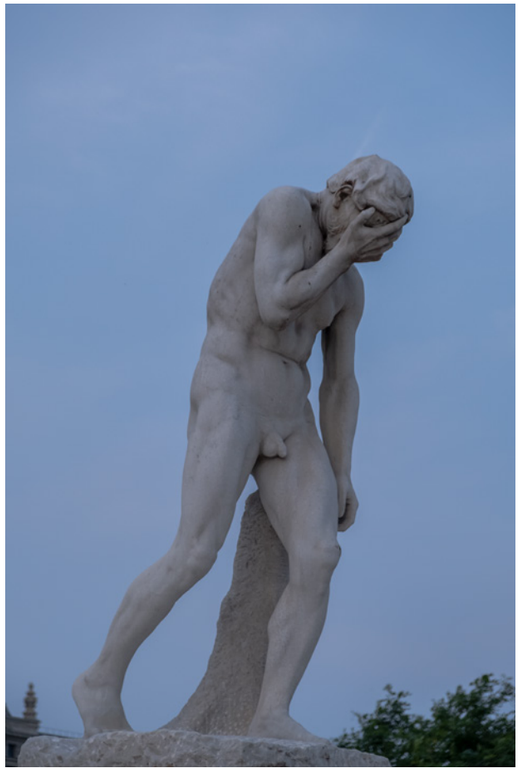
The Beast:
Echologie der Blicke

Marian Rupp



1

The Beast von Georg Lutz konfrontiert uns mit Interferenzen von Zeiten und Räumen, von Gesten, Blicken, Spuren, Materialitäten, Tönen und Bildern, darüber hinaus von religiösen und ethischen Dispositionen. Es wirkt einerseits über ein homogenes Kontinuum der Fülle von Anwesenheit, der Ähnlichkeit der Formen und der evidenten Wiedererkennbarkeit, andererseits über heterogene Brüche und Eingriffe, sich Nicht-Fügendem, Unvereinbarem und Unbestimmtem. So vollführt es ein Spiel aus Vermischung wie Differenzierung, das uns als eine komplexe Mikrologie entgegentritt, die wesenseigene Probleme und Fragen aufwirft. Ein spekulatives Experiment. Unserer Theorie, die sich der Arbeit nähern möchte, stellt sich die wagnishafte Anforderung, eben diesen experimentellen Modus anschlussfähig zu machen, ohne ihn stillzustellen. Dies bedeutet, dass wir dem Versuch möglichst widerstehen sollten, *The Beast* abschließend zu erklären, um uns vielmehr auf eine gemeinsame Flugbahn zu begeben, auf der wir eine inhärente Potentialität aktualisieren und mögliche Begriffe finden, in denen sich Erfahrungen des Werkes kristallisieren können. An das relationale Experiment von Georg Lutz müssen wir also mit weiteren Experimenten anknüpfen, die ein eigenes Tun – eine spekulative Praxis – erfordern.

Nachbarschaften

Die Installation gliedert sich allgemein gesprochen in zwei Teile: eine große Bildfläche, die von einem Beamer projiziert wird und eine kleinere, die von einem digitalen Bildschirm aufscheint. Beide Flächen verorten sich so in einem quadratischen Raum, dass sie einander zwar gegenüberliegen, aber asymmetrisch versetzt sind, so dass sie eine Diagonale ziehen. Auf dem Bildschirm, der kleineren Fläche von beiden, fällt eine dunkel gekleidete stehende Person auf, die innerhalb einer Geste den Blick senkt und hinter der linken Hand im Verborgenen hält. Von oder hinter ihrem Rücken entspringt ein rätselhaft leuchtender Nebel, der das Zentrum des Bildes einnimmt und sich von dort diffus im Raum verteilt. Es ist ein Innenraum, der eng mit Möbeln, vor allem Tischen und Stühlen bestückt ist. Im linken Teil der Szenerie befinden sich weitere sitzende Personen, welche die einzelne Person aufgefahren anblicken. Das gesamte Bild ist von auffallend niedriger Qualität mit unscharfen und verschwommenen Artefakten, so dass es einer Bewegung entrissen zu sein scheint. Die Ziffern ‚13.11', die sich in der rechten oberen Ecke zeigen, bedeuten gewöhnlicherweise ein Datum, welches dem Bild einen Index anhaftet, der es mit einer spezifischen zeitlichen Begebenheit, die es repräsentiert, verknüpft. In der Tat, so lässt uns der Künstler wissen, handelt es sich um eine stillgestellte Aufnahme der Überwachungskamera des am Pariser Boulevard Voltaire gelegenen Cafés *Comptoir Voltaire* am 13. November 2015 gegen 21:40 Uhr. An diesem Abend ereigneten sich in Paris eine Reihe von koordinierten Terroranschlägen der terroristischen Vereinigung ‚Islamischer Staat', in welche das Videostill situativ eingereiht werden kann. Es zeigt denjenigen Augenblick, in dem die Sprengstoffweste des Selbstmordattentäters Brahim Abdeslam, die mit verschiedenen Metallteilen gefüllt war, im Café *Comptoir Voltaire* detonierte. Hierbei wurde erstaunlicherweise nur er selbst getötet, zahlreiche Gäste und Angestellte erlitten jedoch schwere Verletzungen.

