

Kritik der Kunstphilosophie. Kleine Epistemologie künstlerischer Praxis

Dieter Mersch

Kunst-als-Kunst

Von Kunst zu sprechen, konfrontiert von vornherein mit der Ambiguität, eine Praxis zu theoretisieren, die als Praxis selbst eine Weise der ‚Theorie‘ darstellt. Die Philosophie hat diese Differenz von Anfang an thematisiert, indem sie zwischen ‚Ästhetik‘ als einer *Diskursform* oder Metaposition – d.h. zuletzt einer Sprache – und ‚Kunst‘ als einer *Praxis der Darstellung*, die nicht notwendig in Sprache aufgeht, unterschied. Von vornherein hat sie sich damit auf das schwierige Terrain zwischen Theorie und Praxis eingelassen, das sich nicht nur im Politischen, sondern allem voran in der Kunst am eindringlichsten stellt. In der Tat handelt es sich bei beiden um eine schmerzhaft, an Missverständnissen reiche Begegnung, die von wechselseitigen Unzugänglichkeiten und Raubzügen beherrscht wird. Denn die Aneignungen der Kunst und ihrer Praktiken durch ästhetische Theorie wie ebenso die Indienstnahme theoretischer Diskurse als Material der Künste zeitigen ebenso Folgen für die Theorie wie für die Kunst. Es war darum nur konsequent, wenn der Künstler Ad Reinhardt auf dem Höhepunkt der Auseinandersetzungen um die Idee der Avantgarde in seinem Manifest *Art-as-Art*, veröffentlicht 1962 in der *Art International*, Theoretikern der Kunst wie Clement Greenberg eine radikale Absage erteilte und deren diskursive Vereinnahmung ein für allemal aussetzte. „The one thing to say about Art is that it is one thing. Art is art-as-art and everything else is everything else. Art-as-art is nothing but art. Art is not what is not art.”¹ Die Kaskade von Tautologien hebt die Prinzipien der Logik im Sinne von Identität und Differenz auf und verweigert damit nicht nur jede Aussage *über* Kunst, sondern erklärt auch den Verzicht auf ihre *Aussagbarkeit*. Dabei bezeugt die Litanei eine dreifache Askese, sofern sich ihr Affekt *einmal* gegen alle ‚*De-finitionen*‘ von *Kunst*, d.h. ihrer begrifflichen Grenzziehung oder ‚Be-stimmung‘ richtet. Sie konterkariert folglich die Bemühungen einer Kunstkritik, die den unverständlich gewordenen Avantgarden, der Nicht- oder „Anti-Kunst“ der 1960er Jahre, einen tieferen Grund abzuringen suchten, um ihr erneut einen Platz in der Geschichte der Künste zu sichern. Wir haben es gleichzeitig – als *zweite* Verzichtformel – mit der Markierung eines Nullpunktes zu tun, der die künstlerische Produktion, deren Beschreibung sinnlos geworden ist, im Verweis auf ihr Anderes, ihre „*Aboutness*“, wie es Arthur Danto formulierte,² oder einer anderen Art von ‚Sinnsetzung‘ sistierte. Entscheidend ist dann eine Zäsur, die neben der Zäsur in der Rede auch eine *Zäsur in der Praxis* propagiert, nämlich die Abkehr vom Paradigma der Repräsentation, der Darstellung von etwas wie gleichfalls von allen Formen des Ausdrucks und des *Besagenswollens*, wie sie die Arbeit der Künste seit

¹ Reinhardt, Ad, *Art as Art*, in: *Art as Art. The selected writings of Ad Reinhardt*, ed. by Barbara Rose, New York 1975, p. 53-75, p. 53.

² Danto, Arthur, *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt am Main 1984

nahezu 400 Jahren determinierte.³ „The one object of fifty years of abstract art is to present art-as-art and as nothing else, to make it into the one thing it is only, separating and defining it more and more, making it purer and emptier, more absolute and more exclusive – non-objective, non-representational, non-figurative, non-imagist, non-expressionist, non-subjective“, wie Ad Reinhardt hinzusetzt. „The only and one way to say what abstract art or art-as-art is, is to say what it is not.“⁴ Die Invektiven zielen somit – als ihre *dritte* Verzichtserklärung – auf eine negative Antwort auf die Frage nach der Kunst, ihre Auslöschung, soweit sie nichts anderes mehr beinhaltet als *Art-as-Art*, als ihre eigene Verdopplung oder Wiederholung, die noch das „als“ selbst austreicht, um ihre Distinktion zu annullieren und sie gleichermaßen als Art-as-Non-Art oder Non-Art-as-Art hervorzubringen.

Hegels paradoxe Kunsttheorie der Darstellung

Dennoch betrieb Ad Reinhardt weiterhin Kunst und setzte das Projekt avantgardistischer Destruktion – oder „Dekonstruktion“ – fort,⁵ verschieb sich ihm sogar mit einer Obsession, die ihn buchstäblich an den Rand jeder bildnerischen Möglichkeit trieb. Nicht der Kunst überhaupt galt sein Einspruch, sein Widerstreit oder *polemos*, sondern einem Kunstverständnis, wie es sich seit der frühen Neuzeit ausgebildet und etabliert hatte und dem er seit den 1960er Jahren die schweigenden schwarzen Tafeln der *Black Paintings* entgegenhielt, deren Schicht um Schicht aufgetragene Farbigkeit zuletzt in die ‚schwere Buntheit‘ reiner Opazität mündete, die alle Diskurse still stellte. Die schroffe Opposition trifft insbesondere eine Kunstauffassung, wie sie in der *Ästhetik* Georg Friedrich Wilhelm Hegels ihren Höhepunkt fand und sich seither – trotz aller Entgrenzungen, Verschiebungen oder Umkehrungen – sich weiterschrieb, ja noch in ihrem Untergang wiederauferstand, um bis heute die kunsttheoretischen Kommentare zu dominieren. Allerdings darf nicht vergessen werden, dass sich der Ausdruck ‚Ästhetik‘ ursprünglich einem Doppelsinn verdankte, der ebenso sehr eine *Theorie der Wahrnehmung* umfasste wie der verschiedenen *Künste und ihrer Darstellungsweisen*, vor allem die *Poetica*. Der Doppelsinn gilt bereits für Alexander Baumgarten, der den vom griechischen *aistheton* abgeleiteten Begriff in die Philosophie einführte und die Ästhetik gleichermaßen als „Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis“, wie als „untere Erkenntnislehre“, als „Theorie der freien Künste“ oder als „Kunst des Schönen“ und „der Vernunft analogen Denkens“ fasste.⁶ Ihr Zentrum bildet eine *Episteme des Singulären* durch die „Empfindung“ (*sensatio*), die Baumgarten den Sinnen zuschrieb und die im besonderen auf die Gewahrung einer *existentia* ging, der Gegenwärtigkeit, *dass* (quod) etwas *ist*, und weniger die Erfassung dessen, was (*quid*) es ist, suchte – eine Erfahrung, die, wie Baumgarten weiter hervorhob, an den „Zustand des Körpers“ (*statium corporis*)

³ Vgl. dazu das dritte Kapitel: „Vom Werk zum Ereignis. Zur ‚performativen Wende‘ in der Kunst“, in: Mersch, Dieter, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2002.

⁴ Reinhardt, Ad, *Art as Art*, a.a.O., p. 53.

⁵ Wir gebrauchen den Ausdruck „Destruction“ durchweg im Heideggerschen Sinne: Als Abbau der Bestände der Tradition. Jacques Derrida hat in einem Interview deutlich gemacht, dass die Einführung seines Kunstbegriffs der „Dekonstruktion“ keinen anderen Zweck hatte, als den Heideggerschen Ausdruck ins Französische zu übersetzen. ‚Destruction‘ hätte zu Verwirrungen geführt; die Einfügung des Infixes ‚con‘ unterstreicht dabei insbesondere die Tatsache, dass jeder Abbau einen Aufbau impliziert. Vgl. Mortley, Raoul, *French Philosophers in Conversation*, Chapter VI: Jacques Derrida, Bond University Press 1991, S. 92-108, hier S. 97.

⁶ Baumgarten, Alexander, *Ästhetik*, 2 Bde, Hamburg 2009, § 1 sowie ders., *Metaphysica*, in: ders., *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*, Hamburg 1983, § 533, S. 17.

gebunden sei und darum keiner Täuschung unterläge.⁷ Es gibt also eine ästhetische Erkenntnis (*scientia sensitiva*) – sie ist in erster Linie Wahrnehmung von Einzeldingen (*singularia*) und die Erfahrung ihrer Gegenwart, ihrer Existenzialität, aus der wiederum die Phantasie (*phantasma, imaginatio*), das Gedächtnis (*memoria*) und die Dichtung (*facultas fingendi*) und folglich auch die Kunst hervorgehen, denn „nihil est in phantasia, quod non ante fuerit in sensu“.⁸ Der Satz, der die klassische Version „Nihil est in intellectus, quod non prius fuerit in sensu“, wie er sich schon bei Thomas von Aquin findet und den John Locke systematisch zu einer Grundlegung des Empirismus ausbaute, vom Verstand auf die Einbildungskraft übertrug, tendiert schon dazu, die sinnliche Erkenntnis und mit ihr die Erfahrung des Singulären nicht für die Wissenschaften und ihrer Rationalität als grundlegend zu erachten, sondern überhaupt für die *imaginatio* als Kern von Kreativität. Diese erweist sich als nicht vollkommen frei, nicht von der Welt losgelöst, vielmehr, so Immanuel Kant im Anschluss an Baumgarten in seiner *Anthropologie*, die Einbildungskraft mag als eine „noch so große Künstlerin, ja Zauberin“ erscheinen, sie ist „doch nicht schöpferisch, sondern muß den Stoff zu ihren Bildungen von den Sinnen hernehmen“: „Die produktive (Einbildungskraft) (...) aber ist dennoch darum nicht vermögend, eine Sinnesvorstellung, die vorher unserem Sinnesvermögen nie gegeben war, hervorzubringen (...).“⁹

Viel Aufwand verwendete Baumgarten allerdings darauf, den Kreis der *Phantasia* einzuschränken, sie durch das Gedächtnis und ihren Bezug zur Wirklichkeit zu bändigen, statt sie ins Virtuelle und Ungebundene zu entlassen. Es ist diese Dressur – entweder durch die *Ratio*¹⁰ oder durch die *Sinnlichkeit* und ihre Gebundenheit an die Existenz der Welt –, die die Einbildung zu einem Instrument des Wissens macht und die Kunst an ‚Wahrheit‘ partizipieren lässt. Bei Kant fungiert sie zudem als Mittlerin (oder Medium) zwischen Sinnlichkeit und Verstand, doch so, dass sie eines Schematismus der Bilder bedarf, um zur Erkenntnis zu werden; nicht per se wissen die Sinne etwas, denn „Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind“.¹¹ D.h. auch, dass das ‚Wissen‘ der Künste, soweit sie im Wahrnehmbaren operieren, chronisch prekär bleibt, weshalb ihnen Kant einzig die Rolle einer Vorstruktur oder Einstimmung der Erkenntniskräfte zubilligte. Die Kunst ist gegenüber der Wissenschaft minderwertig: Sie unterstützt deren Leistung, ist aber selbst nicht erkennend. Zwar erscheint ebenfalls bei Hegel die „sinnliche Gewissheit“ höchst instabil, weil die Erfahrung des Singulären der Zeitlichkeit unterliegt und von einem zum nächsten Moment wechselt – sie muss erst reflexiv und durch Verstand und Bewusstsein hindurchgegangen sein, um einer Sache gewahr zu werden;¹² dennoch erblickte er gegen Baumgarten, Kant und

⁷ Ders., *Metaphysica*, a.a.O., bes. § 546, S. 23.

⁸ Ebenda, § 559; S. 29; vgl. auch § 534, §§ 557ff., §§ 579 ff., §§ 589 ff., S. 17, 29ff., 41ff., 45ff.

⁹ Kant, Immanuel, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, in: Werke in 12 Bänden, Bd. 12, Frankfurt am Main 1964, § 25, A 69 / B 70 u. A68 / B 69, S. 468 u. 466. Ebenso ders., *Kritik der Urteilskraft*, Werke in 12 Bänden, Bd. 9, 10, Frankfurt am Main 1964, § 49, A190f. B193, S. 414. Weitestgehend folgt Hegel diesem Diktum, wenn er zwischen reproduktiver, assoziativer und symbolisierender Einbildungskraft unterscheidet und letztere als „den sinnlichen Inhalt (...) aufnehmend und aus diesem Stoffe sich Vorstellungen bildend bestimmt“. Hegel, Georg Friedrich Wilhelm, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III*, in: Werke in 20 Bden, Bd. 10, Frankfurt am Main 1970, § 458, S. 270.

