

Der Geist kann warten

Bioziale Zugänge zum autobiographischen Gedächtnis

Menschen haben nicht nur eine Lebensgeschichte, sondern können sie erinnern und erzählen, oder besser: Sie stellen sie einnehmend und erzählend her. Diese Form des Erinnerns ermöglicht ihnen Raum-Zeit-Reisen in die Vergangenheit, bei denen Lebensepisoden vergegenwärtigt werden: das Ich von einst, seine damaligen Empfindungen und Gedanken, die Relationen zu Orten und anderen Personen. Daß diese Episoden so nicht stattgefunden haben müssen, wie sie erinnert werden, gehört ebenso dazu wie das konstitutive Vergessen. Außerdem bringen die Erzählungen der eigenen Geschichten kulturelle Muster von höchst unterschiedlicher Reichweite ins Spiel.

Zwar teilen wir einfache Formen des Erinnerns mit Tieren, doch das episodisch-autobiographische Gedächtnis dürfte zu dem gehören, was für die spezifisch menschliche Form der beschleunigten kulturellen Evolution konstitutiv ist. Entsprechend schwer fällt es, die natürlichen Anteile dieses Gedächtnissystems von den sozialen und kulturellen Prägungen reinlich abzusondern. Anders gewendet: An der Entwicklung dieses Gedächtnissystems, die mit der Phase des kindlichen Spracherwerbs einsetzt, sollte sich die Verschränkung von biologischer Disposition und sozialer oder kultureller Prägung gut vor Augen führen lassen. Von dieser Grundannahme geht der interdisziplinäre Ansatz zur Erforschung des autobiographischen Gedächtnisses aus, den der Neuropsychologe Hans Markowitsch (Bielefeld) und der Sozialpsychologe Harald Welzer (Essen/Witten-Herde) seit einigen Jahren mit einer Forschungsgruppe verfolgen und unlängst im Rahmen einer Tagung am Essener Kulturwissenschaftlichen Institut zur Diskussion stellten.

Dieser „bioziale“ Zugang stellt in Rechnung, daß die Naturgeschichte des sich herausbildenden menschlichen Individuums (und seines Gehirns) von Beginn an eine der Interaktion mit anderen (und deren Gehirnen) ist. Die Gehirnentwicklung selbst ist durch die sozialen Wechselwirkungen geprägt, und diese Interaktionen finden in einer kulturell durchsetzten koevolutiven Umwelt statt. Damit bekommt der interdisziplinäre Zugang für Markowitsch und Welzer auch den Sinn, eine harte disziplinäre Grenze der Hirnforschung zu umgehen, nämlich deren methodisch unumgängliche Beschränkung auf das einzelne Gehirn.

Die Befunde der Hirnforscher werden unter dieser Perspektive zu einem Ausschnitt eines breiter angelegten Bildes, in dem organische Zustandsbilder, psychisch-soziale Entwicklungsstadien und kulturelle Kontexte zueinander in Beziehung gesetzt werden. Freie Interviews und standardisierte Tests spüren den psychologischen und kulturellen Dimensionen des autobiographischen Erinnerns nach, während die bildgebenden Verfahren zeigen, welche neuronalen Netzwerke aktiviert werden, wenn Menschen bestimmte Ereignisse erinnern.

Daß das autobiographische Gedächtnis je nach Lebensalter verschieden arbeitet, ist dabei für sich genommen kein sehr überraschendes Ergebnis. Aber Reiz und Versprechen des interdisziplinären Zu-

gangs hängen nicht zuletzt an der Abgleichung solcher phänomenologischen Befunde mit den neuronalen Aktivitätsmustern, die die Bilder aus dem Tomographen liefern; aus ihr sollten sich neue Heuristiken und Hypothesen generieren lassen.

