II. Grenzen der Kunst und Kunstpraxis

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Bereits seit der Moderne sind Diskussionen um die Grenzüberschreitungen der Kunst und der einzelnen Kunstwerke durch eine problematische Trennung von Kunst und Nichtkunst gekennzeichnet. Führen ästhetisch-künstlerische Grenzüberschreitungen in der Tat in Nichtkunst und stellen für die Kunst entscheidende Probleme dar? Oder sind sie nur Randerscheinungen oder Ausnahmefälle in einer bestimmten Epoche der Kunstgeschichte, die der Kunst äußerlich bleiben? Der vorliegende Teil geht davon aus, dass historisch steigende Anzahl der grenzüberschreitenden Kunstpraktiken insgesamt neue Perspektive und Verständnisse über die Kunst erfordert. Zugleich wird dabei die These entwickelt, dass jene Praktiken nicht eine Praxisart unter anderen sind, sondern aus verschiedenen Hinsichten wichtige konstitutive Dimensionen der Kunst und der Kunstpraxis ausmachen. Um diese These und Perspektive zur Geltung zu bringen, werden vor allem diejenigen Grenzen problematisiert sowie thematisiert, die durch ästhetisch-künstlerische Praktiken überschritten werden. Denn die Probleme, die ästhetische Grenzüberschreitungen eventuell darstellen, hängen, wie im vorangehenden Kapitel methodisch festgelegt wurde, immer nur davon ab, wie die Grenzen im Kunstdiskurs sowie in einer Kunstpraxis bereits definiert, verstanden, an- und wahrgenommen werden. In diesem Sinne geht es den folgenden Ausführungen weniger um die Beschreibung einzelner (grenzüberschreitender) Kunstpraktiken als vielmehr um eine begriffliche Bearbeitung der Grenzen der Kunst und der Kunstwerke und um die sich dabei auszeichnenden Überschreitungen des Ästhetischen. Die Breite oder die Reichweite dieser Grenzen werden zugleich aus dem Aspekt der vorhin skizzierten zwei praxisbezogenen Pointen überprüft, kritisiert sowie fortgeführt: Einerseits wird diskutiert, wie sich die Grenzen der Kunst tatsächlich aus den überbordenden sowie entgrenzenden Dimensionen unserer Praktiken herausbilden lassen. Andererseits und gleichzeitig wird nachgewiesen, wie die Kunst durch diese Herausbildung nicht zu einem ästhetischen Außerhalb gelangt, sondern immer zutiefst mit den anderen Praktiken verflochten bleibt. Solange man die Grenze der Kunst aus diesen zwei praxisbezogenen Perspektiven begründen sowie konzeptualisieren kann, werden sich meines Erachtens viele aktuelle Phänomene in der Kunst, die man als ‚Grenzüberschreitungen' bezeichnet, weniger als problematisch als vielmehr als wichtig und konstitu-

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

tiv für eine Theorie der Kunst im Allgemeinen sowie für unser Denken und Sprechen über Kunst im Einzelnen erweisen.

Vor diesem begrifflich-methodischen Hintergrund sowie zum Zwecke einer praxisbezogenen Begründung von Grenzen der Ästhetik und der Kunst gliedert sich dieser Teil der Studie in vier einzelne Kapitel. Im ersten Kapitel (1) wird Kants ästhetische Theorie als ein höchst produktives Modell für eine praxisbezogene Ästhetik zur Geltung gebracht. Mit einer Interpretation des Begriffs der Heautonomie wird erörtert, dass Kants Ästhetik eine Reihe von heteronomen Dimensionen hat, die für ästhetische Grenz- sowie Normbildungsprozesse notwendig sind, wobei das Subjekt seine eigenen Grenzen erkennt und im gleichen Zug immer die Möglichkeit erwirbt, diese Grenzen reflexiv neu zu konstituieren, permanent zu verschieben und zu verändern. Da diese Prozesse bei Kant keine ideale Sphäre bilden, sondern mit den anderen Praktiken dynamisch-prozessual einhergehen, stellen ästhetisch-künstlerische Grenzüberschreitungen für seine Ästhetik keine Probleme dar. Auch wenn kantische Ästhetik damit insgesamt die Kriterien einer praxisbezogenen Ästhetik erfüllt, wird am Ende argumentiert, dass seine Theorie diese Leistungen ohne einen spezifischen Kunstbegriff erbringt. Das Fehlen eines Kunstspezifikums in seiner Ästhetik wird uns vor die Aufgabe stellen, auch die Kunstpraktiken nach diesem Modell neu zu verstehen sowie zu begründen. Hierfür wird im zweiten Kapitel (2) Adornos Ästhetik angeführt. Mit dieser werden nicht nur die Errungenschaften von kantischer Ästhetik im kunstspezifischen Bezug wiedererkannt, sondern auch die Grenzbildungs- oder Autonomisierungs-prozesse der Kunst werden unmittelbar aus den negativen bzw. überbordenden Dimensionen der historisch-gesellschaftlichen Praktiken bestimmt. Allerdings tritt mit einem genauen Blick auf seine Theorie und besonders sein Werkkonzept zutage, dass jene Prozesse Schritt für Schritt einen undurchdringlichen sowie verschlossenen ästhetischen Bereich bilden, so dass der Rückbezug von Kunstpraktiken auf die anderen Lebenspraktiken beinahe unmöglich wird. Da Adorno somit offensichtlich die zweite Pointe der praxisbezogenen Ästhetik fehlt, werden zahlreiche Arten von ästhetischen Grenzüberschreitungen von seiner Theorie stets ausgeschlossen. Um jene Pointe im kunstspezifischen Zusammenhang stärker zu machen, wird im dritten Kapitel (3) eine alternative Kunst- bzw. Werktheorie, den Kunstwerkaufsatz von Heidegger eingeführt. Mit seinem vieldiskutierten Konzept des Welt-Erde-Streits und einer differenztheoretischen Interpretation der Riss-Figur, die in diesem Streit auffällt, gelingt es, die ästhetische Kluft, die bei Adornos Theorie entstanden ist, zu über-

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

brücken. Die einzelnen Kunstwerke werden mit Heidegger in die gesellschaftlichen Praktiken konstitutiv einbezogen, so dass zwischen diesen beiden eine dynamisch-prozessuale Relation entsteht. Obwohl Heidegger damit den konstitutiven Rückbezug der Kunstpraktiken auf Lebenspraktiken nachvollziehbar macht, wird es sich aber schließlich zeigen, dass sich seine Theorie auf eine falsche bzw. unbegründete Voraussetzung stützt: Er setzt implizit voraus, dass das Kunstwerk ein Wesen – ein verschlossenes Gebilde – besitzt und der Welt-Erde-Streit nur in ihm, aber nirgendwo anders geschehen kann. Heidegger fehlt damit – auch wenn auf eine indirekte Weise – die erste Pointe der praxisbezogenen Ästhetik. Während Adornos Theorie also schrittweise zu einem ästhetischen Außerhalb gelangt, geht Heideggers Ästhetik implizit von diesem (oder von einem ästhetischen Innerhalb, im Sinne von einem verschlossenen Bereich des Ästhetischen) aus. Anstatt die Leistungen von zwei Theorien bloß zu addieren oder miteinander zu kombinieren, wird im vierten Kapitel (4) mit Derrida auf die problematischen Trennungszonen eingegangen, wobei man Grenzen der Kunstwerke entweder als verschlossene Formen postuliert oder nach und nach zu einem ausdifferenzierten Bereich des Ästhetischen gelangt. Demgegenüber wird mit einer Interpretation von Derridas Parergon-Konzept dargelegt, wie beweglich, wie porös, wie durchlässig, wie oszillierend die Grenzen der einzelnen Kunstwerke in der Tat sind und wie sie immer bereits einer Reihe von Entzugs-, Verschiebungs- und Aufschubsprozessen ausgesetzt sind. Mit drei verschiedenen Beispielen wird am Ende dieses Teils erläutert, dass sich einzelne Kunstwerke und -praktiken nicht durch feste Grenzen markieren lassen und sie sich jeglicher Feststellbarkeit permanent entziehen – was zur Folge haben wird, dass sich ästhetische Grenzüberschreitungen als immer weniger problematische Einzelphänomene, sondern vielmehr aus verschiedenen Hinsichten als konstitutive Dimensionen der Kunst und der einzelnen Kunstpraktiken erweisen.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

1 He-Autonomie der Ästhetik

Seit Dekaden sind erfahrungsästhetische Ansätze allgemein darin einig, dass sich ästhetische Grenzüberschreitungen durch eine Aktualisierung von kantischer Ästhetik auf eine angemessene Weise begreifen lassen.[1] In diesem Kapitel wird in Übereinstimmung mit diesen Ansätzen zuerst die These verteidigt, dass Kants Autonomie-Ästhetik sich für ein Verständnis von aktuellen Phänomenen der Kunst als höchst produktiv erweist. Seine Ästhetik bietet im weiteren Sinne ein sehr wichtiges sowie fruchtbares Modell für eine praxisbezogene Ästhetik an, weil sie die Grenzen des Ästhetischen aus den überbordenden und entgrenzenden Dimensionen unserer (reflexiven) Praktiken bestimmt, ohne dabei zu einem ästhetischen Außerhalb zu gelangen. Um diese Leistungen der kantischen Ästhetik im Rahmen einer praxisbezogenen Ästhetik zur Geltung zu bringen, wird als Erstes seinen Begriff ‚Heautonomie' in Anlehnung an Renata Homanns Überlegungen bearbeitet und von seinem ethisch konnotierten Autonomiebegriff leicht unterschieden. Als Zweites werden ausgehend von dieser Unterscheidung ästhetische Grenzbildungsprozesse als reflexive Normbildungs- sowie Selbstkonstituierungsprozesse des Subjekts interpretiert, welche für Kant gar keine nachgeordnete Rolle spielen und stattdessen immer einen unverzichtbaren Beitrag zu anderen menschlichen Praktiken haben. Als Drittes werden mit Gilles Deleuze' Kant-Interpretation die heteronomen Dimensionen ästhetischer Grenz- und Normbildungsprozesse als fruchtbare Momente von Kants Ästhetik aufgezeigt, durch die das Subjekt in ein Spiel *mit seinen eigenen Grenzen* eintritt und damit es ihm

1 Vgl. z.B. Bubners Ansatz im Einteilungskapitel.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

möglich wird, diese Grenzen zu erkennen, sie permanent zu verändern, zu verschieben und neu zu konstituieren. Nach der Entdeckung dieser höchst produktiven Momente bei Kants Ästhetik wird als Letztes das Fehlen des Kunstspezifikums als das – zumindest für unseren Zusammenhang – zentralste Problem seiner ästhetischen Theorie festgestellt. Wichtige Merkmale, die Kant für eine praxisbezogene Ästhetik anbietet, mangeln an einem spezifischen Begriff der Kunst, und eine *direkte* Übertragung seiner Reflexionsästhetik auf eine Kunstästhetik kann meines Erachtens nicht das richtige Verfahren sein. Denn mit diesem Verfahren würden die Leistungen von Kants Theorie für ein Verständnis von ästhetischen Grenzüberschreitungen, welche weder von einem ästhetischen Außerhalb ausgeht noch zu diesem gelangt, wieder verloren gehen. Stattdessen wird seine Theorie mit ihren konstitutiven Defiziten als ein begriffliches Modell für eine praxisbezogene Ästhetik aufgenommen. Abschließend wird hinsichtlich dieser Defizite kurz auf Hegels Kunstphilosophie hingewiesen, bevor im nächsten Kapitel mit Adorno auf eine kunstspezifische Bestimmung der Grenzen des Ästhetischen eingegangen wird.

Zweifellos stellt das Wort ‚Autonomie' (auto-nomos: Selbst-Gesetzgebung) den wichtigsten Begriff der Praktischen Philosophie von Kant dar. In der *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* heißt es: Autonomie „ist Beschaffenheit des Willens, dadurch derselbe ihm selbst (unabhängig von aller Beschaffenheit der Gegenstände des Wollens) ein Gesetz ist."[2] Erst *unabhängig* von allen materialen Beschaffenheiten und nur durch *sich selbst* könne der Wille autonom sein, weil durch diese reine Form des Wollens zugleich das allgemeine *Gesetz* des Handelns mit begriffen sei.[3] Indem Kant auf diese Weise dem politisch-rechtlich aufgeladenen Autonomiebegriff eine stark ethische Kontur verleiht, fallen drei wichtige und untrennbare Momente dieses Begriffs auf: Unabhängigkeit (Freiheit), Selbstbezüglichkeit und Gesetzlichkeit.[4] Zu überprüfen gilt es zunächst, welchen Bedeutungswechsel diese Momente im Rahmen seiner Ästhetik

2 Immanuel Kant, *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten,* Karl Vorländer (Hrsg.), Hamburg 1968, A 440.

3 Vgl. Kant, *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten,* A 440.

4 Freilich hat der Begriff noch andere Aspekte wie „Unabhängigkeit" und „Selbstständigkeit" und bezieht sich konstitutiv auf andere Begriffe wie „Allgemeinbezüglichkeit" oder mit Axel Honneth auf „Anerkennung". Vgl. Nicole Balzer, *Spuren der Anerkennung. Studien zu einer sozial- und erziehungswissenschaftlichen Kategorie*, Wiesbaden 2014.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

erfahren und in welchem Sinne auch ästhetische Praktiken als autonome zu verstehen sind.

In der *Kritik der Urteilskraft*[5] überträgt Kant seinen Autonomie-Begriff auf den Bereich der Ästhetik. Obwohl das Wort „Autonomie" im Rahmen seiner ästhetischen Theorie viel weniger auftaucht, als es in der Praktischen Philosophie der Fall war,[6] wird seine Theorie bis heute als das wichtigste Paradigma der Autonomie-Ästhetik bezeichnet. Für eine solche Rezeption der *Dritten Kritik* gibt es in der Tat mehrere Gründe. Zentrale Begriffe seiner ästhetischen Theorie wie Selbstreflexivität, Interesselosigkeit, Zweckmäßigkeit ohne Zweck und Freiheit scheinen auf den ersten Blick denjenigen Autonomiebegriff zu wiederholen, der schon in der praktischen Philosophie entwickelt wurde. Auch der Gedanke eines ästhetisch erfahrenen Menschen lässt sich für Kant von dem Ideal einer autonomen Persönlichkeit schwer trennen.[7] Der ästhetisch konnotierte Autonomiebegriff darf jedoch weder als eine Eins-zu-eins-Übertragung des willens- und handlungsbezogenen Autonomie-Konzepts auf den Bereich des Ästhetischen noch als eine völlige Verabschiedung von den ursprünglichen Bedeutungsmomenten (wie der Selbstgesetzgebung, der Freiheit oder der Selbstbezüglichkeit) gedacht werden.[8] Stattdessen verlagert Kant seine Autonomie-Ästhetik in eine Vermittlungszone: Sie bleibt immer im Hintergrund unserer praktischen und theoretischen Weltorientierungen und hat für die Erweiterung und die Harmonisierung dieser Orientierungen sowie der einzelnen subjektiven Reflexionskräfte grundlegende Funktionen.

Zuallererst lässt sich behaupten, dass die Autonomie der Ästhetik für Kant – wie bei Baumgarten – *im weitesten Sinne* einen eigenständigen Untersuchungsbereich für die Prinzipien der ästhetischen Praktiken darstellt, auch wenn ihm die Möglichkeit einer disziplinären Abgrenzung bzw. Begründung der Ästhetik als ein autonomer Wissensbereich für lange Zeit

5 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft,* Heiner F. Klemme (Hrsg.), Hamburg 2001, im Folgenden zitiert als KdU B.

6 Vgl. Kant, KdU, B 135, B 137 u. B 253.

7 Vgl. Friedrich Wolfzettel, „Autonomie", Karlheinz Barck (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe*. *Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart, Weimar 2000, S. 431–458, hier S. 443f.

8 Vgl. Birgit Recki, *Aura und Autonomie*. *Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*, Würzburg 1988, S. 81f.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

nicht bewusst war.[9] Erst in der dritten Kritik gelingt es ihm, ästhetische Urteile in einem selbstständigen Erkenntnisbereich zu untersuchen bzw. nach ihren Prinzipien zu bearbeiten.[10] Genauso wie in den anderen Kritiken machen den Gegenstand sowie die Konturen eines Wissensbereichs eine spezifische Art von Vernunftgebrauch bzw. eine bestimmte Urteilspraxis aus.

Neben dieser disziplinären Autonomie der Ästhetik geht es Kant noch wesentlicher darum, dass eine einzelne ästhetische Urteilspraxis selbst als ein *autonomes* Urteil charakterisiert werden kann. Dafür grenzt er zuerst ästhetische Urteilspraktiken allgemein von Erkenntnisurteilen und moralischen Urteilen ab.[11] Diese Abgrenzung heißt aber nicht, dass für Kant einfach alles andere als unsere moralischen und empirischen Urteile als ästhetische Urteile und diese dann unmittelbar als autonome gälten. Vielmehr lässt sich die Autonomie der ästhetischen Urteile nach Kant in einem Prinzip bzw. in einer besonderen Gesetzlichkeit finden, die sich nicht nur von ethischen oder epistemologischen Urteilen, sondern zugleich von den heteronom strukturierten ästhetischen Urteilen, z.B. von dem Gefühl des Angenehmen, unterscheidet. Ästhetische Urteile gehen für Kant über die privaten Befindlichkeiten des Urteilenden hinaus, werden ohne Interesse vollzogen und können darum auf eine spezifische Weise – in Form einer prinzipiellen Mitteilbarkeit – verallgemeinert bzw. zu einem Gesetz gebracht werden.

Die Suche nach dem Autonomie-Prinzip des Ästhetischen erfordert also eine nähre Analyse des Begriffs des Gesetzes bzw. der Möglichkeit einer Eigen-Gesetzlichkeit des Ästhetischen. Denn solange das ästhetische Urteil nicht bloß als irgendeine Praxis neben anderen Praktiken, sondern als eine besondere und eigenartige Praxis konzipiert wird, muss ihr Vollzug durch ein bestimmtes Prinzip bzw. eine Gesetzlichkeit (nomos) charakterisiert werden. Ästhetische Urteile sind nach Kant insofern eigengesetzlich bzw. sie werden insofern autonom vollzogen, dass sie nicht in andere Praktiken (z.B. wissenschaftliche oder ethische Praktiken) *übersetzt* und durch diese nicht *ersetzt* werden können. Welche ästhetischen Gesetze

9 Kant, KrV, A 21.

10 Vgl. Andrea Esser, „Der transzendentale Ansatz in der Ästhetik und die Autonomie der Kunst“, dies. (Hrsg.), *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität von Kants Ästhetik*, Berlin 1995, S. 9–24.

11 Vgl. Esser, „Der transzendentale Ansatz in der Ästhetik und die Autonomie der Kunst“, S. 9.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ermöglichen aber die Unübersetzbarkeit und die Nicht-Ersetzbarkeit der ästhetischen Praktiken?

Kant untersucht die Möglichkeit eines spezifisch ästhetischen Gesetzes weder in den Gegenständen oder Phänomenen der Natur bzw. des Alltags noch in den Werken oder Ereignissen der Kunst. Vielmehr liegt ihm zufolge das Gesetz bzw. das Prinzip der Ästhetik in der ästhetischen Urteilspraxis und deren Vollzug selbst. Dabei geht es Kant nicht um eine externe Analyse und Klassifizierung der Urteilsarten als ästhetisch und nicht-ästhetisch, sondern darum, dass die Bedingung der Möglichkeit – das transzendental-philosophische Prinzip – des ästhetischen Urteilens ausgewiesen wird. Der das ästhetische Urteil[12] charakterisierenden Gesetzlichkeit kann man sich in der *Kritik der Urteilskraft* mindestens auf zwei Arten und Weisen annähern. Die erste Herangehensweise wäre eine Rekonstruktion der vier spezifischen Momente des rein ästhetischen Urteils, die Kant im Kapitel „Analytik des Schönen" darstellt. Da es inner- und außerhalb der Kant-Forschung bereits zahlreiche Texte gibt, die diesen Teil aus unterschiedlichsten Perspektiven interpretieren oder auf ihn kritisch rekurrieren, wird im Folgenden eine andere Alternative angeführt, die die den Konnex des Konzepts der ästhetischen Autonomie mit den Grenzüberschreitungen unmittelbar klar macht. Bei dieser zweiten Herangehensweise geht es um eine begriffliche Ausarbeitung der Figur der ‚Heautonomie', die Kant an einer Stelle als einen Ersatzbegriff für die Autonomie der Ästhetik verwendet:

„Die Urteilskraft hat [...] ein Prinzip a priori für die Möglichkeit der Natur, aber nur in subjektiver Rücksicht, in sich, wodurch sie, nicht der Natur (als Autonomie), sondern ihr selbst (als Heautonomie) für die Reflexion über jene, ein Gesetz vorschreibt, welches man das *Gesetz der Spezifikation der Natur* in Ansehung ihrer empirischen Gesetze nennen könnte, das sie a priori an ihr nicht erkennt, sondern zum Behuf einer für unseren Verstand erkennbaren Ordnung derselben in der Einteilung, die sie von ihren allgemeinen Gesetzen macht, annimmt, wenn sie diesen eine Mannigfaltigkeit der besonderen unterordnen will."[13]

12 Im Folgenden wird das ästhetische Urteil von der ästhetischen Praxis oder Erfahrung nicht klar differenziert. Für eine solche Differenzierung vgl. z.B. Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt am Main 1991, S. 167.

13 Kant, KdU, B 185f. Hervorhebung im Original. Auch in der *Ersten Einleitung in die Kritik der Urteilskraft* bezeichnet Kant an einer Stelle die Autonomie der Äs-

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Mit der Verwendung des Worts ‚Heautonomie'[14] beabsichtigt Kant zwar nicht, ästhetische Autonomie von den anderen autonomen Praktiken und Orientierungen der Vernunft im absoluten Sinne zu unterscheiden.[15] Jedoch lässt sich anhand dieser leichten Differenzierung zwischen dem Autonomie-Begriff, der auf Natur und Sitten bezogen ist, und dem Heautonomie-Begriff, der sich auf den ästhetischen Bereich bezieht, ein wichtiges Merkmal zur Geltung bringen, das einerseits die Momente der ästhetischen Urteile in der Analytik des Schönen (wie formale Zweckmäßigkeit und Interesselosigkeit) mit einschließt, anhand dessen andererseits der autonome Charakter dieser Urteile unmittelbar expliziert werden kann.

Etymologisch gesehen wird in der Wortbildung He-auto-nomos – Sich-selbst-Gesetz-Sein – das reflexive Moment zweimal hervorgeho-

thetik als Heautonomie: „Autonomie [des Gefühls der Lust und Unlust; T.A.] aber ist nicht (so wie die des Verstandes, in Ansehung der theoretischen Gesetze der Natur, oder der Vernunft, in praktischen Gesetzen der Freiheit) objektiv, d.i. durch Begriffe von Dingen oder möglichen Handlungen, sondern bloß subjektiv, für das Urteil aus Gefühl gültig, welches, wenn es auf Allgemeingültigkeit Anspruch machen kann, seinen auf Prinzipien a priori gegründeten Ursprung beweist. Diese Gesetzgebung müsste man eigentlich *Heautonomie* nennen, da die Urteilskraft nicht der Natur, noch der Freiheit, sondern lediglich ihr selbst das Gesetz gibt und keine Vermögen ist, Begriffe von Objekten hervorzubringen, sondern nur mit denen, die ihr anderweitig gegeben sind, vorkommende Fälle zu vergleichen und die subjektive Bedingung diese Verbindung a priori anzugeben." Hervorhebung im Original. Zitiert aus: Immanuel Kant, „Erste Einleitung in die Kritik der Urteilskraft", Manfred Frank, Véronique Zanetti (Hrsg.), *Immanuel Kant. Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie. Werke III. Text und Kommentar,* Frankfurt am Main 1996. S. 415–478, hier S. 447.

14 Auch für Schillers Ästhetik spielt dieser Begriff eine enorme Rolle, die aber im Rahmen dieser Studie nicht behandelt werden kann. Vgl. Friedrich Schiller, „Kallias, oder über die Schönheit. Briefe an Gottfried Körner", Rolf-Peter Janz (Hrsg.), *Werke und Briefe in zwölf Bänden. Theoretische Schriften.* Band 8. Frankfurt am Main 1992. S. 276-329.

15 Für die Gemeinsamkeiten sowie Unterschiede zwischen der handlungsbezogenen Autonomie und der ästhetischen Autonomie bei Kant vgl. Birgit Recki, „Die Dialektik der ästhetischen Urteilskraft und die Methodenlehre des Geschmacks (§§ 55–60)", Otfried Höffe (Hrsg.), *Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft*, S. 189–210, hier S. 202–205.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ben.[16] Diese Verdopplung des Reflexiven besagt im einfachsten Sinne, dass das Gesetz, das durch das Selbst hervorgebracht wird, nur für die Domäne oder die Konstitution dieses Selbst gilt. In dieser recht abstrakten Definition steckt in der Tat eines der Kernargumente der kantischen Ästhetik: Das ästhetische Urteil wird nicht im Interesse an der wahren Erkenntnis und auch nicht im Interesse an der guten Handlung, sondern im Selbstinteresse d.h. selbstbezüglich vollzogen. ‚Interessenlos' ist das ästhetische Urteil also doch nicht bloß un-interessiert, sondern frei von jeglichen Fremdinteressen. In dieser Form weist es ein spezifisches Interesse auf, das *erst* in seinem *aktuellen* Vollzug hervortritt und nur das urteilende Subjekt selbst betrifft. Das ästhetische Urteil ist somit in seiner Interesselosigkeit auf das urteilende Selbst und dessen Urteilsweise *konstitutiv* bezogen und eben in diesem spezifischen Selbstbezug ist es (he-)autonom.

Diese konstitutive Selbstbezogenheit kann nur mit Blick auf die anderen menschlichen Tätigkeiten expliziert werden, die von Kant bereits in der ersten und zweiten Kritik diskutiert wurden. Nach Kant verfährt die Vernunft sowohl in ihrem theoretischen als auch in ihrem praktischen und – jetzt – ihrem ästhetischen Gebrauch jeweils autonom. Auf der einen Seite wird um der Erkenntnis willen die vorgegebene Sinnlichkeit unter die Gesetze des Verstandes subsumiert. Und durch die selbstgesetzgebenden Akte der theoretischen Vernunft werden schließlich die Natur und sinnliche Objekte, wie sie uns erscheinen, *konstituiert*. Auf der anderen Seite wird im praktischen Bereich durch den sich selbst bestimmenden Willensakt die Maxime der Handlungen (der kategorische Imperativ) *konstituiert.* Anders als diese beiden völlig verschiedenen, aber doch selbstreflexiven und -gesetzgebenden Aktivitäten, die im Interesse der Natur- oder Handlungskonstitution vollzogen werden, begründet Kant die (He-)Autonomie der Ästhetik in einer anderen Konstitutionsleistung der Urteilskraft: Beim Vollzug der ästhetischen Urteile geht es – mit Renata Homann gesprochen – um die *Selbstkonstituierungsprozesse* des Subjekts.[17] Autonomie des ästhetischen Urteils lässt sich mit anderen Worten als ein spezifischer Gebrauch des Urteilsvermögens denken, durch den das urteilende Subjekt sich selbst konstituiert, immer wieder neu formiert sowie organisiert. Wenn das (he-)autonome Urteil die Funktion der Selbstkonstitution hat, dann muss noch geklärt werden, welche Gesetzlichkeit eine solche Konsti-

16 Vgl. Renate Homann, *Theorie der Lyrik. Heautonome Autopoiesis als Paradigma der Moderne*, Frankfurt am Main 1999, S. 46.

17 Vgl. Homann, *Theorie der Lyrik,* S. 104.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

tution überhaupt zustande bringt. An einer (viel zitierten) Stelle versucht Kant die *ästhetische* Gesetzmäßigkeit von der Gesetzlichkeit des Verstandes zu unterscheiden:

„Es wird […] eine Gesetzmäßigkeit ohne Gesetz, und eine subjektive Übereinstimmung der Einbildungskraft zum Verstande ohne eine objektive, da die Vorstellung auf einen bestimmten Begriff von einem Gegenstande bezogen wird, mit der freien Gesetzmäßigkeit des Verstandes (welche auch Zweckmäßigkeit ohne Zweck genannt worden) und mit der Eigentümlichkeit eines Geschmacksurteils allein zusammen bestehen können."[18]

Das rein ästhetische Urteil geht für Kant niemals auf ein allgemeines Gesetz zurück. Denn dem Urteilsvermögen ist für ihn kein objektiver Begriff des ästhetisch Schönen gegeben. Das Fehlen einer allgemein verbindlichen Regel verweist allerdings nicht auf einen Mangel der ästhetischen Urteilskraft, sondern im Gegenteil macht genau dieses Nicht-Gegeben-Sein ihr gesetzmäßiges sowie produktives Moment aus. Anders als die Verfahrensweise der bestimmenden Urteilskraft, durch die etwas Besonderes unter ein allgemeines Gesetz subsumiert wird, hat die ästhetisch reflektierende Urteilskraft die Aufgabe bzw. die Funktion, für die einzelnen Phänomene und Gegenstände in ihrer Besonderheit etwas Allgemeines zu (er-)finden.[19] Die He-Autonomie des Ästhetischen drückt also eine spezifische Art von Gesetzgebung aus, die anders als die theoretische und praktische Gesetzgebung ist. Sie geschieht in Ansehung eines besonderen Ereignisses und stellt eine *stets noch zu findende* Gesetzlichkeit dar. Ästhetische Gesetze oder Normen sind demzufolge weder vorgegeben noch verallgemeinerbar, wie es z.B. in der Satzform ‚alle Blumen sind schön' der Fall ist, sondern eher singulär und vom Satztypus ‚diese Blume ist schön'.[20] Das ästhetisch Gesetzmäßige wird in jedem einzelnen Urteilsakt und wegen der dauerhaften Konfrontation mit singulären und nichtverallgemeinbaren Phänomenen selbstbezüglich neu konstituiert.