¹⁰ Vgl. dazu die ausgezeichnete Studie von Costa, Lima Luiz, *Die Kontrolle des Imaginären. Vernunft und Imagination in der Moderne*, Frankfurt am Main 1990.

¹¹ Kant, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*, Hamburg 1956, B 75.

¹² In der *Enzyklopädie der Wissenschaften* heißt es insbesondere über die „Empfindung“, die Baumgarten als *Sensus* in den Mittelpunkt seiner Überlegungen stellte, sie sei die „Form des dumpfen Webens des Geistes (...), in der alle Bestimmtheit noch unmittelbar ist (...) Der Inhalt des Empfindens ist eben damit beschränkt und

die Gefühlsästhetiken seiner Zeit, die die Bedeutung des Ästhetischen vornehmlich auf die Erfahrung des Schönen und Erhabenen beschränkten, zum ersten Mal im künstlerischen Werk selbst eine *Weise der Wahrheit*, die sie der Religion und der Philosophie an die Seite stellte. Der entscheidende Einsatz Hegels, den er mit Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Wilhelm Josef Schelling und anderen teilte, ist – fünfzig Jahre nach Baumgarten – , dass die Kunst in erster Linie *Darstellung* ist, die sich des Sinnlichen als Ausdruck bedient; als Darstellung oder *repraesentatio* leistet sie etwas der Sprache Analoges. Insbesondere nimmt sie ihrem Ausgang bei der *Idee*, die sich – buchstäblich – *entäußern*, d.h. sinnlich verkörpern und so in ihrem Anderen *manifestieren* muss. Kunst ist folglich eine *Form von Offenbarung*; wie Religion und Philosophie partizipiert sie am Absoluten, denn „nur das Wahrhafte vermag das Wahrhafte zu erzeugen“,¹³ doch so, dass die Kunst die Wahrheit weder verinnerlicht, wie die religiöse Erfahrung, noch begrifflich erkennt, wie die Philosophie, sondern lediglich *veranschaulicht* und damit den Widerspruch bereits in sich trägt. Ab hier beginnt die eigentliche philosophische Diskussion um eine *Epistemologie der Künste*, die von Anfang an von mehrfachen Verwerfungen gekennzeichnet bleibt, weil sie die eigenständige Erkenntniskraft der Künste ebenso anzuerkennen wie einzuschränken sucht – eine Auseinandersetzung, an der sich, jeder auf seine Weise und in Fortsetzung wie in Opposition, gleichermaßen Theodor W. Adorno und Martin Heidegger beteiligen werden.

Die Prämissen der Hegelschen Kunstphilosophie sind bekannt: Allen dreien – Kunst, Religion und Philosophie – geht es um *dasselbe*, das *Absolute*, wobei Hegel die Kunst weiterhin unter das Etikett der Schönheit als „sinnliches Scheinen der Idee“ stellt, die durch den „mystischen Glanz des Numinosen“ in der Religion und dem „Licht der Vernunft“ in der Philosophie noch überflügelt und zu ihrem Eigentlichen gebracht werde. Hegel resituiert auf diese Weise noch einmal, was die Antike kosmologisch aus der *Einheit des Wahren, Guten und Schönen* dachte, nunmehr ausgetragen in unterschiedlichen Medien, dem Medium der Anschauung in der Kunst, des Heiligen in der Religion und des Begriffs in der Philosophie, welche zuletzt verwirklicht, was in diesen noch unzureichend bloß verkörpert, erahnt oder als „Geist für den Geist“ geoffenbart blieb. Doch bedeutet dies zugleich – und das ist das Sonderbare des Hegelschen Systems –, dass Kunst, Religion und Philosophie nicht als jeweils *andere* und folglich *unterschiedliche* und *heteronome* Weisen des Wissens fungieren, vielmehr ordnen sie sich zu einem hierarchischen System, in dem eine Form über die jeweils andere triumphiert. Dabei spiegeln die wechselseitigen Triumphe den Übergang von der Natur zum Geist, vom Materiellen zum Spekulativen, der Spiritualität der Reflexion oder von der Sinnlichkeit zur Selbstverwirklichung des Begriffs, weshalb die Kunst, die es vorzugsweise mit Stoffen und Materialien zu tun hat, die unterste Stelle besetzt, und zwar so, dass die am wenigsten abstrakten, die sprachfernten, nämlich „bildenden“ Künste mit Architektur, Malerei und Skulptur den Anfang machen, um Schritt für Schritt zur Dichtung, die zwar noch nicht Begriffe, wohl aber sprachliche Metaphern und Figuren benutzt, und schließlich zum sittlichen Ernst der Tragödie überzugehen, die zur Hälfte schon durch das Religiöse bewohnt wird. Klar ist jedoch, dass der Grund dieser Hierarchisierung in der überall bereits vorausgesetzten Auszeichnung *eines* Mediums liegt, nämlich der *philosophischen*

vorübergehend (...).“ A.a.O., § 400, S. 97. Und über Wahrnehmung und Bewusstsein wird gesagt, dass das „Bewusstsein, das über die Sinnlichkeit hinausgegangen“, den „Gegenstand in seiner Wahrheit nehmen“ wolle, d.h. nicht als unmittelbaren, „sondern als vermittelten, in sich reflektierten“. A.a.O., § 420, S. 208

¹³ Hegel, *Vorlesungen zur Ästhetik I*, in: Werke in 20. Bden, Bde 13, Frankfurt am Main 1970, S. 17.

Begrifflichkeit als Medium der Reflexion schlechthin, deren „Prozess-Logik“ Hegels *Wissenschaft der Logik* von der abstrakten Identität von Sein und Nichts bis zur Konstitution der absoluten Idee verfolgt, die auf diese Weise selbst noch grundlos privilegiert wird. Die Medialität der Darstellungsweisen selber fügt sich dann bereits zur Hierarchie; vom ersten Augenblick an mündet somit die Aufwertung der Kunst zu einem Wissen in ihrer gleichzeitigen Abwertung – einer Depravation durch die Anmaßungen der Vernunft, die sie allein nach der ‚Maß-Gabe‘ der Logik oder Diskursivität beurteilt und die auf diese Weise ihre Gefangenschaft in der Unendlichkeit der Sprache bezeugt, die hier zum ausschließlichen Kriterium der Wahrheit *als* Wahrheit avanciert – denn es ist allein der Begriff und die Bestimmung, die dem ‚Als‘ und damit dem ‚Urteil‘ oder ‚Argument‘ einen angemessenen Rahmen zu verleihen vermag. Die Gestalt des Wissens der Kunst, heißt es entsprechend in der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, sei demgegenüber „einerseits (...) das Werk“, das vom „äußerlichen gemeinen Dasein“ abhängig bleibe, „andererseits (...) die konkrete *Anschauung* und Vorstellung des *an sich* absoluten Geistes als des *Ideals*“. ¹⁴ Es verwirkliche sich in der Identität der Form, des Inhalts und des Materials, mithin in der „*Einheit* der Natur und des Geistes“, wie sie sich gleichzeitig im „sinnlichen Schein“ und der „Gestalt der *Schönheit*“ verkläre; fragt man jedoch nach der *Art des Wissens* in der Kunst, gelangt man lediglich zu den „*Zeichen* der Idee“, nicht zu dieser selbst, welche „durch den einbildenden Geist“, d.h. erneut der *imaginatio* hervorgebracht und im buchstäblichen Sinne „begeistert“ werden. ¹⁵ Der Sitz der *ästhetischen Episteme* ist allein hier zu verorten: die Leistung der Synthesis fällt, wie bei Kant, der produktiven Einbildungskraft zu, die dem Stoff erst eine Form erteilt, worin beide ihr „Erscheinen“ gewinnen; doch erfüllt die Imagination im Gegensatz zu Kant ihre Rolle nicht in der Erzeugung von Schemata – die Kunst erfüllt sich keineswegs in der Form, dem Prozess der Gestaltung allein –, vielmehr spricht Hegel von ihr als einer „zeichenmachenden Phantasie“, deren entscheidende Quelle – nicht unähnlich wie bei Baumgarten ¹⁶ – die *Erinnerung* und die „im nächtlichen Schacht“ der Seele verborgenen Bilder sind, deren „Finsternis“ zerteilt werden muss, um sie in die „lichtvolle Klarheit der Gegenwärtigkeit“ zu bringen und durch „Assoziation“ frei miteinander verknüpfbar zu machen. ¹⁷ Die Phantasie bildet so den Mittelpunkt der *Episteme*; sie ist die ‚wahre‘ künstlerische „Intelligenz“, ¹⁸ die eigentliche Tätigkeit des Ästhetischen, die, wie Hegel sich weiter ausdrückt, den Geist „zur Sache“ mache und zu seiner „Anschaulichkeit“ ver helfe – „denn die Kunst stellt das wahrhaft Allgemeine oder die Idee in der Form des sinnlichen Daseins (...) dar.“ ¹⁹

Tatsächlich gelingt so Hegel eine Verbindung zwischen den beiden, zuvor zerfallenen Domänen der Ästhetik, einerseits als einer Theorie der sinnlichen Erkenntnis, andererseits als Theorie der Kunst: Bilden die Schemata bei Kant lediglich die analytischen Werkzeuge der Vermittlung zwischen Anschauung und Verstand, die die Wahrnehmung mit Begriffen verschränkt und so allererst das *Urteilen* ermöglicht, artikuliert sich für Hegel in der Einbildung als zeichenmachender Phantasie eine genuin *dichterische Produktivität*, die den

¹⁴ Ders., *Enzyklopädie der Wissenschaften III*, a.a.O., § 556, S. 367.

¹⁵ Ebenda, auch § 557.

¹⁶ Baumgarten, *Metaphysica*, in: *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*, a.a.O., §§ 557-559, S. 29.

¹⁷ Hegel, *Enzyklopädie der Wissenschaften II*, a.a.O., §§ 452 ff; bes. S. 260f, 264f.

¹⁸ Ebenda, § 457, S. 268.

¹⁹ Ebenda u. § 456, Zusatz, S. 267.

Ort künstlerischen Wissens markiert. Baumgarten hatte dies im Grunde mit seiner Gliederung der Metaphysik schon antizipiert: Die Dichtung folgt der Phantasie, indem sie die „Teile verschiedener Einbildungen (...) als ein Ganzes erfasst“;²⁰ doch bleibt Baumgarten einzig bei Definitionen und Einteilungen: Erst Hegel wird die spezifische *ästhetische Erkenntnis* aus der *Kreativität der Poetik* herleiten und damit den Anspruch der Kunst, am Absoluten teilhaftig zu sein, begründen – denn es sei die Dichtung, die die Metaphern schöpfe und Gestalten (*schémata*) erfinde. Und doch steckt darin ebenso sehr noch ihr Mangel, weil wir es sogleich mit der Unversöhnlichkeit der disparaten Pole des *Stoffs* und der *Idee* zu tun bekommen, wobei die Form, die Idee das Wesentliche ist, während der Stoff, die Materialität unwesentlich bleibt und überwunden werden muss. Ihre Differenz impliziert eine Spannung, die, nach den Worten Ernst Blochs, als „Zentralstelle der Hegelschen Logik“²¹ die „Dialektik von Wesen und Erscheinung“ betrifft, die derart im Ästhetischen, wie Bloch ergänzt, „besonders unverhohlen“²² hervortritt und exemplarisch das Grundproblem des Hegelschen Systems dekurviert. Denn die Kunst – das ist die maßgebliche Einsicht Hegels – ist in erster Linie ein Denken, das sich in seiner Angewiesenheit aufs Materielle gleichsam selbst „verunreinigt“. Erst indem ein Inneres im Äußeren, d.h. einem Medium „sich zu erkennen (gibt)“, wie es in den *Vorlesungen über die Ästhetik* heißt, erhält das Geistige eine wahrnehmbare Präsenz – „eine Erscheinung, die etwas bedeutet“; sie stellt sich folglich „nicht selber und das, was sie als äußere ist, vor, sondern ein anderes. (...) Ja, jedes Wort schon weist auf eine Bedeutung hin und gilt nicht für sich selbst. Ebenso das menschliche Auge, das Gesicht, Fleisch, Haut, die ganze Gestalt lässt Geist, Seele durch sich hindurchscheinen, und immer ist hier die Bedeutung noch etwas Weiteres als das, was sich in ihrer unmittelbaren Erscheinung zeigt“.²³ Man muss diesen Gedanken, dem zunächst etwas Selbstverständliches anhaftet, genauer auf den Prüfstand stellen, denn unverkennbar waltet in ihm jene Allergie, worin sich das Erbe des Christentums und seines prekären Verhältnisses zur Körperlichkeit wahr, weil die *Sinnlichkeit*, so der Gedanke Hegels, *durch die Angewiesenheit der Idee auf eine Verkörperung zugleich die Reinheit des Geistes verrät*. Zwar wäre die Wahrheit nicht, wenn sie nicht schiene und erschiene – doch indem Kunst nichts anders vermag, als der Idee dadurch zum „Leben“ zu verhelfen, dass sie ihr einen Leib schenkt, versündigt sie sich auch an ihr. Damit erblickt Hegel gerade in dem, was er als die „unendliche Güte“ der Kunst apostrophiert – nämlich dem „Wesen“ ein Dasein, eine Realität zu schenken – im selben Augenblick auch ihren Makel, ihre Entfremdung, da, wie es im logischen Teil *Enzyklopädie* heißt, die „Erscheinung nicht auf eigenen Füßen (steht) und (...) ihr Sein nicht in sich selbst hat“.²⁴ So schlägt die Selbstentäußerung des Geistes in *Selbstentzweiung* um: Die gesamte, gleichermaßen berühmte wie umstrittene These vom „Ende der Kunst“ hängt daran, denn die Kunst kann nicht anders als nach der Seite ihrer „Idee“ und „Wahrheit“ überwunden und durch die Rationalität des Begriffs *erlöst* zu werden. Die Hegelsche Ästhetik ist von dieser Obsession durchtränkt, wie sie sich gleichzeitig dadurch diskreditiert hat und den Widerstand der Zeitgenossen wie der nachfolgenden Generationen bis ins 20. Jahrhundert hinein

