonderstellung an. Während die anonyme Öffentlichkeit der Massenmedien die privaten Träume mit kom-

merzieller Gewalt kolonisiert, besitzen die Künstler noch das Recht auf öffentlichen Selbstaussdruck, was selbst für Mandatsträger oder Wirtschaftsmagnaten unschicklich wäre, wenngleich sich dabei Parallelen zu den Hofnarren ergeben, die an mittelalterlichen Höfen die einzigen freien Menschen waren. Die Kontroversen berühren folgerichtig heute das fortbestehende Recht der Künstler, mit persönlicher Autorität die ungelösten Fragen des Menschseins zu stellen, die im Überfluss banaler Antworten, die wir ehrfürchtig Information nennen, nahezu verloren gehen. Die Kunst, wenn sie ihrem eigenen Begriff genügt, verlangt von uns eine semantische Anstrengung, die in der aktuellen Kunstszene allerdings immer seltener gelingt. Sie unterscheidet sich von der Anbiederung der schnellen Medien nur dann, wenn sie »dunkel, langsam und komplex« ist, wie es der Regisseur Peter Sellers bei der Verleihung des Erasmus-Preises kürzlich sagte.

Der Verlust des Subjektbegriffes entspricht dem Verlust des Autors/Schöpfers in der Kunst, doch werden die beiden Diskurse oft getrennt geführt, der eine unter dem Begriff »Das Verschwinden des Subjekts«, der andere unter dem Begriff »Der Tod des Autors«. Im Falle des Subjekts handelt es sich wohl eher um eine *Subjektflucht*, um eine Flucht aus dem Subjekt, das sich hinter Medien, Konsum oder politischer Anpassung dissimuliert. In der Kunst ist die Parallele dazu der Verzicht auf die Bürde der Autorschaft, also auf eine Kunst, die sich persönlich ausdrückt und für ihren Ausdruck persönlich haftet. Copyright-Themen werden verschämt an ihre Stellen gerückt, hastig legitimiert durch all jene objektiven Probleme, die tatsächlich entstehen, wenn an der technologischen Herstellung von Kunst viele Hände beteiligt sind, die den Ursprung des Werks in einem persönlichen Entwurf leugnen. Diese technischen oder rechtlichen Probleme dürfen aber nicht zum Freibrief für die ironische oder defaitistische Leugnung der Künstlerperson werden.

Die Technologie kommt überall dort ins Spiel, wo die Geschichts-idee heute ausgedient hat. So bestaunen wir den technologischen Fortschritt, so wie wir früher den demokratischen oder sozialen Fortschritt bestaunt haben. Neben dem Kapital ist die Technologie un-

sere erste Kultfigur geworden und wird also auch in der Kunst bewusst oder unbewusst zum Auftritt gebeten. Natürlich können Kunst und Technologie interagieren. Aber fällt Kunst heute noch ein Sinn zu, den nicht auch Technologie für sich beanspruchen kann und der sie von Technologie unterscheidet? Diese Frage wird von vielen Künstlern verneint. Natürlich forcieren die Dinge aus taktischen Gründen, wenn ich danach frage, ob wir noch Kunst brauchen, wo wir doch schon eine virtuelle Welt des perfekten Scheins besitzen, die uns die Technologie ins Haus liefert. Die Differenz zur Technologie, wenn sie denn zu benennen ist, würde uns eine neue Begründung von Kunst in unserer kulturellen Praxis liefern. Auch über das Verhältnis von Erfinder und Schöpfer ist eine gewisse Verwirrung entstanden. Mit dem Selbsta Ausdruck, der im Begriff des Schöpfers liegt und emotionale Implikationen enthält, kommt wiederum das Individuum in Sicht.

Das mag im Zeitalter der Netze und Märkte seltsam klingen. Das künstlerische Subjekt könnte im globalen Austausch von Bildern, die sich immer ähnlicher werden, nur mit einer Identität auftreten, die in einer lokalen Kultur bestimmt werden kann (das gilt gerade auch für den Westen). Ähnlich ist das Konzept einer universalen Kunstgeschichte, wie sie das 19. Jahrhundert hervorgebracht hat, als eine lokale Wahrheit entlarvt. Das Kunstschaffen, in dem eine lineare Geschichtsidee das Verhältnis eines jeden Werks ebenso zur Tradition wie zum Fortschritt ordnet, steht als Konzept in der Begegnung mit anderen Kulturen inzwischen unter einem Begründungszwang. Der Rückzug der Kunst in private Träume und Ängste, wie auch die spielerische Geste, mit der sie heute auftritt, ist eine Reaktion auf den Gesinnungswandel, der gegenüber der alten Verpflichtung auf die Geschichtsidee in der Kunst stattgefunden hat.

