

8 Epilog: Die Kunst des Möglichen und die Möglichkeit der Kunst

8.1 Instrumenteller und ästhetischer Einsatz von Artefakten – Strikte und metaphorische Exemplifikation

Gemäß der verbreiteten Vorstellung lassen sich aus dem weitem Feld der Technik Künste ausgliedern, bei denen die Artefakte nicht primär der Realisierung äußerer Zwecke dienen (und dabei verbraucht, vernutzt bzw. reproduzierbar gehalten werden müssen), sondern in ihrem Sosein ihren Sinn erfüllen: Ihr Auftritt selbst evoziert eine ästhetische Anmutung oder Anschauung, die nicht als nachgeordneter Zweck »bewirkt«, sondern im Artefakt selbst »irgendwie« bereits präsent ist. Mittel und Zweck fallen in gewisser Weise zusammen, wie es sich zugespitzt in der radikalen Parole einer »L'art pour l'art« ausdrückt oder – vorsichtiger formuliert – Mittel und Zwecke gehen eine eigentümliche Verbindung ein, die sich von derjenigen des Mitteleinsatzes, wie er für »Technik« modelliert wurde, unterscheidet. Hier sind die Mittel gegenüber den Zwecken austauschbar und verrechenbar, haben ihren Wert in der Funktionserfüllung als Zweckrealisierung. Dort sind die Artefakte im Bereich der Kunst selber Werte oder verkörpern solche Werte. Hier sind die Mittel gegenüber den realisierten Zwecken »unwesentlich«, »gehen in der Zweckerfüllung auf«, prägen in ihren medialen Eigenschaften die Zweckerfüllung zusätzlich (»Nebenfolgen« etc.) und haben ein eigenes »Wesen« allenfalls dahingehend, dass sie als Potentiale oder »Medien« die Möglichkeit oder Unmöglichkeit der Zweckrealisierung bestimmen und ihre (wesenhafte) Wirklichkeit also nur höherstufig diejenige einer realen, objektiven Möglichkeit der individuellen Realisierung von Zwecken ist (Hegel). Dort, in den Artefakten der Kunst i.e.S., ist die Wirklichkeit einer ästhetischen Anmutung bereits mitgegeben und scheint

nicht mehr erst durch einen spezifischen instrumentellen Einsatz des Artefakts hergestellt werden zu müssen. Das Gegebensein einer Wirkung mit dem Auftreten des Artefakts findet seinen Ausdruck in Kennzeichnungen speziellerer Art, unter denen jene *differentia specifica* zur Technik i.e.S. gefasst werden soll, wie derjenigen der neuzeitlichen Kennzeichnung der »schönen Künste« oder der in der Gegenwart auftretenden Kennzeichnung der »nicht mehr schönen Künste«: Schönheit oder ihre Absenz werden nicht durch die entsprechenden artefaktgestützten Vollzüge hergestellt oder (auf Veranlassung) realisiert wie der Vorgang des Waschens durch eine Waschmaschine bzw. der Zustand gewaschener Wäsche durch den Waschvorgang, sondern sind als Verfasstheiten irgendwie »gleichzeitig« mit der Existenz des Artefakts. Was heißt dies? Würde solcherlei vorschnell und verkürzt als Wirkung begriffen, würde der Versuch der Konstruktion einer spezifischen Differenz in sich zusammenfallen. Denn dass eine Wirkung gezeitigt wird, ist ein Spezifikum von Mitteln überhaupt und eine notwendige Bedingung von »Zweck«. Versuchte man, die *differentia specifica* über eine inhaltliche Spezifizierung von Wirkung zu gewinnen, indem man z.B. der Technik i.e.S. die erwünschte Wirkung zuschreibt, Bedürfnisse zu befriedigen, die aus einer Situation des Mangels heraus entstehen, so wäre gleich einzuwenden, dass offenbar auch Bedürfnisse nach Schönheit oder anderer ästhetischer Anmutung gegeben sind. Die Diskussion würde sich – wie oftmals vorfindlich – verrennen in Unterscheidungsversuche zwischen »Grundbedürfnissen«, »elementaren Bedürfnissen«, »materialen Bedürfnissen des Überlebens« etc. auf der einen und »höheren«, »luxuriöseren« oder »elaborierteren« ästhetischen Bedürfnissen auf der anderen Seite. Solche Bedürfnisklassifizierungen wie auch die hiervon abgeleiteten Güterkataloge erweisen sich als dogmatisch, kulturell und historisch geprägt und in den individuellen Praxen konterkariert bis hin zu radikalen Haltungen, unter denen jemand für (seine) Kunst materielle Bedürfnisse zurückstellt oder sich gar aufopfert.