²⁰ Baumgarten, *Metaphysica*, in: *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*, a.a.O., § 590, S. 45.

²¹ Bloch, Ernst, *Subjekt – Objekt. Erläuterungen zu Hegel*, Frankfurt am Main 1962, S. 167.

²² Ebenda, S. 171. Dies eben gilt gleichermaßen auch für Gadammers Ästhetik, die darin abermals ihre Gebundenheit an die Klassik bekundet; vgl. Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 3. Aufl. 1960, S. 97ff.

²³ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, a.a.O., S. 36; vgl. auch S. 37

²⁴ Ders., *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I*, § 131 (Zusatz) S. 262.

provozierte – eine Obsession, die im übrigen immer wieder neue Varianten und Rechtfertigungen gefunden hat: als Kampfbegriff gegen die Avantgarde und ihrer angeblichen Selbstaufhebung, als Übergang in die *Posthistoire* und die Beliebtheit der Postmoderne, oder auch als Selbsterschöpfung der Reflexionsprozesses der Künste selbst, welche die Identität von Kunst und Philosophie derart besiegelte, dass sie nur mehr zum Spielball einer „Kunst nach dem Ende der Kunst“ gerieten, wie es der amerikanische Kunstphilosoph Arthur Danto mit Blick auf die Indifferenz von Kunst und Nicht-Kunst in der Popart herauf beschwor.²⁵ Ad Reinhardts ironischer Bescheid aus *Art as Art* richtete sich genau gegen diese Subordination der Kunst durch die Philosophie und den durch sie erteilten Auftrag. „Art needs no justification with ‚realism‘ or ‚naturalism‘, ‚regionalism‘ or ‚nationalism‘, ‚individualism‘ or ‚socialism‘ or ‚mysticism‘ or any other ideas“, setzt die Litanei fort.²⁶ Und das spätere Manifest *An Artist, A Fine-Artist or Free-Artist* ergänzt: „Only a bad artist thinks he has a good idea. A good artist does not need anything.“²⁷

Heideggers Dichtungstheorie des Ästhetischen und der Primat der Sprache

Entscheidend an Hegels Kunstphilosophie ist folglich, trotz aller Einsicht in die epistemische Kraft der Künste und der Anerkennung von Kunst *als ein Denken*, dass sie dieses allein im Namen einer *bestimmten Auffassung von Kunst* vertritt, nämlich ihrer Festlegung auf Darstellung, auf eine Verkörperung oder Symbolisierung der Welt, die ihren Ort in dem besitzt, was seit Marsilio Ficino und Pico della Mirandola die ästhetische *creatio* erst konstituiert: die Imagination, die Einbildung bzw. das, was Hegel die „zeichenmachende Phantasie“ nennt. Sie partizipiert ebenso am Bild wie an Poetik: *ut pictura poesis*. Die künstlerische Erkenntnis stiftet dann nicht in dem Sinne ein Wissen, das sich durch Gründe legitimiert und der Wahrheit in der Bedeutung einer *adaequatio intellectus et rei* verpflichtet sieht, sondern dass sie der Idee *vor* ihrer begrifflichen Identität ein ‚Gesicht‘ oder einen ‚Körper‘ verleiht. Wenn daher die Kunst ein Wissen, eine Weise des Erkennens ist, dann weiß sie sich selbst nicht; träumerisch wandelt sie vielmehr von Gestalt zu Gestalt, die jede für sich zwar am Absoluten teilhaben (*methexis*) mögen, die gleichwohl im Zustand permanenter Selbstverkenning verharren. Wenn Hegel auch auf diese Weise die Kunst vor ihrer Platonischen Denunziation zu erretten suchte, bleibt er so dennoch der Tradition des Platonismus verhaftet. Zwar erscheint diese Verbindung befremdlich, hat doch Platon die Maler ebenso wie die Dichter hinsichtlich ihrer doppelten *téchne*, der *mimesis eikastiké* wie *mimesis phantastiké* aus der *Polis* verbannen und damit dem *Reich der Episteme* ein für allemal entziehen wollen, doch folgte Hegel insofern noch ganz der Linie Platons, als er weiterhin am Schicksal und der Verbindlichkeit der Idee oder *Idea* festhielt, wie sie Erwin Panofsky von der Spätantike über die mittelalterliche Ästhetik bis in die frühe Neuzeit und dem florentinischen *Disegno* sowie den nachfolgenden Schulen Albrecht Dürers und der flämischen Malerei verfolgt hatte. Denn in deren Geschichte bezeugt sich, so Panofsky, der unumwundene *Vorrang der Form vor dem Material* als einem der konstantesten und nachhaltigsten *Topoi* europäischer Kunstmetaphysik, der ersichtlich sich bei Hegel fortschreibt. Die Grundlegung dieses Vorrangs erblickte Panofsky eben in der Ideenlehre

²⁵ Danto, Arthur, *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München 2010.

²⁶ Reinhardt, Ad, *Art as Art*, a.a.O., S. 53.

²⁷ Ders., *An Artist, A Fine-Artist or Free-Artist*, in: *Art as Art*, a.a.O., S. 142-143, hier: S. 143.

selbst, die die Künste auf den untersten Rang verweis, denn allein die Dialektik, und d.h. auch der Dialog und die Sprache seien bei Platon *wahrheitsfähig*.²⁸

Erst die Renaissance hat diese Auffassung dahingehend revidiert, dass sie die *Mimesis* durch eine von der *imagiatio* ebenso gedeckte wie ausgetragene *repraesentatio* ersetzte, die die Welt durch Anwendung der ‚richtigen‘ Proportionen, deren Gesetze seit der Antike kontinuierlich tradiert wurden, vor allem aber durch die *rationale Methode* und die mathematischen *regulae* der Zentralperspektive zur Anschauung brachte: „(D)ie formale und objektive Richtigkeit schien ihr gewährleistet, sobald der Künstler auf der einen Seite die Gesetze der Perspektive, auf der anderen Seite die Gesetze der Anatomie, der psychologischen und physiologischen Bewegungslehre und der Physiognomik beachtete,“ heißt es entsprechend bei Panofsky.²⁹ Doch beginnt der künstlerische Prozess beim abwesenden *conchetto*, jenem geistigen Konzept als ihrem Eigentlichen, das Jan Vermeers *Malkunst* (1664/1668) durch eine leere Fläche und spätere Avantgarde-Künstler wie Piero Manzoni durch seine *Achromes* (seit 1957) zur Darstellung brachten – um dann durch den *Disegno*, den eigentlichen Entwurf oder die Gestaltung, die die praktischen Fundamente legte, bearbeitet und realisiert zu werden. Nach Giorgio Vasari macht er das „giudizio universale“ aus, denn „(d)er Disegno, der Vater unserer drei Künste, der aus dem Intellekt hervorgeht, schöpft aus vielen Dingen ein Allgemeinurteil, gleich einer Form oder Idee aller Dinge der Natur, die in ihren Maßen überaus regelmäßig sind.“ Mittels seiner *erkennen* wir die Maßverhältnisse, wie Vasari weiter schreibt, „(u)nd da aus dieser Erkenntnis ein gewisses Bild und Urteil entsteht, das im Geist die später mit der Hand gestaltete und dann Zeichnung genannte Sache formt, so darf man schließen, dass der Disegno nichts anderes sei, als eine anschauliche Gestaltung und Klarlegung jenes Bildes, das man im Sinn hat und das man im Geist sich vorstellt (...).“³⁰ Es ist folglich die Zeichnung, die Delineation, die im Bild dem Urteil entspricht, weil sie dem dargestellten Gegenstand erst seine Kontur, sein Aussehen (*eidos*) verleiht, das ihn als diesen bestimmten Gegenstand sichtbar macht. Der Entwurf, die Zeichnung geben die Form, die Gestalt, diese wiederum repräsentieren die *Episteme* – doch bleibt deren Gültigkeit oder Wahrheitsfähigkeit fraglich, weil sie sich derart nur auf *analogoi* oder Ähnlichkeiten berufen kann, nicht auf die *causa*, die im Satz allererst den Grund vorstellt. Ähnlichkeiten vermögen sich nur auf Ähnlichkeiten und deren Evidenzen zu stützen – deshalb bleibt der *epistemischen Grund der Bilder* und mit ihr das *ästhetischen Denken und Wissen der Künste chronisch unterbestimmt*:³¹ „(D)ieser Disegno, wenn er die Erfindung irgend einer Sache aus dem Urteilsvermögen gewonnen hat,“ schreibt Panofsky, „ist nun darauf angewiesen, dass die Hand sich durch jahrelange Übung geschult und geeignet erwies, mit Feder, Zeichenstift, Kohle, mit Tinte oder irgend einem Werkzeug auszudrücken und nachzuzeichnen, was die Natur geschaffen hat“,³² gleichwohl bleibt, was immer sich derart zum Ausdruck bringt, auf das Primat des urteilenden Verstandes, des begrifflichen Denkens angewiesen, das der Form erst ihren Sinn verleiht.

²⁸ Panofsky, Erwin, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 4. Aufl.- 1982, S. 2ff.

²⁹ Ebenda, S. 26.

³⁰ Zitiert nach Panofsky, ebenda, S. 33.

³¹ Vgl. Kemp, Wolfgang, *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19, 1974, S. 219-240, wiederabgedruckt in *Kemp-Reader* hg. v. Kilian Heck, Cornelia Jöchner, München Berlin 2006, S. 153.

³² Panofsky, *Idea*, a.a.O., S. 33.

