»I Want You to Feel the Fear I Feel.« Angst im Klimawandel

Jörn Ahrens

1. Klimawandel als Angstgenerator

Im Januar 2019 könnte die Welt möglicherweise Zeuge eines Paradigmenwechsels gewesen sein. Eine 16jährige Schülerin aus Schweden las der versammelten, globalen Wirtschafts- und Politik-Elite buchstäblich die Leviten mit Blick auf deren Versäumnisse in der Klimapolitik. Tatsächlich ist der weltweite Klimawandel seither wieder zu einem Thema geworden, das international mit Nachdruck diskutiert wird, eine global agierende soziale Bewegung hat sich gebildet und die Schülerin namens Greta Thunberg, die im Januar ihren Einstand in die mediale Metapolitik nahm, ist binnen kürzester Zeit zu einer Ikone des Klimaprotests geworden. Seither erreicht sie mit ihren Auftritten, Reden und Positionen nicht nur global Aufmerksamkeit, sondern ist auch selbst zu einem Objekt dieser Aufmerksamkeit geworden. Für boulevardeske Meldungen ist Greta Thunberg unterdessen mindestens ebenso interessant, wie für das Feuilleton oder die politische Berichterstattung. Mit ihrer Rede vor den Vereinten Nationen im September 2019 hat sie ihren Status als Mahnerin noch einmal unterstrichen und sogar ausgebaut, indem sie ihren Forderungen auch emotional Nachdruck verliehen hat. Der sichtbare Ausbruch an Emotionen auf dem UN-Klimagipfel in New York, die unverhohlene Wut und die Tränen der 16jährigen, wirkte wie eine völlig neue Eigendarstellung der sonst eher kontrolliert auftretenden Aktivistin. Dabei gerät schnell aus dem Blick, dass Thunberg gerade deshalb in Davos einen Durchbruch an Medienwirkung und Bekanntheit erzielen konnte, weil sie durchaus konsequent auf die Emotionalisierung der Politik gesetzt hat, indem sie emotionale Ergriffenheit zu einer Schlüsselkategorie politischen Handelns, mindestens des Willens zum politischen Handeln erhoben hat. In dieser Situation ist es nur förderlich, dass die öffentliche Rezeption Thunberg als Person tendenziell verklärend gegenübertritt, nimmt sie doch diverse kultur-ikonographische Stränge in sich auf. Dazu gehören die Motive kindlicher Unschuld, transzendenter Reinheit und sakral wirkender Askese. Bildhistorisch und ikonolo-

gisch wäre ein Vergleich zwischen Strategien der bildlichen Repräsentation von Greta Thunberg und Tafelbildern hochinteressant.

Der berühmteste Satz aus der Rede, die Thunberg in Davos gehalten hat, lautet: »I want you to panic.« Gerichtet an die Davos bevölkernde Klientel aus Wirtschafts- und Politikerkern, kommuniziert dieser Satz maximale Emotionalisierung und steht offensichtlich in enormen Widerspruch zu der kontrollierten, zurückgenommenen Performance einer jungen Frau, der in dieser Situation sichtlich nicht ganz wohl in ihrer Haut ist. In New York hingegen ist der Umgang mit den sogenannten Mächtigen dieser Welt nicht nur deutlich routinierter, auch das Sprechen funktioniert freier, und diese Freiheit ermöglicht scheinbar auch eine Emotionalisierung auf der Ebene der Selbstinszenierung. Nichtsdestotrotz steht am Anfang die Panik, besser: die Forderung danach, dass Panik Einzug halten soll in die Chefetagen der Empires dieser Welt. Wohlgemerkt, die Adressaten sind hier nicht in erster Linie die Menschen in ihren alltäglichen, lebensweltlichen Verrichtungen. An diese wendet sich Thunberg eher durch ihre beispielgebende Lebensführung oder die Initiierung der weltweiten Fridays-for-Future-Bewegung. Vielmehr soll die »Panik« jene ergreifen, die weitreichende Entscheidungen treffen können und es scheinbar in der Hand haben, Dinge zu tun oder zu unterlassen. Das bedeutet, Weltklimapolitik im Modus der Panik zu absolvieren. Dieser Modus wird so zu einer Art moralischem Imperativ, in dem sich eine Ethik des Handelns radikal auf den Index verlorener Zeit bezieht. Umgekehrt kann in dieser Perspektive die globale politische Führungselite nur dann unter diesen Eindruck geraten, wenn sie erstens die Dringlichkeit der wissenschaftlichen Befunde über die Entwicklung und Konsequenzen des Klimawandels in der ganzen damit verbundenen Dramatik ernstnimmt, und wenn sie zweitens von einer Bevölkerung in diese Panik getrieben wird, die just diese negativ antizipierte Zukunft abwenden möchte. Das ist die Aufgabe einer sozialen Bewegung, die Maßnahmen erzwingen will, welche den globalen Klimawandel aufhalten und dazu gehört die Angst als *Movens* und als politische *raison d'être*. Die »Fridays for Future« können deshalb mit der größten Berechtigung als eine Bewegung der politischen Angst bezeichnet werden.

2. Transzendenz der Angst

In ihrer Rede in Davos stellt Thunberg auf eindringliche Weise einen unmittelbaren Bezug von der emotionalen Situation der Panik zum Handeln her. Im Wortlaut sagt sie:

»Adults keep saying we owe it to the young people, to give them hope. But I don't want your hope. I don't want you to be hopeful. I want you to panic. I want you to feel the fear I feel every day. I want you to act. I want you to act as you would in a crisis. I want you to act as if the house is on fire, because it is.«

Aber was bedeutet diese Panik, die da eingefordert wird? Zunächst einmal hat Panik ganz offensichtlich mit Angst zu tun. Landläufig wird sie als Steigerungsform der einfachen Angst assoziiert und zielt auf Situationen, in denen die existenzielle Bedrohung der betroffenen Subjekte so groß wird, dass sie keine Option mehr bietet, in Furcht umgelenkt und damit in Richtung eines angstinduzierten Handelns umgepolt zu werden. Panik ist neben der Furcht, die immer eine Form der Rationalisierung von Angst darstellt, eine von zwei Richtungen, in welche sich Angst entwickeln kann. Entweder sie wird objektgerichtet zumindest tendenziell sublimiert und damit abgemildert als Furcht. Oder sie radikalisiert sich als zwar objektgerichtet – in diesem Fall auf das Klima – aber nicht sublimierbar, was dann zum häufig ungerichteten Panikhandeln führt. Unübersehbar ist, dass diese Problemkontexte mindestens an transzendente, eher an theologische Denkfiguren anschließen und von diesen aus wahrscheinlich ungleich kompetenter aufgeschlossen werden können, als durch ein konsequent profaniertes Denken, da ja der Zustand der Angst selbst schon immer Wirklichkeit in existenzieller Perspektive transzendiert. In besonderer Weise einschlägig unterscheidet hier Paul Tillich zwischen Angst und Furcht und argumentiert zuallererst, insbesondere seien Mut und Angst in ontologischer Weise »voneinander abhängig«¹. Tillich zufolge konzentriert sich in der Empfindung der Angst eine existenzielle Einsicht, nämlich die »Erfahrung, daß das Nichtsein Teil des eigenen Seins ist«². Der Zustand der Angst ist insofern ein erstes Heraustreten aus der Abstraktion, das für Tillich als ein zunächst abstraktes »Wissen vom Nichtsein«³ das Wissen um die eigene Endlichkeit ist.

¹ Paul Tillich, *Der Mut zum Sein* [1969], Berlin/New York 1991, 35.

² Ebd.

³ Ebd.

Die Angst aber wird erst zur Existenzform, wenn diese Abstraktion auch übersetzt wird in die Erfahrung, dass Endlichkeit immer die »eigene Endlichkeit«⁴ meint. Die Angst hat dann zwar eine Erfahrung, aber noch kein wirkliches Objekt, weil sie aus vollkommener Negation besteht, welche die Erfahrung der eigenen Endlichkeit provoziert. Indem sie zu Furcht umgearbeitet wird, wird Angst auf ein Objekt gerichtet und erhält damit auch die Möglichkeit, bearbeitet zu werden. Furcht ist sehr konkret, sie betrifft veranschaulichte Aspekte der Angst. Tillich hebt hervor, beide, Furcht und Angst, seien einander immanent: »Der Stachel der Furcht ist die Angst, und die Angst strebt zur Furcht«⁵. Diese Furcht ist dann handhabbar, auch im Rahmen kultureller Praktiken und lädt, in der Sprache Tillichs, dazu ein, ihr in Gestalt des Mutes zu begegnen. Diese kategoriale Konstellation findet sich mit Blick auf Angst im Klimawandel und in der Gerichtetheit wieder, die Greta Thunberg und die »Fridays for Future« anpeilen. Hier ist der Klimawandel zunächst dasjenige Objekt in der Negation, das Angst provoziert, weil er aufgrund seiner Abstraktionsgewalt dem sozialen Handeln keine Richtungsweisung ermöglicht. Es ist diese Angst, die heute eine junge Generation und insgesamt politisch ökologische Aktivisten erfasst und den Zustand der Panik nicht nur als Existenzmodus nahelegt, sondern geradezu als Imperativ einer ethischen Handlung verlangt. Die Übersetzung in Kulturtechniken der Furcht erfolgt hinsichtlich des Klimawandels dann nur im Rahmen eines Anschlusses an durchaus gut etablierte Rahmungen politischen Handelns. Dies mag ein Grund dafür sein, dass die neue Protestbewegung so scheinbar mühelos den radikalen, und nach wie vor angstgerichteten, Protest der Straße und die normative Adressierung politischen Handelns und seiner unbedingten Notwendigkeit, als Agenten der Furcht, zusammenbringt. Dazu mag beitragen, dass es sich im Falle von Angst, wie Sybille Krämer meint, um eine »elementare Funktion, wenn nicht ein »Ur-Gefühl«⁶ handeln könnte. Krämer mutmaßt, dass Angst als Gefühl eine anthropologische Konstante, also im menschlichen Haushalt immer vorhanden sei, »auch wenn das, was gefürchtet wird und wie sich gefürchtet wird, Epochen und Kulturen voneinander unterscheidet«⁷. Dann unterscheidet sich aber insbesondere die Kontextualisierung von

⁴ Ebd.

⁵ Ebd., 36.

⁶ Sybille Krämer, Einige Überlegungen zur »verkörperten« und »reflexiven« Angst, in: Angst. Dimensionen eines Gefühls, hg. v. Thomas Kisser u.a., München 2011, 25–34, hier 27.

⁷ Ebd.

Angst, die Wahrnehmung dessen, was auf welche Weise Angst auslöst und generiert, sie kulturell präsent hält. Erst in dieser spezifischen Gestaltwerdung der Angst kann sie zum einen in spezifische Praktiken kulturellen Handelns übersetzt werden und kann sie zweitens auch zum Politikum in ihrem jeweiligen Umfeld werden.

Diese Formen der Politisierung überträgt Dirk Baecker auf Weisen der Wahrnehmung sozialer, kultureller Problemlagen und deren Bearbeitung, wenn er resümiert, heute habe man Furcht »vor all dem, was auf irreversible Art und Weise keinen Spielraum der Variation mehr zulässt«⁸. Furcht wäre also eine Reaktionsform auf all jene Phänomene, die keine Alternativen mehr anbieten – was nicht gleichbedeutend damit wäre, dass sie keinerlei Ambivalenzen mehr aufweisen würden. Die Wahrnehmung der Nichtveränderbarkeit der Gegenstände allerdings ist für die Modernen ganz offensichtlich eine solche Provokation, dass hier nur krisenhaft und im Modus des Unheimlichen, also über Angst, reagiert werden kann. In diesen Kontext zählen freilich nahezu alle ökologischen Probleme, die auf die Naturbeherrschung des Menschen, deren Erzeugnisse sie sind, wieder zurückschlagen. Für Baecker resultiert daraus, dass Furcht eine »universale, alles bezeichnende Form der Selbstbeschreibung der Welt«⁹ darstellt. Wenn daher die Furcht als Rationalisierungsform eine Mäßigung von Angst bedeuten soll, so ist Panik deren Steigerungsform; Panik ist losgelassene, entgrenzte Angst. Unabhängig vom Alltagsverständnis greift auch die Medizin in dieser Perspektive zu und definiert Panik als »Zustand plötzlicher, unerwarteter intensiver Angst«¹⁰, der einer akuten Stressreaktion entspreche. »Sie tritt mit oder ohne Auslöser auf. Betroffen sind einzelne Personen, etwa im Rahmen einer Panikstörung, sowie Gruppen und Menschenmassen, z.B. bei sich rasch ausbreitender Massenpanik mit chaotischen Fluchtreaktionen«¹¹.

⁸ Dirk Baecker, Kulturen der Furcht, in: Angst, hg. v. Thomas Kisser u.a., 47–58, hier 56.

⁹ Ebd., 57.

¹⁰ Pschyrembel: Panik, [https://www.pschyrembel.de/Panik/P06H6/doc/\(25.10.2019\)](https://www.pschyrembel.de/Panik/P06H6/doc/(25.10.2019)).

¹¹ Ebd.

3. Rationalität und technisches Handeln

Was der Panik daher abgeht, ist Rationalität in jedem Sinne, sowohl als klassische Form von Vernunft, als auch als die pragmatische Variante einer zielorientierten Zweckrationalität. Der Entgrenzungszustand der Panik realisiert, oder wittert vielmehr, zwar die Gefahr, übersetzt sich als Panik aber gerade nicht in das letztlich klassisch rationale Handeln, das Thunberg verlangt. Die Pointe bei dem sich massiv auf die klassischen Wissenschaften und deren Eigenlogiken stützenden Protest gegen den Klimawandel besteht diesbezüglich darin, die Effekte rational basierter Wissenschaft und ihres technischen Fortschritts mit exakt den Mitteln ebendieser Wissenschaft und Technik aus dem Weg räumen zu wollen. Hierin kommt zum Ausdruck, was Krämer als »Weltangst« beschreibt, nämlich das Bewusstsein davon, dass die Ordnung der Welt sich einerseits durchwegs als menschengemacht erweist, andererseits aber gerade in dieser »gesellschaftlichen Konstitution zugleich unkontrollierbar wird für den Einzelnen«¹². Dieses Paradox der kontrollierten Unkontrollierbarkeit der Welt, die nur als Allgemeine sozialen Strukturen und Regeln unterworfen ist, während sie individuell sich die Subjekte unterwirft, bewirkt ganz sicher unter anderem ein Aufdrehen der bestehenden Angst vor Phänomenen wie dem Klimawandel, die diesem Raster sehr gut entsprechen, das dann in Panik mündet. Hierauf macht Krämer explizit aufmerksam, wenn sie anmerkt, gerade die reflexiv gehaltene »Weltangst« nehme aktuell immer mehr »die Gestalt einer Furcht vor Bedrohungen an, die im konkreten menschlichen Tun ihren Ursprung haben«¹³ – so etwa, wie sie schreibt, Terrorismus oder Klimawandel.