Jeden Prozess des ästhetischen Urteilens begleitet eine reflexive Suche nach einer – noch zu konstituierenden – Norm bzw. Grenze. Die Suche nach dem ästhetisch Gesetzmäßigen lässt sich mit Homann in einen ästhe-

18 Kant, KdU, B 69.

19 Vgl. Kant, KdU, XXV.

20 Vgl. Kant, KdU, B 136.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

tischen Imperativ umformulieren: „Finde zu dieser begriff- und maximenlosen Reflexion die Gesetzmäßigkeit, die es dir erlaubt, dein Urteil selbst als eine freie, selbsterfinderische, innovative, selbstgesetzgebende Reflexion zu konstituieren.“[21] Im weiteren Sinne lässt sich dieser Prozess als eine autopoietische Reflexivität der Urteilskraft beschreiben, durch die das urteilende bzw. norm-suchende Subjekt sich selbst konstituiert bzw. neu organisiert.[22] Ästhetische Praktiken sind insofern als selbst-konstituierend zu denken, dass sie als Prozesse der Normbildung vollzogen werden. Die Suche nach ästhetischen Normen beruht auf den Reflexionskräften des Subjekts, durch die es mitkonstituiert wird. Bei den ästhetischen Praktiken verschränken sich schließlich die Normierungsprozesse mit den Prozessen der Selbstkonstitution.

Wenn ästhetische Gesetzgebung, die nur auf dem aktuellen Urteilsvollzug beruht, mit dem reflexiven Moment der Selbstkonstitution zusammenkommt, dann muss die ästhetische Urteilskraft nicht als ein passives Verhalten, sondern immer als eine höchst aktive und kreative Tätigkeit des Subjekts und von dessen Vermögenskräften verstanden werden.[23] Die selbständigen Komponenten der subjektiven Vermögen (der Verstand, die Vernunft und die Einbildungskraft) befinden sich in diesem Prozess nicht mehr in einer dominierenden Relation zueinander. Das heißt: Es geht nicht um eine objektive Übereinstimmung zwischen ihren einzelnen Begriffen und Formen (wie der Idee der Freiheit oder der Kausalität) zum Zwecke der Handlungs- und Naturbestimmung. Vielmehr treten diese Vermögenskräfte jeweils als ein Ganzes (Verstand als Verstand, Vernunft als Vernunft usw.) in ein freies Spiel miteinander ein. In diesem Spiel werden die Vermögenskräfte selbst überprüft und ihre Einheit im Subjekt konstituiert. Dies geschieht nach Kant in der Erfahrung des ästhetisch Schönen durch die subjektive Zusammenstimmung der Gesetzmäßigkeit des Verstandes und der Freiheit der Einbildungskraft, die hier ohne einen Begriff des Verstandes zu schematisieren vermag. Die Vorstellungen werden in diesem

21 Homann, *Theorie der Lyrik,* S. 117.

22 Vgl. auch Oliver Jahraus, *Literatur als Medium. Sinnkonstitution und Subjekterfahrung zwischen Bewusstsein und Kommunikation*, Weilerswist 2003.

23 Vgl. Astrid Wagner, „Grenzen des Begrifflichen in der ästhetischen Erfahrung. Kants Konzeption der ästhetischen Idee in symboltheoretischer Perspektive“, Wolfram Hogrebe (Hrsg.), *Grenzen und Grenzüberschreitungen. Sektionsbeiträge*, Bonn 2002, S. 969–979, hier S. 969. Vgl. auch Esser, „Der transzendentale Ansatz in der Ästhetik und die Autonomie der Kunst“, S. 16–20.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Prozess auf solch eine Art und Weise reflektiert, „‚als ob' eine vernünftige Praxis sie in eine zweckmäßige Rücksicht auf unser Gefühl […] gebracht hätte."[24] In der ästhetischen Reflexion fließen schließlich die Formen von Freiheit und Gesetzmäßigkeit ineinander und der (ästhetische) Gegenstand wird nur in seiner zweckmäßigen Form ohne Zweck empfunden.

Zu einer solchen selbstzweckhaften und interesselosen Empfindung gelangt das Subjekt in der Harmonie zwischen dem freien Verhalten von Einbildungskraft und dem gesetzmäßigen Verfahren des reinen Verstandes. Zweckmäßigkeit impliziert somit die Freiheit *von* den kausalen Bestimmungen sowie *zum* Selbstorganisationsprozess in der Reflexionspraxis. Zweckmäßige Empfindung verweist auf keinen weiteren Zweck als den aktuellen Urteilsprozess selbst und hat nur sich selbst zum Mittel und zum Bestimmungsgrund.[25] Das Prinzip und der Zweck des ästhetischen Urteils liegen nicht in einer handlungsbezogenen oder erkenntnistheoretischen Gesetzmäßigkeit; das freie Spiel der Vermögenskräfte beruht also nicht auf den apodiktischen Gesetzen der Vernunft, sondern es ist eine formale Zweckmäßigkeit (oder Selbst-Zweckmäßigkeit), die den aktuellen Ablauf des freien Urteilsvollzug als solchen charakterisiert.

Diese besondere Gesetzmäßigkeit, d.h. die „ästhetische Zweckmäßigkeit"[26], hat Kant zufolge im Rahmen der menschlichen Praktiken keine nebensächliche oder nachgeordnete Funktion. Sie ist wesentlich und konstitutiv sowohl für die anderen Arten von Normen (erkenntnis- sowie handlungsbezogene Normen) als auch für das Menschsein überhaupt. Dadurch, dass ästhetische Urteilspraktiken zwischen den Teilvermögen der Vernunft eine subjektive Harmonie hervorbringen, leisten sie nach Kant die Übereinstimmung des Subjekts mit sich selbst. Damit werden unsere reflexiven Kräfte im Besonderen sowie unsere Subjektivität im Allgemeinen lebendig gemacht.[27] Mit anderen Worten: Das freie und harmonische Spiel versichert einerseits die Selbständigkeit und Autonomie der Vermögenskräfte *im Einzelnen* und andererseits wird durch dieses Spiel

24 Manfred Frank, Véronique Zanetti, „Kommentar", *Immanuel Kant. Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie. Werke III. Text und Kommentar*, dies. (Hrsg.) Frankfurt am Main 1996, S. 889–1371, hier S. 1235.

25 Vgl. Kant, KdU, B 146.

26 „Die ästhetische Zweckmäßigkeit ist die Gesetzmäßigkeit der Urteilskraft in ihrer *Freiheit.*" KdU, B 119.

27 Vgl. Kant, KdU B, 37.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

das menschliche Vermögen *im Ganzen* verlebendigt und das einzelne Subjekt in die Welt hineingepasst.[28]

Die He-Autonomie der ästhetischen Urteilskraft, die man auch als Auto-Autonomie[29] oder Selbst-Autonomie bezeichnen kann, wird also von Kant als harmonisches Spiel des Subjekts mit sich selbst sowie mit seiner Welt dargelegt. Aber solange das Autonomie-Paradigma des Ästhetischen, wie am Anfang erwähnt, als eine Art Grenzbestimmung desselben gedacht wird, lässt sich unter der Perspektive der im Laufe dieser Arbeit entwickelten Grenzkonzeptionen überprüfen, ob in dieser Darlegung Autonomie und Heteronomie – oder Harmonie und Disharmonie – des Ästhetischen miteinander nicht prozessual-konstitutiv einhergehen und ob man von einer in Kants Autonomie-Ästhetik immanenten Heteronomie nicht reden kann. In Anlehnung an Deleuze' Kant-Interpretation werden im Folgenden einige heteronome bzw. disharmonische Momente des Spiels der Vermögenskräfte zur Geltung gebracht.[30] Dabei wird sich herausstellen, dass solche Dimensionen, die dem ästhetischen Spiel innewohnen, weniger Kants Konzept der Autonomie des Ästhetischen negieren als vielmehr als ihre fruchtbaren Momente hervortreten.

Als Erstes ist daran zu erinnern, dass das spielerische Aufeinandertreffen der Reflexionskräfte für die Philosophie Kants eine system-interne

28 Inwiefern Kant dieses Konzept, das er bereits in seiner *Reflexions-Schrift* erwähnt hatte, in der KdU weiterführt, bleibt umstritten. Vgl. Stefan Majetschak, „‚Die Schönen Dinge zeigen an, dass der Mensch in die Welt passe'. Metaphysische Implikationen in Kants Begriff der Schönheit", Heinz Eidam u.a. (Hrsg.), *Metaphysik und Hermeneutik. Festschrift für Hans-Georg Flickinger zum 60. Geburtstag*, Kassel 2002, S. 215–224.

29 Vgl. Recki, *Aura und Autonomie,* S. 79f.

30 Gilles Deleuze überträgt das Konzept der Heautonomie auch auf seine Theorie der Audiovision. Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt am Main 1991, S. 321 u. 332f. Mit Michael Lommel lässt sich an dieser Stelle das Heteronome in Deleuze' Verständnis der Heautonomie wie folgt andeuten: „In der Lesart von Deleuze haben das Hörbare und Sichtbare trotz ihrer Eigenwertigkeit, ihrer Autonomie, eine gemeinsame Grenze. Diese Grenze trennt und bezieht sie gleichzeitig aufeinander. Sie sind autonom und zugleich heteronom." Michael Lommel, „Heautonomie im Episodenfilm", Thomas Becker (Hrsg.), *Ästhetische Erfahrung der Intermedialität. Zum Transfer künstlerischer Avantgarden und „illegitimer" Kunst im Zeitalter von Massenkommunikation und Internet*, Bielefeld 2011, S. 97–106, hier S. 99.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Funktion hat. Während in der ersten und zweiten Kritik eine Vermögenskraft (Verstand oder Vernunft) eine gegenüber der anderen herrschende bzw. bestimmende Rolle übernahm, wird im ästhetischen Urteil keinem Vermögen solch ein höherer Status zugeschrieben.[31] Hatten die gesetzgebenden Aktivitäten der einzelnen Vermögenskräfte vorher jeweils eine spezifische Funktion, um die Menschen sinnlich und sittlich zu orientieren, dann müssen sie nun Kant zufolge alle zusammen auch dazu fähig sein, ohne Regeln in freie Beziehungen miteinander zu treten.[32] Deleuze bezeichnet dies als die größte Entdeckung der kantischen Ästhetik: „Niemals übernähme ein Vermögen eine gesetzgebende oder bestimmende Rolle, wenn alle Vermögen zusammen nicht zunächst zu dieser freien, subjektiven Harmonie fähig wären.“[33] Um jeweils autonom verfahren zu können, müssen sie also auch in ihrem Rück- bzw. Selbstbezug frei verhalten können, ohne von den anderen reflexiven Kräften oder irgendeiner Macht geregelt zu werden. Die ästhetische Urteilskraft wird darum nach Kant nicht von einem einzigen Vermögen reguliert, das gleichzeitig die Rolle der übrigen Vermögen im jeweiligen Interesse bestimmen würde. Vielmehr handelt es sich bei ihr um eine Vermittlungspraxis, die einerseits einen freien Austausch zwischen den einzelnen Vermögenskräften ermöglicht, aber andererseits zwischen ihnen einen Grenzkonflikt hervorruft. Denn dem harmonischen Spiel zwischen den einzelnen Vermögenskräften wohnt eine zutiefst ursprüngliche Disharmonie inne.[34] Das freie Spiel der völlig unterschiedlichen und heterogenen Vermögenskräfte stellt einen Zwischenraum dar, in dem sich eine autonome Kraft auf die andere *heteronom* auswirkt. In ihrem Aufeinandertreffen sind die Vermögenskräfte zwar frei beweglich, aber sie *fordern sich gegenseitig heraus* und erst durch diese Herausforderung werden neue ästhetische Gesetze und Normen auf innovative und produktive Weise hervorgebracht.

Bei der Harmonie zwischen den aufeinander disharmonisch wirkenden Vermögenskräften werden des Weiteren diese nicht bloß aufgelöst, sondern einem wechselseitigen Überschreitungsprozess ausgesetzt, durch den

31 Vgl. Gilles Deleuze, *Kants kritische Philosophie. Die Lehre von den Vermögen*, Berlin 1990, S. 105.

32 Vgl. Deleuze, *Kants kritische Philosophie*, S. 35.

33 Deleuze, *Kants kritische Philosophie*, S. 35.

34 Hierzu vgl. „Die Vermögen bieten sich die Stirn, jedes an seiner eigenen Grenze, und finden ihren Einklang in einem fundamentalen Mißklang: ein disharmonischer Einklang.“ Deleuze, *Kants kritische Philosophie*, S. 35.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ihre jeweiligen Grenzen verdichtet sowie erkannt werden. Kant denkt damit die Harmonie zwischen den Vermögenskräften nicht so, dass z.B. der Verstand zur Einbildungskraft oder diese zur Vernunft werde. Einen solchen harmonischen Übergang von einem zum anderen kommt in diesem Spiel nicht zustande. Stattdessen verstärken die einzelnen Vermögenskräfte in ihrer disharmonischen Harmonie ihre jeweilige Grenze bzw. Autonomie. Die heteronome Seite des Ästhetischen erweist sich somit als notwendig für die Innovation sowie Produktion des Ästhetischen. Ohne das Aufeinandertreffen der heteronomen Teilvermögen und ohne die gegenseitige Herausforderung könnte keine Rede sein von der Suche nach einer ästhetischen Norm bzw. Idee. Schließlich geht es hier um einen fruchtbaren Kampf zwischen der Einbildungskraft, der Vernunft und dem Verstand, wobei das Subjekt aus einem „unbegrenzte[n] Offensein" der noch nicht gedachten Gegebenheiten etwas neu erfindet.[35]

Die herausfordernde und disharmonische Konfrontation der Vermögenskräfte lässt sich als Letztes mit einem kurzen Blick auf die Ästhetik des ‚Erhabenen' näher bestimmen. Für Kant ist nicht nur die Erfahrung des Schönen, sondern zugleich die des Erhabenen autonom, weil dieses auch ohne Fremdinteresse oder private Gründe und in Ansehung eines besonderen Ereignisses subjektiv-allgemein beurteilt wird.[36] Zwischen dem Schönen und dem Erhabenen besteht aber ein wichtiger Unterschied, den Kant im Hinblick auf ihre jeweilige zweckmäßige Relation zur Natur expliziert. Beim Urteil des Schönen wird, wie erläutert, ein zweckmäßiges Verhältnis mit der Natur mittels einer Harmonie der Einbildungskraft und des Verstandes konstruiert. Dagegen ist das Gefühl des Erhabenen wegen seiner intelligiblen Dimension für eine solche Übereinstimmung mit der Welt sowie für die Harmonie der Vermögenskräfte nicht (direkt) angemessen. Während das Urteil des Schönen also in seinem Als-ob-Charakter eine zweckmäßige Relation zwischen dem Subjekt und dem Gegenstand der Natur bildet, beruht das Urteil des Erhabenen auf einer *zweckwidrigen* Relation mit der Natur.[37] Denn hier handelt es sich um ein Spiel zwischen der Vernunft und der Einbildungskraft, wobei diese die übersinnlichen Ideen der Vernunft nicht zu schematisieren vermag, d.h., in sich für diese Ideen, die über die sinnliche Natur hinausgehen, kein angemessenes

35 Vgl. Wolfgang Bartuschat, „Heautonomie", Joachim Ritter (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 3 (G-H), Basel 1974, Sp. 1022.

36 Vgl. Kant, KdU, B 74.

37 Vgl. Kant, KdU, B 76.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Schema findet. Ein solches Gefühl des Erhabenen, das in der Natur keiner Erscheinung entspricht, ruft beim Subjekt zuerst ein Gefühl der Unlust hervor, das erst später oder indirekt zu einer subjektiven Harmonie führen kann.

Das Spiel zwischen der Einbildungskraft und der Vernunft verläuft zwar stark disharmonisch und widerstreitend, aber das Gefühl des Erhabenen, das aus diesem Spiel entspringt, erweist sich nach und nach als konstitutiv für einzelne Vermögenskräfte, die Ästhetik und das Menschsein überhaupt. Als Erstes handelt es sich beim Erhabenen weiterhin um die Tätigkeit der ästhetisch-reflektierenden Urteilskraft, auch wenn hier die Suche nach einem Allgemeinen für das Besondere vergeblich ist. Dass Einbildungskraft in dieser Relation für die übersinnlichen Ideen der Vernunft kein passendes Schema zu finden vermag, heißt allerdings für Kant nicht, dass das Erhabene nicht durch eine zweckmäßige Form gekennzeichnet sei. Im Gegenteil handelt es sich bei dem Erhabenen um ein noch wesentlicheres Konzept der Zweckmäßigkeit bzw. Gesetzlichkeit. Beim Gefühl des Erhabenen kann eine Zweckmäßigkeit sogar ohne eine sinnliche Vorstellung und nur mit den eigenen Kräften des urteilenden Subjekts vorkommen. Diese Erfahrung markiert die Transzendenz des Subjekts über die Natur hinaus.[38] Dem Menschen wird in dieser Erfahrung klar, dass sein Vermögen die Natur in bestimmten Momenten und durch eine spezifisch-ästhetische Reflexion transzendiert, und dass das Erhabene nicht die Natur ist, sondern selbst seine intelligiblen Ideen (insbesondere die Idee der Freiheit) über die Natur erhaben sind.[39] Eben darum heißt diese Zweckwidrigkeit für Kant nicht Zwecklosigkeit, sondern dass die Ideen vom Erhabenen von „der Zweckmäßigkeit der Natur ganz abgetrennt" sind. Das Erhabene ist in anderen Worten zwar in Ansehung der Natur

38 Der Begriff des Erhabenen als „Überlegenheit über die Natur" wurde später von Adorno und Lyotard kritisch umgedeutet. Vgl. z.B. Christian Pöpperl, *Auf der Schwelle. Ästhetik des Erhabenen und negative Theologie: Pseudo-Dionysius Areopagita, Immanuel Kant und Jean-Francois Lyotard*, Würzburg 2007. Es geht hier nicht darum, ob dieses Konzept für eine ästhetische Theorie geeignet ist oder die Politisierung desselben nicht zum Desaster führen kann, sondern eher darum, wie man aus dieser Figur heraus einige heteronome bzw. grenzüberschreitende Momente der Ästhetik als dieser immanente Dimensionen zeigen kann.

39 Vgl. Kant, KdU, B 105. Vgl. Michaël Fœssel, „Analytik des Erhabenen (§§ 23–29)", Otfried Höffe (Hrsg.), *Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft*, S. 99–119, hier S. 106.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

zweckwidrig, jedoch hat es eine andere und „von der Natur ganz unabhängige Zweckmäßigkeit in uns“.[40]

Das (dis-)harmonische Spiel zwischen der Einbildungskraft und der Vernunft zeichnet sich für Kant durch einen spezifischen Prozess aus, den man als eine Art ästhetischer Grenzerfahrung beschreiben kann. Beim Gefühl des Erhabenen wird die Einbildungskraft mit ihrer eigenen Grenze konfrontiert.[41] Da sie die Ideen der Vernunft nicht einzubilden vermag, wird sie durch diese bis an die Grenze ihrer Macht gestoßen und zugleich dazu gezwungen einzugestehen, dass all ihre Macht im Vergleich zu einer übersinnlichen oder praktischen Idee nichts wiegt.[42] Diese Machtlosigkeit der Einbildungskraft gegenüber der Idee der Vernunft heißt aber wieder nicht, dass sie völlig aus dem Spiel werde. Vielmehr leistet das harmonische Spiel der disharmonischen Kräfte am Erhabenen, wie Kant schreibt, die „Erweiterung der Einbildungskraft an sich selbst.“[43] Dies kann man schließlich mit Deleuze wie folgt umformulieren: „Weil der Einbildungskraft ihre Grenze durch etwas, das sie von allen Seiten überschreitet, vergegenwärtigt wird, überschreitet sie selbst ihre eigene Grenze.“[44]

Bei dem bisherigen und zum Teil detaillierten Überblick über Kants Ästhetik, die als eine der wichtigsten Autonomie-Ästhetiken in der Philosophiegeschichte gilt, wurden bestimmte Momente seiner Theorie hervorgehoben, um eine praxisbezogene Perspektive auf die Grenzen und Überschreitungen des Ästhetischen zu gewinnen. Hierbei lässt sich festhalten, dass Kants Autonomie-Ästhetik eine Reihe von heteronomen Dimensionen hat, die für die ästhetische Produktion und Innovation notwendigerweise im Spiel sind. Für die ästhetischen Praktiken gibt es kein einziges Vermögen, das das ästhetische Verhalten vollständig unter Kontrolle brächte, und auch kein apodiktisches Gesetz, das man auf jeden ästhetischen Urteilsakt anwenden würde. Vielmehr bewegen sich hier Vermögenskräfte als Ganze frei: Ihre Freiheit zeigt sich nicht allein in ihrer Un-

40 Kant, KdU, B 78.

41 Im Wort „Erhabene“ (über-etwas-erhoben-sein) oder „*sublime*“ (sub/super-limes) ist in romanischen und angelsächsischen Sprachen eine Grenzfigur versteckt, die dem bisher öfters formulierten Gedanken des konstitutiven Einhergehens von Grenze und Überschreitung wörtlich entspricht. Für die Etymologie dieses Begriffs vgl. Pöpperl, *Auf der Schwelle,* S. 14f.

42 Vgl. Deleuze, *Kants kritische Philosophie,* S. 107.

43 Kant, KdU, B 83.

44 Deleuze, *Kants kritische Philosophie,* S. 107.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

abhängigkeit *von* jeglichem Interesse und Zweck, sondern vor allem in der Freiheit *zur* Selbstkonstitution und *zur* Verstärkung und Verlebendigung des Subjekts in seiner Einheit, so dass einzelne Erkenntniskräfte in anderen praktischen und theoretischen Zusammenhängen richtig orientiert werden können. Sogar das reinste Moment seiner Autonomie-Ästhetik, nämlich das Moment der Heautonomie, weist zahlreiche grenzüberschreitende Dimensionen auf. Heautonomie bezeichnet demnach einerseits eine (Selbst-)Autonomie, d.h. die Autonomie der einzelnen Vermögenskräfte in ihrer spielerischen Rück- und Selbstbezüglichkeit, wodurch das Subjekt in seine Welt passt. Andererseits ist sie das Spannungsfeld zwischen Autonomie und Heteronomie, das für die Verlebendigung und Veränderung der reflexiven Kräfte sowie für die Prozesse der ästhetischen Selbstnormierung notwendig ist. Nicht direkt harmonisch, sondern eher heteronom wirkt eine autonome Reflexionskraft auf die andere. Erst durch diese gegenseitige Herausforderung und Begegnung mit den eigenen Grenzen wird etwas Neues erfahren bzw. produziert. Ästhetische Grenz- und Normbildungprozesse als Prozesse der Selbstkonstitution hängen darum immer von den anderen kognitiven und imaginativen Reflexionskräften (Vernunft, Verstand und Einbildungskraft) ab, die sich einerseits auf die sinnliche und sittliche Welt autonom beziehen, aber andererseits heteronom aufeinander wirken. Paradoxerweise lässt sich darum das Spiel der Reflexionskräfte erst dann als produktives Spiel verstehen, wenn zugleich die dem Urteil *internen* Disharmonien, Überschreitungen sowie Heteronomien mitgedacht werden. Die Begegnung mit dem Heteronomen oder die Berührung des Andersartigen führt schließlich nicht dazu, dass eine Reflexionskraft ihre Autonomie verliert oder in einer anderen Domäne verschwindet. Vielmehr verstärkt und erneuert sie ihre Grenze im Einzelnen und auch die Grenze des (autonomen) Subjekts im Allgemeinen.

Aus dieser Auseinandersetzung mit kantischer Ästhetik lassen sich nun zwei wichtige Konsequenzen ziehen, die mit den vorhin beschriebenen zwei Kriterien der praxisbezogenen Ästhetik völlig kompatible sind. Kants Gedanke der selbst-reflexiven Leistung des Subjekts im Zuge einer ästhetischen Praxis macht es dem Subjekt zuerst möglich, die Grenze seiner Reflexionskräfte sowie seiner selbst ständig zu überprüfen und sich aus den eigenen Quellen heraus neu zu normieren sowie zu konstituieren. Mit einer ästhetischen Praxis (in der Kunst, in der Natur oder im Alltag) tritt das Subjekt in ein Spiel *mit seinen eigenen Grenzen* ein. Es handelt sich dabei aber nicht bloß um ein Spiel mit den ästhetischen Gegenständen, sondern um das Spiel *des* Subjekts. Dieses Spiel hat eine *Praxis-entgrenzende* so-

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

wie *überbordende* Funktion – zwischen Kants Ästhetik und Derridas Sprachverständnis lässt sich in diesem Sinne eine begriffliche Ähnlichkeit erkennen (vgl. I.3.2). Durch das ästhetisch-reflexive Spiel kann dem Subjekt schließlich gelingen, seine Grenzen zu erkennen, zu testen, zu verändern, zu verschieben, zu überschreiten und vor allem: sie anders zu konstituieren. Grenzen des Ästhetischen (und der Kunst) sind also niemals vorgegeben, sondern immer durch unsere reflexiven Praktiken konstituiert, verändert, verschoben und unendlich neu gezogen. Wichtig ist es dabei also, die zweite praxisbezogene Pointe zu erwähnen, die Kant ausdrücklich hervorhebt: Diese im ästhetischen Spiel überschrittenen, veränderten, modifizierten oder verschobenen Grenzen bilden kein ästhetisches Außerhalb. Heautonomie der Ästhetik impliziert also keineswegs einen in-sich-eingeschlossenen Erfahrungsbereich. Vielmehr bleiben die bereits überschrittenen sowie veränderten Grenzen immer weiter mit den anderen praktischen Grenzen zutiefst verflochten. Kein ästhetischer Akt kann sich von den anderen Praktiken völlig ablösen – die anderen Praktiken können aber auch nicht ohne die ästhetische Rückbezüglichkeit bzw. Reflexivität richtig vollzogen werden.

Der Beitrag Kants zu einer praxisbezogenen Ästhetik liegt aber nicht nur in der reflexiv-praktischen Grenzbestimmung des Ästhetischen, sondern zugleich in den für seine Ästhetik *konstitutiven Defiziten*. Diese Defizite beziehen sich auf die Schwierigkeit einer Übertragung seiner *Urteilsästhetik* auf die Kunst und die Kunstpraktiken. Damit ist nicht gemeint, dass Kant in seiner Ästhetik die Kunst und die Künste nicht thematisierte oder auf sie keinen Wert legte.[45] Vielmehr geht es hier um das Fehlen einer kunstspezifischen Bestimmung des Ästhetischen bei Kant. Dies kann mit einfachsten Worten wie folgt umrissen werden: Aus der kantischen Theorie heraus können wir zwar viele Kunstwerke rein ästhetisch evaluieren oder als schön/erhaben beurteilen. Dies hätte aber zur Folge, dass wir alle Kunstpraktiken allein aus den subjektiven Urteilsprinzipien heraus begründen könnten. Allerdings enthalten die Produktion sowie Erfahrung der Kunstwerke oder -praktiken offensichtlich zahlreiche andere Bedingungen, Voraussetzungen und Eigenschaften z.B. unsere geschichtlich-soziale Strukturiertheit, das praktische Wissen über verschiedene Kunstgenres, -stile, -themen und sehr oft partizipative Tätigkeiten sowie performative Züge in der Produktion von Kunstwerken bzw. -ereignissen usw. Obwohl man in vielen Fällen von einer Analogie zwischen den

45 Vgl. z.B. Kant, KdU, B 205ff.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

(schönen) Urteilen über die Natur und den Urteilen über die Kunst reden kann, ist der Gedanke einer *grundlegenden* Ähnlichkeit zwischen beiden nicht haltbar. Gegenüber der Vielfalt und Wandelbarkeit der Kunst bleibt also Kants Ästhetik relativ mangelhaft. Auch die *Autonomie* der Kunst bzw. Grenzbestimmung derselben, wenn davon geredet werden sollte, kann nicht allein auf den Tätigkeiten der urteilenden Subjekte beruhen, die unterschiedlichste Dynamiken, Phänomene, Stile, Gattungen, Kunsttraditionen, Kunstformen und -aktivitäten immer auf die gleiche Weise – in einem harmonischen Spiel der Erkenntniskräfte – erfahren.[46] Kurzum: Kantischer Ästhetik *fehlt* ein *Spezifikum* der Kunst. Der Wert der Kunstpraktiken bleibt aus diesem Grund neben dem der Urteilspraktiken im Naturbezug nur zweitrangig. Das Fehlen eines Spezifikums der Kunstpraxis löst schließlich einige berechtigte Fragen aus: Wozu praktiziert der Mensch (seit jeher) Kunst? Anders formuliert: Wenn das Urteil des Naturschönen über das des Kunstschönen immer hinaus ist, warum bedarf der Mensch der Produktion und der Erfahrung der Kunst, durch die er niemals den gleichen Wert und Sinn wie beim Naturschönen haben könnte?