Bis zu Hegel reicht diese Auffassung einer *Epistemologie der Künste*, wonach die Gestalt den Stoff transzendiert, um deren Materialitäten ebenso zu veredeln wie zu beseelen und auf diese Weise das Ästhetische als Wahrheit der Anschauung und Anschauung der Wahrheit gleichzeitig zu nobilitieren wie engzuführen. Erst Heidegger wird mit dieser selbstverständlichen Überlieferung brechen, ohne jedoch die innige die Verbindung zwischen Kunst und Wahrheit aufzugeben. Dies geschieht besonders in der Schrift vom *Ursprung des Kunstwerks*, und zwar auf doppelte Weise: *Zum einen* entkleidet Heidegger die Kunst ihrer ausschließlich an die Privilegierung der Form gekoppelten Ontologie, *zum anderen* fundiert er die Komposition jenseits der Zeichnung oder Delineation in der *Figur*, deren Kern wiederum die Dichtung bildet. Nicht das Disegno konstituiert die *Episteme* der Kunst, sondern die *poiesis* im Sinne einer Figuration. Zugleich verschiebt Heidegger den Wahrheitsbegriff: Nicht länger am Absoluten orientiert und der Korrespondenz, der Entsprechung mit Wirklichkeit verpflichtet, gerät sie zur Öffnung oder ‚Offenbarkeit‘ eines ‚Unverborgenen‘, als die der ursprüngliche Sinne der griechischen *Aletheia* wiederhergestellt wird. Dabei erfolgt die Destruktion oder ‚Dekonstruktion‘ der allein in der Idee und ihrer Form fundierten klassischen Ästhetik durch die zentrale Dialektik – oder, wie Heidegger sich ausdrückt – den maßgebenden ‚Streit‘ oder *polemos* zwischen ‚Erde‘ und ‚Welt‘, welcher im *Ursprung des Kunstwerks* eine Schlüsselstellung einnimmt.³³ Zunächst scheint ihr Gegensatz die alte Opposition zwischen Form und Stoff oder Idee und Materialität wieder aufzunehmen, so jedoch, dass die Öffnung von ‚Welt‘ als dem gleichzeitigen Geschehen von Verbergung und Unverborgenheit, das sich als dieses Geschehen seinerseits verbirgt, im Rahmen des künstlerischen Prozesses in das zurückgestellt erscheint, was Heidegger die ‚Erde‘ nennt. Der bei Friedrich Hölderlin geborgte Ausdruck meint weder den Boden noch den bloßen Stoff, oder besser: nicht nur, sondern vor allem dasjenige, woraus ein Kunstwerk gemacht ist und wohinein es gestellt ist, d.h. der ‚Grund‘ einer Komposition, ähnlich wie sich Figur und Grund im Bild so voneinander abheben, dass der Grund allererst ihre Differenz ermöglicht, wie umgekehrt die Figur auf den Grund weist, ihn ‚zeichnet‘ und hervortreten lässt. Mit Grund oder Erde assoziiert Heidegger gleichzeitig den griechischen Ausdruck für Natur – *physis*: Zu ihr gehören Raum und Zeit wie ebenso die Materialität der Bedingungen, das ‚Gegebene‘, das nicht Erzeugnis oder Produkt einer Arbeit ist und, im weitesten Sinne, die Dingheit des Dings und seine Gegenwart erst ausstellt. Als Ungemachtes wie auch Unmachbares bildet die Erde oder *physis* daher die Voraussetzung aller Komposition im Sinne einer *techné*. Der *techné* geht die Materialität voraus, wie die ‚Erde‘ älter ist als die ‚Welt‘ und ihre Konstruktionen und diese, wie Heidegger sich ausdrückt, in jener ihr ‚hervorkommen‘ hat.

Der entscheidende Gedanke Heideggers ist dann, dass beide – ‚Erde‘ und ‚Welt‘ – aufeinander bezogen sind und sich wechselseitig aneinander enthüllen, sodass keines vor dem anderen einen Vorrang beansprucht. ‚Jede trägt das Andere über sich hinaus‘,³⁴ wie Heidegger formuliert, sodass beide nicht nur der gleichen Wurzel entstammen, sondern *chiastisch ineinander verwoben sind*. Nichts anderes meint der Ausdruck ‚Streit‘: *Kunst ist eine Weise der Exposition dieses Chiasmus*. Wenn daher nach der Möglichkeit von Kunst und ihres Wissens gefragt wird, kommt es darauf an, das sich jeweils *singulär* entfaltende

³³ Heidegger, Martin, *Der Ursprung des Kunstwerks*, Stuttgart 1960, S. 31ff.

³⁴ Ebenda, S. 38.

chiastische Spiel beider zu betrachten. Deswegen schreibt Heidegger: „Je härter der Streit sich selbständig übertreibt, um so unnachgiebiger lassen sich die Streitenden in die Innigkeit des einfachen Sichgehörens los. Die Erde kann das Offene der Welt nicht missen, soll sie selbst als Erde im befreiten Andrang ihres Sichverschließens erscheinen. Die Welt wiederum kann der Erde nicht entschweben, soll sie als waltende Weite und Bahn alles wesentlichen Geschickes sich auf ein Entschiedenes gründen.“³⁵ Maßgebend ist also, dass die künstlerische Praxis auf diese Weise einen ‚Zwischen-Raum‘ eröffnet, worin die Dialektik beider sich abzeichnet. Zugleich gilt: Indem die Kunst den ‚Riss‘ vollzieht und die Kluft, den ‚chiastischen Spalt‘ ein Stück weiter öffnet und als Spaltung explizit macht, lockert sich das Verhältnis beider und bricht auf, aber so, dass sich nach Heidegger „Erde“ und „Welt“ neu zueinander ins Verhältnis setzen und ‚konfiguriert‘ werden. *Erst diese Konfiguration bringt das Künstlerische der Kunst hervor, verleiht ihr einen Ort, eine Bestimmung als Kunst.* Kurz, Form und Materialität, Grund und Figur, Aisthesis und Symbolisierung nehmen bei Heidegger zueinander eine ganz andere Stellung ein als in der klassischen Kunstmetaphysik und der zuletzt in der frühneuzeitlichen Ästhetik verwurzelten Kunstphilosophie Hegels. Denn das Ereignis der „Fügung“ ihres chiastischen ‚Zusammenspiels‘ erstellt erst die Komposition. ‚Kom-position‘ heißt Zusammenstellung. Das Eigentliche der Kunst ist weder die Form oder Gestalt noch das „sinnliche Scheinen der Idee“, sondern die Art der Zusammenstellung, die Heidegger als „Dichtung“ im Sinne einer ‚Ver-Dichtung‘ versteht. Das wird von Heidegger vor allem im letzten Teil seines *Kunstwerk-Textes* ausgeführt: Dichtung oder ‚Figurierung‘ im weitesten Sinne konstituiert die eigentliche ‚Sprache der Kunst‘. „Alle Kunst“, auch die nichtsprachliche sei in dieses „Wesen“ eingeschlossen: „Bauen und Bilden“, so Heidegger, „geschehen immer schon und immer nur im Offenen der Sage und des Nennens. (...) Sie sind ein je eigenes Dichten innerhalb der Lichtung des Seienden, die schon und ganz unbeachtet in der Sprache geschehen ist. Die Kunst ist als das Ins-Werk-Setzen der Wahrheit Dichtung.“³⁶

Die künstlerische Praxis ebenso wie ihre *Episteme* wird auf diese Weise *poietologisch* bestimmt. Dabei ist „Dichtung“ als *Durchdichtung* im Sinne einer *Diapoietologie* zu verstehen, nicht einer Metapoetologie, die sich allen Kunstformen bereits übergestülpt hätte, vielmehr deutet Heidegger die ‚ur-sprüngliche‘ *techné* selbst poetisch. Das Präfix ‚dia‘ – lateinisch ‚per‘, deutsch ‚durch‘ – gemahnt dabei an die Praxis des Medialen selbst.³⁷ ‚Durchdichtung‘ bedeutet gleichzeitig ‚Durch-Staltung‘ mitsamt ihrer reflexiven Strukturen, denn es geht nicht um die einfache Form, die Gestaltung oder bloße Komposition als der originäre ‚Grund‘ von Kunst, ihre Basis, sondern darum, dass diese erst dadurch ins Offene vordringt, wenn sie gleichsam in allen ihren Fasern an der Außerordentlichkeit des Wahrheitsgeschehens beteiligt ist. Deswegen nennt Heidegger die Kunst auch „stiftend“ oder „gründend“: Sie „stößt das Un-geheure auf und stößt zugleich das Geheure und das, was man dafür hält, um“, wie es im dritten Teil des *Ursprung des Kunstwerks* heißt. D.h. die Kunst vermag nur dort ans ‚Wahre‘ zu reichen, wo sie mit dem Gewöhnlichen bricht und uns unserer vertrauten Gewissheiten entreißt – und buchstäblich an eine Stelle versetzt, wo wir nie

³⁵ Ebenda.

³⁶ Ebenda, S. 59f.

³⁷ Vgl. dazu insbesondere meine vorläufigen Ausführungen in: Mersch, Dieter, *Meta / Dia. Zwei unterschiedliche Zugänge zum Medialen*, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung, Bd. 2 (2010) Hamburg, S. 185-208.

gewesen sind: „Das Bisherige wird in seiner ausschließlichen Wirklichkeit durch das Werk widerlegt“.³⁸ Jede Kunst setzt so einen neuen „Anfang“. „Immer wenn Kunst geschieht, d.h. wenn ein Anfang ist, kommt in die Geschichte ein Stoß, fängt Geschichte erst und wieder an.“³⁹ Kunst partizipiert an Wahrheit im Sinne der „Gründung“, der Geschichtsstiftung; sie ereignet sich dort im emphatischen Sinne, wo sie vermag, Geschichtlichkeit und damit die Zeitlichkeit des Sinns wieder neu zu vollbringen. Darum der Hinweis, dass die Künstler – und im besonderen Maße gilt dies für Heidegger für die „Dichter“ – noch vor den „Denkern“ die eigentlichen „Gründer“ eines Weltzugangs seien, denn die fänden und ‚er-fänden‘ erst das gemäße, immer neu zu setzende ‚Wort‘. Dabei ist nicht wesentlich, das sich Heidegger, abgesehen von einigen Bemerkungen zu Paul Cézanne, Paul Klee oder der berühmten, von Meyer Schapiro korrigierten Passage über Vincents Van Goghs *Ein Paar Schuhe* (1886), kaum der bildenden Kunst oder Musik, sondern zumeist nur der Literatur zugewandt hat, wie er überhaupt – und darin Hegel nicht unähnlich – dem „Sprachwerk“ trotz anderslautender Bemerkungen den Vorzug gab und ihm eine „ausgezeichnete Stellung im Ganzen der Künste“⁴⁰ zumaß,⁴⁰ sondern weit eher, dass auf diese Weise, wie vor allem seine Aufzeichnungen in *Denkerfahrungen* bekunden, ein duplizitärer Weg zwischen Dichten und Denken oder Kunst und Philosophie vorgezeichnet wird: Zwei Wege oder Alternativen, die einander berühren, und dennoch gegeneinander selbständig bleiben. So heißt es mit Bezug auf Cezanne: „Im Spätwerk des Malers ist die Zwiefalt von Anwesendem und Anwesenheit einfältig geworden, ‚realisiert‘ und verwunden zugleich, verwandelt in eine geheimnisvolle Identität./ Zeigt sich hier der Pfad, der in ein Zusammengehören des Dichtens und des Denkens führt?“⁴¹ Nicht die Wahrnehmung, die *Aisthesis* oder, wie es noch in der Vorlesung *Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet* von 1931/32 vom Künstler heißt, dass er „die verborgenen Möglichkeiten des Seienden zum Werk bringt und dadurch den Menschen erst sehend macht für das Wirklich-seiende“,⁴² sondern Kunst als „maß-gebende“ Poetik stiftet eine eigene Weise der Wahrheit und des Wissens, die gleichberechtigt und ohne Hierarchie dem Denken zur Seite steht und die es, anders als bei Hegel, nicht überholt, sondern in andere Richtungen wendet. *Kunst und Philosophie wären dann einander ebenbürtig* und die *epistemische Praxis der Künste eine andere*, gleichwohl gemessene und angemessene, nirgends zurückstehende „Stiftung“ des „Sinns von Sein“, die sich jenseits aller Trennung zwischen Begriff und Metapher vollzieht.⁴³

Die Möglichkeit von Kunst wäre hier zu verorten: in der „Nähe von Dichten und Denken“ – Heidegger spricht insbesondere von „zwei Parallelen“, die im Unendlichen ihren gemeinsamen Ursprung wie Schnittpunkt finden, die jedoch erneut, und das ist bei aller Produktivität das Problematische dieser Bestimmung, die Kraft der Wahrnehmung, der *Aisthesis* unterbewertet, um sich allein „im Element der Sprache“ zu artikulieren.⁴⁴ Anders gewendet: Heidegger denkt jede Aisthetik letztlich sprachlich. Er fällt so hinter das Erreichte

³⁸ Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, a.a.O., S. 62.

³⁹ Ebenda.

⁴⁰ Ebenda, S. 83.

⁴¹ Ders., *Denkerfahrungen*, Frankfurt am Main, S. 163

⁴² Ders., *Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet*, Gesamtausgabe Bd. 34, Frankfurt am Main 1988, S. 63f

⁴³ Ders., *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen 5. Aufl. 1975, S. 188.