4. Klimawandel als Schrecken und Abstraktion

Ein wesentliches Dilemma besteht also darin, dass der Klimawandel als Phänomen und als fortschreitender, lebensweltlich global bedrohlicher Prozess, das Resultat einer enorm starken, in ihren Wirkungen langfristig angelegten, techno-humanen Aktivität ist. Zugleich erzeugt der Klimawandel aufgrund seiner fast unmöglichen symbolischen Distanzierung gegenüber seinen Ursprüngen im technisch-humanen Handeln das vergleichsweise neue Phänomen einer des-integrierten Angst, einer Angst also, die nur noch unter

¹² Krämer, Überlegungen zur Angst, 28.

¹³ Ebd., 33.

Schwierigkeiten über ihre Einspeisung in kulturelle Bearbeitungen und Kulturtechniken, sowie auch im Sinne der klassischen Kulturtheorie, der sozialen Wirklichkeit produktiv integriert werden kann. Es ist ungemein schwer geworden, in diesem Zusammenhang einen Angelpunkt für die Übersetzung dieser Angst in Modi der Furcht zu finden. Insofern ist der Zustand der Angst im Klimawandel sozial radikal des-integrierend, sprengt die gegebenen Sinnzusammenhänge auf und führt, da diese Angst institutionelles Handeln tendenziell verunmöglicht, zu einer großflächig angelegten, gesellschaftlichen wie auch politischen Lähmung. Die theoretische Beschreibung einer solchen Angst findet sich in Rudolf Ottos Auseinandersetzung mit dem Heiligen. Zwar verwendet Otto nicht den Begriff der Angst, aber da wo er vom Verhältnis des Schreckens, den er bekanntlich »tremendum« nennt, zur Furcht spricht, zielt er ziemlich genau auf ein Verhältnis der Angst ab, wie es oben diskutiert wurde. Dabei geht es Otto um eine Erfahrung der absoluten Transzendenz, den »Gottes-Schrecken«, den er definiert als eine Form der Furcht, »die mehr als Furcht ist«¹⁴. Dieser, von Otto alt-testamentarisch hergeleitete, Schrecken sei wie ein »Dämon, der den Menschen lähmend in die Glieder fährt«¹⁵. Obendrein gleiche er dem, was die Griechen als »panischen Schrecken« bezeichnet hätten. »Das ist ein Schrecken voll innerem Grauen wie es nichts Geschöpfliches, auch nicht das Bedrohlichste und Übermächtigste einflößen kann. Es hat etwas vom »Gespenstischen« an sich«¹⁶.

Dieser Schrecken als Grauen erinnert nicht nur an die Kategorie der Angst, sondern bedeutet letztlich etwas ganz Ähnliches. Es ist so interessant wie bezeichnend, dass sich für Otto auch dieses Grauen in einen Zustand der Panik auflöst, ungerichtete, handlungsunfähige Angst, die es ist, in Form einer »dämonischen Scheu«¹⁷, die »keine gewöhnliche Furcht«¹⁸ mehr sein soll, sondern schon das Gewahrwerden des Mysteriösen und Unheimlichen. Was daran frappiert, ist nicht einfach der Umstand, dass ausgerechnet vergleichsweise ältere theologische Reflexionen die phänomenologische Ebene gesellschaftlich induzierter Angstzustände zu treffen, um nicht zu sagen, diese abzubilden vermögen. Vielmehr lässt sich daraus ableiten, dass die Formen einer ökologischen, techno-human generierten Angst

¹⁴ Rudolf Otto, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, München 1987, 15.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd., 16.

¹⁸ Ebd., 17.

heute im Grunde konsequent profanierte Formen der Transzendenz und des Heiligen aufrufen und in eine zeitgemäße Formensprache übersetzen. Diese Verbindung findet sich insbesondere in Überlegungen Tillichs wieder, der umgekehrt versucht, Probleme der Transzendenz auf Bedingungen einer in der Entfremdung profanierten Welt anzuwenden. So widmet Tillich sich im zweiten Band seiner *Systematischen Theologie* den Bedingungen einer Zerstörung wesentlicher Grundlagen des Lebens im Zuge gesellschaftlicher Entfremdungszustände. »Unter den Bedingungen existentieller Entfremdung« sei Zerstörung nämlich nicht etwa das Werk »äußerer Kräfte«, also von Göttern oder Dämonen, sondern sie sei schlicht das Ergebnis einer »Struktur der Entfremdung« als einer »Struktur der Destruktion«¹⁹. Entfremdung wie Destruktion meinen hier natürlich zuallererst die Entwertung und Vernichtung von existenziellen Sinnbezügen.

Wiewohl gebunden an die materiellen Bedingungen von Entfremdung sind diese in erster Linie abstrakt und transzendent gedacht. Aber, vielleicht nur wenig erstaunlich, genau die daran angehefteten Fragen nach der sinnhaften Verortung in der Welt respektive danach, ob sich die Welt in der »Polarität von Selbst und Welt« als eine sinnvoll funktionierende »Erfahrungswelt«²⁰ zur Verfügung stellt, werden in der ökologischen Existenzfrage nach einer apokalyptischen Kraft des Klimawandels, der ja nicht weniger das Ergebnis genau dieser Strukturen der Entfremdung und der Destruktion ist, zeitgemäß, neu und mit großer Wucht gestellt. Auf die Bedeutung der Angst als seit den 1970er Jahren etablierte Kategorie im Rahmen einer politischen Rhetorik der Anti-Atomkraft- oder der Ökobewegung weisen Maren Lickhardt und Niels Werber hin.²¹ Bedeutsamer aber ist sicher der Umstand, dass sich ein Phänomen wie der Klimawandel nicht lokalisieren lässt, er also grundständig abstrakt bleibt und eine entsprechend große Diffusität streut.²² Hingegen erweist sich Lickhardt und Werber zufolge insbesondere der soziologische Ansatz, den Klimawandel als ein soziales, ökologisches und nicht als ein natürliches Problem aufzufassen, vor allem als eine Strategie zur Reduktion von Komplexität und Unheimlichkeit.²³ Wenn Tillich daher die Gestalt der Destruktion von Transzendenz beschreibt,

¹⁹ Paul Tillich, *Systematische Theologie* II, Berlin/New York 1987, 69.

²⁰ Ebd.

²¹ Maren Lickhardt/Niels Werber, Klimawandel, in: *Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. v. Lars Koch, Stuttgart/Weimar 2013, 366–374.

²² Ebd., 369.

²³ Ebd.

dann zeichnet er auch das Bild jener Prozesse, die sich heute im Phänomen des Klimawandels wiederholen und die hier wie dort auf ein Ende hin gerichtet sind, das das Ende der Welt bedeuten würde, wie wir sie kennen. Speziell wichtig an den Ausführungen Tillichs ist, dass er der Destruktion bescheinigt, selbst Strukturen zu besitzen oder zumindest in Strukturen eingelassen zu sein.

Eben diesen Umstand zielt eine Aktivistin wie Greta Thunberg an, wenn sie darauf insistiert, der Klimawandel sei in seiner aktuellen, radikalen Form nur möglich, weil die gegebenen politischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Strukturen sich ihm gegenüber in letzter Konsequenz affirmativ verhalten, da jedes weitere nicht-Handeln eine aktive Unterstützung der fortschreitenden Zerstörung bedeutet: »Daher hat auch die Destruktion Strukturen. Sie zielt auf ein Chaos hin, aber solange das Chaos nicht erreicht ist, ist die Zerstörung an die geschaffenen Strukturen gebunden, und wenn das Chaos erreicht ist, dann sind beide – Struktur und Destruktion – verschwunden«²⁴. Die paradoxe Situation sieht also so aus, dass die gegebenen Strukturen das Chaos einer Auflösung der Grundlagen des Sozialen wie auch der Ökologie kanalisieren. Damit erreichen sie zugleich eine Kanalisierung der Angst, die von jenen Auflösungstendenzen freigesetzt wird. Das ist dann die Dimension einer positiven Produktivität der Strukturen, die einerseits Strukturen der Destruktion darstellen, andererseits die aktuell hegemonialen Kräfte der Beharrung, der Konservierung repräsentieren. Dies wäre eine klare Differenz zu Tillichs Überlegungen, die noch immer von einer deutlich binären Unterscheidung zwischen Transzendenz und Profanität ausgehen. In diesem Szenario arbeitet die Destruktion als Agent einer materiellen wie auch sinnhaften Entfremdung geradezu dämonisch gegen Transzendenz und Gesellschaft. Heute hingegen emergiert eine Art innerweltliche Transzendenz der Destruktion aus dem Umstand, dass das Abstraktionspotential einer umfassenden Gefährdungslage, die sogar das Resultat menschlich technischen Handelns ist, nicht mehr eingeholt und sozial integriert werden kann. Die Selbsttranszendenz einer entfremdeten Gesellschaft erscheint so als Ergebnis der ihr eigenen Destruktionspotentiale. Dass sie es dann noch fertigbringt, ausgerechnet die Angst vor diesem Potential zu glätten, zu kanalisieren und in alltagsweltliche Normalitätserfahrungen rückzuführen, spricht einerseits für Tillichs Analyse des enormen Ausmaßes, das gesellschaftliche Entfremdungsverhältnisse heute angenommen haben, zeigt jedoch andererseits, wie sehr diese

²⁴ Tillich, Systematische Theologie II, 69.

Angst auch schlicht immanenter Bestandteil jener Strukturen der Vergesellschaftung ist, die nun auch noch die Destruktion verwalten.

5. Panik, Existenzgefährdung und politische Angst

Die von Greta Thunberg stellvertretend für eine ganze, betroffene Gattung eingeforderte, faktisch immer wieder scheiternde Adressierung des Klimawandels auf der Ebene institutionalisierter National- und Globalpolitik, dürfte auf diese paradoxe Konstellation rückführbar sein: Die weitestgehend unmittelbare Nicht-Erfahrbarkeit des Klimawandels steht dem Menschen als einem visuell-sinnlich ausgerichteten Sozialwesen offenbar massiv im Wege. Grobe Schwierigkeiten in der Anbahnung einer globalen Ethik und bei der Organisation konzertierten politischen Handelns jenseits klassischer Machtfelder und nationalstaatlicher Folien spitzen diese Lage zu. Die durchaus vorhandenen, mit dem Klimawandel verbundenen Angstzustände in der Gesellschaft erweisen sich, ganz im Sinne der Formel Hans Blumenbergs vom »Absolutismus der Wirklichkeit« als mythischem Zustand, worin es (noch) keine kulturellen Benennungen für die Dinge der Welt gibt, und gegen den nur die Angst als solche eine gewisse Prävention erwirken kann²⁵. In der Angst erwehrt sich der Mensch einer begriffslosen Überwältigung, und in der Angst entsteht auch die Kompetenz, das Bewusstsein auf spezifische Gegenstände zu richten, diese mit Bedeutung, mit Namen, zu versehen und somit für alle möglichen Formen kultureller Handhabung und Bearbeitung zugänglich zu machen. Genauso erscheinen die aktuellen Angstbezeugungen in Relation zum globalen, anthropogenen Klimawandel als insgesamt nicht hinreichend gerichtet, als zu abstrakt und ziellos. Besonders deutlich wird dies an neueren sozialen Bewegungen zum anthropogenen Klimawandel, wie eben den von Greta Thunberg initiierten »Fridays for Future«. Deren Mobilisierungspotential speist sich fast gänzlich aus der schieren Angst vor den öffentlich zu Bewusstsein tretenden Aggregatzuständen der Klimatransformation, welche sukzessive und zunächst oft unmerklich von der reinen Abstraktion in konkrete ökologische und soziale Konsequenzen transformieren. Die Integration der Angst gelingt hier über die generationelle Dichotomie, indem der Klimawandel selbst als eine Art von »Absolutismus der Wirklichkeit« stilisiert wird, der für die junge Generation unter einem mythologischen Regime der Alten steht. Allerdings geht damit

²⁵ Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a.M. 1990, 10.

wiederum die Besonderheit der Selbstreferentialität des Phänomens verloren und holt ein simpler binärer Code wie der von der alten gegen eine junge Generation weder die politische Komplexität des anthropogenen Klimawandels ein, noch stellt die neue Bewegung jene techno-scientifische epistemologische Logik in Frage, die den Klimawandel erst möglich gemacht hat. Im Gegenteil, die Logik einer solchen, techno-scientifisch ansetzenden Wissenschaft ist de facto das einzige, wenngleich erhebliche, Argument der neuen Bewegung gegen die Realität des Klimawandels.

