

Leonie Licht, Wien

Die Ästhetik politischer Ordnungen – eine Formfrage, keine Formsache

Was hat Ästhetik mit politischer Ordnung zu tun? Die Frage klingt – salopp gesagt – als zielte sie auf das Aussehen von Staatsformen oder gar die Schönheit von Machtstrukturen ab. Doch an meinem suggestiven Einstieg lässt sich erahnen, dass dies nicht die schnelle Antwort und auch nicht mein Fokus in diesem Beitrag sein wird. Zunächst einmal so viel: Es geht tatsächlich um die Verbindung von Politik und Ästhetik. Allerdings werde ich weder über die Gestaltung von Kampagnen zum Wahlkampf schreiben, noch über das Auftreten von Politiker*innen, deren rhetorisches Vermögen oder gar Kleidungs geschmack. Auch geht es mir nicht um das Verhältnis von Kunst zu Politik im Sinne kunstphilosophischer Autonomiedebatten oder etwa eines künstlerischen Aktivismus.

Einen Text mit lauter Ausschlüssen zu beginnen, deutet darauf hin, dass der eigentliche Inhalt nicht leicht zu fassen ist und noch recht verschleiert daliegen muss. So verhält es sich auch hier, denn jenes, worauf ich verweise, kann sich nur in seiner Betrachtung sichtbar machen. Das, was ich sagen möchte, kann sich nur zeigen: nämlich die Form. Sie ist die Antwort auf meine Eingangsfrage nach der Verbindung von Ästhetik und politischer Ordnung und gleichzeitig der Dreh- und Angelpunkt dieses Beitrags. Deshalb werde ich im Folgenden zunächst darlegen, inwiefern Ästhetik und Politik über die Form zusammenhängen, um dies anschließend an einem konkreten Beispiel genauer exemplifizieren zu können.

Die Form ist ein seltsamer Gegenstand, weil sie als solcher ständig entgleitet. Es gibt die unterschiedlichsten Definitionen des Formbegriffs, wobei die gängigste innerhalb des eurozentrischen Denkens sich wohl am aristotelischen Begriffspaar von *ὑλη* (*hyle*) und *μορφή* (*morphe*) aus den *Prinzipien der sinnlichen Substanzen* seiner *Metaphysik* orientiert. Hier trägt Form, verstanden als *morphe*, den Sinn von Gestalt und ist damit als Umriss definiert. Aristoteles' Beispiel des Hauses, dessen Materie (*hyle*) unabdingbar von seiner Form (*morphe*) bestimmt ist, macht deutlich, dass bei allem dinglich Konkreten beide Aspekte voneinander abhängig sind. Form gibt es demnach nur zusammen mit dem geformten Material, wodurch sie selbst kein für sich stehender Gegenstand sein kann. (vgl. Aristoteles 1907: 163)

Ein weiteres Beispiel folgt auf dem Fuße: das Marmorstandbild. Es gilt wohl als Idealtypus des

Zusammenspiels der beiden Aspekte, weshalb auch die Frage nach seiner Entstehung immer wieder der Urfrage nach Huhn oder Ei gleicht: Hat die Künstlerin nun die Form im Stein entdeckt und legt sie als ein Prädestiniertes nur frei oder erschafft sie die Form eigenständig und beugt ihr das Material? Glücklicherweise ist das kein Thema in der Malerei, auf die ich später noch kommen will. Doch eines wird an dieser Stelle deutlich: Die Form ist Sache des äußerlich Wahrnehmbaren. Sie ist die Angelegenheit jedes Geformten und besonders ragt hierbei *die Kunst* heraus.

Einer Lesart nach ist genau das der Bereich der Ästhetik. Ausgehend von ihrer Etymologie, nach der ihr Lexem vom altgriechischen *aisthesis* stammt, das für das sinnlich Wahrnehmbare und das Empfinden steht, bildet sich durch die Zuspitzung und Fokussierung dieser ursprünglichen Bedeutung im Europa des 18. Jahrhunderts ein Ästhetikverständnis heraus, das sie als „Lehre des Schönen“ begreift und als philosophische Disziplin dem Feld der Kunst zuordnet. So wird die generelle Wahrnehmung sukzessive auf eine *bestimmte* und *bestimmende* Wahrnehmung verengt, was sich im Geschmacksbegriff am deutlichsten zeigt: beispielsweise wird der degustative Geschmack, von dem im Ansatz noch bei Moses Mendelssohn und Alexander Gottlieb Baumgarten zu lesen ist, schon bei Immanuel Kant zum distinktiven, auf die Form bezogenen Geschmacksurteil. (vgl. Gikandi 2004; vgl. Arendt 2014: 102ff) Das Sinnliche wird folglich an die Form im Sinne von *morphe* gebunden – an den schönen Schein der Gestalt des Objekts.