Der Zusammenhang des westlichen Subjektbegriffs mit der westlichen Kunstidee wird gerade an der Kontroverse um die nächste *documenta* ablesbar. Eine erste »Plattform« in Wien, mit welcher die *documenta* bereits ein Jahr früher für »eröffnet« erklärt wurde, war mit Wissenschaftlern statt mit Künstlern im üblichen Verständnis besetzt. O. Enwezor strebt in Kassel nicht so sehr eine Kunstaustel-

lung als vielmehr ein Diskussionsforum an, auf dem »die Prozesse, die Wissen erzeugen«, als Prämissen kultureller Identität vorgestellt werden. Was hier, und demnächst in Kassel, zur Debatte steht, ist aber nicht die Ausstellung als Institution, sondern eine Revision des künstlerischen Subjekts. In anderen Kulturen, die heute an der Kunstszene partizipieren, benutzen KünstlerInnen derzeit strategische Positionen, mit denen politische Handlungsmuster entworfen werden. Deshalb machen sie von dem Freiraum der Kunst Gebrauch, auch wenn sie dafür bei sich noch gar keine Tradition vorfinden. Der Subjektbegriff ist in diesem Szenarium ein deutlich anderer als der, von dem mein Text handelt. Dort hat das künstlerische Subjekt noch nicht den Status erreicht, um den wir immer noch streiten, und hat ihn andererseits zeitlich überholt und inhaltlich überwunden. So ist auch dort der persönliche Werkausdruck keine zwingende Vorstellung mehr. Das Kontrastbild, das sich hier entfaltet, wird uns die Subjektbindung bewusst machen, die in der westlichen Tradition von Kunst immer noch besteht. Geht es hier um eine Individualisierung oder Humanisierung der Technologie, so geht es dort um ihre Politisierung.

2.

Bleibt der Sinn von Kunst noch an ein individuelles Weltbild gebunden und gehört Individualität, aller postmodernen Theorie zum Trotz, noch zum Gesetz der Kunst? Im Zeitalter anonymer Medien richtet sich der Blick erneut auf das so auffällige »Ich« der KünstlerInnen, mit dem sie sich an ihre Betrachter wenden, um sich das beiderseitige Recht auf Imagination zu bestätigen. Die Imagination wird heute von der Fiktion bedroht, die den Hauptsinn der medialen Konsumkultur bildet. Der Krieg der Träume, schreibt Marc Augé in seinem gleichnamigen anthropologischen Versuch, findet zwischen dem symbolischen Bereich der persönlichen Imagination und dem fiktionalen Bereich der kollektiven Medien statt. An diesem Krieg nimmt die Kunst entweder als Mitläuferin der Medien oder aber als Partisanin eines Subjekts teil, das sich noch selber sucht.

Individualität war in der Kunst allerdings lange darin begründet, dass man Künstlern im Medium eines persönlichen Werks begegnete. Heute kündigen die Künstler jedoch vielfach den alten Schöpfungsgestus auf, an dem die Aura der eigenhändigen und unikalenen Schöpfung hing. Sie antworten auf diesen Entzug der Aura damit, dass sie die offene und kritische Reflexion über Kunst und ihren Status zu ihrem Thema machen. Ihr Auftritt ohne Werk im üblichen Sinn erscheint paradox, wenn sie trotzdem den Künstleranspruch aufrechterhalten, und doch war auch die Werkschöpfung meist nicht Produkterzeugung, sondern eine symbolische Handlung, mit der sich ein »Ich« im Medium eines Werks repräsentierte. Diese symbolische Handlung setzt sich auf alternative Weise fort, wenn sich die KünstlerInnen, ob in ihrem echten Körper oder als Regisseure einer Performance heute dort zu Wort melden, wo sie sich bislang von ihren Werken vertreten ließen. Selbst unter diesen Bedingungen geht es aber immer noch um die Frage, wie die Phantasie von A (Künstler) die Imagination von B (Betrachter) erreicht, auch wenn dafür das klassische Paradigma des Werks ausfällt.