In dieser Situation stellt die Angst eine Grundkonstante sozialer, lebensweltlicher Existenz dar. Auch für Tillich zählt sie zu den generischen Kräften der Moderne. Aber während Tillich im Jahr der Erstpublikation, 1969, noch der Meinung sein kann, wir lebten in einer Epoche der »Angst vor Leere und Sinnlosigkeit«²⁶, geht es heute gänzlich existenziell um die Angst vor dem Verschwinden – nicht nur der Menschheit, sondern weiter Populationen überhaupt. Das wiederum markiert dann eine Situation, in der laut Tillich die Angst allgemein werden kann, dann nämlich, wenn »die traditionellen Strukturen des Sinnes, der Macht, des Glaubens und der Ordnung zerfallen«²⁷. Eben das, was geschieht, wenn die radikal zum Ausdruck kommenden Folgeerscheinungen des anthropogenen Klimawandels zum Zusammenbruch bekannter ökologischer Systeme und tradierter sozialer Ordnungen führen können. In ihrer Rede beim UN Climate Summit im September 2019 in New York greift Thunberg genau diesen Umstand auf und verleiht ihrer persönlichen Angst und Wut ein ziemlich eindringliches Gesicht, indem sie ihren Emotionen freien Lauf lässt. So platziert sie die Präsenz von Wut und Angst vor dem drohenden Klimawandel mitten unter den anwesenden internationalen Politikern, auf die dieser Bruch der Konventionen wirken muss wie die schlichte Wahrheit, die nur das Kind aussprechen kann, das Thunberg ja auch ist. Im Video sieht man sie mit den Tränen kämpfen, wenn sie ihre Davos-Leviten vom Januar 2019 noch verschärft. »We'll be watching you«, lautet ihre Botschaft an die versammelte Politiklenker. Und sie schimpft weiter:

»This is all wrong. I shouldn't be up here, I should be at school. [...] Yet you come to us young people for hope. How dare you. You have stolen my dreams and my childhood with your empty words. And yet, I'm one of the lucky ones. People are suffering. People are dying and our eco-systems are collapsing. We are in

²⁶ Tillich, *Mut zum Sein*, 53.

²⁷ Ebd.

the beginning of a mass extinction, and all you can talk about is money and fairy tales of eternal economic growth. How dare you!»

In diesem Szenario zerfällt konsequent alles, und der Protest gegen diesen Zerfall wird angetrieben von einer Setzung der Angst. Angst ist jetzt der Zustand gesellschaftlicher Existenz.

Der Vorteil dieser Angst könnte darin liegen, dass so die existenzielle Dimension gesellschaftlicher Wirklichkeit freigelegt wird. Insofern wäre die Angst hier möglicherweise jener Katalysator, der den Zerfall der traditionellen Strukturen zwar einerseits beschleunigt, diesen Zerfall aber andererseits der von Tillich bereits benannten Destruktion entwendet. Allerdings bleibt dabei offen, wohin diese Entwendung sich wiederum wendet. Für Tillich ist die Richtung einer solchen Wendung klar. Theologisch hat zwar auch für ihn der Mensch »keinen Ort, zu dem er wesensmäßig gehört«²⁸, da aber das Leiden für Tillich in christlicher Perspektive ebenso wie der Tod ein »Element der Endlichkeit« ist, sollte es als solches mutig angenommen werden.²⁹ In dieser Bejahung des Leidens, die zugleich das »existenzbedingte, zerstörerische Leiden« verneine, läge dann, mit Tillich, der Kern der »eschatologischen Erwartung«³⁰. Durchkreuzt wird eine solche Erwartung heute durch die Einschätzung, Gesellschaft sei so fixiert auf ihre eigenen Normalitätsstandards, dass sie keine Kompetenzen mehr dafür besitze, »sich mit ihren Bordmitteln auf ökologische Gefährdungen« einzustellen.³¹ Diese transzendente Wendung des Leidens in ein Motiv der individuellen und zugleich der allgemeinen Erlösung ist der radikal profanierten Erwartung des Klimawandels nicht mehr zugänglich. Ihre Angst muss politisch werden oder fatalistisch. An einer Aktivistin wie Greta Thunberg lässt sich ablesen, wie problematisch diese Balance ist.

– Prof. Dr. Jörn Ahrens ist Professor für Kulturosoziologie an der Justus-Liebig-Universität Gießen & Extra Ordinary Professor of Social Anthropology an der North West University, Südafrika. Seine Arbeitsschwerpunkte sind: Gesellschaft, Angst, Gewalt; populäre Medien und Kulturen; Natur & Kultur; Kultur- und Sozialtheorie.

²⁸ Tillich, Systematische Theologie II, 79.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd.

³¹ Lickhardt/Werber, Klimawandel, 373.

Martha Nussbaum über das Phänomen der Angst: Eine kritische Relektüre

Eva Bobst/Angela Kallhoff/Anna Wieder

Wir alle kennen dieses Gefühl der lähmenden Beklemmung und der vermeintlichen Ausweglosigkeit, das manchmal in Wut oder Zorn umschlägt. Denn die Angst begleitet uns, seit wir denken können. Als Kind fürchten wir uns vor der Dunkelheit im Keller und vor dem knarrenden Holzboden in der Nacht. Als Erwachsene fürchten wir uns vor (geistigen und geographischen) Abgründen, vor Spinnen, Flügen und Krankheiten. Wir fürchten uns aber auch vor Kriegen, dem Klimawandel, vor politisch und ökonomisch unsicheren Zeiten sowie ganz allgemein vor Dingen, die wir nicht verstehen. Wir fürchten nicht nur um uns selbst, sondern auch um andere Menschen, ja, sogar um den Planeten Erde können wir fürchten. Wir fürchten uns manchmal *vor* unserer Zukunft, und manchmal fürchten wir *um* unsere Zukunft, wie insbesondere die KlimaaktivistInnen der Fridays-for-Future-Bewegung aktuell in Erinnerung rufen.

In der politischen Philosophie werden die Angst und Politiken der Angst zunehmend als Bedrohungen für das Verfahren demokratischer Meinungsbildung und eine kritische demokratische Öffentlichkeit diskutiert.¹ Denn sowohl die Angst als auch ihre Kehrseite, das gesteigerte Sicherheitsbedürfnis, lassen die Überzeugungskraft demokratischer Grundwerte wie Freiheit, Pluralität und kollektiver Selbstbestimmung immer stärker erodieren. Auch die US-amerikanische Moralphilosophin Martha Nussbaum identifiziert in ihrem jüngst vorgelegten Buch *Königreich der Angst. Gedanken zur aktuellen politischen Krise*² die Angst als Gefahr für die Demokratie. Denn die politisch motivierte Angst, so Nussbaum, stehe durch ihre egoistische und ausgrenzende Qualität jeder demokratischen Gemeinsamkeit notwendigerweise im Weg. Infolgedessen müssen wir in der Lage sein, die Angst zu *überwinden*, wenn wir das demokratische

¹ Vgl. u.a. Brian Massumi (Hg.), *The Politics of Everyday Fear*, Minneapolis/London 1993; Wendy Brown, *Mauern. Die neue Abschottung und der Niedergang der Souveränität* [2010/2017], Frankfurt am Main 2018; Ruth Wodak, *The Politics of Fear. What Right-Wing Populist Discourses Mean*, London 2015; Bernd Greiner, *United States of Angst. Donald Trump und der Extremismus der Mitte*, in: *Blätter für deutsche und internationale Politik* 61/9 (2016), 43–50.

² Martha C. Nussbaum, *Königreich der Angst. Gedanken zur aktuellen politischen Krise* [2018], Darmstadt 2019.

Miteinander fördern und erhalten wollen. Nussbaums Lösungsvorschlag ist auf den ersten Blick denkbar einfach: Wenn es uns gelingt, anstelle von Angst Hoffnung zu empfinden, lassen sich schwierige Situationen, in denen die Angst eine tragende Rolle spielt, in einem demokratisch wertvollen Sinne positiv verändern.

In diesem Beitrag möchten wir ausgehend von Nussbaums Überlegungen zu Emotionen eine Diskussion über das Phänomen der Angst führen. Die Untersuchungen in diesem Beitrag sind dabei von drei Thesen geleitet: *Erstens* ist Nussbaums jüngster Beitrag zur Debatte um Angst nur dann in einer gelingenden Weise zu würdigen, wenn auch ihre grundlegenden Einsichten zum umfassenderen Phänomen der Emotionen zur Kenntnis genommen werden. Entsprechend wird in diesem Beitrag eine Kontextualisierung von Nussbaums Theorie der Angst im Rahmen ihrer allgemeinen Theorie der Emotionen unternommen. *Zweitens* muss eine auch politisch gedachte Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Angst als ein wichtiger Horizont der Ausdeutung verstanden werden. Wir werden diesen Anspruch ernst nehmen, indem wir den Horizont weiten und nach Angst als einem Phänomen in der heutigen politischen Theoriebildung fragen. Vor diesem Hintergrund soll Nussbaum *drittens* nicht nur affirmierend gelesen werden. Nussbaum ist eine Denkerin, die bewusst und gewollt Provokationen setzt und Debatten anregt. Wir werden diese Provokation aufnehmen und sie auf eine konkrete und aktuelle politische Auseinandersetzung beziehen: Die Fridays-for-Future-Bewegung und die in dieser Bewegung so zentrale Person Greta Thunberg dienen uns als ein Anwendungsbeispiel, an dem zugleich die Grenzen der Nussbaum'schen Theoriebildung diskutiert werden können.

Unsere Ausführungen gliedern sich in vier Abschnitte. Im ersten Abschnitt wird mit einer Skizze der Nussbaum'schen Emotionentheorie und deren Verortung in ihrer politischen Theorie ein Rahmen abgesteckt, in welchem auch die Ausführungen zur Angst verhandelt werden können. Im zweiten Abschnitt wird Nussbaums Angstkonzeption näher beleuchtet und erläutert, inwiefern ihre Kontextualisierung von Emotionen und insbesondere von Angst einen Grundton der aktuellen politischen Debatte trifft. Eine besondere Deutlichkeit gewinnt die politische Dimension der Angst in Auseinandersetzung mit den Statements der Vorreiterin der Fridays-for-Future-Bewegung, Greta Thunberg, die im dritten Abschnitt zu Wort kommt. Ausgehend von Thunbergs Bezugnahme auf die Emotion der Angst unterziehen wir Nussbaums Konzeption einer kritischen Lektüre. Dabei zeigen wir, dass Nussbaum zwar zentrale

Charakteristika der Angst zu benennen weiß, anderen positiven Funktionen und Potentialen, die die Emotion der Angst im Politischen zu entfalten vermag, aber nicht genug Beachtung schenkt. Der vierte Abschnitt schließt mit einer resümierenden Einordnung von Nussbaums Angstkonzeption, auf Basis derer wir einen Ausblick auf das noch zu schöpfende Potential von Nussbaums Überlegungen geben.

1. Nussbaums Theorie der Emotionen

Martha Nussbaum hat sich in den letzten Jahren verstärkt mit der Rolle von Emotionen im Politischen auseinandergesetzt. Ihre Überlegungen zeichnen sich dabei durch das Ziel aus, ethische Theorien der Antike für Fragen der internationalen sozialen Gerechtigkeit fruchtbar zu machen und damit in der aktuellen Debatte einen Gegenpol zu bilden. Dieses Anliegen verfolgt Nussbaum auch in ihren jüngsten Auseinandersetzungen mit der Emotion der Angst. In ihrem Buch *Königreich der Angst* unternimmt sie nicht nur eine umfassende Analyse dieser Emotion, sondern verfolgt auch ein politisch-theoretisches Anliegen: Sie möchte die Angst der Manipulation durch Andere entziehen. Um ihre Beiträge im Kontext ihrer Theorie der politischen Emotionen genauer zu verorten, soll zunächst deren umfassender theoretische Hintergrund erläutert werden.

Nussbaum hat sich nicht erst jetzt, sondern schon in *Hiding from Humanity: Disgust, Shame, and the Law*³ und in *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*⁴ intensiv mit dem Thema der Emotionen befasst. Auch wenn dieses Thema in der praktischen Philosophie inzwischen ein breites Forschungsfeld geworden ist,⁵ konnte Nussbaum nicht nur eigene Akzente setzen, sondern hat das Feld der Untersuchung auch abgesteckt. Die Gefühle, denen sie sich in ihrem Werk widmet, umfassen so unterschiedliche Phänomene wie Fürsorge, Scham und Ekel, Mitleid und Liebe, sowie neuerlich Wut und Angst.⁶ Es kann nicht Ziel der Ausführungen sein, die Angst in

³ Martha C. Nussbaum, *Hiding from Humanity: Disgust, Shame and the Law*, Princeton 2004.

⁴ Dies., *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Cambridge 2008.

⁵ Vgl. Sabine A. Döring, *Philosophie der Gefühle*, Frankfurt am Main 2009.

⁶ Martha C. Nussbaum, *Konstruktion der Liebe, des Begehrens, und der Fürsorge: drei philosophische Aufsätze* [2002], Stuttgart 2012; Dies., *Hiding from Humanity*; Dies., *Political Emotions: Why Love Matters for Justice*, Cambridge 2008; Dies., *Königreich der Angst*.

dieses breite Spektrum von Gefühlen einzuordnen – dies wäre auch angesichts der Verschiedenartigkeit der von Nussbaum erörterten Phänomene nicht möglich. Stattdessen sollen einige Besonderheiten der Nussbaum'schen Theorie der Emotionen erläutert werden. Nur vor diesem Hintergrund ist es auch möglich, das komplexe Phänomen der Angst zu entschlüsseln.

In der Theorie der Emotionen ist es eine Grundlagenfrage, ob Emotionen wie Liebe oder Hass rational zugänglich und gestaltbar sind oder ob sie als Affekte einer überlegten Gestaltung unzugänglich bleiben. Eine typische Antwort auf die Frage, wie das Verhältnis von Rationalität und Gefühl zu denken ist, besteht darin, zwischen unterschiedlichen Typen von Gefühlen zu unterscheiden. Während Ekel oder Wut pure Gefühle sind, können Liebe und Fürsorge als Emotionen gedeutet werden, die einer überlegten Gestaltung zugänglich sind. Entgegen dieser auf den ersten Blick plausibel scheinenden Einteilung verteidigt Nussbaum die These, dass jedes Gefühl nicht nur rational zugänglich ist, sondern einen kognitiven Anteil hat. Auch wenn Emotionen nicht im strikten Sinn rational sind – sie können nicht wahr oder falsch sein –, haben sie »reasonableness«.⁷ Und dies rührt daher, *dass sie notwendigerweise Überzeugungen beinhalten*. »Another important point, much stressed by Aristotle and other philosophers who write on this topic, is that the beliefs are connected to the emotions in a very intimate way: they appear to be part of what the emotion itself is.«⁸ Nussbaum geht in diesem Punkt aber über Aristoteles hinaus, indem sie argumentiert, dass Überzeugungen (nebst Gefühlen (»feelings«), die unreflektiert sind und unmittelbar mit körperlichen Reaktionen einhergehen) nicht nur Teil der Emotion sind, sondern diese auch *definieren*.