Die Laufrichtung der Ästhetik als Disziplin der Kunsttheorie war angestoßen, wenn auch nicht zur Gänze geebnet. Ihr letztes tat dafür die sozopolitische Entwicklung: sprach man zuvor noch von den Künsten im Plural, etablierte sich mit dem Bürgertum nun *die Kunst* im Kollektivsingular und wurde zum wirkmächtigen – weil konstitutiven – gesellschaftlichen Teilbereich, mit dessen Bedeutung auch dessen philosophische Reflexion an Wichtigkeit gewann. *Die Ästhetik*, die *die Kunst* zu denken gleichzeitig erst ermöglichte, war nun unabdingbar mit ihr und dadurch mit dem geformten Werk verbunden. Beispielsweise bestärkt sie darin Georg Wilhelm Friedrich Hegel, der Ästhetik dazu nutzt, die konkrete materielle Zeichenhaftigkeit der Kunst, die sich in unterschiedlichen Phasen (symbolisch, klassisch, romantisch) in der Welt gestaltet und dabei – das

ist ihr Besonderes – stets uneindeutig ist, zu analysieren. (vgl. Eagleton 1994: 150f.)

Von dieser werkästhetischen Deutung aus wird es schließlich möglich sowohl die Autonomie der Kunst über die Eigenartigkeit ihrer Form zu begründen (siehe Martin Heidegger, der zwischen Dingen, Zeug und Werken ontologisch unterscheidet, wobei letztere der Form nach keinen Nutzwert oder natürlichen Zweck haben, aber zumindest Wahrheit ansichtig machen können (vgl. Eagleton 1994: 298–325)), als auch sie in Epochen sowie -ismen einzuteilen. Denn sobald eine künstlerische Arbeit über ihre Machart als solche erkennbar wird, ist es möglich, Zusammenhänge zwischen den Formen (*morphe*) einzelner Werke zu identifizieren und sie in Gruppen zusammenzufassen. Diese Vereinfachung prägt bis in die Gegenwart den Blick auf Kunst, in der immer wieder Verarbeitungsweisen in Zusammenhang mit inhaltlicher und formaler Qualität gebracht werden.

Derart uns Aristoteles Formbegriff zu diesem werkästhetischen Ansatz hinführte, bringt uns ein erneuter Blick auf ihn auch wieder weg. Jenseits dieser ‚empirischen‘ Bestimmung kommt bei Aristoteles im Anschluss an Plato nämlich auch die Bestimmung der Form als *eidos* vor. Er schreibt von einer „Form des Hauses neben dem Hause selbst; [...] Für derlei Formen gibt es weder ein Entstehen noch ein Vergehen; aber in anderem Sinne hat ein Haus, ohne Materie gedacht, [...] doch auch sein Sein oder Nichtsein, nämlich als rein Ideelles.“ (Aristoteles 1907: 164) Die Form wird hier, von der Materie gelöst, zur Idee, d.h. zum Urbild, von dem aus wir (ausgerechnet nicht in Richtung der ersten Lesart der Ästhetik, denn *eidos* meint gerade das Nicht-Sinnliche!) zur Dimension der Ordnung gelangen.

Im Sinne von *eidos* stellt die Form eine bestimmte Ordnung her, indem sie durch die Vorstellung der Urbilder Welt kategorisiert. Absichtlich spreche ich an dieser Stelle und im Folgenden nicht von *der* Welt im Singular, da es – wie wir alle ahnen, Platon es sich jedoch nicht vorgestellt hat – mindestens genauso viele Welten gibt, wie Köpfe, die sich über sie Gedanken machen. Form als *eidos* teilt sie ein und dieser neue Aspekt wirkt auch auf das Verständnis und die Disziplin der Ästhetik. Letztere wird dadurch „im Sinne Kants als System der Formen *a priori* [Herv. Im Orig.]“ (Rancière 2006: 26) verständlich – als ein System der grundsätzlichen oder prinzipiellen Formen.

Die als *a priori* verstandenen Formen bilden den gemeinsamen Horizont einer Gesellschaft, die Kant in seiner ästhetischen Theorie (*Kritik der Urteilskraft*) entwirft. (vgl. Arendt 2014: 63) In seinem formenbezogenen Geschmacksbegriff, den ich oben noch auf die Gestalt des geformten Kunstwerks angewendet habe, sind nämlich zwei Komponenten eingelagert, die politisch lesbar

werden: Zum einen tut sich das Individuum als ‚unteilbares‘ Erkenntnissubjekt hervor und wird zum Ausgangspunkt des Sozial-Imaginären, das Bereiche wie Kunst und Politik überhaupt erst zu denken vermag. (vgl. Gikandi 2004: 7f.; Eagleton 1994: 73–106) Es trifft sich im Freiraum des schönen Objekts, wo es sich mit anderen Subjekten ganz ungebunden sowie interesselos austauschen kann. Hier schließlich soll im allgemeinen Kommunikationsvermögen der *sensus communis* zum Vorschein kommen – nach Hannah Arendt die Kraft der Vergemeinschaftung schlechthin. (vgl. Arendt 2014: 45–112) Zum anderen wird Form dabei zum Formell, was sich daran anschließend an Schillers Ästhetik ablesen lässt, die zu „einer neuen Theorie bürgerlicher Hegemonie“ (Eagleton 1994: 123) hinreicht. Und gerade das ist der negative Aspekt, den jede Ordnung und damit auch jede Form mit sich bringt: Es muss ein Ausschluss all dessen stattfinden, das sich nicht kommuniziert oder nicht kommunizieren kann, weil es nicht dem Formell entspricht – also nicht in die Form passt: Ästhetik als System dem apriorischen Formen wird so zum Distinktionsmerkmal und macht deutlich, was Form auch bedeuten kann: nämlich Unterscheidung. (vgl. Rancière 2006: 68)