Auf der großen projizierten Bildfläche läuft ein Video, das aus verschiedenen aneinandergeschnittenen Sequenzen besteht. Wir verfolgen schleppende Nahaufnahmen, in welchen sich ein organisch-geformtes Objekt zuerst von außen ins Bild schiebt, dann zunehmend zentral erscheint und sich nach und nach als eine nackte menschliche Skulptur aus Stein offenbart. Wobei die Steinstatue, die an sich selbst statisch und unbewegt ist, in den langsamen Kamerafahrten gespenstisch lebendige Züge erhält. Die Videoaufzeichnungen halten sich in einem dumpfen blau-grau, welches die Skulptur wie die sich im Hintergrund abzeichnenden Wolken gleichermaßen trägt. Zu den visuellen Bildern hören wir bedrohlich langgezogene, tiefe und krachende Geräusche, die den Eindruck erwecken, als ob sie aus einer Ferne als Echo hallen würden. Bedeutend scheint, dass die aneinandergereihten Sequenzen eine Metamorphose vollziehen, innerhalb der sich die Lichtsituation von Aufnahme zu Aufnahme zunehmend verdunkelt, bis zu jener Schwelle der Abenddämmerung, an welcher die Skulptur, die wir an dieser Stelle in einer Totalen sehen, in volle Dunkelheit eingehüllt gerade noch vom Hintergrund unterscheidbar bleibt. Nach darauf folgendem schwarzen Bild, das wie ein einschneidender Bruch wirkt, wechseln wir in eine neue Szenerie, ohne dass wir eigentlich den Raum der Skulptur verlassen: Immer noch während des Abendlichts stellt sie sich nun in gewöhnlicherem ausgezoomten Makro-Kontext dar. Diese Einstellung erwacht mit betriebsamen vertraut-menschlichen Klängen aus den vorherigen delirischen Geräuschen. Wir gewahren ihren zuvor im Off gehaltenen massiven und überdimensionierten Sockel. Sie ist neben weiteren Skulpturen in einer Grünanlage positioniert, an deren Peripherie sich – hinter Bäumen, die das Sichtfeld weitgehend einschränken – städtische Häuser abzeichnen. Nahe der Statue entdecken wir auch einen Mülleimer. Links gerade noch im Bild steht regungslos ein Mann, der in seiner linken Hand Plastiktüten hält, während er mit seiner rechten das Gesicht gekünstelt verdeckt. Nach kurzem Standbild schwenkt die Kamera schleichend nach oben. Spannungsvoll wird die gesamte Gesichtspartie der Statue, die bisher entweder nicht zu sehen war oder im Dunkeln lag, langsam sichtbar. Diese formt sich schließlich in derselben Geste, innerhalb welcher das Gesicht verborgen in die rechte Hand fällt, die der Mann neben ihr vollzieht. Lutz informiert uns, dass es sich um eine Geste Kains nach dem Mord an seinem Bruder Abel handelt, wie der Bildhauer Henri Vidal in der uns vorliegenden Skulptur *Cain venant de tuer son frère Abel* (1896) interpretiert. Sie befindet sich im Pariser Schlosspark *Jardin des Tuileries,* wo sich viele Touristen, indem sie diese imitieren, mit ihr fotografieren lassen. Die Audiospuren, auch dies legt uns der Künstler offen, bestehen aus Tonaufnahmen aus dem Café *Comptoir Voltaire,* die anfangs bis zur Unkenntlichkeit verlangsamt sind und in der abschließenden Sequenz dann in normalem Tempo ablaufen.

Die Kainskulptur und das Attentat von Brahim Abdeslam werden nicht nur im Rahmen der Arbeit *The Beast* einander angenähert, sondern befinden sich ebenso in örtlicher Nachbarschaft. Der Park *Jardin des Tuileries* liegt in unmittelbarer Umgebung (ca. 1 km) des Cafés *Comptoir Voltaire.*