Nussbaum entwickelt diesen Aspekt ihrer Emotionentheorie mit Bezug auf die aristotelische Theorie der Emotionen in der *Rhetorik*, wo Aristoteles das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Emotionen und Überzeugungen wie folgt illustriert: Um Emotionen beim Auditorium hervorzurufen, konfrontiert der Sprecher die Zuhörer mit Überzeugungen: Wenn etwa Ärger auf die Perser evoziert wird, bringt der Sprecher Beispiele dafür, dass die Perser einen Schaden mit Rücksicht auf das Wohl der Bevölkerung angerichtet haben. Emotionen basieren also auf Überzeugungen – ja mehr noch, bestimmten Emotionen kann eine distinkte Gruppe von Überzeugungen zugeordnet werden.⁹ Diese Theorie wird auch als eine »kogni-

⁷ Vgl. Nussbaum, *Hiding from Humanity*, 25.

⁸ Ebd., 27.

⁹ Vgl. ebd., 26f.

tivistische Emotionentheorie« bezeichnet. Ergänzend hierzu muss noch angemerkt werden, dass anders als in ihrem Buch *Upheavals of Thought* später zunehmend davon abgesehen wird, strikt von Urteilen oder intentionalen Objektbezügen bei Emotionen auszugehen. Stattdessen werden »Gedanken« als hinreichend betrachtet für die kognitive Komponente.¹⁰

Die Ausdeutung von Emotionen mit Rücksicht auf ihren Gehalt als Überzeugungen ist nicht nur ungewöhnlich, sondern hat auch eine unmittelbare Konsequenz für eine weitere wichtige Eigenschaft von Emotionen. Emotionen sind *moralisch nicht neutral*; vielmehr verdienen sie entweder moralische Anerkennung (»appraisal«), oder sie sind moralisch zu kritisieren und zu verwerfen.¹¹ Grundlage für eine kritische Auseinandersetzung mit dem Wert von Emotionen ist allerdings nicht die Gefühls-Seite, sondern die Urteils-Seite. Ich kann zum Beispiel wütend sein auf Peter, weil er mir vermeintlich etwas angetan hat – und es kann sein, dass dies eine falsche Annahme ist. Vor allem gibt es auch den Fall, dass die Tatsachenurteile richtig sind, die daraus erwachsene Überzeugung aber aus einem fehlerhaften Prozess des Schließens resultiert. So kann eine Person eine wertende Sicht vertreten, die zwar wahr ist, aber unvernünftig. Dann resultiert die Einstellung aus einer unachtsamen Weise des Schließens und Nachdenkens.¹² Wird eine Emotion kritisiert, richtet sich die Kritik insbesondere darauf, dass die eine Emotion bestimmenden Überzeugungen unvernünftig sind, ja möglicherweise aus ungenauem und unachtsamen Nachdenken resultieren. Die Person hätte es besser wissen können, vielleicht sogar sollen – und dann hätte sie auch andere Emotionen.

Eine zweite wichtige Konsequenz aus dem Gesagten ist die Annahme der *gezielten Gestaltbarkeit von Emotionen*. Es ist unserer Tage nachgerade eine Standardsicht zu Gefühlen, dass sie den Menschen überfallen, und dass man sie zwar hat, aber nicht beeinflussen kann. Menschen werden als Opfer von Gefühlen gedacht – dies gilt in besonderer Weise auch für das Gefühl der Angst. Nussbaum vertritt dagegen in all ihren Ausführungen zu Emotionen nicht nur die Ansicht, dass Personen ihre eigenen Emotionen gestalten können, sondern auch eine These der Erziehbarkeit von Emotionen und der Gestaltbarkeit im politischen Raum. Im Werk *Political Emotions. Why Love Matters for Justice* wird als eine für den Raum des Politischen besonders wichtige Haltung die »Compassion«, etwas unzulänglich

¹⁰ Vgl. Nussbaum, *Political Emotions*, 399–401.

¹¹ Vgl. Nussbaum, *Hiding from Humanity*, 33f.

¹² Vgl. ebd., 33.

mit ›Mitgefühl‹ übersetzt, diskutiert. Nussbaum versteht darunter eine schmerzhaft emotionale Reaktion, die auf ein ernstes Leiden einer anderen Kreatur gerichtet ist. Ihrer kognitivistischen Theorie entsprechend analysiert Nussbaum zunächst die Gedanken, die Mitgefühl konstituieren. Sie beinhalten nicht nur eine Überzeugung betreffend der Ernsthaftigkeit des Leidens und des Nicht-Verschuldetseins des Leids, sondern auch die Einsicht, in eine vergleichbare Situation geraten zu können, und die Einsicht, dass Glück eine wichtige Konstante ist.¹³ Insbesondere kann ausgehend von einer genauen Definition des Wohllollens eine Topographie der Gefühlslandschaft entwickelt werden: Angst, Neid und Scham sind Feinde des Wohllollens,¹⁴ Liebe dagegen engster Verbündeter.¹⁵ Vor allem sind Gefühle nicht nur genuiner Bestandteil menschlichen Lebens, sondern auch des politischen Raums. Nussbaum versteht ihre Emotionentheorie auch als eine fundamentale Kritik am politischen Liberalismus. Jener übersieht, dass der politische Raum immer schon emotional durchwirkt ist. Insbesondere verspielt er damit auch jenes wichtige Gestaltungspotential, das Emotionen stets zulassen.

Zusammenfassend entwickelt Nussbaum eine eigenständige und mit anderen Ansätzen nicht vergleichbare Theorie der Emotion. Hervorstechendstes Merkmal ist die Konzentration auf Überzeugungen und Gedanken, welche Emotionen nicht nur bestimmen, sondern sie auch identifizierbar machen. Emotionen sind in dieser Konzeption nicht moralisch neutral, sondern entweder abzulehnen oder zu begrüßen. Und sie sind genuiner Bestandteil sowohl des Lebens der Menschen in der Sphäre des Politischen, wie auch der Politik selbst. Ausgehend von dieser Skizze der Theorie der Emotion wenden wir uns nun Nussbaums Analysen zum Phänomen der Angst zu. Es wird eine überaus spannende Frage sein, ob Nussbaum in ihrer Theorie der Angst ihre vorgeschlagenen Grundideen durchhalten kann: Angst ist auf den ersten Blick gerade kein intellektuelles Phänomen, sondern hat eine dumpfe, überraschende und auch infantile Qualität. Inwiefern Angst dennoch rational gefasst und gestaltet werden kann und ob ihr dadurch möglicherweise eine berechnete Rolle in der politischen Gestaltung unseres Zusammenlebens zukommt, wird Thema der nächsten zwei Abschnitte sein.

¹³ Vgl. Nussbaum, *Political Emotions*, 142–44.

¹⁴ Vgl. ebd., 314–77.

¹⁵ Vgl. ebd., 378ff.

2. Nussbaums Angstkonzeption

Nussbaums Theorie der Angst basiert, analog ihrer Theorie der Emotionen, im Wesentlichen auf antiken Angstkonzeptionen – bereits Aristoteles hat erkannt, dass sich die Angst meistens auf zukünftige Ereignisse richtet und mit einem Gefühl der Machtlosigkeit einhergeht, dieses Ereignis abzuwehren.¹⁶ Um ein hinreichendes Bild der Angst zeichnen zu können, müssten aber, so Nussbaum, auch zeitgenössisch-empirische Forschungsergebnisse berücksichtigt werden. So räumt beispielsweise die psychoanalytische Forschung der Angst eine genetische, chronologische und kausale Vorrangstellung ein: Die Angst ist eine unserer ersten Emotionen (wenn nicht sogar die erste), zu der wir fähig sind und bleibt unser ganzes Leben lang als anderen Gefühlen vorgestellte Emotion bestehen. In diesem Sinne ist die Angst eine primär *primitive* Emotion, die zwar ein minimales Bewusstsein voraussetzt, jedoch keine kausale Denkfähigkeit benötigt: »Die Angst, genetisch gesehen die erste unter den Emotionen, bleibt als Untergrund aller Gefühle vorhanden. Sie infiziert sie alle und nagt an den Rändern von Liebe und Gegenseitigkeit.«¹⁷ Vereinfacht ausgedrückt entsteht die Angst in Situationen der Hilflosigkeit (der Säugling kann sich nicht selbst am Leben erhalten) und ist somit eine für das Überleben notwendige Emotion, denn sie ermöglicht es dem Säugling, andere dazu zu bringen, sich um ihn zu kümmern.¹⁸ Die Angst ist in ihren Grundzügen aber nicht nur primitiv, sie ist auch *asozial*. Denn auch wenn wir als Erwachsene durchaus in der Lage sind, um Andere zu fürchten, so ist die Angst meistens eine auf uns selbst gerichtete – und damit narzisstische – Emotion, die uns oftmals auf die Stufe eines kindlichen Solipsismus zurückwirft.^{19,20} Insofern kann die Angst also auch als *infantil* und damit als der Vernunft *prima facie* entgegengesetzte Emotion verstanden werden.

¹⁶ Vgl. Aristoteles, Rhetorik II, in: Ders., Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 4, Berlin 2002, 5,1382a 21–25.

¹⁷ Nussbaum, Königreich der Angst, 39.

¹⁸ Vgl. ebd., 41, 46.

¹⁹ Einige ForscherInnen gehen sogar so weit, die Sorge um andere als narzisstische Sorge zu bezeichnen, da sich die Emotion zwar nicht zwingend auf einen selbst bezieht, aber doch stets auf das »größere Selbst« – auf Familie, Freunde usw. Die Anwendung unserer moralischen Fähigkeiten ist insofern also grundsätzlich narzisstisch. Vgl. ebd., 53. Siehe auch Donald W. Winnicott, Reifungsprozesse und fördernde Umwelt. Studien zur Theorie der emotionalen Entwicklung [1965], Gießen 2002; Ders., Vom Spiel zur Kreativität [1971], Stuttgart 2006. Daniel Stern, The Interpersonal World of the Infant. A View from Psychoanalysis and Development Psychology, London 1985.

²⁰ Vgl. Nussbaum, Königreich der Angst, 49.

Die Angst ist aber, so Nussbaum, nicht notwendigerweise unvernünftig oder sogar *per se* unbegründet, sobald wir unsere kindliche Abhängigkeit überwunden haben. Es kann durchaus vernünftig sein, sich als erwachsene Person vor oder um gewisse Dinge zu fürchten. Die Angst muss aber der skeptischen Prüfung standhalten, wir müssen also fähig sein, innezuhalten, um über unsere eigene Angst kritisch und reflektiert nachdenken zu können. Wir müssen uns vor Augen halten können, woher die Angst kommt, worauf sie sich bezieht und wohin sie uns führt.²¹ Nussbaum ist überzeugt, dass nur die vernünftige Angst gute Handlungsempfehlungen geben kann. Bleibt die Angst hingegen irrational – und damit auf der Stufe der primitiven, infantil-narzisstischen *Uranst* (Nussbaum nennt diese Angst auch »gestaltlos«) –, bedroht sie laut Nussbaum das gegenseitige und gerechte Zusammenleben, denn ein solches setzt die Fähigkeit voraus, sich auch um jene ernsthaft zu sorgen, die nicht zum »größeren Selbst« gehören. Zudem schränkt die Angst unser rationales Denkvermögen ein, was den Irrtum begünstigt und es uns erheblich erschwert, die eigene Angst einer skeptischen Prüfung zu unterziehen.²² Wir müssen also unseren narzisstischen Solipsismus erfolgreich überwinden, damit ein demokratisch-selbstbestimmtes Zusammenleben möglich ist.

Laut Nussbaum ist das im Grunde leicht: Es muss uns nur gelingen, dasjenige, wovor wir uns fürchten, aus einem anderen Blickwinkel heraus zu betrachten, nämlich demjenigen der *Hoffnung*. Der Unterschied liegt also nicht im *Gegenstand*, worauf sich die jeweilige Emotion bezieht, sondern in der Perspektive, die wir auf diesen Gegenstand haben. Nussbaum schreibt:

Aber wenn ihnen [der Angst und der Hoffnung] im Prinzip die gleiche Idee zugrunde liegt – nämlich, dass der ersehnte Ausgang einer Sache ungewiss ist – und wenn es nicht Wahrscheinlichkeiten sind, die den Unterschied ausmachen: *Worin* besteht dann der Unterschied in den Gedanken und Einstellungen einer Person, der zu diesem Unterschied des Gefühls führt (oder von ihm begleitet wird)? Es scheint, als läge ein Unterschied im Schwerpunkt der Aufmerksamkeit vor, ähnlich wie bei einem Glas, das man als halb leer oder halb voll betrachten kann. Es handelt sich um dasselbe Glas, das unterschiedlich gesehen wird. Bei der Angst liegt der Schwerpunkt auf dem schlechten Aus-

²¹ Vgl. ebd., 22.

²² Vgl. ebd., 112.

gang, der sich ergeben wird, bei der Hoffnung liegt er auf dem guten Ausgang.²³

Die Vision einer besseren, *möglichen* Welt (und das bedeutet, dass diese Verbesserung durch unsere Handlungen vorangetrieben werden kann) ist ein zentrales Element von Nussbaums Vorschlag einer angstfreien, *demokratischen* Gesellschaft. Wir müssen erkennen, dass die Hoffnung genau dort, wo die infantile Angst lähmt, zur Handlungsfähigkeit antreiben kann (sofern es sich um praktische Hoffnung und nicht um untätige Hoffnung handelt).²⁴ Im Grunde hängt es folglich von uns selbst ab, wie unser (politisches) Zusammenleben gestaltet ist. Wir entscheiden darüber, ob und wann wir unsere Angst überwinden, um eine demokratische – und damit gerechte, liebende und einander vertrauende – Gesellschaft zu ermöglichen: »Hoffnung ist eine Wahl, die man trifft, und sie ist eine praktische Gewohnheit.«²⁵

Es ist folglich die gestaltlose Angst, die Nussbaum als eines der Hauptprobleme unserer momentanen politischen Situation (und damit ist nicht nur, aber auch, die Wahl Donald Trumps als Präsident der USA gemeint²⁶) identifiziert. So führt die durch Angst geschürte Wut auf Andere und Fremde zu einem gesteigerten Bedürfnis nach Sicherheit, das nicht nur eine wichtige Rolle für die Legitimierung autoritärer Politik- und PolitikerInnentypen spielt, die aktuell in zahlreichen westlichen Demokratien an Macht gewinnen. Sie stellt auch eine Bedrohung für jene politischen Institutionen und Verfahren der demokratischen Meinungsbildung dar, in denen die Werte der Pluralität und kollektiven Selbstbestimmung hochgehalten werden.^{27,28} Denn die gestaltlose Angst steht aufgrund ihrer oftmals unberechtigten und durch politische Rhetorik beeinflussten Selbstbezogenheit im Gegensatz zur demokratischen, selbstbestimmten Lebensführung, die ihrerseits eine Gemeinsamkeit in Gleichheit und Vertrauen ermöglicht: »Die Angst schwelt ständig unter der Oberfläche der moralischen Anteilnahme und droht, die Demokratie zu destabilisieren; denn die Demokratie verlangt von uns allen,

²³ Ebd., 239.

