

Ästhetische Diskontinuität. Bausteine einer Archäologie der Künste

Dieter Mersch

Die Künste und die Kunst

Was Kunst sein kann, zeigt sich jeweils nur durch die Künste. Es ist ein durch und durch Geschichtliches. Darum erweisen sich die Antworten auf die Frage, ‚was‘ Kunst sei, zumal die philosophischen, zumeist insofern als verkürzt, als sie sich auf einen bestimmten historischen Stand kaprizieren und zugleich die Historizität des eigenen Zugriffs leugnen. Aus diesem Grunde krankt die Reflexion auf Kunst an der Relativität des Ausschnitts, der gewählt wird. Von „einseitiger Diät“ hat Wittgenstein in einem ähnlichen Zusammenhang gesprochen; analog lässt sich an Kunsttheorien ablesen, welcher Zeit sie entstammen – ob dem Begriff des Mimetischen, der Abbildung von Welt als Blick durch ein Fenster, als gespiegelter Innenraum, als Evokation eines Undarstellbaren, als Autodafé, als Intermedialität oder Prozess einer ästhetischen Erfahrung, die ihre Funktion weniger in Bezug auf die Form oder das Werk innehat, als hinsichtlich des Ereignisses der Wahrnehmungswendung selbst, die die künstlerische Praxis beim Betrachter auszulösen trachtet. All dies mag in Ansehung einzelner Objekte, Kunstrichtungen oder -epochen richtig sein, doch taugt dies keineswegs zur Verallgemeinerung, zur Bestimmung von *Kunst als Kunst*. Stattdessen wird sie, besonders in ihrer aktuellen Gestalt, ihrem jeweiligen Begriff stets schon vorweg gegangen sein. Entsprechend zeigt sich, was Kunst ist, nur durch die Künste hindurch und wäre folglich zu verzeitlichen und mit den zeitgenössischen Diskursen, den Kunsttheorien sowohl der Künstler als auch der Kunstwissenschaften und der Philosophie, kurzzuschließen. Deswegen ist von „ästhetischer Diskontinuität“ und einer Transformation der Künste die Rede: Kunst geht in ihrer Archäologie, ihrer Geschichtlichkeit auf, wie es umgekehrt nur eine Philosophie der Kunst gibt im Rahmen einer Philosophie der Geschichte gibt, die wiederum die Geschichtlichkeit der Künste einschließt. Diese zeichnet die Abenteuer einer Verschiebung nach, in deren Verlauf sich zugleich die Künste und der Begriff von Kunst verschieben. Die Transformation ist folglich eine doppelte, und ihre Beschreibung verlangt eine fortwährende Umbesetzung der Kategorien, so dass, blickt man gleichsam von der Momentaufnahme des gegenwärtigen Experiments zurück, man sich des Eindrucks kaum erwehren kann, sich in einem komplett anderen Raum zu befinden, der im Grund zu verbieten scheint, noch von der gleichen Sache zu sprechen.

Man hat deshalb, neben den endlosen Diagnosen von ihrem Ende, von der „Auflösung des Kunstbegriffs“ gesprochen,¹ von der „Kunst nach dem Ende der Kunst“.² Beide Charakterisierungen halten sich noch im Zeichen jenes Kunstbegriffs, den die Avantgarde auf paradoxe Weise zu zerstören versucht hat. Hatte das Diktum vom „Ende der Kunst“ Hegel geprägt, band er gleichzeitig, was Kunst sei, philosophisch an eine Norm, die ihren Wahrheitsvollzug auszeichnete – eine Auffassung, die ihre Gültigkeit noch bis zu Adorno und Heidegger behielt und sich auch in jener verwahrt, die sie auf Reflexion zu verpflichten sucht. Eingeschrieben ist solcher Auffassung eine Hierarchisierung, deren Spur sich ebenfalls dort findet, wo diese, im erklärten Widerpart zur hegelschen Ästhetik, umgedreht wurde: Bei Schopenhauer, der die Künste unumwunden romantisch auf ihre Erfüllung in der Musik bezog, um ihre Kunsterfahrung ganz ins Ekstatische zu wenden, statt sie, wie Hegel, klassizistisch auf die Dichtung als ihren höchsten Punkt zu orientieren. In beiden artikuliert auf unterschiedliche Weise ein normatives Prinzip, das der Kunst nicht nur ein Kriterium auferlegte, das gestattete, sie von Nichtkunst zu scheiden, sondern sie ebenfalls einer Fortschrittsidee unterwarf, die ihre Geschichtlichkeit dem Telos innerer Steigerung übereignete. In ihm fand sie ebenso ihr Utopisches. Wenn hingegen archäologisch argumentiert wird von einer Diskontinuität der Künste wie der Kunst die Rede ist, so weder im Sinne einer immanenten Reflexivität noch von Fortschrittlichkeit, sondern in Ansehung von Brüchen und Sprüngen, die jeweils „andere Anfänge“ setzt. Ihnen eignet keine Entwicklung, weder im Material, noch in ihrer Struktur, ihren Medien oder dem, was sich als ästhetische Erfahrung exponieren ließe, vielmehr wären die Zäsuren und Heterotopien zu verfolgen, woran sich die Verstörung und Unruhe eines ebenso erratischen wie unerwarteten Gangs zeigt.

Der Umstand erklärt die Irritationen, die neue Kunstbewegung stets von neuem erregten. Indem wir an Urteilen kleben, die für sie weder gelten noch für ihre Beschreibung in Anschlag gebracht werden können, erscheint ihr Neues und Anderes unverständlich. Nicht selten löst solche Unverständlichkeit Allergien aus. Sie galten nicht nur für die Avantgarde: Auch Bach warf man mit der Matthäus-Passion vor, die Opera Buffa in die Kirche zu holen, und Beethoven, „ohrenzerreißende Missklänge“ zu komponieren. Zwar müssen Anschlüsse gesucht und das Skandalon des Neuen durch Rückführung auf Bekanntes entkräftet werden, doch bleibt die Fassungslosigkeit ein ebenso konstitutives wie verstörendes Element ästhetischer Kunsterfahrung. Sie signalisiert, dass adäquate Begriffe fehlen. Kunst schöpft daraus ihre prekäre Produktivität: mit jedem Schritt wird sie fremd, so dass sich die historische Arbeit allein mit einer Rekonstruktion begnügen muss, die die verschiedenen Stationen und Genealogien benennt, deren Rechtfertigung

¹ Dieter Wellershoff, Die Auflösung des Kunstbegriffs, Frankfurt/M 1976.

² Arthur C. Danto, Kunst nach dem Ende der Kunst, München 1996.

durch die Markierung derjenigen Differenzen und Diskurse geschieht, die die nachfolgenden Künste von den vorangehenden scheiden.

