

# Mediale Paradoxa. Zu Verfahrensweisen künstlerischer Produktion

Dieter Mersch

## Kunst und Wahrheit

Die Frage, was kritisches Komponieren heute sei, provoziert sogleich die weitere Frage nach dem Zusammenhang zwischen Kunst und Kritik. Sie rührt an das Verhältnis von Ästhetik und Wahrheit. Denn Kritik ist ein Begriff, der den Anspruch auf Wahrheit impliziert – nicht notwendig ‚der‘ Wahrheit in der Bedeutung eines *singulare tantum*, sondern im Sinne einer Gegensetzung zwischen wahrer und falscher Kunst bzw. wahren und falschem Bewusstsein, wie es etwa Adorno seiner *Philosophie der neuen Musik* zugrunde legte.<sup>1</sup> Diese wiederum erfordern die Markierung einer Differenz zwischen dem so Kritisierten und seinem Anderen, das die Kritik rechtfertigt und ihr einen unabhängigen Maßstab, ein allgemeines Kriterium verleiht.

Der Weg, der derart Ästhetik und Wahrheit in eine entschiedene Beziehung gebracht hat, reicht dabei von der Philosophie Hegels bis zu deren äußerstem Umsturz, der Umkehrung in der *Negativen Dialektik* Adornos – jener Philosophie also, die sich vielleicht am Nachhaltigsten mit dem Odeur umfassender Kritik versah. Hatte Hegel die Kunst *unter* die Wahrheit gestellt und ihr damit den Begriff, den Diskurs *vorangestellt* – so, dass jede Kunst, obzwar selbst ein Denken, gegenüber dem Diskurs verblasst, bis sie, so die berühmte Diktum von ihrem Ende, an ihm zugrunde geht, soweit sie, wie es in den *Vorlesungen über die Ästhetik* heißt, „nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes (ist und bleibt)“,<sup>2</sup> wird Adorno die Hierarchie umkehren und die Kunst vom Banne des Begriffs befreien. Zwar bleibt die Bindung an Wahrheit, doch so, dass diese fortwährend in Unwahrheit umschlägt, weil ihr Ausdruck angesichts des gesellschaftlichen Verblendungszusammenhangs chronisch inadäquat bleiben muss – woraus „avancierte Kunst“, wie Adorno sagt, mit kritischer Sensibilität umgekehrt Kapital schlägt. Ist nämlich in Kunst – darin stimmt Adorno mit Hegel überein – Schein und mit Scheinhaftem verklebt, weil sie am Materialhaften, am Sinnlichen haftet – jener Umstand, den Hegel als ihren eigentlichen Makel erkannte – bezieht sie daraus nach Adorno gerade ihre Einzigartigkeit, die sie allem Denken überlegen macht. Denn scheinhaft sei zuletzt das

---

<sup>1</sup> Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/M 1978, S. 28.

<sup>2</sup> Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 3 Bde, in: *Werke in 20 Bden*, hier: Bd. 13, Frankfurt/M 1970, S. 25.

Begriffliche selbst: „Philosophie (...) exponiert sich dem generellen Einwand, dass sie, indem sie zwangsläufig Begriffe zum Material habe, sich idealistisch vorentscheide. Tatsächlich kann keine, selbst nicht der extreme Empirismus, die *facta bruta* an den Haaren herbeischleppen und präsentieren wie die Fälle in der Anatomie oder Experimente in der Physik; keine, wie manche Malerei lockend ihr vorgaukelt, die Einzeldinge in die Texte kleben.“<sup>3</sup> An anderer Stelle heißt es weiter: „Der Schein von Identität wohnt (...) dem Denken selber seiner puren Form nach inne. Denken heißt identifizieren. Befriedigt schiebt begriffliche Ordnung sich vor das, was Denken begreifen will. Sein Schein und seine Wahrheit verschränken sich.“<sup>4</sup> Adorno korrigiert also Hegel um die Notwendigkeit der Unauslöschlichkeit der Dinge und ihrer Materialität, insofern nicht das Denken, sondern einzig die Kunst ihrer Widerständigkeit einen angemessenen Platz zuzuweisen vermag. Darum partizipiere diese, anders als das Präjudiz auf Idealismus, das jedem Denken unweigerlich innewohnt, am „Nichtidentischen“ und damit an der Wahrheit einer Negativität. Sie rettet, anders ausgedrückt, ein Brüchiges, Nichtaufgehendes oder Sperriges, wie es sich gleichermaßen am Leid der Subjekte bezeugt, das daran widerhallt.

### **Konstruktion und Hörbarkeit**

Dieses Programm einer *aesthetica negativa* räumt der Kunst ihr Wahrheitsvermögen im Augenblick des Versagens der Begriffe ein. Es handelt sich nicht, wie ausdrücklich betont werden muss, um eine lediglich abstrakte Position, die Adorno selber aus der begrifflichen Reflexion bezog, sondern um die Quintessenz einer Erfahrung, durch die er selbst als Komponist und Hörer Neuer Musik gegangen ist. Bekanntlich besitzen die Einsichten ihre Basis nicht nur in Adornos eigenem Umgang mit dem, was ein ‚kritisches Komponieren‘ genannt werden könnte, seiner ganz den Idealen der Wiener Schule verpflichteten Praxis, sondern vor allem auch seiner jahrelangen theoretischen Auseinandersetzung mit Neuer Musik und deren Entwicklungen im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse und der sie begleitenden Vortragstätigkeit.<sup>5</sup> Argwöhnisch beäugte er deren Fehlläufe. Das gilt nicht nur für die paradigmatische Opposition, die er zwischen Schönberg und Strawinsky in der *Philosophie der neuen Musik* zog, sondern im besonderen Maße für die spätere, z.B. in den Kranichsteiner Vorlesungen geübte Kritik an Serialismus und Aleatorik. An ihnen lässt sich die Einsatzstelle dessen ablesen, woran das, was weiterhin ein ‚kritisches Komponieren‘ heißen könnte, zu prüfen wäre. Denn Adorno formuliert dort ein *dreifaches*, auf intime Weise miteinander verquicktes Bedenken, das die beiden

---

<sup>3</sup> Ebenda, S. 23.

<sup>4</sup> Adorno, *Negative Dialektik*, Gesammelte Schriften Bd. 6, Frankfurt/M 1973, S. 17.