Selbstverständlich werden die Defizite des Kunstspezifikums in der kantischen Ästhetik durch neuere Ansätze der ästhetischen Erfahrung mehrfach berücksichtigt, wobei auch unterschiedliche Lösungsvorschläge erbracht werden.[47] Diese Ansätze haben, anstatt wie Bubner z.B. auf die Werke der Kunst völlig zu verzichten, einen kunstkonstitutiven Bezug auf die kantische Ästhetik genommen, so dass ästhetische Erfahrung als ein untrennbarer Prozess zwischen dem ästhetischen Objekt und dem Subjekt oder sehr allgemein als eine komplementäre Beziehung zwischen Kunst und Ästhetik angesehen werde.[48] In den folgenden Abschnitten geht es allerdings nicht um eine Korrektur dieser Defizite der kantischen Ästhetik im Sinne einer Übertragung derselben auf eine Kunstästhetik. Denn damit würde bereits zu Beginn eine grundlegende Differenz zwischen der Sphäre der Kunst und dem Bereich des Ästhetischen vorausgesetzt. Diese Voraussetzung wird jedoch von heutigen Erfahrungsästhetikern nicht genügend hinterfragt.[49] Da die Kunst dabei nicht aus den entgrenzenden Dimensionen unserer Praktiken begründet, sondern bereits von vornherein als einen

46 Für diese und weitere Kritiken vgl. Feige, *Kunst als Selbstverständigung,* S. 89f.

47 Vgl. Einleitungskapitel.

48 Vgl. z.B. Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2003, S. 12 u. S. 93; Küpper, Menke, „Einleitung", S. 7–15.

49 Vgl. Einteilungskapitel dieser Studie.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ausdifferenzierten Bereich angenommen wird, in den ästhetische Urteile nachträglich eingeordnet werden könnten, wäre mit diesem Verfahren das produktive und praxisbezogene Moment der kantischen Ästhetik, nämlich der Gedanke der konstitutiven Verflochtenheit unserer ästhetischen Praktiken mit anderen Lebenspraktiken, wieder aufgelöst. Die durch die künstlerisch-ästhetischen Praktiken konstituierten Grenzen bilden also nach Kant nicht eine Art von ästhetischer Differenz, die jene Praktiken von den anderen (moralischen, kognitiven usw.) Praktiken abtrennten, sondern sie sind immer zutiefst in sie eingebettet sowie mit ihnen konstitutiv verbunden. Dadurch, dass Kant die Grenzen des Ästhetischen aus den entgrenzenden Dimensionen der grundlegenden Praktiken des Menschen definiert sowie deren unmittelbaren Rückbezug auf diese Praktiken geltend macht, d.h. sie in ihrem dynamisch-prozessualen Einhergehen mit den Überschreitungen erkennt,[50] bietet seine Ästhetik am Ende ein wichtiges Verständnis von ästhetischen Grenzüberschreitungen: Diese sind keine äußerliche Akte, durch die das Ästhetische in das Nichtästhetische übergehen würde, sondern immer notwendige und konstitutive Züge einer jeden ästhetischen Praxis. Jedoch schafft kantische Ästhetik dieses Verständnis, wie oben dargelegt, ohne spezifische Bestimmung von Kunst. Kant fehlt zwar das Spezifikum der künstlerischen Praxis, aber dieser Mangel bleibt *zuerst* produktiv für eine praxisbezogene Ästhetik der Grenzen sowie Überschreitungen. Von daher stehen wir noch vor der Aufgabe, die Möglichkeit eines Spezifikums der Kunstpraktiken ebenso aus einer praxisbezogenen Perspektive zu untersuchen, d.h. auch Kunstpraktiken ohne die Voraussetzung einer ästhetischen Differenz zur Geltung zu bringen. Ähnlich wie bei Kants Modell sollen sie dann auch in ihrer doppelten Praxisbezogenheit begründet werden; nämlich dadurch, dass sie aus den entgrenzenden sowie überbordenden Dimensionen unserer grundlegenden Weltorientierungen hervorgehen, ohne dabei zu einem ästhetischen Außerhalb zu gelangen. Dafür bietet meines Erachtens der autonomieästhetische Ansatz von Adorno den ersten guten Anhaltspunkt an, weil er auf viele Momente der kantischen Ästhetik immanent rekurriert sowie die-

50 An dieser Stelle tritt zugleich der Unterschied zwischen der Grenze der Erkenntnis und der Grenze der Ästhetik in der kantischen Philosophie zum Vorschein. Dieser Unterschied kann zwar nicht vertieft werden, aber es soll hier nur darauf hingewiesen werden, dass der Begriff der Grenze in seiner Ästhetik eine ganz andere Bedeutung gewinnt als jene, die in der theoretischen Philosophie diskutiert wurde (vgl. I.1).

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

se mit einem historisch-gesellschaftlich präzisierten Kunstbegriff höchst kritisch weiterführt. Obwohl Adorno mit seiner Begründung der Kunst aus den heteronomen sowie grenzüberschreitenden Dimensionen unserer grundlegenden historischen und kulturellen Praktiken gelingen wird, die Grenzen der Kunst in spezifischer Weise zu konzeptualisieren, wird seine Theorie am Ende auf entscheidende Probleme mit den verschiedenen Formen von Grenzüberschreitungen stoßen.

MINI-EXKURS ZU HEGEL

Der Übergang von Kants Autonomie-Ästhetik zu Adornos Konzept der Autonomie der Kunst erfordert einen sehr knappen Hinweis auf zwei wichtige Besonderheiten der Kunstphilosophie von Hegel, die der kantischen Ästhetik fehlen und die Adorno in seine Ästhetik kritisch aufnimmt. Es sind die Momente des ‚Geschichtlichen' und des ‚Gesellschaftlichen', ohne die für Adorno von der Autonomie der Kunst oder Ästhetik gar nicht geredet werden kann.

Interpretiert man mit Kant ästhetische Praktiken als Selbstkonstituierungsprozesse des Subjekts, stellt sich noch eine andere berechtigte Frage: Um welches Subjekt handelt es sich bei diesen Prozessen im konkreten Sinne? Welche Vorbedingungen hat also das Subjekt, das sich in diesen ästhetischen Praktiken neu konstituieren kann? Kant charakterisiert Ästhetik zwar im Rahmen seines Systems als Bindeglied des sich theoretisch und praktisch orientierten Subjekts. Wenn man sich aber aus seinem System entfernt, bleibt das von ihm beschriebene ästhetisch erfahrende Subjekt als ein formaler Begriff, der vor dem Gegebenen in jedem möglichen geschichtlich-kulturellen Kreis immer das Gleiche erfährt. Für Hegel untersteht das kantische Subjekt bereits vor seinem ästhetischen Urteil den ihn immer schon übergreifenden geschichtlichen, sozialen sowie kulturellen Zusammenhängen. Zwar würde auch Kant die Bedeutung von Geschichte und Gesellschaft für den Prozess der Subjektkonstitution keineswegs bestreiten, aber er thematisiert diesen nicht als für Kunst und Ästhetik notwendige und diese konstituierende Momente. Für Hegel liegen allerdings sogar den (pseudo-)transzendentalen Bedingungen der Erkenntnis, der Ethik und der Ästhetik verschiedene gesellschaftliche, kulturelle und historische Voraussetzungen zugrunde. Das Vorausgehen des Ge-

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

schichtlichen und Gesellschaftlichen vor den einzelnen Subjekten zeigt sich nach Hegel in der Weltgeschichte in verschiedenen Gestalten des Geistes. Kunst ist eine von besonderen Gestalten, die sich nicht bloß subjektiv, sondern objektiv, d.h. sozial-geschichtlich in sinnlichen Formen realisiert. In der Kunst handelt es sich aus dieser geschichts- und kulturphilosophischen Perspektive weniger um ein Grenzspiel zwischen den reflexiven Kräften der einzelnen Subjekte, sondern vielmehr um eine Reflexion des Subjekts auf die Momente der sozialen sowie kulturellen Werte, Konventionen und Themen, die über seine eigenen Vermögensgrenzen hinausgehen. Durch die Kunst und Kunstpraktiken wird Hegel zufolge dem einzelnen Subjekt bewusst, welche Grundverständnisse und kulturellen Werte ihn umgeben. Der grundlegende Beitrag der Kunst zu den menschlichen Praktiken, der mit Kant als eine Form der Selbstkonstituierung des Subjekts charakterisiert wird, lässt sich mit Hegels Kritik wie folgt umdeuten: Im Rahmen der verschiedenen Kunstpraktiken erfährt das kulturell-geschichtlich situierte Subjekt nicht nur seine eigenen Erkenntnisgrenzen, sondern vor allem die grundlegenden Relationen mit der Gesellschaft, in der es sich bereits befindet: Kulturspezifische Haltungen, Themen, Motive, Erzählungen, die in einer bestimmten Gesellschaft historisch verankert sind, werden in verschiedenen Materialien und Künsten auf unterschiedliche Weise sinnlich dargestellt und stehen für dauerhafte Reflexionspraxis der einzelnen Subjekte parat. Dabei handelt es sich um die Art und Weise, wie diese geltenden Werte und Grundorientierungen der historischen Kulturen reflexiv thematisiert sowie erfahren werden.[51] Wenn die Grenze des Ästhetischen (mit Kant) überhaupt als ein reflexives Spiel des Subjekts charakterisiert werden soll, liegen in diesem Spiel der subjektiven Reflexionskräfte für Hegel letzten Endes immer schon die konkreten Formen der Gesellschaft, die in verschiedenen Kunstformen und Kunstgattungen in unterschiedlichen Maßen realisiert werden.[52] Hegels Philosophie der Kunst verdient zwar eine noch viel eingehendere Untersuchung, die uns aber von der Autonomie-Debatte hinsichtlich der Grenzen der Kunst entfernen würde. Wird im Folgenden stattdessen Adornos Ästhetik diskutiert, lässt sich jedoch von dieser Diskussion das hegelsche Erbe über das Geschichtliche und Gesellschaftliche nicht isoliert denken, auch wenn er insgesamt Hegels Systemphilosophie höchst kritisch gegenübersteht.

51 Für weitere Ausführungen einer solchen Hegel-Interpretation vgl. Feige, *Kunst als Selbstverständigung,* S. 90ff.

52 Hegels Einteilung der Kunst und Kunstformen wird später diskutiert. Vgl. III.1.2.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

2 Autonomie als Grenze der Kunst

Theodor W. Adorno gilt als einer der wichtigsten Autoren, der das kantische Autonomie-Denken ganz gezielt und aus vielen Perspektiven auf den Bereich der Kunst überträgt sowie darüber hinausgeht.[1] Es wird im Folgenden versucht, aus der Komplexität seines posthum erschienenen Werks bzw. Fragments *Ästhetische Theorie*[2] möglichst klare Argumente bezüglich der Autonomie der Kunst herauszuziehen, die schließlich ein praxisbezogenes Verständnis über die Grenzen der Kunst leisten werden. Es wird sich im Laufe dieses Kapitels herausstellen, dass Adornos vieldiskutierter sowie vielkritisierter autonomieästhetischer Ansatz das *erste* Kriterium einer praxisbezogenen Ästhetik höchst plausibel erfüllt. Ihm gelingt es tatsächlich, künstlerische Grenzbildungs- bzw. Autonomisierungsprozesse in starker Weise aus den entgrenzenden sowie überbordenden Dimensionen unserer historisch-gesellschaftlichen Praktiken geltend zu machen.[3] Dies wird zuerst mit Blick auf drei wichtige Momente seines Autonomie-Konzepts aufgezeigt: die gesellschaftsimmanente Negativität der Kunst (1), die Autonomie der Kunst in ihrem historischen Gewordensein

1 Vgl. Scheer, *Einführung in die philosophische Ästhetik,* S. 171; Recki, *Aura und Autonomie,* S. 81f.

2 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1973.

3 Dadurch, dass hier Adornos Ästhetik zum Zwecke einer Spezifizierung der Grenze der Kunst ausgeführt wird, ist nicht gemeint, dass man Adornos *Ästhetische Theorie* nur aus dieser Perspektive lesen kann oder soll. Man kann sie vor allem aus einer erfahrungsästhetischen Perspektive lesen und mit Kants Konzept der ästhetischen Autonomie in vielerlei Hinsicht verbinden. Für eine solche Lesart vgl. z.B. Menke, *Die Souveränität der Kunst,* S. 26–46.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

(2) und die kritische Selbstbefragung bzw. -reflexion von Kunst (3). In allen diesen Momenten werden heterogene sowie grenzüberschreitende Dimensionen von Adornos Ästhetik zum Vorschein gebracht und damit ein differenzierter Blick auf verschiedene Arten von Grenzüberschreitungen der Kunst gewonnen. Allerdings wird sich zugleich herausstellen, dass Adornos Ästhetik in ihrem produktivsten Moment ihr größtes Problem hat: Der Zusammenhang von Kunstpraktiken mit den anderen Lebenspraktiken wird bei seiner Ästhetik mit jedem Schritt geringer, und zwischen diesen beiden entsteht letztlich eine unüberbrückbare Kluft. Durch eine Problematisierung von Adornos Konzepts vom monadischen Kunstwerk wird abschließend klargestellt, dass seine Theorie zwar die erste, aber nicht die zweite Pointe der praxisbezogenen Ästhetik erfüllt. Bevor im nächsten Kapitel mit einem alternativen Werkkonzept – Heideggers Begriff vom Kunstwerk – auf dieses Problem eingegangen wird, wird letztlich aus Kants und Adornos Überlegungen ein Zwischenresümee gezogen.

Es soll von vornherein betont werden, dass Adornos Konzept der Autonomie der Kunst nicht einen „äußerliche[n] Zusatz" zu seiner Kunsttheorie, sondern eine grundlegende Voraussetzung darstellt, die für das Denken und Sprechen über weitere Merkmale der Kunst und für die Bestimmung ihrer Eigenart notwendig ist.[4] Kunst ist nach Adorno erst dann eigentlich Kunst, wenn sie gegenüber anderen Bereichen des Lebens autonom ist und nicht den Gesetzen und der Verfügungsgewalt anderer Bereiche wie des Politischen, des Religiösen usw. untersteht.[5] Sie kann – auf eine recht simple Weise – als Selbstständigkeit und Eigengesetzlichkeit von Kunstwerken bzw. Kunst gegenüber anderen menschlichen Gebilden, z.B. den sozialen, rechtlichen, wissenschaftlichen Institutionen, sowie als ihre Emanzipation von Mythos und Kultus beschrieben werden.[6] Die Autonomie der Kunst tritt damit bei Adorno als eine kunstkonstitutive Bedingung auf. Diese verkürzte Beschreibung bedarf allerdings noch einer kritischen Korrektur.

Ähnlich wie Hegel setzt Adorno die Pointe seiner ästhetischen Überlegungen auf den Begriff der Kunst sowie auf deren untrennbaren Konnex mit Gesellschaft und Geschichte. Obwohl Adorno aus diesen und weiteren

4 Vgl. Recki, *Aura und Autonomie,* S. 79.

5 Vgl. Recki, *Aura und Autonomie,* S. 79.

6 Vgl. Scheer, *Einführung in die philosophische Ästhetik,* S. 171.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

kunsttheoretischen Hinsichten auf einer hegelschen Linie steht,[7] kann man seine *Ästhetische Theorie* nicht von dem kantischen Ideal der autonomen Subjektivität getrennt lesen. Adorno nimmt aber dieses Konzept des Subjekts in seine Ästhetik weniger im erfahrungstheoretischen als eher im werk- und produktionsästhetischen Sinne auf. Subjektbezogene Erfahrungsmomente von Kants Ästhetik wie Interesselosigkeit, Zweckfreiheit oder ästhetische Eigengesetzlichkeit werden bei ihm meist metaphorisch – aber durchaus – als Momente der Kunst und der Kunstwerke charakterisiert.[8] Zwar war es schon ab dem 18. Jahrhundert – mit der Wirkung von Kants und Schillers Ästhetik – üblich, die Autonomie der Kunst in Analogie zu einem autonomen Subjekt zu beschreiben. Wie ein Subjekt habe auch Kunst den Anspruch darauf, „unter der Ausschließung aller fremdartigen Bestimmungen lediglich aus seinen konstitutiven Elementen heraus verstanden und beurteilt zu werden."[9] Bei Adornos Übertragung des subjektbezogenen Autonomie-Konzepts auf eine Werk- und Produktionsästhetik geht es aber um ein noch wesentlicheres Merkmal: Die Kunst ist ihm zufolge in der Lage, ihr eigenes Schicksal, d.h. den eigenen Verfall oder auch den eigenen Fortschritt selber zu bestimmen. Der (pseudo)-subjektive Charakter der Kunst liegt also für ihn nicht bloß darin, dass Kunst von Menschen produziert wird und wiederum nur dem menschlichen Verstehen und Urteil zugänglich ist, sondern darin, dass sie in ihrer Geschichte und im jeweiligen Gesellschaftsbezug eine selbstbestimmte Struktur aufweist.

Mit dem Verweis auf das selbstbezügliche Moment der Kunst geht es Adorno allerdings nicht bloß um das Prinzip des *l'art pour l'art*.[10] Puristische Tendenzen in der Kunst, die für eine extreme Funktionslosigkeit der

7 Mit Rüdiger Bubner lässt sich noch erwähnen, dass nicht nur diese zwei Hinsichten, sondern auch der wahrheitsorientierte Aspekt von Hegels Kunsttheorie ein wichtiges Moment von Adornos Ästhetik ausmacht. Vgl. Bubner, *Ästhetische Erfahrung,* S. 11.

8 Birgit Recki betont den angeblichen Subjektcharakter der Kunst bei Adorno stärker. Demnach handeln, reagieren, kritisieren, opponieren usw. die Kunstwerke und seien in diesem Sinne selbstbezüglich und eigengesetzlich. Vgl. Recki, *Aura und Autonomie,* S. 82ff.

9 Friedrich Kreis, *Die Autonomie des Ästhetischen in der neueren Philosophie*. Tübingen 1922, S. 1f. Zitiert nach Recki, *Aura und Autonomie,* S. 82.

10 Für die Analyse einer solchen Missinterpretation von Adornos Ästhetischer Theorie vgl. Menke, *Die Souveränität der Kunst,* S. 20–22.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Kunst plädieren, bleiben für ihn abstrakt-negativ und gehen an seinem Verständnis der Autonomie der Kunst vorbei.[11] Diese stellt für Adorno nicht ein abstraktes, unveränderliches und isoliertes Gebilde dar. Die Kunst als Kunst zu betrachten und sie zwanghaft zu entfunktionalisieren, schließt ihre gesellschaftliche sowie geschichtliche Dynamik völlig aus. Stattdessen begründet er die Autonomie der Kunst *als Erstes* in ihrem Doppelcharakter: Kunst ist sowohl „autonom" als auch „fait social".[12] Mit dem Doppelcharakter der Kunst meint Adorno also nicht, dass Kunst bloß zwei verschiedene Eigenschaften (einerseits Autonomsein und andererseits Gesellschaftlichsein) besitze. Vielmehr geht es dabei um ein negativ-dialektisches Verhältnis zwischen beiden Momenten. Kunst „bestimmt sich im Verhältnis zu dem, was sie nicht ist. Das spezifisch Kunsthafte in ihr ist aus ihrem Anderen".[13] Kunst hat bzw. gewinnt ihre Autonomie *erst und immer* in ihrer Entgegensetzung zur Gesellschaft. Mit anderen Worten: Kunst gilt als autonom, insofern sie sich gegen das Gesellschaftliche antagonistisch bewegt.

Genau bei diesem Antagonismus tritt die erste wichtige praxisbezogene Pointe bei Adornos Ansatz auf. Bei dem antagonistischen Verhältnis zwischen den Momenten der Autonomie und der Gesellschaft handelt es sich nicht um eine äußerliche Negation oder eine bloße Kritik an der Gesellschaft. Stattdessen legt Adorno dieses Verhältnis als eine immanente Beziehung dar: „Gesellschaftlich an der Kunst ist ihre *immanente* Bewegung gegen die Gesellschaft."[14] Das negative Moment der Kunst, durch das sie sich dem Gesellschaftlichen widersetzt und sich selbst konstituiert, soll von daher nicht so interpretiert werden, dass alle Kunstwerke gesellschaftskritische Themen oder Motive haben oder haben müssen. Viele Kunstwerke mögen tatsächlich mit Absicht gesellschaftskritisch gestaltet werden oder eine solche Funktion erfüllen, aber das antithetische Moment der Kunst gegenüber der Gesellschaft, von dem Adorno spricht, ist nicht direkt aus solchen Werken abzuleiten. Stattdessen denkt Adorno das Anti-Gesellschaftliche als ein Moment, das der (authentischen) künstlerischen Praxis als solcher immanent ist – wie er in einer oft zitierten Stelle ausdrückt: „Kunst ist die *gesellschaftliche* Antithesis zur Gesellschaft."[15] Das

11 Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 351f.

12 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 16. Im Folgenden zitiert als ÄT.

13 Adorno, ÄT, S. 12.

14 Adorno, ÄT, S. 336. Hervorhebung T.A.

15 Adorno, ÄT, S. 19. Hervorhebung T.A.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

bedeutet, dass die Form, aus der sich die Kunst negativ herausbildet und mit der sie sich der Gesellschaft entgegensetzt, nichts anderes als das Gesellschaftliche ist. Es ist in diesem Zusammenhang wichtig, bei der Negativität der Kunst gegenüber der Gesellschaft die praxisbezogene Pointe stärker zu betonen. Für Adorno kann die Kunst *nur in der und gegen die* Gesellschaft autonom sein:

„Die Immanenz der Gesellschaft im Werk ist das wesentliche gesellschaftliche Verhältnis der Kunst, nicht die Immanenz von Kunst in der Gesellschaft."[16]

Kunst als autonome Kunst konstituiert sich also negativ-immanent aus der Gesellschaft (und nicht umgekehrt). Die gesellschaftliche Dimension der Kunst ist – mit der Logik des Negativ-Dialektischen – eine anti-gesellschaftliche. Die negative Kraft der Kunst, durch die sie sich der Gesellschaft entgegensetzt sowie ihre geschichtliche Autonomie gewinnt, wird von Adorno im Weiteren als gesellschaftliche „Resistenzkraft" der Kunst beschrieben. Allein durch diese Kraft könne sich die Kunst am Leben erhalten.[17] Das Anti-Gesellschaftliche der Kunst ist nicht ein *Außer*-Gesellschaftliches, sondern eine der Gesellschaft *interne* Negativität. Kunst wird „zum Gesellschaftlichen durch ihre Gegenposition zur Gesellschaft, und jene Position bezieht sie erst als autonome."[18] Sie ist nur dann wirklich Kunst bzw. autonom, wenn die Spannung zwischen diesen beiden Polen (dem Gesellschaftlichen und dem Anti-Gesellschaftlichen) antagonistisch fortbesteht, ohne dass sie sich miteinander versöhnen. Als nächstes lässt sich klar machen, dass in diesem fortdauernden Antagonismus für Adorno nicht nur die Kunst das Negative der Gesellschaft ist, sondern zugleich die Gesellschaft ein negativ-immanenter Bestandteil der Kunst ist. Das anti-gesellschaftliche „Ferment", das der Kunst innewohnt, ist darum sowohl der Grund ihrer Autonomie als auch der ihres möglichen Verfalls jetzt und in Zukunft:

„Hinfällig aber sind Kunst und Kunstwerke, weil sie […] nicht nur Kunst sondern auch ein dieser Fremdes, Entgegensetztes sind. Ihrem eigenen Begriff ist das Ferment beigemengt, das ihn aufhebt."[19]

16 Adorno, ÄT, S. 345.

17 Vgl. Adorno, ÄT, S. 335.

18 Adorno, ÄT, S. 335.

19 Adorno, ÄT, S. 14.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die Grenze der Kunst zur Nichtkunst, d.h. zum Moment ihres Zerfalls, ist die dünnste und innerste Linie ihrer Existenz. Da die Kunst sich immer schon aus der Nichtkunst herausbildet, trägt sie das ihr Fremde bzw. Negative stets in sich. „Ihr gesellschaftliches Schicksal wird der Kunst nicht bloß von außen angetan, sondern ist ebenso die Entfaltung ihres Begriffs."[20] Fehlt dieser Antagonismus zwischen der Gesellschaft und der Kunst und versöhnt sich die Kunst mit der Gesellschaft, verfällt sie in die Kulturindustrie oder in das, was gewöhnlich als Kitsch oder als Trivialkultur bezeichnet wird. Mit Burkhardt Linder lässt sich dieser Verfall wie folgt ausdrücken: „Kulturindustrie bezeichnet den Vorgang einer falschen Aufhebung, nämlich der Liquidation des Spannungsverhältnisses von Kunstautonomie und Gesellschaft."[21] Und bei Peter Bürger heißt es weiter: „Dass es eine solche falsche Aufhebung gibt, bezeugen Unterhaltungsliteratur und Warenästhetik."[22] Kunst kann demgegenüber nur autonom sein bzw. bleiben, solange ihr antagonistisches Verhältnis zur Gesellschaft *fort*besteht. In diesem Sinne soll *als Zweites* – neben dem Gesellschaftlichen – auch das Geschichtliche als ein konstitutives Moment der autonomen Kunst hervorgehoben werden.

Für Adorno stellt die Autonomie der Kunst keinen unveränderlichen, statischen Zustand, sondern ein historisch „Gewordenes" dar.[23] In ihrer Geschichte war die Kunst nicht immer autonom oder, mit hegelscher Terminologie gesagt, nur *an sich* autonom. Ihre Autonomie ist also nicht bloß das institutionell, politisch oder rechtlich Gegebene, vielmehr ist es das aus ihren eigenen Kräften und Praktiken geschichtlich Erworbene: Das antagonistische Moment, durch das Kunst sich geschichtlich und antithetisch verselbständigt, geht zuerst, wie paradox es erscheinen mag, mit Adornos viel rezipierter These des Selbstverständlichkeitsverlusts der Kunst einher. Dass die Kunst ab der Moderne[24] nicht mehr selbstverständlich sei,[25] heißt

20 Theodor W. Adorno, „Paralipomena", Gretel Adorno, Rolf Tiedemann (Hrsg.), Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main 1973, S. 389–490, hier S. 459.

21 Burkhardt Lindner, „‚Il faut être absolument moderne'. Adornos Ästhetik: ihr Konstruktionsprinzip und ihre Historizität", Burkhardt Lindner, Werner Martin Lüdke (Hrsg.), Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos Konstruktion der Moderne, Frankfurt am Main 1980, S. 261–309, hier S. 292.

22 Bürger, Theorie der Avantgarde, S. 73.

23 Adorno, ÄT, S. 34.

24 Das antagonistische Gebilde der Kunst lässt sich nach Adorno in und nach der modernen Kunst stärker erkennen. Es ist nicht eindeutig festzustellen, wann die mo-

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

zwar nicht, dass sie früher immer und ganz selbstverständlich war. Jedoch zeigt der Selbstverständlichkeitsverlust in der modernen Kunst eine ambivalente Parallelität mit den Prozessen der Verselbständigung bzw. „Autonomisierung“[26] der Kunst, die man auf zwei Arten und Weisen interpretieren kann:

„Die Male der Zerrüttung sind das Echtheitssiegel von Moderne […]. Explosion ist eine ihrer Invarianten.“[27]

Dass in der modernen Kunst Explosion, Überschreitung oder Zerrüttung vorschnell zu einer Invariante gewandelt, d.h. selbst zum künstlerischen Prinzip gemacht wird, hat zur Folge, dass die Kunst nicht mehr aus sich selbst heraus oder nicht mehr selbstbezüglich verstanden und erfahren werden kann.[28] Darum wird die für Adorno konstitutive Spannung „zwischen dem Nicht-sich-verstehen-Lassen und dem Verstanden-Werden--Wollen“[29] völlig aufgelöst oder nur seitens der Nichtverständlichkeit geopfert. Die These des Selbstverständlichkeitsverlusts der Kunst weist in diesem Sinne tatsächlich auf einen Autonomieverlust hin. Interpretiert man diese These allerdings mit Adornos weiteren Überlegungen zur *Rätselhaftigkeit* der Kunst, lässt sich dabei ein wichtiges Moment für das Autonom-Werden der Kunst erkennen. Denn die Kunst verdankt nach Adorno ihre Autonomie nicht einer begrifflich vollständig beschreibbaren Struktur, sondern eher ihrer anti-diskursiven Haltung und mimetischen Struktur.[30] Dass Kunst in ihrer geschichtlichen Entwicklung weniger

derne Kunst für Adorno beginnt und welche Epochen sie umfasst. Mit Peter Bürger lässt sich jedoch vermuten: „Unter Moderne versteht Adorno die Kunst seit Baudelaire. Der Begriff umfasst also die Vorbereitung der Avantgardebewegungen, diese selbst und die Neoavantgarde.“ Bürger, *Theorie der Avantgarde,* S. 112.