2



1 Foto von Henri Vidals Skulptur *Caïn venant de tuer son frère Abel*, aufgenommen von Georg Lutz

2 Video still of the surveillance tape during the terrorist attacks on 13 October 2015 in Paris

Inszenierung des Ereignisses

The Beast beherbergt einen vermeintlichen Bezugspunkt, der sich uns aufdrängt, indem er über eine durchgezogene Diagonale, die von Zentrum zu Zentrum verläuft, einen klaren Austausch zwischen beiden Bildflächen bereitstellt. Diese verbindende Brücke funktioniert über ein Modell der Ähnlichkeit, die das folgende allgemeine Motiv der Geste vermittelt: *Den Blick senken – den Blick hinter der Hand verbergen.* In drei verschiedenen Realisierungen begegnet uns die Geste; bei Brahim Abdeslam, der Kain-Skulptur und dem unbekannten Touristen. Aber wie müssen wir den Status dieser Wechselbeziehungen verstehen und wohin führen sie uns? In verwandter Weise zu Lutz stellt der Kunst- und Kulturwissenschaftler Aby Warburg in seinem Bilderatlas *Mnemosyne,* einem durch sein Versterben im Jahr 1929 unvollendet gebliebenen Projekt, unterschiedlichste Abbildungen in synoptische Zusammenschauen, indem er diese auf einzelne Tafeln unter ein je eigenes Thema *(Pathosformel)* versammelt. Auch bei ihm liegt ein besonderes Augenmerk auf den dargestellten Gesten *(Gebärden).* Untrennbar verbunden mit dem konkreten Versuch Warburgs, in dem Bilderatlas die Wanderung von heidnisch-antiker Bildsprache in die nachmittelalterliche italienische Kunst zu illustrieren, ist die methodische Entwicklung eines neuen komplexen Geschichtsbildes, welches „das Leben im unterirdischen Wurzelwerk untersucht“.[3] Verfolgen wir Warburgs Konzeptionen weiter, um mögliche methodische Anschlüsse zu *The Beast* aufzuspüren.

Es sind lediglich fotografische Momentaufnahmen von einigen Tafeln des *Mnemosyne*-Projektes erhalten. Eine davon ist die häufig rezipierte Tafel 46, die unter die Bezeichnung *Nympha* fällt und 27 Abbildungen einer in verschiedenen Kontexten erscheinenden Frauengestalt beherbergt. Die Fotografien und Reproduktionen, die mit Klammern flexibel auf einer schwarzen Fläche befestigt sind, erstrecken sich grob über den Zeitraum vom 7. bis zum 17. Jahrhundert, und zeigen sowohl Gemälde und Zeichnungen, als auch Buchillustrationen, Reliefs und Münzen, unter anderem von Sandro Botticelli oder Domenico Ghirlandaio. Obwohl es sich um eine sehr heterogene Auswahl handelt, lassen sich Überschneidungen ausmachen: etwa das *Motiv der laufenden Frau* oder das *Motiv der Frau, die auf dem Kopf*



4

eine Last trägt, auch vereinzelte Ähnlichkeiten beispielsweise der Haartracht. Die Funktion der Tafel aber darauf zu reduzieren, dass sie zu allgemeinen Motiven vorstieße, d. h. ikonographische Archetypen als Ursprünge deduzieren würde, von denen sich alle konkreten Ausformungen ableiten ließen, wäre Warburgs prozessualem Geschichtsentwurf abwegig entgegengesetzt. Warburgs Anspruch der wurzelwerkartigen „Darstellung bewegten Lebens“[5] müssen wir vielmehr so verstehen, dass der Geschichtsprozess von hybriden Werdensvorgängen bestimmt ist. Innerhalb dieser ereignen sich kontinuierlich sowohl assoziative und kombinative Verknüpfungen wie auch abschneidende und fragmentierende Brüche, die bis zu einer gänzlichen Verquerung von Sinnzusammenhängen führen können. Aus dieser Perspektive schöpft sich jedes Bild der Tafel über spezifische Transformationen als ein differenziertes eigenes Kontinuum. Es realisiert eine ihm angehörende innere Zeit, welche die Vergangenheit in eigener Relevanz selektiert und der Zukunft neue Potentiale vorzeichnet. Dies bedeutet, dass sich die Signatur der *Nympha,* welche die Tafel zusammenhält, an keiner Stelle erschöpft, sondern paradigmatisch an die Singularität jeder Abbildung gebunden ist und zwischen den Abbildungen zirkuliert. Die Darstellung der geheimnisvollen Frauengestalt, wie Giorgio Agamben in seinen Studien über Warburg folgert, „oszilliert zwischen Diachronie und Synchronie, Einzigkeit und Multiplizität“.[6] Letztendlich ist die Signatur der *Nympha* so etwas wie ein dynamischer Operator, der die transversalen Bewegungen im Zwischenraum der Bilder durch die Zeit nachempfinden lässt.