<sup>5</sup> Vgl. exemplarisch Adorno, „Vers une musique informelle“, in: *Musikalische Schriften I-III* (= Gesammelte Schriften Bd. 16), Frankfurt/M 2003, S. 493-540.

maßgeblichen Strömungen Neuer Musik der 50er und 60er Jahre trifft und ihn dazu bringt, sie zu verwerfen:

(1) *Erstens* hält ihnen Adorno ihre Abstraktheit vor, im Falle des Serialismus<sup>6</sup> sogar die praktizierte, fast mathematische Kalkülisierung, die ihn vom eigentlich Kompositorischen entferne. „Ja, komponieren sie denn auch damit“, zitiert er Schönbergs Ausruf auf den Bericht, es werde nun allenthalben nach dem Zwölftonschema gearbeitet.<sup>7</sup> Das Zitat betont die Differenz zwischen formaler Ausrechnung der Reihen und dem, was Adorno an anderer Stelle unter die Forderung der „Materialbeherrschung“ oder „Durchorganisation“ der Klänge stellte.<sup>8</sup> Die Anlage dazu erkannte er bereits in der Zwölftontechnik, sofern sie *als* Technik oder Methode verstanden wurde, nicht als künstlerisches Konzept. Denn das Technische lässt das Kompositorische vom Klanglichen dissoziieren und zur Mechanik deprivieren; es komme so einem „Verlangen nach Ordnung“ gleich, fördere nicht der „Wahrheit der Sache“.<sup>9</sup> „Man darf die Zwölftonmusik nicht als eine ‚Kompositionstechnik‘ (...) missverstehen. Alle Versuche, sie als solche zu benutzen, führen ins Absurde“,<sup>10</sup> heißt es schon in der *Philosophie der neuen Musik*. Das rationale System, das sich objektiv über die gesellschaftlichen Subjekte verhängt, redupliziere sich damit im Medium des Musikalischen: „Die Zwölftontechnik (...) fesselt die Musik (...). Indem sie sich in der Verfügung übers Material verwirklicht, wird sie zu einer Bestimmung des Materials, die sich dem Subjekt als entfremdete gegenüberstellt und es ihrem Zwange unterwirft.“<sup>11</sup> „Vergeblich die Hoffnung, es stelle sich durch mathematisierende Manipulationen ein reines musikalisches Ansehen her“, fügt Adorno in seiner Rundfunkrede über das *Altern der Neuen Musik* hinzu: „Es ist die Passion der Leere (...).“<sup>12</sup> Und weiter: „(A)ufs Absurde bewegt man sich zu. Diese Stücke sind musikalisch im strengen Verstande sinnlos, ihre Logik, ihr Aufbau und Zusammenhang weigert sich dem lebendig hörenden Vollzug (...)“<sup>13</sup> Deswegen gebe es „in dieser Musik“ auch „kein Komponiertes mehr. Regrediert auf die Sphäre des vormusikalischen, vorkünstlerischen Tons“ merke vielmehr der Zuhörer „(r)esigniert (...) beim ersten Takt, dass er einer Höllenmaschine überantwortet ist, die gnadenlos abläuft, bis das Schicksal sich erfüllt hat und er aufatmen darf.“<sup>14</sup>

---

<sup>6</sup> Kaum weniger polemisch fällt auch das Urteil über die Aleatorik aus, in der Adorno vor allem eine Verschärfung des Serialismus sah. Vgl. ders., *Dissonanzen*, Göttingen, 6. Aufl. 1982, S. 121ff., ders., *Vers une musique informelle*, a.a.O., S. 523, 533f.

<sup>7</sup> Ders., *Vers une musique informelle*, S. 506ff.

<sup>8</sup> Ebenda, S. 537

<sup>9</sup> Ebenda, S. 498. Weiter heißt es S. 513: „Man sollte auch in der Musik einmal darüber nachdenken, warum die Menschen, sobald sie wirklich ins Offene kommen, das Gefühl produzieren: da muss doch wieder Ordnung her, anstatt aufzuatmen (...). Kaum eine künstlerische Bewegung, die nicht den Mechanismus des Oktroi geraten wäre; auch die Entwicklung vom Fauvismus bis zum Neoklassizismus, Cocteau's Parole ‚L'ordre après de désordre‘ hat es bezeugt. In der ewigen Wiederkehr auf Schemata gerichteten Ordnungsbedürfnisse vermag ich keine Bürgschaft von dessen Wahrheit zu sehen, eher ein Symptom perennierender Schwäche.“

<sup>10</sup> Ders., *Philosophie der neuen Musik*, a.a.O., S. 63 u. 63ff.

<sup>11</sup> Ebenda, S. 68.

<sup>12</sup> Ders., *Dissonanzen*, a.a.O., S. 152.

<sup>13</sup> Ebenda, S. 149.

<sup>14</sup> Ebenda, S. 152, 154, 155 passim.

(2) *Zweitens* mochte Adorno nirgends vom Anspruch des Subjekts als Garant künstlerischer Praxis abrücken – wie verkrüppelt oder entstellt sich Subjektivität angesichts der „verwalteten Welt“ auch immer darstellen mag. Sie galt ihm als ein „Unverlierbares“, wenn auch dialektisch Aufzuhebendes. „So wenig Musik, Kunst überhaupt, bar des subjektiven Moments gedacht werden kann – sie muss eben jener durch den Ausdruck sich bespiegelnden und damit allemal affirmativen Subjektivität sich ent schlagen (...)“, bekennt die Vorlesung *Vers une musique informelle*; doch gleichzeitig hänge von ihm „die musikalische Zukunft ab“: „Denn das Subjekt ist das einzige Moment von Nichtmechanischem, von Leben, das in die Kunstwerke hineinragt; nirgends sonst finden sie, was sie zum lebendigen geleitet. So wenig Musik dem Subjekt gleichen darf (...), sowenig darf sie ihm auch vollends nicht gleichen (...).“<sup>15</sup> Möglich und unmöglich zugleich bemisst sich die Kunsthaftigkeit der musikalischen Gebilde am Stand und Zustand von Subjektivität – vielleicht sogar am Entschiedensten dort, wo diese brüchig geworden ist und sich allein negativ zu artikulieren vermag. Denn sie trägt, wie es im *Fragment über Musik und Sprache* heißt, die „Sprachhaltigkeit des Musikalischen“ aus, die freilich bei Adorno weder semiotisch noch linguistisch oder hermeneutisch verstanden werden darf, sondern einzig im Sinne „negativer Dialektik“: „Musik ist sprachähnlich. (...) Aber Musik ist nicht Sprache. (...) Wer Musik wörtlich als Sprache nimmt, den führt sie in irre (...). Ihre Sprachähnlichkeit erfüllt sich, indem sie von der Sprache sich entfernt.“<sup>16</sup> Zwischen Sprache und Musik spannen sich so Brücke *und* Kluft, weil Musik nicht kommuniziert, indem sie redet, sondern im Sinne einer Symptomatologie des verletzten Subjekts *zeigt*: Ohnmächtig, für sich selbst zu sprechen, erscheint es ausschließlich mächtig, sich in Symptomen eigener Ohnmacht preis zu geben. *Preisgabe* also, nicht kalkulierte Artikulation, heißt das Ideal, das die Kranichsteiner Vorlesung zum Programm einer „informellen Musik“ erhebt und auf die Formel bringt, künstlerische Utopie bestünde heute darin, „Dinge (zu) machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind“.<sup>17</sup>