Unternehmen wir also den Versuch einer formalen Unterscheidung, die mannigfache inhaltliche Ausprägungen zulässt und auf dem eigentümlichen Eigenwert von Kunst beharrt. Die Verkörperung oder Instantiierung ästhetischer Anmutung würde wohl verfehlt, wenn diese als Wirkung begriffen würde von etwas auf etwas – es muss sich also um eine eigentümliche Präsenz handeln, die mit dem Artefakt gegeben ist, aber nicht von ihm ausgeht wie die Wirkung von einem Mittel. Da »Anmutung« ein zweistelliger Begriff ist (Anmutung von etwas für etwas) muss bei der Frage nach dem spezifischen Gegebensein der Anmutung das Subjekt mit einbezogen werden, für das die Anmutung eine ist. Seine Rolle muss eine aktive sein, denn sonst unterläge das Subjekt einem Effekt, zu dessen Zeitigung der ästhetische Artefakt wie ein ganz »normales« technisches Mittel einsetzbar ist (was auch durchaus der Fall

sein kann), demgegenüber er aber selbst »unwesentlich« würde, was der Intuition der zu suchenden Unterscheidung widerspräche. Der Versuch einer Klärung jener eigentümlichen Beziehung zwischen Artefakt und Subjekt liefe freilich Gefahr, vorab zu scheitern, wenn unter »Artefakt« verkürzt ein Ding oder Gegenstand begriffen würde. So wenig dies für Technik i.e.S. gilt, für deren Inbegriff Artefakte nur ein Element darstellen neben den Prozessen und Verfahren, den Fähigkeiten und Fertigkeiten, den Schemata dieser Verfahren etc. (s.o.), so wenig gilt dies auch für Kunst i.e.S. Wenn wir von der Kunst eines Leonardo da Vinci oder eines Ludwig van Beethoven sprechen, meinen wir nicht bloß die materialen Werke im Raum und in der Zeit, sondern auch ihre künstlerischen Fähigkeiten, die Schemata ihres Vorgehens, die Prozesse der Aktualisierung dieser Schemata *und* einen spezifisch geforderten Umgang von Subjekten mit diesen Gegebenheiten, ohne den sie ihren ästhetischen Wert nicht geltend machen können, einen Umgang, der diese Kunst zum ästhetischen Gegenstand konzeptualisiert. Diese Elemente machen in ihrer Gesamtheit eine Handlungsweise aus bzw. sind Konstituenten einer solchen Handlungsweise. Es wäre also einem technischen Handeln eine »ästhetischen Praxis« gegenüberzustellen, die im aristotelischen Sinne diesen Namen verdiene, weil sie ihren Wert in sich hatte. Was für die Poesis-Praxis-Unterscheidung bei Aristoteles oben (s. Kap. 2) ausgeführt wurde, ist aber sogleich auch hier zu berücksichtigen und findet zusätzliche Bestätigung: Die Poesis-Praxis-Unterscheidung ist keine extensionale Unterscheidung; sie erlaubt nicht, zwei Klassen von Handlungen einschließlich von zwei Klassen ihrer jeweiligen Konstituenten (Fähigkeiten, Aktualisierung dieser Fähigkeiten, Artefakte und Resultate von deren Einsatz) zu separieren. Denn Kunstwerke i.e.S. einschließlich der Weisen ihrer Herstellung etc. waren und sind selbstverständlich auch zur Realisierung externer Zwecke einsetzbar: Zur Koordinierung von Handlungsweisen in Arbeits- oder sonstigen Bewegungsprozessen, zur Orientierung von Ritualen, zur Zeitigung psychischer Effekte wie Sensibilisierung, Appetenz- oder Aversionsaufbau oder -abbau, zum Training oder zur Einübung jeder Art in pädagogischer Absicht, zur Zeitigung ökonomischer Effekte von der Verkaufsförderung bis zur pekuniären Werträgerschaft (Kunstwerke als Aktien), von Repräsentations- und Symbolisierungsfunktionen (Vorführung von Macht und Reichtum, sozialer Geltung, aber auch von Missständen, Elend, Auflehnung und Kritik an eben diesen etc.). Kunst i.e.S. ist dann Mittel im Kontext von Intellektual- und Sozialtechniken. Auch unter einer anderen Perspektive wird die Unterstellung einer klassenmäßigen Verschiedenheit fraglich: Ästhetische Praxen sind nämlich, wie alle Praxen, auf Veräußerlichung, Exteriorisierung, irgendwie geartete Materialisierung in Raum und Zeit angewiesen. Zur Zeitigung dieses Daseins muss Technik i.e.S. eingesetzt werden, von der Verfertigung einer Statue bis zur Bau-