25 „Zur Selbstverständlichkeit wurde, dass nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht.“ Adorno, ÄT, S. 9.

26 Vgl. Stefanie Husel, *Grenzwerte im Spiel. Die Aufführungspraxis der britischen Kompanie ‚Forced Entertainment‘. Eine Ethnografie*, Bielefeld 2014, S. 54f.

27 Adorno, ÄT, S. 41.

28 Vgl. Adorno, ÄT, S. 42.

29 Adorno, „Paralipomena“, S. 448.

30 Vgl. Adorno, ÄT, S. 86f.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

selbstverständlich werde, hängt nach dieser Interpretation also davon ab, dass sie ihre rätselhafte Struktur in der Geschichte immer stärker zeigt:

„Der Rätselcharakter der Kunstwerke bleibt verwachsen mit der Geschichte. Durch sie wurde sie einst zu Rätseln, durch sie werden sie es stets wieder […]. Alle Kunstwerke, und Kunst insgesamt, sind Rätsel; das hat altersher die Theorie der Kunst irritiert. Dass Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen, nennt den Rätselcharakter unterm Aspekt der Sprache."[31]

Hätte man alle internen – organischen – Zusammenhänge in einem Einzelwerk vollständig beschreiben können, würde dies dann nicht als ein Kunstwerk, sondern als ein bekannter Alltagsgegenstand oder ein gewöhnliches Phänomen wahrgenommen werden. „Als konstitutiv [...] ist der Rätselcharakter dort zu erkennen, wo er fehlt: Kunstwerke, die der Betrachtung und dem Gedanken ohne Rest aufgehen, sind keine."[32] Von daher stellen Kunstwerke eine kontinuierliche Herausforderung für das Denken und Verstehen dar.

Nach Adorno haben Kunstwerke einen singulären Charakter, insofern sie – wie bei Kant – nicht unter den vorgegebenen Begriffen subsumiert werden können.[33] Auf der einen Seite wird Kunst in ihrem rätselhaften Gebilde stärker autonom – sonst würde sie als völlig selbst-verständliche Kunst, die für das Denken keine Herausforderung mehr darstellt, in Nichtkunst verfallen.[34] Auf der anderen Seite kann aber auch ihre Rätselhaftigkeit zum eigenen Verfall führen, weil sie in Form der Explosion, Zerrüt-

31 Adorno, ÄT, S. 182.

32 Adorno, ÄT, S. 184.

33 In diesem Zusammenhang soll auch kurz darauf hingewiesen werden, dass Nietzsches Begriffskritik – ein Begriff sei nichts anderes als das Gleichsetzen des Nichtgleichen – für Adornos Theorie eine entscheidende Rolle spielt. Vgl. Scheer, *Einführung in die philosophische Ästhetik,* S. 176.

34 Natürlich kann man hier die Frage stellen, ob man in Auseinandersetzung mit vielen Kunstwerken, insbesondere mit Filmen oder Werken der Literatur, nicht zuerst Erzählungen, Figuren und Handlungen in einer logischen Ordnung nachvollziehen soll, um überhaupt etwas Ästhetisches oder Rätselhaftes dabei erfahren zu können. Diese Frage nach der Trennung des Ästhetischen vom Nicht-Ästhetischen erfordert zuerst ein werkästhetisches Konzept der Grenze, das im nächsten Kapitel unter einer rahmentheoretischen Perspektive (als eine Debatte um Parergon und Ergon) diskutiert wird.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

tung oder Überschreitung vorschnell radikalisiert und verabsolutiert werden kann, wie es in der Avantgardekunst der Fall gewesen sei. Von daher soll die Rebellion der Kunst gegen diskursives Wissen in ihrer Doppeldeutigkeit verstanden werden. Obwohl Kunstwerke uns jeglichen einseitigen hermeneutischen Zugang versperren,[35] heißt dies für Adorno nicht, dass man von den Kunstwerken nichts verstehen kann. Rätselhafte Kunstwerke bieten ihre möglichen Lösungen bzw. ihre zu (v)erschließenden Bedeutungen an: „[J]edes authentische Werk schlägt auch die Lösung seines unlösbaren Rätsels vor."[36] Ihre Lösungen, ihre rätselhaften Bedeutungen kann man zwar nicht bloß mit Hilfe von gewöhnlichem Zeichengebrauch erschließen – im strikten Sinne suspendieren sie den Übergang vom Zeichenmaterial zur Bedeutung. Jedoch wird das Verstehen bei der Begegnung mit dem Rätsel so herausgefordert, dass es sich nur auf die selbstbezügliche Struktur der Kunstwerke ausrichtet, die den eigenen Wahrheitsgehalt in sich tragen.[37] Löst man das Rätsel vollständig, handelt es sich dabei nicht mehr um die Kunst – ein unlösbarer Teil muss immer verbleiben. Dem Wahrheitsgehalt eines jeden Werkes, seiner unlösbaren Lösung, kann man sich nach Adorno trotzdem mit Hilfe philosophischer Reflexion annähern, eben weil Kunst und Philosophie an der Wahrheit aufeinandertreffen.[38] Da Kunstwerke schließlich „durch die Freiheit des Subjekts in ihnen weniger subjektiv als die diskursive Erkenntnis" sind,[39] weist ihr Wahrheitsgehalt im Vergleich zu anderen, rational-strukturierten Arten von Wahrheiten einen enormen Wert auf.

35 Vgl. Adorno, ÄT, S. 179f.

36 Adorno, ÄT, S. 192.

37 Die These der Rätselhaftigkeit der Kunst in ihrer unlösbaren Lösung kann man auch an Martin Heideggers Überlegungen anknüpfen, wenn er im Nachwort zu *Der Ursprung des Kunstwerks* formuliert: „Die vorstehenden Überlegungen gehen das Rätsel der Kunst an, das Rätsel, das die Kunst selbst ist. Der Anspruch liegt fern, das Rätsel zu lösen. Zur Aufgabe steht, das Rätsel zu sehen." Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes. Mit einer Einführung von Hans-Georg Gadamer*, Stuttgart 1960, S. 83.

38 Für den diesbezüglichen Unterschied zwischen Adornos Konzept des künstlerischen Verstehens bzw. Nichtverstehens und einem hermeneutischen Denkmodell vgl. z.B. Andrea Sakoparnig, „‚Das ist ein Satz. Und das ein anderer.' Überlegungen zum Begriff des Rätsels im Horizont literarischer Selbstbezüglichkeit", in: *Variations* (2011), S. 57–70, hier S. 58.

39 Adorno, ÄT, S. 191.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

Vor dem Hintergrund der bisher diskutierten Momente des Gesellschaftlichen und Geschichtlichen kann nun *als Drittes* das Moment der kritischen Selbstreflexion sowie -befragung von Kunst diskutiert werden. Nach Adorno verläuft die negative Bewegung der Kunst nicht nur gegen die Gesellschaft und nicht nur geschichtlich, sondern vor allem gegen das *eigene* Gesellschaftliche und Geschichtliche. Die selbstkritische Reflexion der Kunst auf ihre eigene Geschichte und Kultur erweist sich in Adornos Ästhetik für den Prozess des Autonom-Werdens besonders ausschlaggebend. Demnach wird die Kunst durch eine Reihe von selbstreflexiven Momenten autonom, d.h. dadurch, dass sie aus dem jeweiligen aktuellen Entwicklungsstand der ästhetischen „Produktivkräfte" auf ihre eigene Geschichte reflektiert.[40] Man kann das Autonom-Werden der Kunst zuerst in hegelschen Begriffen des Zum-eigenen-Selbstbewusstsein-Kommens oder des Für-sich-Werdens des Ansichseins der Kunst denken.[41] Obwohl Adornos negativ-dialektisches Kunst- und Geschichtsverständnis von der hegelschen Dialektik hinsichtlich deren Versöhnungsideal stark abweicht, geht er bei seinen Überlegungen zur autonomen Kunst ebenfalls von einem Fortschrittsdenken aus. „Die Geschichte der Kunst" wird von Adorno insgesamt als die Geschichte „des Fortschritts ihrer Autonomie" verstanden.[42] Charakteristisch ist aber für den geschichtlichen Fortschritt der Kunst nach Adorno nicht bloß eine Steigerung des Grads der technisch-materialen Meisterschaft des Künstlers in den einzelnen Werken, auch nicht, dass das spätere Kunstwerk das Bessere sei, sondern der der Kunst und den Kunstgattungen in ihrer jeweiligen Ausdifferenziertheit immanente Prozess der Freiheit bzw. Verselbständigung, d.h. der Autonomie. Der künstlerische Fortschritt als Prozess der ästhetischen Verselbständigung kann relational, komparativ sowie kritisch bestimmt werden.[43] Mit einem Vergleich zwischen Bach und Beethoven erläutert Adorno diesen Fortschritt wie folgt:

40 Vgl. Adorno, ÄT, S. 285.

41 Vgl. Recki, *Aura und Autonomie,* S. 204.

42 Adorno, ÄT, S. 17.

43 In ihrer erfahrungsästhetischen Neubestimmung von Adornos Fortschrittsdenken weisen Menke und Rebentisch auf vier Momente der Kunsturteile hin: kontrastive, historische, poetisch-technische und kritische. Vgl. Christoph Menke, Juliane Rebentisch, „Einleitung: Die Gegenwart des Fortschritts", dies. (Hrsg.), *Kunst, Fortschritt, Geschichte*, Berlin 2006, S. 9–18, hier S. 11.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

„[D]er Fortschritt [ist] nicht nur einer von Materialbeherrschung und Vergeistigung sondern einer des Geistes im Hegelschen Sinn des Bewusstseins seiner *Freiheit.* Ob die Materialbeherrschung bei Beethoven über die Bachs hinaus fortschritt, darüber ist endlos zu disputieren; von diesem und von jenem wird das Material nach verschiedenen Dimensionen vollkommener gemeistert. Die Frage, wer von beiden höher rangiere, ist müßig; nicht die Einsicht, dass die Stimme der Mündigkeit des Subjekts, Emanzipation von Mythos und Versöhnung mit diesem, also der *Wahrheitsgehalt* bei Beethoven weiter gedieh als bei Bach.“[44]

Die Autonomie der Kunst zeichnet sich also besonders durch Prozesse der geschichtlichen Befreiung, Verselbstständigung, der Selbstkonstituierung aus, deren logischer Aspekt uns an Kants Konzept der He-Autonomie des Ästhetischen erinnert, durch die das Subjekt selbst konstituiert. Anders als bei Kant werden jedoch diese Prozesse bei Adorno mit Bezug auf die Kunst als negativ-dialektische Prozesse charakterisiert. Demzufolge ist die geschichtliche Verselbständigung der Kunst als autonome Kunst keine positive Bestimmung der Kunst, auch nicht eine teleologische Annäherung an ein Ideal (wie bei Hegel), sondern vor allem eine negative, antagonistische Selbst-Konstituierung derselben. Wie Albrecht Wellmer erklärt, kann der Verselbstständigungsprozess der Kunst für Adorno nur durch den dieser immanenten Antagonismus möglich sein:

„[Kunst ist] die Negation einer unversöhnten Wirklichkeit. Wahr im Sinne von wirklichkeitstreu kann sie daher nur sein, insofern sie Wirklichkeit *als* unversöhnte, antagonistische, zerrissene zur Erscheinung bringt. Aber sie kann das nur, indem sie die Wirklichkeit im Lichte der Versöhnung erscheinen lässt, durch gewaltlose ästhetische Synthesis des Zerstreuten nämlich, welche den Schein der Versöhnung erzeugt. Dies bedeutet aber, dass eine Antinomie ins *Innere* der ästhetischen Synthesis hineingetragen wird: diese kann, ihrem Begriffe nach, nur gelingen, indem sie sich gegen sich selbst kehrt, ihr eigenes Prinzip in Frage stellt, um der Wahrheit willen, die doch anders als kraft dieses Prinzips nicht zu haben ist. […] Die Kunst muss sich, ihrer Idee nach, gegen ihr eigenes Prinzip kehren, zur Rebellion gegen den ästhetischen Schein werden.“[45]

Nur im Sinne einer selbstkritisch und selbstbezüglich konstituierten Geschichte der Kunst kann man also bei Adorno von einer Autonomie der

44 Adorno, ÄT, S. 315. Hervorhebung T.A.

45 Albrecht Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*. *Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt am Main 1985, S. 16f. Hervorhebung im Original.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kunst als deren Fortschritt sprechen. Kunst *wird* demnach autonom, indem sie negativ und antagonistisch zu ihrem eigenen Bewusstsein kommt. Sie wird nicht bloß dadurch autonom, dass sie sich von der Gesellschaft distanziert und dieser entgegensetzt, sondern vor allem dadurch, dass die im jeweiligen Kunstbereich geltenden Prinzipien sowie Normen ständig in Frage gestellt werden.[46] Als Beispiel gibt Adorno an dieser Stelle Tendenzen in der zeitgenössischen Musik an, die sich dem Prinzip der sinnvollen Organisation von Ereignissen in einer konventionellen Zeitordnung widersetzen, mit der Notwendigkeit einer unwiederholbaren und kausalen Zeitfolge brechen und schließlich mit einem neuen Zeitlichkeitsprinzip experimentieren.[47] Ausgehend von Adornos Überlegungen kann man ein ähnliches selbstkritisches Vorgehen im Bereich der Literatur exemplarisch anführen. Die autobiographische Technik wurde ab dem frühen 20. Jahrhundert von einer Reihe von Schriftstellern, u.a. Marcel Proust, Franz Kafka, Virginia Woolf und später Claude Simon, entscheidend in Frage gestellt. In seinem siebenbändigen Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* hat Proust z.B. eine neue autobiographische Schreibtechnik verwendet, die der Erzählerperspektive nicht mehr wie in den früheren Exemplaren dieser literarischen Form einen allwissenden Subjektstatus zuerkannte. Stattdessen wurde die subjektive Wahrnehmung des Erzählers in ihrer Fehlbarkeit und Unvollkommenheit so vorgeführt, dass sie mit einem normativ geregelten Ort und einer normativ geregelten Geschichte ständig oszilliert. Mit Blick auf diese und weitere Romane wie Kafkas *Tagebücher*, Woolfs *Moments of Being* und Simons *La Corde raide* lässt sich in der Literatur allgemein von einer kritischen Selbstbefragung der einzelnen Prinzipien sprechen.[48] Dieser Prozess stellt für Adorno einen von notwendigen und konstitutiven Schritten für die Autonomisierung der Literatur in ihrer Geschichte dar.

Bei den bisher rekonstruierten Argumenten aus Adornos Negativitätsästhetik wurde weder auf die kultur- und ideologiekritische Seite seiner Theorie detailliert eingegangen noch die These des Verfalls der Kunst genügend angeführt. Jedoch sind sie völlig ausreichend, um – entsprechend

46 Auch Peter Bürger entwickelt seine Theorie der Avantgarde zum Teil aus diesem Moment von Adornos Ästhetik und bezeichnet diese Epoche, wie oben kurz erwähnt, als „Selbstkritik der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft“ Bürger, *Theorie der Avantgarde,* S. 26ff.

47 Vgl. Adorno, ÄT, S. 42.

48 Vgl. Karl Heinz Bohrer, *Ist Kunst Illusion?*, München 2015, S. 125ff.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

dem anfangs erwähnten Ziel – aus seinen Überlegungen zur Autonomie der Kunst ein praxisbezogenes Verständnis von Grenzüberschreitungen der Kunst zu gewinnen. Zusammengefasst lässt sich die Autonomie der Kunst bei Adorno durch drei Bewegungen derselben charakterisieren, die voneinander nicht getrennt werden können: (1) die gesellschaftsinterne Negativität, (2) das Gewordensein und (3) die kritische Selbstbefragung bzw. -reflexion von Kunst.[49] Mit Blick auf diese Momente kann man in Adornos Ästhetik wichtige Züge der praxisbezogenen Ästhetik deutlich erkennen. Als Erstes expliziert Adorno die Grenzen der Kunst unmittelbar aus den überbordenden Dimensionen unserer historisch-gesellschaftlichen Praktiken. Die Kunst gewinnt ihre Autonomie – mit Blick auf die ersten beiden Momente – historisch und immer nur in ihrem untrennbaren Antagonismus mit dem Gesellschaftlichen. Die Autonomie der Kunst ist also eine immer bereits (negativ) aufgehobene bzw. überschrittene Form des Gesellschaftlichen. Ihre autonome Existenz ist niemals außerhalb des Gesellschaftlichen, vielmehr soll sie als eine antigesellschaftliche (Grenz-)Öffnung mitten im Gesellschaftlichen gedacht werden. Die Kunst bildet ihre Grenze als eine negative Form aus gesellschaftsimmanenten Überschreitungsmomenten heraus. Sie ist also nicht eine von der Gesellschaft getrennte Sphäre, mit der sie zusätzlich in eine antagonistische Beziehung tritt, sondern sie hat ihre Existenz nur im Antagonismus und insofern dieser fortbesteht. Ihre Autonomie kann man schließlich wie das „Theologoumenon“ denken, „dass im Stand der Erlösung alles sei, wie es ist und gleichwohl alles ganz anders.“[50]

Als Zweites verschafft Adornos Theorie eine wichtige Perspektive für verschiedene Arten und Weisen der Grenzüberschreitungen der Kunst, von denen man seit spätestens Anfang des 20. Jahrhunderts bis heute in kunsttheoretischen sowie -praktischen Kontexten immer wieder spricht. Besonders lässt sich mit Blick auf das dritte Moment, nämlich die selbstkritischen und geschichtlichen Reflexionsprozesse der Kunst, Grenzüber-

49 Ferenc Fehér, der ein Lukács-Schüler war, hat ausgehend von diesem von zwei Linien der Autonomie der Kunst gesprochen, die diesen Schlussfolgerungen zum Teil entsprechen: 1. Selbstbefreiung der Kunst von anderen Bereichen; 2. Befreiung innerhalb des ästhetischen Bereichs. Vgl. Ferenc Fehér, „Der Pyrrhussieg der Kunst im Kampf um ihre Befreiung. Bemerkungen zum postmodernen Intermezzo“, Christa Bürger, Peter Bürger (Hrsg.), *Postmoderne. Der Alltag, die Allegorie und die Avantgarde*, Frankfurt am Main 1986, S. 13–33, hier S. 14 u. 20.

50 Adorno, ÄT, S. 16.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

schreitungen im Sinne vom Fortschreiten der Kunst verstehen, die für diese und für ihr Autonom-Werden *konstitutiv* sind. Ausschlaggebend für eine kunstkonstitutive Grenzüberschreitung ist das kritisch-negative Verhältnis einer ästhetischen Verfahrensweise oder Technik in einem bestimmten historischen Stand gegenüber anderen. Demzufolge widersetzt sich Kunst in ihrer Genese und ihrem Fortbestehen nicht nur dem Gesellschaftlichen, sondern vor allem *ihrer eigenen Geschichte und ihren eigenen ästhetischen Prinzipien* in ihrer Geschichte. Kritisch-reflexive Auseinandersetzungen mit den eigenen Normen, Prinzipien und Grenzen gehen, wie bei Kants Reflexionsästhetik, mit ihren permanenten Veränderungen, Revisionen sowie Verschiebungen zusammen. Adornos Ästhetik nimmt damit auf das kantische Modell einen immanenten Bezug und führt sie im kunstspezifischen Zusammenhang produktiv weiter. Eine Selbstüberschreitung als Fortschreiten der Kunst ist für Adornos Ästhetik des Weiteren nicht bloß möglich, sondern zugleich *notwendig.* Denn erst durch diese selbstkritische Haltung der Kunst gegenüber ihrer *eigenen* Geschichtlichkeit kann man von einer geschichtlichen Autonomie bzw. Verselbständigung der Kunst sprechen.[51] Wie die einzelnen Künste sich ihren eigenen Prinzipien entgegensetzen und sich ständig neu definieren, wird im dritten Teil der vorliegenden Arbeit wieder mit Adorno näher diskutiert (vgl. III.3.1).

Als Drittes lässt sich mit Blick auf die drei Momente der autonomen Kunst eine andere Konsequenz ziehen, die der öfters rezipierten Adorno-Interpretation entspricht: Selbstverständlich gibt es für Adorno nicht nur kunstkonstitutive, sondern auch ‚destruktive' Formen von ästhetischen Grenzüberschreitungen, die in Nichtkunst überführen und letztlich schlechter als die empirische und soziale Realität selbst gälten.[52] Solche Überschreitungen sind vielerlei – man kann mit Adorno eine unendliche Liste der Produkte der Kulturindustrie, der Popmusik, des kommerziellen Films usw. erstellen. Interessantere Beispiele wären aber Jazzmusik, Performances, abstrakter Expressionismus oder Action-Painting (Werke von

51 Obwohl es dem fortschrittstheoretischen Ansatz von Adorno nicht direkt um eine technisch-materiale Progressivität, sondern eher um ein relationales bzw. komparatives Konzept des Fortschreitens im Zuge der Autonomisierung von Kunst geht, bleibt er nicht ganz unproblematisch. Denn es scheint nicht ganz möglich zu sein, in einem historischen Stand das geltende ästhetische Prinzip festzustellen und dieses kritisch in Frage zu stellen. Vgl. Rebentisch, *Ästhetik der Installation,* S. 108.

52 Vgl. Adorno, ÄT, S. 280.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

Jackson Pollock, Mark Rothko usw.) – auch wenn diese Richtungen in der Kunst mit den früheren Formen bzw. Prinzipien kritisch umgegangen sind, sind sie anscheinend nach Adornos Verständnis einer falschen Aufhebungslogik unterworfen. Auch die sogenannte Engagement-Kunst und Interventions-Kunst sind für ihn keine kunstkonstitutiven und für die Verselbständigung notwendigen Formen von Grenzüberschreitungen.[53] Wichtiger als eine solche Auflistung der Kunstrichtungen und der einzelnen Werke lässt sich an dieser Stelle kurz rekapitulieren, welche Logik den Verlust der künstlerischen Autonomie verursacht. Die autonom gewordene Kunst ist nach Adorno im genauso starken Maße von dem eigenen Verfall bedroht, eben weil Kunst aus dem (anti-)gesellschaftlichen Ferment konstituiert wird, das sie wiederum aufheben kann. Destruktive Formen von Grenzüberschreitungen, die die Autonomie der Kunst verletzen und in Heteronomie umschlagen können, entspringen darum der Kunst und Kunstpraxis selbst. Dies wird von Adorno an einer Stelle sehr deutlich ausgedrückt:

„Kunstwerke vermögen […] ihr Heteronomes, ihre Verflochtenheit in die Gesellschaft, sich zuzueignen, weil sie selbst stets zugleich auch ein Gesellschaftliches sind. Gleichwohl hat ihre Autonomie, mühsam der Gesellschaft abgezwungen und gesellschaftlich entsprungen in sich, die Möglichkeit des Rückschlags in Heteronomie".[54]

Das Heteronom-Werden der Kunst, das sich durch destruktive Formen von ästhetischen Grenzüberschreitungen auszeichnet, deutet also ebenfalls auf ein historisch Gewordenes, das nicht von außen hinzukommt, sondern selbst der Kunst und der Kunstpraxis innewohnt.[55]

Obwohl die letztgenannte grobe Teilung von konstitutiven und destruktiven Formen von Grenzüberschreitungen (in) der Kunst dem ersten Anschein nach sehr hilfreich sein kann, erweist sie sich bei genauer Be-

53 Vgl. Theodor W. Adorno, „Engagement", Rolf Tiedemann (Hrsg.), *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main 2003, S. 409–430.

54 Adorno, ÄT, S. 353.

55 Hier soll kurz darauf hingewiesen werden, dass es für Adorno auch auf der Ebene von Kunstgattungen zwei Arten von Grenzüberschreitungen bzw. -verwischungen gibt, die er als Verfransung der Künste bezeichnet und auf die wir später kommen werden. Verfransungstendenzen lassen sich ebenso als immanente und nichtimmanente voneinander unterscheiden. Vgl. III.3.1.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

trachtung als höchst problematisch. Denn Adornos Autonomieverständnis, durch das künstlerische Grenzüberschreitungen normativ klassifiziert werden können, führt notwendigerweise zu einem *zu engen* Kunstverständnis. Das begrenzte Kunstverständnis seiner Theorie hat nichts mit der normativen Dimension des Begriffs ‚Autonomie' zu tun. Dieser Begriff hat einen spezifisch-normativen Bezug und erst anhand dessen könnte Adorno Kunst sowohl in ihrer Selbstständigkeit gegenüber den anderen, politisch-rechtlichen Sphären als auch in ihren (eigen-)geschichtlichen Selbstnormierungs- bzw. -konstituierungsprozessen als autonome Kunst identifizieren. Vielmehr ist als Erstes der normative Anspruch seiner Theorie im Allgemeinen problematisch. Demzufolge gibt es für Adorno entweder gelungene oder misslungene Werke, d.h. kein Zwischending.[56] Deshalb müssen von seiner Theorie viele neuere Kunstrichtungen, -traditionen, Filme, Improvisationen, Performances, Jazzmusik usw. völlig ausgeschlossen bleiben. Durch seine Theorie werden als Nächstes Gegenstände oder Praktiken, die als ‚Kunstwerke' gelten sollen, von solchen, die diese Bezeichnung nicht verdienen, so strikt abgesondert, dass zwischen der ästhetischen und nicht-ästhetischen Welt eine unüberbrückbare Kluft entsteht. Dabei liegt das Problem weniger in dem ideologiekritischen Akzent von Adornos Theorie, die allgemein für kunstkritische Urteile fruchtbar gemacht werden kann,[57] sondern eher darin, dass (sogar wertvollste) Kunst in ihrem autonomen Status keine oder nur eine sehr geringe Beziehung zur Gesellschaft haben kann. Mit Adorno können wir tatsächlich einen erheblichen Beitrag der Gesellschaft zur Kunst in deren immanenten Form lesen und dies auch nachvollziehen. Aber ein möglicher Beitrag der Kunst zur Gesellschaft wird dabei entweder ausgeschlossen oder nur auf ganze wenige Kunstwerke begrenzt. Diese Kritik soll mit Blick auf Adornos Werkkonzept präzisiert werden. Sein Konzept des monadischen Kunstwerks wird einerseits das Problem seiner Ästhetik stärker zum Vorschein bringen, und andererseits wird es uns ex negativo den Weg zeigen, wie wir sonst die Grenzen der einzelnen Werke und Kunstpraktiken thematisieren sowie problematisieren sollen. In dieser Hinsicht behandeln die darauffolgenden Ausführungen dieses Teils die Debatte um die Grenzen

56 Als Beispiel vgl. „Der Begriff des Kunstwerks impliziert den des Gelingens. Mißlungene Kunstwerke sind keine, Approximationswerte der Kunst fremd, das Mittlere ist schon das Schlechte." Adorno, ÄT, S. 280.

57 Für eine kunstkritische Aktualisierung von Adornos Theorie vgl. Menke, Rebentisch, „Einleitung: Die Gegenwart des Fortschritts", S. 9–18.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

des Ästhetischen weniger mit Blick auf den Begriff der Kunst, als vielmehr hinsichtlich der einzelnen Kunstwerken und -praktiken. Bevor Adornos Theorie im Folgenden aus einem werkbezogenen Aspekt kritisiert wird, lässt sich aber nochmals hervorheben, dass ihr in der Tat gelingt, die Grenzen der Kunst aus den entgrenzenden und überbordenden Dimensionen unserer historisch-gesellschaftlichen Praktiken heraus zu begründen. Allerdings gelangt die Kunst bei seiner Theorie am Ende Schritt für Schritt zu einem ästhetischen Außerhalb, wo die konstitutive Beziehung auf jene Praktiken sehr schwer oder fast unmöglich wird.