Der Kulturwissenschaftler Warburg ist (wie der Künstler Lutz) von den bewegten Geschichtsprozessen keinesfalls ausgeschlossen. Er greift nicht von einem neutralen Außenstandpunkt auf diesen zu, sondern ist ihm vielmehr immanent zugehörig. Warburg ist darauf bedacht, dass er sich die vermeintlich aktiven Aneignungsvorgänge, innerhalb welchen sich die Abbildungen komplex durchdringen, selbst wieder auf eine konkrete Weise aneignet. Für ihn macht es einen Unterschied, wie die Darstellungen dargestellt werden. In diesem Zusammenhang bezeichnet er seinen Arbeitsraum als ein „Laboratorium kulturwissenschaftlicher Bildgeschichte“.[7] Die *Nympha,* wie wir sie als Konstellation auf der Tafel vorfinden, ist das Ergebnis experimenteller Versuche, die Wissensbestände, Intuition und Zufall in phantasievoller *Einverseelung* [8] miteinander assoziieren. Das Erscheinen der Ähnlichkeiten der Motive ist hier stets an einen Index gebunden, der auf eine Gegenwart verweist, in der sie als Resultat hervorgebracht werden. Vor allem die methodische Möglichkeit, welche Warburg mit der Hilfe von Fritz Saxl entwickelt, die Bilder auf den Tafeln je nach aktuellem Erfordernis zu rekonfigurieren und rekombinieren, verweist auf diesen Umstand.[9] Im Besonderen markiert die Fotografie einer Frau auf der *Nympha*-Tafel, die bisher unerwähnt blieb, den spezifischen gegenwartsbezogenen Eingriff Warburgs. Denn anders als bei den anderen Abbildungen, bei denen es sich um ‚historische‘ Dokumente handelt, hat er diese selbst von einer an ihm vorbeilaufenden Bäuerin in Settignano aufgenommen und beigefügt.[10] Die Theoriepraxis hat für Warburg schließlich eine gegenwärtige Verantwortung gegenüber dem Nachleben der Bilder, zu welchem sie beiträgt. So gut wie möglich muss einerseits verhindert werden, die Ursprünge der Geschichte final zu erklären, wodurch neue und andere mögliche Bezüge gekappt werden, indem Vergangenes als abgeschlossen vom Jetzt abgegrenzt wird; und so gut wie möglich müssen andererseits die Bilddokumente jeglichen Ursprungs und jeglicher Kategorie (verwoben mit allen anderen sozialen wie materialen Prozessen) als ihren Teil zum kollektiven Kosmos beitragend gleichermaßen miteinbezogen werden. Sonst laufen die Bilder Gefahr, zum leblosen und bezugslosen Gespenst zu werden. So geht es Warburg darum, sie zum Leben zu erwecken, sie zur ihrem Recht kommen zu lassen, d. h. an den Punkt zu gelangen, „wo die Vergangenheit selbst durch die eigene Stimme wieder zu uns sprechen könnte [,] damit wir endlich eine künstlerische Kulturgeschichte bekommen“.[11] An diesem Punkt implodiert sein Projekt, da es sich – seinen eigenen kontingenten Nachhall implizierend – an eine künftige Gegenwart richtet. Warburgs Bilderatlas *Mnemosyne* versucht eine verwickelte Choreographie des Ereignisses, die in Echos von Echos um das Ereignen von Zeit taumelt.

Bei Georg Lutz fängt eben diese taumelnde Choreographie zu stottern und zu stolpern an, und ohne mit Warburg klar zu brechen, führt *The Beast* uns vielmehr dessen entschiedene Konsequenz vor Augen. Die Eingriffe in die Medien ‚greifen über‘. Auf visueller Ebene wird zerschnitten, gezoomt und stillgestellt, wodurch sich die zwei Szenerien in ihr Gegenteil verkehren: die bewegte Überwachungsaufnahme friert ein und die statische Skulptur gerät in Bewegung. Desweiteren stoßen wir auf einige irritierende Brüche. Weder präsentiert uns Lutz beide Bildflächen in demselben Medium, noch in einem komparablen Maßstab, noch in einem überschau- und vergleichbaren Nebeneinander. Das projizierte Video der Skulptur spaltet sich – eine zusätzliche Trennung einführend – in eine deutliche Makro- und verworrene Mikrosequenz, so dass es von einem bloßen Fokus auf der verbergenden Handgeste abschweift und der Arbeit eine verzweigte erzählerische Dimension hinzufügt. Das Akustische nimmt diese Erzählung auf, indem Tonaufnahmen des Cafés *Comptoir Voltaire* den beiden Teilen passend zugeschnitten werden, wobei die Tonspur