Die Bewunderung für die alte Schöpferrolle gilt im breiten Publikum inzwischen den Wundern der Technologie, die sich aber von ihren Erfindern lösen und andere Träume, die Träume einer Überwindung menschlicher Grenzen, erfüllen. Walter Benjamin konnte einmal sagen, die Kunst sei die Statthalterin der Utopie. Das war eine Position der künstlerischen Avantgarde, deren Utopie es auch war, das Leben in der Gesellschaft zu revolutionieren. Heute würde Benjamin diese Position nicht mehr vertreten, denn die Utopie ist an die Technologie abgewandert, in der vieles machbar erscheint, was in der Kunst nur ein Stoff der Träume war. Aber die Utopie hat in der Technologie einen anderen Sinn, weil sie sich auch gegen den Menschen und seine »Antiquiertheit« (G. Anders) richten kann und die Selbsterfindung eines neuen Menschen propagiert. In dieser Situation fällt auf die alten Protagonisten Prometheus und Sisyphos ein neues Licht.

3.

Die beiden Mythen von Prometheus und Sisyphos sind in der Kunstliteratur ein alter Topos, aber sie verlangen gerade deswegen heute nach einer neuen Bewertung. Prometheus wird im Folgenden zu kurz kommen, denn es scheint, als habe ihn inzwischen die Technologie für sich reklamiert, während Sisyphos, eine immer noch umrätselte und missverstandene Gestalt als Statthalter des Menschen und seines Schicksals, für die Kunst vielleicht die größere Bedeutung gewinnt. Prometheus war lange Zeit ein Inbegriff des Kunstmythos, weshalb seine Ablösung durch Sisyphos, als Prototyp des heutigen Künstlers, einer besonderen Begründung bedarf. Prometheus, der den Erfinder verkörpert, brachte der Menschheit einmal die Götterprivilegien »Feuer und Freiheit, Technik und Kunst«, wie Albert Camus 1946 in seinem Text »Prometheus in der Hölle« schreibt. Während die Moderne allein die Maschine verehere und in der Kunst ein hemmendes »Zeichen der Knechtschaft« erblicke, habe Prometheus »die Maschine nicht von der Kunst trennen« wollen. Es ist zweifelhaft, ob diese Position heute noch aktuell ist, aber Camus endet mit einer Frage, die uns immer noch bewegt, wenn er danach fragt, »ob es noch erlaubt sei, den heutigen Menschen zu retten«. Der Diebstahl der Technologie war bei Prometheus ein Akt der Revolte gegen die Götter und wurde von ihnen mit der Fesselung an den Kaukasus bestraft, bei der ihm ein Adler täglich in die Leber biss. Auch Sisyphos wurde für seine Listen, eine schöpferische Tat anderer Art, bestraft, doch haben wir seine Taten über der Straftat vergessen. Der »sehr weise« Sisyphos, wie ihn die Griechen nannten (vielleicht war er der Vater des Odysseus?), hatte den Zorn der Götter auf sich gezogen, als er den Thanatos fesselte und dadurch eine Zeit lang den Zustrom des Totenreichs sperrte. Später, als er selbst unter den Toten weilte, gelang ihm für kurze Zeit die List, in die Menschenwelt zurückzukehren, aus der er kam. Erst dann wartete auf ihn der Steinblock, den er auf ewig den Hang der Vergeblichkeit hinaufrollt. Mit diesem Schicksal konnte er erst in der Moderne zum Prototyp des Menschen werden, der die alten Lasten des Lebens

immer von Neuem auf seine Schultern nimmt und damit das Verschwinden des Menschen in A. Huxleys »brave new world« hinaus-zögert. Karl Kerényi sah in der Bestrafung des Sisyphos eine Meta-pher für die alten Wiederholungszwänge, die in den schicksalhaften Grenzen des persönlichen Lebens liegen.