MONADE: VERSCHLOSSENE GRENZE DES KUNSTWERKS

Wenn Adorno die Kunst in ihrem geschichtlich-sozialen Gewordensein als autonome Kunst charakterisiert, denkt er dabei selbstverständlich auch einzelne Kunstwerke und Kunstgattungen jeweils als autonome – es soll also nicht so gedacht werden, dass es für ihn einerseits Kunst und andererseits Künste und Kunstwerke gäbe, die unterschiedlichen theoretischen Grundlagen erfordern. Fokussiert man an dieser Stelle nur auf den werkbezogenen Aspekt der Autonomie bzw. der selbstbezüglichen Bestimmung des Kunstwerks, begegnet man in der *Ästhetischen Theorie* einem problematischen Werkkonzept, das oben dargestellte Problem viel deutlicher macht. Nach Adorno ist ein Kunstwerk

„Monade: Kraftzentrum und Ding in eins. Kunstwerke sind gegeneinander verschlossen, blind, und stellen doch in ihrer Verschlossenheit vor, was draußen ist. So jedenfalls bieten sie der Tradition sich dar, als jenes lebendig Autarkische, das Goethe mit dem Synonym für Monade Entelechie zu nennen liebte.“[58]

Das autonome Kunstwerk wird damit von Adorno durch die Monadenmetapher, den Kernbegriff der leibnizschen Metaphysik, charakterisiert. Nach Leibniz’ rationalistischem Weltbild besteht die Welt aus einer unendlichen Anzahl von Monaden, d.h. von einfachen Einheiten, die nicht weiter teilbar sind. In unserem Zusammenhang lässt sich in recht verkürzter Form auf drei Eigenschaften einer einzelnen Monade verweisen, die für Adornos

58 Adorno, ÄT, S. 268.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Werkkonzept konstitutiv sind: Erstens ist eine Monade fensterlos bzw. von innen/außen her undurchdringlich. Zweitens spiegelt sie das ganze Universum in sich. Drittens ist sie selbstgenügsam und vollkommen oder das, was man in aristotelischer Tradition Entelechie (*entelecheia*) nennt.[59] Im Hinblick auf den Charakter der Fensterlosigkeit, der eigenartigen Widerspiegelung der Welt und der Selbstgenügsamkeit lassen sich die Monaden tatsächlich als autonome Kräfte konzipieren, die ausschließlich aus sich selbst heraus und ohne Fremdwirkung zu handeln vermögen.

Wenn Adorno das Kunstwerk als Monade denkt, bezieht er sich zwar hauptsächlich auf drei genannte Eigenschaften, jedoch werden diese zugleich seiner Negativitätsästhetik angepasst und dementsprechend modifiziert. Demzufolge sind die monadischen Kunstwerke zunächst nicht die Repräsentationen oder Kräfte des Universums, sondern sie sind auf das Gesellschaftliche und das Geschichtliche dialektisch bezogen: „Als Moment eines übergreifenden Zusammenhangs des Geistes einer Epoche, verflochten mit Geschichte und Gesellschaft, reichen die Kunstwerke über ihr Monadisches hinaus, ohne dass sie Fenster hätten."[60] Darum repräsentieren die monadischen Kunstwerke nicht das ganze Universum, sondern immer das Gesellschaftliche in einer Epoche. In ihrer gesellschaftlichen Repräsentation gehen sie zwar über das Gesellschaftliche hinaus, aber nur *aus dieser heraus*. Und wie es an anderer Stelle heißt, wird mit dem monadischen Charakter des Kunstwerks auch das geschichtlich-immanente Moment desselben bezeichnet: „Zur realen Geschichte ist es [das Kunstwerk] vermittelt durch seinen monadologischen Kern. Geschichte darf der Gehalt der Kunstwerke heißen. Kunstwerke analysieren heißt so viel wie der in ihnen aufgespeicherten immanenten Geschichte innezuwerden."[61] Monadische Repräsentation des Gesellschaftlichen im Kunstwerk lässt sich dann mit Adorno – und entsprechend seinem oben dargestellten Autonomiekonzept – nicht als eine positive, sondern als eine negative, anti-

59 Für diese drei Besonderheiten der Monaden, die Leibniz in verschiedenen Stellen mehrmals betont, vgl. z.B. Paragrafen § 4, § 56, § 18 in *Monadologie.* Gottfried Wilhelm Leibniz, „Monadologie (1714)", Ulrich Johannes Schneider (Hrsg.), *Monadologie und andere metaphysische Schriften. Französisch–deutsch = Discours de métaphysique*, Hamburg 2002.

60 Adorno, ÄT, S. 268.

61 Adorno, ÄT, S. 132.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

gesellschaftliche Widerspiegelung der Gesellschaft denken.[62] Ebenfalls ist es wichtig, die negative Selbstbezüglichkeit des Kunstwerks gegenüber der Gesellschaft in der Figur der Monade wiederzuerkennen. Kunstwerke spiegeln die Welt bzw. die Gesellschaft nicht wieder, wie sie ist, sondern stark modifiziert, disharmonisch und rätselhaft. In ihrer fensterlosen Verschlossenheit (Autonomie) repräsentieren die Kunstwerke das Gesellschaftliche auf eine negative Weise. Erst in dem fortbestehenden und fortdauernden Antagonismus hat das Kunstwerk seine Autonomie. In der Monadenfigur wird schließlich der Antagonismus der Autonomie der Kunst verkörpert: Das monadische Werk ist autonom, verschlossen und fensterlos und hat zugleich das (anti-)gesellschaftliche Ferment in sich, das den Verfall in Nichtwerk (oder Nichtkunst) verursachen kann.

Es stellt sich also heraus, dass Adornos Beschreibung des Kunstwerks als Monade sein Autonomie-Konzept bildlich modelliert. Mit Blick auf diese Figur kann man nun die Frage nach der Relation zwischen Kunstwerk und Nichtkunstwerk genauer stellen: Auf welche Weise und mit welcher Relation verhält sich das Monadische zum Nichtmonadischen? Noch genauer: Welches Verständnis bezüglich der Grenze des Kunstwerks spielt sich in einem monadologischen konstituierten Werkbegriff ab? Die Frage nach der Relation oder der Grenze zwischen einer Monade (Kunstwerk) und einer Nichtmonade (Nichtkunstwerk) hätte man z.B. an Leibniz nicht stellen können, weil dieser nicht wie Adorno allein Kunstwerke, sondern das alles Bestehende als Zusammenstellung aus unendlichen Monaden konzipiert hatte, die durch die Spiegelmetapher in einem Dialog miteinander stehen. Obwohl Adorno ästhetische Grenzbildungsprozesse aus den gesellschaftsimmanenten sowie eigengeschichtlichen Dimensionen heraus begründet, gelangen die kritisch oder negativ gebildeten Grenzen am Ende, wie es mit der Monadenfigur deutlicher wird, zu einem ästhetischen Außerhalb. Mit dem Konzept des monadischen Kunstwerks hält Adorno in der Tat eine *nicht-überschreitbare Grenze* (in den lebens- und kunstpraktischen Zusammenhängen) für möglich und darum muss seine Theorie mit den verschiedenen Formen von ästhetischen Grenzüberschreitungen immer Probleme haben. Sein Begriff der autonomen Kunst hat

62 Vgl. Andreas Pradler, *Das monadische Kunstwerk. Adornos Monadenkonzeption und ihr ideengeschichtlicher Hintergrund*, Würzburg 2003, S. 159ff. Bereits in der *Negativen Dialektik* hat Adorno in Anlehnung an Leibniz' Philosophie von „prästabilierter Disharmonie eher als Harmonie" gesprochen. Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main 1982, S. 165.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

zwar den Charakter des geschichtlichen Gewordenseins, jedoch verfehlt dieser Charakter dem *einzelnen* Kunstwerk in seiner Fensterlosigkeit: Denn etwas ist für Adorno entweder Kunstwerk oder kein Kunstwerk.[63] Tatsächlich erkennt man in seiner Monaden-Metapher ein striktes und unauflösbares Ausschlussverhältnis zwischen Werk und Nichtwerk oder Kunst und Nichtkunst, das kein Mittleres erkennt und keine Übergangszone hat. Deswegen können wir die zweite praxisbezogene Pointe über die konstitutive Untrennbarkeit unserer Kunstpraktiken mit den anderen Lebenspraktiken in Adornos Theorie nicht finden.

Mit dieser letzten Kritik ist allerdings nicht gemeint, dass Adorno prozesshafte Momente der künstlerischen Produktion und der Erfahrung völlig außer Acht ließe.[64] Vielmehr lässt sich argumentieren, dass wir mit Adornos Konzept der Autonomie des einzelnen Werks notwendigerweise auf eine gesperrte Grenze stoßen, die eine ideale Sphäre des Ästhetischen bildet, die uns immer unzugänglich wird. Zwar würde man mit Adorno weiter die Behauptung aufstellen, dass Kunst seinen besten Widerstand nur im völligen Abstand leisten könne.[65] Jedoch bleibt es unklar, wie aus diesem Abstand zurück zum Gesellschaftlichen zu kommen sei.[66] Solange seine Ästhetik (bewusst oder unbewusst) zu einer unüberbrückbaren Trennung von Kunst und Nichtkunst gelangt, kann sie Grenzüberschreitungen nicht weiter als eine für die Kunst notwendige und konstitutive Dimension erklären. Diese unauflösbare Kluft bzw. Trennung zwischen den Kunstwerken und Nichtkunstwerken konfrontiert uns mit der Frage, wie wir den Wert und die Bedeutung von Kunstpraktiken *in ihrem Rückbezug* auf die Gesellschaft verstehen können. Obwohl die Werte oder die Formen des Sozialen bzw. Historischen sich nach Adorno in Kunstwerken (negativ) widerspiegeln, können sie sich in ihrer Verschlossenheit nicht auf die Gesellschaft zurückbeziehen. Durch das monadologische Bild des Kunstwerks löst sich bei Adorno letzten Endes das reflexive Moment der

63 Wie bereits zitiert: „Mißlungene Kunstwerke sind keine Approximationswerte der Kunst fremd, das Mittlere ist schon das Schlechte.“, Adorno, ÄT, S. 280.

64 Vgl. z.B. Adorno, ÄT, S. 133, 264 u. 289.

65 Vgl. z.B. Adorno, ÄT, S. 334–338.

66 Georg W. Bertram führt diese Kritik noch näher aus. Vgl. Georg W. Bertram, „Das Autonomie-Paradigma und seine Kritik“, Andrea Sakoparnig, Andreas Wolfsteiner u.a. (Hrsg.), *Paradigmenwechsel. Wandel in den Künsten und Wissenschaften*, S. 105–118, hier S. 114f.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Kunstpraktiken, das er für die Konstitution des Kunstwerks selbst als notwendig betrachtete, wieder auf.

Abschließend lässt sich behaupten, dass Adornos Kunsttheorie nur einen (wenn auch sehr wichtigen) Teil der praxisbezogenen Ästhetik erfüllt. Hinsichtlich seines Autonomie-Konzepts können die Grenzen zwar unmittelbar aus den Überbordungs- bzw. Entgrenzungsdimensionen unserer historisch-gesellschaftlichen Praktiken verstanden und ihre Veränderung, Verschiebung sowie Erweiterung weiterhin aus den eigengeschichtlichen Dynamiken der Kunstpraktiken erklärt werden. Jedoch verliert die Kunst in ihrer autonomen Entwicklung jeglichen Bezugspunkt mit den anderen Praktiken, aus denen sie zuallererst hervorgehen. Erforderlich ist darum ein anderes Verständnis von Grenzen der Kunst, das zwischen Kunstpraktiken und anderen Lebenspraktiken keine Kluft entsteht lässt und die konstitutive Verflochtenheit zwischen beiden ohne Voraussetzung einer ästhetischen Differenz zur Geltung bringt. Erst dann treten ästhetische Grenzüberschreitungen als konstitutive Dimensionen von einzelnen Kunstpraktiken hervor, die in dieser Studie diskutierten zwei Zügen der praxisbezogenen Ästhetik entsprechen.

ZWISCHENRESÜMEE

Bevor in den kommenden zwei Kapiteln jeweils Heideggers Werkbegriff und Derridas Parergon-Konzept als zwei weitere Grundzüge einer praxisbezogenen Ästhetik bearbeitet werden, lässt sich aus den ästhetischen Theorien von Kant und Adorno ein kurzes Resümee ziehen. Bisher wurde mit beiden Philosophen die Autonomie der Kunst bzw. Ästhetik im allgemeinen Sinne diskutiert, ohne auf die Debatte über die Autonomie der einzelnen Künste und Kunstwerke (abgesehen von Adornos Monadenkonzept) spezifisch einzugehen. Ob die Figur der Autonomie als eine Bestimmung von Kunstgrenzen auch für einzelne Kunstwerke oder auch gemischte Künste und Kunstformen haltbar ist oder ob man dort nicht auf andere Art und Weise über die Grenze reflektieren sollte, wird erst in den folgenden Kapiteln näher diskutiert. Dass in dieser Studie Grenzen und Überschreitungen erst hinsichtlich der Kunst, dann der Kunstwerke und schließlich der einzelnen Künste theoretisch erforscht wird, heißt nicht, dass dabei angenommen wird, dass es einerseits einen Kunstbegriff und andererseits Kunstwerke, -gattungen, stile, -traditionen usw. gibt und zwi-

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

schen ihnen feste Grenzen bestehen – ihre konstitutiven Relationen werden im Laufe dieser Studie immer stärker betont (vgl. III.3). Das bisherige Ziel war es, anhand von zwei sehr einflussreichen Autonomie-Debatten in der Geschichte der philosophischen Ästhetik ein allgemeines Verständnis der Grenze der Kunst zu gewinnen, das für eine praxisbezogene Perspektive liefert, durch die weitere Gespräche über die sogenannten grenzüberschreitenden Phänomene der Kunst möglich wird.

Vergleicht man Autonomie-Konzepte von Kant und Adorno, fallen einige Gemeinsamkeiten sowie Unterschiede auf, die man für ein praxisbezogenes Verständnis von Grenze und Grenzüberschreitungen der Kunst fruchtbar machen kann. Zuallererst ist es beiden Autonomie-Positionen gemeinsam, dass die Grenzen der ästhetischen sowie künstlerischen Praktiken von unseren Praktiken reflexiv konstituiert werden und diese Konstituierungsprozesse notwendigerweise mit permanenten Grenzüberschreitungen einhergehen. Im weiteren Sinne kann man behaupten, dass es für Kant und Adorno neben diesen produktiven Grenzüberschreitungen ebenfalls falsche oder dekonstruktive Grenzüberschreitungen der Kunst gibt. Während solche misslungene Formen von Grenzüberschreitungen bei Kant z.B. dem Gefühl des Angenehmen entsprächen, könnte man mit der Theorie von Adorno viele (oder meiste) künstlerischen Praktiken in sie einordnen, die am Ende nicht als Kunst gelten.

Kants urteils- bzw. reflexionstheoretische Begründung der Ästhetik lässt sich so zusammenfassen, dass man Grenzen des Ästhetischen als reflexiv-praktisch konstituierte Grenzen des Subjekts denkt, die einen grundlegenden Beitrag für alle Lebenspraktiken darstellen und von diesen in keinem Sinne abgelöst werden können. Jedoch erweist sich dabei das weite und nicht spezifizierte Kunstverständnis von Kant als problematisch, weil man den diversen Praktiken in der Kunst und den Künsten in ihrer geschichtlichen Ausdifferenziertheit philosophisch nicht ganz gerecht wird. Macht Kants Theorie also die konstitutive sowie immanente Dimension unserer ästhetischen Praktiken für andere Lebenspraktiken geltend, leistet sie dabei *kein spezifisches* Verständnis der Kunstpraktiken. Anstatt diese Defizite vorschnell dadurch zu beseitigen, dass man seine Ästhetik in eine vorgegebene Kunsttheorie äußerlich oder additiv mit einbezieht, lässt sich im nächsten Schritt mit Adorno auch die Kunst aus einer praxisbezogenen Hinsicht – d.h. aus den Überbordungs- und Entgrenzungsdimensionen unsererhistorisch-kulturellen Praktiken heraus – geltend machen.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Mit Adornos Ästhetik gelingt es uns tatsächlich, das Spezifische unserer Kunstpraktiken aus den Dynamiken heraus zu verstehen, die dem Gesellschaftlichen negativ-immanent sind. Gleichzeitig lässt sich dabei ein anderer wichtiger Punkt hervorheben, der der kantischen Ästhetik für die Kunstpraktiken modellhaft sehr genau entspricht: Die Grenzen der Kunst legt Adorno als selbstreflexive bzw. selbstkritische Norm- und Formbildungsprozesse in ihrer eigenen Geschichte nahe. Besonders in diesem Punkt schafft meines Erachtens Adornos Kunsttheorie, die Errungenschaften von kantischer Ästhetik nicht bloß äußerlich, sondern recht immanent – d.h. ohne die Voraussetzung einer ästhetischen Differenz bezüglich der Kunstpraktiken – in sich aufzulösen. Allerdings bilden die einzelnen Kunstpraktiken bei Adorno nach und nach eine stark getrennte Sphäre des Ästhetischen, der es an einem gesellschaftlichen Rückbezug mangelt. Mit anderen Worten: Adorno begründet zwar die Kunstpraktiken aus den der Gesellschaft und der Geschichte internen Dynamiken heraus, die sich immer wieder selbstbezüglich neu konstituieren bzw. verändern und in diesem Sinne kann man seine Ästhetik als einen höchst gelungenen Zug einer praxisbezogenen Ästhetik interpretieren. Jedoch werden die einzelnen Kunstpraktiken am Ende in eine stark ausdifferenzierte ästhetische Sphäre eingeordnet, wo jeglicher Rückbezug auf die Gesellschaft entweder nur auf schlechte Weise geschieht oder – wie mit seinem Monadenkonzept diskutiert wurde – unmöglich wird.

Auch wenn sich bisher herausgestellt hat, dass es Kants Ästhetik an einem Spezifikum der Kunst (konstitutiv) mangelt und in Adornos Ästhetik hingegen ein (Rück-)Bezug des Kunstspezifikums auf andere Praktiken kaum möglich ist, kann man an dieser Stelle beide Theorien miteinander produktiv vermitteln: Grenzen der Kunst können ausgehend von Kant und Adorno (und mit der Vermittlung von Hegel) als Selbstkonstituierungs- und -normierungsprozesse der ästhetisch-künstlerischen Praktiken verstanden werden. Sie beruhen auf den überbordenden Dimensionen unserer sozialen, historischen, kognitiven sowie sprachlichen Weltorientierungen, und sie werden immer aufs Neue ausgehandelt, verschoben oder kritisch neu definiert. Dieses allgemeine Verständnis der Grenzen unserer künstlerischen Praktiken soll jedoch nicht als eine feste Kunstdefinition gedacht werden, auf die in dieser Studie überhaupt nicht abgezielt wird. Es soll noch dadurch kritisch überprüft bzw. modifiziert werden, dass Grenzen der einzelnen Kunstwerke im engeren Sinne und dann der einzelnen Kunstformen, -stile oder -traditionen in ihren jeweiligen prozessualen und mehrdimensionalen Bezügen thematisiert sowie problematisiert werden.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

3 Riss: Bestreitende Grenze des Kunstwerks

Da Adornos Werkkonzept sich wegen des Mangels an einem gesellschaftlich-praktischen Rückbezug als problematisch erwiesen hat, können wir nun die anfangs gestellte Frage mit Blick auf einzelne Kunstwerke und Kunstpraktiken neu formulieren: Wie lassen sich die Grenzen der einzelnen Kunstwerke sowie -praktiken verstehen, so dass diese kein ästhetisches Außerhalb bilden, sondern mit den anderen Praktiken konstitutiv bzw. prozessual einhergehen? Wie sollen also die Grenzen der Kunstpraktiken gedacht werden, damit keine Kluft zwischen unseren Praktiken entsteht und stattdessen eine tiefe Verflochtenheit und ein produktiver Zusammenhang der Kunst mit dem Leben erkannt werden?

Martin Heidegger entwirft in seinem viel rezipierten Aufsatz *Der Ursprung des Kunstwerkes*[1] einen Werkbegriff, dessen wichtige Aspekte uns dabei helfen können, den Abstand der Kunst zur sogenannten äußerästhetischen bzw. -künstlerischen Sphäre, der sich bei Adorno als problematisch erwiesen hat, zu verringern. Im Rahmen der Kunsttheorie von Heidegger fällt eine spezifische Grenzfigur (der Riss) auf, die einzelne Kunstwerke in die gesellschaftlichen Praktiken konstitutiv einbindet sowie zwischen ihnen eine dynamisch-prozessuale Relation entstehen lässt. Im Folgenden werden diese und weitere Leistungen seiner Theorie in drei Schritten zur Geltung gebracht. Zuerst wird das Primat der Praxis vor der Theorie in Heideggers Überlegungen kurz erläutert und anschließend sein Argument aus einer praxisbezogenen Perspektive rekonstruiert. Dann wird der unablösbare Bezug der Kunst und der einzelnen Kunstwerke auf die

1 Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes.* Im Folgenden zitiert als UdK.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

menschliche Welt anhand seiner beiden bekannten Beispiele (dem Gemälde von Van Gogh und dem griechischen Tempel) plausible nachgewiesen. Abschließend wird hinsichtlich der Riss-Figur, die in seinem Argument eine zentrale Rolle spielt, das Verhältnis zwischen Kunstpraktiken und anderen Lebenspraktiken als eine dynamisch-prozessuale Relation charakterisiert. Neben diesen wichtigen Leistungen Heideggers Theorie wird aber am Ende argumentiert, dass sein Ansatz sich in der Tat auf eine falsche bzw. unbegründete Voraussetzung stützt: Seine Theorie gelangt zwar nicht zu einem ästhetischen Außerhalb, setzt dieses aber schon am Anfang implizit voraus.

In den Anfangspassagen des Kunstwerkaufsatzes stellt Heidegger die Frage nach der Relation von Kunst und Kunstwerk, wobei man eine erste Annäherung an seinen praxisbezogenen Ansatz finden kann, auf die wir später – mit Derrida – noch kritisch zurückkommen werden:

„Man meint, was Kunst sei, lasse sich durch eine vergleichende Betrachtung der vorhandenen Kunstwerke an diesen abnehmen. Aber wie sollen wir dessen gewiss sein, dass wir für eine solche Betrachtung in der Tat Kunstwerke zugrunde legen, wenn wir zuvor nicht wissen, was Kunst ist? Aber so wenig wie durch eine Aufsammlung von Merkmalen an vorhandenen Kunstwerken lässt sich das Wesen der Kunst durch eine Ableitung aus höheren Begriffen gewinnen.“[2]

Es heißt also, dass eine Relation zwischen Kunst und Kunstwerk weder durch eine induktive Verallgemeinerung von vorhandenen Kunstgegenständen noch mit Hilfe einer deduktiven Ableitung aus höheren Begrifflichkeiten begründet werden kann. Denn ohne eine Art Vorwissen oder Vorverständnis über Kunst hätten wir zum einen gar nicht wissen oder behaupten können, dass dieser Gegenstand, der vor uns liegt, ein *Kunst*gegenstand sei. Zum anderen können wir ohne die begrifflichen Bestimmungen, „die zureichen müssen, um uns das, was wir im voraus für ein Kunstwerk halten, als ein solches darzubieten“,[3] gar nicht zu einem Kunstbegriff gelangen. Jegliche Art begrifflicher Ableitung des Kunstbegriffs aus den einzelnen Werken setzt also diesen Begriff immer schon voraus. Deswegen befinden wir uns nach Heidegger bereits bei der Frage nach der Relation zwischen Kunst und einzelnen Kunstwerken in einem Kreis. Die einzige Lösung sei, in diesen (hermeneutischen) Zirkel einzu-

2 Heidegger, UdK, S. 8.

3 Heidegger, UdK, S. 8.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

treten.[4] Einen solchen Zirkel hatte er schon in *Sein und Zeit* als eine notwendige Kategorie des Verstehens bezeichnet:

„Das Entscheidende ist nicht, aus dem Zirkel heraus-, sondern in ihn nach der rechten Weise hineinzukommen. Dieser Zirkel des Verstehens ist nicht ein Kreis, in dem sich eine beliebige Erkenntnisart bewegt, sondern er ist der Ausdruck der existentialen *Vor-Struktur* des Daseins selbst.“[5]

Heidegger charakterisiert also damit das menschliche Dasein als ein immer schon *vortheoretisches* Wesen.[6] Bevor wir über das Wesen der Dinge der Welt theoretisch reflektieren, sind wir schon immer in der Welt als praktisch handelnde und wissende Wesen situiert. Auch unseren Versuchen, Kunst und Kunstwerke zu verstehen, geht immer ein praktisches Vorwissen voraus. Ohne ein solches Vor-Wissen bzw. Vor-Verständnis hätten wir nach Heidegger letztlich gar nicht die Frage nach Kunst und Kunstwerk stellen können.

Im Hintergrund dieses vereinfacht skizzierten Verständnisses von Heidegger über den Primat des Praktischen vor dem Theoretischen kann nun auf seinen Kunstwerkaufsatz näher eingegangen werden, so dass zuerst die Einzigartigkeit von Kunstwerken in ihrer Verflochtenheit mit unseren Lebenspraktiken und dann – hinsichtlich der oben erwähnten Riss-Figur – ihr wichtiger Beitrag zu diesen gezeigt werden. In seiner Abhandlung unternimmt Heidegger zunächst den Versuch, Kunstwerke im Vergleich oder im Gegensatz zu anderen Gegenständen der Welt ontologisch zu differenzieren.[7] Ihm zufolge kann das Wesen (das Werksein) des Werks weder aus einem geltenden Dingbegriff noch aus einem Zeugbegriff heraus verstanden werden. Denkt man ein Kunstwerk als ein bloßes Ding oder Zeug, dem etwas anderes – z.B. ein ästhetischer Wert – anhaftet, müsste man nach Heidegger aber erst einen angemessenen Ding- oder Zeugbegriff finden, der uns dann zu einem Werkbegriff führen könnte. Da aber die tradierten Dingbegriffe in der abendländischen Geschichte keinen Unter-

4 Vgl. Heidegger, UdK, S. 9.

5 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen [15]1979, S. 153. Hervorhebung im Original. Dazu vgl. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung ‚Der Ursprung des Kunstwerkes‘*, Frankfurt am Main 1980, S. 7f.

6 Vgl. Feige, *Kunst als Selbstverständigung,* S. 22ff.

7 Vgl. Heidegger, UdK, S. 12.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

schied zwischen den in sich ruhenden bzw. eigenwüchsigen Naturdingen[8] (z.B. einem Granitblock) und den von den Menschen produzierten oder dienlichen Zeugen (z.B. Hammer) machen, sind sie nach Heidegger für die Wesensbestimmung des Kunstwerks nicht geeignet.

Das herrschende Dingverständnis, das Schema einer Stoff-Form-Relation, reduziert nach Heidegger alle Dinge der Welt auf einen Zeugbegriff, dessen sich auch die herkömmliche Ästhetik und Kunsttheorie sehr oft für die Beschreibung von Kunstwerken bedient.[9] Wegen seiner Zwischenstellung zwischen den natürlichen Dingen und Kunstwerken wird der Begriff des Zeugs von Heidegger einer eingehenden bzw. kritischen Analyse unterzogen. Anders als die Naturdinge wird das Zeug von Menschen hergestellt, um innerhalb eines sozialen bzw. praktischen Verweisungszusammenhangs bestimmte Funktionen zu erfüllen. Ein Zeug verweist auf das andere, z.B. wird mit dem Hammer ein Nagel eingeschlagen; mit dem Nagel wird der Schrank zusammengehalten, dieser bewahrt unsere Kleider auf usw. Das Zeug hat also seine primäre Wesensbestimmung in einem praktischen Um-zu-Sein, d.h. in seiner Dienlichkeit, das, was in *Sein und Zeit* als „Zuhandenheit" charakterisiert wurde.[10] Solange es uns ohne Fehler dient, ist es ein wirkliches Zeug. Je weniger wir an es denken oder es spüren, umso echter ist das Zeug.

Mitten in seiner Zeuganalyse führt Heidegger sein umstrittenes Beispiel *Les vieux souliers aux lacets* von Vincent van Gogh (1886) ein,[11] auf Grundlage dessen er zu zwei wichtigen Thesen gelangt: Das Kunstwerk vermittelt demzufolge einerseits ein grundlegendes Wissen und Verständnis über unseren praktischen Weltbezug und andererseits macht eben diese spezifische Leistung seine Wesensbestimmung aus. Um diese doppelte Leistung seines Werkkonzepts näher zu sehen, lässt sich im Folgenden sein Argument kurz rekonstruieren. Das von Heidegger gewählte Beispiel enthält die eben besprochenen drei Seinskategorien: Naturdinge (Ackerboden), Zeug (Schuhe) und das Werk selbst (van Goghs Gemälde). Betrachtet man *nur* das Gemälde von van Gogh, lässt sich ihm zufolge die

8 Vgl. Heidegger, UdK, S. 20f.

9 Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst,* S. 100f. Während die alltäglichen Gebrauchsgegenstände (Zeuge) durch zweckhafte Formgebung des Materials dienliche Funktionen erfüllen, sind die Kunstwerke, so würden viele ästhetische Theorien behaupten, zweckfrei geformt.