Wenn im folgenden *drei Modelle* vorgeführt werden, so exemplarisch, um jenseits aller Fortschrittserzählung *Frakturen und Unterbrechungen* auszuzeichnen, die allererst hervorbringen, was zu unterschiedlichen Zeit jeweils ‚Kunst‘ genannt worden ist. Es handelt sich gleichzeitig um *drei Anfänge*. Man kann von *Neueinsätzen* sprechen, die gleichzeitig *Enden* einschließen. Getreu dem Adornoschen Bescheid, dass „gegenüber den Künsten (...) Kunst ein sich Bildendes“ sei,³ lässt sich aus ihnen keine einheitliche Kunstauffassung ablesen, wohl aber eine Serie von Ereignissen, die sich laufend werfen, umwenden und anders ansetzen. Sie vollbringen – so das treffende Bild von Josef Beuys – plötzliche „Hasensprünge“, die im selben Maße die zurückgelegten Wegspuren wieder verwischen. Auf notorische Weise entzieht sich dann Kunst ihrer Bestimmbarkeit, so dass ihre Theorie sich vor die Aufgabe gestellt sieht, stets im verspäteten Nachvollzug jene Winkelzüge sichtbar werden zu lassen, die sie schlug. Darin kann, wenn auch im anderen Sinn, die eigentliche, von Adorno immer wieder aufgerufene „Rätselgestalt der Kunst“ angesehen werden: Ihre Signatur ist der Riss – und was die Ästhetik als Theorie der Künste vorzugsweise zu leisten vermag, ist die Rekonstruktion der Konstellation solcher Brüche, die ihre Begrifflichkeit beständig von neuem verwirren und Orientierung unmöglich machen.

Reflexivität der Repräsentation

Gehörten die künstlerischen Manifestationen einst den Bezirken der Tempel und des Sakralen an, um von dort her ihre Würde zu beziehen, werden sie erst durch ihre Wiederkehr in der Renaissance zu jenen autonomen Gebilden einer Anschauung, die sie der Anbetung entfremdeten. Sinnbilder einer Vollkommenheit oder eines Leidens, mithin Ikonen, deren Anblick die Epiphanie des Heiligen auszulösen vermochten, galten sie den Bildhauern und Freskenmalern der Antike und des Mittelalters nicht als ‚Kunst‘ in dem Sinne, dass sie von ihrem Ort getrennt werden konnten. Erst der neuzeitliche Blick macht sie zu dem, was sie heute sind: Bildnisse, die, wie Rilkes *Apollon*, ihres Horizontes beraubt als Zeugen einer entrückten Vergangenheit für sich alleine stehen. Stand, was solchem Kunstbegriff als Kunst erscheint, in der Antike unter dem Titel der *technē*, wird, sie seit Schiller mit dem Spiel assoziiert, das sie im Sinne der Aristotelischen Unterscheidung von *Poiesis* und *Praxis* der Zweckfreiheit letzterer zuschlug. Erst im Augenblick solcher Autonomie, die sich in den Attributen des Werkes und seiner Originalität objektiviert, kann von ‚Kunst‘ im klassischen Verständnis gesprochen werden. Erst jetzt tritt sie in eine

³ Theodor W. Adorno, *Die Kunst und die Künste*, in: ders., *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt/M 1967, S. 168-192, hier S. 186.

Position, die sie der Erkenntnis im Sinne der Repräsentation der Welt zuschreibt und mit dem Anspruch auf Wahrheit versieht – eine Auffassung, die die Avantgarden der Moderne bis in ihre Grundfesten erschüttern und auflösen sollten.

Der Kunstbegriff, der sich zwischen dem 16. und dem 18. Jahrhundert ausbildete, verweist dabei auf eine Serie von Paradoxa. Ihr Spiegel ist der Zwiespalt zwischen freier Subjektivität und Rationalität als Vermögen und Grenze zugleich. Dem korrespondiert das „symbolische Bild“, das der Ordnung der *repraesentatio* untersteht, wie sie Foucault für die *episteme* der Klassik überhaupt geltend gemacht hat.⁴ Man kann ihre Einsatzstelle in Albertis Metapher vom Bild als „Fenster“ ausmachen: Es verleiht dem Bildlichen seine Medialität unter dem Aspekt von Abbildlichkeit, die den Blick auf ein Außen lenkt, das als Außen der Souveränität des Subjekts untersteht. Eingeschrieben ist ihm die Dialektik von Innen und Außen, von Subjekt und Objekt, soweit das Auge in eine distanzierte Betrachtung der Welt verfällt, die die Rahmung des Fensters ausschnitthaft gewährt. Der Blickpunkt markiert dabei diejenige Stelle, von wo aus eine Übersicht erfolgt. Wir haben es folglich mit einer einseitigen Fokussierung zu tun, die das Gesehene der Perspektive des Betrachters unterwirft, deren Korrelat das Bild ist, dessen Fläche wiederum von der Mathematik der Zentralperspektive regiert wird. Sie weist dem Betrachter wie dem Betrachteten einen festen Platz zu. Diese Zuordnung entspricht der Geometrisierung der *repraesentatio*, die das „symbolische Bild“ zugleich in ein „rationales Bild“ verwandelt. Heidegger hat darin den Gestus einer „Machtständigkeit“ entziffert,⁵ der wiederum die Raumvorstellung der *res extensa* entspricht, deren Ausmessung Descartes in seiner Analytischen Geometrie und *Dioptrique* auf analytisch-algebraische Operationen zurückführte. So wird das Abbild zur mathematischen Konstruktion, das bedingt, wie Heidegger weiter bemerkte, dass die Erfahrung des Raumes tatsächlich verschwindet: „Man kann dieses mathematisch Eingeräumte ‚den‘ Raum nennen. Aber ‚der‘ Raum in diesem Sinne enthält keine Räume und Plätze. Wir finden in ihm niemals Orte“, heißt es in *Bauen, Wohnen, Denken*, sondern lediglich „Abstände, (...) Strecken, (...) Richtungen (...)“.⁶

Die andere Seite und Entsprechung dieser Anordnung ist die Zurichtung des Ästhetischen durch die Apparatur. Gebunden an unzählige Arsenale der Sichtbarmachung, von der Einteilung des Blickfeldes durch Rasterungssysteme bis zur *camera obscura*, wie sie bevorzugt die Delfter Schule mit Jan Vermeer benutzte und deren Inventare der Instrumentalisierung Peter Greenaway in seinem Film *Der Kontrakt des Zeichens* noch einmal in Szene setzte, nobilitiert sich die Malerei zu einer *Scientia*, die spätestens seit dem frühen 17. Jahrhundert mit den aufkommenden experimentellen und exakten

⁴ Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/M 1971, S. 78ff.

⁵ Vgl. Martin Heidegger, *Metaphysik und Nihilismus*, Gesamtausgabe, Frankfurt/M 1996, S. 117, 120f.

⁶ Ders., *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 4. Aufl. 1978, S. 150.