Daß die Interpretation der Bilder allerdings ein Kampf mit vielen Unterbestimmtheiten und offenen Fragen über die Mechanismen von Speicherung und Abruf komplexer Gedächtnisinhalte ist, demonstrierten einige Beiträge der Essener Tagung, die auf die neuronale Basis des autobiographischen Erinnerns eingingen. David Rubin (Duke) stellte Belege für seinen Ansatz vor, das autobiographische Gedächtnissystem als Integrationsinstanz basalerer Verarbeitungseinheiten anzusehen – Sinnessysteme, Gefühl, Sprache –, die jeweils über eigene Mechanismen von Codierung, Speicherung und Abruf verfügen und mit unterschiedlichen Gewichten zu episodischem Erinnern beitragen können.

Nimmt man Andrew Mayes (Manchester) Überblick über konkurrierende neurobiologische Modelle des autobiographischen Gedächtnissystems zum Anhaltspunkt, leuchtet der Griff zu einer solchen Reduktionsstrategie schnell ein. Doch auch eine solche Aufspaltung in einzelne Module ändert nichts daran, daß man es im Fall des autobiographischen Gedächtnisses mit einem hochstufigen Phänomen zu tun hat, dessen Konzeptualisierung alles andere als einfach fällt. Daß sich unter diesen Bedingungen überhaupt verschiedene neuronale Netzwerke halbwegs deutlich voneinander unterscheiden und einzelnen Erinnerungstypen zuordnen lassen, darüber darf man fast schon staunen – selbst wenn die daraus abgeleiteten Hypothesen weite Spielräume haben.

Bis zu Bradd Shores (Atlanta) anregenden und unterhaltsamen Ausführungen über die Art und Weise, wie amerikanische Mittelstandsfamilien ihre Familien-erinnerungen etablieren, ließ sich die Geltungskraft solcher Hypothesen freilich noch nicht ausdehnen. Und Anja Lemkes (Frankfurt) bündige Erinnerung an den berühmten Beginn der autobiographischen Schriften von Michel Leiris – die Beschworung des Eintritts in das Universum der Sprache als Fall aus einem kindlichen Paradies der Unmittelbarkeit führte wohl eher in jenen Bereich des Grundsätzlichen, vor dem Harald Welzer mit Blick auf gedeihliche interdisziplinäre Zusammenarbeit gewarnt hatte.

Denn zu den pragmatischen Maximen, mit denen Welzer die Erfahrungen mit einer aus Geistes- und Naturwissenschaftlern zusammengesetzten Forschungsgruppe resümierte, gehörten: keine Gruppen stellen, nie über Grundsätzliches sprechen, keine tiefliegenden begrifflichen Probleme aufwerfen. Die „großen Fragen“ zielen dabei nicht zuletzt auf die einschlägige Neigung mancher Hirnforscher, sich philosophische Probleme aufzuladen. Woran zu sehen ist, daß die Geisteswissenschaften sich nicht der Einsicht verschließen, daß auf Geist erst einmal Verzicht zu leisten ist, will man ihm über verschiedene Wissenschaftskulturen hinweg zu Leibe rücken. HELMUT MAYER

Herzen am Abgrund

Die Schwestern in Mozarts „Cosi fan tutte“

„Ah guarda sorella“ – „Sieh nur, Schwester“, gleich mit dem ersten Satz ihres ersten Auftritts erfährt das Publikum, daß Dorabella und Fiordiligi, die weiblichen Hauptfiguren in Mozarts Oper „Cosi fan tutte“, Schwestern sind, daß beide verliebt sind und sich gegenseitig von Aussehen und Eigenschaften ihrer Geliebten verschwärmen. Mozart komponiert nicht nur das Verliebte, er verrät noch mehr: daß die Schwestern unterschiedliche Charaktere sind. Denn mit Dorabellas Einsatz kommt ein völlig neuer Ton hinzu, der die Gefühlsäußerung Fiordiligis um eine ganze Welt erweitert. Am Ende dieser musikalischen Exposition finden sie sich dann in perfekter Harmonie, in einer musikalischen Phrase, die von Terzen und von gemeinsam frei – adagio – gestalteten Fiorituren geprägt ist: das Wort und den Gott „amore“ besingend.