(3) Korrelat dieser unwillkürlichen Spuren subjektiver Wunden – und zugleich das, was Marcel Proust mit *mémoire involontaire* bezeichnete und woran Benjamin die vergangene „Aura“ der Kunstwerke bemaß<sup>18</sup> – ist indessen die Wahrnehmbarkeit, womit der *dritte* Punkt der Adornoschen Einwendungen gegen Serialismus und Aleatorik aufgerufen ist. Bereits im ersten Punkt seiner Kritik, der Unterscheidung zwischen dem Logischen bzw. Mathematischen einerseits und dem Kompositorischen andererseits, sowie, korrespondierend dazu, zwischen Ordnung und Klang, wurde der fehlende Zusammenhang zwischen den streng konstruierten serialistischen Gebilden und dem, was

<sup>15</sup> Ders., *Vers une musique informelle*, a.a.O., S. 503 und 527.

<sup>16</sup> Ders., *Fragment über Musik und Sprache*, a.a.O., S. 251 und S. 256.

<sup>17</sup> Ders., *Vers une musique informelle*, S. 540.

<sup>18</sup> Walter Benjamin, Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, in: *Gesammelte Schriften I.2*, Frankfurt/M 1974, S. 509-690, S. 644; vgl. ferner auch: S. 612ff.

Adorno den „lebendig hörenden Vollzug“ nannte, moniert. Die Differenz mahnt insbesondere „Hörbarkeit“ an. Sie avanciert nunmehr zu Adornos eigentlichem Kriterium: „(E)s entfällt die Ausschließlichkeit des Hörideals aller Musik der neueren Zeit, das Komponieren im Hören“,<sup>19</sup> kritisiert der kurze Text über *Tradition*, der 1956 in *Dissonanzen* erschien – und die Kranichsteiner Vorlesung von 1961 setzt hinzu, dass das, was im Gegenzug zu herrschenden Tendenzen als „Musique informelle“ zu exponieren wäre, nur Bestand haben könne, wo „das Ohr dem Material lebendig anhört, was daraus geworden ist“: „Nicht hat die Forderung nach Materialbeherrschung als dem Durchbilden des Komponierten (...) einem laxeren Verfahren zu weichen. Materialbeherrschung aber muss, als Reflexion des komponierenden Ohrs, selbstkritisch sich steigern, bis sie nicht länger einem heterogenen Stoff widerfährt. Sie muss zu einer Reaktionsform jenes kompositorischen Ohrs werden, das passiv gleichsam die Tendenz des Materials sich zueignet.“<sup>20</sup>

## Medialität und Überschuss

Nichtkonstruierbarkeit im Sinne von Unerrechenbarkeit oder Unverfügbarkeit einerseits und die Spur des leidenden Subjekts als kryptographische Symptomschrift andererseits sowie drittens die ästhetische Erfahrbarkeit und Wahrnehmbarkeit nicht aufgehender wie gleichzeitig nicht zu tilgender Momente des Widerständigen bilden somit für Adorno die maßgeblichen Punkte einer kritischen Produktion bzw. dessen, was sich allgemeiner als eine „aesthetica negativa“ apostrophieren lässt. Sie seien im folgenden näher betrachtet und im Lichte eines verschobenen Vokabulars zugleich zu wenden und neu auszubuchstabieren. Verlangt ist dazu ein erneuter Rückgang auf ein im *Fragment über Musik und Sprache* implizit mitschwingendes Motiv. „Sprache“ im Sinne von „Mitteilung“, von „Kommunikation“ bzw. der *Aussage* und *Rede über etwas*, heißt es dort, bedarf der „Artikulation“. Was an Sprache Struktur und Ausdruck ist, lässt sich dabei als „diskursives“ bzw. „diskretes“ Medium entziffern:<sup>21</sup> Wir haben es, gemäß des Saussureschen Sprachbegriffs, mit einem differentiellen Schema zu tun, einer Opposition aus Unterschieden, der, zumindest als notierter Notenschrift, Musik ähnelt. Pointierter formuliert: Was an Musik sprachähnlich ist, hat notationellen Charakter.<sup>22</sup> Es lässt sich aufzeichnen. Schönbergs Zwölftonmusik und schärfer noch der Serialismus haben sich in ihrem ästhetischen Strukturalismus, der in seiner Konzeption durchaus dem

---

<sup>19</sup> Adorno, *Dissonanzen*, a.a.O., S. 122.

<sup>20</sup> Ders., *Vers une musique informelle*, a.a.O., S. 538 u. 537. Vgl. auch S. 540.

<sup>21</sup> Vgl. dazu Dieter Mersch, *Wort, Bild, Ton, Zahl. Modalitäten medialen Darstellens*. In: Ders., (Hrg.), *Die Medien der Künste*. München 2003, S. 9-49.