²⁴ Vgl. ebd., 240f.

²⁵ Ebd., 245.

²⁶ Vgl. ebd., 7–18.

²⁷ Vgl. ebd., 7.

²⁸ Vgl. Leonard Cruz/Steven Buser (Hg.), *A Clear and Present Danger: Narcissism in the Era of President Trump*, Nashville, NC 2016.

dass wir unseren Narzissmus einschränken und die Gegenseitigkeit akzeptieren.«²⁹

Auch wenn diese Diagnose die gegenwärtigen politischen Transformationsprozesse im Kontext der sogenannten »autoritären Wende«³⁰ sicherlich in vielerlei Hinsicht treffend analysiert, so zeigt sich doch bei einer genaueren Inblicknahme anderer zeitgenössischer Bezugnahmen auf die Emotion der Angst, dass Angst keineswegs stets dieselbe, manifest oder latent demokratiegefährdende Rolle spielt. Insbesondere die Bezugnahme auf das Motiv der Angst im Kontext der aktuellen Klimabewegung, namentlich in den Reden ihrer Vorreiterin Greta Thunberg, ist für unsere vorliegenden Überlegungen besonders interessant, insofern sie gerade einige bei Nussbaum entwickelten Thesen zum Verhältnis von Angst und Politik auf die Probe zu stellen vermag. Es ist Ziel des nächsten Abschnitts, die Funktion der Angst in Thunbergs Klimaaktivismus anhand von drei Aspekten aufzuschlüsseln, um davon ausgehend die Stärken und Schwächen der Nussbaum'schen Theorie sowie deren Erklärungspotential noch einmal kritisch zu beleuchten.

3. Die Funktion von Angst im aktuellen Klimaaktivismus

Im Rahmen ihrer Rede anlässlich des Treffens des Weltwirtschaftsforums, das im Januar 2019 in Davos stattfand, rief Thunberg die anwesenden Politik- und WirtschaftsvertreterInnen dazu auf, angesichts der drohenden Klimakatastrophe in Panik zu geraten und sich in ihre eigene Angst einzufühlen: »I want you to panic, I want you to feel the fear I feel every day. And then I want you to act, I want you to act as if you would in a crisis.«³¹ In der Tat artikuliert Thunbergs Rede eine tiefgreifende Erschütterung des Vertrauens in die etablierten politischen Entscheidungsinstanzen. Die Menschen wurden, so Thunberg, über das Ausmaß der Katastrophe zu lange im Dunkeln gelassen und mit der trügerischen Hoffnung auf

²⁹ Vgl. Nussbaum, *Königreich der Angst*, 84.

³⁰ Vgl. John Borneman, *Border Regimes, the Circulation of Violence and the Neo-authoritarian Turn*, in: *A Companion to Border Studies*, hg. v. Thomas M. Wilson/Hastings Donnan, Oxford 2012, 119–135; Christian Kreuder-Sonnen, *An authoritarian turn in Europe and European Studies?*, in: *Journal of European Public Policy* 25/3 (2018), 452–464.

³¹ https://www.fridaysforfuture.org/greta-speeches#greta_speech_jan25_2019 (8.1.2020).

technologische Innovationen vertröstet. Diesem Hoffnungsversprechen hält Thunberg die moralische Pflicht entgegen, angesichts der Klimakrise Verantwortung zu übernehmen und sofort zu handeln. Um die politischen und ökonomischen EntscheidungsträgerInnen von der Dringlichkeit dieser Pflicht zu überzeugen, rekurriert sie nicht zuletzt auf die Emotion der Angst – ihre Angst, die Angst ihrer Generation. Dabei fällt zudem auf, dass Thunberg Angst und Panik gerade nicht so versteht, dass politisches Handeln dadurch paralysiert wird. Vielmehr solle sich konzertiertes politisches Handeln gegen die Klimakatastrophe von der erschütternden Erfahrung der Angst und der Panik her verstehen (»and then I want you to act«). Angst hat für Thunberg also in erster Linie aktivierende und verbindende Funktion. Dies lässt sich konkret anhand von drei Aspekten veranschaulichen:

1. Erstens lässt sich beobachten, dass Thunbergs Bemühen von Angst dezidiert das Ziel der *Einung* verfolgt. Dieses Ziel verdeutlicht nicht zuletzt der Slogan »Unite behind the scientists«: Es soll eine weltweite, gemeinsame politische Agenda und Aktion geschaffen werden. Oder anders formuliert: Der Klimawandel wird in Thunbergs Aufruf *I want you to panic!* gerade *politisiert*. Er wird zu einer gemeinsamen Angelegenheit gemacht, die wir nicht verleugnen können und um die wir uns alle zu kümmern, zu streiten und zu deren Lösung wir gemeinsam beizutragen haben. Thunbergs Angst-Diskurs zielt damit auf die Stiftung eines verbindenden, kollektiven »Wir«, das gemeinsam für umweltpolitische Agenden eintritt.

2. Der Aufruf, der Wissenschaft Gehör zu schenken, verweist auf einen zweiten zentralen Aspekt, der den *Status* bzw. die *Anerkennung wissenschaftlicher Erkenntnisse* (»Tell the truth!«) betrifft. So bezieht sich die Umweltbewegung auf Angst, um die zerstörerische Dimension des Klimawandels sichtbar und greifbar zu machen. Thunbergs Aufruf zur Panik zielt dabei darauf, Angst angesichts der Faktizität des Klimawandels zu vermitteln. Angst bleibt hier aber nicht unreflektiert, sondern ist gerade das Ergebnis eines Reflexionsprozesses: Wer um das Ausmaß der Klimakatastrophe Bescheid wisse, so Thunberg, gerate unweigerlich in Panik.

3. Ein dritter Aspekt betrifft die Funktion von Angst für die Mobilisierung politischer Veränderung und die Frage, welche Rolle dabei die Vision einer besseren *Zukunft* einnimmt. Die Ausrichtung hin auf eine bessere Zukunft wird anhand einer direkten Konfrontation zwischen Trump und Thunberg besonders anschaulich: So verspottete Trump Thunberg nach ihrer Rede am New Yorker UN-Klimagipfel in einem Tweet und nannte sie ironisch »a very happy young

girl looking forward to a bright and wonderful future«. ³² Thunbergs Reaktion auf Trump bestand darin, dass sie sich seine Zuschreibung postwendend für ihre Twitter-Biographie aneignete, dabei aber gerade den ironischen Gestus von Trumps Aussage zurückwies. ³³ Während Trump die Hoffnung auf eine bessere Zukunft lächerlich macht, bestätigt Thunberg dagegen: Ja, es geht ihr um die Zukunft. Vor dem Hintergrund dieser symbolischen Geste wird auch die Differenz zwischen den jeweiligen Bezugnahmen auf die Emotion der Angst deutlich: Während Trump seine Wähler mit der Angst *vor* der Zukunft zu bewegen sucht – vor dem Anderen und Fremden, vor dem Verlust des Status quo und der eigenen Privilegien –, mobilisiert Thunberg die Angst *um* die eigene Zukunft. Thunberg und ihren MitstreiterInnen geht es darum, über ihre Zukunft selbst mitzubestimmen. Dafür rufen sie nicht zuletzt zu einer Öffnung gegenüber gesellschaftlichen Alternativen auf (auf den Punkt gebracht mit dem Slogan: »Systemwandel statt Klimawandel«).

Anhand dieser drei Beobachtungen lassen sich nun auch konkrete Rückfragen an Nussbaums Überlegungen zur politischen Rolle von Angst formulieren:

Ersten lässt sich fragen, wie aus Nussbaum'scher Perspektive der Umstand bedacht werden kann, dass Angst offenbar nicht nur eine spaltende, sondern auch eine verbindende Qualität zukommt. Denn Thunbergs Aktivismus soll ja nicht zu Spaltung führen, sondern vielmehr eine solche verhindern: Gemeinsam können wir es schaffen, dem Klimawandel Einhalt zu gebieten. Vor diesem Hintergrund geht es genau darum, dass die Sorge um das Klima keine bloß individuell-subjektive Angelegenheit bleibt, die die Einzelnen für sich affiziert, sondern gerade als kollektive Sorge oder Angst zum Einsatzpunkt gemeinsamer politischer Aktion wird. Auch wenn sich Nussbaum insgesamt von der Angst als gerechtfertigtes, politisches Movens distanziert, ³⁴ so gesteht sie ihr (oder vielmehr dem Zorn, der eng mit der Angst verknüpft ist) dennoch in seltenen Umständen ein gewisses Potential zu: »Ich werde geltend machen, dass der Aspekt der Empörung persönlich und gesellschaftlich wertvoll ist, wenn un-

³² <https://www.theguardian.com/us-news/2019/sep/24/she-seems-very-happy-trump-appears-to-mock-greta-thunbergs-emotional-speech> (8.1.2020).

³³ <https://www.spiegel.de/lebenundlernen/schule/greta-thunberg-trollt-trump-mit-twitter-bio-a-1288470.html> (8.1.2020).

³⁴ Vor allem distanziert sich Nussbaum auch von der weit verbreiteten Idee, der Zorn (der laut Nussbaum auf Angst basiert) sei notwendig dafür, die eigene Würde und Selbstachtung zu wahren, oder gar essentiell für den Kampf gegen Ungerechtigkeit. Vgl. Martha C. Nussbaum, *Anger and Forgiveness, Resentment, Generosity, Justice*, Oxford 2016, 6.

sere Überzeugungen der Wahrheit entsprechen.«³⁵ Diese Empörung definiert Nussbaum als *Zorn des Übergangs*. Ähnlich wie der Zorn hat er einen Schaden zum Gegenstand, der auf ungerechtfertigte Weise zugefügt wurde. Ziel des Zorns des Übergangs ist es im Gegensatz zum herkömmlichen Zorn allerdings nicht, Vergeltung üben zu wollen, sondern auf konstruktive Weise den Schaden zu beheben.³⁶ Insofern muss Thunbergs Empörung und ihr damit einhergehender Rekurs auf die Angst innerhalb der Nussbaum'schen Theorie der Emotionen als Zorn des Übergangs verstanden werden, und nicht als narzisstisch-ausgrenzende Angst.³⁷ Allerdings kann auch der Zorn des Übergangs – trotz seiner gerechtfertigten Funktion als Protestmittel – nur als Zwischenstadium auf dem Weg zu einer besseren Zukunft dienen. Denn Nussbaums Theorie der Angst geht mit einer Hierarchisierung der Emotionen einher, in welcher der infantilen Angst eine verursachende und andere Emotionen begründende Rolle zukommt. Viele andere, die demokratische Selbstbestimmtheit gefährdende Emotionen (wie bspw. Ekel oder Neid) setzen die infantile Angst notwendigerweise voraus. So auch der Zorn des Übergangs. Schließlich muss auch er zugunsten der Hoffnung überwunden werden.³⁸

Zweitens lässt sich fragen, wie mit Nussbaum der Beobachtung Rechnung getragen werden kann, dass KlimaaktivistInnen auf eine Angst rekurrieren, die das Ergebnis eines Prozesses der Reflexion und der Anerkennung wissenschaftlicher Erkenntnisse darstellt. Vor diesem Hintergrund hält Thunbergs Angst dem Nussbaum'schen Anspruch, einen rationalen Reflexionsprozess zu durchlaufen, durchaus stand, und ist insofern weder gestaltlos noch narzisstisch, sondern klar umrissen und begründet – und damit nicht *per se* negativ zu bewerten. Auch diese Beobachtung spricht dafür, Thunbergs tragende Emotion eher als Zorn des Übergangs denn als Angst zu begreifen. Mit Blick auf diese Überlegungen erscheint es produktiv, ausgehend von Nussbaum den Übergang von Angst bzw. Zorn des

³⁵ Nussbaum, *Königreich der Angst*, 98.

³⁶ Vgl. ebd., 115; Nussbaum, *Anger and Forgiveness*, 35f.

³⁷ Genau genommen muss hier eine Unterscheidung gemacht werden zwischen Thunbergs Emotion – dem Zorn des Übergangs – und der Emotion, die sie bei anderen auslöst. Nussbaums Theorie der Emotionen und ihre Angstkonzeption legen nahe, dass die eigentliche Problematik in dieser Übertragung angesiedelt ist. Es ist anzunehmen, dass auch der Zorn des Übergangs vorerst (infantile) Angst und Zorn auslöst, der Vergeltung will. Der Zorn des Übergangs lässt sich nicht übertragen. Es liegt in der Verantwortung der Einzelnen, sich auf geeignete Weise mit ihren eigenen Emotionen auseinanderzusetzen.

³⁸ Vgl. Nussbaum, *Königreich der Angst*, 111.