Wissenschaften konkurrierte, wie besonders in Frankreich die „malenden Mathematiker“ Marin Mersenne und Jean François Nicéron bezeugten. Indessen lässt die Kunst die Rechnung nicht restlos aufgehen, wie das inzwischen vielfach interpretierte und von Foucault an den Anfang seiner *Ordnung der Dinge* gestellte Bild *Las Meniñas – Die Hoffräulein* von Diego Velázquez exemplarisch dokumentiert.⁷ Foucault führt an ihm das Schauspiel der Repräsentation durch sich vielfach überkreuzende Blickachsen vor; doch verkennt seine Deutung, wie Hermann Asemissen gezeigt hat, dass der Schnittpunkt der Linien nicht in der verborgenen Repräsentation der Macht mündet, sondern dass das gesamte Bild auf einer Spiegelung basiert, die bedingt, das wir als Betrachter genau das sehen, was der Maler und die Porträtierten zum Zeitpunkt der Fertigstellung des Bild gesehen haben müssen. Das Bild schließt somit die Repräsentation und tilgt deren stets unbesetzte, nichtrepräsentierbare Stelle. Es konstruiert die Identität der Blicke des Malers, der Gemalten und des Betrachters – und doch bleibt darin jener Punkt unplausibel, den Foucault zum Zentrum seiner Auslegung machte, nämlich das Bild des Königspaares im Bild, das weder als Spiegel funktioniert noch seitenverkehrt ist und in einer seltsamen Ruhe über die Szene wacht. Anders gesagt: der *perfectio* der *repraesentatio* bleibt stets noch ein Nichtrepräsentierbares immanent: das Bild behauptet die Unmöglichkeit der Erfüllung und damit den Einbruch des Irregulären in die mathematische Ordnung.⁸ Kunst gewinnt darin ihre eigne Bedeutung – sie widersteht, in dem Maße, wie sie sich auf die *Scientia* beruft, der strengen Wissenschaft, indem sie deren Grenzen aufweist.

Dies wird noch durch einen anderen Zusammenhang deutlich: Denn Souveränität wächst dem Künstler *als* Schöpfer durch die Kraft der *imaginatio* zu. Sie macht ihn zum Demiurgen einer Welt, die *anders* ist als die sichtbare und die er durch seine Verfahren frei entstehen lässt, auch wenn sie aufs Genaueste nach dem Vorbild der sichtbaren gebildet zu sein scheint. Die *imaginatio* erweist sich aber im Repertoire von Repräsentation als nicht darstellbar: Sie geht dieser voraus, bedingt sie als Vermögen, die sich der Ordnung der Zeichen und ihrer Rationalität entzieht. Aus ihr entdeckt sich der Gegensatz zwischen Kunst und Wissenschaft, deren endgültige Scheidung sich erst im 19. Jahrhundert vollziehen wird. Gleichzeitig untersteht sie keinem Gesetz, keiner Regel. Darum neigt sie zur Anarchie, zur Wucherung, zum Ausgriff ins Phantastische, wie sich an den Bildern von Hieronimus Bosch oder Arcimboldo ablesen lässt. Ihre irritierende Unbändigkeit bedarf, wie die *phantasia*, die schon Pico della Mirandola mit Verdacht belegte, der Fesselung durch die *ratio*. Vernunft und Imagination spielen darum von

⁷ Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, a.a.O., S. 31ff. Vgl. auch vom Vf., *Ästhetischer Augenblick und das Gedächtnis der Kunst*, in: ders., (Hg.), *Die Medien der Künste*, München 2003, S. 151-176, S. 157ff.

⁸ Asemissen hat darauf gleich zu Anfang seiner Schrift über die *Meniñas* darauf hingewiesen: das Bild gleiche einem nicht zu lösenden Rätsel; vgl. Hermann Ulrich Asemissen, *Las Meninas von Diego Velazquez*, Kasseler Hefte für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik, Heft 2, Kassel 1981, S. 7.

Anfang an auf nicht auflösbare Weise zusammen. Ihr Zusammenspiel kommt einer Bändigung der wilden Freiheit des Künstlers durch das Vernunftgesetz gleich. Was später Kant auf der Ebene der Sittlichkeit leisten sollte, leistete im Terrain der Kunst zur Zeit Descartes die Beschränkung der Phantasie durch die Prinzipien der Mathematik, worin sich der subjektive Raum der künstlerischen durch den konstruierbaren und damit vorstellbaren Raum der Welt wieder zurechtrückte.

Darstellung des Undarstellbaren

Die Künste verdanken sich darum einer Inkongruenz, die den Werken selber entnehmbar ist. Doch ist auffallend, dass die künstlerische Entwicklung in den folgenden Jahrhunderten nicht zur Seite der Phantastik ausbrach, sondern an die Abbildungsgesetze der Projektionsgeometrie gebunden blieb und stets von Neuem band. Widerstand ergab sich stattdessen von einer anderen Seite, die nicht der Reflexion entsprang, sondern jener „anderen“ Erfahrung, die die Romantik der Aufklärung entgegenhielt. Es ist solcher Widerstand, der sie plausibel machte, nicht die innere Dialektik jener Paradoxien, die das Modell der Repräsentation zerschnitt. Nicht die Auflösung des Widerspruchs und der Fortschritt der Sache waren darum entscheidend, sondern der „Sprung“ in jene Erfahrung, der in den letzten Jahrzehnten unter dem Stichwort des „Paradigmenwechsels um 1800“ gleichermaßen für die Künste wie für die Wissenschaften diskutiert worden ist. Ihr Korrelat ist sowohl die Freisetzung des Subjekts zum Genie, das aus dem Augenblick der Inspiration schöpft, als auch die Darstellung eines Undarstellbaren als Problem. Letztere weist auf das, was sich dem Schema der Repräsentation und den Regimen der Vernunft entzieht, dessen Anderes der Erkenntnis der Welt Grenzen auferlegt. Sie weist auf das Konzept einer Kunstreligion. Durchweg wird dabei die Ästhetik des Schönen und der rationalen Proportionen durch eine ans Geheimnis gemahnende Ästhetik des Erhabenen ersetzt, vorzugsweise exemplifiziert an Naturgewalten, an Ereignisse und Katastrophen. Entsprechend werden nicht länger die Bilder durch eine *Rhetorik der Abbildlichkeit* regiert, sondern ihr Thema ist die alle Lesbarkeit sprengende Wucht der Natur, das Unkontrollierbare oder Unbeherrschte wie auch Begehren und Leidenschaften sowie das dem Menschen Entgegenstehende, das ihn gleichsam mit der Irreduzibilität einer unverfügbaren Gegenwart konfrontiert. Ihr bevorzugtes Medium ist die Musik, die sich bis zur Opulenz steigert, Qualen erleidet wie in den Opern Richard Wagners oder sich in endlosen Taumeln verliert wie in den Brucknerschen oder Mahlerschen Sinfonien, um dort noch einmal ihre Kraft zu entfalten und durch die kompositorische Gestalt ans Transzendente zu reichen. Das Gegenbild zur Vernunft ist entsprechend das Nichtaufklärbare, der Schrecken, wie gleichermaßen die Schließung der Form misslingt und zum Fragment gerät. Entscheidend ist dann, dass die Spezifik der Gestaltung an den

Rand der Darstellbarkeit geführt wird, und zwar im Metier von Darstellung selber, so dass es sich im Grunde um das paradoxe Manöver einer immanenten Überschreitung handelt.