3 Warburg, Aby: Mnemosyne Einleitung, in: Treml, Martin; Weigel, Sigrid; Ladwig , Perdita (Hrsg.): Werke in einem Band, Berlin 2010, 631.
4 Warburg, Aby: Der Bilderatlas Mnemosyne, Martin Warnke (Hrsg.), Gesammelte Schriften Bd. 2,1, Berlin 2000, 85.
5 Ebd., 630.
6 Agamben, Giorgio: Signatura rerum. Zur Methode, Frankfurt a. M. 2009, 35.
7 Warburg: Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten, in: Werke in einem Band, a. a. O., 485.
8 Warburg: Mnemosyne Einleitung, in: Werke in einem Band, a. a. O., 630.
9 Vgl. Gombrich, Ernst H.; Warburg: Eine intellektuelle Biographie, Frankfurt a. M. 1981, 376.
10 Vgl. Gombrich; Warburg, a. a. O., 391 f.
11 Warburg: Florentinische Wirklichkeit und antikisierender Idealismus, in: Werke in einem Band, a. a. O., 230.

innerhalb der ersten Sequenz verzerrt auftaucht. Wenn die Audioebene dabei die beiden Spielorte und Bildflächen verbindet und umrahmt, kann sie doch nicht als harmonische Synthese erfahren werden. Zwar ist das Akustische auf den Schnitt des Videos angepasst, verknüpft sich hier aber mit einem Dargestellten, das nicht zu ihm gehört. Es spukt eher um die Skulptur, als dass es leibhaftig an dem Gezeigten teilnimmt. Auf der Sinnebene lockert sich letztlich auch die auf aktueller Stillstellung basierende starke visuelle Übereinstimmung der Gesten in einen unentscheidbaren Aushandlungsprozess: Gibt es in der Geste Abdeslams ‚wirklich' einen Bezug zur Skulptur bzw. zu Kain? Handelt es sich um eine Geste der Schuld oder will er lediglich nicht erkannt werden, oder reagiert er in bloßem Reflex, um sein Gesicht zu schützen? Welche Rolle spielt der Tourist? Auch der Titel *The Beast* gibt uns keine kohärente Signatur an die Hand, welche diese paradoxen Spannungen entschärfen könnte. Wir sehen uns in der Arbeit also von ausschweifenden Eingriffen herausgefordert, die simultan zu Vermischungen wie zu Differenzbildungen führen. Diese erstrecken sich vom Visuellen zum Akustischen, dann im Visuellen und Akustischen selbst, bis hin in die Sinnhaftigkeit der Motive.

Die durchgezogene Diagonale der Ähnlichkeit, die wir als These voranstellten, muss bei Warburg wie bei Lutz in einen komplexen Nexus verabschiedet werden. Doch während sich Warburg im Schatten der Wiederherstellung noch um versöhnende Formeln bemüht, die ihm in der Konfrontation mit einer lebendigen Zeit, in der seine Synopsen stets erneut zur Aushandlung stehen, immer wieder entgleiten (vielleicht ist sein Projekt schon von Anfang an zur Unvollendbarkeit verdammt gewesen),[12] verleibt sich Lutz eben diese Unsicherheit der Zeit wie das Scheitern in das Zentrum seiner Arbeit ein. *The Beast* besitzt deshalb die wesentliche Form eines Rätsels (zu der auch Warburgs Tafeln bereits tendieren). Es handelt sich nicht mehr um kontinuierliche und diskontinuierliche Anschlüsse, sondern um widersprüchliche Verbindungen und fragwürdige Überschneidungen, die ein sicheres Bezugssystem in Frage stellen und allein eine gemeinsame Fläche der Konversion wie der Inversion zurücklassen. Insofern geht es nicht um eine bloße wechselseitige Feststellung der Ähnlichkeit des Motivs, sondern um die reflexive Inszenierung des Ereignisses der Ähnlichkeit, dem etwas Maßloses, Unsicheres und Zufälliges inhäriert und das an das spezifische Aufblitzen einer sich realisierenden Gegenwart gebunden ist. Erfahrbar wird hier das ‚Leben im unterirdischen Wurzelwerk', die volle Präsenz des Raumes als relationales Konglomerat, das ebenso verknotet wie relativ offen für die Möglichkeit einer schöpferischen Umkehr ist.