In der Operngeschichte gibt es nicht viele Schwesternkonstellationen. Während die Vorgänger Mozarts und da Pontes die Schwester-Bruder-Beziehung bevorzugten, wie in Metastasio Dramen „Artaserse“ und „La clemenza di Tito“, wendet da Ponte bei den Cossi-Schwestern einen dramaturgischen Kunstgriff an: Statt einer Haupt- und Nebenhandlung schafft er mit den beiden Protagonistinnen eine verdoppelte Haupthandlung, deren Stränge sich einmal voneinander entfernen, dann bis zur Berührung nahe kommen. Mozart folgt dieser Vorgabe, indem er die Ensembles gegenüber den Arien stark aufwertet. Hier manifestiert sich die enge Beziehung von Dorabella und Fiordiligi. Die Stimmen werden oft parallel geführt, oder die eine ist das Echo der anderen (Reinhard Kleinertz, „Mozarts Cosi fan tutte unter Berücksichtigung der Schwesternkonstellation“, in: Schwestern, hrsg. von Corinna Onnen-Isemann, Frankfurt 2005).

Aus der Operntradition und aus einem Brief Mozarts von 1783 leitet Kleinertz her, daß auch für „Cosi fan tutte“ eine klare Hierarchie der Charaktere gelte, bei den Frauen also eine „seria“ (Fiordiligi), eine „buffa“ (Despina) und eine „mezzo

carattere“ (Dorabella). Doch musikalisch ist dieser Unterschied zwischen den beiden Schwestern nicht eindeutig festzumachen, und zwar bis weit in den zweiten Akt hinein. Denn anders als die Ensembles beitreten die Arien der Schwestern, also ihre persönlich-subjektive Äußerung, in der Interpretation immer wieder große Schwierigkeiten. Auch Kleinertz kann nicht überzeugend darlegen, warum Fiordiligis Felsenarie ernst gemeint, Dorabellas vorheriger Verzweiflungsausbruch („Smanie implacabili“) jedoch ein Fall von parodistischer Übertreibung sein soll: Beiden Arien gehen große, vom Orchester begleitete Rezitative voraus, beide haben das pathetische Format einer Seria-Arie, beide stürzen wie glühende Kometen in die Verwechslungskomödie. Daß sie in ihrem dramaturgischen Kontext gleichwohl übertrieben wirken wie ein unpassendes Zitat, ist gerade der besondere Reiz.

Zu Recht weist Kleinertz darauf hin, daß die Rollen der beiden Schwestern zu Beginn der Komposition anders zugeordnet waren, mit Dorabella als höherem, Fiordiligi als tieferem Sopran. Die dramaturgische Folge wäre gewesen, daß die Frauen sich in ihre eigenen maskierten Verlobten neu verliebt hätten. Erst durch die Umkehrung entsteht das verletzende Spiel mit der Frau des Freundes und mit dem Geliebten der Schwester.

Die These einer musikalischen Wahlverwandtschaft der neuen Paare ist indes nur auf den ersten Blick plausibel: Auch wenn Sopran und Tenor üblicherweise ein Paar bilden, kann der Bariton zur Sopranstimme eine ebenso große Affinität haben, wie „Don Giovanni“, „Figaro“ und nicht zuletzt auch das Liebesduett zwischen Guglielmo (Bariton) und Dorabella (hoher Mezzosopran) zeigen. Auch geht Kleinertz wohl etwas zu weit mit seiner Annahme, dieses neue Paar sei sich der Austauschbarkeit der Gefühle voll bewußt: „O cambio felice di cori e d'affetti“ meint das Herzverschenken an den anderen. Die Musik ist ohne Doppelbödigkeit – die Szene auf dem Theater steuert dem Abgrund zu. ANJA-ROSA THÖMING

Geisteswissenschaften



Die beiden auf dieser Seite abgebildeten Reliquiare sind Beutestücke aus der Plünderung Konstantinopels während des vierten Kreuzzugs im Jahre 1204. Sie befinden sich im Domschatz zu Halberstadt. Während der Jacobusschädel (links), der ursprünglich mit Gold und Edelsteinen geschmückt war, keine neue Fassung gefunden hat, wurde der Nikolausarm (unten) eigens geschaffen, um den Finger des Heiligen aufzunehmen. Er ist sichtbar im Fuß des Reliquars eingelassen. Beide Stücke sind Zeugnisse für eine Wende im abendländischen Reliquienkult unter byzantinischem Einfluß. Während man bis dahin im Westen das heilige Gebein verhüllte, begann man es nun, nach dem Muster byzantinischer Reliquienpraxis, unverhüllt zu präsentieren.