Die Paradoxien des Subjekts und der Repräsentationalität werden damit durch eine andere Paradoxie ersetzt. Zu unterscheiden wäre eine solche „Ästhetik der Undarstellbarkeit“ allerdings von jener Transzendenz der ausgelöschten Figur, wie sie Jean-François Lyotard für manche Avantgarde-Malerei aufgewiesen hat, vorzugsweise für die monochrome Malerei Barnett Newmans.⁹ Verdankte sich diese bereits des Durchgangs durch sämtliche Register des Bruchs und der Umkehr, wie die Romantik sie vollzogen hat, handelt es sich gleichwohl nicht um eine *Grenzerfahrung*, sondern um den *Aufriss jener Präsenz*, die die Erscheinung selbst, das „Dass“ im Unterschied zu Nichts ansichtig werden zu lassen versuchte. Ist darin vor allem ein *Vorrang des Nichts* manifest, von dem Antonin Artaud gesagt hat, er gebühre allein den Dichtern, nimmt er für die Moderne den Platz ein, den vormals die Natur besetzte: Er lässt Sein ereignen. *Nichts den Primat erteilen heißt, Sein in den Rang eines Ereignisses zu heben* – darin kulminiert der ganze *Unterschied zwischen Romantik und Moderne*. Hatte nämlich die Romantik stets noch „Etwas“, die Welt, wie erschütternd oder abgründig auch immer, im Blick und daher die Darstellung bevorzugt, die an einem nicht Darstellbaren zerbricht, kehrt die Avantgarde den Sinn des Erhabenen um: Das Undarstellbare avanciert zum Ausgangspunkt, der alle Momente der Bildlichkeit und damit auch der künstlerischen Konstruktion durchtränkt. Demgegenüber verbleibt die romantische Malerei noch vollständig *innerhalb* des Schemas der Repräsentation, jedoch so, dass es eigentlich nichts mehr zu repräsentieren gibt, vielmehr das Repräsentierte sich im Versagen der Darstellung verliert – in den Bildern Caspar David Friedrichs oder William Turners dargestellt durch Nebel, diffuse Formen oder reine, in Flächigkeit aufgelöste Farbe. Nicht länger taugt zu deren Beschreibung das klassische Paradigma der Mimesis; vielmehr haben wir es mit einer „Kunst der Erschöpfung“ zu tun, die konsequent in jenen Exzess mündet, den Nietzsche im Verfahren des Dionysischen begründete: Moment einer Verschwendung oder Maßlosigkeit, der alle apollinischen Maßstäbe der Abbildung sprengt, um im Augenblick der Sprengung das Reale selbst noch einmal zu beschwören.¹⁰

Kunst als Kunst über Kunst

Die romantische Kunst enthüllt darin zugleich ihre Sehnsucht wie Vergeblichkeit, die das Ästhetische einer grundlegenden Spaltung unterwirft. Zur Undeutlichkeit oder Vagheit

⁹ Jean-François Lyotard, *Der Augenblick, Newman*; in: ders., *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, Berlin 1986, S. 7-23; sowie ders., *Das Erhabene und die Avantgarde*, in: *Merkur* 424 (1984), S. 151-164.

¹⁰ Vgl. vom Vf., *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M 2002, S. 131ff.

entgrenzt, aber nurmehr zur Sackgasse fähig, setzt ihm die Moderne und im besonderen die Kunst der Avantgarde eine Zäsur entgegen, die sie sowohl vom Zwang zur Form als auch von der Struktur der Repräsentationalität befreit. *Sie vollzieht auf diese Weise einen anderen Anfang.* Ihr Anschluss ist die Verweigerung eines Anschlusses: *Kunst wird zur Kunst über Kunst*, die dem Ästhetischen zwar eine absolute Autonomie erteilt, die aber gerade dadurch anfällig wird für Desautonomisierungsstrategien. Folglich entpuppt sich ihre Möglichkeit nicht als Folge eines Fortschritts, auch keines notwendigen Entwicklungsgangs angesichts eines technischen Erfordernisses wie der Fotografie oder des Films, wie noch Benjamin glaubte, sondern als der Akt einer *Unterbrechung* und *Umwendung*, wie ihn Beuys zum Prinzip der Kunst überhaupt erklärte. Nirgends lassen sich darum Übergangslinien zeichnen, höchstens Schnittpunkte und Bruchstellen markieren oder Ungleichzeitigkeit ausmachen, die sich allererst zu Neuem formieren müssen. Im selben Maße, wie die „neue Kunst“ die „alte“ ausräumt und verabschiedet, radikalisieren sich die Brüche, um Kunst allererst zu dem zu machen, was sich quer zu allen Proklamationen und Manifesten der Avantgarden als Geste ästhetischer Selbstreflexivität zeigt. Ihr Thema ist die Selbstthematization von Kunst – sei es der Medialität von Bild und Klang, ihrer Materialität oder Rahmung, den Systemen der Farben, Töne, Stillen oder Geräusche, sei es als die Frage nach den Bedingungen des schöpferischen Akts, den Prozessen der Aufführung und Theatralität oder der Beschleunigung der Zeichen, die die Erfahrung von Welt labil werden lassen usw. Ihr eigentlicher Impuls ist deshalb nicht, wie allenthalben zu lesen ist, das Vakantwerden ihres Platzes durch den Triumph des fotografischen Blicks¹¹ oder die Überführung von Kunst in Leben,¹² der sich die Avantgarden ebenso emphatisch wie sich selbst missverstehend verschrieben, sondern die Erweiterung ihrer Souveränität¹³ und entsprechend die Verschiebung der Grenzen zwischen Kunst und Nichtkunst, die schließlich ihre Definierbarkeit restlos erschütterte. Wie Arthur C. Danto zurecht betont hat, haben wir es mit einem „Philosophischwerden“ der Künste zu tun,¹⁴ freilich auf eine ganz andere Weise als sie sich Hegel erträumte, weil es sich um einen Diskurs mit Kunst gegen Kunst über Kunst handelt, worauf auch Lyotard immer wieder abgehoben hat. Die Operation verleiht den Künsten eine genuin aporetische Kontur: „Die bildnerischen Avantgarden“, schrieb Lyotard anlässlich der Eröffnung der Ausstellung *Immaterialitäten*, „reagierten auf die Auflösung des Malermetiers, indem sie sich auf eine Suche begaben, die um die Frage kreiste: ‘Was ist Malerei?’ Die zur Ausübung des Metiers gehörenden Voraussetzungen wurden eine nach der anderen auf die Probe und in Frage gestellt: Lokalfarbe, Linearperspektive, Wiedergabequalität der Farbtöne, Rahmung, Formate,

¹¹ So noch Friedrich A. Kittler, *Optische Medien*, Berlin 2002.