Joseph Beuys fragte 1985, in einem Künstlergespräch, das er mit drei Kollegen in Basel führte, immer wieder bohrend nach dem Sinn des Kunstmachens in der veränderten Welt von heute. Man kam dabei auch auf Prometheus zu sprechen, der als Revolutionär, und als Gegen-spieler der Götter, so oft für die Künstlerrolle in Anspruch ge-nommen worden war. Aber Beuys bestand plötzlich darauf, dass Epi-metheus, der Versöhner, ebenso wichtig werde, weil nur er »die Sinnzusammenhänge der Kultur aufrecht erhält«, auf die das Kunst-machen wie auf nichts anderes angewiesen sei. Die Revolte habe sich verbraucht, weil das, wogegen sie sich gerichtet habe, keinen Widerstand mehr biete, sondern selbst in Auflösung begriffen sei. Man müsse Prometheus und Epimetheus gemeinsam zum Auftritt bitten, doch dann handele es sich um »eine Kunst, die wir erst erfin-den müssen«. Diese letzte Bemerkung führt an den Nerv der Sache, denn sie setzt voraus, dass Kunst immer wieder neu erfunden werde, wenn sie ihren Sinn, und ihre dynamische Eigenbewegung, behal-ten wolle.

Deshalb ist auch der Rollenwechsel, von dem ich spreche, allein aus dem aktuellen Umfeld der heutigen Kunst zu begründen. Es ist ein Rollenwechsel, der entweder schon stattgefunden hat oder von den heutigen Künstlern verweigert wird. Sisyphos ist ein möglicher Ge-genspieler des Prometheus, so wie Kunst im Widerspruch zur tech-nologischen Revolution eine mögliche Rolle finden kann: nicht in-dem sie für sich die Ausdrucksformen der Technologie verweigert, sondern indem sie die Überwindung des Menschen verweigert, die als Vision der Technologie immer mehr Bedeutung gewinnt. Die Künstler, wenn sie diese Rolle spielen, treten nicht mehr, wie so oft, als Repräsentanten einer autonom gewordenen Kunst, sondern als Repräsentanten ihrer selbst und deshalb als Garanten eines autonomen Subjekts mit der Fähigkeit der Selbstbestimmung auf.

Albert Camus verband in einer anderen geschichtlichen Situation den Mythos des Sisyphos in seinem gleichnamigen Buch, einem »Versuch über das Absurde«, mit dem Künstlermythos. Als er das Buch 1942, mitten im Zweiten Weltkrieg, veröffentlichte, plädierte er für die künstlerische Revolte gegen die Erfahrung einer absurden Welt. Sisyphos weiß um seine Vergeblichkeit, und allein dieses Wissen um sein Schicksal gibt ihm die persönliche Autonomie zurück, die er sonst verlieren würde oder verloren hätte. Der schöpferische Mensch antwortete auf die Welt, deren Wirklichkeit er absurd finde, mit dem hartnäckigen Versuch, »seine eigene Wirklichkeit zu erschaffen«, womit Camus in seiner Geste die Selbstbehauptung des Subjekts erkennt. Der Kampf um die Gipfel, die er immer wieder verliere, gebe dem Menschen gerade dadurch einen unverlierbaren Sinn. Louise Bourgeois, die Altmeisterin der modernen Skulptur, äußerte sich ganz in diesem Sinne als emphatische Anhängerin des Sisyphos. Als Künstlerin, so heißt es kürzlich in einem Interview, kletterte sie »jeden Tag diesen gleichen Berg hoch. Das ist der existentialistische Hintergrund meiner Arbeit.«

Damit ist das Stichwort gefallen, mit dem man auch Camus, wenn man nur will, sofort historisieren kann. Der Existentialismus ist inzwischen zur historischen Erinnerung geworden. Gilt das aber auch für sein Thema? Lässt sich die Existenz eines selbstverantwortlichen Subjekts ein für allemal in den Schubladen der Geschichte ablegen? Sicher leistete sich Camus von Kunst noch einen großen Begriff, der leider altmodisch geworden ist. Deshalb sah er in ihr die Geste der Auflehnung des Individuums gegen jene kollektiven Gegenspieler, die er getreu dem antiken Sprachgebrauch »Götter« nannte. Da Sisyphos seine Rolle durch eine subversive Auffassung überwand und dadurch seine Autonomie behielt, konnte man sich ihn als einen »glücklichen Menschen vorstellen«. Man braucht solche Gedanken nur auszusprechen, um sich der Sinnleere bewusst zu werden, in die sie seither gefallen sind, als seien sie zu Parodien ihrer selbst geworden. An der Maske der Freiheit, die im Begriff des Absurden liegt, scheint inzwischen der Geruch eines Subjekts zu hängen, dem wir Autonomie nicht mehr zubilligen wollen. Während die Technologie

uns zur Flucht in die virtuelle Welt lockt, müssen sich die Künstler fragen, ob sie trotz des schleichenden Sinnverlusts der Kunst ihre Kräfte noch am Stein des Sisyphos verbrauchen wollen, der immer wieder an den Anfang zurückrollt und deshalb noch einmal ihre Kräfte fordert.