An dieser Stelle sind wir beim nächsten Schritt in der Erkundung der Form als zentraler Mittler zwischen Ästhetik und Politik. Sie formt sowohl die Vorstellung von Gesellschaft als auch Gesellschaft selbst, indem sie unterscheidet. Auf soziologischer Ebene sind die Auswirkungen hiervon nicht zu beschönigen. Jede Form ist gleichzeitig die Festlegung dessen, was nicht zu ihr gehört. Jede Gesellschaft formiert sich gegen ein ihr Anderes. (vgl. Girkandi 2014) In Bezug auf Politik stellt Form also eine politische Ordnung her, die die „Aufteilung des Sinnlichen“ (Rancière 2006: 21) ist.

In weiterer Folge ist das gesamte Denken der an dieser Form der Aufteilung und Unterscheidung Teilhabenden ausgerichtet – siehe Kants und Schillers Bürgertum. Das gesamte Denken ist an die Form der Anordnung ausgerichtet. Alles Vernehmbare; jedes Wahrnehmbare – die sinnliche Welt samt ihrer Aufteilungen in Zeiten und Räume gehört zu diesem System, das also ästhetisch und politisch zugleich ist. Ein Zusammenhang zum Sozialen und Kulturellen stellt sich daher nicht durch die soziologische Dimension der Realpolitik her, sondern durch das Politische der Form selbst. Sie bildet schließlich das eigentlich Politische der Politik – eine Metapolitik, die sich sowohl auf anschauliche Formen der Darstellung, als auch auf Arten und Weisen bezieht, so etwas wie Welt zu rezipieren und zu prozessieren.

Hierzu ein kurzes Beispiel: Die Form einer demokratischen politischen Ordnung verteilt ihre Teilnehmenden idealerweise gleich. Alle, sofern sie an der Form teilnehmen dürfen, haben den gleichen Anteil und dieselben Teilnehmendebedingun-

gen. Die prinzipielle Form, die diesem System unterlegt ist, ist eine strikt gleichmäßige. Doch sie tangiert nicht nur die Herrschaftsorganisation, sondern auch die involvierten Subjekte. Denn diese begreifen Wahl als Teilhabe an Politik und können sich auf Gleichheit berufen. Sie verstehen sich selbst als Gleiche.

Sichtbar wird hier, dass Formen letztlich immer auch Denkformen sind, aus denen sich im Weiteren Identitäten und Handlungsmöglichkeiten ergeben. Sie lassen sich in symbolische Praktiken wie Politik und Kunst ein und ermöglichen dort die „[...] materielle [Herv. im Orig.] Neuaneordnungen von Zeichen und Bildern, und stiften Beziehungen zwischen dem, was man sieht und dem, was man sagt, zwischen dem, was man tut und tun kann.“ (Rancière 2006: 62) Die Ästhetik politischer Ordnungen ist also eine Formfrage und dabei keine reine Formsache! Die Formen der Anordnung sind nämlich keine Formalität, sondern konstitutiv und lassen sich im wahrsten Wortsinn betrachten, weil sie sich in alle symbolischen Praktiken einlassen.

Ästhetik, verstanden „als System der Formen *a priori* [Herv. im Orig.]“ (Rancière 2006: 26) kann vor diesem Hintergrund an sich selbst angewendet werden. So begreife ich sie als Befragungsinanz für Formen: nicht nur auf Kunst bezogen, sondern auch auf Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsweisen. Ästhetik reflektiert die symbolischen Praktiken, deren Einlassung in zwei Medien ich mir genauer anschau. Ich verschränke Texte, die eine politische Ordnung reflektieren oder konstituieren, und künstlerisches Material.

Das Verhältnis von Bild und Text adressiert die Frage nach der jeweiligen medialen Sinndimension genauso wie deren Vermittlung. Doch abseits der Diskussionen, die – dem Wettstreit der Künste gleich – um die jeweiligen medienspezifischen Vermögen streiten, will ich das Potenzial einer Verknüpfung beider beleuchten, ohne dabei dem einen Medium den Vorrang zu geben oder etwa eine Überlegenheit zu unterstellen.

