

Ruine Pergamon

Zur Selbsterkenntnis geschichtlichen Handelns durch künstlerische Praxis

Niklas Hebing

Pergamon ist der ortlose Ort. Seine geschichtliche Gründungskontinuität ist abgerissen. Was ihn wesentlich als Ort auszeichnet, ist die Verbundenheit mit der Historie, und deren Relikte sind zerstreut auf viele Orte. Ihr wichtigster ist Berlin und nicht Pergamon; und selbst was gebündelt im Hauptort außerhalb Pergamons übrig ist, bleibt nurmehr Bruchstück einer Versteinerung. Dennoch – und gerade deshalb so signifikant: Dass ausgerechnet Bruchstücke einer Versteinerung des Untergegangenen ihren je verschiedenen bedeutsamen Sinn in bisher jede Gegenwart retten konnten, zeigt, wie tief die Spur des Vergangenen sich in den Reststein eingeritzt hat. Was das Vergangene ist, das sich vergegenständlicht hat, was wie aus Relikten gelesen werden kann, sind Fragen, auf die sich im Fortgang Antworten werden finden lassen.

Geschichte, Stein, Relikt – was im Folgenden vorgelegt werden wird, ist eine materialistische Verhältnisbestimmung von Kunst und Handlung. Zielpunkt des Unternehmens ist es, im Anschluss an Walter Benjamin und Peter Weiss durchsichtig zu machen, dass der Wahrheitsgehalt künstlerischen Ausdrucks die Vergegenständlichung geschichtlicher Handlungsprozesse ist.¹ Um die These auf diesem Argumentationsweg darlegen zu können, wird es notwendig sein, unter Rückgriff auf Fichte, Hegel und Engels einen Handlungsbegriff zu entwickeln, der intentionale Tätigkeit als Weltaneignung, Welterschließung, Weltbemächtigung denken lässt. Handlung ist Vergegenständlichung einer Zwecksetzung, deren Prozess und Resultat sich wiederum

1 | Benjamins und Weiss' Texte werden in der vorliegenden Studie mit den Siglen ›ÜBG‹ und ›ÄW‹ sowie Band- und Seitenzahl zitiert. Zur vollständigen Bibliographie: Walter Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte«, in: Kritische Gesamtausgabe, Bd. 19, hg. v. Gérard Raulet, Frankfurt a.M. 2010, S. 69-81; Peter Weiss: Werke, Bd. 3: *Die Ästhetik des Widerstands*. In drei Teilbänden. Frankfurt a.M. 1991.

Subjektivität konstituierend auswirken. Es ist vor allem Hegels Position, von der ausgehend solche Bestimmungen auf künstlerische Handlung übertragen und erweitert werden können. Hegel demonstriert an der antiken griechischen Kunst, dass ästhetische Praxis Manifestierung von Handlung als tätig erlebter Geschichte der kulturellen Selbsterzeugung des Menschen ist. Einen besonderen Stellenwert der Verbildlichung nimmt dabei der Götterkampf ein. Was in der Auseinandersetzung mit Positionen der klassischen deutschen Philosophie Lücke der Gedankenentwicklung bleibt, lässt sich mit Benjamins Geschichtsphilosophie der Ruine und Weiss' Ekphrasis der Altarrelieks von Pergamon ausfüllen. Auch bei Weiss ist anschauliches Werk der Verhältnisbestimmung von Kunst und Handlung der Götterkampf, versteinert im anschaulich und haptisch erfahrbaren Altarfries. Doch erst in der romanhaften Freilegung des Steins auf seinen Wahrheitskern kann die konkrete Handlung der geschichtlichen Subjektivität sichtbar gemacht und erkannt werden. So wird sich am Ende zuspitzen lassen, dass mit Hegel verstanden werden kann, wie handelnde Subjektivität sich im Kunstwerk materialisiert und Gelegenheit zur Selbstreflexion bietet, sowie dass mit Weiss verstanden werden kann, dass diese versteinerte Subjektivität aus den Kunstwerken befreit werden muss, damit sie zur Gegenwart zu sprechen vermag.

EBENE I: TITANENKAMPF — HANDLUNG ALS BEMÄCHTIGUNG UND BEHERRSCHUNG

Etymologischer wie essentialer Ursprung der Handlung ist die Hand. Wird diese Voraussetzung in den Vordergrund gestellt, lässt sich Handeln transitiv verstehen als Berühren, Bewegen, Bearbeiten von etwas, als einfache oder auch komplexere Handhabung einer ganz bestimmten Sache.² In der Besinnung auf das Wesen der Handlung muss somit der Gegenstandsbezug immer schon mitgedacht werden. Doch selbst die basale Bestimmung der Handlung als Verrichtung der Hand mit oder an einem Gegenstand lässt sich nicht voraussetzungslos begreifen, sie muss vielmehr (natur)geschichtlich entwickelt werden. – Charles Darwin identifiziert den entscheidenden Übergang vom Affen zum Menschen mit der Entwöhnung vom Gebrauch der Hände zum Gehen und Klettern; erst verselbständigt können die Hände in ihrem Objektbezug für mannigfache Tätigkeiten und Techniken verfeinert werden.³ So kann die geschichtlich erlernte »Unterscheidung zwischen Kraft- und Feingriffen«,

2 | Vgl. Art. »Handlung«, in: *Deutsches Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 10, Leipzig 1877, S. 404–407; Art. »handeln«, ebd., S. 373–379.

3 | Vgl. Charles Darwin: *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, London 1871, S. 138ff.

die selbstregulierende Steuerungsfähigkeit einer Hand, die den Kraftaufwand oder die Gewaltanwendung angemessen dosieren kann, als »die bedeutendste evolutionäre Errungenschaft«⁴ betrachtet werden, die sich ausbildet zu einer Vielzahl verschiedener Griffformen.

Mit diesem qualitativen Schritt ist eine quantitativ grenzenlose Erweiterung möglich und wirklich geworden. Friedrich Engels führt in diesem Zusammenhang aus, trotz gleicher anatomischer Voraussetzungen sei die menschliche Hand gegenüber der animalischen »frei geworden«, sich »immer neue Geschicklichkeiten [zu] erwerben«; nur im Prozess der Handlung, »durch Arbeit, durch Anpassung an immer neue Verrichtungen« habe »die Menschenhand jenen hohen Grad von Vollkommenheit erhalten«.⁵ Aus diesem Grund nennt Hegel sie ein »absolute[s] Werkzeug«.⁶

Die Hand ist somit nicht nur Organ, sondern ebenso Produkt der Handlung; und dass sie sowohl Mittel als auch Zweck sein kann, gründet in der Eigenschaft der menschlichen Tätigkeit, gegenüber dem animalischen Instinkt zwecksetzende Handlung zu sein. Zu seinem Zweck kann der Mensch die Hand und in ihr für diesen Zweck den Gegenstand instrumentell als Mittel einsetzen. Erst die menschliche Hand ist zur formal wie inhaltlich unendlichen Handlung fähig, weil das Handlungssubjekt sich in der vorsätzlichen Tätigkeit ebenso unendlich verschiedene Zwecke setzen kann: Die Hand bildet sich den Gegenstand äußerlich gemäß ihren Bedürfnissen zurecht und bildet sich dabei selber durch Differenzierung innerlicher Fähigkeiten heran; sie passt also sowohl das Objekt als auch sich selber bildend an.⁷

Die Subjekt-Objekt-Relation der Handlung lässt sich allerdings als Machtverhältnis beschreiben, das näherer Betrachtung bedarf: Wenn sich das Handlungssubjekt immer neue Mittel durch immer andere Techniken zu immer neuen Zwecken erschließt, erscheint ihm die Gegenstandsseite seines Handelns lediglich als niederes Mittel zu seinem höheren Zweck. Was erfolgreich

4 | Oskar Negt/Alexander Kluge: *Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt a.M. 1981, S. 20f.

5 | Friedrich Engels: »Antheil der Arbeit an der Menschwerdung des Affen«, in: *Marx Engels Gesamtausgabe*, Bd. I, 26, Berlin 1985, S. 543f.

6 | Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830). *Gesammelte Werke*, Bd. 20, hg. v. Wolfgang Bonsiepen und Hans-Christian Lucas, Hamburg 1992, S. 420.

7 | Es ist weitgehender Konsens aller Ansätze der philosophischen Handlungstheorie, in dieser Vorsätzlichkeit als Umsetzung eines gewollten Zwecks in die Realität das Wesen von Handlung zu entdecken, das damit Voraussetzung der ethischen Zurechenbarkeit einer Tat ist. Vgl. Christoph Horn/Guido Löhrer: »Die Wiederentdeckung teleologischer Handlungserklärungen«, in: dies. (Hg.), *Gründe und Zwecke. Texte zur aktuellen Handlungstheorie*, Frankfurt a.M. 2010, S. 7-45.

einen selbstgesetzten Zweck verwirklichen kann, gewinnt Macht über den allererst subjektiv als Gegenstand gesetzten Gegenstand. In diesem Sinne deutet Elias Canetti das Handeln als subjektive Machtausübung über ein Objekt, ganz basal bereits in der instinkthaften Ergreifung nützlicher Sachen. Die im Greifen bewiesene Macht strebt nach Erweiterung und muss daher über sich selber hinaus-greifen, d.h. sich neue Handlungsweisen erarbeiten, um ihren Machtbereich fortwährend vergrößern zu können.⁸ Diese Sphäre der Objektwelt muss aber an sich willenlos und damit rechtlos sein, soll sich ein Zweck ihrer erfolgreich bemächtigen können. In der Handlungstheorie der klassischen deutschen Philosophie wird diese Sphäre mit dem Begriff ›Natur‹ versehen, als das Andere einer zwecksetzenden Vernunft, weil Natur eben selber nicht zur Konstitution eines Begriffs von Zweckmäßigkeit gelangen kann; er kann ihr lediglich subjektiv unterstellt werden.