⁴⁴ Zur Heideggerschein Kunstphilosophie und ihrer Kritik vgl. auch meine Versuche in: Dieter Mersch, *Sprache und Aisthesis. Heidegger und die Kunst*, in: Peters, Sybille, Schäfer, Martin Jörg (Hg.), *Intellektuelle Anschauung. Figurationen zwischen Kunst und Wissen*, Bielefeld 2006, S. 112-133.

wieder zurück. Erst die Sprache ordne beide einander zu und bringe das Ästhetische der Kunst hervor. Durchweg wird damit ein Vorrang des Denkens/Dichtens vor der Wahrnehmung, des Wortes/der „Sage“ vor dem Bild postuliert und die Materialität, die der Ausdruck „Erde“ eigens betonte, zuletzt doch der Poetik geopfert. Heidegger repetiert – und das bleibt trotz allem Nachdruck auf eine Parallelität das Enttäuschende – erneut jene Geringschätzung, die die Philosophie seit je dem Visuellen, der Farbe oder dem sinnlichen Eindruck des Materials und dem Klang der Töne zukommen ließ. Anders ausgedrückt: Das Ereignis der Differenz als wesentlich durch und aus der Sprache entfalteter „Unter-Schied“ unterschlägt das *Asthetische als ein Nichtsprachliches*, als ein (*sich*)*zeigendes Anderes*, das seine Wurzeln in der eindringlichen Zumutung von Widerfahrnissen findet und darum an einem Wissen partizipiert, das sich der ontologischen Differenz nicht fügt.

Pataphysik und Souveränität der Kunst

Im Lichte der Differenz wird Ad Reinhardts Kunst-als-Kunst so zur ‚Kunst-als-Sprache‘ und folglich zu einem Anderen ihrer selbst. Daran ändert auch die angestrebte Gleichstellung von Kunst und Philosophie nichts, weil sie lediglich eine Bestimmung des Ästhetischen ‚nachvollzieht‘, wie sie vor allem durch Hölderlin, im besonderen aber durch Stephan George, Georg Trakl und Rainer Maria Rilke vertreten wurde. Sie entwirft Kunst auf das Symbolische hin. Doch taugt ihr Entwurf nicht zur Kennzeichnung jener Avantgarde, die im Metier der Kunst mit dem gleichzog, was Heidegger im Bereich von Metaphysik als die Aufgabe ihrer ‚Destruktion‘ (Abbau) – oder ‚Dekonstruktion‘ – beschwor. Die Parallelität von Philosophie und Kunst erhält dadurch eine andere Note, sofern es lediglich um verwandte Manöver der Kritik, d.h. letztlich um *Zeitgenossenschaft* geht. Die Souveränität der Kunst, die sich von keiner philosophischen Generalisierung das Wort vorschreiben lässt, hat dort ihren Ursprung, insbesondere mit Blick darauf, *was Kunst ist oder sein soll bzw. was ihr eigenstes Medium ausmacht* – unabhängig von jeder Verpflichtung auf Sinn oder Intentionalität, auch wenn, wie Roland Barthes gesagt hat, der Mensch nicht umhin kann, Bedeutungen zu schaffen, selbst wenn er den Unsinn hervorbringt und dabei stets noch den ‚Sinn des Unsinnigen oder Außersinnigen‘ gebiert.⁴⁵ Deshalb hatte Ad Reinhardt jeden Zugriff der Theorie oder Philosophie der Kunst auf die Kunst als *Übergriff* dekuviert, weil dieser immer schon die Sprache in Anschlag hält und als einziges Medium des Wissens oder Denkens unterstellt – der *linguistic turn*, der, wenn auch missverstanden, von Ludwig Wittgenstein her die Regime der Sprache in dieser Hinsicht totalisierte, um ihnen jede Denkform einzuverleiben, hat dem sein übriges hinzugefügt.⁴⁶ Das bedeutet auch, soweit sich die Künste überhaupt als ein Denken verstehen, manifestiert sich ihre Medialität unabhängig von einem durch die Philosophie festgestellten Medialen, und wenn von ihrer *Episteme* die Rede ist, dann nicht länger im Register eines Vergleichs – oder irgend einer anderen Parallelisierung –, die sie vorgängig schon auf Diskursivität festgelegt hat, sondern im Sinne einer gleichzeitigen Verschiebung des *Sinns der Episteme selbst*: als eines *anderen* Wissens wie ebenfalls eines

⁴⁵ Barthes, Roland, *Der entgegenkommender und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main 1990, S. 193.

⁴⁶ Stammt der Ausdruck ‚linguistic turn‘ retrospektiv von Richard Rorty, um die Ära sprachanalytischer Dominanz zu kennzeichnen, die den Gedanken, das Urteil und die Logik ausschließlich von der Struktur des propositionalen Satzes her erschloss, beruft sich diese ‚Wende‘ zum Linguistischen vor allem auf den *Tractatus* Wittgensteins, ohne die Offenheit und Vielfältigkeit seiner Spätphilosophie, vor allem im Hinblick auf eine Theorie der Bildlichkeit zu berücksichtigen. Zur Bildtheorie Wittgensteins vgl. insbesondere vorläufig Mersch, Dieter, *Wittgensteins Bilddenken*, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Berlin 2006/6, S. 925-942.

Anderen des Wissens, solange dieses allein auf Propositionalität oder Diskursivität verpflichtet bleibt. Niemand hat dies besser auszudrücken vermocht als Jacques Derrida, wenn er in der *Wahrheit in der Malerei* den Abstand zwischen der Medialität der Künste und der Medialität der Philosophie als eine nicht zu überbrückende Kluft kennzeichnete, die beständig durch die philosophische Aneignung wieder geleugnet oder neutralisiert werde: „Um die Kunst im allgemeinen zu denken, schenkt man (...) einer Serie von Gegensätzen (Sinn/Form, Innen/Außen, Inhalt/Beinhaltendes, Signifikat/Signifikant, Repräsentiertes/Repräsentant und so weiter) Glauben, die exakt die traditionelle Interpretation der Kunstwerke strukturiert. (...) (I)ndem man sich fragt, was ‚Kunst‘ besagen will, unterwirft man das Kennzeichen ‚Kunst‘ einem äußerst bestimmten, geschichtlich überkommenen Interpretationssystem: Es beruht in seiner rückhaltlosen Tautologie darauf, das Besagenwollen eines jeden Kunst genannten Werkes zu hinterfragen, selbst wenn seine Form nicht die des Besagens ist. (...) Wenn ein Philosoph diese Frage wiederholt, ohne sie zu transformieren, ohne sie in ihrer Form, ihrer Frageform, ihrer onto-interrogativen Struktur zu zerstören, so hat er bereits den gesamten Raum den diskursiven Künsten, (...) dem *logos* unterworfen. (...) (D)as Philosophische schließt die Kunst in einen Kreis ein (...).“⁴⁷ Und er fügte hinzu, dass dieser Einschluss für beide Seiten der Kette gilt: Für die Kunst, soweit sie dem Symbolischen zugeordnet wird, wie für die Philosophie, die sich ermächtigt oder *autorisiert*, über Kunst zu urteilen – eine Operation, die Derrida wiederum nicht anders denn als „autoritär“ apostrophieren konnte, weil der Philosoph die Kunst, die er betrachtet, im gleichen Atemzug domestiziert wie verdeckt: „(B)is heute (steht) vor der Kunst der Philosoph der Kunst, der eben immer *vor der Kunst* steht, der in bestimmten Fällen sich einbildet, Künstler zu sein und Werke hervorzubringen, während er sich damit begnügt, von Kunst zu plaudern (...)“⁴⁸ – und man kann den Ausdruck „Plaudern“ nicht abschätzig genug aussprechen.

Spricht man demgegenüber von der Kunst als einer eigenen Weise des Wissens oder des Denkens, steht nichts geringeres auf dem Spiel als die Anerkennung eines nicht durch den philosophischen Diskurs aufklärbaren Wissens – eines Wissens, das gleichzeitig einem anderen Kontinent oder ‚Logik‘ gehorcht als der der Sprache. Wir bekommen es dann nicht nur mit der Möglichkeit eines *nichtdiskursiven Wissens*, einer von Propositionalität ausgeschlossenen ‚Wahrheit‘ zu tun, die vielleicht sogar nicht einmal als ‚nichtpropositional‘ zu bezeichnen wäre, weil das Paar ‚Propositionalität‘ und ‚Nichtpropositionalität‘ selbst noch einer binären Logik genügt, die sich bereits für das Propositionale als ihrem übergreifenden Maßstab entschieden hat und ihr Negativ einzig aus ihrer Positivität rekonstruiert – vielmehr sind wir mit einem *Dritten* konfrontiert, das aus der angezeigten Dichotomie heraustritt: weder propositional noch nichtpropositional, weder diskursiv noch nichtdiskursiv, sondern eine *Erkenntnispraxis sui generis*. Deswegen bedeutet der Avantgardismus des 20. Jahrhunderts nicht nur eine Verweigerung des Sinns, des Symbolischen oder der Darstellung durch die Zerstörung der Figur und des Grundes sowie der Abbildlichkeit überhaupt, wie sie exemplarisch in Kasimir Malewitsch *Schwarzem Quadrat auf weißem Grund* um 1915 vorgeführt wird: Das Bild *ist*, was der Titel *sagt*; es ist nichts außerhalb seiner selbst, weder eine Symbolisierung noch ein Bild *von* etwas – vielmehr erweist es sich ebenso als *Tautologie* wie als *Nicht-Bild* oder als eine Paradoxie, die offen lässt, ob es sich um ein Schwarzes

⁴⁷ Derrida, Jacques, *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 1992, S. 38, 39.

⁴⁸ Ders., *Die Stile Nietzsches*, in: Hamacher, Werner (Hg.), *Nietzsche aus Frankreich*, Frankfurt am Main Berlin 1986, S. 129-168, S. 144.

Quadrat auf weißem Grund oder um einen weißen Rahmen auf schwarzem Grund handelt. Es ist darüber hinaus *etwas Anderes als ein Bild*, vielmehr eine Übergangsstelle oder Passage, die aus jeder bis dahin gültigen Vorstellung von Bildlichkeit ausbricht – ein *performativer Akt*, der im Durchgang durch seine Negativität es etwas vollkommen Neues hervorbringt. Das Wissen, das es derart evoziert, ist darum weder ein Wissen im Sinne von Repräsentation noch einer ‚Nichtabbildung‘, einer Undarstellbarkeit, mit der es zweifellos in Beziehung steht, *sondern ein Wissen des Ikonischen selbst*, seiner Medialität wie gleichermaßen seiner Performativität, die stets mehr sind, als sie zu zeigen vermögen. Die Einsatzstelle der Avantgarden und die von ihr erzeugten *Episteme* beziehen sich daher auf sich selbst, auf die ästhetische Befragung ihrer Bedingungen und deren Konstellation – „Lokalfarbe, Linearperspektive, Wiedergabequalität der Farbtöne, Rahmung, Formate, Grundierung, Medium, Werkzeug, Ausstellungsort und viele(r) anderen Voraussetzungen“⁴⁹, wie es Jean-François Lyotard 1985 anlässlich der Eröffnung der von ihm mitorganisierten Ausstellung *Immaterialitäten* ausgedrückt hat – mit einem Wort: *ihr Wissen folgt den Modi künstlerischer Reflexivität*.