Zum Gelingen dieses Vorhabens müssen nicht nur Medien, sondern auch Disziplinen verschränkt werden: aus Philosophie, Kunstgeschichte sowie Kunsttheorie und auch Politischer Theorie nutze ich jeweils spezifische Aspekte. Die Kunstwissenschaften reflektieren über die vielfach vermittelten ikonischen Bedeutungen ihrer Bildgegenstände und machen ihre ‚Semiotik‘ im Kontext ihrer Epochen ansichtig. Zur Analysepraxis gehört eine Kombination der ikonologischen (vgl. Panofsky 2006) und ikonischen (vgl. Imdahl 1996) Methode. Während hierbei deutlich wird, „[...]“, daß das Bild die ihm historisch vorgegebenen und in es eingegangenen Wissensg ter exponiert in der Überzeugungskraft einer unmittelbar

anschaulichen, das heißt ästhetischen Evidenz [...]“ (Imdahl 1996: 97), ergänzen die ausgewählten Texte das Formverst ndnis, insofern Form bei ihnen als *eidos* Anwendung findet. Insbesondere in Bezug auf Texte, die Überlegungen zur Form der Gesellschaft anstellen und dabei politische Aussagen treffen, lässt sich so das Sinnspektrum der bildlichen Aussage ausbreiten und somit besser durchleuchten.

Es kommt zu einer aufeinander bezogenen Wechselseitigkeit, bei der einerseits der textliche Sinn durch die Anschaulichkeit des Bildes in eine ‚Eigentlichkeit anderer Art‘ transferiert wird – und zwar den visuellen Bedeutungswert der *morphe*. (vgl. Draxler 2021: 53–61) Andererseits löst die politische Theorie die Formfrage von der Bedeutungsdimension der reinen Erscheinung als *morphe* und öffnet sie in den Bereich der Ordnung. Durch diesen Anstoß wird es schließlich möglich, Form als *eidos* zu sehen und auch im Bild als solche zu verstehen.

Dieses Zusammenlesen von Text und Bild will ich nun am Beispiel einer Malerei und eines politischen Schriftstücks erproben. Das *Plakkaat van Verlatinge* und Adriaen Pietersz van de Venne Gemälde mit dem Titel *Die Seelenfischerei* teilen sich einen historischen und geografischen Kontext. Sie beide sind Zeugen einer bestimmten sozio-historischen Situation und gleichzeitig Ergebnis des dort vorherrschenden Denkens sowie Handelns. Im Abgleich ihres Inhalts und vor allem ihrer inhaltsbestimmenden Form, wird eine grundsätzliche Ordnung sichtbar; eine prinzipielle Form, die sie beide gleichermaßen und wechselseitig bestimmt.

Im Gemälde aus dem Jahr 1614 zeigt sich Form auf zwei Weisen: zum einen als die direkte, ikonologische-ikonografisch fassbare Form – *morphe*; zum anderen als ikonische, unterlaufende Form – *eidos*, die Helmut Draxler als Idee des „antagonistische[n] Bild[es]“ (Draxler 2021: 154) versteht.

Wir sehen eine 98,5 auf 187,8 cm große  lmalerei im Typus der *Weltlandschaft*. Vor den Betrachter*innen tut sich die weitläufige Mündung der Schelde auf. Der Fluss verläuft in kompositorischer Zentralstellung durch die Bildmitte und nimmt von dort aus knapp zwei Drittel der Bildfläche ein. An seinen Ufern drängen sich zu jeder Seite Menschenmassen – wohl sammeln sich hier mehr Köpfe, denn Körper – wobei die Menschen zur Linken zahlreicher, dichter und strenger organisiert zu sein scheinen. Es handelt sich um eine Gruppe von Protestanten* samt ihrer politischen Schutzherren, unter denen Wilhelm von Oranien, Friedrich V. von der Pfalz und Marie de Medici in der ersten Reihe auszumachen sind. Ihnen gegenüber sind auf der anderen Uferseite die katholischen Vertreter versammelt. Sie bilden

eine farbenprächtige Prozession, bei der auf die Mönche in Weiß, Bischöfe in roten Prunkgewändern folgen und ihren Papst hofieren. (vgl. Draxler 2021: 153)

Dass das Bild sich auf die Seite der Protestanten schlägt, wird nicht allein durch die welke Vegetation auf der rechten Bildseite ausgedrückt, sondern auch in dem nahezu kenternden Boot der katholischen Priester. Van de Venne forciert den Eindruck, dass das protestantische Ruderboot im Vordergrund die letzten schwimmenden Seelen mit Netzen aus Glaube, Liebe und Hoffnung, wie die Zettelaufschriften verraten, errettet, während die katholischen Priester unter der Anleitung eines Bischofs im Hintergrund ihre Seelen geradezu raffgierig aus dem Wasser zerren. Doch hinter dieser theologischen Parteilichkeit steckt auch ein politischer Impetus: „Es handelt sich hier um ein Politisches Programmbild, das aus der Perspektive der jungen Republik den Vollzug der Trennung verkündet.“ (Draxler 2021: 154)

Die Republik, von der hier die Rede ist, bildete sich im später als *Achtzigjährigen Krieg* bezeichneten Unabhängigkeitskrieg der Nordniederländischen Provinzen gegen die spanischen Habsburger. Auf dem Gebiet der heutigen Niederlande, Belgiens, Luxemburgs und Nordfrankreichs kämpften zwischen den Jahren 1568 und 1648 die durch ökonomischen Aufschwung in ihrer Autonomie gestärkten nördlichen Territorien und Städte gegen die Regierung Philipps II. Es handelte sich um einen von Konfessionsstreitigkeiten unterlegten Krieg, der allerdings auch durch ökonomische Interessen befeuert wurde.