10 Vgl. Heidegger, *Sein und Zeit,* S. 68f.

11 Vgl. Heidegger, UdK, S. 27f.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Dienlichkeit, die gerade besprochene Wesensbestimmung der Schuhe, nicht identifizieren, weil wir hier nicht sehen, wie die Schuhe verwendet und wozu sie gebraucht werden. Jedoch können wir dabei nach Heidegger etwas Wesentlicheres erfahren: Die *Verlässlichkeit* des Schuhzeugs, die über seine Funktionalität, d.h. die Dienlichkeit hinausgeht und diese sogar begründet.[12] Im Kunstwerk tritt das Zeug (Schuhe) in seiner eigenen Seinsart zum Vorschein, so dass wir nachvollziehen können, dass der Mensch (die Bäuerin) sich auf das Zeug *verlassen* kann. Das Zeugsein des Zeugs als Verlässlichkeit lässt sich also ausgehend von der Gemälde-Beschreibung in einem doppelten Bezug erkennen: Die Bäuerin ist in *die Erde eingelassen* und ist sich *ihrer Welt gewiss* – was sich offensichtlich an den mit Kant diskutierten Gedanken ‚Passen in die Welt' erinnern lässt (vgl. II.1). Während der Bezug zur Erde von Heidegger mit den Merkmalen „der verschwiegene Zuruf der Erde, ihr stilles Verschenken des reifenden Korns" expliziert wird, lässt der Weltbezug der Bäuerin als z.B. „die Sicherheit des Brots" oder „die wortlose Freude" charakterisieren.[13]

Nach Heideggers Argument gewinnen wir ein grundlegendes Verständnis über das Zeug in lebenspraktischen Zusammenhängen dadurch als Verlässlichkeit, dass im Kunstwerk das Hervortreten vom wesentlichen Welt-Erde-Bezug des Menschen erkannt wird. Verlässlichkeit des Zeugs als *seine* Wahrheit kommt anders gesagt erst im und durch das Kunstwerk zum Vorschein.[14] Dies bringt Heidegger bekanntermaßen auf die Formel: Das Wesen des Werks sei das Ins-Werk-Gesetzt-Sein der Wahrheit.[15] Und wegen der vermeintlichen Wesensrelation zwischen Kunst und Kunstwerk heißt das also gleichzeitig: Kunst sei „das Sich-Ins-Werk-Setzen der Wahrheit". Bei dieser Formel handelt sich allerdings nicht um irgendeine Wahrheit, die z.B. von außen her ins Kunstwerk gesetzt wird, sondern sie ist die Wahrheit eben *dieses singulären* Zeuges (der Schuhe), die sich erst im Kunstwerk zeigt. Um den ereignishaften und singulären Charakter dieser Wahrheit zu betonen, verwendet Heidegger das Wort „Unverborgenheit" (*alḗtheia*):

12 Vgl. Heidegger, UdK, S. 28.

13 Heidegger, UdK, S. 27f.

14 Vgl. Heidegger, UdK, S. 30.

15 Vgl. z.B. Heidegger, UdK, S. 30.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

„*Dieses* Seiende [das Paar Bauernschuhe, T. A.] tritt in die Unverborgenheit *seines* Seins heraus.“[16]

Hebt man an dieser Stelle – ein wenig im kantischen Sinne – die *Singularität* der künstlerischen Wahrheit hervor, lassen sich bisherige Überlegungen von Heidegger wie folgt zusammenfassen: Kunst ist eine ausgezeichnete Praxis, in der die Wahrheit des Seienden (des Zeugs, des Themas, des Materials usw.) als Unverborgenheit *desselben* geschieht. Oder auch umgekehrt: Im Kunstwerk geschieht etwas so, dass es unverborgen wird, d.h., *sich zeigt*.[17] Hat Heidegger mit seiner Analyse des Kunstwerks die Wahrheit des Zeugs als „Verlässlichkeit“ bestimmt, hat er aber gleichzeitig über das Wesen des Kunstwerks etwas Grundlegendes gesagt: Es ist *Sehenlassen* dieser Verlässlichkeit bzw. der singulären Wahrheit.[18] Von daher ermöglicht künstlerische Praxis, dass die Wahrheit einer Sache, z.B. eines spezifischen Themas, einer Farbe, eines Gegenstands, eines Satzes in ausgezeichneter Weise hervorscheint oder „in das Lichte“ ihres Seins tritt.[19]

Anstatt Kunstwerke mit Heidegger weiter nur wahrheitstheoretisch zu deuten, wird in den folgenden Abschnitten die praxisbezogene Seite seiner Theorie noch stärker hervorgehoben. Obwohl Heidegger das Kunstwerk von den anderen Seinsarten ontologisch bzw. methodologisch unterscheidet, steht es am Ende hinsichtlich seiner Leistungen doch in einer unauflösbaren Beziehung mit ihnen. Kunstwerke haben einen einzigartigen Status, anhand dessen wir grundlegende Dimensionen von zahlreichen Prak-

16 Heidegger, UdK, S. 30.

17 Vgl. Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst* S. 96. Wenn Heidegger an dieser Stelle sagt, dass „erst durch das Werk und nur im Werk das Zeugsein des Zeuges *eigens* zu seinem Vorschein“ komme (Hervorhebung T.A.), meint er keineswegs, dass die Wahrheit *nur* im Kunstwerk geschieht. Es gibt ihm zufolge auch andere Bereiche wie Philosophie, Religion, Politik, wo die Wahrheit geschieht und auf unterschiedliche Weise gestiftet wird. Vgl. UdK, S. 30. Vgl. auch Andrea Kern, „‚Der Ursprung des Kunstwerks‘. Kunst und Wahrheit zwischen Stiftung und Streit“, Dieter Thomä (Hrsg.), *Heidegger-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar ^{2}2013, S. 133–143, hier S. 133 u. S. 142.

18 Sehenlassen wird bei Heidegger, wie Lambert Wiesing programmatisch fortführt, nicht bloß als Schaffen von Sichtbarmachung gedacht, sondern als solches „Zeigen“, dass das sichtbar Gemachte im gleichen Akt wirklich gesehen wird. Vgl. Lambert Wiesing, *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*, Berlin 2013, S. 19ff.

19 Heidegger, UdK, S. 30.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

tiken und Gegenständen, Themen und Wörtern, Medien und Handlungen erfahren bzw. verstehen können, *was wir sonst nicht auf die gleiche Weise* tun können. Tief eingebettet in die soziale und geschichtliche Welt[20] gehen Kunstwerke über den nur dienlichen oder funktionalen Verweisungszusammenhang der Gegenstände und Praktiken hinaus, indem sie die diesen zugrundeliegenden Strukturen und Bedeutungen als solche aufweisen. Das Kunstwerk hat also eine unseren allgemeinen und grundlegenden Praktiken immanente Rolle, die von Heidegger im Laufe seiner Abhandlung stärker thematisiert wird. Diese Rolle lässt sich besonders hinsichtlich seiner Auseinandersetzung mit dem griechischen Tempelwerk näher explizieren:

„Das Tempelwerk eröffnet dastehend eine Welt und stellt diese zugleich zurück auf die Erde, die dergestalt selbst erst als der heimatliche Grund herauskommt. Niemals aber sind die Menschen und die Tiere, die Pflanzen und die Dinge als unveränderliche Gegenstände vorhanden und bekannt, um dann beiläufig für den Tempel, der eines Tages auch noch zu dem Anwesenden hinzukommt, die passende Umgebung darzustellen."[21]

Das Kunstwerk (oder die Kunst allgemein) stellt also nach Heidegger niemals eine dem Leben nachträgliche Zutat oder auch nicht eine bloße Nebensache dar. Vielmehr ist sie eine unersetzbare Praxis, die zugleich mit den anderen Lebenspraktiken zutiefst verflochten ist. Die tiefe Verschränkung des Kunstwerks mit den anderen Lebenspraktiken wird von Heidegger hinsichtlich des Welt-Erde-Bezugs, der beim Schuhe-Beispiel nur kurz angedeutet wurde, mit dem Tempelbeispiel weiter präzisiert:

Indem das Werk *eine* Welt aufstellt, stellt es *die* Erde her.[22]

Heideggers mehrdeutige und komplexe Begriffe „Welt" und „Erde"[23] beziehen sich auf zwei unauflösbare Dimensionen eines Kunstwerkes und

20 Die Frage, ob jedes werkhafte Geschehen eine Geschichte begründet, kann hier nicht behandelt werden. Vgl. Heidegger, UdK, S. 79.

21 Heidegger, UdK, S. 38.

22 Heidegger, UdK, S. 43. Hervorhebung T.A., um zu betonen, dass – im künstlerischen Prozess – *eine* neue Welt aus *der* bereits existierenden Erde geschaffen wird.

23 Dass Heidegger dem Weltbegriff im Kunstwerkaufsatz den Erdebegriff entgegensetzt, ist Gadamer zufolge eines der wichtigsten Kennzeichen seiner sogenannten philosophischen Kehre. Vgl. Hans-Georg Gadamers „Zur Einführung" in UdK, S.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

lassen sich an dieser Stelle in recht vereinfachter Form wie folgt erklären: Auf der einen Seite bezeichnet die weltliche Dimension des Kunstwerks ein Geschehen des Sich-Eröffnens, wobei ein bestimmtes geschichtliches Volk oder eine bestimmte Gemeinde über sich Verständnisse gewinnt. Zum Beispiel ermöglichte das Tempelwerk den Griechen, das Irdische bzw. ihre eigene Sterblichkeit in eine tiefe Verbindung mit den Göttern, mit dem Numinosen, zu bringen.[24] Dass das Kunstwerk eine Welt aufstelle, heißt also, dass mit ihm die Ganzheit von Sinnbezügen ins Offene gebracht werde.[25] Auf der anderen Seite bezieht sich das Erdhafte hinsichtlich dieser aufgestellten Welt zuerst auf das ‚Woraus' des Kunstwerks. Dieses Woraus ist aber weder eine bloße Stoffmasse noch unser Planet. Stattdessen ist es das Unzugängliche und Sich-Verschließende, das nur in seiner (strittigen) Relation zur Welt erkannt werden kann. Indem das Kunstwerk eine Welt eröffnet, stellt es die Erde auf solche Weise her, dass diese *als solche* zum Vorschein kommt: „Das Werk rückt und hält die Erde selbst in das Offene einer Welt. *Das Werk lässt die Erde eine Erde sein*."[26] Sie wird also im Kunstwerk immer als das Sich-Verschließende bzw. Sich-Verbergende ins Offene gebracht. Umgekehrt stellt sich aber das Kunstwerk auf die Erde zurück. Denn diese ist „das, wohin das Aufgehen alles Aufgehende, und zwar als solches zurückbirgt."[27] Die Erde durchzieht schließlich in ihrer Unverborgenheit die Welt historisch, ohne doch in einem bestimmten Moment der Geschichte eines Volkes aufzugehen.[28]

Der Welt-Erde-Relation kommt eine spezifische Materialästhetik nahe, die Heidegger zuerst mit den Begriffen „Verbrauchen" und „Gebrauchen" näher erläutert und dann an die Riss-Figur anknüpft. Künstler und Handwerker sind in ihren Produktionen zwar darin einig, dass beide bestimmte

98. Der Weltbegriff bleibt aber auch mit dieser Umdeutung einer der zentralen Begriffe der Philosophie Heideggers. Für einen ausführlichen Blick auf die Relation zwischen Welt und Erde vgl. David Espinet, „Kunst und Natur. Der Streit von Welt und Natur", ders., Tobias Keiling (Hrsg.), *Heideggers Ursprung des Kunstwerks. Ein kooperativer Kommentar*, Frankfurt am Main 2011, S. 46–65.

24 Vgl. Andrea Barbara Alker, *Das Andere im Selben. Subjektivitätskritik und Kunstphilosophie bei Heidegger und Adorno*, Würzburg 2007, S. 253.

25 Vgl. Espinet, „Kunst und Natur", S. 47f.

26 Heidegger, UdK, S. 43.

27 Heidegger, UdK, S. 38.

28 Vgl. Espinet, „Kunst und Natur", S. 54.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

Materialien (Stein, Farbe, Holz, Metall usw.) in ihren jeweiligen Tätigkeiten gebrauchen. Der Stein wird aber vom Handwerker für die Anfertigung eines Zeugs so gebraucht, dass er in dessen Dienlichkeit untergeht, d.h., er wurde nicht in seiner Eigenart hervorgebracht, sondern völlig verbraucht. Dagegen geschieht das künstlerische Schaffen bzw. das Aufstellen einer Welt im Kunstwerk durch eine andere spezifische Gebrauchsweise, die das Erdhafte im Kunstwerk als solches hervorkommen bzw. in seine Unverborgenheit heraustreten lässt: „[D]er Fels kommt zum Tragen und Ruhen und wird so erst Fels; die Metalle kommen zum Blitzen und Schimmern, die Farben zum Leuchten, der Ton zum Klingen, das Wort zum Sagen."[29] Da aber das Heraustreten der Erde in ihre Unverborgenheit wiederum als ein Sich-Verschließendes geschieht, bleibt die Relation zwischen zwei Wesenszügen des Werks – zwischen dem Aufstellen einer Welt und dem Her-Stellen der Erde – *permanent bestritten.* Im Kunstwerk hört der Streit also niemals auf. Das Werk stellt aus der Erde eine Welt auf, die sich letzten Endes wieder in die Erde zurückstellt. Die Erde wird in ihrer Unverborgenheit her-gestellt, die sich aber auf der aufgestellten Welt ständig verschließt.

Diese unauflösbare und unendliche Streitbewegung zwischen Welt und Erde bleibt nach Heidegger immer konstitutiv für das Werksein des Werks: „Das Werksein des Werkes besteht in der *Bestreitung* des Streits zwischen Welt und Erde."[30] Besteht zwischen beiden kein Streit, dann ist das Erdhafte im Werk entweder missbraucht oder zu einem dienlichen Zweck – als Gebrauchsgegenstand – verbraucht worden, und damit ist es kein Kunstwerk. Dieser Streit, mit dem Heidegger im Weiteren den *Ur-Sprung* des Kunstwerks als *Ur-Streit* charakterisiert, ist allerdings nicht so zu denken, als ob dabei zwei verschiedene Entitäten oder Dimensionen an einem Kunstraum miteinander in ein negatives Verhältnis träten. Vielmehr geht es hier um einen unauflösbaren und unheilbaren Streit, *aus dem das Kunstwerk zuallererst hervorkommt.* In der „Bestreitung des Streits" wird schließlich die Grenze des Kunstwerks immer auf eine neue Weise konstituiert.

Im Hintergrund der im ersten Teil diskutierten Grenzkonzeptionen und insbesondere in Anlehnung an Foucaults Konzept der *Bestreitung* (vgl. I.2), die gerade als das Werksein des Werks gekennzeichnet wird, können wir nun wohl annehmen, dass die Grenze des Kunstwerks für Heidegger

29 Heidegger, UdK, S. 42.

30 Heidegger, UdK, S. 47. Hervorhebung T. A.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

nicht bloß eine sinnlich-materiale Grenze (z.B. als Rahmen eines Gemäldes), sondern eine permanent bestreitende Grenze darstellt, die sich immer prozessual und somit konstitutiv auf unsere Praktiken bezieht. Erinnerlich wurde das Konzept der Bestreitung (*contestation*) mit Foucault als eine spezifische Art von Überschreitung interpretiert, die sich in die Grenze permanent einbohrt, ohne sich mit ihr dialektisch zu versöhnen. Die Grenze des Kunstwerks ist also auch für Heidegger keine Sperre oder kein Abriegeln, sondern *péras*, eine Öffnung,[31] die ihre Überschreitung in sich trägt. Dieses praxisbezogene Konzept der Grenze hat besonders im kunsttheoretischen Bezug die Funktion, die Lücke zwischen den Kunstpraktiken bzw. -werken und Lebenspraktiken zu überbrücken.

Eben in diesem Sinne lässt sich Heideggers Riss-Konzept am besten interpretieren. Der Riss markiert die unaufhörlich bestreitende Grenze des Kunstwerks. Durch den Streit zwischen Welt und Erde werden diese beide sowohl auseinandergerissen als auch zusammengebracht.[32] Das Bestreitungsgeschehen im Kunstwerk als ein Riss erklärt Heidegger auf drei Arten und Weisen: Grund-Riss, Auf-Riss und Um-Riss.[33] Die erste Art bezieht sich auf die anfängliche Verborgenheit der Wahrheit. Die Bestreitung der Welt und der Erde wird hier sowohl in dem ursprünglichen Zusammenreißen zwischen Welt und Erde als auch als künstlerische Projektion bzw. als Entwurf (Grundriss) gedacht. Die zweite Art, der Auf-Riss, wird von ihm als „Aufgehen der Lichtung des Seienden" beschrieben. Besonders wichtig ist dabei die Lichtungsmetapher, weil Heidegger die Wahrheit selbst als einen Ur-Streit zwischen Lichtung und Verbergung sieht, der im Kunstwerk in ausgezeichneter Weise vollzogen wird. Übersetzt man letztlich den Aufriss bzw. das „Aufgehen der Lichtung" noch einmal als Heraustreten in die Unverborgenheit, lässt sich dann das dritte Moment – der Um-Riss – als das Fortbestehen des Zusammenreißens dieses Streits im Kunstwerk interpretieren. Bei diesem Zusammenreißen kommt schließlich die Erde als Sich-Verschließende in einer durch das Kunstwerk aufgestellten Welt hervor, ohne dass dieser Streit sich auflöst.

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass Heidegger die Grenze des Kunstwerks nicht als eine sinnlich-feststellbare oder abgeriegelte Markierung, sondern als eine permanent bestrittene und bestreitende Grenze denkt. Sein Riss-Konzept bezeichnet in diesem Sinne eine Praxis der

31 Vgl. Heidegger, UdK, S. 88 (Zusatz).

32 Vgl. Heidegger, UdK, S. 63.

33 Vgl. Heidegger, UdK, S. 63.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Grenzeröffnung und -verdichtung, die sich durch das Kunstwerk hindurch vollzieht, so dass dieses mit der Welt zutiefst verbunden bleibt. In dem strittigen Erde-Welt-Verhältnis wird die Grenze des Kunstwerks von Heidegger weniger als eine vorgegebene Größe gedacht als vielmehr als eine ausgezeichnete Praxis, die mit ihrer eigenen Überschreitung bzw. Bestreitung konstitutiv-prozessual einhergeht. „Das Kunstwerk wird nicht als schon hervorgebrachtes, sondern als ein hervorzubringendes, d.h. im schaffenden Hervorbringen – in den Riss gebracht.“[34] Nur wenn der Streit als ein Überschreitungsvollzug zwischen Erde und Welt „in den Riss gebracht wird“, kann die Wahrheit im Kunstwerk geschehen und damit eine Welt eröffnet werden.[35] Die Grenze des Kunstwerks lässt sich mit Heidegger letztlich als eine permanent hervorzubringende Grenze denken, die in ihrer Bestreitung einerseits die Erde als das Sich-Verschließende herstellt und andererseits sich auf diese zurückstellt und eine Welt eröffnet.[36]

Bei Heideggers Untersuchung des Ur-Sprungs des Kunstwerks tritt schließlich eine starke Grenzfigur – die des Risses – auf, durch die man eine Kunstpraxis als eine einzigartige Grenzpraxis charakterisieren kann. An dieser Stelle kann man die letzten Überlegungen aus einer praxisbezogenen Perspektive näher erläutern. Als Erstes lässt sich die differenztheoretische Pointe in Heideggers Kunstphilosophie betonen, eben weil er die Grenzen (der Kunstwerke) immer als durch die Praktiken hervorgebrachte und dabei permanent bestreitende Grenzen konzipiert. Im Kunstwerk wird Heidegger zufolge eine Grenze auf solch eine Weise konstituiert bzw. geöffnet, dass das dem Werk inhärente Welt-Erde-Verhältnis in den Riss gebracht, dabei bestritten und als ein Ur-Streit markiert wird. Dieses ursprüngliche und fortdauernde Streitverhältnis widersetzt sich nach Heidegger jeglicher harmonischen Versöhnung – das Kunstwerk bleibt immer als Riss. Anhand dieser Riss-Figur soll als Nächstes betont werden, dass die mit Adorno problematisierte Lücke bzw. Kluft zwischen der Kunstwelt und der menschlichen Welt beseitigt oder zumindest sehr stark verringert wird. Denn der Riss als eine permanent bestreitende Grenze des Werks bildet nicht eine solche Grenze, die sich von den Lebenspraktiken absperrt

34 Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst,* S. 261.

35 Für die etymologische Nähe zwischen der Überschreitung und Bestreitung im Zusammenhang mit Foucaults und Heideggers Denken vgl. Matthias Gronemeyer, *Trampelpfade des Denkens*. *Eine Philosophie der Desorientierung*, Münster 2014, S. 76f.

36 Vgl. Heidegger, UdK, S. 64.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

oder in einem sichtbaren Punkt des Werks aufgeht. Stattdessen erstellt er immer neue und gesellschaftskonstitutive Weltbezüge. Durch die Kunstwerke erkennen wir nach Heidegger, wie die dargestellten Themen, die verwendeten Materialien oder Handlungen und die den Menschen bereits bekannten und grundlegenden Relationen zu ihrer Welt in einer dauerhaften Streit-Form und in ihrer jeweiligen Singularität in die Unverborgenheit heraustreten. Nicht nur dieses Moment der nicht-verallgemeinerbaren Singularität, sondern zugleich der Begriff der ‚Verlässlichkeit', der dabei im Spiel ist, erinnert an wichtige Leistungen der kantischen Ästhetik, die ebenso für eine praxisbezogene Perspektive von ästhetischen Grenzen/Überschreitungen aktualisiert werden. Verlässlichkeit ist eine grundlegende Reflexionsform, die über alltägliche Funktionalität hinausgeht, indem sie die ihr zugrunde liegenden Strukturen hervortreten lässt und damit dem geschichtlichen Menschen eine Art von Weltaneignung (oder ein ununterbrochenes Passen-in-die-Welt) ermöglicht. Im Gegensatz zu vielen Grenzkonzeptionen in den kunst- und literaturwissenschaftlichen Kontexten sowie in verschiedenen philosophischen Diskursen, die die Grenze eines Werkes an seinen sinnlich-räumlichen Rändern verorten (z.B. sie als den Rahmen eines Gemäldes, den Anfang oder das Ende einer Aufführung usw. denken) und somit die Kunstpraktiken von den kontinuierlichen Lebenspraktiken absondern, bietet Heideggers Riss-Konzept schließlich ein starkes alternatives Modell an, wobei Kunstpraktiken ihre *Besonderheit* immer in ihrem tiefsten und engsten Moment der Verflochtenheit mit den Lebenspraktiken gewinnen.[37]

37 Heidegger ist selbstverständlich nicht der Einzige, der einem sinnlichkeitsorientierten Kunstwerkverständnis stark widersprochen hat. Besonders wichtig wären in diesem Zusammenhang z.B. die Überlegungen Arthur Dantos, der ein solches Verständnis noch stärker und deutlicher bestritten hat, ohne es wahrheitstheoretisch zu explizieren. In seiner Auseinandersetzung mit den künstlerischen Doubles (mit den sogenannten *Ready-Mades* oder *Objets trouvés*) in der modernen Kunst oder in der Pop-Art hat er plausibel gemacht, dass ein Kunstwerk nicht als eine Summe von sinnlich-materialen Eigenschaften eines Gegenstandes, sondern als Deutungsaktivität gedacht werden kann. Kunstwerke handeln von etwas und ihre „Aboutness" können wir erst durch eine Reihe von Interpretationsaktivitäten erkennen. Vgl. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen*. Da Dantos Kunsttheorie uns von der Debatte um die Grenze des Kunstwerks teilweise ablenken würde, werden sie im Rahmen dieser Studie nicht näher behandelt.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Man könnte allerdings diese Schlussfolgerungen nur dann so weit führen, wenn man Heideggers Ansatz zugleich einer grundlegenden Kritik unterzieht. Vor allem erfordert der Bewegungsgrund oder der *Ursprung* der bestreitenden Grenze eine kritische Betrachtung. Seine Überlegungen implizieren, dass das Streitgeschehen zwischen Welt und Erde nur im Kunstwerk, aber nicht im Rahmen anderer Praxiszusammenhänge eintreten kann. Warum soll aber dieser Streit ausschließlich bei der Konstitution und Erfahrung von Kunstwerken und bei keinen anderen Phänomenen, Situationen oder Praktiken des Lebens vorkommen? Dass das Streitgeschehen *nur* eine Leistung oder Wirkung des Kunstwerks ist, wird also von Heidegger nicht begründet, sondern von vornherein vorausgesetzt. Sein Werkkonzept – trotz dessen Leistungen für eine praxisbezogene Ästhetik – stützt sich tatsächlich auf falsche bzw. unbegründete Voraussetzungen, die den einzelnen Kunstpraktiken und -werken von vornherein besondere Eigenschaften zuschreibt. Auch seine nächste Schlussfolgerung, dass das Wesen des Werkes im Urstreit bzw. im Riss zwischen der Welt und der Erde liege, setzt ein einheitliches Werkkonzept voraus.[38]

Zusammengefasst lässt sich zwar sagen, dass Heidegger die Grenzen der Kunst und Kunstwerke in ihrer permanenten Überschreitbarkeit bzw. Bestreitung erkennt, welche zur Folge hat, dass die Kunst in die historisch-gesellschaftlichen Praktiken immer produktiv mit einbezogen wird. Allerdings liegt seinen Überlegungen gleichzeitig die Annahme zugrunde, dass die Kunstwerke dies anhand von strukturell anders gebildeten Grenzen und Formen oder aufgrund von besonderen Zeichenstrukturen schafften. Um es etwas stärker zu betonen: Während Adornos Theorie zu einem ästhetischen Außerhalb gelangt, geht Heideggers Ästhetik implizit von diesem (oder von einem ästhetischen Innerhalb des Kunstwerks) aus.

Diese letzte Kritik geht allerdings über Heideggers und Adornos Theorien hinaus und berührt unmittelbar viele weitere Kunsttheorien. Im Folgenden wird sie in Anlehnungen Derridas Auseinandersetzungen mit den traditionellen Werkkonzeptionen näher expliziert. Dabei wird es sich herausstellen, dass sich verschiedene Bewegungen und Überschreitungen weder in eine monadische Werkeinheit versammeln können (Adorno) noch aus einer solchen Einheit oder einem „Wesen" entspringen (Heidegger), sondern sich in vielerlei Hinsicht um die Grenzen der Kunstwerke herum ansiedeln und sowohl bei der Produktion als auch bei der Rezeption notwendigerweise im Spiel sind.

38 Dazu vgl. Dieter Mersch, *Posthermeneutik*, Berlin 2010, S. 111.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

4 Parergon: Aporetische Grenze des Kunstwerks

Derridas Überlegungen zu den Grenzen der einzelnen Kunstwerke lassen sich für die oben erwähnten Zwecke in drei Schritten bearbeiten. Zuerst wird mit ihm das mit Heidegger kurz angedeutete Problem der unbegründeten Voraussetzung eines Wesens der Kunst bzw. des Kunstwerks als ein allgemeines Grenz- bzw. Rahmenproblem der traditionellen ästhetischen Theorien diagnostiziert. Dann wird anhand Derridas Parergon-Konzepts auf die problematischen Trennungszonen (von Kunstwerk und Nichtkunstwerk) eingegangen und dabei die These entwickelt, dass die Grenze(n) eines Kunstwerks weder sinnlich noch begrifflich feststellen können und sie stattdessen immer als eine aporetische Zone verstanden werden sollen. Abschließend werden aus einer Auseinandersetzung mit drei verschiedenen Beispielen der Schluss gezogen, dass die Grenzüberschreitungen nicht als Ausnahme- oder Sonderfälle, sondern als solche Praktiken sind, die bei jedem einzelnen Kunstwerk auf unterschiedliche Weise auftreten und bei jedem Auftritt uns unzählbare Grenzen sicht- und merkbar machen.