kunst der gotischen Spitzbogenfenster, von der instrumentellen Realisierung von Klängen bis hin zur Körpertechnik im Theater, von der Intellektualtechnik der Schrift bis hin zu den multimedialen Techniken der Gegenwartskunst. Wenn diese Praxen also *auch* und *darüber hinaus* einen Wert in sich haben sollten (neben der Option und der partiellen Notwendigkeit ihres Einsatzes für technische Vollzüge i.e.S. und ihrer Verwiesenheit auf solche Vollzüge im Blick auf ihr Zustandekommen), dann wäre jetzt dieses »Darüber hinaus« oder »Auch« genauer ins Auge zu fassen. Es ginge also um ein »Auch von Eigenschaften«, die in der ästhetischen Praxis präsent sind. Die Formulierung »Auch von Eigenschaften« ist uns in Erinnerung aus der prominenten Charakterisierung von »Medium« durch Hegel: Das Medium exemplifiziert sich in den zusätzlichen Eigenschaften, die in der Zweckrealisierung jenseits der abstrakt intendierten Eigenschaften auftreten. Diese Charakterisierung galt aber dem technischen Vollzug i.e.S. Seine medialen Voraussetzungen erschließen sich im Zuge der Verfahren der Abduktion (s. Kap. 6), die an diesen Exemplifikationen anhebt und sie als Verweisungsinstanzen begreift, die auf als gesichert erachtete Weltbezüge verweisen (»Denotationen«). Nelson Goodman hat in diesem Sinne Exemplifikation als »Subfunktion einer Umkehrfunktion der Denotation« gefasst, also als partielle Vorführung einer Denotation [s. Kap. 5]. Das »Auch von Eigenschaften«, welches eine Praxis zu einer ästhetischen Praxis macht, muss also etwas anderes sein. Hierfür unterbreitet nun ebenfalls Goodman einen Vorschlag: Er sieht jene Spezifik in einer »metaphorischen Exemplifikation« im Unterschied von einer »buchstäblichen«. Ein ästhetisches Artefakt, von dem Anmutungen wie Trauer oder Freude, harmonische Ordnung oder Unordnung, Gleichgewicht oder Zerrissenheit, Überwältigtsein oder Erhebung oder Mitgerissenwerden oder Gezwungensein, Langeweile oder Irritation, Konzentration oder Zerstreuung etc. mit all ihren konkreteren und differenzierteren, material oder formal weiter aufgeladenen Eigenschaften evoziert werden, vermag dies dadurch, dass seine Exemplifikationen nicht auf in buchstäblichen Denotationen ausgedrückte Weltbezüge verweisen, sondern auch und gerade auf solche, die den buchstäblichen »verwandt« sind, weil sie in unterschiedlicher Weise ähnliche Eigenschaften aufweisen oder »besitzen« (Goodman 1973, 87). Die Statue verkörpert Kraft und Eleganz in harmonischer Proportion, die Laokoon-Gruppe zermürbenden Kampf und Schmerz, die Eroica Trauer: nicht, weil sie den entsprechenden Weltbezug exemplifizieren, sondern weil sie Eigenschaften gemeinsam *haben* mit – deshalb – ähnlichen Exemplifikationen dieser Denotationen, wie sie sich »buchstäblich« in dem realen Körper eines Athleten, einem realen Kampf oder der schleppenden Bewegung eines Traurigen finden, die aber eben deshalb prima facie keine Kunstwerke sind. Je nach Kontext können sie es aber sehr wohl werden, wenn diese Entitäten aus einer

bestimmter Perspektive heraus »ästhetisiert« werden, also seinerseits der lebende Körper eines Athleten, ein Kampf oder eine kriegerische Handlung oder ein schleppender Gang über das, was sie an technischen Vollzügen exemplifizieren hinaus, in ihrer Anmutungsqualität wahrgenommen werden. Dies verweist bereits auf die normative, ggf. an kulturellen »habits« orientierte Dimension ästhetischer Praxis.

Die Ähnlichkeit als Besitz gemeinsamer Merkmale kann sich dabei auf die unterschiedlichsten Weltbezüge beziehen, insbesondere auf solche unterschiedlichster kategorialer Art: von manifesten Weltbezügen bis zu Schemata und Regeln dieser Weltbezüge, von Dispositionen als aktualisierungsbedürftigen Haltungen bis zu Erkenntnis- und Handlungsvermögen, unter denen konkrete Weltbezüge gestaltet werden, von Ideen von Weltbezügen (als Eingebundenheit in eine Ordnung oder Herausgeworfensein aus einer Ordnung, Ergriffensein durch die Ordnung oder distanzierendem technischen Disponieren mit dieser etc.). Die in Epochen und Kulturen in unterschiedlichster Weise gegebenen Verortungen von Kunst lassen sich darauf zurückführen, was als Instanz erachtet wurde, unter der manifeste oder mögliche Weltbezüge stehen, deren Exemplifikationen denjenigen ähnlich sind, die in Kunstwerken vorliegen. Im allgemeinsten Sinne wurde diese Verfasstheit von Kunstwerken als Mimesis gedacht (der natura naturans oder natura naturata, der Alter-deus-Verfasstheit des Künstlers oder seiner Organfunktion für eine höhere Macht, der Emanzipation und Entwicklung seiner Fähigkeiten oder eines seismographischen Reagierens als seiner Fremdbestimmtheit durch externe Determinanten).

In diesem weiten Spektrum ästhetisch-metaphorisch exemplifizierter Weltbezüge findet sich aber nun auch und gerade die Exemplifikation technischer Weltbezüge (i.e.S.), wie sie in Kunstwerken gegeben ist und damit einen zusätzlichen Zugang zur Welt des Technischen i.e.S. verkörpert (nicht: verschafft). Daher ist sie der Frage wert, ob und wie hier eine Alternative zu finden wäre zur Erschließung technischer Medialität, über das Spurenlesen hinaus, die Abduktion, die im Zuge des Umgangs mit Technik stattfindet. Dazu ist aber zunächst genauer zu klären, wie sich jener ästhetische Umgang mit Spuren, jener Umgang mit Exemplifikationen als metaphorischen Exemplifikationen, vom bisher Aufgezeigten im Bereich des Technischen i.e.S. unterscheidet.