Übergangs zu Hoffnung noch einmal genauer in den Blick zu nehmen. Unklar bleibt nämlich, ob die Reflexion von Angst für Nussbaum dazu führt, dass sie zugunsten von Hoffnung *überwunden* wird, oder ob die Reflexion einen *Transformationsprozess* – der aber keiner gänzlichen Tilgung der Angst gleichkommt – hin zur Emotion der Hoffnung eröffnet. Mit der zweiten Lesart könnte man Nussbaums Theorie dann so verstehen, dass der Perspektivenwechsel (von Angst zur Hoffnung) nur dann stattfinden kann, wenn die zunächst infantile Angst einer begründeten Angst weicht und sich der Perspektivenwechsel somit auf die begründete Angst bezieht. Denn der eigentliche Unterschied liegt ja in der (vernünftigen) Betrachtung des Gegenstands; die infantile Angst hingegen ist solchen Betrachtungen vorgeordnet. Das Phänomen der Angst bei Thunberg ließe sich damit auf jeden Fall angemessener erklären. Gerade weil sich Thunberg der Angst keineswegs als bloßer Panikmacherei bedient, sondern mit dieser Angst gerade eine positiv konnotierte Zukunftsvision transportiert, ist es durchaus plausibel, sie im Nussbaum'schen Sinne in erster Linie als Hoffnungsträgerin zu verstehen.

4. Ausblick

Mit Nussbaums Theorie der Emotionen und ihrer Theorie der Angst im Besonderen eröffnen sich Möglichkeiten, das Phänomen der Angst im Raum des Politischen nicht nur anzuerkennen, sondern auch erneut zu besprechen. Gegen eine weit verbreitete und im politischen Liberalismus ausformulierte Vorstellung des Politischen als eines Kooperationsraumes zwischen rationalen Akteuren, in dem Emotionen keine Rolle spielen (dürfen), stellt sie heraus, dass Emotionen nicht nur notwendigerweise Bestandteil der politischen Sphäre sind; vielmehr möchte Nussbaum auch zeigen, dass es wichtig und sinnvoll ist, mit Emotionen zu arbeiten, um Gerechtigkeit zu erwirken.³⁹ Insgesamt hält sie diese Perspektive auch in ihren Überlegungen zur Angst aufrecht. Dies ist ein wichtiges Ergebnis unserer Ausführungen, denn damit gesteht sie selbst dem so ursprünglichen Gefühl der Angst eine Gestaltbarkeit und eine Funktion zu.

Ist die Diagnose jedoch richtig, dass Angst nicht nur ein randständiges Gefühl, sondern ein für die heutige Verständigung über das Politische sehr zentrales Thema ist, dann ist nicht mehr ganz so deutlich, was ihre Theorie ausrichten kann. Angst scheint weder ein singuläres Gefühl zu sein, das die Einzelnen empfinden; noch steht Angst in Isolation – vielmehr geht es im Politischen um eine Gemengelage von Angsteinflößung und Macht, von Instrumentalisierung von Angst, und von Angst in einem Feld von Wut, Hass und anderen archaisch anmutenden Affekten. Zugespitzt formuliert möchte man bezweifeln, dass sich Einzelne daraus befreien können, indem sie schlichtweg anders denken oder Angst durch Hoffnung ersetzen. Angst ist zu sehr verstrickt in Mechanismen der Macht, der zunehmenden Vereinzelung und auch der tatsächlichen Hoffnungslosigkeit, als dass ein so schlichtes Mittel der Auflösung überzeugen könnte.

Es wäre also wünschenswert, den Übergang von der primitiven Angst hin zu einer Politik der Hoffnung umfangreicher auszugestalten und Kriterien festzumachen, die diesen Übergang für möglichst alle Bevölkerungsschichten zugänglich machen, auch unter prekären Umständen und in Situationen von begründeter, akuter Angst um die eigene Existenz. Die von Nussbaum vorgebrachten Vorschläge sind sicherlich ein guter Anfang. Zentrale Aspekte einer Politik der Hoffnung sind ihrer Meinung nach die geteilte Liebe, das Erschaffen von phantasievollen Bildern der Zukunft durch Musik, Gedichte und andere Kunstformen, und die Fähigkeit zur Reflexion sowie zur

³⁹ Vgl. Nussbaum, *Political Emotions*.

vernünftigen Kritik.⁴⁰ Problematisch bleibt, dass Nussbaum außerordentlich hohe Ansprüche an die Fähigkeit zur rationalen Reflexion und der vernunftgeleiteten Selbstgestaltung und -zügelung der Einzelnen stellt. Auch mutet ihre Politik der Hoffnung bisweilen gar elitär an – inwiefern etwa die Lektüre von Shakespeares *Hamlet* und sonstige kulturelle Tätigkeiten unsere politische Lage verbessern, sei dahingestellt. Dennoch, und das möchten wir zum Schluss noch einmal besonders hervorheben, leistet Nussbaum mit ihrer Theorie der Angst einen wichtigen Beitrag zum Diskurs um die Angst in der politischen Philosophie. Denn es gelingt ihr – wie am Beispiel von Greta Thunberg veranschaulicht – auch jene Phänomene einzufangen und zu erklären, die in der gängigen Angstrhetorik nur schlecht ihren Platz finden.

– Eva Bobst ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Philosophie an der Universität Wien. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Ethik und der angewandten Ethik. Aktuell arbeitet sie zu Fragen der ethischen Entscheidungsfindung und der weisen Lebensführung.

– Prof. Dr. Angela Kallhoff ist Universitätsprofessorin für Ethik mit besonderer Berücksichtigung für Angewandte Ethik an der Universität Wien. Sie arbeitet zu Themen der Ethik, der angewandten Ethik und politischen Philosophie.

– Anna Wieder ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Philosophie der Universität Wien. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Ethik und der Politischen Philosophie, insbesondere der Demokratietheorie. Aktuell arbeitet sie zu Phänomenen und Konzepten des politischen Widerstands und Protests.

⁴⁰ Vgl. Nussbaum, *Königreich der Angst*, 235.

Fade to Black

Das Schwarzbild im Film als Angstbild

Florian Leitner

In Martin Heideggers *Sein und Zeit* wird die Angst zur »Grundbefindlichkeit« erklärt, in der das Dasein »in einem ursprünglichen Sinne erschließbar« wird.¹ Vor diesem Hintergrund ist es naheliegend, dass ein Journal, das die Hermeneutik im Titel trägt, sich der Angst widmet. Schließlich bildet *Sein und Zeit* nicht nur den Ausgangspunkt einer modernen Hermeneutik, sondern schreibt in diese die Angst als privilegierten Zugang zum Verstehen des Seins ein, fast so wie Sigmund Freud in die Psychoanalyse den Traum als Königsweg zum Unbewussten einschreibt. Und so wie die Interpretation von Träumen für die Psychoanalytiker das Unbewusste auslegbar macht, können die Philosophen möglicherweise allein aus der denkenden und empfindenden Introspektion zum Verstehen der Angst und daran anschließender Facetten der Existenz gelangen. Medienwissenschaftler legen ihren Untersuchungen hingegen technisch hervorgebrachte Artefakte zugrunde, die außerhalb des menschlichen Denkens und Fühlens liegen. Für uns stellt sich daher die Frage, ob sich derartige Artefakte finden lassen, die zu einer Hermeneutik der Angst beitragen können. Diese müssen bei den Mediennutzern nicht unbedingt tatsächlich Bedrohungsgefühle hervorrufen. Die medienwissenschaftliche Grundannahme besteht in diesem Zusammenhang vielmehr darin, dass eine Struktur wie die Angst, ob man sie nun als Existenzial oder kulturelles Leitkonzept fassen will, nicht nur als menschliche Befindlichkeit auftritt, sondern auch in Gestalt medientechnischer Anordnungen. Anders gesagt stellt aus dieser Perspektive das Erleben von Gefühlen durch den psychischen Apparat von Menschen nur eine von vielen Varianten dar, in denen Angst prozessiert wird. Man kann davon ausgehen, dass es auch andere Apparate gibt, in denen dies geschieht – zunächst einmal ohne dass sich jemand oder etwas identifizieren lässt, der, die oder das Angst spürt.

Ein Vorgehen, das den Angstbegriff in dieser Weise vom menschlichen Erleben ablöst, trägt der Idee einer »Familienähnlichkeit von Angstphänomenen« Rechnung, wie sie der vorliegenden Ausgabe der *Hermeneutischen Blätter* zugrunde liegt. Das heißt, es verwirft die

¹ Martin Heidegger, *Sein und Zeit* [1927], Tübingen 151984, 190, §40.

Vorstellung von allgemeinen Merkmalen, die auf alle Angstphänomene gleichermaßen zutreffen. Auch wenn Angst häufig etwas ist, das von Lebewesen verspürt wird, muss das nicht für alle ihre Erscheinungsformen gelten. Sie kann jenseits dessen auch als Dynamik auftreten, die sich in bestimmten medientechnischen Operationen manifestiert. Im Folgenden möchte ich eine bestimmte Klasse solcher Operationen herausgreifen und argumentieren, dass das von ihnen hervorgebrachte Artefakt als Angstphänomen begriffen werden kann. Das Artefakt, von dem die Rede ist, kann man als »Schwarzbild« bezeichnen. Dem Schwarzbild als Angstbild möchte ich mich in fünf Schritten nähern: Nach einigen kurzen Bemerkungen zur Schwärze im Film anhand des Beispiels *Nosferatu* (1.) soll dargelegt werden, wie das filmische Schwarzbild einerseits auf das Medium selbst verweist (2.), dabei andererseits aber stets zwischen Abstraktion und filmischer Repräsentation oszilliert (3.). Ausgehend vom zweiten Filmbeispiel *Leviathan* (4.) will ich schließlich auf Grundlage der Unterscheidung von Angst und Furcht die Kernstruktur des Schwarzbilds als Intentionalität ohne Gegenstand akzentuieren, wie sie auch für andere Angstphänomene benannt worden ist (5.).

1. Black Screens of Death

Mit die eindringlichste visuelle Gestalt, die man als Abwandlung des Schwarzbilds sehen kann, sind gegenwärtig die Hinweis-Bildschirme, die verschiedene Computer-Betriebssysteme anzeigen, wenn nichts mehr geht. Der komplett schwarze Hintergrund wird dabei lediglich durch ein paar weiße Buchstaben unterbrochen, die darüber informieren, dass ein kritischer Fehler aufgetreten ist und das System neu gestartet werden muss. In der Computerkultur spricht man in diesem Zusammenhang vom »black screen of death« und deutet damit an, dass in digitalen Zeiten kaum etwas angstbesetzter ist als ein Schwarzbild, das von einem Systemcrash zeugt. An dieser Stelle soll es allerdings um eine Form des Schwarzbilds gehen, die nicht als Information über den internen Zustand einer havarierten Maschine dient, sondern als ästhetisches Phänomen fungiert: das Schwarzbild im Film.

Nosferatu (1922).²

Es liegt auf der Hand, dass Schwärze im Film ganz allgemein nicht zuletzt dort eine herausgehobene Rolle spielt, wo es um Angstmotive geht, und dass sie unter anderem in Verbindung mit der Ästhetik des Horrors steht. Ein Beispiel aus der Frühgeschichte des Genres findet sich in Friedrich Wilhelm Murnaus *Nosferatu* aus dem Jahr 1922. Am Ende des ersten Akts kommt der männliche Protagonist Hutter beim Grafen Orlok an und wird von diesem in seinem Schloss empfangen. Der Übergang von der Welt des Gewöhnlichen in die Welt des Unheimlichen und Bösen wird hier vollzogen, indem Hutter durch drei Torbögen schreitet, die ihn in das Innere des Gebäudes führen. Bereits nachdem er den ersten durchquert hat, deutet sich an, dass es hier nicht mit rechten Dingen zugeht: Das Tor schließt sich hinter ihm wie von Geisterhand, so dass Hutter, als er sich umdreht und verunsichert zurückblickt, auf eine schwarze Fläche im Zentrum der Einstellung starrt. Vor allem aber das dritte Tor wird von der expressionistischen Kamera so präsentiert, dass sich das filmische Bild in einer Komposition monochromer geometrischer Formen auflöst. Wieder steht die gähnende schwarze Fläche unter dem Torbogen im Zentrum, aus welcher der gespenstische Orlok hervorgetreten ist, als ob er sich aus dem Nichts heraus materialisiert hätte, um seinen Besucher zu empfangen. Der verschwindet dann

² Bei der Abbildung handelt es sich um einen Screenshot zur Zitation, der vom Autor von folgender Quelle angefertigt worden ist: *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens*, Kauf-DVD: Leonine 2014.

am Ende der Szene zusammen mit dem Vampir in diesem Schwarz, das damit zum Urgrund wird, dem das Böse entspringt und in den es sein Opfer hinabzieht. Für Hutter wird die schwarze Fläche, die vor uns Zuschauern auf der Kinoleinwand erscheint, zum wortwörtlichen »black screen of death«, zum Menetekel eines Todes, dem er selbst zwar noch entfliehen kann, dem am Ende aber seine Gattin, nachdem sie von Orlok gebissen worden ist, zum Opfer fallen wird.

2. Das Medium im Leerlauf

Unabhängig von einer symbolhaften Interpretation kann man die schwarzen Flächen im Filmbild von *Nosferatu* natürlich auch einfach als das betrachten, was sie innerhalb der fiktionalen Welt repräsentieren: Areale der Dunkelheit. Murnaus Film fügt sich damit in eine Traditionslinie der Horrorästhetik ein, deren theoretische Beschreibung auf Edmund Burkes Abhandlung über das Erhabene und Schöne aus dem Jahr 1757 zurückgeführt werden kann. Dunkelheit stellt für Burke eine der Drohungen dar, die jenen erhabenen Schrecken hervorrufen können, der etwa in der Kunst zum »delightful horror« und damit zur Quelle ästhetischen Vergnügens werden kann. Schwärze wiederum sei nichts anderes als partielle Dunkelheit, erklärt Burke.³ Vor diesem Hintergrund gibt es noch eine weitere Möglichkeit, wie die schwarzen Flächen in *Nosferatu* gelesen werden können: nicht nur als Darstellung düsterer Winkel in Orloks Schloss oder als Urgrund des Bösen, sondern auch als Verweis auf die Dunkelheit am Anfang des Kinos.