<sup>22</sup> Vgl. dazu auch Albrecht Wellmer, *Das musikalische Kunstwerk*, in: Andrea Kern, Ruth Sonderegger (Hg.), *Falsche Gegensätze*, Frankfurt/M 2002, S. 133-175, der auf diese Weise eine direkte Beziehung zwischen Musik und Sprache postuliert.

linguistischen Strukturalismus in der Nachfolge Saussures ähnelt, ausschließlich an die notierbaren Elemente gehalten. Ihre Komplexität verdankt sich ihrem entschiedenen Präjudiz für Schriftlichkeit. Adorno spricht in diesem Zusammenhang auch von Deduktionen aus dem Einzelton und dessen Parametern Tonhöhe, Färbung, Dynamik, Rhythmus;<sup>23</sup> doch ist dergestalt der Ton *als* Ton schon Zeichen, schon Schriftmarke. Serialismus gibt es deshalb nur auf dem Papier – und die Karikatur, dass die seriellen Reihen durch die Ingenieure und Techniker des Musikalischen nur ausgerechnet würden, dass der Musiker, wie Adorno gleich zu Beginn seiner Vorlesung *Vers une musique informelle* sagt, „dem Mathematiklehrer entlaufen“<sup>24</sup> sei, hat hier ihre Bestimmung. Man kann sagen, dass der Serialismus der höchste Punkt einer als Notation gefassten Musik ist: Daher die Sterilität der Konstruktionen – sie operieren einzig in dem, was an Sprache und Musik diskretes Medium ist: der Skriptur.

Musik geht darin nicht auf. Würde sie darin aufgehen, bleibe sie allein eine abstrakte Struktur und ein struktureles Spiel. Man kann deshalb ohne weiteres ergänzen, dass keine Kunst, kein ästhetischer Prozess, nicht einmal die Sprache in ihrer ästhetischen Dimension darin aufginge. Denn wie komplex und sorgfältig die Mittel der Darstellung auch immer gewählt sind – in der Malerei die Rahmung, der Untergrund, die Palette der Farben: man denke beispielsweise an Arbeiten auf gebrauchten Pappkarton mit Industriefarben wie Lacken oder an ausgerahmte Formate, die sich schräg in den Raum recken; oder Theater Bühnenbild, Requisiten, Beleuchtung oder Masken und Kostüme: als Paradigma könnte eine leere und ausgeräumte Bühne fungieren, die den zu bespielenden Raum als Blöße oder freien Platz entbirgt –, immer erzählen sie jedoch von der besonderen Machart, den zur Verwendung gelangenden Materialien oder theatralen Praktiken, nicht aber vom *Ereignis*, von den unverwechselbaren Akten der Intervention, die mit akademischen Tabus brechen, oder von der *Präsenz des Augenblicks*, die ja gerade dadurch eindringlich werden kann, dass etwas fehlt, eine Erwartung nicht erfüllt wird oder von einem Mangel an Handlung, eine Abwesenheit usw. Kurz, *aller Kunst eignet ein Anderes, das nicht Struktur oder Medium ist* – und dieses Andere, Heterogene oder „Nichtidentische“ nennt gerade das, was im eigentlichen Sinne das Ästhetische der Gebilde ausmacht, ihre Autonomie. Adorno hat sie in der *Differenz zur Sprache* verortet – denn, der entsprechende Passus aus dem *Fragment über Musik und Sprache* sei noch einmal wiederholt, „(w)er Musik wörtlich als Sprache nimmt, den führt sie irre“.<sup>25</sup> Gemeint ist: Musik und Sprache differieren in dem, was an Sprache Mittel zur Verständigung, zur Bedeutung ist. Das bedeutet: Der Unterschied ist ein *Unterschied ihrer Medialität*. Es lässt sich, im Gegensatz zum Medialen, zur Schriftlichkeit und

---

<sup>23</sup> Adorno, *Vers une musique informelle*, a.a.O., S. 508, 516, 520.

<sup>24</sup> Ebenda, a.a.O., S. 493

<sup>25</sup> Ders., *Fragment über Musik und Sprache*, a.a.O., S. 251

Signifikanz in der Bedeutung dessen, was *sagbar* wäre, als *Zeigen* ausweisen. Das Zeigen ist kein Zeichen, sondern *Erscheinen*. Ihm eignet Präsenz. Sein Ort verweist auf eine Wahrnehmbarkeit, d.h. auf das, was Adorno so vehement gegen die Konstruktionen Neuer Musik verteidigte: ihre „Hörbarkeit“. Das durch die Struktur Mediatisierte, mithin auch Bedingte, Abgerichtete, aber durchaus nicht durch sie Usurpierbare, ist der Klang, seine eigensinnige Materialität und Performanz, die, weil wir es mit dem Ohr und nicht mit dem Auge zu tun haben, an *Ereignishaftigkeit* rührt.<sup>26</sup> Ihm kommt, gleichsam, eine eigene Note, eine nichtwiederholbare Singularität zu, die stets von Raum *und* Zeit abhängt, von der jeweiligen Momentaufnahme wie von den okkasionellen Konditionen seiner Aufführung.

Das lässt sich auch so fassen: Die materiellen wie performativen Bedingungen der im Spiel befindlichen Medien sind als Bedingungen nicht selbst mitmediatisierbar; sie spielen vielmehr mit und entziehen sich ihrer Medialität. Kein Medium erfüllt sich selbst, vielmehr eignet jeder Medialität ein Nichtmediatisierbares, woran es ebenso bricht.<sup>27</sup> Solange wir uns allein im notationellen Schema aufhalten, in der Struktur, sind wir ausschließlich auf diese verwiesen, d.h. auf einen internen Verweisungszusammenhang, von dem Derrida treffend gesagt hat, dass in ihm lauter „Verweise auf Verweise verweisen“.<sup>28</sup> Keine Stelle hat darin jedoch das Ereignis des Klangs, seine spezifische Materialität oder Performanz. Buchstäblich tritt es aus der Struktur heraus als ein – im Wortsinne – *Ekstatisches*. Wohlgermerkt: Die Materialität und Aufführung des Klangs gibt es nicht ohne die Form, die Struktur, die Medien. Doch erweisen diese sich nicht durch die Form, die Struktur oder zum Einsatz kommenden Medien garantiert; sie zeigen sich weder als ein vollständig Domestizierbares noch Kontrollierbares, sondern als ein durchaus Widerständiges, Sperriges. Sie sind als solche nicht zu bändigen. Was daher negativ ausgedrückt war – die spezifischen Bedingungen der Materialität und des Vollzugs als Entzug, der gleichsam im Rücken der Akteure unbestimmt mitschwingt und den sie nicht in der Hand zu halten vermögen – hat derart gleichzeitig seine positive Note. Unbotmäßig mischen sie sich ein, bleiben ein nicht zu vereinnahmendes Überschüssiges. Nicht nur gehört es zur Praxis der Kunst wie zu ihrer Erfahrung, ihrer Rezeption; *vielmehr ist das je Überschüssige das eigentliche Ereignis* – dasjenige, was an Kunst ihr Kunsthaftes, ihr maßgebliches Ästhetisches ausmacht. Schärfer ausgedrückt: Das Ästhetische *als* Ästhetisches findet darin seine Intensität, sein *punctum*, wie Roland Barthes mit Bezug auf die Fotografie gesagt hat – ein Ausdruck, der sich, weil er das

---

<sup>26</sup> Zur Ereignishaftigkeit des Hörens vgl. auch Dieter Mersch, Aisthetik und Responsivität. Zum Verhältnis von medialer und amedialer Wahrnehmung, in: Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Matthias Warstat (Hg.), Wahrnehmung und Medialität. Theatralität 3 Tübingen Basel 2001, S. 273-299.