Hiermit ist Fichte aufgerufen, der den instrumentellen Zu-griff auf die Natur im Rahmen der zivilisationstheoretischen Anwendung seiner Transzendentalphilosophie angemessen durchdringen kann. In dieser vorökologischen Kulturphilosophie ohne Deduktion eines Eigenrechts der Natur wird der »Zweck der menschlichen Gattung« darin entdeckt, »die sie umgebende, und auf ihre Existenz, so wie auf ihr Handeln, Einfluß habende Natur, ganz und vollkommen unter die Botmäßigkeit des Begriffs« zu bringen. Kampf und Krieg sind die konkreten Handlungsformen der Bemächtigung; der Mensch ziehe »durch Naturwissenschaft und Kunst, durch schickliche Werkzeuge und Maschinen, bewafnet« in den Kampf, um »über alle Naturgewalt erhöht« zu werden, »so daß ohne viel Zeit, und Kraftaufwand alle irdischen Zwecke des Menschen erreicht werden«.⁹

Die Handlungsform des Kampfes ist für das Weitere ein wesentlicher Grundzug: Selbsterhaltung und Selbstbemächtigung vermitteln sich notwendig objektbezogen durch die Bemächtigung der umgebenden willen- und zwecklosen Natur. Dabei stoßen sie aber auch auf andere Selbste, die an sich den gleichen instrumentellen Bildungsprozess vollziehen wie das erste Selbst sowie entgegen der Natur und ebenso wie dieses darauf hinwirken, eigene Zwecke objektiv durchzusetzen. Nochmals mit Darwin, Engels und Canetti gesprochen: Der Ast, der dem Affen neben weiteren Ästen noch als Wegsystem der Nahrungssuche diente, wird vom Menschen abgebrochen und zum Stock; dieser wird als Waffe verwendet, um sich gegen fremde Zwecke zu behaupten. Im Zeichen der Macht stehen somit sowohl der Zweck als auch das Mittel zu diesem Zweck. In der langen Kulturgeschichte von Kampf und Krieg ist diese

8 | Vgl. Elias Canetti: *Masse und Macht*, Frankfurt a.M. 1980, S. 249.

9 | Johann Gottlieb Fichte: *Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters* (1806), in: ders., *Gesamtausgabe* Bd. I,8, hg. v. Reinhard Lauth und Hans Gliwitzky, Stuttgart-Bad Cannstatt 1991, S. 323.

»naheliegendste Waffe« Stock dem Prinzip nach »nie aufgegeben worden«.¹⁰ Zum Speer gespitzt, zum Pfeil gespalten, zum Schwert verwandelt, erweitert er die Tatmöglichkeiten der Hand. Die besagte Notwendigkeit des Über-sich-Hinausgreifens – hier wird sie wirklich. Die Machtverhältnisse der Selbst untereinander bestimmen sich fortan vor allem danach, wer Besitz an den am wirkungsvollsten gefertigten, qualitativ wie quantitativ überlegenen Waffen hat; und diese Waffen sind nicht lediglich vorhandener, passiv besessener Besitz, sondern mit ihnen will auch aktiv gehandelt werden. Wie schon am Prinzip des Brechens des Asts zum Stock als Voraussetzung der instrumentellen Handlung der Hand abgelesen werden kann, ist das Wesen der Handlung die Richtungsänderung des Telos des Gegenstandes; dies kann bis zur Zerstörung des angeeigneten Objekts reichen, das nicht auf Sachen beschränkt werden darf, sondern auch die anderen Selbst einschließt. Die Bedingung der ersten Waffe legt bereits die Substanz des Handelns als Brechen des dem Objekt einwohnenden Zweckes fest. Dieser Bruch geht fort bis zur Vernichtung des gegenständlichen Selbstzwecks für sich sowie weiter bis zur absoluten Negation eines objektgewordenen anderen Selbst durch dessen Tötung.

Bis zu diesem Punkt und als Grundlage für die weitere Thesenentwicklung kann somit festgehalten werden, dass Handlung als Naturaneignung und Objektbemächtigung erfasst werden muss. Es ist Hegel, der diesen Zusammenhang emblematisch verdichtet und auf den kunstphilosophischen Diskurs bezieht; vor allem im Rahmen der Ästhetik rückt er den Handlungsbegriff sehr nahe an den der Arbeit, quasi als konkret gewordene Handlung.¹¹ Am Titanenkampf stellt Hegel heraus, wie sich kulturgeschichtlich in prototypischer Weise im Mythos das Selbstbewusstsein des zivilisierten Menschen konstituiert, in sich reflektierte, zwecksetzende Subjektivität zu sein – eine Subjektivität, die gerade in der tätigen Auseinandersetzung mit der bloß vorfindlichen äußeren Natur ihre eigene innere Natur zur zweiten Natur, und damit zur kulturell sich heranbildenden Vernunft, arbeitend überwindet. Hegel spricht von diesem Kampf der Arbeit als von einer »Umkehrung« der an die Naturmacht gebundenen individuellen Handlungsweise in eine selbständig geistige; und

10 | E. Canetti: *Masse und Macht*, S. 249.

11 | Vgl. zu Hegels Handlungsbegriff Brigitte Hilmer: *Scheinen des Begriffs. Hegels Logik der Kunst*, Hamburg 1997, S. 98-123; Reiner Wiehl: »Über den Handlungsbegriff als Kategorie der hegelschen Ästhetik«, in: ders., *Philosophische Ästhetik zwischen Immanuel Kant und Arthur C. Danto*, hg. v. H. J. Gerigk, Göttingen 2005, S. 88-123; Michael Quante: *Die Wirklichkeit des Geistes. Studien zu Hegel*, Berlin 2011, S. 196-206; Daniel Martin Feige: *Kunst als Selbstverständigung*, Münster 2012, S. 15-28; Klaus Viehweg: »Hegels Handlungsbegriff in der praktischen Philosophie und in der Ästhetik«, in: A. Gethmann-Siefert u.a. (Hg.), *Hegels Ästhetik als Theorie der Moderne*, Berlin 2013, S. 177-196.

diese Revolution vollzieht sich wiederum in der Form des Krieges: »der Krieg der neuen Götter mit den alten«. ¹² Warum Krieg? Weil Krieg die radikalste Negation, der konsequenteste Umsturz und Übergang in einen neuen Zustand ist, hier in den der weiter fortgeschrittenen Zivilisation.

Auf dieser geschichtlichen Stufe ist es signifikant, dass das archaische Griechentum seine höchste Vorstellung vom Göttlichen noch in den Titanen als allgemeiner Naturmacht bzw. in den olympischen Göttern als beginnender Be- respektive Übermächtigung derselben weiß. Somit artikuliert sich das Selbstbewusstsein eines praktischen Weltbezugs, in dem das Handlungs-subjekt noch mit dem Natürlichen in Einheit steht, sich diesem teils noch subordniert, teils aber bereits seine Erhabenheit ahnt. Als durch arbeitende Handlung Ordnungsgefüge herstellende Subjektivität, die sich diese selbstgeschaffene Ordnung zur ge-eigneten Bedürfnisbefriedigung an-eignet, hat sich diese noch nicht. Vielmehr wird die substantielle Macht gar als das Andere einer vor ihr ohnmächtigen Subjektivität aufgefasst, manifest etwa in der Nemesis als der bloß sie äußerlich gründenden Gleichheit und Rechtlichkeit. ¹³ Die Zeit personifiziert sich in Chronos, Himmel, Meer und Erde in Uranos – all dies sind formale Personen, gefangen in ihrer bewusstlos handlungsunfähigen Allgemeinheit. Natur verbleibt mittelpunktlos im abstrakten Zustand des Ansich, weil sie noch nicht die Bedeutung eines tätig gestifteten Erzeugnisses trägt. Wird hingegen das Moment der selbstreflektiert tätigen Subjektivität sowohl zur *causa efficiens* als auch zur *causa finalis*, und damit zur selbstgesetzt selbstgesetzlichen Macht über eine nur vermeintliche Naturmacht, konkretisiert sich die leere Person zum selbstbewusst in sich freien Individuum, zum olympischen Gott, der das ihn Umgebende seiner eigenen Bedürfnisstruktur anpassen kann, d.h. der die Natur seiner Vernunft unterwirft. Hegel deutet die griechisch-mythologische Narration somit um zu einer Verbildlichung handlungstheoretischer Kernbestimmungen seiner eigenen Philosophie.

Der Titanenkampf macht den spekulationsphilosophisch beschreibbaren Grundzug der Handlung anschaulich: Vermittelt über die zum individuellen Gegenstand angeeignete Natur schließt sich die oder der Handelnde mit sich selbst zusammen. An und für sich ist das Individuum nicht mehr und nicht weniger als die Summe seiner Handlungen. In ihnen enthüllt es sich zur Klarheit und Sichtbarkeit. Für sich erkennt es sich in eigenen Handlungen als sich selbst Hervorgebrachtes nach seiner individuellen Ganzheit von Denken und Tun, die beide erst in der vorsätzlichen Handlung identisch werden. Hegel sagt daher, »die Handlung ist das wodurch das Individuum sich zeigt was es

12 | G. W. F. Hegel: Vorlesung *Die Philosophie der Kunst*. Im Sommer 1823, nachgeschr. v. H. G. Hotho. Zitiert nach dem Manuskript, S. 149.