Die Niederlande bestanden zu dieser Zeit aus 17 Provinzen, die alle bis auf Flandern zum Verband des *Heiligen Römischen Reichs* gehörten. Im Zuge der Reformation verbreitete sich der Calvinismus in der Region, den die katholischen Machthaber durch die Inquisition radikal niederschlagen strebten. Dies ging so weit, dass Truppen aus Spanien (Herzog von Alba) beordert wurden, um gegen die bilderstürmenden Calvinisten vorzugehen. Doch gerade dieser brutale Angriff auf das neue Glaubensverständnis, verstärkte den Konflikt und machte aus regionalen Unruhen nun einen flächendeckenden Aufstand. (vgl. Wallerstein 1986: 262)

Im Jahr 1579 schlossen sich die nördlichen Provinzen der Grafschaften Holland und Seeland, die drei Quartiere des Herzogtum Geldern, die Groninger Ommelande sowie das Hochstift Utrecht gegen die südlichen Regionen zusammen. (vgl. Kossmann/Mellink 1975: 228) Nun stand die *Ut-rechter Union* der calvinistischen Nordprovinzen der *Union von Arras* der katholischen Südprovinzen entgegen, was van de Venne uns hier farbenreich ausmalt. Diese Trennung wurde schließlich

im Jahr 1581 durch die vom Norden ausgerufene *Republik der Sieben Vereinten Niederlande* unter Führung von Wilhelm I. von Oranien besiegelt.

Die hierzu vorliegende Textquelle ist das *Plakkaat van Verlatinge*, das als öffentlicher Aushang in der Funktion einer Abschwörungsproklamation seine Verteilung fand. (vgl. Laux 2009: 169) Es „gründet auf einer syllogistischen, dreiteiligen Struktur, also auf zwei Prämissen – einem Ober- und einem Untersatz – und einer nachfolgenden Konklusion.“ (Laux 2009: 179) Zunächst beginnt es mit einer Erklärung der Generalstaaten der Vereinigten Niederlande, wobei es unterschlägt, welche Staaten sich dazu bekennen. Kern dieses Teils ist das Verhältnis der Herrschenden zu den Beherrschten und die Legitimationsfrage, die durchaus allein nur von Gott beantwortet werden kann. In englischer Übersetzung liest sich dies wie folgt:

„It is common knowledge that the prince of a country is appointed by God to be the head of his subjects to protect and shield them from all iniquity, trouble and violence as a shepherd is called to protect his sheep, and that the subjects are not created by God for the benefit of the prince, to submit to all that he decrees, whether godly or ungodly, just or unjust, and to serve him as slaves. On the contrary, the prince is created for the subjects (without whom he cannot be a prince) to govern them according to right and reason and defend and love them as a father does his children and a shepherd does his sheep when he risks his body and life for their safety.“ (Kossmann/Mellink 1975: 216f)

Gott und die weltliche Herrschaft sind hier argumentativ aneinandergebunden. Er ist die erste und letzte Instanz, die den Fürst einsetzt, damit dieser seine Untertanen schützen und verteidigen kann. Zur Untermauerung dessen wird auf textlicher Ebene einmal mehr die Hirtenmetapher bemüht, die als Hinweis auf die entsprechenden Bibelstellen verwendet wird. (vgl. Laux 2009: 187) Doch die Prädestinierung des Herrschers, seine Vorrangstellung und die Nähe zu Gott werden gegen ihn gewendet: denn seine Untergebenen wurden nicht ihm zum Wohl abgestellt, sondern als seine Pflicht. Unterjocht der Fürst sie, handelt er gegen seinen Auftrag und muss als Tyrann auch gegen Gott angesehen werden. „And according to right and reason his subjects, at any rate, must no longer recognise him as a prince (notably when this is decided by the States of the country), but should renounce him; in his stead another must be elected to be an overlord called to protect them“ (Kossmann/Mellink 1975: 217), führt das *Plakkaat* für diesen Fall weiter aus. Widerstand wird zum christlichen Gebot, wenn der Herrscher den Gottesauftrag bricht. Nach

dieser grundsätzlichen und theologisch begründeten Auseinandersetzung mit der politischen Ordnung folgt im zweiten Teil des *Plakkaats* eine historische Darstellung, die zum Beweis der Tyrannie des spanischen Habsburgers dienen soll, woran die konkrete Entsagung von ihnen anschließt. (vgl. Laux 2009: 180f.) Die Formulierungen sind recht vage und was mitunter als Unabhängigkeitserklärung gehandelt wird, hat nur Ähnlichkeiten zu Vergleichsdokumenten, etwa der amerikanischen *Declaration of Independence*. Vor allem und im Gegensatz zu dieser handelt es sich beim *Plakkaat* nicht um den Versuch einer Staatsgründung auf nicht-monarchischer, republikanischer oder gar demokratischer Grundlage. (vgl. Laux 2009: 169f.)