8.2 Schemata in ästhetischer Anmutung

Wie unterscheidet sich also der Umgang mit Spuren beim technischen Handeln von denjenigen ästhetischer Praxis? Sofern wir uns abduktiv-reflexiv (Derrida: dekonstruktiv) mit Spuren von ... auseinander setzen, sehen wir sie in ihrer Verschiedenheit (Derrida: difference) als Aktualisi-

sierungen einer Spur für ... (Derrida: generalisierte Schrift, die »différance« ausmacht und ihrerseits unter dem technischen Organisationsprinzip überhaupt – Derrida: Urschrift – steht [s.o. Kap. 5]). Ein solches Vorgehen hat sich über einen Effekt hinwegzusetzen, den Derrida in seiner rätselhaften Formulierung als »Auslöschung der Spur durch sich selbst« (Derrida 1988, 48) meint: Als Gegenwärtige negiere die Spur das Vorausliegende als Vorausliegendes, von dem sie doch Spur sein soll, mithin sich selbst als »Spur von ...«. Es wäre dies der Effekt, den Hegel in die Formulierung kleidet, dass man sich im Werk »verliert«, sich bloß an der Gegenwärtigkeit der Wirklichkeit identifiziert. Würde Spur hingegen in dem zweiten aufgewiesenen Sinne als »Spur für ...« erachtet, so wäre in gewisser Hinsicht ihre Gegenwärtigkeit in anderer Weise ausgelöscht, indem sie als bloß kontingent, als eine Aktualisierung in Ansehning ihrer Andersheit als Möglichkeit erachtet würde. Das Dilemma entsteht, weil die entsprechende Anmutung der Zeitlichkeit unterliegt: Vergegenwärtigung negiert auf der Ebene der Anmutung Vergangenheit und mag uns davon abhalten, sie als Spur des Vergangenen (Spur von ...) zu deuten. Würde aber Vergangenheit als Spur für ... gewürdigt, so erschiene ihre Gegenwärtigkeit als Form von Zukünftigkeit, als Potential, das seiner Aktualisierung harrt. Das Dilemma erweist sich als eines dadurch, dass entweder die direkte Anmutung der Abduktion/Reflexion im Wege steht und sie gleichsam blockiert, oder eine vollzogene Abduktion/Reflexion die direkte Anmutung gewissermaßen entwertet. Wir finden diese beiden Einstellungen durchaus in alltäglichen Einstellungen zur Technik: Sei es in der besinnungslosen und unreflektierten bloßen Freude an technischen Spielereien, am Auslösen technischer Vollzüge einerseits, oder sei es in der euphorischen Bewunderung einer Macht der Technik als Potential, die alle Hoffnungen in sie setzt und Störeffekte als lästige Begleiterscheinungen abtut.

Walter Benjamin hat diesen Effekt folgendermaßen ausgedrückt: »Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, sofern das [bloß, C.H.] sein mag, was sie hinterließ [...]. In der Spur werden wir der Sache habhaft« (Benjamin 1984, 88). Dieses Habhaftwerden geschehe auf der Basis eines »Entgegenkommens« (ebd. 411), welches der technischen Reproduzierbarkeit zu verdanken ist, die das Gegenwärtige als selbstverständlich erscheinen lässt. Technische Reproduzierbarkeit ist ein redundanter Ausdruck, denn sie liegt in der Ur-Intension von Technik. Benjamin hat jedoch anderes im Auge: Das Habhaftwerden und Entgegenkommen als Anmutung technischer Effekte, das sich auch und gerade einstellt, wenn Kunst technisch reproduziert wird, lässt uns ex negativo die Spezifik von Kunst, sofern sie in ihrer Einzigartigkeit und Nichtreproduziertheit auftritt, in Ansehning einer alternativen Anmutung erkennen: Es ist dies die Anmutung einer »Aura«, die Benjamin als »Wechselverhältnis von Ferne und Nähe« charakterisiert. Es ist die eigentümliche Anmutung, die sich