13 | Vgl. ebd., S. 150.

ist«, die »Wirklichkeit« seiner »Individualität«.¹⁴ Diese Wirklichkeit ist auf das Engste mit Wissensakten als Selbsterkenntnisakten verknüpft.

Bisher konnte festgehalten werden: Zum Vollzug einer Handlung ist Zwecksetzung der Handelnden mittels eines Gegenstands nötig; kein gelungener Vollzug ohne bedingende reflektierte Absicht, die sich objektiv wirklich wird. Doch diese These muss erweitert werden, indem sie mit im engeren Sinne kunstphilosophischen Bestimmungen fortgesetzt wird; denn es sollte berücksichtigt werden, dass die Handlung sich prospektiv noch nicht umfassend weiß, erst ex post begreift das Handlungssubjekt seine Tat im Gesamt der Umstände und Kontexte. Das Handlungssubjekt erkennt Wesen und Ausmaß seiner Handlung im Handlungsergebnis, das sich gegenständlich darbietet dem handelnden Bewusstsein von der eigenen Tat. Das Produkt verkörpert ihm somit Wissen von seiner Tat, die in diesem Wissen immer schon verbunden ist mit ihrem vorausgesetzten Gegenstand. Ist dieses Wissen aber ein kollektives, das wegen der Flüchtigkeit der Handlungserfahrung nach beständiger Manifestation verlangt, stellt sich den Subjekten als Erfahrungsträgern die Aufgabe, den gewussten Handlungsergebnissen materielle Entsprechungen zur dauerhaften Sicherung dieses Wissens zu verschaffen.

Spätestens an diesem Punkt gerät der Konnex von Kunst und Handlung in Sicht; anknüpfend an Hegels Ausführungen wird er näher lokalisierbar: Wenn der volle Umfang der Handlung erst nachträglich ins Wissen gezogen werden kann und diese Handlung entweder Werk vieler Subjekte ist oder aber sich viele Subjekte ihre Handlungen repräsentativ verallgemeinert in einer einzigen bewusst machen, müssen Formen gefunden werden, in denen dieses Wissen erscheint. Solche Formen sind für Hegel u.a. die Kunstwerke. Ins Wissen ihrer selbst gesetzte Handlung verlangt nach künstlerischer Praxis im Sinne der Selbstgewissheit einer die Individualität in Handlungen stiftenden Praxis. Wenn sich in der Handlung die kollektive Individualität zur Identität enthüllt, ist sie dazu auf Formen angewiesen, in denen sie prozessual permanent mit sich identisch werden kann. Erst im künstlerischen Ausdruck wird sich diese Handlung in immanenter Bestimmtheit über sich selbst vollständig durchsichtig. – Was dieser abstrakte Begriff von künstlerischer Handlung konkret bezeichnet, verdeutlichen die folgenden Kapitel.

EBENE II: PERGAMON — DIE PRAXIS DER PLASTIK

Im Jahre 1879 kommt eine Schiffsladung skulpturaler Fragmente im Berliner Hafen an. Ihr Herkunftsort ist das türkische Bergama, nördlich von Izmir, besser bekannt unter seinem antiken griechischen Namen Pergamon, der u.a.

14 | Ebd., S. 85.

in der Johannes-Apokalypse (2, 12-17) prominente Erwähnung findet. Die Bedeutung des Inhalts der Holzkisten, heroisch geformter Stein, schätzen Berliner Altertumsforscher so hoch, dass ihm nur wenige Jahre später ein eigenes Museum geschenkt wird.¹⁵ Was dies mit dem Vorangegangenen zu tun hat? Unschwer zu erraten ist, dass die angedeutete Szene die allmähliche Überführung des Pergamonaltars ins Deutsche Kaiserreich zum Hintergrund hat, welches sich mit ihm ein monumentales Relikt des Hellenismus aneignet.¹⁶ Bedeutsam für das spätantike Griechenland ist das Kunstwerk, weil ihm der oben benannte Wesenszug künstlerischer Praxis in besonderer Weise zukommt: kollektiv angeschauter Ausdruck in ihm gewusster und selbstbewusster geschichtlicher Handlung der Selbstproduktion zu sein. So bedeutsam griechischer Geist der preußischen Antikenverehrung ist, so aussagekräftig vergegenständlicht der Altarfries diesen Geist in seiner Geschichte.

Johann Georg Sulzer hebt zur Handlung in der antiken Kunst hervor, ihre Künstler hätten es geschafft, mit einem »scharfen Beobachtungsgeist« »alles auf das lebhafteste zu schildern«, so dass sie »uns mit den berühmtesten griechischen und phrygischen Helden so bekannt gemacht, als wenn wir selbst mit ihnen gelebt und ihren Handlungen zugesehen hätten«.¹⁷ Allerdings – Sulzer übersieht diesen für die antike griechische Kunst nicht unbedeutenden Zusatz – ist es gerade kein singuläres historisches Ereignis, das im Falle des Pergamonaltars mit den Mitteln der Plastik nachgeahmt wird, um es für die kollektive Anschauung dauerhaft zu speichern und damit einem bloß historio-

15 | Mit umfangreichen Ausgrabungen der Überreste von Pergamon beginnen 1878 Carl Humann und Alexander Conze im Auftrag der Berliner Museen. Nach dem Abtransport der steinernen Überreste finden in Berlin erste Rekonstruktionen statt. Zuvor an unterschiedlichen Orten und in veränderten Fassungen gezeigt, werden sie ab 1930 im neugebauten Pergamonmuseum (Entwurf: Alfred Messel, Ausführung: Ludwig Hoffmann) ausgestellt. Die Anordnung der Steine wird verändert und ergänzt. Vgl. Staatliche Museen zu Berlin: *Die Antikensammlung. Altes Museum – Neues Museum – Pergamonmuseum*, hg. v. A. Schwarzmaier, A. Scholl und M. Maischberger, Darmstadt 2012, S. 320ff.

16 | Vgl. zum Pergamonaltar und seiner Bedeutung Heinz Kähler: *Der große Fries von Pergamon. Untersuchungen zur Kunstgeschichte und Geschichte Pergamons*, Berlin 1948; Elisabeth Rohde: *Pergamon. Burgberg und Altar*, Berlin 1961; Michael Pfanner: »Bemerkungen zur Komposition und Interpretation des Großen Frieses von Pergamon«, in: *Archäologischer Anzeiger* 1 (1979), S. 46-57; Max Kunze: *Der Pergamonaltar. Seine Geschichte, Entdeckung und Rekonstruktion*, Mainz 1995; Martin Zimmermann: *Pergamon. Geschichte, Kultur, Archäologie*, München 2011; Staatliche Museen zu Berlin: *Die Antikensammlung*, S. 318ff.

17 | Johann Georg Sulzer: Art. »Handlung«, in: ders., *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Neue vermehrte zweyte Auflage, Bd. 2, Leipzig 1792, S. 464.

graphischen Zweck zu dienen; es ist vielmehr eine mythologische Handlung, in welcher nicht ein einzelnes Ereignis, auch nicht eine Kette oder ein Cluster verschiedener, untereinander in Verbindung stehender historischer Ereignisse verdichtend nachgeahmt wird – sondern die Geschichte als empirische Geschichte wird zur allgemeinen Geschichtlichkeit transzendiert, ja in der mythologischen Handlung wird dem kollektiven Selbstbewusstsein ein allgemeiner Ausdruck des Begriffs geschichtlicher Handlung überhaupt verschafft. Wie an Hegels Gedanken der Permanenz kollektiven Handlungsbewusstseins gezeigt, wird hier ganz konkret die Material gewordene Vorstellung von sich angeschaut als sich selber durch Handlung geschichtlich Hervorgebrachtes, nicht als bloße Abspiegelung vereinzelter menschlicher Handlungen, sondern hypostasiert zu substantiellen Taten. Antik hypostasiert sind sie Taten von Göttern, die als höhere Mächte über die gegenständliche Welt der vorfindlichen Natur hinausgehen.

Wie drückt der Stein dies aber aus? Der Altarfries zeigt die plastische Darstellung einiger Elemente der bereits besprochenen Titanomachie sowie vor allem der Gigantomachie, die bereits von griechischen Autoren häufig miteinander verwechselt wurden. Gemäß dem herausgestellten allgemeinen Wesen der Handlung als Objektaneignung zur Objektbemächtigung stellt sich die künstlerisch verdichtete Handlung in der antiken Kunst in erster Linie als Kampf und Krieg dar: »besonders die des Zeus mit seinen Gegnern, den Titanen, wie im Giebel von Korfu, den Giganten, wie im großen Fries von Pergamon, und mit Typhon, wie auf vielen archaischen Bildern«. ¹⁸ Zementierten Machtverhältnissen von Mensch und Natur, Feind und Feind werden ausdrucksstarke Bilder zwecks ästhetischer Veranschaulichung gegeben. So wird etwa in einem dieser Kämpfe das Gemächt des Titanen Uranos abgeschlagen, der Herrscher-gott besiegt, seine Macht kastriert, als deutlichste Veräußerung verlorener Potenz. Auch hier ist es eine Fortbildung des Stocks als Urinstrument und Verlängerung bzw. Umbildung der Hand, d.h. das Schwert, das diese Macht-geste vollführt. Hinwiederum auf dem Altarfries sind es in erster Linie Zeus und seine Geschwister, die bemächtigend handeln – demgegenüber erleiden die Giganten deren Macht mehr als dass sie ihren eigenen Zweck erfüllen, bis hin zur vollständigen Entmächtigung und absoluten Übermächtigung im Tod. Nichts ist auf dem Fries häufiger dargestellt worden als die Hand, die zur mörderischen Tat erhoben ist.