»Am Anfang ist das Dunkel der Projektion.«⁴ Mit diesen Worten leitet Ute Holl eines der Kapitel ihrer Studie *Kino, Trance und Kybernetik* ein. Die Dunkelheit steht nicht nur am Beginn jeder Kinovorführung, bevor der Apparat anläuft, um Lichtbilder zu projizieren. Das Dunkle, Obskure, das in der quasi hypnotischen Trance mitschwingt, in die Filme ihr Publikum versetzen, bildet auch einen Ausgangspunkt der Geschichte der Filmtheorie. Sie ist eine Geschichte des Nachdenkens über einen psychischen Zustand, in dem Menschen Dinge sehen, die nicht da sind, und Bewegung wahrnehmen, wo in Wirklichkeit nur unbewegte Einzelbilder aufeinander folgen. Und schließlich ist die Dunkelheit auch während des Films fortwährend präsent, wie Holl ausführt: »Weil die Flügel-

³ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1757, 145.

⁴ Ute Holl, *Kino, Trance und Kybernetik*, Berlin 2002, 37.

blende, während das Malteserkreuz die Einzelbilder intermittierend transportiert, den Projektionsstrahl im entsprechenden Rhythmus stroboskopierte, sitzen Kinoszauer fast die Hälfte der Projektionszeit im Dunkeln, während ihre Sehnerven im Takt dieser Mechanik gereizt werden.«⁵

Ohne es zu merken, blickt das Kinopublikum die halbe Zeit auf eine schwarze Leinwand. Begreift man letztere als Schwarzbild, so werden im Kino während der einen Sekunde, in der die 24 Kader eines Filmstreifens durch den Projektor laufen, mindestens 96 Bilder gezeigt: Aus wahrnehmungsphysiologischen Gründen wird jedes filmische Einzelbild mindestens zweimal projiziert, unterbrochen durch ein Schwarzbild. Dieses ist nicht auf dem Filmstreifen enthalten, erscheint aber auf der Leinwand, wenn die Umlaufblende den Lichtstrahl unterbricht. Ein weiteres Schwarzbild erscheint, wenn der Lichtstrahl noch mal unterbrochen wird, um den Filmstreifen zum nächsten Kader zu transportieren. Auch in der digitalen Technologie wird die »black frame insertion« gelegentlich verwendet, um Bewegungsunschärpen zu reduzieren. Für das analoge Kino gilt indes ausnahmslos: Mindestens jedes zweite Bild, das auf der Leinwand erscheint, ist ein Schwarzbild. Wir sehen diese schwarzen Bilder nur nicht.

Selbstverständlich gibt es im Film auch jene anderen schwarzen Bilder, die wir sehr wohl sehen. Zum Beispiel blicken wir in Spielfilmen häufig dann auf eine schwarze Leinwand, wenn sich narrative Sprünge oder Brüche ereignen, oft in Verbindung mit Auf- und Abblenden. »Fade to black«, steht dann im Drehbuch. Als *technical term* steht der Begriff »Schwarzbild« in Zusammenhang mit diesen sichtbaren schwarzen Bildern und bezeichnet den einzelnen unbelichteten Filmkader, der auch bei geöffneter Umlaufblende das Licht des Projektors nicht durchlässt. Ein distinktes schwarzes Bild auf der Leinwand erscheint natürlich erst dann, wenn auf dem Filmstreifen eine Reihe unbelichteter Kader aufeinander folgen, was dann als »Schwarzfilm« bezeichnet wird. Wie bereits deutlich geworden sein dürfte, verwende ich den Ausdruck »Schwarzbild« in einem Sinn, der über diese rein technische Beschreibung hinausgeht. Dass ich dabei auf einen Fachbegriff aus der Schnitt- und Projektionspraxis zurückgreife, erklärt sich auch aus der Eigenheit der diesem zugrunde liegenden Wortbildung: Rein grammatikalisch gesehen ist das Schwarzbild nicht einfach nur ein schwarzes Bild, sondern ein Bild von Schwarz, ein Bild, das Schwarz zum Bildinhalt hat. Es ist ein abstraktes Bild.

⁵ Ebd.

Als das schwarze Rechteck, das es ist, erinnert das filmische Schwarzbild an Kasimir Malewitschs *Schwarzes Quadrat*, ein Urbild visueller Abstraktion. Es ist abstrakt in dem Sinne, dass es nichts repräsentiert. Nichts ist in ihm zu sehen, das sich auf ein Außerhalb des Bildes bezieht. Selbstverständlich gibt es das erwähnte Schwarzbild im Spielfilm, das etwa für zeitliche Sprünge in der Handlung steht, doch dieser Sinnbezug ergibt sich aus dem Erzählfluss, den das Schwarzbild unterbricht, aus seinem Kontext – so wie der Bezug zu religiösen Bildpraktiken nicht durch Malewitschs Gemälde als solchem hergestellt wird, sondern durch den Ausstellungskontext bei seiner ersten Präsentation im Jahr 1915 in Sankt Petersburg, bei der das Gemälde in einer Ecke des Raums hing, am höchsten Punkt, leicht nach unten geneigt, wie eine Ikone.

Im Gegensatz zum Schwarzbild des Films tritt uns Malewitschs Quadrat nicht als vollständig schwarze Leinwand entgegen, sondern als schwarzes Viereck auf weißem Grund. So ist dann auch das passendere malerische Äquivalent zum filmischen Schwarzbild nicht Malewitschs schwarzes, sondern sein *Weißes Quadrat* aus dem Jahr 1919: ein weißes Rechteck auf einem ebenfalls weißen, aber in einem anderen Ton gehaltenen Grund. Es erinnert an die Leinwand des Malers in ihrem rohen, unbearbeiteten Zustand, bevor sich darauf ein Bild eingeschrieben hat. Damit entspricht es der schwarzen Leinwand im Kino, der medialen Oberfläche im Ausgangszustand, als das Licht bereits verlöscht, aber der Film noch nicht angelaufen ist. Es bezeichnet den *unmarked state* des Mediums, bevor die medialen Zeichen darauf erscheinen – das leerlaufende Medium, das Medium ohne Botschaft, in einem Zustand, für den noch mehr als sonst Marshall McLuhans Diktum gilt: »The medium is the message.« Wenn das Schwarzbild eine Botschaft hat, dann ist das Medium seine Botschaft. Man kann auch sagen, das Schwarzbild als abstraktes Bild ist ein Bild der Erstmaterie des filmischen Mediums. So argumentiert Richard Misek in seinem Videoessay *The Black Screen*: »Leibniz referred to the underlying element of all substances as primary matter. For him, primary matter is what gives the universe its unity. Cinema's primary matter is black.«⁶

⁶ Richard Misek, *The Black Screen*, in: *Journal of Videographic Film & Moving Image Studies* 4.2a (2017), <http://mediacommons.org/intransition/2017/06/01/black-screen> (28.01.2020).

3. Die doppelte Referenz des Schwarzbilds

Wenn uns in den weißen Leinwänden der Malerei und den schwarzen Leinwänden des Films das Medium in seinem *unmarked state* vor Augen tritt, dann könnte umgekehrt gesagt werden, dass im schwarzen Rechteck das Medium der Malerei im überdeterminierten Zustand erscheint. Denn man kann Malewitschs *Schwarzes Quadrat* auch als Endresultat einer Prozedur interpretieren, bei der alle möglichen Zeichen der Malerei übereinandergelegt wurden – so wie es in Honoré de Balzacs Erzählung *Le Chef-d'œuvre inconnu/Das unbekannte Meisterwerk* der Altmeister Frenhofer tut, der an dem titelgebenden Gemälde zehn Jahre arbeitet, Farbschicht um Farbschicht hinzufügt, bis irgendwann nichts mehr zu erkennen ist. Im Gegensatz dazu generiert das kinematografische Medium im überdeterminierten Zustand, zumindest wenn man es mit der Fotografie verschaltet, weiße Rechtecke, wie man sie in den Fotos der Serie *Theatres* von Hiroshi Sugimoto aus dem Jahr 1978 sieht.⁷ Sugimoto hat seine Fotokamera in alten amerikanischen Lichtspielhäusern aufgebaut und eine extrem lange Belichtungszeit von etwa zwei Stunden gewählt, während der jeweils ein kompletter Film projiziert wurde. Auf den Fotos ist an der Stelle der Projektionsleinwand ein weißes Rechteck zu sehen – das Ergebnis der Überlagerung aller einzelnen Kader eines Films, das, was herauskommt, wenn man einen Film von Anfang bis Ende fotografiert. Das Foto eines Films ist ein weißes Rechteck. Und so strahlend schön und jungfräulich dieses Weiß auf Sugimotos Fotos scheinen mag, es ist nicht das Bild eines Mediums im Zustand des *unmarked state*, das unendliche Möglichkeiten der Zeichengenerierung bietet, sondern das Bild eines Mediums, das sich durch die Addition seiner unzähligen Möglichkeiten verschlossen hat, auf dessen Oberfläche nichts mehr zur Erscheinung gebracht werden kann. Das Schwarzbild hingegen ist maximal offen, es gibt nichts filmisch Vorstellbares, für dessen Erscheinung es nicht zum Ausgangspunkt werden könnte. Es beinhaltet damit auch ein cineastisches Glücksversprechen.

Diesem Glücksversprechen steht das Unheimliche, Bedrohliche gegenüber, das mit der Schwärze assoziiert ist. Wenn der Film dieses Unheimliche ausspielt, dann fällt es in gewisser Weise auf sein eigenes Medium zurück. So kann das partielle Schwarzbild in *Nosferatu* wie gesagt unter anderem gelesen werden als Repräsentation eines Abschnitts des fiktionalen Raums, aus dem der Vampir hervortritt, aber eben auch als Verweis auf die Medialität des Films. Es wird durch

⁷ <http://www.sugimotohiroshi.com/new-page-7> (17.02.2020).

eine bläulich-weiße Mauer umfasst, die wiederum von einer weiteren schwarzen Fläche umschlossen wird, wodurch die Rahmung der Kinoleinwand innerhalb des Filmbildes reproduziert wird – wenn auch nicht geometrisch korrekt, da das partielle Schwarzbild, das den dunklen Torbogen darstellt, kein Rechteck ist. Trotzdem wird es, spätestens wenn Orlok völlig unvermittelt in ihm auftaucht, zum übernatürlichen Pendant der Kinoleinwand, auf der wie aus dem Nichts künstliche aber lebensecht wirkende Gestalten erscheinen. Dem partiellen Schwarzbild in *Nosferatu* kann somit eine doppelte Referenz zugesprochen werden: Es verweist auf etwas innerhalb der fiktiven Welt des Films, auf einen düsteren Winkel in Orloks Schloss, aber auch auf das Medium, in dem diese Welt zur Erscheinung gebracht wird, und das den Zuschauern dadurch ebenfalls unheimlich werden kann.

Eine solche doppelte Referenz kennzeichnet nicht nur das partielle, sondern auch das vollständige Schwarzbild, gerade auch im Horrorfilm. Zahlreich sind dort die Szenen, in denen die Kamera in einen düsteren Bereich der fiktionalen Welt eindringt, oft in einen Keller oder eine Grabstätte, und das Bild wird dann zumindest für einige Sekunden komplett schwarz. In solchen Fällen ist das Schwarzbild zunächst einmal ein repräsentationales Bild, das uns die Dunkelheit im diegetischen Raum zeigt. Es bleibt aber zugleich auch ein abstraktes Bild, das auf sein Medium verweist. Am deutlichsten wird das, wenn man den Film in einem Kino oder einem anderen abgedunkelten Raum sieht: Man wird dann nicht nur durch die Unheimlichkeit der Dunkelheit des fiktionalen Raums affiziert, den die Kamera zusammen mit den Filmfiguren betritt und in dem mutmaßlich gefährliche Kreaturen lauern; man findet sich darüber hinaus auch selbst in einem dunklen Raum wieder, in dem die einzig verbliebene Lichtquelle, die Leinwand oder der Bildschirm, nicht mehr scheint und der so zum Nicht-Raum wird. »When the screen goes black, my room disappears«, heißt es in Misesks Videoessay. Für einen Moment werden nicht nur die fiktionalen Figuren, sondern auch die Zuschauer in eine potentiell unheimliche Situation gebracht – durch das Schwarzbild, das als repräsentationales Bild die Dunkelheit im diegetischen Raum repräsentiert, als abstraktes Bild aber einfach auf der medialen Oberfläche die Manifestation des Leerlaufs des darunterliegenden Mediums ist. Wie beim *black screen of death* auf dem Computermonitor hat auch dieses Schwarzbild mit der Unheimlichkeit eines Mediums zu tun, das sein Kerngeschäft – welches beim Film zunächst einmal darin besteht, Licht auf eine

beziehungsweise von einer Fläche scheinen zu lassen – kurzzeitig ausgesetzt hat.

4. *Leviathan* und *Moby-Dick*

In dem Potential des Schwarzbilds, abstraktes und repräsentationales Bild zugleich zu sein, realisiert sich das »Spiel von materialer Gegenständlichkeit und unaufhörlicher Semiotisierung«, das der Film für Gertrud Koch »mit uns treibt« – wodurch er uns »das Verhältnis selbst vor Augen« stellt, »das wir als denkende und sehende Wesen zur Welt einnehmen«. Als mustergültige Manifestation dieser Dynamik nennt Koch dann auch den Schwarzfilm, »der mal als unbestimmter narrativer Raum, der alle und keinen Raum enthalten kann, mal als monochrome Farbfläche erfahren werden kann«.⁸

Eines der bemerkenswertesten Beispiele für diese Dialektik aus den vergangenen Jahren findet sich am Anfang des auch ansonsten bemerkenswerten *Leviathan* von Lucien Castaing-Taylor und Verena Paravel aus dem Jahr 2012. Es dauert mehrere Minuten, bis sich in dem Schwarzbild, mit dem der Film anhebt, und den schemenhaften Umrissen, die sich zaghaft darauf einzuschreiben beginnen, etwas zu erkennen ist. Erst nach und nach werden die zunächst abstrakt wirkenden optischen Gestalten zum Mittel filmischer Repräsentation und geben preis, wo sich die Kamera befindet: auf einem Fischkutter auf hoher See, nachts, als gerade die Netze eingeholt werden. Vollständig klar wird das erst, als die unscharfen visuellen Formen, die anfangs nur in kleinen Teilbereichen des Schwarzbilds immer wieder von Neuem erscheinen und verschwinden, das Schwarzbild schließlich vollkommen überdecken und als Schiffsketten, Kräne, Seemänner in Regenmänteln und dergleichen erkennbar werden.