gegenüber »großen Werken« einstellt, dass eine »Nähe« (vom Ergriffen-sein bis zum Finden irgendeines Etwas als Ausdruck oder Struktur) niemals als definitive, aber auch nicht als kontingente besteht, sondern in ihrer Perpetuierbarkeit und ihrem ständigen Neuvollzug zugleich Ausweis einer »Ferne« als Nichterreichbarkeit, Nichtausschöpfbarkeit, beständiger Neuigkeit als Potential ist. Dieses Hin und Her verhindert, dass die Anmutungen irgendwann lästig oder langweilig, trivial und redundant erscheinen und erzwingt eine ständige neue und neu verweilende Haltung, gewissermaßen den »Bann«, dem wir in Ansehung großer Kunst unterliegen. Auf diese Weise wird im Zuge ästhetischer Praxis ihre beständige Fortführung angemutet bzw. »zugemutet«, also eine eigentümliche Verwobenheit von Wirklichkeit und Möglichkeit vermittelt, die begrifflich kaum zu erschließen ist. Gottfried Böhm führt sie auf die »Überdeterminiertheit« von Kunst als deren Spezifik zurück, gegeben durch die Komplexität der dem Werk inhärenten Relationen (Böhm 1981, 13; 22; 28). Die Rezeptionsseite ästhetischer Praxis besteht nicht bloß im Ausfüllen eines objektiv bestehenden Möglichkeitsraums von Anmutungen. Diese entstehen allererst dadurch, dass die Komplexität »abgebaut« und partialisiert wird, so dass erst dann bestimmte Strukturen als Potential erscheinen, sogleich aber, durch andere Anmutungen konterkariert, neu unterstellten Potentialen Platz machen. In der Kunst liege ein Angebot von Sinnhorizonten, die Ikonizität des Kunstwerks sei jedoch immer »das gegenüber jedem Selbstbesitz Andere von Sinn« (ebd.). Durch die nicht abschließbare Modifikation ihrer »Schemata« werde das Subjekt immer aufs Neue auf seine eigene Möglichkeit der Ausfüllung jener Schemata »zurückgeworfen«. Nähe und Ferne vermitteln sich also gleichzeitig durch eine Spezifik ästhetischer Schemata, die in der ästhetischen Anmutung ihre Aktualisierung gleichsam erwirken und sich zugleich aufs Neue als dieser Aktualisierung entzogene präsentieren. Deshalb kann man die großen Werke immer wieder neu sehen, neu hören, endlos neu rekonstruieren und auslegen.

Georg Lukács fasste jenes Phänomen der Benjaminschen Aura unter ähnlicher Begrifflichkeit: »Denn während der Mensch der Erlebniswirklichkeit die wahre Beschaffenheit seines Ausdrucksschemas nie wirklich erblickt [also seine Anmutungen nicht zugleich haben und beobachten kann, C.H.] [...], gewinnt in der Kunst gerade dieses Wesensmoment des Schemas alleinige Substanz [...]. (Jenes) wirre Beinahe sowohl von *Nähe wie von Getrenntsein* [Herv. C.H.] infolge des Schemas« habe im Übrigen Leo Popper als erster erkannt (Lukács 1973, 31). Jan Mukařovský spricht in diesem Zusammenhang von der »potentiellen semantischen Energie« der Kunstwerke (Mukařovský 1974, 96). Kunstwerke präsentieren also nicht ein »totes« offenes Feld von Möglichkeiten, die durch den Rezeptionsakt aktualisiert werden, sondern evozieren eine Iteration von Rezeptionsakten, die in dieser Iterativität Anmutungen erzeugen und

zugleich vorführen. Die Potentialisierung des Kunstwerks führt dann zu einer Repotentialisierung der eigenen (selbstverständlichen) Lebenswelt (vgl. Kap. 7), die nun bloß noch als eine unter möglichen erscheint, und setzt dadurch Kreativität frei.

Eine solche Potentialisierung kann sich nun auch und gerade dann ereignen, wenn technische Artefakte i.e.S. von dinglichen Mitteln bis hin zu Verfahren und technischen Vollzügen ihrer Aktualisierung in *Kunstwerken* vorgestellt werden. Indem Kunstwerke aufgrund ihrer Anmutungen sich (neben der immer gegebenen Möglichkeit der Indienstnahme) den Vernutzungszusammenhängen des alltäglichen Lebens entziehen, stellen sie die Artefakte in einer Weise vor, in der – in den Formulierungen Heideggers – nicht mehr ihre bloße Dienstfunktion, Vernutzung, Gewöhnlichkeit und Aufdringlichkeit erfahrbar wird, also die Verfasstheit des Zeugs in einer Welt, die unter unseren Entwürfen als Lebenswelt völlig durchstrukturiert ist. Durch die Isolation, wie sie Heidegger selbst dargestellt sieht im Van Gogh'schen Bild der Bauernschuhe, werde vielmehr das »Zeug-Sein des Zeugs« zum Vorschein gebracht, seine Geeignetheit, seine Bewandtnis-Ganzheit, seine Seinsfülle zusammengefasst als »Seins-Möglichkeit«, als »Boden«, auf dem wir handeln und den Heidegger im Gegensatz zur versprachlichten Welt als »Erde« bezeichnet (Heidegger 1960, 30ff.). Sehen wir einmal von der m.E. nicht begründbaren mystifizierenden Unterstellung einer Ursprünglichkeit jenes Möglichkeitsgrundes ab, der sich nach Heidegger hier zu Wort meldet, so kann eine nüchternere Interpretation darauf abheben, dass, ausgedrückt in jenen Dispositionsprädikaten, die Anmutungen, die von den ästhetisierten technischen Artefakten ausgehen, *direkte* Anmutungen ihres Potentials sind, das sich nicht erst über seine Spuren, die es im technischen Handeln hinterlässt, als solches vorstellt. Die Macht der Dinge, Verfahren, Vollzüge und Fähigkeiten, die das Technische ausmachen, wird in den Werken der Kunst in *unmittelbarer* Weise, ohne abduktiv-reflexives Umgehen mit ihnen, in Gestalt von Anmutungen vermittelt. Diese Macht kann als einschränkende Ordnung oder als Vorschein von Potentialen, die noch niemals aktualisiert wurden, vermittelt werden, bis hin zum »Vorschein von Utopie«, wie ihn Ernst Bloch in ästhetischen Wirkungen aufspürt (Bloch 1973, 1295).