So zeigt sich sogleich in drei Sinnschichten, wie die herausgearbeitete zweckmäßige Übermächtigung der Naturunmittelbarkeit im Kontext der Friesdarstellung künstlerische Form annimmt: Zum einen materialisiert sich ganz direkt in der Architektur des Altars zweckgerichtete Handlung als harte

18 | Karl Schefold: *Götter- und Heldensagen der Griechen in der früh- und hocharchaischen Kunst*, München 1993, S. 44.

körperliche Umgestaltung der – hier überwiegend geologischen – Natur. Um nämlich den Südhang des Felsens in eine großflächige Terrasse verwandeln zu können, musste im Norden der anstehende Felsen brachial weggebrochen werden; das dabei anfallende Geröll diente zugleich der Unterfüllung des Burgbergs im Süden.¹⁹ Erst darauf konnte schließlich das Fundament errichtet werden. Zu seiner Überbauung mit der eigentlichen Altararchitektur und detaillierten Ausgestaltung der Frieze beschlugen die pergamenischen Arbeiter grobe Marmorblöcke, die aufwendig über längere Seewege hergebracht wurden, nach dem Generalplan einer kulturell verbindlichen, einheitsstiftenden Mythologie. Doch dabei gehen Architektur und Skulptur nicht nur eine äußerliche, bauplanerische, sondern zudem eine inhaltlich selbstreflektierende Verbindung ein. Von dieser ersten Schicht muss eine zweite unterschieden werden.

Die Friesdarstellung ist nicht nur Materialisierung von Handlung, sondern bildet den zugrundeliegenden Prozess künstlerischer Praxis selber ab, jedoch nicht mimetisch in bloß abgespiegelten Tätigkeiten, sondern begrifflich verdichtet zur besagten mythologischen Handlung des Kampfes. In allen Friesreliefs ist der instrumentelle Umgang des Menschen mit der geistlosen Unmittelbarkeit des Naturprozesses – Stein, Pflanze, Tier – veranschaulicht, oder zugespitzt: ist ›Handlung‹ als zweckgerichtet die entgegenstehende Objektivität aneignende und verformende im Kampf der olympischen Vernunftgötter mit den Naturgottheiten vor Augen gebracht worden. Die Friesreliefs erzeugen das »Bild eines allumfassenden kosmischen Geschehens, in dem die Olympier, unterstützt von den Göttern des Tages und der Nacht, des Schicksals und des Meeres einen überlegenen Sieg über die Kräfte des Chaos in Gestalt der Giganten, den rebellierenden Abkömmlingen der Erdmutter Ge und des Tartaros, erringen«, naturhaft verwurzelt sind die »dämonischen Kräfte der Giganten durch Schlangenbeine, Tierköpfe und gewaltige Flügel als ganz und gar unmenschlich charakterisiert«.²⁰

Die thetische Entfaltung muss aber noch um eine dritte Schicht ergänzt werden. Der architektonisch-skulpturale Bezug auf das Wesen der Handlung, der wesentlich Selbstbezug ist, erschöpft sich nicht in der Veräußerung im Fries. Der Fries ist lediglich Schmuck, demgegenüber befindet sich der eigentliche Mittelpunkt des Altars im Innenhof, wo das Podium als Stätte für den Opferkult genutzt wurde. Hier wiederholt sich die bildlich gestaltete und dadurch selbstreflexiv gewordene Handlung der Götterszene im realen praktischen Vollzug des Gottesdienstes, und somit wiederholte sie sich in Pergamon zu regelmäßigen Kultzeiten: Auf dem Opferaltar wird der Sieg des Menschen, der seine instrumentell-zwecksetzende Vernunft zur Göttlichkeit hyposta-

19 | Vgl. Staatliche Museen zu Berlin: *Die Antikensammlung*, S. 322f.

20 | Ebd., S. 327ff.

siert, über die Natur zelebriert. Natur erscheint hier nicht als in einzelnen Göttern personifizierte Naturmacht, sondern als Opfertier, dessen graduelle Unterlegenheit in der Tötung demonstriert ist. Der Kehlschnitt trennt am Opfer zugleich die beiden religiösen Hauptsphären voneinander ab: die niedere, irdische, unreine Endlichkeit des animalischen Körpers, im Blut und blutigen Fleisch gegenwärtig, und die Zweck und Bestimmung des Opfers gebende göttliche Unendlichkeit, in dieser Zwei-Welten-Lehre die Substanz vermittelnde Welt des Absoluten, an welcher der Mensch dort, wo er gerade nicht ein solcher Körper ist, Anteil hat.

Kollektivität stiftet sich durch die im Kunstwerk anschaulich gemachte Geschichte der gesamtulturellen Selbstproduktion des zivilisierten Menschen. In archaischen, noch weitgehend lose verrechtlichten Gesellschaften ist diese Geschichte kämpferische Handlung im weitesten und doppelten Sinne, verstanden als »tätig erlebte Geschichte« der Naturbeherrschung und des Ausbaus der politischen Machtsicherung gegenüber anderen Staaten und Kulturen, summierte Erfahrung, die ihre Ganzheit nicht durch naturalistische Aneinanderreihung, sondern durch einheitsvolle Verdichtung der Erfahrungen in transzendent-allegorischer Mythologie gewinnt. In Kunst wird sie zur ästhetischen Gestaltung der Erfahrung, um – materialistisch gewendet und auf den Boden der Welthaltigkeit zurückgeholt – erlebte Geschichte der Nachwelt in der Erstarrung zu Stein aufzubewahren und zu tradieren.²¹ So muss in der plastischen Darstellung der Gigantomachie dieser doppelte Kampf der sich als Göttlichkeit verstehenden menschlichen Vernunft gegen die rohe Natur auch als ein Kampf der Vernunft um selbstgeschaffene Ordnung im Chaos und Zufall einer unbearbeiteten Welt gesehen werden.

Die Dynamik dieses komplexen Handlungsgeschehens wäre allerdings eine abstrakte, würde sie sich als Inhalt nicht auch an der Form ablesen lassen. Sie schreibt sich in das Gestaltgesetz dieser Kunst ein. Das »Dynamische [ist] Grundelement griechischer Bildauffassung«²² – im Pergamonaltar ist die Bewegtheit der Gestaltung zur Perfektion getrieben und zu plastischer Wirkung gesteigert worden. Hier liest sich der Wille ab, durch bildhauerische Handlung dem Stein größtmögliche Dynamik abzuringen. Das zeigt sich nicht zuletzt an einem als randständig erscheinenden Teilaspekt: Heinz Luschey verweist in einer Studie zu den Bewegungsrichtungen in der antiken Bildsprache darauf, in der Komposition des Drängens von links nach rechts liege ein »Aus-

21 | Vgl. Lisa und Wolfgang Abendroth: »Die ›Ästhetik des Widerstands‹ als Beitrag zur Geschichte der Arbeiterbewegung«, in: K.-H. Götze/K. R. Scherpe (Hg.), *Die ›Ästhetik des Widerstands‹ lesen*, Argument Sonderband 75, Berlin 1981, S. 18-28, hier S. 20.

22 | Heinz Luschey: *Rechts und Links. Untersuchungen über Bewegungsrichtung, Seitenordnung und Höhenordnung als Elemente der antiken Bildsprache*, Tübingen/Berlin 2002, S. 54.

druck von Sieg, von Überwindung, von Unwiderstehlichkeit des Ansturms, von heroischer Kraft«, aber auch von »Auszug« und Streben »in die Ferne«, also der Veränderung, Dynamik und des Neuen. Demgegenüber zeige sich die Linksrichtung in Szenen der »Heimkehr«, aber auch »des Raubes und der Entführung«.²³ In dieser Verbindung aus Handlungsrichtung und Sinngehalt präsentiert sich der Pergamonfries als in Stein übersetzter dynamischer Geschichtsmythos.

Doch mit dieser Rechtsläufigkeit der Handlungsfolge im Stein geht einher, dass das Geschehen in seinem bildlichen Aufbau der Schriftrichtung entspricht und damit anzeigt, gelesen werden zu wollen wie ein Text in Bildern, der, weil er sich des Bildes bedient, schnell an die Grenzen der Bildlichkeit stößt. Die Darstellungsmittel sind in der Bildhauerei wie gezeigt selber Handlung, und mit der Begrenzung der Darstellungsmittel auf räumlich verengte, lediglich räumlich ineinander verschränkte, aber dem Räumlichen immer unterworfen bleibende Handlungsabläufe kann die Schranke dieses Kunstmediums gar nicht überstiegen werden. Im Pergamonfries verbleibt die geschichtsmythologische Handlung innerhalb der Grenzen der Plastik.