¹² Vgl. etwa Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M 6. Aufl. 1987.

¹³ Vgl. auch Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst*, Frankfurt/M 1991.

¹⁴ Danto, *Kunst nach dem Ende der Kunst*, a.a.O., S. 15ff.

Grundierung, Medium, Werkzeug, Ausstellungsort, und viele anderen Voraussetzungen wurden von den verschiedenen Avantgarden anschaulich hinterfragt.“¹⁵

Gleichzeitig *excisio* und *inventio* erweist sich entsprechend das Ästhetische nicht mehr als der Ort einer Erkenntnis oder eines Wissens, sondern eines Denkens, das sich im Medium von *Aisthesis* austrägt. Dann gleicht ihr Format dem, was Heidegger als „Destruktion“ bezeichnet hat und seit Derrida mit dem dialektischen Ausdruck der „Dekonstruktion“ belegt worden ist, freilich nicht im philosophischen Sinne einer Störung oder Dislokation der *theoria* und deren Differenzen, sondern im Sinne einer Destabilisierung jener ästhetischen und medialen Konditionen, die die Künste seit der frühen Neuzeit prägten und deren Wirkung noch bis ins späte 19. Jahrhundert anhielt. Erst jetzt kann man von einem Fortschrittsparadigma sprechen: Fortschrittlich zu sein, bildet das Selbstverständnis und die innere Emphase der Avantgarde, wie der Ausdruck selbst sagt, um gleichsam mit jedem Schritt sich stets von Neuem wieder den Boden zu entziehen. Sämtliche Parameter traditioneller Ästhetik und Kunstpraxis werden dadurch betroffen, von den Modellen der Darstellung über die Kriterien der Originalität und Gestaltung bis zu den materiellen Dispositiven künstlerischer Produktion, um noch ihre Kategorien der Beschreibung auszusetzen und die Rezeption im Lichte klassischer *contemplatio* unmöglich zu machen. Nicht Bedeutung und das Symbolische, die Figuralität oder das Imaginäre spielen die entscheidende Rolle, sondern die Dürftigkeit des Mediums, das die Kunst in seiner unverstellten Medialität zur Schau stellt und ohne jede Verklärung oder Botschaft präsent macht. Konsequenter verdichten sich fortan die Künste zu einem autopoietischen System, das seine Emergenz als fortlaufende Selbstdurchstreichung erzeugt, weshalb sie zu ihrer Definition allein der Verweisung auf sich selbst bedarf. Ad Reinhardt hat darum die Bestimmung von Kunst in Litaneien des undefinierbaren aufgelöst, wie sie den Eingang Kölner *Westkunst*-Ausstellung von 1981 zierte: „Die einzige Sache, die sich über Kunst sagen lässt, ist, dass sie eine Sache ist. Kunst ist Kunst als Kunst, alles andere ist alles andere. Kunst als Kunst ist nichts als Kunst. Kunst ist nichts, was nicht Kunst ist.“¹⁶

Sucht man den sich darin ausdrückenden Grundzug des Ästhetischen zu fassen, gelangt man erneut zum Begriff der *Paradoxie*.¹⁷ Sie erweist sich allerdings diesmal der künstlerischen Arbeit nicht immanent, sondern als ihr eigenstes Prinzip, ihr positives Gestaltungsmoment. Keine andere Kunstbewegung ist damit vergleichbar – sowenig mit deren Kritik. Denn in der Praxis der Avantgarden verbindet sich der Akt der Selbstreflexion mit Gebärden anhaltender Negativität. Und wie beide, wie die formale Logik demonstriert, strukturelle Paradoxa erzeugen, woran die Vernunft ihre Grenze

¹⁵ Jean-François Lyotard, *Vorstellung, Darstellung, Undarstellbares*, in: Lyotard mit anderen, *Immaterialitäten*, Berlin 1985, S.91-102, hier: S. 97.

¹⁶ Vgl. Karl Ruhrberg, Siegfried Gohr et. al. (Hg.), *Westkunst*, Köln 1981.

¹⁷ Vgl. dazu näher vom Vf. *Ereignis und Aura*, a.a.O., S. 188ff.

findet, avancieren sie umgekehrt im Kunstkontext zu Ausbruchsgebärden – Futurismus, Suprematismus, Dadaismus und Surrealismus etc. findet darin ihre Note wie Gemeinsamkeit. Weder vereitelt die ästhetische Paradoxie, noch konfrontiert sie mit einer Unmöglichkeit – dies gilt nur solange, wie sie unter die Norm der *ratio* gestellt bleibt –, vielmehr entfaltet sie, wie schon Beuys betont hat, eine befreiende Kraft, denn „das Paradoxon“, heißt es in einem Gespräch mit Jannis Kounellis, Enzo Cucchi und Anselm Kiefer „hat die phantastische Eigenschaft, etwas aufzulösen und in einen Nicht-Zustand zu versetzen. Aus dem Nichts heraus ergibt sich dann ein neuer Impuls, der einen neuen Beginn setzt.“¹⁸ Alle maßgeblichen Einsatzstellen und Zäsuren der Avantgardekunst atmen diese befreiende Kraft, ja man kann jede einzelne künstlerische Manifestation auf die Dialektik solcher dekonstruktiven Arbeit zurückführen, sei es Malewitschs *Schwarzes Quadrat* von 1915, Marcel Duchamps *Fountain* (1913), René Magrittes *Pfeife*, Manzonis *Achrome* oder die leeren weißen und schwarzen Tafeln Robert Rauschenbergs und Ad Reinhardts. In ihrer Schlichtheit ebenso radikal wie provokant inszenieren sie sämtliche relevanten Merkmale eines Risses, der eine nicht mehr zu revidierende Übergangsstelle markiert und die Fäden zur vorangehenden Kunst kappt – exemplarisch durchgeführt in Lucio Fontanas durchschnittenen Leinwänden, deren Spalt einer klaffenden Wunde gleicht, die zugleich etwas zu gewahren verspricht, was noch nicht ist, aber im Durchgriff durch die Öffnung bereits zeigt. „Ich trete aus der Kunst aus“, wird später ebenfalls Beuys sagen, um seinen neuen, „erweiterten Kunstbegriff“ zu präsentieren. Dieser erklärt „jeden“ zum Künstler und „Gott und die Welt“ zur Kunst, um den ästhetischen Prozess an die Permanenz einer Lebensform zu binden, die das Verhältnis zu den Dingen, Materialien und Handlungen selber revoltieren lässt.¹⁹

Archäologien des Performativen

Hatte Beuys auf diese Weise dem überlieferten Schema der Kunst nicht nur die Fassung, sondern auch die Sprache geraubt, ist damit jedoch zugleich eine weitere Sackgasse markiert, die abermals eine neue Zäsur setzt. Hat man missbilligend von einem „Kollaps der Moderne“ gesprochen,²⁰ insofern, wo alles zur Kunst und „jeder“ zum Künstler wird, Kunst selbst ihr Distinktionsmerkmal einbüßt, so dass sie nichts Bestimmtes und darum auch nichts Bestimmbares mehr bezeichnet, offenbart sich daran das Prekäre der Avantgarde selbst. Ihr Widerspruch besteht darin, dass ihre absolute Souveränität zuletzt ihre Autonomie tilgt. Im Format paradoxer Selbstaufhebung mündet sie zu forcierter Radikalität, deren Korrelat lauter „nicht abschließende Abschlüsse“ bilden. Im Gegenzug

¹⁸ Josef Beuys in: Beuys, Kounellis, Kiefer, Cucchi, Ein Gespräch, Zürich 4. Aufl. 1994, S. 144.