<sup>27</sup> Vgl. ders., Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine ‚negative‘ Medientheorie, in: Sybille Krämer (Hg.), Performativität und Medialität, München 2004, S. 75-96.

<sup>28</sup> Jacques Derrida, Grammatologie, Frankfurt/M 1974, S. 511.

eigentlich „Bestechende“, das, was angeht und ‚an-springt‘, mitunter attackiert, ohne weiteres auch auf die Malerei, die Literatur und die Musik beziehen lässt.<sup>29</sup>

Die These ist dann, dass die Differenz zwischen Konstruktion und Wahrnehmung, wie sie Adorno gegen den Konstruktivismus der Neuen Musik ins Spiel brachte – eine Differenz, die im übrigen viele Namen trägt und auf mannigfache Weise beschrieben werden kann – sich nunmehr als Unterschied zwischen Medialität im Sinne von Struktur, Organisation und Gestalt einerseits und Ereignis und Überschuss andererseits reformulieren lässt. Sie ist als Differenz nicht zu überspringen. Sie erweist sich damit als Bedingung jeder ästhetischen Produktion. Und sie eröffnet eine Kluft, eine Spaltung, die sich als ‚chiastisch‘ bezeichnen lässt. Sie ist chiastisch, weil sich in ihr ‚Sagen‘ und ‚Zeigen‘ ebenso unlösbar miteinander verschränken, wie sie nicht aufeinander reduzierbar sind.<sup>30</sup> D.h. auch: Nie findet sich ein Klang ohne Struktur, ohne die Organisation seines Materials oder Medium, aber jener geht durchaus nicht in diesen auf. Der Ausdruck ‚Chiasmus‘ nennt dieses Nichtaufgehende. Er spricht dabei insbesondere eine kreuzweise Überschneidung an, wobei das, was sich kreuzt, nicht in einem Punkt trifft, vielmehr wäre an „windschiefe Geraden“ im Raum zu denken, die in unterschiedliche Richtungen laufen, ohne sich je zu berühren. Das Kreuzende erfüllt sich dann in keiner Identität. Der Ausdruck ‚Chiasmus‘ verweist auf solche ‚Nichtidentität‘. Er symbolisiert einen Riss, der nirgends heilt. Das Chiastische wäre dann das, was bei aller Anstrengung nicht zur Deckung gebracht werden kann. Folglich gehört zu ihm eine Verfehlung, eine *wesentliche Disparität*. Mit ihr, der Kluft oder unlösbaren Differenz hat es auf privilegierte Weise die Kunst zu tun. Ihr Metier ist entsprechend der Widerspruch. Anders gewendet, der ‚Stoff‘, das, was die Ästhetik das ‚Material‘ der Kunst nennt, dasjenige also, womit sie arbeitet und was – wörtlich – ‚auf dem Spiel steht‘, sind nicht das Sujet oder die Medien und ihre Mittel, sondern *Widersprüche*. Sie haben zumal das Format *medialer Paradoxa*. Und sie bilden nicht nur die außerordentliche Quelle künstlerischer Produktivität, sondern auch die Quelle dessen, was unter dem Stichwort der „ästhetischen Erfahrung“, ihrer spezifisch sinnlichen Erkenntnisweise rangiert.

### **Chiasmus und mediale Paradoxie**

Der Befund verlangt indessen eine Reihe weiterer Erläuterungen. Denn bezeugt ist mit dem Ausdruck „Paradox“ eine Brüchigkeit, mit der es naturgemäß schwierig zu arbeiten ist. Der ästhetische Prozess der Künste hat daran seine ‚Not‘ – in der doppelten Bedeutung seiner Notwendigkeit wie seiner Unmöglichkeit. Vor allem sperrt er sich eines einfachen

---

<sup>29</sup> Zu Roland Barthes *punctum* vgl. auch Dieter Mersch, Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis, München 2002, S. 83ff., dort bezogen auf das Bild, freilich in seinen allgemeinen Konsequenzen ebenso auf die anderen Künste beziehbar.

<sup>30</sup> Zur Verwendung der Ausdrücke ‚Sagen‘ und ‚Zeigen‘ und ihrer Duplizität vgl. ebenda, S. 236ff.