Die Konsequenzen, die am Ende des letzten Kapitels aus dem Kunstwerkaufsatz von Heidegger gezogen werden, könnten für eine praxisbezogene Ästhetik von Grenzen und Überschreitungen tatsächlich fruchtbar gemacht werden. Allerdings setzen sie, wie bereits erwähnt wurde, ein in sich geschlossenes Werkkonzept voraus. Diese Voraussetzung ist unmittelbar mit dem anfangs problematisierten Zirkel von Kunst und Kunstwerk

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

verbunden, den wir nach Heidegger als „Fest des Denkens“[1] wahrnehmen und bis zum Ende vollziehen sollten. Auf die vermeintliche Wesensrelation zwischen Kunst und Kunstwerk, die Heidegger am Anfang seines Aufsatzes annimmt, wird von Derrida in seinem Buch *Wahrheit in der Malerei* kritisch zurückgegriffen:

„Es gibt Kunstwerke, die die gewöhnliche Meinung zu Kunstwerken ernennt, und sie sind es, die man hinterfragen muss, um das Wesen der Kunst zu dechiffrieren. Aber woran erkennt man, gewöhnlicherweise, dass es Kunstwerke sind, wenn man nicht im voraus eine Art Vor-Verständnis vom Wesen der Kunst hat? Dieser hermeneutische Zirkel hat nur den logischen, formalen und abgeleiteten Anschein eines Teufelskreises.“[2]

Nach Derrida stellt Heideggers Ausgangspunkt solch einen Teufelskreis dar, dem wegen seiner begrifflichen Eingeschlossenheit nicht zu entkommen ist. Konkret heißt diese Kritik, dass dem Werk oder dem Objekt, dessen Wesen oder Ursprung es noch zu analysieren gilt, bereits vor dieser Analyse ein Kunststatus zugeschrieben wird. Bei Derridas Vorwurf geht es also nicht bloß um den vorhin diskutierten Primat der Praxis vor der Theorie, d.h. nicht darum, dass unserer Fragestellung immer schon ein praktisches Wissen über die betreffende Sache vorausginge, sondern darum, dass *selbst* die Antwort bereits durch die *Form* der Frage vorherbestimmt wird. Heideggers Frage ‚Was ist das Wesen des Kunstwerks?‘ ist in diesem Sinne für Derrida keine berechtigte Frage, weil sie allein durch die Frageform den Gedanken voraussetzt, dass Kunstwerke ein „Wesen“ haben müsse.[3]

1 Heidegger, UdK, S. 9.

2 Jacques Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 1992, S. 50. Im Folgenden zitiert als WM.

3 Bekanntlich wird die Legitimation einer Frage nach dem *Wesen* der Kunst (oder nach den anderen Begriffen und Wissensbereichen) auch von der analytischen Tradition sowie von Kunsthistorikern kritisch betrachtet. Vgl. z.B. Karl R. Popper, *Die beiden Grundprobleme der Erkenntnistheorie*. *Aufgrund von Manuskripten aus den Jahren 1930–1933*, Tübingen ^{3}2010, S. 299ff., William E. Kennick, „Beruht die traditionelle Ästhetik auf einem Fehler?“, Roland Bluhm, Reinold Schmücker (Hrsg.), *Kunst und Kunstbegriff. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik*, Paderborn ^{3}2013, S. 53–73, hier S. 55–60. u. Ernst H. Gombrich, *Die Geschichte der Kunst*, Berlin ^{16}2001, S. 21ff. Jedoch soll an dieser Stelle klar gemacht werden,

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

Deutlich wird dieses Problem nach Derrida besonders dann, wenn Heidegger ein „*bekanntes* Gemälde“ von van Gogh mitten in seiner Argumentation einführt.[4] Die Frage ‚Was ist das Wesen des Kunstwerks?‘ wird somit von Heidegger dadurch beantwortet, dass er gleich zu Beginn in Anspruch nimmt, dass das dem Werk Eigentümliche oder das sogenannte Wesentliche unmittelbar mit Blick auf ein *bekanntes* Kunstwerk gezeigt werden könne. Denn mit der Einführung des bekannten Gemäldes wird bereits angenommen, dass dieses sicherlich ein Kunstwerk sei und ein einheitlich strukturiertes Wesen besitzt. Eine kunstspezifische Wahrheit geschieht also nach diesem Verfahren, ohne dass man die bestehende Bekanntschaft näher hinterfragt sowie über diese hinausgeht.

Gleichzeitig wird sich bei diesem Kreisverfahren, in dem der Ausgangs- und der Schlusspunkt aufeinandertreffen, von allen möglichen anderen Bereichen, Instanzen oder Zwecken, die nicht dem vermeintlich wesentlichen bzw. eigentlichen Kunstwerk gehören sollen, bereits von Anfang an verabschiedet. Mit anderen Worten: Indem wir einen (bekannten oder unbekannten) Gegenstand, der vor uns liegt, als *ein* Kunstwerk annehmen, setzen wir zugleich immer schon eine scharfe Trennung zwischen seinem Werksein und Nicht-Werksein voraus. Diese *Voraus-Setzung* als *Entgegen-Setzung* bringt eine Reihe von weiteren binären Oppositionen (wie Bedeutung/Form, Innen/Außen, Signifikat/Signifikant usw.) mit sich,

dass Derridas Kritik oder Problematisierung des vermeintlichen *Wesens* der Kunst eine andere Pointe hat. Es geht Derrida weniger darum, die Frage nach dem Wesen völlig zu ignorieren oder zu verabschieden, sondern sie zu dekonstruieren bzw. zu verschieben, nämlich aus den eigenen Quellen und Grenzen heraus auf den Prüfstein zu legen. Nicht umsonst setzt er sich also in seinen Schriften immer wieder mit den sogenannten Wesensphilosophien von Kant, Hegel oder Heidegger auseinander.

4 Derrida, WM, S. 335f. Im Kapitel *Restitutionen* beschäftigt sich Derrida mit dem Kunstwerkaufsatz sowie mit Meyer Schapiros Einwand gegen Heideggers Van-Gogh-Interpretation detailliert auseinander, auf die im Folgenden nicht direkt eingegangen wird. Vgl. Derrida, WM, 301ff. An dieser Stelle soll jedoch ein bestimmter Aspekt dieses Kapitels erwähnt werden. Derrida zufolge instrumentalisiert Heidegger das Kunstwerk für sein eigenes, philosophisches Wahrheitsverständnis (Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit als Aletheia). Im gewissen Sinne bleibt das Beispiel „Bauernschuhe“ nur ein Nebensächliches (Parergon) in Heideggers Aufsatz. Hierzu vgl. Thomas Rösch, *Kunst und Dekonstruktion. Serielle Ästhetik in den Texten von Jacques Derrida*, Wien 2008, S. 360.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

die nach Derrida für die Ästhetik und allgemein für das abendländische Denken charakteristisch sind:

„[Die] ständige Suche – zwischen dem inneren oder eigentlichen Sinn und dem Umstand des Objekts, von dem man spricht, zu unterscheiden – organisiert alle philosophischen Diskurse über die Kunst, den Sinn der Kunst und ganz einfach den Sinn, von Platon bis Hegel, Husserl und Heidegger. Er setzt einen Diskurs über die Grenze zwischen dem Innen und dem Außen des Kunstgegenstandes voraus, hier einen *Diskurs über den Rahmen*."[5]

Bei dieser Kritik an den Grundlagen der abendländischen Denk- und Herangehensweise gibt Derrida zugleich einen klaren Hinweis darauf, worauf der Fokus für einen kritischen Umgang mit der philosophischen Ästhetik gelegt werden soll: Auf den problematischen „*Diskurs über den Rahmen*", der permanent eine Reihe von Gegensätzen wie Innen/Außen, Wesentliches/Nebensächliches hervorbringt. Wie im ersten Teil diskutiert wurde, richtet sich sein philosophisches Denken wieder auf die Randzone bzw. die Zone der Grenzübergänge und nun mit Bezug auf Kunst oder Kunstwerke auf den Rahmen, der im ästhetischen Diskurs gewöhnlich als Grenze des Kunstwerks verstanden wird. Der Begriff „Rahmen" tritt in diesem Zusammenhang als eine der Übersetzungsmöglichkeiten des „Parergon" (Neben-Werk oder Beiwerk) auf,[6] auch der Titel des eben zitierten Aufsatzes. Schon in diesem Titel ist also klar, dass es Derrida weniger – wie Heidegger – um das scheinbar Wesentliche oder Eigentliche der Kunst als vielmehr um das Nebensächliche, das Parasitäre oder das Unwesentliche derselben geht. Wenn man gegen Derridas Willen von seiner Methode sprechen möchte, lässt sich zuerst sagen, dass sein Einsatz des Parergon im kunstphilosophischen Kontext nicht darauf abzielt, der geltenden Trennung zwischen Werk (Ergon) und Nichtwerk eine dritte Kategorie (Kategorie des Parergon) hinzuzufügen, sondern darauf, dass das Rahmendenken und Rahmensetzen aus ihren eigenen Denk- und Setzungspraktiken heraus dekonstruiert werden:

5 Derrida, WM, S. 65. Hervorhebung im Original.

6 Vgl. Ulrike Dünkelsbühler, „Rahmen-Gesetz und Parergon-Paradox. Eine Übersetzungsaufgabe", Hans Ulrich Gumbrecht, Karl Ludwig Pfeiffer (Hrsg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt am Main 1991, S. 207–223, hier S. 208.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

„Die Philosophie will [die Parergonalität] stellen (*arraisonner*) und es gelingt ihr nicht. Vielmehr setzt das, was den Rahmen hervorgebracht hat und behandelt hat, alles daran, die Rahmenwirkung zum Verschwinden zu bringen […]. Dekonstruktion soll weder den Rahmen neu abstecken noch von der reinen und einfachen Abwesenheit träumen. Diese beiden offensichtlich widersprüchlichen Gesten gehören selbst […] zu dem, was hier dekonstruiert wird."[7]

Das Parergon wird also gerade an der fraglichen Grenzzone des binären Gegensatzes von Werk und Nichtwerk situiert, ohne es als eine neue zentrale Kategorie – als ein neues Ergon – der Kunstphilosophie anzukündigen. Anhand der Parergon-Debatte unterzieht Derrida grundlegende Binäroppositionen der philosophischen Ästhetik selbst an ihrer problematischen Trennungszone einer de-konstruktiven Analyse, so dass ihre gegenseitigen Bedingungen und ihre konstitutive oder destruktive Zugehörigkeit aufgezeigt werden können. Als Kandidat für eine solche Untersuchung steht Kants *Kritik der Urteilskraft* zur Verfügung, die nach Derrida zwei große Gegensätze (theoretische und praktische Philosophie) in einem *Dritten* zu vereinigen suchte und weitere großen Ästhetiken – von Hegel bis Heidegger – prägte.[8] In seiner Lektüre der *Dritten Kritik*, wobei sich diese seinem Anspruch nach als ein Kunstwerk lesen ließ,[9] verweist Derrida auf eine – scheinbar wenig zentrale – Stelle bei Kant:

„Selbst was man *Zieraten* (Parerga) nennt, d. i. dasjenige, was nicht in die ganze Vorstellung des Gegenstandes als Bestandstück innerlich, sondern nur äußerlich als Zutat gehört und das Wohlgefallen des Geschmacks vergrößert, tut dieses doch auch nur durch seine Form: wie Einfassungen der Gemälde, oder Gewänder an Statuen, oder Säulengänge um Prachtgebäude. Besteht aber der Zierat nicht selbst in der schönen Form, ist er, wie der goldene Rahmen, bloß um durch seinen Reiz das Gemälde dem Beifall zu empfehlen angebracht; so heißt er alsdann *Schmuck*, und tut der echten Schönheit Abbruch."[10]

Diese Stelle wird von Kant im Rahmen der Analytik des Schönen angeführt, um den Unterschied zwischen den reinen (selbstzweckhaften) und

7 Derrida, WM, S. 94. Hervorhebung im Original.

8 Vgl. Derrida, WM, S. 53f.

9 Vgl. Derrida, WM, S. 63.

10 Kant, KdU, B 43. Wichtig ist dabei zu erwähnen, dass Kant sich dem Wort Parerga erst in den Ausgaben B und C bedient.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

empirischen (von außen herangetragenen) Formen des Schönen „durch Beispiele“[11] zu erläutern. Auf den ersten Blick scheint es zuerst klar zu sein, dass für Kant Parerga nur zusätzliche Funktionen haben können, die das innere – bzw. wesentliche – Schöne eines Gegenstands entweder vergrößern oder verringern können. Wenn man aber die zitierte Textstelle weiter liest, begegnet man einer Paradoxie des Parergon hinsichtlich dessen zwei verschiedenen Verwendungsweisen: Einerseits gibt es solche Parerga wie Einfassungen (Rahmen) von Gemälden oder Gewändern von Statuen, die in ihrer Äußerlichkeit irgendwie als Selbstzweck wahrgenommen werden und dadurch die quasi-eigentliche Schönheit des Kunstwerks (Ergon) vermehren können. Allerdings können sie dies – paradoxerweise – nur durch ihre reine Form leisten, d.h. dadurch, dass sie sich von allen äußerlichen und reizvollen Zwecken und damit von ihrem parergonalen Status selbst befreien, d.h. dass sich ihre Zusätzlichkeit und Parergonalität im Ergon auflösen.[12] In diesem Fall kann man schließlich nicht mehr von einem Zusatz oder Parergon an einem Werk reden. Andererseits gibt es nach Kant solche Parerga, die nicht selbstzweckhaft „wie Einfassungen“,[13] sondern viel verführerischer oder reizvoller sind. Der ‚goldene Rahmen‘ z.B. dient in seiner bloßen Äußerlichkeit weniger dem sogenannten eigentlichen Werk (Ergon) und zieht wegen seines starken Reizgehalts zu viel Aufmerksamkeit auf sich. Da er eben dadurch „der echten Schönheit Abbruch tut“, wird schließlich auch in diesem Fall schwierig festzustellen, was das eigentlich Schöne bzw. das Ergon ohne dieses Parergon sein könnte. Der paradoxe Status des Parergon lässt sich in Anlehnung an Derridas Kant-Lektüre wie folgt präzisieren:

„Die Kritik gibt sich als ein Werk (*Ergon*) mit verschiedenen Seiten, die sollte sich als solches zentrieren und rahmen lassen, ihren Hintergrund begrenzen, indem sie ihn, in einem Rahmen, vom allgemeinen Hintergrund abtrennt. Nun ist der Rahmen problema-

11 Der Paragraf § 14 trägt den Titel „Erläuterung durch Beispiele“. Vgl. auch: Uwe Wirth, „Rahmenbrüche, Rahmenwechsel, Nachwort des Herausgebers, *welches aus Versehen des Druckers zu einem Vorwort gemacht wurde“*, ders. (Hrsg.), *Rahmenbrüche, Rahmenwechsel*, Berlin 2013, S. 15–5, hier S. 21.

12 Vgl. Ulrike Dünkelsbühler, *Kritik der Rahmen-Vernunft. Parergon-Versionen nach Kant und Derrida*, München 1991, S. 51.

13 Anstelle des Wortes „Rahmen“ verwendet Kant „wie Einfassungen“, was bereits auf eine Nicht-Feststellbarkeit des Parergon hinweist. Für Derridas Interpretation vgl. Dünkelsbühler, *Kritik der Rahmen-Vernunft,* S. 52.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

tisch. Ich weiß nicht, was an einem Werk wesentlich und was nebensächlich ist. Und vor allem weiß ich nicht, was dieses Ding ist – weder wesentlich noch nebensächlich, weder rein noch unrein –, was Kant *Parergon* nennt, zum Beispiel den Rahmen. Wo hat der Rahmen seinen Ort. Hat er einen Ort. Wo beginnt er. Wo endet er. Was ist seine innere Grenze? Seine äußere Grenze? Und seine Oberfläche zwischen den beiden Grenzen? Ich weiß nicht, ob der Ort der *Kritik*, an dem das *Parergon* definiert wird, selbst ein *Parergon* darstellt. Bevor man darüber entscheidet, was in einem Text, der die Frage des *Parergon* stellt, parergonal ist, muss man wissen, was ein Parergon ist – wenn es, zumindest, ein solches gibt."[14]

Derridas kritische Anmerkungen lassen sich in die Fragen umformulieren, die im Folgenden genauer diskutiert werden: Wo beginnen die Grenzen zwischen Ergon und Parergon und dem Nichtwerk? Lässt sich das Parergon auf den sinnlichen Rahmen eines Werks begrenzen? Wenn wir von einem Kunstwerk sprechen, welche Elemente oder Dimensionen desselben bezeichnen wir als eigentliche und welche andere als nebensächliche? Warum bedarf ein eigentliches Werk (Ergon) überhaupt eines sogenannten Nebenwerks (Parergon)?[15] Gibt es ein Werk, das kein Nebenwerk hat – kann der Übergang von Werk zum Nichtwerk als eine Lücke oder Kluft verstanden werden? Oder ist er eher porös? Welche Rolle hat das Parergon für ein Werk? Was sind sonst die parergonalen Dimensionen *eines* Werks?[16]

Nimmt man mit Kant das Parergon zuerst nur als einen *sichtbaren* Rahmen oder als einen äußerlichen Zusatz an der sinnlichen Grenze des Werkes an, steigert sich die Parergon-Paradoxie mit Blick auf eine Reihe von Werken aus der traditionellen sowie zeitgenössischen Kunst, die selbst den materiellen Rahmen zum Thema machen und diesem öfters einen werkkonstitutiven Status verleihen: Im Hinblick auf das Diptychon *Verkündigung* (Jan van Eyck, 1434/36), auf das in Altarform beschnittene Gemälde *Tetschener Altar* (Caspar D. Friedrich, 1807/08), auf das illusionistische Werk *Flucht vor der Kritik* (Pere B. del Caso, 1874), auf das surrealistische Gemälde *Paar mit dem Kopf voller Wolken* (Salvador Dali,

14 Derrida, WM, S. 84.

15 Für die Auseinandersetzung mit dieser Frage vgl. Wirth, „Rahmenbrüche, Rahmenwechsel, Nachwort des Herausgebers, welches aus Versehen des Druckers zu einem Vorwort gemacht wurde", S. 22f.

16 Dazu vgl. Rösch, *Kunst und Dekonstruktion,* S. 166f.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

1936), auf die Bilderrahmenserie *Surrogate Paintings* (Allan McCollum, 1978/80) und auf viele weitere Werke, die bewusst mit den Rahmenstrukturen sowie -motiven spielen, kann nicht einfach argumentiert werden, dass der Rahmen des Kunstwerks *als dessen Parergon* gelte. Gleichzeitig gehen solche Rahmenspiele über den Bereich der bildenden Künste hinaus: Filme wie Cinema Paradiso (*Giuseppe Tornatore,* 1988) oder *Die Verachtung* (Jean-Luc Godard, 1963), die das Drehen des Films selbst zum Thema machen, oder allgemein solche Werke, in denen das sogenannte *Mise-en-abyme*-Verfahren verwendet wird[17] (auch das gleichnamige Opernwerk von Lucia Ronchetti [2015]), stellen den sichtbaren Rahmen des jeweiligen Kunstgebiets reflexiv ins Zentrum des Werkes, so dass er nicht mehr – im traditionellen Sinne – als parergonal oder nebensächlich gedacht werden kann. Die Reflexion auf den eigenen *sichtbaren* Rahmen ist auch im Theater und in der Performance- oder Konzeptkunst besonders auffällig: Das Foyer und die Bühne der Theaterräume[18] werden seit den Avantgardebewegungen immer wieder auf neue Weise organisiert bzw. strukturiert (z.B. Inszenierungen von Max Reinhardt wie *König Ödipus* [1910] und *Orestie* [1911] oder Frank Castorfs *Trainspotting* [1997]).[19] Zum Beispiel mussten die Zuschauer bei der Performance *Imponderabilia* (1977) eine schmale Türöffnung, in der die Künstlerin Marina Abramović und der Künstler Ulay nackt standen, diese beide berührend, durchschreiten. Schließlich hatte dabei die Tür, der materielle Rahmen des Ausstellungsortes (die Galleria Communale d'Arte Moderna in Bologna) weniger eine nebensächliche, sondern eher eine hauptsächliche Rolle.[20]

Freilich gibt es noch viele weitere Werke in der Kunst, die nicht direkt ihren sichtbaren Rahmen thematisieren oder nicht unmittelbar den technischen und sinnlichen Träger als solchen für den jeweiligen künstlerischen Zweck verwenden. Jedoch lässt sich auch bei ihnen von verschiedenen parergonalen Elementen sprechen. Genau in diesem erweiterten Sinne, näm-

17 Techniken und Verfahrensweisen, die über die medialen Differenzen der verschiedenen Künste hinausgehen, werden im dritten Teil der Arbeit näher diskutiert.

18 Vgl. Schaub, „Larger than life?", S. 179.

19 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen,* S. 48f.

20 Für weitere Beispiele, die sogar auf den traditionellen Rahmen des Theaters völlig verzichten wollen und dafür komplett neue Räumlichkeiten (U-Bahnen, Werkstätten, Ruinen, Einkaufszentren usw.) in Aufführungsräume umwandeln vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen,* S. 188f.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

lich weniger mit Bezug auf die sinnlich verortbare Grenze der Kunstwerke denn *hinsichtlich der praktischen Einrahmungs- bzw. Grenzbildungsprozesse* der einzelnen Kunstwerke werden Derridas Überlegungen zum Parergon im Folgenden von Interesse sein.

Wie es bereits am Anfang erwähnt wurde, ist der Rahmen Derrida zufolge nur eine – wenn auch wichtige – Übersetzungsmöglichkeit des Parergon. Seine Frage nach der Relation zwischen Parergon und Ergon geht über die eindimensionale Rahmen-Logik hinaus, die einen einheitlichen Werk- oder Kunstbegriff voraussetzt, dabei alles in Innen und Außen oder in Werk und Nichtwerk einteilt und viele Instanzen als parasitäre oder unnötige Dimensionen der Kunstwerke beiseite legt. Die parergonalen Elemente oder Kennzeichnungen der Werke sind für ihn stattdessen in ihrer Vielfalt zu denken:

„[Parergon] ist nicht mehr allein um das Werk herum angesiedelt. Das, was es aufstellt – die Instanzen des Rahmens, des Titels, der Signatur, der Bildunterschrift (Bildbeschriftung), und so weiter – hört nicht mehr auf, die interne Ordnung des Diskurses über die Malerei, ihre Werke, ihren Handel, ihre Aufwertungen, ihren Mehrwert, ihre Spekulation, ihr Recht und ihre Hierarchien durcheinanderzubringen.“[21]

Mit „Parergon“ wird also von Derrida neben dem sichtbaren Rahmen der Kunstwerke auch die anderen und scheinbar nebensächlichen Instanzen wie Signatur, Fußnoten, Schmuck, Register, Urheberrechtshinweis, Vorwort, Nebenbemerkungen, Nebenbeispiele usw. kritisch thematisiert. Parergon stellt somit ein Sinnbild für einen größeren Zusammenhang dar: Es „indiziert ein komplexes Netzwerk von Beziehungen, die das Kunstwerk umgeben, also Formen der Musealisierung, Texte zur Kunst, z.B. Katalogtexte oder Ausstellungskonzepte, die unter einem spezifischen Thema stehen,“[22] sowie „Archive, Reproduktion, Diskurs, Markt“[23]. Derrida erweitert schließlich das Parergon-Konzept auf die extrinsisch gedachten (Rahmen-)Bedingungen eines Kunstwerks, so dass die Rede von den intrinsischen Elementen desselben, wie zu diskutieren gilt, (fast) unmöglich wird.

Es geht Derrida bei der Parergon-Debatte darüber hinaus nicht allein um Werke der Kunst, sondern auch um Texte und Schriften, die für verschiedene Zwecke geschrieben sein können, und die man gewöhnlich als

21 Derrida, WM, S. 25.

22 Rösch, *Kunst und Dekonstruktion,* S. 195f.

23 Derrida, WM, S. 26.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

„Werk" bezeichnet.[24] Dies liegt besonders daran, wie im ersten Teil der vorliegenden Arbeit diskutiert wurde, dass er überhaupt nicht von der Möglichkeit einer Unterscheidung zwischen einem Innen und Außen oder zwischen den ästhetischen und nicht-ästhetischen Zeichensystemen ausgeht sowie nicht zu diesen gelangt (vgl. I.2.3) – eben in diesem Sinne spielen seine Überlegungen für ein praxisbezogenes Verständnis von Grenzen und Überschreitungen der Kunst eine sehr wichtige Rolle. Die Phänomene oder Praktiken der Kunst und Ästhetik geschehen Derrida zufolge in den bereits differentiell konstituierten Medien oder Sprachen.[25] Die Grenzen des Ästhetischen werden immer bereits aus den diesen sprachlichen oder medialen Diskursen und Praktiken immanenten Öffnungen, Überbordungs- und Entgrenzungsdimensionen heraus konstituiert, ohne dass sie mit jenen Praktiken in Ein- oder Ausschlussverhältnis eintreten. Sie verdichten sich an den Aufschubs- oder Verschiebungsprozessen der Sprache und der Erfahrung und können uns nicht bloß durch eine Suche nach einem vermeintlichen Wesen der Kunst, sondern durch eine umgekehrte Richtung, d.h. durch den Fokus auf die Parerga, die Reste und das Parasitäre, welche ebenfalls jenen Prozessen ausgesetzt sind und dabei unhintergehbar bleiben, sicht- und merkbar werden.

Obwohl Derridas Parergon-Konzept so weit – über die Kunst und Werke der Kunst hinaus – ausgedehnt werden kann, heißt dies nicht, dass man es in einem kunstspezifischen Bezug nicht fruchtbar machen kann. Denkt man das Verhältnis zwischen Ergon und Parergon im Sinne von eben angedeuteten, sich unaufhörlich verschiebenden (*différance*-philosophischen) Momenten her, kann man wichtige Gedanken über den Begriff Parergon im Allgemeinen entwickeln sowie seine (de-)konstruktive Rolle mit Bezug auf verschiedenartige Werke der Kunst im Einzelnen zeigen. Als Erstes lässt sich festhalten, dass das Parergon nach Derrida nicht eine bloße Äußerlichkeit/Zusätzlichkeit darstellt, die man einfach vom Kunstwerk, vom *Ergon* abziehen oder loslösen könnte. Meist unmerklich, aber immer konstitutiv, partizipiert das Parergon am *Ergon:*

„Ein *Parergon* tritt dem *ergon*, der gemachten Arbeit, der Tatsache, dem Werk, entgegen, zur Seite und zu ihm hinzu, aber es fällt nicht beiseite, es berührt und wirkt, von

24 Derrida spielt kritisch mit Heideggers synonymer Verwendung von „Werk" und „Kunstwerk". Vgl. Derrida, WM, 348.

25 Vgl. dazu Georg W. Bertram, „Konturen einer Ästhetik der Dekonstruktion", in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 50/1 (2005), S. 9–26.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

einem bestimmten Außen her, im Inneren des Verfahrens mit; weder einfach außen noch einfach innen; wie eine Nebensache, die man verpflichtet ist, am Rande, an Bord aufzunehmen. Es ist zunächst (*d'abord)* das An-Bord (*l'à-bord*).“[26]

Seine Untrennbarkeit von dem Ergon entspringt dem *prozessualen* Charakter des Parergon. Denn in seinem (immanenten) Spiel mit Ergon profiliert es verschiedene Dynamiken: Parergon wirkt, berührt und tritt entgegen, d.h., es ist immer „am Rand entlang, daneben, aber eben auch dagegen.“[27] Interne Partizipation des Parergon am Ergon ist so wesentlich, dass eine feste Grenze zwischen ihm und dem Ergon oder zwischen Werk und Nichtwerk letztlich niemals gezogen werden kann. Eben diese Nicht-Feststellbarkeit oder Unentscheidbarkeit des Parergon – als eine *différance*-Figur – macht nach Derrida die konstitutive Dimension eines jeden Kunstwerks oder -ereignisses aus. Immer wenn man eine Grenze zwischen Parergon und Ergon zu *ent-scheiden* versucht, tritt ein umgekehrtes Verhältnis zwischen beiden auf. Da die Un-ent-Scheidbarkeit bzw. die wechselnden Beziehungen zwischen Parergon und Ergon uns sehr wichtige Verständnisse über die Grenzen der Kunstwerke geben werden, wird diese aporetische Relation im Folgenden anhand von drei Beispielen, die auf sehr verschiedenen Medien und Kontexten beruhen, näher erläutert.[28] (1) Das Gemälde *Der Sturz des Ikarus* (Pieter Breughel, 1558);[29] (2) der

26 Derrida, WM, S. 74.

27 Dünkelsbühler, *Kritik der Rahmen-Vernunft,* S. 58.

28 Diese Beispiele wurden teilweise willkürlich gewählt, um die Parergon-Ergon-Relation allgemein für einzelne Kunstwerke zu problematisieren. Anders als die vorhin erwähnten Beispiele, bei denen direkt und ganz gezielt der Rahmen der Kunstwerke thematisiert wurde, beziehen sich die hier genannten drei Beispiele also nicht unmittelbar auf die Spiele mit den sichtbaren Rahmen. Bei den jeweiligen Beschreibungen wird es des Weiteren nicht darum gehen, eine Werkinterpretation als die einzige Interpretationsmöglichkeit zu bevorzugen, sondern mit Blick auf mehrere plausible Möglichkeiten sogenannte wesentliche und nebensächliche Eigenschaften mit- und gegeneinander ins Spiel zu bringen, um die Unentscheidbarkeit, d.h. Parergonalität und deren konstitutiven sowie destruktiven Werkbezug als eine wichtige Dimension von Kunst und Kunstpraxis aufzuzeigen.

29 Das exakte Datum und Register sowie der Titel des Werks sind umstritten. Im Folgenden wird sich auf die Version bzw. vermeintliche Erstkopie in den *Musées royaux des beaux-arts de Belgique* (Brüssel) bezogen, die den Titel *La chute d'Icare* trägt.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Film *Drei Farben: Blau* (Krzysztof Kieślowski, 1993) und (3) das Installationswerk *Square Depression* (Bruce Nauman, 2007).

Fragt man zuerst nach dem Wesentlichen (Ergon) und dem Unwesentlichen (Parergon) des berühmten Gemäldes von Breughel, bieten sich viele Aspekte in ihrem Wechselspiel als mögliche Antworten an:[30] (i) Man kann die großen Figuren in der Mitte des Gemäldes als Ergon und den ‚Rest' als Parergon annehmen, (ii) dagegen lassen sich der Titel und die Geschichte vom Sturz des Ikarus als Ergon bestimmen, das Gemälde selbst bleibt dann nebensächlich (Parergon); oder (iii) abwesende Figuren und irritierende Darstellungen können als wesentlicher (Ergon) interpretiert werden, was zur Folge würde, dass der große Teil des Gemäldes sowie die im Hintergrund stehende Geschichte des Ikarus zum Parergon wird.