Dass diese zugleich den klassischen Wissensbegriff mit einschließt, bezeugen die vielfachen Experimente Marcel Duchamps, besonders seine quasi-wissenschaftliche Arbeit *Trois Stoppages Étalon* von 1914, die er sogar als sein „wichtigstes Werk“ bezeichnete. Dazu ließ Duchamp im dreifachen Wurf drei, am Pariser Urmeter geeichte Bindfäden aus einer Höhe von genau einem Meter auf eine horizontale Ebene fallen. Jedesmal ergaben sich durch den freien Fall, den Luftwiderstand und andere Randbedingungen andere Figuren, die er sorgfältig wie ein Präparator auf eine Leinwand fixierte, um an ihnen noch unbekannte ‚Maß-Stäbe‘ zu entwickeln, deren gekrümmte Kanten jedem ernst zu nehmenden Messungsversuch Hohn sprachen.⁵⁰ Abgesehen davon, dass die Dreifachheit des Falls ebenso sehr an das Prinzip der Iterabilität wie an den religiösen Ritus und die Zeremonie gemahnte, um die Exoterik der Wissenschaften auf ihren esoterischen Ursprung zu verweisen, dekuviert das Experiment die Phantasmatik jeglichen wissenschaftlichen Anspruchs auf Beweisführung und Allgemeingültigkeit: „Es gibt keinen realen Grund, Kausalität zu verwenden. Warum sie nicht ironisch verwenden, indem man eine Welt erfindet, in der die Dinge anders herauskommen als in der gewöhnlichen“, kommentierte Duchamp.⁵¹ Man könnte sagen: Die Indetermination des Resultats diskreditiert das metrische System als Willkür. Dazu passt die Schrumpfung des in Platin gegossenen Urmeters in Gestalt eines alltäglichen Bindfadens, der der Längeneinheit ihr exaktes Maß beraubte. Labilität steht hier gegen strenge Fixierung; gleichzeitig entstand durch die Wiederholung des Falls eine Serie von Einzelfällen, die jedes Mal das *singuläre Maß* eines zufällig gekrümmten – oder besser ‚gekräuselten‘ – Raumes wiedergab, der die Eindeutigkeit und Verlässlichkeit der euklidischen Geometrie wie überhaupt der physikalischen Welt destituierte.⁵² Entsprechend verkörpern die drei *Stoppages*

⁴⁹ Lyotard, Jean-François et al, *Immaterialität und Postmoderne*, Berlin 1985, S. 97.

⁵⁰ *Marcel Duchamp*. Ausstellung im Museum Ludwig Köln, Köln 1984, S. 144ff.

⁵¹ Zitiert nach Steiner, Theo, *Duchamps Experiment. Zwischen Wissenschaft und Kunst*, München 2006, S. 248, 249. Vgl. ferner auch Molderings, Herbert, *Kunst als Experiment. Marcel Duchamps 3 Kunststoff-Normalmaße*, München Berlin 2006 sowie ders., *Kunst als Wissenschaftskritik*, in: Say it isn't so, hg. v. Peter Friese et al., Heidelberg 2007, S. 45-63.

⁵² Es darum irreführend, Duchamps *Trois Stoppages Étalons* in ihrer Krümmung auf den nichteuklidischen Raum zu beziehen: Dies hieße erneut, den Maßstab der Interpretation aus der Naturwissenschaft, d.h. einem der Kunst *Fremdem* zu beziehen.

Étalon das Gesetzlose des Realen und damit Heterogenen, das sich den Zugriffen einer systematisch verfahrenen Wissenschaft widersetzt: „Wenn ich vorschlage, die Gesetze der Physik und Chemie und auch andere ein wenig zu verzerren, so geschieht das, weil ich Sie glauben machen möchte, dass diese Gesetze bis zu einem gewissen Grade instabil sind“, heißt es bei Duchamp weiter, „selbst die Schwerkraft ist eine Form von Zufall oder Konvention, da nur aufgrund des Fallens ein Gewicht schwerer ist, wenn es fällt, als wenn es aufsteigt. Links und Rechts haben Geltung, da sie Ihnen erlauben, einen Klang der Dauerhaftigkeit in der Situation zu bewahren.“⁵³

Die künstlerische Praxis geriert sich so als ein Stück Wissenschaftskritik, die sich dezidiert ästhetischer Verfahren bedient, nicht nur, um deren Methodologie auf den Prüfstand zu stellen, sondern um zu sie unterlaufen, zu unterminieren und mit ihrem *Anderen*, ihrer Kontingenz und Grundlosigkeit zu konfrontieren – eine Subversion, die auf der anderen Seite kaum einen Wissenschaftler interessierte, geschweige denn überzeugt hätte. Duchamp nahm dabei Bezug auf die 'Pataphysik Alfred Jarrys, deren Grundsätze mit sichtlicher Referenz an das *Faust*-Motiv in dessen Roman *Heldentaten und Lehren des Dr. Faustroll* von 1911 nachzulesen sind. Danach erscheint die 'Pataphysik im Unterschied zur Metaphysik als Wissenschaft vom Partikularen statt des Allgemeinen, der Ausnahme statt der Regel, des Nebensächlichen statt des Gewöhnlichen, die gerade dadurch prädestiniert scheinen, zur Grundlagendisziplin des Ästhetischen zu avancieren. „Ein Epiphänomen ist das, was zu einem Phänomen hinzukommt“, heißt es in der Diktion des Dr. Faustroll,⁵⁴ darum erschließe sich die Etymologie von 'Pataphysik von *epi meta ta physika*, d.h. dem, was zur Metaphysik „hinzukommt“. Das Hinzukommende ist das Unscheinbare oder Randständige, deren Bereiche sich nach Jarry ebenso weit erstrecken wie das Universum selbst. Wir haben es also mit einer ‚zweiten Physik‘ zu tun – einer Physik gleichsam des Gesetzlosen oder Entgehenden, das sich keiner Generalisierung fügt. Jarrys Parodie, die, wie alle Parodien, einen tiefen nichtparodistischen Kern aufweist, hatte einen immensen Einfluss auf die gesamte nachfolgende Generation von Dadaisten und Surrealisten, darunter Max Ernst, Man Ray und Joan Miró, wie auch den Schriftstellern Boris Vian oder später Dario Fo und die Marx Brothers. Zudem ging in den 1960er Jahren aus der pataphysischen Vereinigung und dem imaginären *Collège de 'Pataphysique* die u.a. durch Raymond Queneau initiierte Gruppe *Oulipo* hervor, der neben George Perec zeitweise auch Italo Calvino und Umberto Eco angehörten. Durch formale Praktiken der Grenzziehung und des Ausschlusses – wie Perecs Roman *Anton Voyls Fortgang*, der gänzlich auf den Buchstaben ‚e‘ verzichtet – suchten sie im Zeichen der Mathematik Nicolas Bourbakis die Kunst als strukturelles Spiel zu fundieren, das einzig der Ordnung der Syntax gehorchte, nicht mehr des Sinns, des Symbolischen oder der Metapher. Die Referenz auf die Mathematik geschah dabei nicht um der Mathematik willen, sondern als Flucht aus den Engführungen der Semantik und der Erzählform durch die Herstellung von Mustern oder Maschinen zur Vervielfältigung der Bedeutungen – gleichsam als Generatoren für Kreativität, wobei noch zwischen ‚positiven‘ und ‚negativen‘ Regelgebrauch zu unterscheiden wäre: Als ‚un-endliche‘ Produktion des Zufalls einerseits, oder Askese einer Entleerung andererseits.⁵⁵ Letztere erweist sich der Kunst gemäßer: Die

⁵³ Marcel Duchamp. Ausstellung im Museum Ludwig a.a.O., S. 144.

⁵⁴ Vgl. Jarry, Alfred, *Heldentaten und Lehren des Dr. Faustroll*, Berlin 1968.

⁵⁵ Mersch, Dieter, *Positive und negative Regeln. Zur Ambivalenz regulierter Imaginationen*, in: Huber, Jörg, Ziemer, Gesa, Zumsteg, Simon (Hg.), *Archipele des Imaginären*, TG 06, Zürich 2009, S. 109-123.

Produktion nährt den Überschuss, der zuletzt ins Tautologische gerät, während die Askese das Nichts privilegiert, das allererst zu einem Anderem, noch Unbekanntem zu öffnen vermag. Der sich auf diese Weise erschießende weite Konnex macht über die im engeren Sinne kritische Auseinandersetzung mit der Poetologie der Zeit hinaus deutlich, dass die Wurzeln der pataphysischen Intervention tiefer reichen, als es zunächst den Anschein haben mag, denn sie betreibt, wie es gleichermaßen Gilles Deleuze in *Klinik und Kritik* unterstrichen hat, das künstlerische Parallelprogramm zu jenen unzähligen philosophischen Philosophiekritiken, wie sie sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts – sei es von Friedrich Nietzsche her oder bei Heidegger, Adorno, Wittgenstein und im Poststrukturalismus – in Umlauf waren: „Die Pataphysik (epi meta ta physika) hat präzise und ausdrücklich folgenden Gegenstand: die große Kehre, die Überwindung der Metaphysik (...). So dass man das Werk Heideggers als eine Entfaltung der Pataphysik begreifen kann, und zwar in Übereinstimmung mit den Prinzipien von Sophotatos dem Armenier und seinem ersten Schüler Alfred Jarry.“⁵⁶ Was dies im Einzelnen bedeutete, erschließt sich wiederum am Präzisesten durch die *Trois Stoppages* Duchamps, die eben nicht nur eine Karikatur wissenschaftlicher Praxis darstellen, sondern in ihrem Ergebnis *Singularitäten* präsentieren. Der lange argumentative Umweg führt so im Kreis zu Baumgartens *Aesthetica* und seiner Lehre von den singulären Erkenntnissen und ihren paradoxen „veritas singularis de contingentibus“ zurück. Jede Wahrnehmung geht auf das Einzelne, das Zufällige, haftet am Jeweiligen, den spezifischen Qualitäten des Sichtbaren, Tastbaren oder Hörbaren, am Geschmack der Dinge, ihrer besonderen räumlichen Konstellation; ihre Dimension ist das Nichtallgemeine, das ‚Dieses‘, das stets die Abweichung, die Devianz oder Inkompatibilität inkludiert, welche buchstäblich aus der Reihe, der Iterabilität der Zeichen tanzen und nur als Differenzen adressierbar scheinen. Die pataphysische Einsicht wäre so gesehen die Einsicht in die Singularität der Welt. Die ästhetischen *Episteme* haben in ihnen ihren Ort. Tatsächlich beruhen die künstlerischen Strategien seit je auf *Differenzpraktiken* – sie suchen die Besonderheit einer Sache, ihr Auffälliges, gleichsam ihr ‚Mal‘, ihre Versehrung oder Nichtpassung, und wenn sie forschten, dann im Sinne einer Auslotung des Disparaten oder Irregulären, den – in den Worten Duchamps – *inframincen*, jene subtilen Mikrophänomene, die im Winkelschlag der Aufmerksamkeit untergehen: wie das Geräusch, das die Kleidung macht, wenn sie aneinander reibt, der Geruch, der alten Möbelstücken anhaftet, die besondere Färbung des Bodens, der täglich betreten wird, oder der Schatten, der ungesehen sich in einer Nischen verfängt. Gottfried Wilhelm Leibniz nannte sie „petit perceptions“, kleine Nebenwahrnehmungen, die gleichsam im Vorübergehen verhuschen, das Nicht- oder Kaumgesehene, das wie ein Phantom im Moment seines Erscheinens entwischt und eben deshalb auf besondere Weise die Domäne der Kunst trifft: Winzigste Farbnuancen oder kleinste noch hörbare Abstände zwischen zwei Tönen, die Nichtanwesenheit der Stille, das Nichts, das jeden Klang wie jedes Geräusch grundiert wie auch das Ereignis, das nicht gesagt werden kann. Immer wieder haben die Künste auf solchen Schwellen hingearbeitet, etwa durch Ausstellung von nur über große Zeitläufe verfolgbare Materialerosionen, durch Einzug feiner Haarrisse im Gewebe der Texte, die die Sinnproduktion stören, durch Rhythmusveränderungen, die zeitliche Zäsuren markieren bis hin zu der schwer erträglichen Gewalt sich überlagernder Klänge, die zu indifferentem Chaos amalgamieren – wohingegen die Sprache der Wissenschaften vor allem

⁵⁶ Deleuze, Gilles, *Klinik und Kritik*, Frankfurt am Main 2000

die Gesetzmäßigkeiten verfolgen, und seien es nur die Gesetze einer Wahrscheinlichkeit. Wie die Wissenschaft nicht anders kann als gebieterisch über ihre Gegenstände zu herrschen und von ihnen den notwendigen Tribut fordern, hält sich die Kunst am ästhetischen Unter-Schied, dem kaum fixierbaren Bindestrich des „Schieds“, der entgegen aller Anerkennung von Identität den nichtidentifizierbaren Fall, seine *Idiosynkrasie* manifestiert.