Gelingens, vielmehr verbleibt er ostentativ im Fragmentarischen, das bei aller Kunst ihr Unauslotbares ausmacht. ‚Fragment‘ meint sowohl das Fragile, das Unerfüllte als auch das Offene, die Nichtschließbarkeit ihres Ereignens, die zugleich ihr spezifisches Faszinosum ausmacht. Adornos Pointe von der „Rätselgestalt der Kunstwerke“, der Tatsache dass, wie es in der *Ästhetischen Theorie* heißt, „Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen“,<sup>31</sup> korrespondiert damit. Sie ist in der klassischen Ästhetik – tendenziell noch bis zu Gadammers hermeneutischer Ästhetik – unter dem Titel der Identität gestellt und damit zugleich verborgen worden. Danach erfüllt sich Kunst in der Einheit von Stoff und Form, von Inhalt und Gestalt, deren Korrelat die Metapher von der ‚Widerständigkeit des Material‘ bildet, die viele Interpretationen zulässt und in der Musik zumal als Gegensatz zwischen Konzept und Realisation oder Partitur und Aufführung wiederkehrt. Das Schiefe der Formulierung vom ‚Widerstand‘ liegt indessen sowohl in der Konnotation einer *Hemmung* als auch in der Figur der Opposition, welche beide zur *Einheit* tendieren.<sup>32</sup> Geweckt wird auf diese Weise die Vorstellung einer Arbeit oder Anstrengung, deren erschöpfender Kampf schließlich in der Erfüllung des Werkes als Schließung der Gestalt mündet. Erzeugt wird dadurch ein agonales Konzept, dem sich Kunst zu fügen hat. Entsprechend erscheint der Widerstand als *zu überwindende Kluft*, als Hindernis, das es aus dem Weg zu räumen gilt. Dagegen wäre nicht die *Übereinstimmung* das Ziel, wie es in der Kunst überhaupt nicht um das Ideal der Erfüllung geht, sondern um das *Ausspielen von Differenzen*. Ausspielung bedeutet hier: Erforschung möglicher Frakturen und Dissonanzen. Sie sind den Dissonanzen ähnlich, die Adorno überhaupt seiner Philosophie ‚Neuer Musik‘ voranstellte.<sup>33</sup> Der künstlerische Prozess, was immer er im einzelnen sein mag und woran er sich entzündet, besitzt sein Ästhetisches im Zur-Geltung-bringen solcher Klüfte *als* Klüfte. Das bedeutet, ihr genuin Chiastisches überhaupt erst zur Erscheinung kommen zu lassen, mithin die Differenzen gerade nicht zu tilgen, sondern auszustellen. Worauf es also ankäme, wäre das Ereignenlassen des ‚Nicht‘ im Sinne der Exponierung der wesentlichen und unaufhebbaren chiastischen Struktur des Ästhetischen zwischen Entzug und Überschuss. Es wäre freilich ein Missverständnis, dies so verstehen zu wollen, als ginge es lediglich darum, die Unmöglichkeit einer Schließung oder Erfüllung zuzulassen und im Übrigen dem Brüchigen und Fragmentarischen künstlerischer Praxis standzuhalten. Stattdessen ginge es viel eher, wie der Ausdruck besagt, um ihre ‚Exponierung‘, d.h. ihr Ereignen- und Erscheinenlassen – um jene Dimensionen also, die das Ästhetische wesentlich bestimmen und seine Autonomie allererst ausmachen. Es gehört zum Schwierigsten überhaupt, weil eben das ‚Nicht‘, die Negativität oder Differenz sowenig erscheinen kann wie das

<sup>31</sup> Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M 1970, S. 182.

<sup>32</sup> In Bezug auf Gadammers Version vgl. Dieter Mersch, *Kunst und Sprache*, in: *Ästhetik, Erfahrung, Interventionen*, hg. von Jörg Huber, Zürich 2004, S. 41-60

<sup>33</sup> Vgl. besonders die unter dem Titel Dissonanzen gesammelten Aufsätze a.a.O.

Chiastische selbst; vielmehr bedarf es zu ihrer Ereignung spezifischer ästhetischer Verfahrenweisen oder Strategien, die im selben Maße, da sie auf Medien basieren, ihr Ereignis vereiteln. Das Schwierige oder Unlösliche besteht demnach in dem Paradox, das von Medien und Techniken Undarstellbare dennoch darzustellen – und zwar wiederum mittels Medien, denen selber ein Nichtdarstellbares, nämlich der ebenso materiellen wie performativen Bedingungen ihrer Medialität, zu eigen ist. Der künstlerische Prozess ist darin befangen. Er hat darin gleichzeitig sein Prekäres wie Aporetisches. Er erweist sich insbesondere deswegen als aporetisch, weil er versucht, etwas aufscheinen zu lassen, was sich der Anwesenheit verweigert. Denn Bruch, Differenz oder Chiasmus haben die Eigenart, sich bestenfalls indirekt zu manifestieren – in den Zwischenräumen der Szenen oder jenen Lücken und Abständen zwischen Worten, Bildern oder Tönen, wie auch den Störungen und Dysfunktionalitäten, worin Medien ihr Eigenes enthüllen. Das gilt entsprechend für die Kluft zwischen Sagen und Zeigen bzw. Struktur und Ereignis, die sich ja im selben Maße verdoppelt, wie sie ausgezeichnet, benannt oder artikuliert werden soll – denn den Praktiken ihrer Auszeichnung, Benennung oder Artikulation kommt erneut ein Spaltung zwischen Sagen und Zeigen oder zwischen Struktur und Ereignis zu, weil ihnen *als* Medien, als Praktiken die Art und Weise ihrer Medialität oder Praktik entgehen. Man kann dies auch so ausdrücken: In dem Maße, da versucht wird, das chiastische Moment zu exponieren, schiebt es sich gleichsam hinaus, vermehrt und vervielfältigt sich. *Nichts anderes* als Medien oder mediale Verfahrensweisen vermögen es aufzuweisen, wie alle ästhetische Produktion daran geknüpft bleibt, sich an vorhandene Techniken und Strukturen zu orientieren, um sich vorzuführen oder darzustellen; *gleichzeitig* aber gehört dazu selbst ein Undarstellbares oder Unverfügbares, das sich in die Prozesse einschreibt und die Klüfte von neuem errichtet. Wie sehr wir auch die Mittel zu beherrschen vorgeben und sozusagen das totale Kunstwerk zu kreieren suchen, so sehr verweigert es sich uns, bleibt unfeststellbar oder unbestimmt.<sup>34</sup> Aller Kunst eignet diese Aporie: Sie ist ‚Rätsel‘ vor allem deshalb, weil sie Ankunft ebenso wie Identität verwehrt. Nichts weniger ist also verlangt, als die künstlerischen Strategien so zu verwenden, dass die ins Spiel kommenden Medien und Praxen gleichsam ihr Anderes, Nichtmediatisierbares offenbaren. Es handelt sich um indirekte Operationen – vergleichbar jenen, wie in der romantischen Ästhetik, die an die Darstellung eines Undarstellbaren zu rühren trachteten. Deswegen ist von ‚medialen Paradoxa‘ die Rede. Sie bestehen weniger darin, wie es die Reihe gängiger ästhetischer Klischees fordert, ‚Neues‘ zu stiften oder Tabus zu brechen, auch nicht darin, soziale Hierarchien aufzusprengen oder zu untergraben und die Ordnungen zu stören, noch bedeuten sie, in die Arbeit des Ästhetischen lauter zufällige oder unvorhersehbare Effekte eintragen – die Absicht wäre

---

<sup>34</sup> Dieses Motiv findet sich bereits in Honoré de Balzacs Novelle *Das unbekannte Meisterwerk*.

allzu deutlich, zu normativ oder pädagogisch –, sondern sie beruhen darauf, die verschiedenen Medien, Techniken oder Praktiken so einzusetzen, dass Interferenzen oder Instabilitäten entstehen, Singularitäten hervortreten und ein Verdrängtes oder Nichtreproduzierbares zur Erscheinung kommt, desgleichen im Aufweis von Inkommensurabilitäten oder unbesetzbare Stellen, um nur einige Beispiele zu nennen. Die künstlerischen Verfahren haben daran ihre Exerzitien, ihre reflexive *askesis*. Was sie sein können, ist dabei nicht vorherbestimmt – gleichwohl geht es stets um die negative Praxis eines *Erscheinens des Nichterscheinenden*, um die ‚Ver-Gegenwärtigung‘ eines Abwesenden.