Ethik der Blicke

Unentwirrbar eingewoben in die Verschränkungen von *The Beast* ist eine Fragestellung der Moral. Die Geste des gesenkten und verborgenen Blickes Kains, die der Bildhauer Henri Vidal in der Skulptur fixiert, finden wir im 1. Buch Mose unmittelbar auf die Geschichte des Sündenfalls folgend. Der Brudermord von Kain an Abel arrangiert sich hier in einem Spiel der Blicke. 1. *Blick der Gunst:* „Der HERR schaute auf Abel und seine Gabe, aber auf Kain und seine Gabe schaute er nicht"[13] 2. *Gesenkter Blick der Scham:* „Da überlief es Kain ganz heiß und sein Blick senkte sich." 3. *Blick der Sünde:* „Der HERR sprach zu Kain: Warum überläuft es dich heiß und warum senkt sich dein Blick? Ist es nicht so: Wenn du gut handelst, darfst du aufblicken; wenn du nicht gut handelst, lauert an der Tür die Sünde. Sie hat Verlangen nach dir, doch du sollst über sie herrschen." 4. *Verbergender Blick der Schuld* (Nach dem Brudermord): „Kain antwortete dem HERRN: Zu groß ist meine Schuld, als dass ich sie tragen könnte. Siehe, du hast mich heute vom Erdboden vertrieben und ich muss mich vor deinem Angesicht verbergen; rastlos und ruhelos werde ich auf der Erde sein und jeder, der mich findet, wird mich töten." Die Geschichte von Kain wird in abweichender Form und ohne Namensnennung ebenfalls in Sure 5:27–31 im Koran erzählt. In dieser Überlappung spiegelt sich geheimnisvoll vorgreifend die Durchdringung der christlichen Skulptur und dem Filmstill des Selbstmordattentäters Abdeslam. Zielt die Titelwahl von *The Beast* nun auf die ‚sündigen Neigungen', denen sich die beiden ‚Täter' hingeben? „Sie hat Verlangen nach dir, doch du sollst über sie herrschen." Es gibt ein christlich-philosophisches Narrativ, das sich über Jahrhunderte zurückverfolgen lässt, welches den Menschen als zwischen Vernunft und Tier gespalten inszeniert und moralische Gesetze abzuleiten versucht, die

12 Vgl. Gombrich; Warburg, a. a. O., 384.
13 Bibelstellen zitiert aus Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, Stuttgart 2016.

den vernünftigen Handlungen gemäß sein sollen. Nietzsche spricht von einer „Vermoralisierung, vermöge deren das Getier ‚Mensch' sich schließlich aller seiner Instinkte schämen lernt".[14] Schließt Lutz an diese Erzählung an und geht es also um eine endgültige Verurteilung der beiden Handlungen? Wirkt *The Beast* demgegenüber nicht über eine wendigere Operativität? In ihm falten sich audiovisuelle Spuren aus den beiden Szenerien unklar zusammen. Es durchdringen sich in einem artifiziell hergestellten Zwischen der Religionen verschiedene Kontraste und Rhythmen in einer heterogenen Echologie, ohne dass diese sich zielführend auflösen ließen. Hier geht es nicht um einen kontemplierend verurteilenden Blick von einer klaren Außenperspektive, sondern um einen regen tastenden Blick, in welchem der gesenkte und verborgene Blick in einen möglichen synoptischen Anblick rückt: gegenübergestellter Dialog, noch nicht beendete Verhandlung und rätselhafte Suche.

In der englischen Philosophin Anne Conway können wir eine Fürsprecherin gewinnen, die uns an dieser Stelle deshalb helfen kann weiterzudenken, da sie eine eigentümliche Moral konzipiert, die sich in stetig singulärer Aushandlung an einem kontinuierlichen Werdensprozess orientiert. Sie nimmt in ihrem Ende des 17. Jahrhunderts erschienenen *The Principles of the Most Ancient and Modern Philosophy* viele Konzepte, die sich erst im 20. und 21. Jahrhundert voll entfalten werden, keimhaft vorweg. Dort betont sie, dass alles Existierende aufgrund seiner ‚potentiellen Unendlichkeit' stets die Möglichkeit der Veränderung zum ‚Guten' besitzt.[15] Sie zielt aber weder auf die asketische Formel des ‚auch im Bösen das Gute zu sehen' noch auf ein ‚alles wird gut werden'. Vielmehr verschiebt sie die Perspektive von ‚gut' und ‚böse' radikal auf relative Kräfteverhältnisse und situierte Bewegungen *(motion),* so dass das Oppositionspaar in ihrer Theorie zu ‚einen guten Gebrauch machen von' *(good use of)* und ‚einen schlechten Gebrauch machen von' *(bad use of)* transformiert wird.[16] In Conways Ontologie verändern und bewegen sich alle Geschöpfe irreversibel in der Zeit, welche diese je an einen begrenzenden aktuellen Zustand der Verwirklichung bindet. Dabei sind sie (im Vergleich zu Gott) notwendig multipel, zusammengesetzt und daher auf gegenseitige ‚Hilfe' angewiesen. Einen schlechten Gebrauch der vorgefundenen Kräfteverhältnisse in konkreten Begegnungen machen Körper, wenn die Interbewegungen bloß mechanisch oder gar gewalttätig in eine abträgliche Richtung *(disorderly direction)* wirken, so dass ihre wesenhafte Handlungsfähigkeit gehemmt, ihr Vermögen passiviert und ihre aktuelle Vereinzelung verstärkt wird. Gut beschreibt dementgegen eine lebendige Bewegung *(vital motion),* innerhalb der sich das Bestehende in Verhältnissen so zusammensetzt, dass die Handlungsfähigkeit vergrößert, die Vermögen multipliziert und die Aktivität gesteigert wird. Hierbei handelt es sich nicht mehr um bloße abgeschlossene Interaktion, sondern um so etwas wie einen transversalen und lebendigen Werdensprozess, ein schöpferisches Gemeinsam-Werden, innerhalb welchem nicht genuin, sondern im Geflecht des Gegebenen selbst etwas Neues entstehen kann. „Therefore the way motion is communicated is through real production or creation so to speak."[17] In einem immanent zusammenhängenden Kosmos Gottes bedeutet schlecht, die Relationen zu kappen, sie starr und verschlossen werden zu lassen, während gut dagegen bedeutet, passiv-aktive Resonanzen einzugehen und an offenen Kontaktzonen zu partizipieren. Ein Gemeinsam-Werden enthebt sich so der Abgeschnittenheit einer räumlichen Zeit und nimmt an einer göttlichen Dauer teil.[18] Conway berührt sich in dieser prozessualen Ontologie mit Alfred North Whitehead, der über zwei Jahrhunderte später weiterführend zuspitzen wird: „Daher muß die Wirklichkeit Gottes auch als eine Vielheit von wirklichen Bestandteilen im Schöpfungsprozeß verstanden werden. Das ist Gott in seiner Funktion als das Königreich des Himmels."[19]