Fortschritt und Scheitern zeugen nicht von ungefähr gegeneinander, weil sie auf verschiedenen Ebenen, der kollektiven bzw. der individuellen, liegen. Scheitern ist kein Thema der Technologie, aber wohl eines der Kunst, wie es auch eines des Menschen ist, der dennoch, wie es W. Gaddis vor seinem Tode sagte, den »Kampf auf verlorenem Posten« besteht. Ich rede nicht davon, dass die Kunst scheitern könnte oder gescheitert wäre. Ich rede auch nicht von dem täglichen Scheitern der Künstler im Kampf um ihr Werk, sondern davon, dass Kunst Scheitern zu ihrem Thema gemacht hat, um damit das Menschsein darzustellen. Im Mythos der Bestrafung, die nur ein Individuum erleiden kann, ist eine persönliche Transgression angedeutet, die auch zu meinem Thema gehört. Die Bestrafung erfolgte im Schatten des Todes, und damit kommt noch einmal das Individuum ins Spiel. Die Künste werden im Schatten des Todes geboren. Das Bildermachen begann einmal im Totenkult als Antwort auf das Trauma des Todes. Die Technologie wird aber in dem Impuls erfunden, den Tod loszuwerden, und ist folglich nicht mehr an die gleichen Sinnfragen gebunden.

Eugène Ionescu, der übrigens in hohem Alter noch das Bildermalen für sich entdeckte, ist ein Künstler von ähnlichem Schlage wie Camus gewesen, auch wenn er ganz andere Spielformen benutzte. Auf die Machtansprüche einer Gesellschaft, in welcher der Einzelne entfremdet wird, antwortete er in den »Nashörnern« mit einem Protest gegen das Kollektivdenken, um es in einem radikalen Individualismus zu überwinden. »Die entscheidende Frage ist: Wer sind wir, woher kommen wir, wohin gehen wir? Die einzige Antwort ist die Frage selbst.« »Ein Kunstwerk muss alles in Frage stellen: das ist sein Ziel.« Ionescu spielt mit den drei anthropologischen Grundfragen auch auf den Titel von Gauguins Hauptwerk an, das 1896 auf Tahiti entstand, als der Maler, enttäuscht von der europäischen Kunstrouti-

ne, am anderen Ende der Welt und für sich allein, in der eigenen Kunst die Synthese des Ich mit einer naturhaften Weltordnung erkämpfte. Gauguin, Camus und Ionescu sind vielleicht alle drei Romantiker »après la lettre« gewesen. Man darf sie wohl nur noch in einem Akt der Erinnerung erwähnen, um sich nicht dem Verdacht eines anachronistischen Romantizismus auszusetzen. Man könnte Don Quichote hinzufügen. Wir mögen heute das »Theater der Ablenkung« bevorzugen, wie es Ionescu nannte, und uns dort mit sekundären Problemen beschäftigen, und doch lassen sich »die fundamentalen Wahrheiten« des Menschseins, von denen er sprach, auf Dauer nicht verdrängen, ohne dass auch die Kunst nur als eine leere Begriffshülse zurückbleibt und ihre Rechte verliert.