Natürlich verbietet es sich, über die Zeiten und Kulturen hinweg in systematischer Absicht hier inhaltliche Gewichtungen vorzunehmen. Die Aura des Tympanons, der demjenigen der Kathedrale *Saint Lazare* von Autun nachempfunden ist und vor dem sich in Umberto Ecos »Name der Rose« der junge Élève wiederfindet, vermittelt die Nähe und Ferne einer Ordo, die das mittelalterliche Denken getragen hat. Nach der entscheidenden Zäsur der »Querelle des Anciens et des Modernes« (vgl. Jaus 1964) sind die Anmutungen der Werke nicht mehr solche der Perfectio einer Ordo, sondern solche einer Perfectabilitété der freigesetzten

menschlichen Vermögen. Jene werden als solche erachtet, die nicht mehr Anmutungen eines Was, sondern Anmutungen eines Wie vermitteln, Potentiale von Standards ihrer Hervorbringungen, des Umgangs mit Welt in den Möglichkeiten und Grenzen der Vermögen der Menschen bis hin zum Wunderbaren als Vorführung seines Umgangs mit möglichen Welten, wie es die Leibnizianischen Ästhetiker Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger gedacht haben. Dass die entsprechenden ästhetischen Praxen nicht allein von den Werken evoziert werden, sondern im Wechselverhältnis zwischen den Werken und denjenigen, die mit ihnen umgehen, wird deutlich in Lessings »Laokoon«, angesichts dessen Lessing Anmutungen identifiziert, die nicht auf einer objektiven Darstellung der Vollzüge in Raum und Zeit beruhen, sondern gerade in ihrer arealistischen Verfasstheit an unsere Einbildungskraft appellieren, die selbst immerfort aufs Neue die Anmutung des vorfindlichen Kampfes und seiner Dauer herstellt. Für Kant sind Anmutungen des Schönen und Erhabenen solche, in denen sich uns das Zusammenwirken unserer Erkenntnisvermögen (Einbildungskraft und Verstand) und Begehrungsvermögen vermittelt, angesichts dessen wir uns über ihre Harmonie erfreuen oder ex negativo unserer Freiheit versichern (im Zuge einer »Lust an der Unlust«). Diese direkte Anmutung einer Reflexion auf unsere Vermögen findet sich bei Hegel, weitergedacht in seiner These vom Abschluss und Ende der Kunst: In Werken, in denen qua Belanglosigkeit der Gegenstände nur noch die Meisterschaft und Autonomie des künstlerischen Genies in der Perfektion seines Umgangs mit diesen unwesentlichen Gegenständen beeindruckt oder in denen im Modus ironischer Distanz zum Gegenstand allein die Fähigkeit und Fertigkeit als alleinige Instanz erscheint, ist die Anmutung nur noch diejenige des Subjekts von sich selbst. Setzte Hegel seine Hoffnung darauf, dass ein solcher ästhetischer Schein, in dem sich die Idee der Freiheit manifestiert, zu übersteigen wäre durch eine Reflexion dieser Idee auf sich selbst, mithin der Kunst nur eine Katalysatorfunktion für die Selbstfindung der Vernunft zukomme, so beharren die modernen Ästhetiker im Anschluss an Søren Kierkegaard und Friedrich Nietzsche auf der Eigenständigkeit ästhetischer Erfahrung als Ausweis des Potentials im Rahmen unserer leiblich-existentiellen Endlichkeit. Gegenüber der Selbsterhebung Hegelscher Vernunft über diese Endlichkeit, die Kunst als bloße Vorstufe der Reflexion degradiert, beharren sie auf einer ästhetischen Anmutung als »Schein des Scheinlosen« (Adorno 1973, 56; 252; 273; 291; 314) als »Chiffre des Potentials« realer Weltbezüge (die sich in der immerwährenden und niemals gelingenden Dechiffrierung allererst vorstellen und zugleich als defiziente erweisen), mithin als »Seismogramm der Entfremdung«. (Die entsprechende ästhetische Debatte wird in Thomas Manns »Doktor Faustus« als Debatte über die Möglichkeit von Kunst in aller Differenziertheit auseinander gelegt.) Die