Anne Conway bereitet in Grundzügen die Abkehr einer auf festen Gesetzen beruhenden transzendenten Moral hin zu einer situierten Ethik vor, die auf eine ähnliche Weise Gilles Deleuze bei Spinoza hervorkehrt: „Man sieht also, wie die Ethik, d. h. eine Typologie immanenter Existenzweisen, die Moral ersetzt, die die Existenz immer mit transzendenten Werten verknüpft. […] Im Gegensatz zu den Werten (gut - böse) wird der qualitative Unterschied der Existenzweisen (gut - schlecht) an deren Stelle gesetzt."[20] Die Geschöpfe besitzen eine virtuelle Extension *(virtual extension),*[21] in welcher sie sich notwendig in eine lebendige Bewegung – aus der sie hervorgehen oder in die sie

14 Nietzsche, Friedrich: Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift, Werke in sechs Bänden, Vierter Band, München-Wien 1980, 808.
15 Vgl. Conway, Anne: The Principles of the Most Ancient and Modern Philosophy, Cambridge 1996, 33 f.
16 Vgl. Conway: The Principles, a. a. O., 58.
17 Conway: The Principles, a. a. O., 70.
18 "That neither Christ nor those who are perfectly united with him are subject to the laws of time insofar as time signifies the destruction of things. In this sense, we can be said to transcend time and rise above it into a higher region." Conway: The Principles, a. a. O., 23.
19 Whitehead, Alfred North: Prozeß und Realität. Entwurf einer Kosmologie, Frankfurt a. M. 1987, 625.
20 Deleuze, Gilles: Spinoza. Praktische Philosophie, Berlin 1988, 34.
21 Conway: The Principles, a. a. O., 23.

wieder eingehen – verlängern und daher in einem konstitutiven Dämmerlicht für mögliche Veränderung exponiert bleiben. Das bedeutet, dass kein Geschöpf zu reiner Privatheit fähig ist. So bezeichnet Sünde (schlecht) ‚lediglich' eine aktuelle Existenzweise, die stets einen potentiellen Keim neuer Bewegung enthält, die sie wieder an das ‚Königreich des Himmels' angliedern kann. Parallel zu diesen Ausführungen können wir die erste Sequenz des Videos von *The Beast* als virtuell extendierende Bewegung lesen. Sie deterritorialisiert die Tonspur aus dem Café *Comptoir Voltaire* in delirische Echos und die Kainskulptur in lebendige Materie, woraufhin sie uns diese in einem angespannten Dämmerlicht übergibt, auf welches die zweite Sequenz konkretisierend antworten wird.

Bagatellisiert eine solche Erschließung der Sünde die Taten von Kain und Abdeslam? Nein, denn auch in dieser Konzeption sind sie als schlecht zu qualifizieren. Aber über sie kann eine wesentliche Unabgeschlossenheit des Existierenden hervorgehoben werden, durch welche wir in der Konfrontation mit dem ‚Bösen' auf die erneuten Anverwandlungsvorgänge von diesem aufmerksam werden müssen. Jede Bewegung ist auf einen konkreten Umgang angewiesen, der immer einen Unterschied macht und schlecht oder gut sein kann: Nachleben von Handlungen als aufforderndes Erbe, welches nicht zum bloßen Gespenst verblassen darf. In der Ethik herrscht der Primat des Weitergebens (nicht des Gesetzes), das sich stets an eine singuläre Situation bindet, aus der heraus die Frage nach ‚gut' und ‚schlecht' gestellt wird. Obwohl *The Beast* sich um den *gesenkten und verborgenen Blick* formiert, der an sich die Weitergabe unterbindet, reizt es in der vermeintlich wechselseitigen Durchdringung der Geste ebenso wie in der räumlichen Gegenüberstellung der Bildflächen einen gegenseitigen bzw. weitergebenden Anblick. Es verharrt aber noch in einem gemeinsamem Anblick, der sich gesenkt und verborgen hält und sich unentschieden zwischen Ähnlichkeit und Unähnlichkeit rätselhaft verfehlt. Indem Lutz diesen *sich nicht treffenden Anblick* moduliert, erschafft er einen taktilen Zwischenraum – eine offene Stelle als Aufforderung, die uns (unseren Blick) involviert –, in welchem erwogen werden muss, was in einer kollektiven Ethik des Weitergebens auf dem Spiel steht, die sich darin übt, ‚den Blick aufzuschlagen' und ‚den Blick zu erwidern.'[22]