Die Kunst ist keine Leistungsschau, die mit immer neuen Beweisen vor unseren Augen ihre Existenz rechtfertigen muss. Ihr Sinn ist der Sinn, den nur wir ihr geben können, wenn wir uns überhaupt auf die Zumutung einlassen, die sie in sich trägt. Kunst besitzt die kostbare Domäne des Symbolischen. Die Fiktion gehört zwar zu ihren alten Strategien, aber stellt nicht ihr wahres Anliegen dar. In der Geschichte der menschlichen Imagination hat Kunst tiefe Spuren hinterlassen. Mit ihrer Erinnerung an den Menschen widersetzt sie sich dem vergesslichen Reduktionismus der heutigen Medienwelt. Im Museum, einem Schatzhaus der Mnemosyne, empfängt auch heutige Kunst einen Sinn, den sie nicht selber aufbringen muss. Aber sie wird an dieser Tradition auch gemessen. Es ist unmöglich, zu vergessen, was Kunst einmal war, wenn wir danach fragen, was Kunst heute sein kann. Der Mensch, das Mängelwesen im Sinne Arnold Gehlens, reflektiert seine Bedingungen und transzendiert seine Bedingtheit im Spiegel der Kunst. Auch Bilder, die einmal etwas bedeutet haben, zeugen in der Kunst gegen die Bilderflut, die wir täglich veranstalten und konsumieren. Die Bilder der Kunst haben davon gelebt, das Rätsel der Sichtbarkeit darzustellen, indem sie es aus einem Abgrund des Unsichtbaren bargen. Sichtbarkeit gewinnt ihren Rang aus der Referenz auf das Unsichtbare, Darstellung ihre wahre Bedeutung aus dem, was undarstellbar bleibt.

Im Ritual der Wiederholung, das im Mythos des Sisyphos erzählt wird, liegt mehr als nur das alte Lebensmuster, denn Wiederholung bedeutet auch, nicht an ein Ende kommen zu wollen, indem man das Ende hinausschiebt. Das heißt nicht, immer auf gleiche Weise Kunst zu machen (Kunst ist in der Verwandlung eine bewährte Virtuosin). Es gehört Mut dazu, überhaupt noch Kunst zu machen trotz des Wissens, wie viel Kunst bereits hinter uns liegt. Ähnlich könnte man sagen, immer wieder leben wollen, wo doch so viele Tote uns zur Wiederholung zwingen. Vielleicht kann man diesen Gedanken an einem anderen Thema, dem Ritual des Bildermachens, noch einmal verdeutlichen. Warum machen die Menschen immer wieder Bilder, obwohl sie von so vielen Bildern enttäuscht wurden, die allzu schnell veralteten? Das Bildermachen ist dabei nicht erlahmt, sondern lebt im Gegenteil von einem Widerspruch gegen die Vergeblichkeit, endgültige und wahre Bilder zu erzeugen. Wir können nicht aufhören, an Bilder zu glauben, mit denen wir die alten Erfahrungen wie Tod und Zeit stets wieder neu bewältigen. Bilder in diesem Sinne sind Deutungen und keine Fakten. Sie widerlegen auch die heutige Ideologie, wir wüssten alles über die Welt und brauchten es nur durch Informationen zu vermitteln. Im Ritual des Bildermachens, das so alt ist wie die Kulturen der Menschheit, setzt sich das Ritual des Sisyphos, ein anthropologisches Ritual, fort.

Wenn die Kunst ihre Rolle als Repräsentantin des Menschen, die absurde Rolle des Sisyphos statt der Fortschritts-Rolle des Technologen Prometheus, noch ausübt, so geschieht es nicht, weil alles beim Alten bleiben müsste. Die Metamorphose ist das älteste Gesetz der Kunst. Zwar wird sie vom Verdacht, am Ende zu sein, seit dem Beginn der Moderne begleitet oder verfolgt, doch probt sie immer wieder neue Rollen und vergrößert durch anarchische Aktivitäten den Aktionsraum, den man ihr zugewilligt hat. Aber die Bindung an das Subjekt, das sich in ihr ausdrückt, wie verschieden auch immer, bleibt auch heute ihre wichtigste Rechtfertigung. Wenn wir diese Bindung als entbehrlich ansehen, dann brauchen wir auch nicht

mehr von Kunst zu reden, es sei denn, wir lieben Begriffe, die wir nur noch nach Belieben zitieren. Die Kunst war und ist eine Waffe gegen die Vergänglichkeit. Sie lebt vom Selbstaussdruck des Künstlers statt von Kommunikation. Man mag darin ein romantisches Konzept sehen, von dem man lieber in der Vergangenheitsform spricht. Dann müsste man aber auch konsequent sein und vom Menschen in der Vergangenheitsform sprechen. Solange man das nicht tut, bleibt Kunst in diesem Sinne eine lebendige Erinnerung und abrufbar auf Zuruf.