Keineswegs bedarf es dazu eines ‚großen Theaters‘, einer aufwendigen Inszenierung oder opulenter Mittel, sondern manchmal nur eines schlichten Blickwechsels oder einer einfachen Geste der Verwerfung – etwa wenn René Magritte das Bild einer Pfeife mit der verneinenden Aussage flankiert, dies sei keine Pfeife, oder wenn Jasper Johns mittels einer pastos gemalten Flagge den amerikanischen Patriotismus durchstreicht, um aus dem Nationalsymbol das zu machen, was die nationale Kultur Amerikas längst ist: Pop. Man kann auch an Verfahrensweisen denken, die durch Bewegungsverzögerung die Intensität von Bewegung noch steigern – Bob Wilsons Theater ist von dieser Art, genauso wie John Cages ‚Stillen‘, etwa sein berühmtes *Tacet 4'33"* (1952), das durch den Platztausch von Präsenz und Absenz eine Inversion der Aufmerksamkeit bewirkt, um zuletzt die Gegenwart einer Nichtgegenwart erscheinen zu lassen.<sup>35</sup> Manchmal kann ein einzelner, langgezogener Ton die Penetranz eines Klangs dokumentieren, eine Pause die Indifferenz von Ton und Geräusch evozieren oder eine leere Seite in einem Buch den Blick auf die Materialität des Papiers lenken. Alle Kunst bedient sich verschiedenartigster szenischer Mittel wie Farben, Stoffe, textueller Strukturen, Visualitätskonzepte, Licht, rhythmische Muster, Stimmen, technischer Apparaturen und dergleichen – doch liegt das Interessante nicht in deren Effekten, die die auslösen, sondern in dem, was *zwischen* ihnen geschieht, in jenen intermedialen Friktionen, an deren Reibungsflächen die Medien gleichsam ihr Unzulängliches, ihre blinde Rückseite preisgeben. Kunst lebt von solcher Preisgabe, von einer derart bewirkten Umkehrung der Aufmerksamkeit: Sie ist das Produkt einer Unterbrechung, einer Spiegelung, entlang deren Bruchlinien sich ein Ekstatisches enthüllt, das nicht diskursiv oder medial einholbar ist, sondern *sich zeigt* oder auf immer verborgen bleibt. Es wäre daher ein Missverständnis zu glauben, Kunst verfare vorzugsweise intuitiv oder gleichsam in schöpferischer Trance – nicht der Rausch oder das Dionysische ist ihr Metier: das wäre romantisch; vielmehr ist Kunst eine Weise buchstäblicher *Re-Flexion*, d.h. einer paradoxalen Rückspiegelung und damit eine Form von Erkenntnis – ohne freilich im Hegelschen Sinne eine „Anstrengung im Begriff“ zu

---

<sup>35</sup> Zu Cage vgl. insbesondere Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M 2002, S. 278ff.

sein, die auf Wahrheit geht, sondern eine *Anstrengung im Sehen*, im *Hören* oder *Wahrnehmen*, die es in jedem Einzelfall neu zu entwickeln und mittels Verfahren der Fraktur, der Dissonanz oder des Widerspruchs experimentell zu erforschen gilt.

### **Maître de paradoxe**

Solche Experimente seien schließlich in Ansehung spezifischer Verfahrensweisen Neuer Musik noch etwas präzisiert. Sie entstammen der Erfahrung des Hörens. Sie stehen damit im Zusammenhang des Widerstreits zwischen Aufführung und Reproduktion. In der Tat leuchtet nicht ein, dass die an ihren jeweiligen Aufführungscharakter, zuweilen an Zufälle gebundene Neue Musik auf Tonträger, Schallplatte oder CD eingespielt werden muss. Notwendig wird sie dergestalt auf ihren bloßen Dokumentcharakter reduziert, bleibt *Archiv*. Das Prekäre dieses Umgangs liegt dabei nicht nur daran, dass vieles, was z.B. die Aleatorik Pierre Boulez' und anderer oder die Event-Kunst John Cages und viele Fluxus-Kompositionen hervorbrachten, einzig im Singular, als ein nichtwiederholbares und damit auch nichtreproduzierbares *Ereignis* Bestand hat und sich schon deshalb der Aufzeichnung sperrt – es gibt keine ‚singulären Kopien‘, man müsste schon auf jeden einzelnen Tonträger eine andere Version speichern. Es liegt auch nicht so sehr daran, dass der *Prozess* zum *Zeichen* gerät und auf diese Weise seine im *hic et nunc* realisierte Performanz einbüßte, vielmehr liegt das Unzureichende vor allem darin, dass die mediale Struktur Neuer Musik auf einzigartige Weise an den Raum und den Augenblick der Präsenz gekoppelt scheint: Sie ist nicht von der spezifischen Färbung des Ortes, der beteiligten Personen oder der Situation, in der sie geschieht, ebenso wenig zu lösen wie vom Körper der Hörenden. Neue Musik widersetzt sich von da her jeder Reproduktion. Mehr noch: Sie erschöpft sich nicht im dem, was jeweils zu vernehmen ist und einer Versenkung der Gehörs genügt, vielmehr fordert sie auf besondere Weise ein synästhetisches Erleben: Sie bedarf, wie des Hörens, auch des Sehens, des Fühlens und der leiblichen Anwesenheit. Zwar gehört dies von jeher zur musikalischen Erfahrung – auch die sogenannte Klassik lebt von der Aufführung, den räumlichen Bedingungen, den visuellen Eindrücken und den körperlichen Präsenzen der Beteiligten; doch besteht der wesentliche Unterschied darin, dass diese Unverzichtbarkeit des Raumes und der Gegenwart des Blicks, selbst wenn der Raum, wie bei manchen Versuchen La Monte Youngs, vollständig abgedunkelt ist, um die Konzentration auf die Verschiedenartigkeit der Klänge und Geräusche zu lenken, essentiell zum Kompositorischen dazugehört und von ihm eigens mitreflektiert wird. Anders ausgedrückt: Man kann nicht hören, ohne den Ort, den Körper mitzuhören. Wir haben es deswegen immer schon mit intermedialen Prozessen, mit Hybriden zu tun, die die Kluft zwischen Musik und den anderen Künsten bereits überbrückt und überschritten hat. Entsprechend sind die medialen Bedingungen