¹⁹ Vgl. Beuys in: Beuys et al, Gespräch a.a.O., S. 109f., 115f., 120ff..

²⁰ Jost Nolte, Kollaps der Moderne, Hamburg 1989.

dazu zeichnen sich seit den späten 50er und frühen 60er Jahren Tendenzen eines abermaligen „anderen Anfangs“ ab, welche mangels einer adäquateren Terminologie vorläufig noch als *postavantgardistisch* bezeichnet werden müssen. Ihre Einsatzstelle bildet nicht jene „Kunst als Kunst, die Ad Reinhardt in tautologische Kaskaden untergehen ließ, sondern der kreative Akt selbst, wie er aus Prozessen performativer Intermedialität hervorspringt. Voraussetzung dafür ist eine doppelte Wendung, wie sie einerseits in Lucio Fontanas Schnitt durch die Leinwand verkörpert ist, andererseits sich in jener „Entgrenzung“ der Künste ankündigt, die Adorno unter dem Titel ihrer „Verfransung“ diskutierte.²¹ Beide gehören zusammen. Fontanas *Concetto spaziale* changiert dabei zwischen Tafelbild und Raumkonzept: Gleichzeitig avantgardistischer Akt, handelt es sich ebenso um ein Moment von Befreiung, das sich des Aktes einer „performativen Setzung“ verdankt.²² Sie ist als Setzung irreversibel: Einmal in die Welt gesetzt, erscheint in ihr ein Spalt, der auf einer nicht rückgängig zu machenden Gewalt fußt, die zugleich die Möglichkeit eines „anderen Anfangs“ evoziert. Statt des Pinsels bedient sich Fontana dabei sich des Messers, so dass wir es quer zu allen Figuren der Malerei mit einem *Ereignis* konfrontiert sind, das weder einen Weg noch eine Richtung weist, sondern sich in der einfachen Tatsache des Einschnitts wie der Öffnung erschöpft. Entsprechend vollzieht sich eine Flucht aus dem traditionellen Raum der Kunst, der für die Malerei in Wahrheit eine Fläche war, für die Musik die Linearität der Zeit, in eine andere Komplexität, die keinem bestimmten Genre mehr zuordnenbar ist. Weniger Bild oder Komposition als vielmehr Konzept gleichen deshalb Fontanas *Concettos*, die in der klassischen italienischen Kunstlehre dem Werk vorausgingen, Handlungen, die den Künsten einen Ort quer zu allen Dimensionen der Bildlichkeit erteilten. Kunst erhält dann einen neuen Sinn: Nicht das, was wir zu sehen oder hören bekommen, was wir ausdrücklich zu erfahren meinen – die Besonderheit der Materialien, das Changieren der Formen, die Unterscheidungen der Klänge etc. –, erscheint relevant, sondern einzig der Vollzug einer Übergänglichkeit, der der aktiven Teilnahme und der von jedem selber zu übernehmenden Verantwortung bedarf. Es ist kein Ding, das trägt, sowenig wie eine Struktur, sondern ein Prozess. Ähnliches gilt für Jackson Pollock und Yves Klein. Pollocks „Drippings“ sind Aktionen, die auf Flächen geschehen, auf denen sich das einmalige Drama künstlerischer Kreativität abspielt. Als avantgardistische Projekte reflektieren sie den Akt der Malerei und destruieren gleichzeitig die Form, um an ihre Stelle die Unvorhersehbarkeit des Zufalls zu rücken. Vergleichbar den Methoden der Aleatorik in der Neuen Musik wird so dem Zufälligen, wie schon zuvor im Dadaismus, ein zentraler

²¹ Adorno, *Die Kunst und die Künste*, a.a.O., S. 168.

²² Zur Struktur „performativer Setzung“ vgl. vom Vf., *Performativität und Ereignis. Überlegungen zur Revision des Performanz-Konzeptes der Sprache*, in: Jürgen Fohrmann (Hg.), *Rhetorik. Figuration und Performanz*, Schrifreihe Germanistische Symposien, Berichtband 25 (Metzler) 2004, S. 502-535, sowie *Das Ereignis der Setzung*, in: Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Matthias Warstat (Hg.), *Performativität und Ereignis*, Tübingen Basel 2002, S. 41-56.

Platz eingeräumt, um die *intentio* des Subjekts auszulöschen und die Schriftzüge eines anderen Geschehens erscheinen zu lassen. Dazu gehört die Verlegung des Bildes von der Wand auf den Boden, um, einer Versuchsanordnung gleich, bei der die fotografische Platte das Experiment festhält, die Spur dessen aufzunehmen, was sich der Visualisierung verweigert. Gleiches kann von den *Anthropometrien* Yves Kleins gesagt werden: Bilder an der Schwelle zwischen Spur und Performance, bleiben sie ebenfalls noch jenem avantgardistischen Projekt verpflichtet, aus dem sie gleichzeitig heraustreten.²³ Als Abdrücke eines Lebendigen, dessen undeutbare Züge die Leinwand konserviert, bilden sie *Protokolle* einer theatralischen Aktion, in der die Modelle zu den eigentlichen Akteuren avancierten, während der Künstler zurücktrat, um im Smoking und mit Handschuhen als Regisseur der Szene die Anweisungen zu erteilen, deren Erfüllung sich gleichwohl seines Willens und seiner Souveränität entzog. Als Akte der Kunst sind sie vom Zufall einer anderswo stattfindenden Inspiration geprägt, deren Ereignis nur entgegengenommen oder akzeptiert werden kann – und über dessen Gelingen oder Misslingen der Künstler, der fortan nicht mehr als der rechtmäßige Autor seiner Konzepte fungiert, keine Macht besitzt.