Vielmehr bezeugt das *Plakkaat* den Versuch, die Implosion eines partikularistischen Systems aus einzelnen Fürstentümern aufzufangen, indem die inneren Antagonismen dieser durch die Wendung gegen den gemeinsamen politischen Horizont – das *Heilige Römische Reich* und seine monarchische Ordnung – theologisch überspielt werden. Das Prinzip ist nicht neu: Zur Stabilisierung des Inneren wird ein gemeinsamer Gegner im Außen gesucht. Doch um es mit der Metapher des Textes zu sagen: Nicht nur der Schäfer taugt als solcher nicht, sondern auch die Herde selbst ist geborsten.

Deshalb und weil ein loses Nebeneinander dieser Partikularismen angesichts des politischen Umfeldes unvorstellbar erscheint, bedarf es neben dem gemeinsamen Feind noch eines gemeinsamen Prinzips, auf dessen Grundlage man sich formieren kann. Nicht umsonst eröffnet das *Plakkaat* mit dem Ausspruch, es sei *allgemeen bekend*, also „It is common knowledge [...]“ (Kossmann/Mellink 1975: 216) und ruft, wenn auch nicht explizit, die Vorstellung eines *sensus communis* auf (vgl. Laux 2009: 187), der, wie wir gesehen haben, später bei Kant als Zentrum seiner politischen Philosophie gedeutet werden kann. Allerdings und ganz offensichtlich ist die Form, die dieses Gemeinsame stiftet, nicht dieselbe, die Kants Bürgertum distinguert. Der Formulierung und Propagierung des *Plakkaats* unterliegt „die bis dahin wohl konsequenteste Form eines ständischen Freiheitsdenkens“ (Laux 2009: 187), das nicht im modernen bzw. kantianischen Sinn an die individuelle Freiheit unter der Prämisse der Gleichheit gehängt ist, sondern an die Freiheit der religiösen Geltungskraft.

Die Form dieser Freiheit zieht die Unterscheidung an einer anderen Stelle und strebt danach, einen gemeinsamen überkonfessionellen Horizont zu zeichnen. „Die religiöse Theorie erscheint somit ‚quasi secular‘ gewendet, und zwar nicht allein aus dem Kalkül der politischen Führer, sondern auch durch das ihrer geistlichen Berater, die die Sprache der politischen Rede im Zuge ihres Aufrückens in die Führungsstäbe der Fürs-

ten seit der Reformation je länger desto besser erlernt hatten.“ (Laux 2009: 187)

Dasselbe übergeordnete Einheitsdenken findet sich auch in der Malerei, bei welcher der Typus der *Weltlandschaft* an sich schon auf den grundsätzlichen Ausgangspunkt einer gemeinsamen Weltvorstellung verweist. Die Darstellung der von Menschen bewohnten sowie bearbeiteten Landschaft dient in diesem Typus als Verweis auf ein gemeinsames christlich eingesetztes kosmologisches Prinzip, dessen Ganzheit zu erfassen den eigentlichen Bildtelos darstellt. (vgl. Draxler 2021: 133 und 165) Hier eröffnet sich innerhalb der Bildform die Möglichkeit eines gemeinsamen Prinzips, das in der Darstellung des alles überspannenden Regenbogens zusätzlich unterstrichen wird.

Analog zum ikonischen Regenbogen, muss dieses allerdings fest in den Himmel gemauert werden. Doch wer da die Bildhauer*in ist und welche Form sie neben dem Bogen findet, bleibt faktisch weiterhin umstritten. Deshalb fällt auch der Kosmos im Bild in zwei – nämlich in die rechte und die linke Uferseite. Dazwischen herrschen Kampf und Untergang. Der Krieg war längst nicht vorbei und neben der Religion wurden noch ganz andere Faktoren zu Triebkraft des Konfliktes und zum Einfluss auf die Form.

Die Häfen von Amsterdam und Rotterdam verließen Schiffe mit wertvollen Tuchwaren, Wolle, Zucker und Weizen. Zurück kamen sie mit den Schätzen aus den Kolonien in Übersee. (vgl. Wallerstein 1986: 50f) Die Republik im Norden entwickelte sich zu der bedeutendsten Hegemonialmacht ihrer Zeit, deren globales Ausmaß mit der Gründung der *Vereinigten Ostindischen Kompanie* im Jahr 1602 nur unterstrichen wurde. Es zeichneten sich die frühkapitalistischen Strukturen einer ‚Marktgesellschaft‘ ab, deren Reichtum auf der geo-strategisch herausragenden Lage und nicht zuletzt dem Sklavenhandel basierte. (vgl. Draxler 2021: 157f.)