des musikalischen Prozesses gerade so angelegt, dass sie sich keiner reproduktiven, d.h. immer auch: *technischen Mediatisierung* fügt. Folglich erscheint nicht so sehr die Unmöglichkeit der Speicherung, der Wiederholbarkeit relevant, als vielmehr die Nichtübertragbarkeit der Klänge von Ort zu Ort, die Weigerung Neuer Musik, den Platz zu wechseln und sich beliebig transportieren zu lassen, ohne ihr Eigenstes, die Besonderheit des Klangs und seines Augenblicks zu verlieren. Kurz, das Provozierende ihrer Experimente ist *Technikkritik, Medienkritik*. Ihr ist die Reserve zur technologischen Kultur immanent. Das hatte auch Adorno gespürt, als er in der *Philosophie der neuen Musik* diese gegen die auf Tonalität kaprizierte Massenmusik ausspielte.<sup>36</sup> Allein, nicht das Tonale ist das Repressive, die erpresste „Versöhnung der beschädigten Subjekte“, sondern das Technische und Mediale, das Verfügbarkeit konnotiert.

Das gilt auch dort, wo explizit und auf extensive Weise neue Medien im Einsatz kommen, wo Sound mittels Computer erzeugt und manipuliert wird, wo die Genres vermischt oder Radio und Tonband neben Schlagzeug und Geräuschkulissen eingesetzt werden oder mittels Videoprojektionen der Raum ausgehöhlt und verlängert wird. Nirgends fügen sie sich einem Ganzen; vielmehr haben wir es mit einer *Bricolage*, einem Patchwork zu tun, welches das Dissonante oder Dysfunktionale betont, statt zu überspielen, und das mit der Entfesselung von Klängen und Bildern gerade jene Überforderung spiegelt, die der medial erzeugten Wirklichkeit selber zu eigen ist. Medialität wird dann selbst zum Thema – insonderheit in der Konfrontation zwischen leiblich und instrumental erzeugten Tönen und den digital errechneten, virtuellen Klängen. Diese haben die Eigenart, sich zu globalisieren – man kann ihre Vereinheitlichung, ihre Migration und Wanderungsbewegungen, ihre Verbreitung überall auf der Welt verfolgen. Sie uniformieren die musikalische Tonsprache. In die Kompositionen eingestreute Zitate uniformierter Soundteppiche vermögen dann den Kolonialismus der Wahrnehmung zu dekurvieren, gegen den bestenfalls noch die Leere oder die Unterbrechung aufzubieten wäre, wie direkt aufgeführte Klänge gegen die technisch reproduzierten antreten und derart miteinander in Konflikt geraten können, dass sie einander stören und ein Drittes hervorbringen – z.B. eine Verwirrung der Sinne oder den Verlust an musikalischer Synopsis, dessen schwankender Boden auf den Körper als der einzigen Stelle sozialer Orientierung zurückwirft. Dies sind nur Beispiele von Strategien, die das Ereignenlassen von Paradoxien systematisch ausnutzen, die, wie es Josef Beuys treffend ausgedrückt hat, ihre außerordentliche Kraft und Radikalität darin besitzen, dass sie, statt Grenzen oder Sackgassen deutlich zu machen, die phantastische Eigenschaft besitzen, „in einen Nichtzustand zu versetzen“ und „aus dem Nichts (...) ein(en) neue(n) Impuls“ einen

---

<sup>36</sup> Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, a.a.O., S. 18, 19 u.ö. sowie ders., Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/M 1988, S. 128ff. Vgl. auch bereits die frühen Untersuchungen aus den 30er Jahren wie ders., *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik und andere kleine Schriften zum Schlager und zum Jazz* in: *Musikalische Schriften* 5, Frankfurt/M 2003, S. 729ff.

Neubeginn zu setzen.<sup>37</sup> „Sesam öffne dich, ich will heraus“, lautete eine Sentenz von Stanislaw Jerzy Lec. Dem geht ein Sinn für Unvereinbarkeiten, für Abgründe im Material konform, das in der gegenseitigen Konfrontation plötzlich aufbrechen kann und *anderes zeigt*, ohne dabei eine Absicht zu verfolgen oder etwas Bestimmtes sagen zu wollen.<sup>38</sup>

Das bedeutet: Beim Ausspielen von Brüchen und Chiasmen, beim Konzert medialer Differenzen und Widersprüche geht es nirgends um das Spiel selbst, sondern um den Spalt, *den es für ein anderes Erscheinen freigibt*. Mediale und intermediale Paradoxa bezeichnen keinen Selbstzweck, kein unverbindliches *l'art pour l'art*, sondern Werkzeuge reflexiver Erkenntnis, die anders nicht zu entdecken ist, die aber auch nicht garantiert werden kann, weil sie allein im ‚Zeigen‘, nicht im ‚Sagen‘, im diskursiven Milieu statthat. Sie sind, in ihrem ganzen Probecharakter, ihrer Vorläufigkeit und Unbestimmtheit vielleicht das, was mit einigem Recht heute noch als ‚Orte einer Kritik‘ bezeichnet werden darf – kritische Manöver, die deshalb in keinem Wahrheitsanspruch mehr wurzeln und keiner Kriterien bedürfen, weil sie nur *weisen*, nur *hinzudeuten* oder zu *zeigen* vermögen. Der Künstler tritt hinter diese *Weisungen* und *Zeigungen* zurück; er versteht sich weniger ein Arbeiter an Effekten, als vielmehr als ein Arrangeur des Widersprüchlichen und Unberechenbaren – gleichsam als ein Interveneur. Er ist, mit einem Wort, längst kein *maître de plaisir* mehr, sondern ein *maître de paradoxe*.

---

<sup>37</sup> Josef Beuys in: Beuys et al, Ein Gespräch, Zürich 4. Aufl. 1994, S. 144.

<sup>38</sup> Vgl. zu diesen Überlegungen auch Dieter Mersch: Imagination, Figuralität und Kreativität. Zur Frage der Bedingungen kultureller Produktivität, in: Günter Abel (Hg.), Kreativität (Hamburg, im Erscheinen 2006).