***Empería* und die ästhetischen Experimentalanordnungen**

Die Exposition der *inframincen* hat zugleich die Eigenart, die Wahrnehmung zu verunsichern. Sie ‚er-eignen‘ dadurch Momente ästhetischer Reflexivität. An den Bruchstellen, den Differenzmarken, dort, wo die Materialitäten unvorhersehbar zusammenstoßen, wo die Schrift ins Weiße der Fläche ausläuft oder ein Ton beginnt, den Raum stofflich auszufüllen, schlägt die Wahrnehmung auf sich selbst zurück, wird sich selbst sichtbar oder hörbar. Keine Aufzählung kann je vollständig sein; sie besitzt lediglich Beispielcharakter. Vielmehr bekommen wir es mit *Paradigmata* zu tun. Die künstlerischen *Episteme* setzen hier an: bei der Konstruktion solcher *Paradigmata*, *die ästhetische, d.h. auf die Wahrnehmung bezogene Reflexionen induzieren*. Wie sind solche möglich? Rekurriert man auf die etymologischen Wurzeln der Ausdrücke ‚Paradigma‘ und ‚Exempel‘, enthüllen sich unterschiedliche Verwendungsmöglichkeiten, die einen widersprüchlichen Bedeutungshorizont aufspannen. ‚Pará-Deigma‘ als Kompositum aus dem Präfix *para* – räumlich: bei, neben; zeitlich: während, im übertragenen Sinn: wider, gegen – und *deiknymi*, das auf Sanskrit *dic* für „zeigen“ oder „sehen lassen“ verweist, meint zunächst dasjenige, was *nicht* in einer Bestimmung aufgeht, vielmehr ein ‚nebenbei Gesagtes‘ oder sich nebenbei Zeigende darstellt. Wir haben es mit einem implizit Mitgemeinten, dem, was während einer Rede oder eine Präsentation immer schon unterstellt und gleichsam als Muster oder Vorbild in Anschlag gebracht worden ist, zu tun. *Paradigmata* sind darum nur rekonstruktiv erfassbar – sei es in der Durchquerung der Archive des Aussagens, um darin die ungesagten, aber konstitutiven Gesten des Denkens aufzufinden, oder sei es durch die Analyse immanenter Anordnungen und deren Zusammensetzungen, um darin das Latente, aber Maßgebende aufzudecken. Wir stoßen damit auf eine analoge Dialektik zwischen Transparenz und Opazität wie im Medialen selbst:⁵⁷ Was erscheinen lässt, was die *Episteme* prägt, kann nicht Teil desselben Erscheinens oder Wissens sein. Darum sind die *Paradigmata* nie kenntlich: Sie müssen allererst aus ihren Resultaten *gehoben* werden.⁵⁸ Anderes konnotiert die lateinische Übersetzung *Exemplum* oder *Exemplar*: Gemeint ist jetzt das *eximere*, wörtlich das Herausgenommene, Extrahierte, das ebenso sehr den Akt einer Selektion voraussetzt wie den Einzelfall, der exponiert wird und – erneute Depravation des Singulären – für das Allgemeine steht, um es zu konkretisieren und,

⁵⁷ Vgl. Mersch, Dieter, *Das Dritte. Medium als paradoxe Kategorie*, in: Markus Rautzenberg, Andreas Wolfsteiner (Hg.), *Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität*, München 2010, S. 111-125.

⁵⁸ Wir rekurrieren hier auf eine Figur Heideggers, der zwar den Ausdruck „Paradigma“ nicht verwendet, wohl aber vom „Leitfaden“, der wie ein Paradigma funktioniert, spricht. So unterscheidet er in den *Beiträgen* zwei Arten des Denkens: „Das Denken (1) ist einmal gemeint als Name für die Art des Fragens und damit überhaupt die Art der Beziehung der fragenden Beziehung des Menschen zum Sein des Seienden, das Denken im Sinne der ‚Grundhaltung‘ des Denkers (Denken als *Fragen* der Seinsfrage). Das Denken (2) ist aber zum anderen gemeint als Name für den Leitfaden, den das Denken (1) gebracht, um den Gesichtskreis zu besitzen, innerhalb dessen das Seiende als solches hinsichtlich der Seiendheit ausgelegt wird (Denken als *Leitfaden* jenes Fragens).“ Ders., *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Gesamtausgabe Bd. 65, Frankfurt am Main 1989, S. 457. Ersteres Denken bilden die Paradigmen der einzelnen Philosophien innerhalb der Metaphysik, letzteres wiederum die Metaparadigmen der Metaphysik selbst: Idea, Logos, Ratio, Subjektivität des Subjekts usw.

wie Kant es formuliert hat, dabei die Vorstellungskraft zu beleben.⁵⁹ Paradigmata und Exempla meinen nicht dasselbe, obgleich sie beide mit „Beispiele“, „Vorbilder“ oder „Modelle“ ins Deutsche übertragen werden: Diese repräsentieren ein Abstraktes, jene hüllen sich ein, um einen Gedanken, eine Erfahrung indirekt zum Vorschein kommen zu lassen. Indirektheit gehört zu einer der wesentlichen Verfahrensweisen der Kunst. Kehrt man zudem die Geschichte der Metaphysik im Lichte der *inframincen* um und liest die Paradigmata und Exempla *ästhetisch*, bilden sie nicht nur das Verdrängte der Philosophie, insofern sie als Anwendungsfälle einer *ars inveniendi*, einer Kunst des Findens und Erfindens gegenüber der eigentlichen *ratio iudicandi*, der ebenso urteilenden wie begründenden Rationalität zurücktreten, sondern sie widerstehen dem Philosophischen überhaupt. Sie fungieren dann als *epistemologische Skandale*.⁶⁰ Wurde aus eben diesem Grunde der Ästhetik immer schon misstraut und ihr ihre Wahrheitsfähigkeit abgesprochen – denn vom Singulären lässt sich nur das Singuläre aussagen, es verweist allein auf Eigennamen, nicht auf den Begriff –, sei im Gegenzug daran erinnert, dass die Rationalitätskritiken Adornos und Emmanuel Lévinas', die nicht zufällig aus einem jüdischen Hintergrund philosophierten, das Verhältnis von Eigennamen und Begriff und folglich auch zwischen dem *Singulären und dem Allgemeinen* gründlich revidiert haben. Im Eigennamen macht sich Lévinas zufolge eine Alterität vernehmlich, während Adorno umgekehrt, dabei auf eine Figur Walter Benjamins zurückgreifend, noch in jedem Begriff den Eigennamen und mithin ein Nicht-Identisches im Identischen ausmacht und so, gegen die Tradition, die *Irreduzibilität des Ästhetischen im Epistemologischen wie des Epistemologischen im Ästhetischen* behauptet: „Im Gegensatz zum Erkenntnischarakter von Philosophie und Wissenschaften“, heißt es etwa im *Fragment über Musik und Sprache*, „verbinden sich in der Kunst die zur Erkenntnis versammelten Elemente durchweg nicht zum Urteil. (...) Unter ihren Intentionen scheint eine der eindringlichsten ‚Das ist so‘.“⁶¹ Abgesehen vom erneut deiktischen Charakter des ‚Das ist so‘, das in seiner Affirmität keinen Widerspruch duldet, deutet der Ausdruck auf ein je ‚Dieses‘ und manifestiert damit eine Singularität. Wenn Kunst ‚argumentiert‘ in welchem Sinn von Argumentation auch immer, artikuliert sie sich in Gestalt jener wandelbaren *individua*, die die gesamte vorherige Geschichte der Philosophie bis zu Hegels „sinnlicher Gewissheit“ verwarf, weil sie in sich trügerisch blieben. *Individua* erweisen sich vielmehr der *veritas* als fremd, denn *individua* können nur durch *individua* wie das Singuläre durch Exempla erläutert werden, doch ziele „alle Kunst“, wie Adorno mit Blick auf die Musik weiter formuliert, auf die „Gestalt des göttlichen Namens (...), der wie immer auch vergebliche menschliche Versuch, den Namen selber zu nennen, nicht Bedeutungen mitzuteilen“. ⁶² Nicht anderes hatte es Benjamin in seinem kurzen, aber zentralen Text über *Die Aufgabe des Übersetzers* von 1921 ausgedrückt, denn die Leistung jeder Übersetzung bestehe darin, ebenso die Differenz zwischen den Sprachen zu bekunden, wie ihre „überhistorische Verwandtschaft“ zueinander, deren Kriterium, wie es wörtlich heißt, „die reine Sprache“ Gottes sei. ⁶³ Irdisch, so im frühen

⁵⁹ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, a.a.O., § 59.

⁶⁰ Vgl. Schaub, Mirjam, *Das Singuläre und das Exemplarische. Zur Logik und Praxis der Beispiele in Philosophie und Ästhetik*, Berlin Zürich 2010.

⁶¹ Adorno, Theodor W., *Musikalische Schriften I-III*, Frankfurt am Main 2. Aufl. 2003, S. 253.

⁶² Ebenda S. 252.

⁶³ Benjamin, Walter, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in: *Gesammelte Schriften IV.1*, Frankfurt am Main 1974, S. 9-21, hier: S. 13.

Text *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, vermöge allein die Kunst diese zu berühren, indem sie selbst noch „in gewissen Arten von Dingsprachen“ gründet.⁶⁴ Anders gewendet: Die Kunst hantiert mit *Anwesendem*, mit den Dingen selber, ihren Materialitäten, die allein im *singulare tantum* vorkommen, selbst wenn sie wiederholt oder in Serie produziert werden: Jedes Mal ergibt sich ein Einzelnes, sogar eine Einzigkeit, deren sprachliches Korrelat der Eigename bildet, der die Bestimmung sprengt und gegenüber jeder sprachlichen Vereinnahmung Widerstand leistet. Es gibt darum auch keine generellen Paradigmata der Kunst, wenn damit grundlegende Muster oder allgemeine Modelle und Methoden angesprochen werden, sondern lauter *singuläre Paradigmata – contradictiones in adjecto* oder Paradoxa, weil im gewöhnlichen Sinne das Paradigmatische nicht singulär und das Singuläre nicht paradigmatisch sein kann. Das bedeutet: *Kunst ereignet die Dinge, die individua, indem sie sie auf je einmalige und unverwechselbare Weise in eine Konstellation bringt*. Keine ästhetische Konfiguration, selbst die nicht, die sich automatisch schreibt oder sich der Technologien der Reproduktion oder ‚Zeitachsenmanipulation‘ bedient und sich ‚interaktive Medienkunst‘ nennt, kommt ohne diese *Erkenntnisweise des Singulären* aus. Auch die als scheinbare Versuchsanordnungen ausgelegten Installationen bilden *singularia*. Dabei organisiert Kunst eine Wahrnehmung *in* der Wahrnehmung, wendet das Mediale *gegen* das Mediale; sie erschüttert die Bezüge, um auf immer neue Weise das zur Erscheinung zu bringen, was sich der *techné*, dem Herstellbaren (*poiesis*), mit einem Wort der Verfügbarkeit der Konstruktion entzieht. Was sie herausstellt oder *exemplifiziert*, geschieht vielmehr *zwischen* den Dingen, Bildern und Strukturen, zwischen Materialitäten und ihren Präsenzen – nicht *im* Zwischenraum als ihrer Lücke, sondern *im Augenblick ihrer Konfiguration* oder besser: ‚Kon-stellation‘ *Konjunktion* im Sinne des *Ereignisses* ihrer ebenso einmaligen wie unverwechselbaren Verknüpfung oder Kontrastierung, ihrer Addition oder Gegenüberstellung, d.h. ihrer buchstäblichen ‚Aus-einander-Setzung‘. ‚Kon-Stellationen‘ sind mehr als nur Konfigurationen, wie überhaupt die Figur das Symbolische privilegiert, vielmehr zielen sie auf die Erzeugung eines Nichtaufgehenden, Nichtschließbaren. Ihr Metier ist das Zerwürfnis, im Wortsinne: die *katastrophé* – mithin die Umwendung zu etwas anderem hin, das auf diese Weise eine nicht zu verallgemeinernde Reflexion statuiert. Deshalb gehört zu den künstlerischen Paradigmata das *Experimentelle*: Es lotet die ‚Kon-Stellationen‘ aus, um aus ihnen die Momente einer Reflexivität *hervorspringen* zu lassen. Man hat vor allem von den Experimentalsystemen der Wissenschaften gesprochen, ihrem Anordnungscharakter, worin sich das Ensemble von Inskriptionen kenntlich macht, die das Labor als einen Wissensraum konstituieren, welcher ein komplettes Setting aus materiellen und immateriellen Bedingungen wie Instrumente, epistemische Dinge, Aufzeichnungssysteme und Archive oder Ähnliches aufruft, um die ganze „Unordnung“ dessen zu beschreiben, was in Gestalt von Zufällen oder Störungen eine geordnete Experimentfolge begleitet. Die „hyperrealen‘ Räume des modernen Labors“, schreibt Hans-Jörg Rheinberger in *Iterationen*, „stehen den Produktionen des Ateliers (und damit ist der Raum aller Künste gemeint), gemeinhin näher als man zumeist annimmt.“⁶⁵ Dennoch lassen sich die wissenschaftlichen Experimente genauso wenig auf die künstlerischen abbilden wie umgekehrt: Jene werden

⁶⁴ Ders., *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1. a.a.O., S. 140-157, hier: S. 156.