Foto Domschatz zu Halberstadt

Wende zur Sichtbarkeit

Der Wandel des abendländischen Reliquienkults nach der Plünderung Konstantinopels

„Alles war aus Silber; und es gab keine Säule, die nicht aus Jaspis oder Porphy aus edlem Stein gewesen wäre. Der Boden der Kapelle war aus weißem Marmor, so glänzend und klar, daß man glaubte, er sei aus Kristall. Diese Kapelle war so prächtig und so edel, daß man Euch gar nicht die große Schönheit und die große Vornehmheit dieser Kapelle beschreiben kann. In dieser Kapelle fand man die kostbarsten Reliquien, denn man fand zwei Teile des wahren Kreuzes, so groß wie das Bein eines Mannes und ungefähr ein halber Klafter lang, und weiter fand man die eiserne Lanze, mit der unserem Herrn die Seite geöffnet worden war, und die zwei Nägel, die man in Hände und Füße geschlagen hatte.“ So offensichtlich fasziniert und keineswegs ohne Gier schildert Robert de Clari während des vierten Kreuzzugs im Jahre 1204 als Augenzeuge der Eroberung von Konstantinopel die edle Pracht der Heiligen Kapelle im Palast des byzantinischen Kaisers.

Zur Zeit der Kreuzfahrer war man der Überzeugung, zwei Drittel des Reichtums der Welt seien in Konstantinopel konzentriert. Dort befanden sich auch die kostbarsten Reliquien der Christenheit. Der Raub altherwürdiger Kunstschätze, wie zum Beispiel der Pferde von San Marco, sowie die Zerstörung wertvoller Ikonen und Mosaiken während des Kreuzzugs sind bekannt, ebenso, daß der Import ostkirchlicher Reliquiare die Aneignung byzantinischer Formen nach sich zog. Weniger bekannt ist, daß dieser Objekttransfer im Westen mit einer Umwälzung des Scherhaltens einherging (Gia Toussaint, „Die Sichtbarkeit des Gebeins im Reliquiar – eine Folge der Plünderung Konstantinopels“, in: Reliquiare im Mittelalter, Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Bd. 5, Akademie Verlag, Berlin 2005). Die plötzliche Flut östlicher Reliquiare führte zu einer neuartigen Inszenierung: zur sichtbaren Schaustellung der Reliquie, also des bloßen Knochens, im Reliquiar. Neue Forschungen zur Reliquienverehrung verstehen sich als eine Wahrnehmungs- und Deutungsgeschichte des Körpers im Unterschied zu einer autonomen Formgeschichte, wie sie Joseph Braun in seinem bis heute nicht überholten Compendium über Reliquiare (1940) praktizierte.

Der vierte Kreuzzug, der in erster Linie ein Beutezug war, ereignete sich in einer geistigen Umbruchphase. Es ging zunehmend darum, die heilige Materie auch zu schauen. Geplünderte kleinformatige Partikeln benötigten ein Gehäuse, dieses wiederum verlangte nicht selten die Rahmung durch eine zukunftsweisende Architektur. Letztlich war auch die Pariser Sainte Chapelle als reliquiarhaftes „theatrum“ der Dornenkrone eine Folge der neuen politischen Situation in Konstantinopel. Dabei könnten spektakuläre Einzelstücke aus Byzanz als Initialzündung gewirkt haben.