Einzig Antwerpen, die Stadt an der Scheldemündung in die Nordsee und Umschlagplatz für Güter aus dem ganzen *Heiligen Römischen Reich*, lag in ‚neutralem Gebiet‘ und war der letzte umkämpfte neuralgische Punkt zwischen den Unionen, der schließlich im Jahr 1585 an den spanischen Teil der Niederlande fiel. (vgl. Wallerstein 1986: 252) Der Fluss war zur Grenze der beiden niederländischen Staaten geworden und stieg zusammen mit der Stadt Antwerpen zur bildnerischen Ikone des Konflikts auf, der sich bis auf die Philippinen trug, wo im Jahr 1646 in den Seeschlachten von Manila spanische gegen nord-niederländische Schiffe um das Passierrecht durch die kolonisierten Gebiete kämpften.

Die Form der überkonfessionellen Einheit wird von einer antagonistischen Form gekreuzt, die

sich im Bild ikonisch-ikonographisch und stilistisch niederschlägt. In Bezug zur Ikonik und Ikonografie steht der Fluss kompositorisch selbst für den Konflikt. Die Wasserszene erinnert an die vielen Auseinandersetzungen um See- und Handelswege. Im Konkreten wird hier die – sieben Jahre vor Bildentstehung – im Jahr 1607 gefochtene Seeschlacht von Gibraltar ins Gedächtnis gerufen, bei der Schiffe der *Niederländischen Ostindien Kompanie* nach wiederholten Scharmützeln mit den Spaniern schließlich die spanischen Geschwader angriffen. Zwei Jahre später wurde daraufhin ein Waffenstillstand beschlossen, der der Bevölkerung eine Atempause und den Künstler*innen die Möglichkeit verschaffte, zu reisen, was uns zum stilistischen Ausläufer der antagonistischen Form führt. Bis dieser Waffenstillstand im Zuge des einsetzenden Dreißigjährigen Krieges im Jahr 1621 gebrochen wurde, gab es einen regen künstlerischen Austausch, der sich im Bild als Stileklektizismus einschreibt. Van de Venne vermischt die Stiltradition der Cranach-Schule mit jener der flämischen Landschaftsmalerei und dem in den nördlichen Niederlanden geläufigen Genre des Gruppenportraits. So konfrontiert er nicht nur offensichtlich, sondern auch in den Stilformen die verschiedenen Streitparteien.

Die Trennung und Zerrüttung durchzieht das Bild also auf allen Ebenen. Und dies geht nicht allein auf den individuellen künstlerischen Ausdruck zurück, sondern ist ein Symptom der bestimmten historischen Situation. Neben der religiösen und politischen Trennung wirken enorme ökonomische wie kulturelle Veränderungen auf die Gesellschaft ein. Man denke nur an die neuen Märkte, den Übergang vom Feudalismus zum Frühkapitalismus und die damit einhergehende „Rationalisierung, Mobilisierung und Disziplinierung des Alltags“ (Draxler 2021: 158). Schon hier kündigt sich eine Segmentierung in Klassen, Geschlechter und Rassenverhältnisse an, die das Weltverständnis der Moderne prägen wird (vgl. Gikandi 2014), im Bild allerdings angesichts der egalitär anmutenden, dicht uniformen Masse der Protestanten zur Linken – zumindest ikonographisch – überspielt wird. Ziel ist trotz aller Brüche die Einheit, die sich ganz still und massiv im steinern anmutenden Regenbogen über der *Weltlandschaft* ausbreitet. Denn ihr Modell kennt man und es bewies sich schon mal als erfolgreich: waren doch die zersplitterten politischen Einheiten des Hochmittelalters als *Imperium Sacrum* unter dem hierarchischen Gefälle der (katholischen) „Kirche als eine *transnationale* Institution“ (Wallerstein 1986: 217) zusammengefasst. Doch das System der rechten Bildseite, das als buntes, verglichen zur linken ungleichmäßiges Getümmel dargestellt ist, muss mit der Welt der Protestanten* zwangsläufig kollidieren, weil es die Freiheit der religiösen Geltungskraft nicht erlaubt. Das artikuliert sich faktisch auch in der Tatsache des *Plakkaats*.

Die Malerei aber macht darüber hinaus noch etwas anderes deutlich. Dass beide Weltzustände, der Bruch und die Einheit, synchron auf dem Bild vorkommen können, markiert jene neue Denkform, unter deren Voraussetzungen auch der politische Text des *Plakkaats* formuliert wurde und auf die ich hinaus will. Das Bild bringt in seiner Sinntotalität ein „komplexes Beziehungsgefüge“ (Imdahl 1996: 108) aufs Tableau, das uns daraufhin eine bestimmte Form im Sinne von *eidōs* ansichtig macht: nämlich die komplexe Form des *konstituierenden* Bruchs, aus der später die Idee der Spaltung und Unterscheidung als *das* moderne Epistem hervorgehen wird.