Hegel sagt, in der Handlung werde sich das Individuum wirklich und zeige sich in der Ganzheit seines Seins, doch die künstlerische »darstellung derselben gehört vorzüglich der Rede an; denn die andern Künste können nur ein einzelnes Moment herausheben, haben zu ihrem Mittel die ganze Gestalt, den Ausdruck der Gebärde und des ganzen Körpers. Aber diese Äußerung ist eine Weise, welche der Deutlichkeit durch die Rede nachsteht.«²⁴

Die Darstellung als räumliches Bild der Plastik zeigt sich somit als Vergangenes. Im Werk selber bringt sich der Vergangenheitscharakter emblematisch zum Ausdruck: Der Altar ist bereits in frühbyzantinischer Zeit rückgebaut worden, um Steine bereitzustellen, eine neue Befestigungsmauer für Pergamon zu errichten. Heute ist er nur noch Ruine, Fragment, – mit Walter Benjamin gesprochen – »der Trümmerhaufen«²⁵ der verschütteten Geschichte, der nie wieder vollständig wird rekonstruiert werden können. Was aber vergangen ist, was nur noch Fragment und Ruine ist, ist nicht zur Bedeutungslosigkeit verdammt – weit gefehlt. Was vergangen ist, provoziert einen neuen, veränderten Zugriff, und der stellt durch Inbezugsetzung zum Vergangenen einen neuen Sinngehalt her, der genuin dieser Verhältnissetzung eigentümlich ist. Der Schlüssel zur Ausformulierung dieses Gedankens liegt im bereits Darge-

23 | Ebd., S. 39.

24 | G. W. F. Hegel: *Die Philosophie der Kunst*, S. 85.

25 | ÜBG 75; vgl. zu Benjamins Begriff der Ruine als *Sigle* für historische Vergänglichkeit, Emblem des Vergeblichen, Zerbrechlichen, Zerbröckelnden, der Destruktivität Susan Buck-Morss: *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*, Frankfurt a.M. 1993, S. 201ff.

stellten; er hat mit der Bestimmung in Kunst verdichteter Handlung als ›tätig erlebter Geschichte‹ zu tun, und im Übergang von der Plastik zur Narration erlebt sich die Inbezugsetzung zum Vergangenen als Revolution, als Befreiung zu sich.

EBENE III: ALTARBESCHREIBUNG — HANDLUNG UND ERKENNTNIS

Der Altarfries ist stummer Stein. Sein monumentales Gemälde lebendiger Szenen spricht sich nicht aus. In poetische Sprache übersetzt werden kann es von der Literatur, die natürlich selber nicht mehr Plastik ist, also keine konkrete bildliche Anschauung liefert, sondern sich dieser beschreibend und kommentierend anzunähern strebt. In Ausführlichkeit begegnet das Unternehmen im Roman *Ästhetik des Widerstands* (1981) von Peter Weiss. In dessen literarischer Ekphrasis des antiken Altars ist vor allem das grobe Material des Bildnisses Thema, und in ihm wiederum die Präsenz des geschundenen Körpers in einer »Metamorphose der Qual« (ÄW I, 8): das nackte Fleisch, »ausgesetzt dem unerbittlichen Wettkampf, der Zerfleischung und Vernichtung«, mit »einer geborstnen Hüfte, einem verschorften Brocken ihre Gestalt andeutend, immer in den Gebärden des Kampfs«, »ein zerschundnes Gesicht, mit klaffenden Rissen, weit geöffnetem Mund, leer starrenden Augen, umflossen von den Locken des Barts, der stürmische Faltenwurf eines Gewands, alles nah seinem verwitterten Ende«; das krieglerische Gemetzel qualitativ verstärkt durch die nur fragmentarische Überlieferung des Steins: »mürbe Bruchstücke, aus denen die Ganzheit sich ablesen ließ, rauhe Stümpfe neben geschliffner Glätte, belebt vom Spiel der Muskeln und Sehnen, Streitpferde in gestrafftem Geschirr, gerundete Schilde, aufgeregte Speere, zu rohem Oval gespaltnr Kopf, ausgebreitete Schwingen, triumphierend erhobener Arm, Ferse im Sprung, umflattert vom Rock, geballte Faust am nicht mehr vorhandnen Schwert«; Götter, die zur Steigerung ihrer Bestialität sich in Tiere verwandeln: »zottige Jagdhunde, die Mäuler verbissen in Lenden und Nacken, ein Fallender, mit dem Ansatz des Fingers zielend ins Auge der über ihm hängenden Bestie, vorstürzender Löwe, eine Kriegerin schützend, mit der Pranke ausholend zum Schlag«, »Hörner aus wuchtigen Stirnen ragend, sich ringelnde Beine, mit Schuppen besetzt, ein Schlangengezücht überall, im Würgegriff um Bauch und Hals, züngelnd, die scharfen Zähne gebleckt, einstoßend auf nackte Brust«; all diese Handlungsvollzüge hervorgebracht aus dem rohen, kalten Stein: »dieses Zertreten, dieses Sichaufbäumen und Zusammenbrechen, diese unendliche Anstrengung, sich emporzuwühlen aus körnigen Blöcken« (ÄW I, 7). Und allenthalben auf diesem Gemälde in Worten das wesentliche Organ der Handlung: die »Hand, aus dem rauhen Grund gestreckt, zum Griff bereit«, »mit Vogelkrallen versehne Hände«, die »mächtigen und zerstückelten Hände«, der »Sterbende[,] dessen

lahmwerdende Hand« zum Greifen und Handeln nicht mehr in der Lage und er darum dem Tode geweiht ist, »zärtlich auf dem Arm der Göttin lag [er], die ihn am Schopf hielt«, die Erdgöttin Ge, »den losgerissnen Klumpen der einen Hand suchend erhoben, die andre Hand um Einhalt bittend ragte aus der Steinkante, und hinauf zum profilierten Vorsprung streckten sich langgliedrige knotige Finger, als wären sie noch unter der Erde und wollten das Gelenk der offenen daumenlosen weiblichen Hand erreichen«, und wieder Ge, diesmal mit ihrem Lieblingssohn Alkyneus, der »Stumpf seiner linken Hand tastete nach ihr«, oder ein anderer Niedergezwungener, dessen »linke Hand lag matt auf dem vorstürmenden lederbekleideten Fuß der Artemis« (ÄW I, 7ff.).

Mit der ausführlichen Beschreibung der Pergamon-Frieze beginnt Weiss' Roman ganz unvermittelt. Ohne Hinführung und Vorbereitung steigt er mit den ersten Worten des Buches in die Altarbeschreibung ein, der vor allem eines meisterlich gelingt: die Bewegtheit des starren Steins zu versprachlichen und plastisch vor dem inneren Auge anschaulich werden zu lassen.

Doch mehr und mehr wird in die Darstellung die Narration ihres Anlasses eingeflochten: Drei junge Männer, unter ihnen der Ich-Erzähler, bereiten sich 1937 durch ästhetische Schulung an bedeutenden Kunstwerken auf den politischen Widerstand gegen den nationalsozialistischen Terror im eigenen Lande vor. Sogleich wird ersichtlich, welcher Poetik dieser Anfang folgt: Der Haupt-handlung vorangestellt, und zugleich bereits mitten in ihr, eröffnet Weiss dichtungsimmanent seine erkenntnistheoretische Programmatik. Analogien weist dieser Einstieg mit einem ganz anderen Text auf: Ebenfalls zu Beginn seiner Schrift *Sidereus Nuncius* (1610) verwendet Galilei viele Seiten darauf, zunächst sein Fernrohr ausführlich zu beschreiben, bevor er an die Niederschrift seiner im eigentlichen Sinne astronomischen Beobachtungen geht.²⁶ Für Weiss ist die Auseinandersetzung mit klassischen Werken der Kunstgeschichte das Erkenntnisinstrument, einem Fernrohr vergleichbar, durch das verschüttete Geschichte aus der Distanz herangeholt wird. In den Notizbüchern schreibt er: »Die wichtigste Arbeit [...] neben dem Aufbau des Neuen, ist die Klärung des Alten«; »kein Fortschritt ohne geklärte Vergangenheit«.²⁷

Mit solchen Sätzen schreibt sich Weiss unübersehbar in den Diskurs ein, der sich um Benjamins geschichtsphilosophische Thesen von 1940 aufspannt. In These V heißt es: »Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei« (ÜBG 71). Geschichtliches Handeln gefriert nicht von selber zu Dauerhaftigkeit, um für die Nachwelt aufbewahrt zu werden. Und dennoch, unter Berufung auf

26 | Vgl. Hans Blumenberg: »Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit«, in: Galileo Galilei: *Sidereus Nuncius. Nachricht von neuen Sternen*, Frankfurt a.M. 1965, S. 5-73; Joseph Vogl: »Medien-Werden. Galileis Fernrohr«, in: L. Engell/J. Vogl (Hg.), *Mediale Historiographien*, Weimar 2001, S. 115-123.

27 | Peter Weiss: *Notizbücher 1971-1980*, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1981, S. 380, 225.