Vielleicht erklärt sich der gotische Neubau des Doms von Halberstadt nicht nur aus der Konkurrenzsituation mit dem Bauprojekt im benachbarten Magdeburg. Der dem Troß der Plünderer angehörige Halberstädter Bischof Konrad von Krosigk kehrte am 16. August 1205 – so genau wissen es die Akten – mit seinen Schätzen an seinen Metropolitansitz zurück. Der „adventus reliquiarum“ wurde zu einer triumphalen Prozession. Unter den Reliquien stach vor allem der ohne Fassung zur Schau gestellte Jacobus-Schädel ins Auge. Noch heute kann man ihn so, wie er aus

Konstantinopel gekommen ist, im Halberstädter Domschatz betrachten.

Im Gegensatz zu der im Westen üblichen verhüllten Reliquienaufbewahrung in verschlossenen Schreinen, Bursen oder Körperteilreliquiare, in denen das Heilum meist von kostbarem Seidenstoff umwickelt war, blieben im Osten die aarischen Knochen unverhüllt. Auch der von Willibald Sauerländer als „dubioser Kultschädel“ bezeichnete, aus Privatbesitz aufgetauchte und sogleich dem Westen zugeordnete Totenkopf (F.A.Z. vom 25. November 2000), dessen laborierte Gravierungen eine Datierung auf das Ende des



Nikolausarm, Halberstadt, nach 1225, Domschatz Halberstadt

elften Jahrhunderts zuließen und der von Henk van Os in seiner vielbeachteten Amsterdamer Ausstellung „The Way to Heaven“ erstmals präsentiert wurde, erwies sich folgerichtig als Fälschung aus dem sechzehnten Jahrhundert.

Denn erst um 1200 faßte die auf permanente visuelle Präsentation des nackten, entblößten Knochens ausgerichtete Praxis auch im Westen Fuß. Sie sollte im Spätmittelalter immer mehr um sich greifen. Bis dahin hatte man im Westen die heiligen Knochen in einem Reliquiar beigesetzt wie einem Grab. Tatsächlich erscheint das Verbergen des Gebeins als eine Parallele

des alten Brauchs, die Toten in der Erde zu versenken. Sehen und Berühren der Knochen waren tabuisiert. Nur bei besonderen Gelegenheiten – bei Translationen oder bei der Umbettung von Reliquien in neue Gefäße – waren die entblößten Knochen kurzfristig zugänglich, doch allenfalls einem ausgewählten Kreis, meist Klerikern.

Demgegenüber waren die byzantinischen Reliquien nicht hermetisch verschlossen. Der Jesuit und Kirchenhistoriker Hartmann Grisar konnte vor hundert Jahren ein leicht zu öffnendes Kästchen, das aus Konstantinopel stammende und heute in der Kapelle Sancta Sanctorum in Rom aufbewahrte Praxedis-Reliquiar, genau betrachten. Er bemerkte darin einen weiteren Deckel mit einer Öffnung in der Mitte, wo die Wölbung des darin liegenden Schädels zum Vorschein kam, die ganz glatt war von den Küssen der Pilger.

Im Osten war visueller Kontakt ebenso möglich wie haptischer. Im Westen kam die Kirchenautorität dieser Sinnlichkeit insofern entgegen, als sie eines ihrer Elemente, die Visualität, systematisierte. Das vierte Laterankonzil erließ 1215 ein Dekret, wonach Reliquien aus alter Zeit nicht mehr außerhand eines Reliquars gezeigt oder zum Kauf angeboten werden durften. Das Lateranum reagierte damit nicht nur auf den verbotenen Reliquienhandel, sondern wandte sich zugleich gegen das ungeheure Zeigen des heiligen Gebeins.

Was allerdings jetzt nicht nur erlaubt, sondern sogar forciert wurde, war die Vitrinisierung des Knochens, wobei das Gehäuse nicht selten traditionell gefaßt wurde. So erhielt der ebenfalls aus Byzanz stammende mumifizierte Zeigefinger des heiligen Nikolaus in Halberstadt mit dem Arm-Reliquiar eine Form, die im Westen längst gängig gewesen war, aber seiner östlichen Herkunft nicht entsprach. Zu diesem traditionellen Rahmen kam eine neue Präsentationsform: Die Reliquie verschwand nicht im Inneren des Armes, sondern wurde als ganze unverhüllt hinter transparentem Bergkristall zur Schau gestellt, so daß die anatomischen Einzelheiten frapierend genau zu erkennen waren.