⁶⁵ Rheinberger, Hans-Jörg, *Alles was überhaupt zu einer Inskription führen kann*, in: ders. *Iterationen*, Berlin 2006, S. 24.

durch Identitätsverfahren determiniert, zu denen in erster Linie die Wiederholbarkeit zählt, die die Phänomene erst zu *Zeichen* machen, während diese – die künstlerischen – *amethodisch* verfahren und von keiner Hypothese getragen werden, weil sie allererst ihre eigene Hypothese *sind*. Auch operieren sie nicht im Iterativen, vielmehr erschöpft sich ihr Pathos gerade im Einzigartigen und Nichtwiederholbaren. Diese, wie ihre Amethodizität, getrieben durch die Wünschelruten einer wilden Intuition, scheinen sie gleichermaßen dem Spiel anzuähneln, für das Finten und Taktiken, vor allem aber Kontingenzen und offene Ausgänge charakteristisch sind; doch wenn gemäß Friedrich Schlegels fragmentarischer Philosophie oder romantischer Kunstauffassungen vom scheinbar nahe liegenden Vergleich zwischen Kunst und Spiel die Rede ist,⁶⁶ dann im Sinne eines *Spiels ohne Regel*, als eine fortwährend erratische Bewegung, die ihr Ziel, ihren Gewinn oder Verlust nicht kennt. Statt jedoch auf diese Weise den Spielbegriff zu zerdehnen, wäre weit eher am ursprünglichen Sinn des Experiments, am Zusammenhang von *empería*, *experii* und *ex-pedere* festzuhalten, welcher nicht schon auf festen Strukturen oder Anordnungen aufruht, worin sie eingebettet oder ‚institutionalisiert‘ sind, sondern die nicht anders können als ein noch *Unvorhersehbares* ‚herauszubringen‘ und ‚er-fahrbar‘ zu machen.

In seinen *Beiträgen zur Philosophie* hatte Heidegger daher an den sich wandelnden Sinn des Experimentellen in der Geschichte der Metaphysik von der Antike bis heute erinnert⁶⁷ und mindestens sechs Stationen herausgearbeitet, die das ‚Er-fahren‘ jedes Mal neu konturieren: „Die lange Geschichte des Wortes (und d.h. zugleich der Sache), das mit dem Namen ‚Experiment‘ anklingt, darf nicht dazu verleiten, dort, wo *experimentum* und *experii* und *experientia* vorkommen, nun auch schon die Kenntnis des heutigen ‚Experiments‘ oder auch nur die unmittelbaren Vorstufen dazu finden zu wollen.“⁶⁸ Kennzeichnend sei für sie vielmehr ein Übergang von der *passio* zur *actio*, deren vorläufig letzte Stufe die Naturwissenschaft als Mathematik und „Maschinenwissenschaft“ darstelle. Bedeute *empería* nach Aristoteles ursprünglich „auf etwas stoßen und zwar solches, was einem zustößt“, etwas, das „ohne unser Zutun uns begegnet“,⁶⁹ erscheint damit die Erfahrung wesentlich als ‚Wider-fahrnis‘, um Zug um Zug durch das „Zugehen auf etwas“, das Abschreiten, „Sich-umsehen“ oder „Auskundschaften“ und Beobachten abgelöst zu werden. Im einem dritten Schritt wandelt sich dann das Erfahren zu einem „Er-proben“,⁷⁰ das aktiv aufgesucht, verfolgt und hervorgehoben wird, begleitet durch „Eingriff oder Verschärfung des Zugehens (...) mit gewissen Hilfsmitteln“ unter Aufwendung technischer Instrumente wie der Lupe, dem Mikroskop oder Teleskop.⁷¹ Dazu gehöre dann gleichzeitig auch das Sammeln, Ordnung und Klassifizieren als Form der Unterwerfung des Beobachteten unter ein begriffliches Schema. Erst dann, als technisch-probabilistisches Phänomen, setze im vierten Schritt die methodische Empirie unter „Vorgriff aufs Regelhafte“ und „beständig Wiederkehrende“ bei gleichen Bedingungen ein, die buchstäblich die Regel zur Regel mache und das Erfahrbare unter das Gesetz der *Kausalität* zwingt.⁷² Ausdrücklich hebt dabei Heidegger auf das Prinzip der

⁶⁶ Vgl. insb. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, a.a.O., bes. S. 99ff., ferner Sonderegger, Ruth, *Für eine Ästhetik des Spiels, Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst*, Frankfurt am Main 2000;

⁶⁷ Heidegger, *Beiträge zur Philosophie*, a.a.O., S. 159ff.

⁶⁸ Ebenda, S. 159.

⁶⁹ Ebenda, S. 160.

⁷⁰ Ebenda, S. 161.

⁷¹ Ebenda, 161, 165.

⁷² Ebenda.

Wiederholbarkeit als Garant für „Allgemeingültigkeit und ‚Objektivität‘“ ab,⁷³ die gleichzeitig die systematische Ausschaltung von Randbedingungen durch Stereotypisierung und die „Beständigkeit der Instrumente“ erfordern.⁷⁴ Verglichen wird sie mit der Gewalt des „Ver-suchs“ im Sinne eines „in Versuchung bringen“, eine Falle stellen, in den Fall bringen, dass – dass nicht“, die zuletzt das überhaupt Erfahrbare unter das Joch der Entscheidung stellt.⁷⁵ Die ganze Logik des neuzeitlich-wissenschaftlichen Experiments, wie es sich besonders im 19. Jahrhundert herausgebildet hat, ist daran orientiert. Ihr Telos bildet schließlich fünftens und sechstens mit dem Entscheidungsbegriff die restlose Mathematisierung des Experiments, die mit der Präjudizierung ihrer Gegenstände⁷⁶ und ihrer Reduktion auf Messung⁷⁷ den Erfahrungsbegriff selbst liquidiert. „Weil die neuzeitliche ‚Wissenschaft‘ (Physik) mathematisch (nicht empirisch) ist, deshalb ist sie notwendig *experimentell* im Sinne des *messenden Experimentes*.“⁷⁸ Heidegger besteht damit auf der Differenz zwischen Empirie im griechischen Sinne der *empería* und dem Experiment oder dem Experimentalcharakter der Wissenschaften im modernen Sinne, dessen Kern das überhaupt Messbare, d.h. als Zahl ausdrückbare *Datum* ist, das über induktive Wahrscheinlichkeitsreihen *normiert* wird, um das Singuläre in seinem Eigensinn restlos zu tilgen.

Singuläre Paradigmata und das Denken der Künste

Letzteres führt erneut, jenseits von Mathematisierung und technischen Experimentalsystemen auf den erratischen Experimentbegriff Duchamps zurück. Denn die ‚Pataphysik Alfred Jarrys wie die Duchampschen *inframincen* bilden ihr exaktes Gegenbild. Wollte sie man sie in die Verfallsgeschichte, die negative Teleologie der *empería* und des Experimentellen bei Heidegger einordnen, wäre man auf die erste Stufe verweisen: *Er-fahrung als Wider-fahrnis* mit der ganzen Passivität ihrer ‚Entgegennahme‘. „Was ist ‚sicherer‘: die unmittelbare naive Beschreibung oder das exakte Experiment?“ fragt Heidegger mit Bezug auf diese und gibt selbst die Antwort: „Die erstere, weil sie ‚weniger‘ Theorie voraussetzt!“⁷⁹ Die *inframincen* sind von dieser Art, denn sie lassen sich sowenig aktiv ‚herausstellen‘ (*ex-pedere*) wie methodisch provozieren. Ihre Ankunft ist nicht das Ergebnis einer gerichteten Kette von Verfahrensweisen (*meta-hodos*), sondern sie kommen ungebeten, stellen sich ein, zuweilen unverhofft und blitzartig. Sie verlangen darum nach anderen, gleichsam wegloseren (*mé-hodos*) Empfänglichkeiten, die sich entlang der *Auffälligkeit der Spur* entfalten, als Aufmerksamkeit für die Nuance, für das Detail oder – *epi meta ta physika* – für die fragilen, gewöhnlich übersehenen, hauchdünnen Grenzphänomene. Sie aufzufangen, zu registrieren oder vorzuzeigen wie auch das Zeigen selbst zu Thema zu machen, wäre entsprechend die Aufgabe der *singulären Paradigmata*. Man hat sich diese nicht als Apparaturen vorzustellen, als Systeme oder Aggregate, auch wenn ihre Ausgestaltung manchmal unüberschaubar wirkt oder komplexer technischer Installationen bedürfen – erinnert sei an Jean Tinguelys aus Schrottteilen gefügten Automaten, an Nam June Paiks parallel funktionierenden Anordnungen

⁷³ Ebenda, S. 166.

⁷⁴ Ebenda.

⁷⁵ Ebenda, S. 162.

⁷⁶ Ebenda.

⁷⁷ Ebenda, S. 163.

⁷⁸ Ebenda, S. 163.

⁷⁹ Ebenda, S. 166.

aus Dutzenden von Fernsehapparaten, an die Finesse interaktiver Medienkonstellationen oder ganze, zu Erfahrungsräumen umfunktionierte Landschaften –, vielmehr bilden sie je einmalige und unwiederholbare Reflexionsagenturen des *Unfüglichen*.⁸⁰ Von Brüchen, persistenten Paradoxa oder zufälligen Entdeckungen durchsetzt, evozieren sie das Singuläre, das keinen Namen trägt und gegen jede Form verbindlicher Methodik seine Widerständigkeit wahrhaft, um gegenüber allen Versuchen einer Vereinnahmung auf penetrante Weise aufsässig zu bleiben. Ihre ‚Logik‘ entspricht der ‚Alogik‘ des *Sichzeigens*.⁸¹ Zugleich, und das ist das Besondere an den künstlerischen *Epistemen*, beziehen sie ihre eigene Medialität mit ein. Die Paradigmata sind folglich singuläre Formen, zu deren Singularität der Rekurs auf ihre jeweilige mediale Form mit gehört. Sie üben sich in deren ‚Zerzeugung‘. Zerzeugung meint an dieser Stelle, dass sie nicht nur *etwas* zeigen und dabei *sich zeigen*, sondern ihr *Sichzeigen rekursiv mitzeigen*. Wie Medien eigentümlich ist, dass sie stets eine negative Kontur besitzen, dass sie mithin im Erscheinen verschwinden und im Verschwinden erscheinen,⁸² vermag sich ihre Medialität nur dort zu exponieren, wo sie zerbrochen, gestört oder gegen sich selbst gewendet werden. Der Vorgang der ‚Zerzeugung‘ bedeutet nichts anderes. Die singulären Paradigmata bilden deren spezifische Entwürfe, weshalb sie für jede künstlerische Arbeit stets wieder von neuem aufgewiesen und rekonstruiert werden müssen. Daher lassen sie sich auch weder verallgemeinern noch kanonisieren. *Sie stehen für sich*. Daraus folgt weder ihre Nichtigkeit noch ihre Belanglosigkeit, sondern ihre paradoxe ‚Universalität‘ beruht darauf, dass sie die Instabilität des Wissens und der Wahrnehmung dort aufweisen, wo diese uns am sichersten erscheinen, aber so, dass die Praktiken, die diese Instabilitäten wiederum evozieren, derselben Instabilisierung unterzogen werden. Aus diesem Grunde heißt Kunst als ein Wissen oder Denken ausweisen, zugleich den *genuinen Zusammenhang von Kunst und Reflexivität* zu denken. Ihre Transparenz und Ludizität liegt darin beschlossen. Nirgends zielen ihre Produktionen auf die Generierung eines *gültigen Wissens*, sondern einzig auf die Schaffung solcher Räume, die den unlösbaren Rätseln von *Koans* ähneln und uns gerade dadurch vor eine *existenzielle* Aufgabe stellen.

⁸⁰ Zum Begriff der ‚Unfüglichkeit‘, der das Unverfügbare mit dem, was sich nicht fügen oder bändigen lässt vgl. Mersch, Dieter, *Posthermeneutik*, Berlin 2010.

⁸¹ Vgl. ders., *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002.

⁸² Ders., *Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine ‚negative‘ Medientheorie*, in: Krämer, Sybille (Hg.), *Performativität und Medialität*, München 2004, S. 75-96.