Gottfried Keller muss ergänzt werden: »Die Wahrheit wird uns nicht davonlaufen« (ebd.). Von »tätig erlebter Geschichte« künden Ruinen wie Pergamon, durch künstlerische Praxis wurde in der Geschichte das Vergangene ins Werk gesetzt. Der Stein aber spricht nicht eindeutig aus sich, sondern muss zum Sprechen gebracht werden; um Erkenntnisinstrument sein zu können, hat er ins Wort übersetzt zu werden. Wie auch Goethe von der schweigenden Materie fordert: »Saget Steine mir an, o! sprecht, ihr hohen Paläste.«²⁸ Die Überführung seines Gehalts in Sprache ist die Befreiung des versteinerten und ruinös verschütteten Wahrheitskerns auf sich selber. Wie Weiss zur bildenden Kunst feststellt, sei ihre »Vision« stets »statisch«; selbst »wenn die Teile des Bildes in starken, atmenden Spannungen zueinander stehen so bleibt die Komposition doch unveränderlich«; selbst »wenn eine Vielheit von verschiedenen Blickwinkeln zusammengelegt wird so befinden sich diese Verschiedenheiten doch nur in einer einzigen Situation«; die Literatur hingegen könne »Kontinuitäten aufbauen«, »den Leser nach allen Richtungen hin führen und ihm sagen was er sieht, hört, denkt, empfindet«.²⁹

Zugleich ist die kalte Ruine Voraussetzung der narrativen Erkenntnis: Die Prosa der Altarbeschreibung gewinnt Wahrheit aus der Anschauung, indem sie das räumlich Plastische in Sprache überführt, die erstarrte Bewegung offenlegt und zur Klarheit bringt. Erst Weiss' Ekphrasis des Tempelfrieses befreit aus dem stummen Stein die konkrete Handlung als die kollektive Wirklichkeit der geistigen Individualität der Unterdrückten. Denn mit »Worten [sei] die grösste Wirklichkeit zu geben«.³⁰ Zu dieser Lektüre der Skulptur bedarf es einiger Umdeutungen der bisher festgehaltenen Bestimmungen, die zu einer neuen Sicht auf das Projekt Pergamon und seine kunsttheoretischen Voraussetzungen führen. Die Umdeutung steht im Zeichen einer politischen Ästhetik, die bisher nur unter der Oberfläche sichtbar wurde. Sie berührt an ihren Fundamenten die Grundzüge von Benjamins materialistischer Geschichtsbeachtung.

Ein Bildepos der göttlichen Erhabenheit über alles Irdische, ein freuden-trunkenes Gemälde der Naturbeherrschung des kultivierten Menschen? Die »Spezialisten« im Berliner Ausstellungsraum »sprachen von Kunst, sie priesen die Harmonie der Bewegung, das Ineinandergreifen der Gesten« (ÄW I, 9), wie der Roman berichtet. Benjamin gibt solch einer Haltung zum Vergangenen und seiner Kunst den Namen »Historismus«: Dieser sitzt dem nur vermeintlich objektiven »Verfahren der Einfühlung« auf, das Einfühlung »in den Sieger«

28 | Johann Wolfgang Goethe: *Römische Elegien*, in: ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchner Ausgabe) Bd. 3,2, München 1990, S. 39.

29 | Peter Weiss: »Einleitung zu einem Buch über »Die Avantgarde des Films«, in: H. Machnik/R. Niehoff (Hg.), *Filme*, Berlin 2012, S. 5.

30 | Ebd.

als Auftraggeber des Kunstwerks ist und sich lediglich auf die »Mühe der grossen Genien« (ÜBG 72f.) richtet, die es entworfen haben. Die materialistische Betrachtung kann nur im Gegenteil ihr Ziel finden: »In jeder Epoche muss versucht werden, die Ueberlieferung von neuem dem Konformismus abzугewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen« (ÜBG 72).

Das Gespräch der drei jungen Männer im Roman verhandelt, was tatsächlicher Inhalt des Frieses ist: »historische Ereignisse«, konkrete geschichtliche Handlungen, die »in mythischer Verkleidung« erscheinen, weltliche Herrscher, überhöht zur göttlichen Macht der Olympier, an sich menschliche Handlungen, doch »verständlich nicht als von Menschen hervorgerufen, sondern hinnehmbar nur als überpersönliche Macht, die Geknechtete, Versklavte wollte, in Unzahl« (ÄW I, 9). Sogleich wird der politische Hintergrund eröffnet: »Die Giganten, die Söhne der klagenden Ge, vor deren Oberkörper wir standen, hatten sich frevelnd gegen die Götter erhoben, andre Kämpfe aber, die über Pergamons Reich hingegangen waren, lagen unter dieser Darstellung verborgen«; d.h. dargestellt sind zwar »Giganten, Titanen, Kyklopen und Erinnyen« (ÄW I, 9f.), doch ihre konkrete lebensweltliche Entsprechung sind die rechtlosen Sklaven im alten Pergamon, die im Klassenkampf unterliegen. Der Roman benennt diese Hintergründe direkt: »Die Gesetze der antiken Sklavengesellschaft bestanden fort. Trotz aller Revolten mußte die Vielzahl des Volks immer wieder für die Elite ins Feld ziehn« (ÄW I, 43) – nicht nur für Krieg, auch für tägliche Arbeit.

Hinter der Maske göttlich-menschlicher Travestie zelebriert die Herrscherdynastie eine bildgewaltige Machtinszenierung, ein »Denkmal ihrer eignen Größe und Unsterblichkeit« (ÄW I, 9), denn um den Schein der unumschränkten Macht zu tragen, inszeniert sich Macht in eindringlichster und nachdrücklichster Weise als mordende Macht. Es ist wieder Canetti, der diesen Zusammenhang von Macht und Mord beleuchtet: »Was bis zum Töten gehen kann, wird gefürchtet, was nicht unmittelbar dem Töten dient, ist bloß nützlich. Alle geduldigen Verrichtungen der Hand bringen denen, die sich auf sie beschränken, nichts als Unterwerfung ein. Doch die anderen, die sich dem Töten widmen, haben die Macht.«³¹

Das Museumsgespräch über die Entmythologisierung der Geschichte reflektiert den Entstehungszusammenhang des Altars: In Auftrag gegeben wird er vom pergamenischen König Eumenes II.; die Oberaufsicht überträgt er dem Gelehrten Krates von Mallos, der politisch-mythologische Einheit stiftet, die mehrere Bildhauer unter Mitwirkung einer Unzahl versklavter Arbeiter in Material bringen. Der Altar besitzt nicht allein einen Sockelfries mit den Szenen der Gigantomachie, sondern zudem einen kleineren Reliefzyklus im hochgelegenen Innenhof; er zeigt ausschnittartig die heldenhaft stilisierte Le-

bensgeschichte von Telephos, dem Gründer von Pergamon und Urahn des Königs.³² In der Heroisierung des Ahnherrn heroisiert sich der Auftraggeber selbst, er steht in ein und derselben Tradition und direkten Abstammungslinie mit Telephos. So muss auch der Handlungsbezug zur Macht des Olymp verallgemeinernd verstanden werden – beides zusammengenommen demonstriert: Der König von Pergamon verlangt, verehrt zu werden als endliches Abbild der neuen Götter, als ihre Repräsentation auf Erden, sein Tun als ein von ihnen geleitetes und durch sie verbürgtes. Seine Handlung setzt im Endlichen durch, was im Götterhimmel vorgezeichnet steht. Der Fries bezeugt die göttliche Abkunft der obersten Herrscherkaste von Pergamon gründungsgeschichtlich wie mythologisch.

In dieser Lesart wird der Altarfries als ein religiös überformtes Schlachtfest entlarvt, das die politischen Verhältnisse mythologisch darstellt, substantiell ein »Abbild seiner eignen Geschichte« (ÄW I, 9), in Marmor erstarrt. Der Pergamonmuseumskatalog hält fest: »Darstellungen vom Elend der Besiegten [nehmen] überhaupt eine zentrale Position in der hellenistischen Kunst von Pergamon ein« und treten häufig »wie hier im mythologischen Gewand«³³ auf. So dient die Kunst den Herrschenden, »ihrem Rang, ihren Befugnissen den Anschein des Übernatürlichen zu verleihen«, »kein Zweifel an ihrer Vollkommenheit durfte entstehn« (ÄW I, 10). Zugleich ist darin verschleiert, dass es die Besiegten sind, die den Marmor für die Künstler herbeizuschaffen hatten; mehr noch: dass sie dabei in ihren harten, schweißtreibenden Handlungen selbst das ideale »Modell« für die Künstler abgaben; in »ihren in Arbeit angestregten Leibern« ist idealtypisch zum Ausdruck gebracht, dass aus »Herrschaft und Erniedrigung Kunst« entsteht.³⁴ So wird ihre Handlung der Sklavenarbeit modellhaft angeeignet und zum ästhetischen Ausdruck dauerhaft festgestellt, indem sie sich im Stein materialisiert; »die Meißel und Hämmer der Steinmetzen und ihrer Gesellen hatten das Bild einer unumstößlichen Ordnung den Untertanen zur Beugung in Ehrfurcht vorgeführt« (ÄW I, 9). Im Fries ist die Handlung zum Gegenstand versteinert, doch im Kultus um diese Versteinierung der materielle Hintergrund der Handlung verschleiert zur Unkenntlichkeit. Die zugrundeliegenden Produktionsbedingungen löst erst Weiss' Roman aus der Versteinierung und macht sie hinter der Verschleierung sichtbar.

Das gibt der zuvor entwickelten Argumentation eine neue Richtung. Wenn zuvor thetisch erarbeitet werden konnte, dass Handlung als zweckgerichtete, instrumentelle Objektaneignung Machtverhältnisse schafft, muss auch der ge-

32 | Vgl. Staatliche Museen zu Berlin: *Die Antikensammlung*, S. 346ff.

33 | Ebd., S. 330.