Mit dem Import einer Fülle von byzantinischen Reliquien setzten sich im Westen nicht nur neue Reliquiarformen durch, sondern auch neue Prioritäten der Wahrnehmung. Die Scheu gegenüber unverhüllten Gebeinen verschwand. Sinnlichkeit wurde in den Verehrungskodex der römischen Amtskirche aufgenommen, freilich in disziplinierter Form: Von Anfassen, Schmecken oder Riechen der Reliquie war keine Rede mehr, dafür durfte man sich einer bisher nicht gekannten Schaulust hingeben. Daß nach der Eroberung Konstantinopels auch bei älteren Reliquiarenschäufnungen zur Sichtbarmachung heiliger Materie gestattet wurden, zeigt, daß der Osten den Westen nicht nur um seine Reliquien bereicherte, sondern auch um eine neue Art des Sehens.

Liturgische Reformen wenige Jahrzehnte zuvor, wie der Ritus der vom Priester nach der Wandlung elevierten Hostie, hatten den Blickkontakt mit heiliger Substanz angebahnt. Der Gläubige war nicht mehr nur ein in sich gekehrter Homo religiosus, sondern ein der Außenwelt zugewandter Betrachter. Indem das Reliquiar der Reliquie einen sichtbaren Ort des Unberührbaren und Aaratischen einräumte, verwandelte es sich in eine Inszenierungsform, die mit dem modernen Begriff der Musealisierung bezeichnet werden kann. STEFAN LAUBE

Kriegsdenken der Aufklärung

Military turn?

Als „wunderliche Dreifaltigkeit“ bestimmt Clausewitz den Krieg – zusammengesetzt aus blinder Gewaltamkeit, politischer Strategie sowie dem Spiel mit Wahrscheinlichkeit und Zufall. Doch woher kommt der Trieb zum Krieg, handelt es sich dabei um den natürlichen Zustand im Kampf aller gegen alle, wie Hobbes meint, oder ist nicht eher mit Locke der Frieden als Grunddisposition des Menschen anzunehmen? Taugen Kriege als Mittel der Politik, lassen sich moralische Begründungen für einen „bellum iustum“ finden? Wer definiert die Regeln für feindliche Auseinandersetzungen zwischen Staaten, und wie beschreibt man im Unterschied dazu unregelte Bürgerkriege, Religionskonflikte, die Unterwerfung einer Kolonialbevölkerung oder Übergriffe gegen die Menschheit durch Piraten und Terroristen?

Nach dem Zweiten Weltkrieg und Vietnam waren Versuche, den Krieg zu denken, unter kritischen Geistern selten. Seit dem 11. September und jüngeren umstrittenen Blauhelm-Einsätzen ändert sich das. Gibt es also einen „military turn“? Debatte wurde diese Frage jetzt an der Indiana-Universität in Bloomington in einem „Think tank“ besonderer Art: Dort gibt es ein eigenes Zentrum für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts, das jedes Jahr interdisziplinäre Arbeitsgespräche organisiert. Krieg und Frieden gesprachlich auf vier vorangegangene Tagungen über Tod, Globalisierung, Anthropologie und die Geschichte des Selbst.

Was unterscheidet die Auseinandersetzung mit Krieg und Frieden in der Aufklärung von derjenigen in vorangehenden Epochen? Zweifellos das weltweit hohe Kriegsaufkommen, vor allem unter Napoleon, sowie eine bisher unbekannt Intensität. Vor 1790 standen sich in Schlachten selten mehr als hunderttausend Soldaten gegenüber – 1809 waren es bei Wien dreimal und 1813 bei der Völkerschlacht von Leipzig gar fünfmal so viele. Und die geographische Ausdehnung auf die Kolonien und Amerika, wo keine Kriege gegen bereits bestehende Staaten im europäischen Sinne geführt wurden, eröffnete eine globale Dimension.