Kunst ist folglich weder Werk noch *reflexio*, sondern *Handlung*. Entsprechend geraten die Künste ins Prozesshafte, werden fluid. Erlebte der Umschlag seine eigentliche Radikalisierung vor allem im Zuge der Happening- und Fluxus-Bewegung, zerbricht an ihnen zugleich die Autonomie des Ästhetischen und jeder Anklang an Fortschritt. Konsequentermaßen haben wir es nunmehr mit dynamischen Arbeiten zu tun, die die für die Kunst einst reservierten Orte wie das Museum, der Konzertsaal, die Aufführungshalle oder die Galerie verlassen, um die öffentlichen Plätze oder die aus dem urbanen Kreisläufen ausgeblendeten Stätten wie Hinterhöfe, Schlachthäuser oder U-Bahn-Schächte aufzusuchen und sich einzumischen. Durchweg dominiert in ihnen die intermediale Inszenierung, die sich technischer Medien bedient und gleichermaßen Musik, Stimme, Licht, Handlung usw. ins „Spiel“ bringt, wie die Kunsterfahrung gleichzeitig zum Event gerät, das das gewöhnliche städtische Leben unterbricht und direkte Beteiligung einklagt. Damit verbunden ist eine Krise der Interpretation. Weder Resultat noch Zeichen, weder etwas, das sich der Deutung darbietet noch Bild oder Klang gewordene Aussage offenbaren sich die Künste an anderem als ihnen, das weit eher als Transformationsereignis zu beschreiben wäre, denn als autonomes und sich dem Blick oder dem Ohr präsentierendes Werk.²⁴ Nicht einmal eignet es sich dessen Selbstbewusstwerdung. Ihr Format ist vielmehr der Eingriff, der ‚Un-Fall‘, die Singularität des Sprungs, der die Erwartungen enttäuscht und allein in Kippungen erfahrbar ist,

²³ Vgl. dazu vom Vf., *Was ist ein Bild? Yves Kleins Anthropometrien*. In: Ziad Mahainy, *Kunst im Spiegel der Neuen Ästhetik*, München, 2002, S. 36-49.

²⁴ Vgl. vom Vf. *Ereignis und Aura. Radikale Transformation der Kunst vom Werkhaften zum Performativen*, in: *Kunst ohne Werk/Ästhetik ohne Absicht*. Kunstforum International, Bd. 152, Hrg. v. Paolo Bianchi (Okt. 2000), S. 94-103.

welche dem Kriterium der Inversion und Differenz genügen. Das heißt auch, dass die Künste ihre Identität, mithin auch ihre Identifizierbarkeit einbüßen. Nicht länger kann *auf* sie gezeigt werden als handele es sich um abgeschlossene Abläufe, vielmehr sind wir in sie hineingezogen und involviert, so dass gleichsam von „Passagen“ gesprochen werden müsste, *mit* denen Erfahrungen gemacht werden, nicht von Objekten oder Wahrnehmungen, *an* denen sich Erfahrungen entzünden. Das meint nicht, dass wir es mit etwas grundsätzlich Immateriellen zu tun haben, sondern mit Grenzgängen oder Experimenten zwischen den Genres, die – buchstäblich – *in der Tat* bestehen und deren Grundcharakter, wiederum mit Beuys zu sprechen, die „Bewegung“ darstellt: *Fluxus* – „gegen das Absichtsvolle, bewusst Formenhafte und gegen die Bedeutungshaftigkeit der Kunst“, wie George Maciunas dessen Programm formulierte.²⁵ Dann kann auch nicht mehr von einem übergreifenden Kunst-„Begriff“ ausgegangen werden, sondern lediglich von Stationen oder Geschehnissen, die chamäleonhaft sich an Situationen anpassen und deren Projekte stets von neuem wieder zu beurteilen wären.

Pragmatisierung des Ästhetischen und Verfahren medialer Paradoxa

Nimmt man solche Aktionen als Ereignisse und die Ereignisse als „Setzungen“, lässt sich von einer „Ästhetik des Performativen“ sprechen.²⁶ Ihr Korrelat ist Intermedialität. Performative Künste gründen in Inszenierungen, die auf intermedialen Konfigurationen basieren, an denen die klassischen Attribute des Ästhetischen ebenso abgeleitet wie die Abgrenzungen zu Massenkultur, Design oder Nicht-Kunst. Keiner der neueren Produktionen kann mehr auf ein Kunstverständnis verpflichtet werden, dass von Popularproduktionen oder Designprodukten abgehoben werden kann, vielmehr entspringen sie nicht selten diesen, allerdings so, dass sie an ihnen eine Brüchigkeit ins Spiel bringen, die ihren Bezug auf Begehren und Unterhaltung unterlaufen. Ihre Strategien gilt es im einzelnen noch auszubuchstabieren. Durchweg handelt es sich dabei um Differenzerzeugungen, die nicht auf „ästhetische Erfahrungen“ im eigentlichen Sinne von *Aisthesis* zurückgerechnet werden dürfen, vielmehr bekommen wir es erneut mit einer Zäsur zu tun, die die Künste an Praktiken bindet, die in erster Linie in *medialen Strategien* wurzeln. Jenseits ästhetischer Selbstreflexivität geschieht ihre Anwendung agonal. Entsprechend beruhen sie auf der Kreuzung disparater Medien, wobei immer wieder andere Verwerfungen und Instabilitäten entstehen. Der künstlerische Prozess beruht auf der Erforschung solcher Dissonanzen und Frakturen. Sie bildet keinen Selbstzweck, vielmehr setzt sie dort an, wo mediale Fiktionalisierungen immersive Effekte

²⁵ Vgl. Anja Osswald, *Zu Paik*, in: Nam June Paik, eine Data base, Deutscher Pavillion Venedig, Ostfildern 1993, S. 213.

²⁶ Vgl. dazu insb. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M 2004 sowie vom Vf., *Ereignis und Aura*, a.a.O.

erzielen, die durch Ausspielung von Differenzen und Störungen gebrochen werden können. Nirgends geht es also um eine „Schau“, sondern um die Destituierung der medialen Ordnung und um die Desillusionierung ihrer technischen *perfectio*.