34 | ÄW I, 14; vgl. Manfred Züfle: *Der bretonische Turm. Essays zur Macht- und Kulturkritik*, Berlin/Hamburg 1998, S. 57.

schichtlichen Handlung, welcher in mythologischer Verdichtung künstlerisch vermitteltes Selbstbewusstsein gegeben wird, das Attribut der Bemächtigung zur Konstitution von Herrschaft zuerkannt werden. Doch dieser Prozess des Selbstbewusstseins durch Kunst, in dem der Einzelne sich im politischen Kontext, im Subjekt-Objekt-Bezug in ganzer Tiefe erfasst, wird gestört und unterbrochen; er scheitert, wenn mythologische Verschleierung mit Verdichtung des Wahren verwechselt wird. An der Ruine Pergamon wird ablesbar, dass sie Kunst der ›Sieger‹ ist, in die sich einzufühlen Sache des Historisten ist; doch zugleich bewahrt sie unter ihren Krusten Versteinerungen des Schweißes und Bluts, die auf ihren wahren Entstehungszusammenhang verweisen; sie zeigt, dass sie »auch der namenlose Fron ihrer Zeitgenossen« ist, dass es »niemals ein Dokument der Kultur« geben kann, »ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein« (ÜBG 73).

Weiss führt durch seine literarische Erschließung einzelner Werke eine wesentliche Eigenschaft der Kunst vor. Mit der Pergamon-Allegorie Vergleichbares durchzieht seinen Roman von Anfang bis Ende: bei der Beschreibung der Tempelanlage von Angkor Wat, bei der Verquickung des Berichts junger Arbeiter über die Gefahren in der Produktionshalle mit Momenten aus Dantes *Divina Commedia*, bei der Deutung von Géricaults *Floß der Medusa* unter dem Aspekt des Kolonialismus.³⁵ Es zeigt sich allenthalben, wie Vergangenes ästhetisch bedeutungsvoll werden kann für die Gegenwart. Es wird benötigt für die Stiftung eines umfassenden Geschichtsbewusstseins im Sinne Benjamins, das heißt es liefert dem gegenwärtigen »historische[n] Materialist[en]« den Ertrag, »Vergangenes historisch [zu] artikulieren«, »sich einer Erinnerung [zu] bemächtigen«, »ein Bild der Vergangenheit festzuhalten«, nicht wie der Historist, um Wissen aufzuhäufen, sondern um »im Vergangenen den Funken der Hoffnung anzufachen« (ÜBG 71f.), Hoffnung auf Erlösung der gegenwärtig Handelnden von Herrschaft und Unterdrückung. Es führt »Erkenntnisse, Bilder, Artikulationsmöglichkeiten« zu, um politische »Handlungsfähigkeit«³⁶ zu fördern. Mit diesem Impuls zur politischen Handlung befindet sich die Narration bereits auf der Ebene der Gegenwart.

35 | Vgl. Jost Hermand: »Das Floß der Medusa. Über Versuche, den Untergang zu überleben«, in: K.-H. Götze/K. R. Scherpe (Hg.), *Die »Ästhetik des Widerstands« lesen*, Argument-Sonderband 75, S. 112-120, hier S. 115ff.

36 | Wolfgang Fritz Haug: »Vorschläge zur Aneignung der »Ästhetik des Widerstands««, in: K.-H. Götze/K. R. Scherpe (Hg.), *Die »Ästhetik des Widerstands« lesen*, Argument-Sonderband 75, S. 29-40, hier S. 29.

EBENE IV: RAUS AUS DEM MUSEUM – HANDLUNG ALS WIDERSTAND

Nicht allein die Entstehungszeit, auch die Nachgeschichte des Altars steht im Zeichen der Demonstration und Ausübung von Macht. Weiss' Roman zeigt dies u.a. an den deutschen Ausgrabungen in Pergamon: »Als die Bildbrocken, die unter den Ablagerungen vorderasiatischen Machtwechsels vergraben gelegen hatten, ans Tageslicht kamen, waren es wieder die Überlegenen, die Aufgeklärten, die das Wertvolle zu nutzen wußten, während die Viehhüter und Nomaden, die Nachfahren der Erbauer des Tempels, von Pergamons Größe nicht mehr besaßen als Staub« (ÄW I, 13). Pergamon ist der Ort der Machtinszenierung im Gestern wie im Heute. Der Roman artikuliert literarisch, was Benjamin in der siebten seiner Thesen geschichtsphilosophisch festhält: Die »Herrschenden sind [...] die Erben aller, die je gesiegt haben« (ÜBG 73).

Ganz am Ende, nach mehr als 1000 Seiten, findet sich erneut eine Beschreibung der Pergamon-Friese, doch nun wird der Mythos überblendet vom »Lärmen [...] eisenbeschlagne[r] Stiefel« der marschierenden SS, vom »Knattern von Salven aus Maschinenpistolen«, von jungen Soldaten, die »einander würgen und zerstampfen«, die, »schwere[] Waffen schleppend, einander überrollten und zerfleischten« (ÄW III, 267). Die Geschichte holt die Protagonisten ein. Und wer an den Anfang zurückblättert, entdeckt, wie bereits die Altarbeschreibung auf die nationalsozialistische Katastrophe vorausdeutete: in der Rede von den »Hiebe[n] schwerer Waffen« und vom »Rollen gepanzerter Räder« (ÄW I, 7). Erst der narrative Einbezug der Gegenwart macht den unmittelbaren Handlungskontext der Museumsbesucher bewusst. »Auf dem Weg zum engen, niedrigen Ausgang an der Seite des Saals leuchteten uns oft aus den kreiselnden Verschiebungen in der Menge der Besucher die roten Armbinden der schwarz und braun Uniformierten entgegen« (ÄW I, 11). Der Pergamonaltar wird »aufbewahrt in einem Museum, das wieder und noch gebraucht wird«, wieder und noch vom Nazi-Regime, von einer in historischer Kontinuität stehenden Machtelite »zur Verherrlichung ihrer Herrschaft«; diese Kontinuität reicht bis zu den Machtverhältnissen der Entstehungszeit zurück: »Im antiken Pergamon stand das Kunstwerk im abgeschlossenen Bezirk der Herrschenden und der Verwaltung, und das Volk, durch dessen Arbeit die Muße der Kultur überhaupt ermöglicht und von ihr und gegen sie erzwungen wurde, hatte nur an Festtagen Zutritt. Sehen und festhalten sollte das Volk auch in der Kunst nur, dass und was oben ist.«³⁷

Andererseits ist es aber die Nachgeschichte, die nachträgliche Aneignung, jede Gegenwart, der das Werk bedeutsam ist, die die Ruine aus ihrer Verschüttung befreit und in Kontinuität mit zeitgenössischer Erfahrung stellt. In der

vorliegend entworfenen Perspektive wird Kunst im Sinne einer Vergegenständlichung elementarer Handlungsakte als erlebte Geschichte verstanden. Verdichtete Handlungsakte liegen aber in unverstellter Klarheit nicht einfach vor, nach ihnen muss die Kunstgeschichte durchforstet werden. Der Autor Weiss entdeckt sie u.a. im Mythos des Gigantenkampfes und seiner antiken künstlerischen Bearbeitung im Pergamonaltar, als versteinerte Urform der gegenwärtigen politischen Verhältnisse; die Versteinering im Sinne Benjamins als Weiterleben der bisherigen Geschichte in der Gegenwart.³⁸ Durch die kritische und Ideologeme enthüllende Auseinandersetzung kann Weiss das geschichts-emblematische Kunstwerk auf seinen Wahrheitsgehalt freilegen. Schließlich gewinnt er durch Inbezugsetzung des Vergangenen zur Gegenwart ein in ihr Orientierung stiftendes Bewusstsein.

Gemäß beiden Aspekten spricht Benjamin von ›Erlösung‹: »Die Vergangenheit führt einen heimlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen ist«; es »besteht eine geheime Verabredung zwischen den gewesenen Geschlechtern und unserem«, so dass sich zeigt, »wir [sind] auf der Erde erwartet worden« (ÜBG 70). Erlöst wird der Wahrheitsgehalt des Vergangenen von seiner verstellenden Überformung durch die herrschende Macht; dies ist im Vollsinn Befreiung der Handlung zu Erkenntnis und Selbsterkenntnis. Erlöst wird die Geschichte aber auch und vor allem im Sinne einer Vollendung des erst begonnenen Projekts: Die kollektive Handlung der »unterdrückte[n] Klasse« als »das Werk der Befreiung« wird »im Namen von Generationen Geschlagener zu Ende [ge]führt« (ÜBG 77). In das Werk schreibt sich Weiss mit seinem Roman ein, ohne dass seine Zeit es vollenden kann. Zugleich ergeht bei Benjamin wie bei Weiss gerade wegen dieses Scheiterns der Appell an jede nächste Gegenwart, mit Hilfe ästhetischer Vermittlung die Gewordenheit des Bestehenden und Beständigkeit des Vergangenen durchzuarbeiten, um in der Gegenwart zur gestaltenden Handlung als Widerstand zu finden. Durch die Konfrontation mit dem Wahrheitsgehalt der Kunstwerke, durch ästhetische Inverhältnissetzung, wird in der Gegenwart Erkenntnis und Handeln zur Weichenstellung der Zukunft. Vergangene Kunst besitzt durch beide Seiten ihres praktischen Vollzugs, als materielle Vergegenständlichung geschichtlichen Handelns und als »eine mit Jetztzeit geladene Vergangenheit« (ÜBG 78), die Verbindung zum gegenwärtigen Bewusstsein sowie der hoffnungsvollen Erlösung des Künftigen. So ist die jetztzeitliche Aneignung der objektiven Gestalt als Produkt künstlerischer Handlung und materialisierten Geschichtsbewusstseins nicht Nachvollzug klassischer Bildung, sondern Stiftung eines Bewusstseins, das sich in die Kontinuität der Geschichte stellt und seine eigene Situation als eine der im Kunstwerk verdichteten Situation analoge erkennt.