In Europa sind für diese ungeheure Steigerung die Revolutionsideologie und der neue Nationalismus viel eher als innovative Technologien verantwortlich. Mit dieser Dynamik geht eine neue Qualität des Krieges einher. Es handelt sich nicht mehr um eine von Aristokraten geführte kühle Strategie zur politischen Regulierung, sondern plötzlich herrscht der Ausnahmezustand. Das Konzept des „Voll-Krieges“, also die grenzenlose Ausbreitung von Kampfhandlungen, auch auf Nichtkombatanten, bringt zwar schon Hugo Grotius in „De jure belli ac pacis“ (1625) ins Spiel. Historisch spricht aber einiges dafür, den „totalen Krieg“ erst ab Ende des achtzehnten Jahrhunderts anzusetzen.

Verändert hatten sich nun auch Wahrnehmung und Repräsentation des Krieges. Durch aktuelle Berichterstattung und verstärkten Einsatz von Bildmedien werden Kriege stärker als je zuvor zu öffentlichen Ereignissen und Schauspielen. Wie das Beispiel des Kriegstouristen Goethe zeigt, können sie sogar von Zuschauertribünen aus mitverfolgt werden. Grenzümläufe zwischen der öffentlichen und der privaten Sphäre mögen dabei durch bislang wenig beachtete Dokumente relativiert werden. Offiziere, die deprimierende Briefe aus dem Feld an ihre Ehefrauen schreiben, sprechen hier eine andere Sprache als in ihren siegesgewissen Berichten. Bilder von Versehen, die zu bettelnden Außenseitern auf Londons Straßen werden, stehen in schroffem Gegensatz zu Schlachtgemälden.

In der englischen Kunst dominiert der Seekrieg. Während großformatige Gemälde von Dominic Serres die überlegene Präsenz der königlichen Flotte nüchtern in den Blick rücken, geraten die Schiffe bei Richard Paton in dramatische Gefechte. Zwei Bilder, die zuerst den Brand, dann die Explosion auf der „Quebec“ am 6. Oktober 1779 zeigen, bieten ein überzeugendes Beispiel für die Konstellation „Schiffbruch mit Zuschauer“. Die Opfer sind nicht länger anonyme Gestalten, Captain Farmer, der bis zuletzt heldenhaft die Stellung an Bord hält, ist deutlich porträtiert. Damit gewinnt der Krieg die ästhetisch bestechende Qualität des Erhabenen. Selbst der Kriegsgegner Kant konnte sich dieser produktiven Seite des Destruktiven nicht entziehen und schlug solche Szenen dem dynamischen Erhabenen zu. Diese Überlegung wäre bis zu den virtuellen Kriegen auf dem Theater weiterzuerfolgen, die etwa in Kleists Stücken schon als sprachliche Maueranschau von überwältigender Wirkung sind.

Wie der Frieden gesichert werden könnte, war ein dritter Schwerpunkt der Bloomingtoner Gespräche, die sich hier auf Kants Antwort konzentrierten. Seine Vorschläge „Zum ewigen Frieden“ (1795) sind eine republikanische Verfassung, ein auf föderalen, freien Staaten basierendes Völkerrecht sowie ein auf die Bedingungen allgemeiner Hospitalität beschränktes Weltbürgerrecht. Krieg – als ein der menschlichen Natur aufgepropftes Phänomen – ist nach Kant nur zu verhindern, wenn Friedensschlüsse keine geheimen Vorbehalte bergen, Staaten nicht vererbt oder veräußert werden können, stehende Heere abgeschafft und Interventionen verboten sind. Frieden war für Kant „keine leere Idee, sondern eine Aufgabe, die nach und nach aufgelöst“ werden muß. Die generelle Friedenspflicht für Staaten, die seit dem völkerrechtlichen Kriegsächtungspakt von 1929 besteht, hat die schrecklichen Kriege unserer Zeit gleichwohl nicht verhindert. Kants Prinzip Hoffnung ist durch solche bedrückenden Tatsachen aber längst nicht widerlegt. ALEXANDER KOŠENINA