Diese Form kommt nicht durch die rivalisierenden Figurengruppen und ihre diametrale Komposition zustande – das wäre *morphe*, sondern wird in der Spannung zwischen Einheit und Spaltung als *eidōs* sichtbar. Das meint die antagonistische Bildidee (vgl. Draxler 2021: 87–165), die demselben Denken entspringt, das auch jenes Kalkül, mit dem das *Plakkaat* argumentiert, hervorgebracht hat. Sein quasi-säkularer Einsatz der Religion als überkonfessionelle Ordnungsinstanz des Politischen ist an die Form des *konstituierenden* Bruchs insofern gebunden, dass sie (die Form des Bruchs) die innere Spaltung dieser Religion erst als solche denken lässt und somit die Überbrückung der Spaltung sogleich als Notwendigkeit ausruft. Dies sind die Bedingungen, die eine Eingangsformulierung wie „It is common knowledge“ (Kossmann/Mellink 1975: 216f.) in der Folge auszusprechen erst ermöglichen.

Die Form des *konstituierenden* Bruchs trägt folglich ihren Namen, weil sie unter den gegebenen Bedingungen den Bruch selbst zum konstituierenden Moment macht. Calvinismus und Katholizismus, Kapitalismus, Feudalismus und Kolonialismus sowie oligarchische und militaristische Strukturen sind dabei die notwendigen Elemente zur Konstituierung einer Ordnung, *weil* sie sich in gegenseitiger Abstoßung auch bedingen; weil sie sich gegenseitig brechen. Die Form dieser politischen Ordnung ist immer konfliktuell und damit nie letztendlich geteilt. „Alles bleibt konstitutiv in der Schwebe, und gerade in dieser konstitutiven Unbestimmtheit liegen die spezifischen Bedingungen der holländischen Kultur begründet, die gleichzeitig den fortwährenden Anreiz darstellen, diese Unbestimmtheit symbolisch, durch imaginäre Projektionen an Eindeutigkeit und Geschlossenheit zu überwinden.“ (Draxler 2021: 160) Zu erkennen ist das im Bild wie auch im *Plakkaat*, deren Ästhetik die Totalität im Bruch verortet.

LEONIE LICHT

LEONIE LICHT, GEBOREN 1991 IN MAINZ, STUDIERTE EV. THEOLOGIE (GUTENBERG-UNIVERSITÄT MAINZ) UND BILDHAUEREI (KUNSTHOCHSCHULE MAINZ) SOWIE ÄSTHETIK (GOETHE-UNIVERSITÄT FRANKFURT). SIE IST ALS GRAFIKERIN, KÜNSTLERIN, KURATORIN UND THEORETIKERIN IN UNTERSCHIEDLICHEN PROJEKTEN TÄTIG. SEIT 2019 IST SIE DOKTORANDIN BEI HELMUT DRAXLER AN DER UNIVERSITÄT FÜR ANGEWANDTE KUNST WIEN, WO SIE SEIT 2021 ALS SENIOR ARTIST AUCH DIE KLASSE FÜR DIGITALE KUNST MIT BETREUT. SIE IST SEIT 2023 STIPENDIATIN VON PRO SCIENTIA.

Rancière, Jacques (2006). „Die Aufteilung des Sinnlichen. Ästhetik und Politik.“ In: Maria Muhle (Hrsg.): Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien* [2000], übers. von Maria Muhle und Susanne Leeb. Berlin: b_books, S. 21-73.

Wallerstein, Immanuel Maurice (1986). *Das Moderne Weltsystem. 1: Die Anfänge Kapitalistischer Landwirtschaft und die Europäische Weltökonomie im 16. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Syndikat.

Literaturverzeichnis:

Arendt, Hannah (2017). „Über Kants politische Philosophie.“ In: Ronald Beiner (Hrsg.): *Das Urteilen. Texte zu Kants Politischer Philosophie*. Dritter Teil zu ‚Vom Leben des Geistes‘, übers. von Ursula Ludz, 4. Aufl., München: Piper, 16–120.

Aristoteles (1907). *Metaphysik*. Ins Deutsche übertragen von Adolf Lasson, Jena: Eugen Diederichs, 1907.

Draxler, Helmut (2021). *Die Wahrheit der Niederländischen Malerei. Eine Archäologie der Gegenwartskunst*. Paderborn: Brill/Fink.

Eagleton, Terry (1994). *Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 1994.

Gikandi, Simon (2014). *Slavery and the Culture of Taste*. Princeton: Princeton University Press 2014.

Imdahl, Max (1996). *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. München: Fink.

Kossman, E., & Mellink, A. (Hg.) (1975). *Texts Concerning the Revolt of the Netherlands* (Cambridge Studies in the History and Theory of Politics). Cambridge: Cambridge University Press. 216–228.

Laux, Stephan (2009). „Das ‚Plakkaat van Verlatinge‘ (1581). Die niederländischen Generalstaaten, die Souveränitätsfrage und das Problem des ‚quasi-säkularen‘ Widerstandsrechts.“ In: Gerhard Rehm (Hg.). *Adel, Reformation und Stadt am Niederrhein. Festschrift für Leo Peters*. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte, S. 169-187.

Panofsky, Erwin (2006). *Ikonographie und Ikonologie. Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell*. Köln: DuMont.