38 | Vgl. zu Benjamins Begriff der ›Versteinering‹ S. Buck-Morss: *Dialektik des Sehens*, S. 88ff., 199ff.

Der Handlung von Weiss' Roman und der Entstehungszeit von Benjamins Thesen ist derselbe historische Zeitraum hinterlegt. Benjamin zeigt sich zuversichtlich, dass durch das in seiner Schrift entworfene Geschichtsverständnis »unsere Position im Kampf gegen den Faschismus sich verbessern« (ÜBG 74) werde. Dem Roman hingegen geht es um den Versuch realistischer Einschätzung: Einer Übermacht wie dem nationalsozialistischen Regime kann kein spontan wirkungsvoller Widerstand entgegengesetzt werden, in großen Teilen ist das Buch die Darstellung verzweifelter Scheiterns. Doch vereinzelte entschlossene Gruppen wirken auf den Fehler als (staatliches) System ein wie das Wasser gemäß dem ›Gesetz des geringsten Widerstands‹: Es ist im Stande, dichtere Materie auszuhöhlen.³⁹ So werden die Handlungsmöglichkeiten und Handlungsräume des Individuums, wie auch einer ganzen politischen Bewegung, unter den Bedingungen der Terrorherrschaft ausgemessen, um die Frage nach der geschichtlichen Bedeutung des Einzelnen und nach dem Zusammenhang von Kunst und Politik aufzuwerfen.

Kunst ist nicht bloß das, was ist. Sie ist auch nicht bloß das, was sie selber ist. Kunst ist vergegenständlichtes Handeln und damit potentiell Bewusstsein dieses Handelns, sie ist also, was ist, das sie selber nicht ist, im Anderen ihrer selbst, denn sie selber ist ja nicht ihre eigene Voraussetzung. Sie ist Produkt der tätigen Arbeit der Handlung: auch des Erinnerns, Durchdenkens, Erkennens, und zwar des Gegebenen für das, was sich der Kunst eignet. Künstlerische Handlung überführt Zweck in Materie, gibt Materie geschichtlichen Zweck. Sie lässt teilhaben an der Erfahrung mit der Welt und gegen diese Welt. Denn die Erfahrung der literarischen Figur ist Erfahrung im Widerstand gegen Bestehendes, zielgerichtetes Handeln als Durchsetzung inneren Handlungszwecks in einer Welt, die diesen Zweck immerfort an ihrer kalten Schale abprallen, Enttäuschung und Zerschlagen zu den Resultaten des Handelns werden lässt. Bereits der Titel *Ästhetik des Widerstands* markiert den Schnittpunkt von Kunst und Politik – wirklich wird der Konnex durch den Handlungsbegriff.

LITERATUR

Abendroth, Lisa und Wolfgang: »Die ›Ästhetik des Widerstands‹ als Beitrag zur Geschichte der Arbeiterbewegung«, in: K.-H. Götzke/K. R. Scherpe (Hg.), *Die ›Ästhetik des Widerstands‹ lesen*, Argument Sonderband 75, Berlin 1981, S. 18-28.

39 | Vgl. O. Negt/A. Kluge: *Geschichte und Eigensinn*, S. 58.

- Benjamin, Walter: »Über den Begriff der Geschichte«, in: *Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 19, hg. v. G. Raulet, Frankfurt a.M. 2010, S. 69-81.
- Blumenberg, Hans: »Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit«, in: Galileo Galilei, *Sidereus Nuncius. Nachricht von neuen Sternen*, Frankfurt a.M. 1965, S. 5-73.
- Buck-Morss, Susan: *Dialektik des Sehens, Walter Benjamin und das Passagen-Werk*, Frankfurt a.M. 1993.
- Canetti, Elias: *Masse und Macht*. Frankfurt a.M. 1980.
- Darwin, Charles: *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, London 1871.
- Engels, Friedrich: »Antheil der Arbeit an der Menschwerdung des Affen«, in: *Marx-Engels-Gesamtausgabe* Bd. I, 26, Berlin 1985, S. 543f.
- Feige, Daniel Martin: *Kunst als Selbstverständigung*, Münster 2012.
- Fichte, Johann Gottlieb: *Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters* (1806), in: ders., *Gesamtausgabe* Bd. I, 8, hg. v. Reinhard Lauth und Hans Gliwitzky, Stuttgart-Bad Cannstatt 1991.
- Goethe, Johann Wolfgang: »Römische Elegien«, in: ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchner Ausgabe) Bd. 3, 2, München 1990.
- Grimm, Jacob und Wilhelm: Art. »Handlung«, in: dies., *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 10, Leipzig 1877.
- : Art. »handeln«, in: dies., *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 10, Leipzig 1877.
- Haug, Wolfgang Fritz: »Vorschläge zur Aneignung der ›Ästhetik des Widerstands‹«, in: K.-H. Götze/K. R. Scherpe (Hg.), *Die ›Ästhetik des Widerstands‹ lesen*, Argument Sonderband 75, Berlin 1981, S. 29-40.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesung *Die Philosophie der Kunst. Im Sommer 1823*, nachgeschr. v. H. G. Hotho (Manuskript).
- : *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830). *Gesammelte Werke*, Bd. 20, hg. v. Wolfgang Bonsiepen und Hans-Christian Lucas, Hamburg 1992.
- Hermant, Jost: »Das Floß der Medusa. Über Versuche, den Untergang zu überleben«, in: K.-H. Götze/K. R. Scherpe (Hg.), *Die ›Ästhetik des Widerstands‹ lesen*, Argument-Sonderband 75, Berlin 1981, S. 112-120.
- Hilmer, Brigitte: *Scheinen des Begriffs. Hegels Logik der Kunst*, Hamburg 1997.
- Horn, Christoph/Löhrer, Guido: »Die Wiederentdeckung teleologischer Handlungserklärungen«, in: dies. (Hg.), *Gründe und Zwecke. Texte zur aktuellen Handlungstheorie*, Frankfurt a.M. 2010, S. 7-45.
- Kähler, Heinz: *Der große Fries von Pergamon. Untersuchungen zur Kunstgeschichte und Geschichte Pergamons*, Berlin 1948.
- Kunze, Max: *Der Pergamonaltar. Seine Geschichte, Entdeckung und Rekonstruktion*, Mainz 1995.

- Luschey, Heinz: *Rechts und Links. Untersuchungen über Bewegungsrichtung, Seitenordnung und Höhenordnung als Elemente der antiken Bildsprache*, Tübingen/Berlin 2002.
- Negt, Oskar/Kluge, Alexander: *Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt a.M. 1981.
- Pfanner, Michael: »Bemerkungen zur Komposition und Interpretation des Großen Frieses von Pergamon«, in: *Archäologischer Anzeiger* 1 (1979), S. 46-57.
- Quante, Michael: *Die Wirklichkeit des Geistes. Studien zu Hegel*, Berlin 2011.
- Rohde, Elisabeth: *Pergamon. Burgberg und Altar*, Berlin 1961.
- Schefold, Karl: *Götter- und Heldensagen der Griechen in der früh- und hocharchaischen Kunst*, München 1993.
- Staatliche Museen zu Berlin: *Die Antikensammlung. Altes Museum – Neues Museum – Pergamonmuseum*, hg. v. A. Schwarzmaier, A. Scholl und M. Maischberger, Darmstadt 2012.
- Sulzer, Johann Georg: Art. »Handlung«, in: ders., *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Neue vermehrte zweyte Auflage, Bd. 2, Leipzig 1792.
- Vieweg, Klaus: »Hegels Handlungsbegriff in der praktischen Philosophie und in der Ästhetik«, in: A. Gethmann-Siefert u.a. (Hg.), *Hegels Ästhetik als Theorie der Moderne*, Berlin 2013, S. 177-196.
- Vogl, Joseph: »Medien-Werden. Galileis Fernrohr«, in: L. Engell/J. Vogl (Hg.), *Mediale Historiographien*, Weimar 2001, S. 115-123.
- Weiss, Peter: *Notizbücher 1971-1980*, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1981.
- : »Die Ästhetik des Widerstands«, in: Suhrkamp Verlag (Hg.), *Werke in sechs Bänden*, Frankfurt a.M. 1991.
- : »Einleitung zu einem Buch über »Die Avantgarde des Films««, in: H. Machnik/R. Niehoff (Hg.), *Filme*, Berlin 2012.
- Wiehl, Reiner: »Über den Handlungsbegriff als Kategorie der hegelschen Ästhetik«, in: H.-J. Gerigk (Hg.), *Philosophische Ästhetik zwischen Immanuel Kant und Arthur C. Danto*, Göttingen 2005, S. 88-123.
- Zimmermann, Martin: *Pergamon. Geschichte, Kultur, Archäologie*, München 2011.
- Züfle, Manfred: *Der bretonische Turm. Essays zur Macht- und Kulturkritik*, Berlin/Hamburg 1998.