Der Gegensatz von Abstraktion und Repräsentation wird während des gesamten Films präsent bleiben und am Ende, nach dem Abspann, ein letztes Mal wiederkehren als Schwarzbild, das lange ausgekostet und lediglich von einigen Möwen überlagert wird, die darin als weiße Punkte herumschwirren. Am Anfang von *Leviathan* wird diese visuelle Dialektik noch dadurch unterstrichen, dass sie sich deutlich von der Tonspur abhebt. Denn die akustischen Zeichen, mit denen der Film beginnt, können relativ schnell zugeordnet werden: das Rauschen der Wellen und des Windes, der metallisch klirrende Lärm der Maschinen an Deck des Schiffs. Das Bild indes kippt

⁸ Gertrud Koch, *Die Wiederkehr der Illusion. Der Film und die Kunst der Gegenwart*, Frankfurt a.M. 2016, 74.

auch im weiteren Verlauf der 20-minütigen Anfangssequenz immer wieder mal kurzzeitig ins Schwarzbild zurück. Dies wird auch für unsichtbare Schnitte genutzt, die dazu beitragen, die hypnotische Qualität des Films zu etablieren, der den Anschein erweckt, einen fortlaufenden Bewusstseinsstrom zu zeigen. Es ist der Bewusstseinsstrom eines Hybridwesens, zu dem der Fischkutter mit seinen Seilwinden, Ketten und Kränen und die menschliche Besatzung verschmelzen – und das durch den Titel und das einleitende Zitat aus dem Buch Hiob mit einem alttestamentarischen Seeungeheuer identifiziert wird: dem Leviathan. In Paravels und Castaing-Taylors Film wird dieser technomythologisch umgedeutet. Hier ist er eine Kreatur, die der industrielle Fischfang gebiert. Sie schwimmt durch den Ozean, sie atmet: Motoren werden angeworfen und pusten Abgase in die Luft. Sie verschlingt die Meeresbewohner: Netze voller Fische werden eingeholt. Sie verdaut: die Fische werden an Deck zerlegt. Sie scheidet aus: Fischabfälle und blutrotes Abwasser fließen zurück ins Meer.

Das Schiff, auf dem *Leviathan* gedreht wurde, operiert von New Bedford in Massachusetts aus, an dem auch die Handlung von Herman Melvilles *Moby-Dick* beginnt. Am Anfang des Romans kommt der Erzähler Ishmael in der Hafenstadt an und macht sich auf die Suche nach einer Unterkunft. Es ist bereits Nacht, und so wie die erste Einstellung von *Leviathan* das Schwarzbild ist, finden sich auf den ersten Seiten von *Moby-Dick* immer wieder Beschreibungen von Dunkelheit und Schwärze: Von »blocks of blackness, not houses« sieht Ishmael sich umgeben, während er durch die düsteren Straßen wandert, »and here and there a candle, like a candle moving about in a tomb«;⁹ als er in einen afroamerikanischen Gottesdienst gerät, blickt er in »a hundred black faces«, wie er in einer von rassistischen Untertönen nicht freien Passage berichtet, während der Prediger über »the blackness of darkness« spricht;¹⁰ und die ausführliche Beschreibung des Spouter-Inn, jener heruntergekommenen Herberge, in der Ishmael sich schließlich einquartiert, hebt am Anfang des dritten Kapitels an mit der über eine Seite sich hinziehenden Beschreibung eines übergroßen Ölgemäldes, das neben dem Eingang des schäbigen Etablissements hängt und das »so thoroughly besmoked, and every way defaced« ist,¹¹ dass sich sein Motiv erst nach längerer und wiederholter Betrachtung erschließt. Das Gemälde ist im Lauf der Jahre so stark gedunkelt, das in ihm erst nach und nach einzelne

⁹ Hermann Melville, *Moby-Dick; or, The Whale* [1851], Oxford/New York 1988, 8.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd., 10.

Objekte auszumachen sind, ähnlich wie im Film *Leviathan* erst nach und nach visuelle Formen im anfänglichen Schwarzbild auftauchen. Doch selbst dann bleibt Schwärze sein zentraler Gegenstand: Was Ishmael fesselt ist »a [...] black mass of something hovering in the centre of the picture«. Und so wie die Zuschauer am Anfang von *Leviathan* die zunächst abstrakt scheinenden Bildelemente erst nach einiger Zeit als etwas entschlüsseln können, das auf ein Außerhalb des Bildes verweist, kann auch Ishmael die schwarze Masse erst allmählich mit einer Referenz versehen: »But stop; does it not bear a faint resemblance to a gigantic fish? even the great leviathan himself?«¹² Der schwarze Fleck stellt einen riesigen Wal dar, gejagt von einem Walfängerschiff. Das Tier wird vom Erzähler mit dem Leviathan aus dem Alten Testament identifiziert, ebenso wie der Pottwal, dem Ishmael in der Crew des Kapitän Ahab hinterherjagen wird. Im Spouter-Inn wird das Ungetüm für ihn erst nach langem Betrachten des Gemäldes sichtbar. Auch der Leviathan des Films, das Hybridwesen aus industriellem Fischkutter und Besatzung, schält sich erst nach längerem Winden aus dem Schwarzbild heraus. Dabei kehrt der Film die Perspektive des Romans auf bemerkenswerte Weise um: Bei Melville ist der Wal das Ungeheuer, das die gesamte Crew des Walfangschiffs bis auf den Erzähler zu Tode bringt; bei Castaing-Taylor und Paravel sind Schiff und Besatzung das Monster.

5. Angst und Furcht

Mit Hans Blumenberg kann man den Leviathan als eine Figur des Anderen begreifen: Ihre anthropologische Funktion besteht darin, in der Fiktion des Mythos an die Stelle einer realen Totalität zu treten, mit der die menschliche Kultur etwa in Form der Naturgewalten konfrontiert ist. In diesem Fall ist die Urgewalt der Meere *das Andere*, welches durch *den Anderen*, den Leviathan adressierbar gemacht beziehungsweise, wie Blumenberg formuliert, »interpretiert«, »erschlossen«, »besetzt« wird.¹³ Er knüpft hier an Søren Kierkegaards Unterscheidung zwischen gegenstandsloser Angst und objektbezogener Furcht an, die für den modernen Angstbegriff so grundlegend ist:¹⁴ Dort, wo der Mensch der rohen Natur ausgesetzt ist – in unserem Beispiel der Bedrohung durch den Ozean –, erlebt er eine Situation der Angst; die Gefahr, mit der er sich konfrontiert

¹² Ebd., 11.

¹³ Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a.M. 21981, 28–29.

¹⁴ Søren Kierkegaard, *Der Begriff Angst* [1844], Hamburg 1984.

sieht, ist objektlos, insofern ihre Ausdehnung unüberschaubar, ihr Ursprung unbekannt, ihre Funktionsweise unverständlich, ihr Sinn rätselhaft bleibt. Die Erfindung des Leviathans als einer Figur, auf die diese Bedrohung projiziert werden kann, löst die Angstsituation in einem Furchtszenario auf. Man kann sie mit Blumenberg als »Kunstgriff« verstehen, der eine »Erklärung für das Unerklärliche«, eine »Benennung für das Unnennbare« liefert und auf diese Weise Angst zu Furcht »rationalisiert«.¹⁵

Sowohl *Moby-Dick* als auch *Leviathan* präsentieren zunächst einmal Furchtszenarien. Sie erzählen keineswegs von ungegenständlichen Bedrohungen – Melvilles Wal und Paravels und Castaing-Taylors Fischkutter sind klar definierte Furchtobjekte. Der Ursprung der Gefahr kann benannt werden, doch indem »Leviathan« als mythologischer Signifikant eingeführt wird, wird sie überhöht und zu einem Angstphänomen umcodiert: Der Wal, der riesig genug ist, um ganze Schiffsbesatzungen ins Verderben zu reißen, ist nicht mehr einfach nur ein Meeressäuger, sondern die monströse Manifestation einer dunklen Macht; der industrialisierte Fischfang, der die Bewohner des Ozeans verschlingt, wird zum die Weltmeere umspannenden Pandämonium. Was zunächst einfach nur die – in der sicheren Distanz der literarischen beziehungsweise filmischen Fiktion erlebte – Furcht vor einer klar umgrenzten Bedrohung darstellt, wird zur unheimlichen Angst vor etwas, das rätselhaft und obskur bleibt. Die Rolle, die das Schwarzbild bei dieser Ausweitung von Furcht zu Angst spielt, erlaubt es, das Schwarzbild als Angstbild zu begreifen.

Die Dynamik von Furcht und Angst wohnt Horrormotiven im Film ganz allgemein inne. In einer Untersuchung über die von Bildmedien hervorgerufenen Bedrohungsaffekte und ihrer Verarbeitung im Film habe ich versucht zu zeigen, dass der schwerer zu fassende Pol dieser Dynamik, das heißt die Angst, dabei als »mediale Angst« lesbar wird: ein Unheimliches, das mit dem Medium selbst in Verbindung steht. Kurz gesagt wird Furcht im Horrorfilm durch das Monster hervorgerufen, Angst durch das Medium, in dem es zur Erscheinung kommt.¹⁶ Selbstverständlich sind Furcht und Angst dabei nicht, wie etwa letztere bei Kierkegaard, als eine existentielle, die *condition humaine* überschattende, sondern als ästhetische Erfahrung zu begreifen, die gesucht und genossen werden kann. Das Begriffspaar »Angst« und »Furcht« ermöglicht es, innerhalb dieser Erfahrung zwei Ebenen analytisch voneinander zu unterscheiden,

¹⁵ Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 11.

¹⁶ Florian Leitner, *Medienhorror. Mediale Angst im Film*, Paderborn 2017, 40. Für weitere Beispiele zu Schwarzbildern im Film siehe dort 42–43 und 90–92.

die realiter verwoben sind – ebenso wie sich beim Schwarzbild eine repräsentationale Seite, die etwa das Unheimliche eines dunklen Raums in der Filmrealität evoziert, unterscheiden lässt von einer abstrakten Seite, durch die das Unheimliche eines leerlaufenden Mediums ins Spiel kommt. Die Hypothese, auf welche die vorangegangenen Überlegungen hinauslaufen, lautet, dass durch die Gegenstandslosigkeit, die die abstrakte Seite des Schwarzbilds auszeichnet, die eingangs beschworene Familienähnlichkeit des Schwarzbilds zu Angstphänomenen hergestellt wird: Wenn Blumenberg die Angst als »Intentionalität des *Bewusstseins* ohne Gegenstand«¹⁷ versteht, dann ist sie strukturanalog zum Schwarzbild als abstraktem Bild, das als Intentionalität des *Mediums* ohne Gegenstand beschrieben werden kann. Nicht umsonst spricht Malewitsch im Zusammenhang seines *Schwarzen Quadrats* von einer »gegenstandslosen Empfindung« und hält fest: »Es war dies kein ›leeres Quadrat‹, was ich ausgestellt hatte, sondern die Empfindung der Gegenstandslosigkeit.«¹⁸

Um tatsächlich das Schwarzbild selbst als Angstphänomen zu begreifen, darf die Intentionalität ohne Gegenstand nicht wie bei Blumenberg als Bewusstseinsprozess aufgefasst werden, sondern muss als Aspekt einer optomechanischen (oder -digitalen), medientechnischen Operation verstanden werden, der gleichzeitig eine Form des Denkens konstituiert. Man könnte dieses als ästhetisches Denken konzeptualisieren, so wie Dieter Mersch es beschreibt – der sein Argument ausgerechnet am Beispiel Malewitschs illustriert:

»Was ist ein Bild? Handelt es sich notwendig um eine Abbildung, um die Darstellung einer Figur oder Szene, oder lediglich um ein gerahmtes Ding, das alles Mögliche *sichtbar machen* kann, sogar die Nichtigkeit eines schwarzen Grundes? Man wende sich in diesem Fall an Kasimir Malewitschs *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* [...]: Es *ist* ein Bild und doch lässt es im Unbestimmten, ob es ein schwarzes Quadrat auf weißem Grund oder einen weißen Rahmen auf schwarzem Grund zeigt.«¹⁹

Die beiden unterschiedlichen Lesarten sind nicht vereinbar, und so kommt das Gemälde einem nie stillzustellenden Prozess des Denkens gleich, einer unabschließbaren »De-Synthese«, die sich nicht auf ein letztgültiges Urteil festklopfen lässt, welches mit den Kategorien wahr oder falsch bewertet werden könnte. Das *Schwarze Quadrat* bildet für Mersch die »Synthesis« dieser De-Synthese, und

¹⁷ Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 10 [Hervorhebung des Vf.].

¹⁸ Kasimir Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt* [1927], Mainz/Berlin 1986, 66.

¹⁹ Dieter Mersch, *Nichtpropositionalität und ästhetisches Denken* [2013], <http://www.dieter-mersch.de/Texte/PDF-s/> (21.12.2019), 8.

eine solche Synthesis ist es, die das ästhetische Denken performiert. Es ist ein Denken ohne Begriffe, das sich nicht in einer konkreten Aussage zusammenfassen lässt – obwohl es in einem konkreten Gegenstand, in diesem Fall dem schwarzen Quadrat auf weißem Grund, lokalisiert ist und sich autoreflexiv auf dieses selbst richtet, das heißt obwohl es eine Intentionalität besitzt. Diese stellt insofern eine Intentionalität ohne Gegenstand dar, als es sich bei ihr – als Synthesis der De-Synthese – um ein Denken handelt, das auf keinen Begriff kommt.

Auch das Schwarzbild im Film, nicht zuletzt in seinem Oszillieren zwischen Abstraktion und Repräsentation, kann man als Schauplatz einer De-Synthese begreifen, an dem aber doch insofern eine Synthesis geleistet wird, als er der De-Synthese einen Ort, eine Szene gibt. Das Schwarzbild ist in dieser Hinsicht eine Szene, in der Angst im Modus des Ästhetischen gedacht wird.

– Dr. Florian Leitner ist Leiter des Medientheaters am Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin. Seine Forschungsschwerpunkte umfassen die Rolle von Angstaffekten in der Medienkultur, das Verhältnis von Medienperformance und Film sowie Theorien und mediale Ästhetiken der Bewegung.