Aus den vorhergehenden Überlegungen können wir antizipieren, dass dies heißen könnte, einen guten Gebrauch der uns gegenwärtig umgreifenden Bewegungen zu machen, d. h. uns deren Konsequenzen auszusetzen und uns verantwortlich zu machen, und eben nicht, uns über verallgemeinernde, neidende und transzendente Ressentiments einer gemeinsamen Bewegung zu entziehen. Aus dieser Perspektive wäre es also verkürzt, den Titel *The Beast* auf eine transzendente Verurteilung der Neigungen und der Sünde zu reduzieren. Vielleicht verweist er ganz im Gegenteil auf das von Conway anskizzierte schöpferische Ereignis eines Gemeinsam-Werdens, in welchem Orte, Zeiten, Handlungen, Geschöpfe und Dinge innerhalb einer lebendigen Bewegung neu emergieren, das Deleuze und Guattari – diese Deutung begrifflich stützend – als ein ‚Tier-Werden' oder ‚Meute-Werden' bezeichnen.[23] Insofern repräsentiert das Werk auch nicht ein bestimmtes (religiöses oder politisches) Verhältnis, dessen wir uns bewusst werden sollen, sondern öffnet uns undeutlich auf einen *(bestialischen)* Erfahrungshorizont, der eine Neugestaltung des Gegebenen fordert.

Schluss: Topologie des Werkes

Überschauen wir abschließend aus einer überfliegenden Perspektive die Bewegungen und Begriffe von *The Beast,* die aus unseren spekulativen Nachverfolgungen abgeleitet werden können:

I. Eingangs befinden wir uns in einem klaren und abgegrenzten Raum der Wechselbeziehung, des diagonalen Austauschs, der Ähnlichkeit, der Motive, der Medien, aber auch der Vernunft, der Moral, des Gesetzes und der Täter. *Verbergender Blick, gesenkter Blick, sündiger Blick, schuldiger Blick.*

II. Sodann geraten wir zwischen Kontinuität und Diskontinuität, Einzigkeit und Multiziplität, Visuellem und Akustischem, Gut und Böse, Mensch und Tier, in ein hybrides Oszillieren, das uns in eine relational-lebendige Bewegung als virtuelle Extension des Raumes führt, wo wir in Transversalen auf ein unterirdisches Wurzelwerk treffen. Hier steht in einem konstitutiven Dämmerlicht eine verantwortungsvolle Ethik des Gemeinsam-Werdens zur Diskussion. Echologie des Weitergebens. *Aufgeschlagener Blick, erwidernder Blick.*

III. Entgegen einer versöhnenden Aufhebung insistiert *The Beast* schließlich auf einer Spur des Heterogenen, innerhalb welcher es als eine Art Träger der eigenen Instabilität fungiert. Aus den Koordinaten von Raum und Zeit stolpern wir in eine bestialische Zone, die aus Unsicherheit und Zufall besteht und lediglich eine reflexive Fläche der gemeinsamen Konversion und Inversion zurücklässt. Georg Lutz reißt ein Loch in unsere Gewohnheiten und affiziert uns in einer rätselhaften Suche, einem ethisch-ästhetischen Experiment. *Taktiler Blick, bestialischer Blick.*



24

22 Die Formulierung „den Blick aufschlagen" verwendet Walter Benjamin innerhalb seiner Theorie der Aura (Walter Benjamin, Über einige Motive bei Baudelaire, in: Gesammelte Schriften I,2, Frankfurt am Main 1991, 646 f.). Von einer ‚Erwiderung des Blickes' spricht Donna Haraway in ihrer Konzeption einer responsiblen Ethik (Haraway, Donna: When Species Meet, Minneapolis, London 2008)

23 Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, Berlin 1992.

24 Prigogine, Ilya; Stengers, Isabelle: Dialog mit der Natur. Neue Wege naturwissenschaftlichen Denkens, München–Zürich, 1986, 254.