Kunst der Avantgarde schließlich vermittelt die Anmutungen höchster Technizität, die natürliche Verfasstheiten bewusst zerstört und auf den Effekt dieser Provokation hofft; die Kunst des Minimalismus vermittelt Anmutungen einer Enttechnisierung, die dazu provozieren, im Ungenügen an der Schlichtheit des Vorgegebenen proaktiv durch Variantenbildung neue Anmutungen zu erzeugen. Gegenüber den destruierten Codes, mit denen die Avantgarde spielt und den virtuellen Codes, zu deren Etablierung der Minimalismus auffordert, verweisen uns die Installationen der neuesten Projekt-Kunst entweder auf die Belanglosigkeit technischer Codes, die als strikte, aber leere Formen vorgeführt werden, oder auf das Fehlen von Codes, das hinter der Perfektion sich selbst tragender höchst effizienter technischer Kreisläufe nicht mehr bemerkt wird, oder auf die unendliche Beliebigkeit von Codes, unter denen technische Artefakte deutbar sind. Dieses Spektrum ließe sich beliebig erweitern – es ist keineswegs unser Anspruch, hier eine Ästhetik in nuce zu entwickeln. Vielmehr mögen die Hinweise verdeutlichen, wie im Modus ästhetischer Anmutung auch und gerade solche des Technischen übermittelt werden, die im Zuge einer entsprechenden ästhetischen Praxis eine alternative Option einer Reflexion der Technik eröffnen, die nicht eine philosophische ist, sondern sich im Modus eines Erlebens etabliert, das begrifflich nur unzulänglich beschreibbar ist.

8.3 Anschauungen der Medialität oder: Sind wir zur Technomorphizität verurteilt?

Neben der Vorstellung von technischen Artefakten in Verbindung mit spezifischen Anmutungen, die jene evozieren, finden sich in der Kunst seit alters her in den Mythen Bilder des Medialen selbst, die sich ihrerseits des performativen Mediums des Bildes bedienen und ihre Wirkung entfalten im Kontext der Rituale, die mit ihnen verbunden sind.

Wir finden hier zunächst eine Fülle von Bildern und Ritualen des Umgangs mit diesen, in denen *Inkarnation* als Vorführung der Vermittlungsleistung medialer Performanz entsprechende Anmutungen zeitigt. Inkarnation, Verkörperung findet sich in den Trinitätskonstruktionen der Mythen, die zu Religionen entwickelt sind, welche Hegel zu Recht als »Kunstreligionen« bezeichnet. Sie finden ihren Nachklang in Bildern der Geschichtlichkeit, die Geschichte strukturieren/epochalisieren im Blick auf Erlöserfiguren, in denen sich das Medium verkörpert, so z.B. in den Mittlerfiguren des Sokrates, des Jesus und des Spinozas in den Anfängen der Philosophiegeschichtsschreibung. Wir finden solche Bilder in den Darstellungen der ägyptischen Mythologie, auf die Cassirer verweist, wo die Mittlerfiguren der Subgötter zwischen der Zentralgottheit der Sonne als Verkörperung purer Energie und den unterschiedlichen

Werkzeugen stehen (Cassirer 1973/II, 260). Wir finden sie höherstufig in den abstrakten Bildern von der Sprache als Fleischwerdung des Logos (Benjamin 1956, 9-26). Kulturkritisch gewendet finden wir solche Bilder in der Vorführung vom Medium, das zum Fetisch degeneriert ist und eine Inkarnation darstellt, die gewissermaßen Medialität konterkariert, weil sie das Medium zum Ding verfestigt (vom Goldenen Kalb bis zum Fetischcharakter des Geldes und der Ware).

Stufenmodelle der Vermittlung und des Medialitätsgefälles finden sich in den Bildern der Himmelsleiter und den hiervon abgeleiteten mythischen Weltmodellen, der Leiter, die als Struktur der Realisierung der Vermittlung gedacht wurde, nicht etwa als deren Zeichen.

Im Unterschied hierzu finden sich Bilder der Vermittlung auch in der Gestalt von Boten ausgedrückt, z.B. Engeln, Propheten oder Subgöttern, die von der Möglichkeit der Vermittlung als Konzept künden und paradigmatische Botschaften im Modus von Zeichen und Modellen vorstellen, also nicht die Vermittlung *sind*, sondern *für* Vermittlung *stehen*, auf sie verweisen, von ihr künden. Sie sind höherstufige Medien des Transports des Mediums, das selbst unsichtbar bleibt und von dessen Inkarnation nur die Botschaft vermittelt wird. Die Anmutungen solcher Medialität basieren auf den Anmutungen, die von den Darstellungen der Boten ausgehen.

Schließlich finden wir bildhafte Darstellungen der Vermittlung zwischen diesen beiden Weisen der Vorführung von Medialität: so in dem Bild, dass die Boten auf der Himmelsleiter auf- und niedersteigen, inkarnierte (performative) Medialität die Kunde von Medialität ermöglicht. Oder wir treffen sie an in den Konzeptualisierungen der Kunstmythen der parmenideisch-platonischen Tradition, in denen Bilder einer Reise, eines Wegs und eines Aufbruchs uns zur Einsicht in die Vermitteltheit unserer Weltbezüge bringen sollen (von der Wagenfahrt des parmenideischen Lehrgedichtes bis zum Höhlengleichnis).