Bevorzugte Mittel dazu sind abermals Paradoxa, diesmal nicht als Selbstbezüglichkeiten von Kunst ist sich, sondern als *mediale Paradoxa*, die Klüfte zwischen den Medien sichtbar machen die Inkommensurabilität ihrer Formate hervortreten zu lassen, um sie gleichsam miteinander in Konkurrenz zu bringen. Solche Paradoxien eröffnen Reflexionen, freilich bescheidener als jene Selbstreferenzen, mit denen sich die Kunst der Avantgarde von der Ästhetik der Klassik und Romantik zu trennen suchten, vielmehr einzig um *künstlerische Projekte* zu initiieren, die Widerstandseffekte auslösen. Reflexivität wird dann zum Mittel solcher Effekte, die lokale und sehr genau kalkulierte Konsequenzen statuieren und ihre Relevanz allein in Bezug auf deren Relativität besitzen. Dazu gehören Image- und Soundbearbeitungen, die Bild und Ton gegeneinander versetzen und dadurch Arhythmiken evozieren, oder Closed-Circuit-Installationen, die widersprüchliche Wahrnehmungen hervorrufen, ferner Verfahren der mehrfachen Rahmung, der Verdopplung und Wiederholung oder des extremen Blow up usw., welche die Abgründigkeit des Sichtbaren deutlich machen oder Realität und Fiktionalität wechselseitig vertauschen. Bob Wilson hat, ebenso wie Bill Viola, durch extreme Bewegungsverzögerungen gleichsam Lücken zwischen dem, was zwischen zwei Atemzügen unbemerkt bleibt, sichtbar zu machen versucht und dadurch dem Körper jene Spiritualität zurückerstattet, die er durch seine technische Überrüstung verlor. Solche Experimente arbeiten „auf der Schwelle“. Sie figurieren zwischen Kunst und Wissenschaft und intervenieren dabei ins Feld des Ästhetischen; doch geben sie keine Analyse, übernehmen keine Position, sondern sie inszenieren auf indirekte Weise Friktionen oder buchstäbliche „Verkennungen“ medialer Strukturen und zwar mit dem Mitteln medialer Produktionen selbst. Entsprechend operieren sie nicht im Bereich von Illusionspolitik und Schein, sondern sie trachten auf der Grundlage von Medien eben das aufscheinen zu lassen, was sich der Mediatisierung entzieht. Notwendig verbleiben solche Operationen im Aporetischen. Sie gelingen einzig darin, dass sie scheitern. Das erfordert, die Funktionalität der Medien zu „defunktionalisieren“, d.h. durch Brüche, Interferenzen oder Störungen so gegen sich selbst zu wenden, dass sie ihre Medialität genau in dem Maße preisgeben, wie ihre Mediatisierung versagt.

Medien haben die Eigenart, im Erscheinen selbst zu verschwinden: Darin liegt ihre Negativität, aber auch ihr Täuschungspotential.²⁷ Sie zeigen, führen vor, vermitteln, speichern oder transportieren, jedoch so, dass die Form des Zeigens, der Vorführung, der Vermittlung, der Speicherung oder des Transports hinter deren Prozess zurücktritt. Kunst

²⁷ Vgl. vom Vf., *Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine ‚negative‘ Medientheorie*, in: Sybille Krämer (Hg.), *Performativität und Medialität*, München 2004, S. 75-96.

versucht dagegen ihre Umkehrung. Sie hält die Prozesse an, installiert Hindernisse, setzt ihnen Reibungspunkte entgegen. Ihr „Zweck“ ist dann nicht das Täuschungsmanöver, das „Wundern“ und „Verwundern“, und der Künstler entsprechend kein *maître de plaisir*, der die medialen Inszenierungen steigert, sondern er gleicht weit eher einem *maître de paradoxe*, der Augenblicke plötzlicher Auslöschung und Zusammenbrüche kreiert, die an Dimensionen des *kairos*, der *katastrophē* und der *katharsis* rühren. Tatsächlich gewinnt die „Verfransung“ der Künste, deren Diagnose Adorno ins Zentrum seiner späten Überlegungen rückte, darin erst ihre Brisanz. Denn nicht der Einriss ihrer Demarkationen erscheint maßgeblich, von der Adorno selbst sagt, sie wirke dort am Intensivsten, wo die Gattungen der immanenten Notwendigkeit ihrer Entwicklungen folgten²⁸ – das hieße nämlich, ihr Spiel aufrechtzuerhalten und den Künsten ihre Identität zu lassen –, vielmehr käme es weit eher auf die Vereitlung von Anschlüssen und die Vermischung des Inkompatiblen an. „Inter-Medialität“ im Wortsinne bedeutet eigentlich dies: Erzeugung einer Spannung oder „Zwischenräumlichkeit“, worin die Künste nisten und durch Chiasmen und Widersprüche die Mediatisierungen unterbrechen, um in ihnen Sprünge auszulösen. Darin zeigt sich zugleich ihr genuin performativer Charakter: Gerade jüngste Tendenzen, die mit Prinzipien der Bricolage, mit Zitaten globalisierter Sound- und Bildwelten, mit Praktiken sozialer Verantwortung arbeiten, die noch keinen Namen tragen und vermutlich auch keines bedürfen, lassen sich nicht mehr als Dekonstruktion lesen, sondern sie bieten höchst praktische Interventionen, die die Verhältnisse invertieren, um ihr Anderes und Ausgeschlossenes zu enthüllen.

Durchweg sind solche Tendenzen einer *Pragmatisierung der Künste* geschuldet. Sie trägt jene Züge, die Foucault im Übergang vom „universellen“ zum „spezifischen Intellektuellen“ beschrieben und mit der Figur vom „Tod des Autors“, wie sie zuvor schon Roland Barthes ins Spiel gebracht hat, assoziiert hat.²⁹ An die Stelle des „Genies“, so Foucault, des „Sängers der Ewigkeit“, der bleibende Werke schuf, um der Welt eine gültige Interpretation aufzuerlegen, trete heute der Taktiker der Freiheit, der sein persönliches Gewicht in die Waagschale der Auseinandersetzungen lege, ohne sich darum zu kümmern, ob das, was er tue, vor dem Gerichtshof der Geschichte Gnade findet oder nicht. Nicht länger erscheinen dann die Künste als „universelle Medien“ und der Künstler als „Ausnahmeerscheinung“, als ein Geweihter, der, wie Rimbaud, Lautreamont oder Josef Beuys mit dem Wundmal des Heiligen ausgestattet als Grenzgänger und Überschreiter fungiert; vielmehr arbeitet er am „Exemplarischen“ und „Vorläufigen“, um sehr konkrete Veränderungen zu induzieren. Folglich beschränkt sich sein Anspruch auch nicht auf die ästhetische Erkenntnis oder die „Wahrheit der Kunst“, sondern auf die Streuung, Heteronomie und Pluralität der Eingriffe, die lediglich eine relative Bedeutung besitzen

²⁸ Adorno, *Die Kunst und die Künste*, a.a.O., S. 169.

²⁹ Vgl. Michel Foucault, *Der Staub und die Wolke*, Bremen 1982, S. 65, sowie S. 62f. passim.

und ihre Legitimität aus ihrer jeweiligen Situativität beziehen. Wir haben es also nur noch mit lokalen und temporalen Strategien zu tun, mit einem Feld von Interventionen, die allein dort ihr Recht finden, wo sie am Platz sind und die deswegen auch weder verallgemeinerbar noch klassifizierbar oder aufzählbar sind, sondern auf die Register der Kontexte bezogen bleiben, denen sie entstammen. Weder beanspruchen sie darum Autonomie noch irgendeine Art von Auszeichnung oder Fortschrittlichkeit; vielmehr müssen sie auf ihre jeweiligen Mittel und Wirkungen hin beurteilt werden, aus denen sie ihre spezifische Intensität beziehen.