Letztlich verweisen uns solche Bilder des Medialen mit ihren ästhetischen Anmutungen auf eine Technomorphizität unseres Denkens, der wir nicht entrinnen, die wir aber anschauen können: in anderer Weise und Komplementarität zu derjenigen, in der wir die Widerfahrnisse reflektieren, denen wir im Zuge unserer technischen Weltgestaltung unterliegen. Eine naive Technomorphizität des Philosophierens über Technik läge vor, wenn, wie in Kap. 3 ausgeführt, ein »Wesen« der Technik ergründet würde auf der Basis einer Modellierung, die ihre Struktur bereits der Konzeptualisierung technischen Problemlösens verdankt. Sofern uns in der Kunst oder den Kunstreligionen Bilder des Medialen vermittelt werden, ist zwar unschwer deren technomorphe Struktur erkennbar. Sofern aber in Kunstwerken aufgrund des auratischen Charakters ihrer Anmutungen immer wieder die Kontingenzen technomorpher Strukturierungen selbst vorgeführt wird, kann sich zu-

mindest auf vor- oder nichtbegrifflicher Ebene jener Eindruck von Nichtdisponibilität etablieren, der erlaubt, ein Anderes von Technik zu erfahren, das »somatisches Moment«, »Motor des dialektischen Gedankens« ist (Adorno 1966, 191ff.). Erweist sich dieses Nichtdisponible prima facie als etwas, dem wir zu unterliegen glauben, sprechen wir von Natur. Verbinden wir mit der Erfahrung des Nichtdisponiblen die Hoffnung, Gestaltungen vorzunehmen mit dem Anspruch, dass diese traditionsbildend werden könnten, sprechen wir von Kultur. Beide Erfahrungen können uns in Gestalt von Anmutungen vermittelt werden, die von Artefakten ausgehen, die dem Nutzungszusammenhang enthoben sind: der Kunst. Beziehen wir uns auf ihre Artefakte in Ansehung gegebener ästhetischer Praxen, in denen sie ihre Wirkung entfalten, so verkörpert Kunst einen (historischen) »Stand« oder Status entwickelter Stile und Gattungen, der als fortschreibbar erscheint. Über Abweichungen, Modifikationen bis hin zur Destruktion können neue Anmutungen evoziert werden und dadurch neue Potentiale exemplifizieren. Erfahren wir Anmutungen von Kunstwerken über Zeiten und Epochen hinweg als Bann, dem wir uns nicht entziehen können, so finden wir hier ein Äquivalent zur Erfahrung von Natur (ex negativo), freilich ohne dass hierüber Natur substantialisiert werden könnte. Die Vorstellung des Medialen, die als metaphorische Vorstellung erwiesen wurde, exemplifiziert sich eben selbst bloß metaphorisch. Indem wir im Sinne Richard Rortys (1992) mit dieser Kontingenzerfahrung Frieden machen, können wir uns einer auftrumpfenden Technomorphizität derjenigen Philosophien, die beansprucht haben, das Wesen der Technik zu ergründen, entziehen und uns auf die pragmatische Basis besinnen, unter der allein wir unsere theoretischen und praktischen Weltbezüge gestalten können. Ein solcher Friedensschluss mit der Kontingenzerfahrung kann durchaus Wirkungen zeitigen, die zu einem »Frieden mit der Natur« (Meyer-Abich 1986) führen, ohne dass ein brüchiges Konzept eines wie immer gearteten Wesens der Natur zu unterstellen wäre, wie es biozentrisch-naturalistische Positionen mit sich führen, deren Naturkonzepte leicht als technomorph erweisbar sind. Ein solcher Frieden resultiert aus einer Selbstbe-scheidung, die die Grenzen hinnimmt, innerhalb derer sich unser Denken bewegt. Eine hieraus resultierende Gelassenheit ist eine ganze andere als diejenige, die Heidegger fordert als Öffnung gegenüber einem »Seyn«. Dessen angebliches »Walten« führt uns nichts anderes vor, als dass dieses »Seyn« von Heidegger, der den Technomorphismus der philosophischen Anthropologie überwinden wollte, selbst technomorph gedacht wird.

Wenn wir also zur Technomorphizität genauso verurteilt sind wie zur Freiheit, so ließe sich aus dieser Not durchaus eine Tugend machen, wenn diese Freiheit über die Anmutungen der Kunst ihr Anderes in einer anderen Weise erfährt als über das Scheitern der Versuche ihrer

Verwirklichung. Eine »Hochmut der Demut«, die Hegel als vorschnelle Entlastung geißelt, würde einer »devotio« weichen, die als »devotio moderna« den ersten Selbstbegriff unserer Moderne prägte. Die Selbstbescheidung, die im Modus der Melancholia gerade die großen Genies an der Schwelle zur Moderne charakterisierte, Genies, die sowohl Wissenschaftler wie Ingenieure wie Künstler waren, ist in Erinnerung zu rufen angesichts der Versuche, technische Rationalität dort geltend zu machen, wo die Rechtfertigung gesucht oder entworfen wird, die technisches Bewirken orientieren soll. Eine solche Selbstbescheidung mündet hingegen in eine provisorische Moral, die Thema der Überlegungen im zweiten Band dieser Untersuchung sein wird.