(i) Zuerst kann man wohl die groß dargestellten Figuren, z.B. den pflügenden Bauern, das Pferd, den Angler, den Knaben im eingerahmten Bildraum sowie ihre Bewegungen als das Ergon (das Wesentliche) des Gemäldes anerkennen. Aus diesen auffälligen Elementen heraus könnte man dann das Bild möglicherweise als eine Darstellung des alltäglichen Lebens in einer bäuerlichen Welt interpretieren. Auf diese Weise denkt man schließlich nicht nur den Titel und die Geschichte, sondern auch das fallende Bein von Ikarus und die untergehende Sonne als nebensächlich. Insofern man den Titel des Gemäldes nicht beachtet oder die mythologische Geschichte über den Sturz des Ikarus nicht kennt, ist diese Behauptung zuerst nachvollziehbar. (ii) Betrachtet man aber das Gemälde weiter mit der mythologischen Deutung des Titels und mit dem kulturgeschichtlichen Wissen (über den Absturz des Übermütigen), würden die hintergründigen oder scheinbar nebensächlichen Elemente stärker hervortreten: Die fallenden Beine auf der unteren rechten Seite des Bildes, die den herabstürzenden Ikarus symbolisieren, und die kleine Felseninsel, auf der er mit seinem Vater Daidalos vermutlich eingesperrt war und von der beide mit den Flügeln flüchten wollten, würden mehr an Bedeutung gewinnen: So müsste man schließlich eher den Titel und die kleine Figur als Ergon denken. (iii) Nicht nur solche Anspielungen, die im Gemälde zu finden sind und die auf einem kulturspezifischen Vorwissen beruhen, sondern auch viele abwesende, anders dargestellte oder irritierende Elemente können ebenso wesentliche Rollen übernehmen: Ist die *Abwesenheit* des Dai-

30 Die folgenden Ausführungen beziehen sich zum Teil auf Arthur Dantos Interpretation dieses Gemäldes im fünften Kapitel seines Buches „Die Verklärung des Gewöhnlichen". Vgl. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen,* S. 178–185.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

dalos, der nächsten Hauptfigur dieser Geschichte, der die Flügel aus Vogelfedern und Kerzenwachs anfertigte, der uns das Wissen um den Sturz seines Sohns vermittelte, für das Gemälde nicht konstitutiv? Wie sieht es aus mit dem Sonnenuntergang? Verändert dieser, der in der entgegensetzten Richtung von Ikarus steht und offensichtlich nicht ausreicht, das Kerzenwachs am Flügel zu schmelzen, nicht den gesamten Ikarus-Mythos (das Ergon des Gemäldes)? Oder vielleicht sind doch die zuerst genannten Figuren das tatsächliche Ergon, weil sie an dem Sturz von Ikarus völlig uninteressiert sind, was dazu führt, dass das Gemälde öfters „Landschaft mit dem Sturz des Ikarus" genannt wird.[31] Jedoch macht auch diese letzte Interpretation erst dann Sinn, wenn man parergonale Elemente (jetzt wieder die Geschichte über den Sturz des Ikarus) ins Spiel bringt. In jedem Fall bedingt aber das Ergon das Parergon und die Relation zwischen beiden ist nicht klar zu entscheiden.

Bei dem zweiten Beispiel geht es um den ersten Teil der *Drei-Farben-Trilogie* von Kieślowski, die insgesamt auf die drei Farben der französischen Flagge sowie die ihnen entsprechenden Werte (Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit) anspielt. Erwartet man beim Film mit dem Titel *Blau* einen Freiheitsbezug, kann man ihn dem Anschein nach in der tiefen emotionalen Welt der Hauptdarstellerin Julie finden. Zu Beginn des Films verliert Julie nach einem schweren Autounfall ihre Tochter und ihren Mann, der ein bekannter Komponist war. Nach diesem Verlust zieht Julie nach Paris, um mit ihrer Vergangenheit völlig zu brechen und dort ein neues Leben anzufangen. Mit Slavoj Žižek lässt sich dieser Wunsch nach einem absoluten Anfang als eine Art „abstrakte[r] Freiheit" interpretieren, die im Laufe des Films notwendigerweise scheitern wird.[32] Obwohl sie bereits vor einem solchen Anfang viele Gegenstände aus der Vergangenheit und u.a. musikalische Fragmente ihres Mannes vernichtet hat, werden diese nicht aus ihren Gedanken gelöscht und gehen ihr immer wieder durch den Kopf. Am Ende entschließt sie sich dazu, die unvollendete Komposition ihres gestorbenen Mannes zusammen mit dessen ehemaligen Mitarbeiter Oliver fertigzustellen, was für Žižek eine Rückbezüglichkeit bzw. ein Rückweg zur hegelschen konkreten Freiheit darstellt.[33] Der Film endet mit

31 Auch Danto problematisiert das Gemälde an einer Stelle mit dem Namen „Landschaft". Vgl. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen,* S. 180.

32 Slavoj Žižek, *Die Furcht vor echten Tränen. Krzysztof Kieslowski und die „Nahtstelle",* Berlin 2001, S. 199f.

33 Vgl. Žižek, *Die Furcht vor echten Tränen,* S. 213.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

der von ihr zu Ende komponierten Musik sowie mit ihrem weinenden Gesicht.

Diese Beschreibung kann keineswegs als die einzige oder richtige Beschreibung gelten und ihre Aporie wird deutlicher, wenn wir nach den nebensächlichen/parergonalen und eigentlichen/ergonalen Elementen dieses Filmes fragen. Hier kann man wieder viele (scheinbar) werkinterne und werkexterne Momente oder Faktoren aufzählen, die aber bei einer genauen Betrachtung in ein umgekehrtes Verhältnis miteinander treten werden. Nehmen wir an, dass Julie und ihre Geschichte das Ergon dieses Werkes ausmachen und die restlichen Momente, Figuren, Bilder, Titel, Symbole usw. zweitrangig (parergonal) sind. Was wäre dann aber, wenn der Film nicht den Namen *Blau,* sondern *Grün* oder *Nach dem Unfall* getragen hätte? Offensichtlich würde und müsste man Julies Geschichte völlig anders interpretieren, nicht nur weil blaue Gegenstände, Kleiderstücke und insgesamt eine blaue Atmosphäre den Film beherrschen, sondern auch weil der von der Trilogie beanspruchte Bezug auf die Freiheit verloren ginge – was auch zur Folge hätte, dass Žižek diesen Film in seinem Buch völlig anders und ohne Hegelsche Freiheitstrilogie interpretieren müsste. Auch in diesem Fall wäre es also schwierig, dem Titel oder der Geschichte jeweils eine sekundäre Rolle zuzuschreiben.[34] Als Alternative kann man sich vorstellen, dass ihr Mann, der Komponist, ein parergonales Moment des Films ausmacht, weil man ihn kurz vor seinem Tod am Anfang des Films nur ein einziges Mal sieht. Allerdings könnte man wieder einwenden und behaupten, dass er (in seiner Abwesenheit) eventuell die wichtigste Rolle übernimmt: Seine Affäre mit einer anderen Frau, die Julie erst nach seinem Tod erfährt, seine Musik, die am Ende von Julie vollendet wird oder sein Mitarbeiter, der Julie folgt und sie zur Neukomposition der Musik ihres Mannes überredet, verhindern den Neuanfang bzw. die absolute Freiheit von Julie. Kurz gesagt: Man versucht in *Blau* nebensächliche Elemente herauszufinden und sie abzusondern, um ein reines, in sich eingeschlossenes Werk, ein Ergon festzustellen. Je mehr Elementen oder Mo-

34 Auch die anderen beiden Teile der Trilogie können nicht einfach von *Blau* abgelöst werden, nicht nur weil der Name *Blau* erst dann Sinn macht, sondern wegen einiger sich überschneidender Szenen: In *Weiß* sieht man die Szene im Gericht von der anderen Seite, und in *Rot* sieht man in der allerletzten Szene eine Fährkatastrophe, bei der die einzigen Überlebenden drei Paare aus den jeweiligen Teilen der Trilogie sind.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

menten man jedoch den Status „Parergon“ zuschreibt, desto weniger Ergon (Julie) bleibt am Ende.

Auf den ersten Blick mag das dritte Beispiel im Vergleich zu den ersten beiden wenig spektakulär erscheinen: Bei der *Square Depression,* die 2007 von dem US-amerikanischen Künstler Bruce Nauman in Münster aufgebaut wurde, handelt es sich um eine weiße, quadratische Betonplatte, in der die Mitte ca. zwei Meter tief spitz zuläuft. Das Werk wird zugleich als eine negative Bühne bezeichnet und erinnert an eine umgedrehte Pyramide, die in die Erde eingesunken ist.[35] Der Name *Square Depression* birgt die doppelte Anspielung auf eine psychische Störung und auf eine geomorphologische ‚Senke‘ – eine unter dem Meeresspiegel liegende Struktur. Betritt man die Skulptur und läuft man bis zum Scheitelpunkt hinab, verliert man langsam den Blick auf die Umgebung des Werkes. Der Künstler beschreibt seine künstlerische Absicht wie folgt: „Ein Gedanke bei der Senkung, den versenkten Dreiecken, war, dass man hineinlaufen kann und so tief darin steht, dass die Augenhöhe unter dem Bodenniveau liegt und dies einen in gewisser Weise isoliert. *Alle sind über einem und schauen auf einen herunter.*“[36]

Nehmen wir an, dass der geometrische Mittelpunkt das Ergon des Werkes ausmacht: Er ist das Zentrum des Werkes, wo sich z.B. eine Besucherin eine Weile aufhalten muss. Entsprechend dem Titel des Werkes können wir diesen tiefsten Punkt als ‚depressiven Punkt‘ bezeichnen, der die Besucherin in einen traurigen, hoffnungslosen Zustand versetzen soll. Allein diese einfache Beschreibung bedarf aber einer Reihe von weiteren Bezügen und Elementen, die man nicht bloß als parergonal klassifizieren kann. Als Erstes sind für den Mittelpunkt (Ergon) die Außenkanten ebenso wichtig, die der Besucherin nur einen beschränkten Blick auf ihre Außenwelt erlauben. Es kann also heißen, dass sie nicht wegen des depressiven Punktes, sondern wegen dieser Kanten auf dem Bodenniveau, die ihren Blick sperren, in einen depressiven Zustand geriet. Als Nächstes kann man ebenso einwenden und behaupten, dass ein solcher Zustand weder allein durch den Mittelpunkt noch durch die Außenränder entsteht, sondern die Besucherin selbst eigentlich das Ergon des Werkes ist. Es geht letzten En-

35 Vgl. Claudia Miklis, Valeska Schneider, „„Square Depression“ von Bruce Nauman: Eine negative Bühne zur Selbsterfahrung“, URL: http://www.skulptur-projekte.de/skulptur-projekte-download/pdf/PM_Nauman_5.6.07.pdf S. 1. (Letzter Zugriff am 25.07.2015).

36 Miklis, Schneider, „Square Depression“, S. 2. Hervorhebung T.A.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

des um ihre Schritte ins Zentrum, ihre Gefühle und ihre privaten Erfahrungen. Jedoch ist dieser Gedanke auch nicht lange haltbar: Mit guten Gründen kann man argumentieren, dass nicht die am Mittelpunkt stehende Besucherin, sondern die anderen Menschen, die nicht auf Augenhöhe stehen und sie von oben anschauen oder einfach ignorieren, die eigentliche Ursache der Depression sowie das Ergon des Werkes ausmachen. Denn solange es oben keine herumlaufenden Menschen gibt, wird solch ein trauriges Gefühl gar nicht oder nur mangelhaft erregt. Auch bei diesem Werk stößt man schließlich auf mehrere Elemente, die eine Entscheidung darüber erschweren, ob sie jeweils wesentlich oder bloß nebensächlich sind. Denkt man also ein Element zuerst als Parergon, dann hat es in einer genaueren Betrachtung einen Pseudo-Ergon-Status.

Bei all diesen Beispielen handelt es sich um wechselnde Verhältnisse an den Grenzzonen des betreffenden Werkes, wobei keine eindeutige Unterscheidung zwischen den Dimensionen von Parergon und Ergon getroffen werden kann. Die Grenzen zwischen dem Eigentlichen und Nebensächlichen, zwischen dem Zentralen und Marginalen oszillieren so grundlegend, dass letztlich kein Ergon bleibt, das von dem Parergon nicht durchdrungen wäre. Schließlich lässt sich aus den bisherigen Ausführungen zur Derridas Philosophie und zu den einzelnen Beispielen folgern, dass jedes Kunstwerk oder jede Kunstpraxis unzählbare Elemente oder Momente begleitet, die selbst nicht im Kunstwerk thematisiert sind, offensichtlich über es hinausgehen und ihre sichtbaren sowie unsichtbare Grenzen überschreiten. Versteht man also die Grenzen eines Kunstwerks so porös und zugleich dynamisch-prozessual, werden die Grenzüberschreitungen in der Kunst nicht als Ausnahmefälle oder außergewöhnliche Phänomene, sondern solche Momente, die bei jeder einzelnen Kunstpraxis auf unterschiedliche Weise auftreten.

Diese Schlussziehung kann aber erst dann nachvollziehbar sein und für eine Theorie der Kunst weiter produktiv gemacht werden, wenn man das Parergon-Konzept mit Derrida immer in seinem parasitären Zug, in seiner *Unentscheidbarkeit*, d.h. so, wie es ist, als konstitutiv für Kunstwerke denkt, anstatt es als eine neue wesentliche Kategorie der Kunst nahezulegen. Der Begriff „Un-ent-Scheidbarkeit“ (Ausweglosigkeit an einer mehrdimensionalen Scheidezone) wurde bereits im ersten Teil der vorliegenden Arbeit als eine Aporie bzw. aporetische Erfahrung der Grenze behandelt (vgl. I.2.2). Mit Bezug auf Kunstwerke tritt nun der aporetische Charakter der Grenze in der Figur des Parergon auf. Als eine Art Aporie stellt Parer-

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

gon eine „grenz(ent)ziehende“ Bewegung dar.[37] Parergon ist also aporetische Grenze des Kunstwerks, die sich in jedem Akt des Gezogen-Werdens permanent entzieht. Gleichzeitigkeit von Grenzziehung und -entziehung ist an dieser Stelle nicht ein beliebiges Wortspiel, sondern sie weist auf eine *dynamisch-prozessuale* Relation zwischen dem Kunstwerk und der Welt (vgl. I.2), die Derrida wieder mit seiner *différance*-Figur erklärt: Das Verhältnis zwischen Parergon und Ergon ist demnach den andauernden Aufschubs- und Entzugsprozessen ausgesetzt, die die Grenzen des Kunstwerks als aporetische Zonen (re)markieren.[38] Als eine unentscheidbare und gespenstische[39] Grenze bildet das Parergon somit ein fließendes, prozessuales und bedeutungsgenerierendes Moment der Kunstpraxis. Das Parergon beseitigt dabei für Derrida jegliche Ein- und Ausschlusslogik (von Werk/Nichtwerk, Parergon/Nichtparergon oder Kunst/Nichtkunst), durch die unsere ästhetisch-künstlerischen Praktiken immer verkürzt sowie reduziert verstanden werden.

Die einzelnen Kunstpraktiken sind einer Reihe von Überschreitungen und Bewegungen ausgesetzt, die die Grenzen zwischen Parergon und Ergon sowie die anderen Oppositionen permanent verändern sowie dauerhaft verschieben. Diese Prozesse können sich immer dann als fruchtbar erweisen, wenn das Parergon, das eine Kunstpraxis durchwebt, in seiner Unentscheidbarkeit immer stärker auftritt. Ein Parergon, das man endgültig feststellen könnte, wäre dann wieder ein klassisch feststehendes Ergon und schlüge damit in einen Pol der geltenden Oppositionskette (Werk-/Nichtwerk) um. Stattdessen „bringt es alle Gegensätze aus der Fassung, ohne doch unbestimmt zu bleiben und *schafft Raum* für das Werk.“[40] In

37 Vgl. Dünkelsbühler, *Kritik der Rahmen-Vernunft,* S. 56.

38 Der Begriff Re-Markierung spielt ebenso eine zentrale Rolle in Derridas Überlegungen zu den einzelnen Gattungen der Kunst und der Künste, die im nächsten Teil detailliert diskutiert werden (vgl. III.3.2).

39 Wie vorhin zitiert wurde: „Jeder Entscheidung, jeder sich ereignenden Entscheidung, jedem Entscheidungs Ereignis wohnt das Unentscheidbare wie ein Gespenst inne, wie ein wesentliches Gespenst.“ Derrida, *Gesetzeskraft*, S. 50f.

40 Derrida, WM, S. 25. Hervorhebung im Original. Hier lässt sich noch anmerken, dass es zwischen den Begriffen „Unentscheidbarkeit“ (indécidabilité) und „Unbestimmtheit“ (indétermination) einen wichtigen Unterschied gibt. Während der erste, wie im ersten Teil diskutiert, eine unaufhörliche und aporetische Grenzpraxis darstellt, kommt dem zweiten – in diesem Zusammenhang – eine solche praxisbezogene Rolle nicht zu. Der Nebensatz „ohne unbestimmt zu sein“ lässt sich also nicht so

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

seiner Unentscheidbarkeit hat das Parergon damit mindestens zwei wichtige Funktionen: (1) Verunsicherung der Gegensätze, die in der philosophischen bzw. ästhetischen Tradition historisch verankert sind; (2) seine werkschaffende bzw. -konstitutive Rolle, die trotz oder wegen seiner permanenten Entzugsmomente doch möglich ist. Die erste Funktion kann man nur im großen Rahmen von Derridas philosophischem Projekt diskutieren, das hier bisher mehrmals – nebenbei oder parergonal – erwähnt wurde. Wichtiger ist aber die zweite Funktion, die es zuletzt kurz zu erläutern gilt.

Die Auseinandersetzung mit Kants *Dritter Kritik* führt Derrida am Ende zu der Behauptung, dass das Parergon nicht nur eine wichtige Rolle für Kunstwerke spielt, sondern (fast) die gesamte Rolle des künstlerischen Schaffens übernimmt. Das Kunstwerk hat für ihn am Ende nichts anderes als Zusätze bzw. Parerga. Nicht das Ergon fügt zu sich verschiedene Parerga (Schmuck, Rahmen, Titel usw.) als Zusätze hinzu, sondern erst das Parergon bringt – als sich verschiebende Prozesse der Grenzbildung bzw. Einrahmung – das Kunstwerk hervor, ohne dabei das neue Wesentliche (Ergon) zu werden. Die erste Annäherung an diese recht kontra-intuitive Vorstellung zeigt Derrida, indem er bei seiner Kant-Lektüre auf einen dem Ergon inhärenten Mangel hinweist:

„Die natürliche Lage, die für die Errichtung eines Tempels gewählt wurde, ist [Kant zufolge, T.A.] offensichtlich kein Parergon. Ein künstlicher Ort auch nicht: weder der Kreuzungspunkt, noch die Kirche, noch das Museum, noch die übrigen Werke um das eine oder andere. Aber die Bekleidung oder Säule ist ein solches. Warum? Nicht weil sie sich ablösen, sondern weil sie sich schwieriger ablösen und vor allem weil ohne sie, ohne ihre Quasi-Ablösung, der innerliche Mangel des Werks zum Vorschein käme; beziehungsweise, was sie bezüglich eines Mangels auf dasselbe hinausläuft, nicht zum Vorschein käme. Was sie zu Parerga macht, ist nicht einfach ihre überflüssige Äußerlichkeit, es ist das interne strukturelle Band, das sie mit dem Mangel im Inneren des *Ergon* zusammenschweißt. Und dieser Mangel ist damit konstitutiv für die Einheit

denken, dass Parergon letzten Endes entschieden wird, sondern so, dass es in seiner Unentscheidbarkeit wirkt und hervortritt. Vgl. auch: „I say ‚undecidability' rather than ‚indeterminacy' because I am interested more in relations of force, in differences of force, in everything that allows, precisely, determinations in given situations to be stabilized through a decision of writing". Jacques Derrida, „Afterword: Toward An Ethic of Discussion", Gerald Graff (Hrsg.), *Limited Inc*, Evanston Il 1988, S. 111–160, hier S. 148.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

selbst des *Ergon*. Ohne diesen Mangel bedürfte das Ergon nicht des Parergon. Der Mangel des Ergon ist der Mangel des Parergon, der Bekleidung oder der Säule, die ihm dennoch äußerlich bleiben. Wie lässt sich der Anteil der *Energia* bestimmen?"[41]

Das Parergon-Konzept indiziert – nach der dekonstruktiven Analyse von Derrida – eine permanente Mangelhaftigkeit bzw. die mangelhafte Identität des Ergon. Diese Defizite sollen durch das Parergon ersetzt bzw. ergänzt werden; seine unheilbare Mangelhaftigkeit bedarf also immer eines Supplements.[42] Mit dem Hinweis auf die prinzipielle Mangelhaftigkeit des Ergon, die sich eben im Akt des Parergon-Supplements enthüllt, gibt Derrida eine indirekte Antwort auf eine der oben gestellten Fragen: ‚Warum bedarf ein jedes Werk des Parergon?': Ein jedes Werk bedarf des Parergon, weil es erst dann ein Werk *wird.* Mit anderen Worten: Erst durch parergonale Elemente bzw. Prozesse (durch den Titel, den Ort, die Entstehungszeit, die Stile, den Kontext, die Bildschrift, den Rahmen usw.) wird das Werk zu einer scheinbaren Einheit gebracht. Wenn Derrida am Ende der oben zitierten Stelle die Frage nach dem „Anteil der *Energia*" – in Anlehnung an die aristotelische Dynamis-Energiea-Relation – stellt, deutet er schon darauf hin, dass sich das Parergon durch seine Kraft und Prozessualität auszeichnet, durch die der Mangel des Ergon supplementiert werden soll:[43]

„Dieser Mangel, der *vor der Einrahmung* nicht bestimmt, lokalisiert, situiert, innerhalb oder außerhalb *arretiert* werden kann, ist zugleich […] Produkt und Produktion des Rahmens."[44]

Parergon ist demnach ein Prozess der Einrahmung, eine Kraft (Energeia), die das Werk überhaupt hervorbringt.[45] Vor diesem Prozess der „Einrahmung" gibt es weder ein Werk noch dessen Rahmen. Parergon soll also nach Derrida nicht als einen bloßen Anhang zu dem Kunstwerk gedacht werden; vielmehr hat es den Vor-Gang. Jedoch hat diese Priorität des Pa-

41 Derrida, WM, S. 80.

42 Hierzu vgl. Hyun Kang Kim, *Ästhetik der Paradoxie*. *Kafka im Kontext der Philosophie der Moderne*, Würzburg 2004, S. 80.

43 Vgl. Wirth, „Rahmenbrüche, Rahmenwechsel, Nachwort des Herausgebers, welches aus Versehen des Druckers zu einem Vorwort gemacht wurde", S. 23.

44 Derrida, WM, S. 93.

45 Vgl. Kim, *Ästhetik der Paradoxie,* S. 79.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

rergon, diese Energia, keinen „erste[n] Beweger“.[46] Denn auch hier handelt es sich um eine nicht-ursprüngliche *différance*-Bewegung. Sowohl der Rahmen – als eine sinnlich-statische Grenze des Kunstwerks – als auch das mangelhafte Ergon sind sein Produkt und sein Rest (Parergon des Parergon des Parergon usw.). Bei diesem unendlichen Supplementierungsverfahren geht es anders ausgedrückt um den Primat der parergonalen *Kraft* vor dem statischen Ergon oder um einen praxisbezogenen Vorgang vor dem Ergon. In diesem Sinne drückt Derrida aus: „Es gibt keinen natürlichen Rahmen. *Es gibt* Rahmen, aber der Rahmen *existiert nicht*.“[47] Wenn also von einem Rahmen (oder von der Grenze) des Kunstwerkes gesprochen wird, kann dieser Rahmen nicht als ein fester, bereits existierender Rahmen gedacht werden, der zum Kunstwerk hinzukäme und ihm eine Einheit verliehe. Vielmehr soll der Rahmen als eine Rahmenbewegung, als „Einrahmung“ bzw. als eine prozessuale Grenzbildung verstanden werden, die das Werk überhaupt aporetisch bzw. parergonal konstituiert.[48] Kurz: Das Kunstwerk erzeugt unzählbare aporetische Grenzen, die konstitutiv selbst für es sind.

Fasst man alle bisherigen Anmerkungen über das Parergon zusammen, lassen sich wichtige Ergebnisse für die im Rahmen dieser Studie bearbeitete praxisbezogene Ästhetik gewinnen, durch die Grenzen und Überschreitungen der einzelnen Kunstwerke bzw. –praktiken plausibel verstanden werden können. Im Diskurs und in der Praxis der Kunst nimmt man öfters an, anhand von Rahmen oder Parerga eine Grenze gezogen zu haben, die das Werk vor der Welt bzw. vor jeder möglichen Äußerlichkeit

46 Derrida, WM, S. 103.

47 Derrida, WM, S. 103. Hervorhebung im Original. Mit dem Unterschied zwischen „es gibt“ und „es existiert/ist“ spielt Derrida in vielen seiner Schriften. Im einfachsten Sinne des Wortes handelt es sich dabei um einen Unterschied zwischen einem Ereignis-Denken und dem Präsenz-Denken. An einer Stelle in *Politik der Freundschaft* macht er diese Unterscheidung klar: „Die Gabe, *wenn es sie gibt;* die Erfindung, *wenn es sie gibt,* etc. Es geht dabei nicht um das Einräumen einer hypothetischen oder konditionalen Dimension (falls; vorausgesetzt, dass; etc.), sondern um die Markierung einer Differenz zwischen dem ‚es gibt‘ einerseits, dem ‚ist‘ oder ‚existiert‘ andererseits, also zwischen dem ‚es gibt‘ und den Worten der Präsenz.“ Jacques Derrida, *Politik der Freundschaft*, Frankfurt am Main 2002, S. 71.

48 Vgl. Wirth, „Rahmenbrüche, Rahmenwechsel, Nachwort des Herausgebers, welches aus Versehen des Druckers zu einem Vorwort gemacht wurde“, S. 19f.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

schützen und von ihnen trennen könne.[49] Aber mit einem Fokus auf die vermeintlichen Grenzen von Kunstwerken – sowie mit Blick auf oben angeführte Beispiele – hat sich nun herausgestellt, dass das Pseudo-Unwesentliche, das scheinbar Beiläufige, das Einrahmende, das Quasi-Nebensächliche usw. keineswegs von dem abgelöst werden kann, was wir als ‚Werk' (oder allgemein als ‚Kunst') verstehen, und für die Konstitution desselben eine unverzichtbare Rolle spielt. Loslösung von Parerga würde letzten Endes das Ergon zum Verschwinden bringen. Die Grenzen zwischen Ergon und Parergon lassen sich aus diesem Grund nicht als feste, sondern nur als konstitutiv-prozessuale, aber zugleich als sich permanent verschiebende Grenzen denken, die einer Reihe von Verhältnissen und den scheinbar relevanten und irrelevanten Aspekten des Kunstwerkes ausgesetzt sind sowie sich in jedem Moment dieser Reihe neu differenzieren.

49 Vgl. z.B. Georg Simmel, „Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch", Klaus Lichtblau (Hrsg.), *Soziologische Ästhetik*, Wiesbaden 2009, S. 111–117.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Resümee

Die relationalen, topologischen und funktionalen Perspektiven zu Grenzen und Überschreitungen, die im ersten Teil dieser Studie zuerst hinsichtlich der dialektisch orientierten Theorien und dann mit den Schriften von Foucault und Derrida intensiv erarbeitet wurden, haben ein praxisbezogenes Verständnis der Kunst suggeriert, nach dem die Grenzen und Grenzüberschreitungen der Kunst immer in ihrer tiefen Verflochtenheit mit den anderen Lebenspraktiken betrachtet werden müssen, wobei jegliches Denken von einem ästhetischen Außerhalb ausgeschlossen bleibt. Um solch ein Verständnis zur Geltung zu bringen, hat dieser zweite Teil der Studie – wie methodisch begründet wurde – vermeintliche Grenzen zwischen Kunst und Nichtkunst sowie zwischen Werk und Nichtwerk begrifflich untersucht und kritisch neu begründet, anstatt zahlreiche Kunstphänomene, die man gewöhnlich als grenzüberschreitende denkt, einzeln zu beschreiben. Bisherige Auseinandersetzungen mit den wichtigen ästhetischen Theorien (von Kant, Adorno, Heidegger und Derrida) führen uns schließlich zu dem folgenden Ergebnis: Insofern man Grenzen und Überschreitungen der Kunst (oder der Kunstwerke) immer in ihrem konstitutiv-prozessualen Einhergehen versteht, anstatt sie bloß als zwei getrennte Phänomene zu denken, die der Logik der Gegensätze unterworfen bleiben, erkennt man in jedem einzelnen Kunstwerk eine Reihe von Grenzen und Überschreitungen, die für dessen Konstitution, Produktion, Erfahrung oder Interpretation grundlegende Rollen spielen. Wenn zahlreiche Arten von Überschreitungen selbst in den (dem Anschein nach) einfachsten oder klassischen Werken der Kunst in vielerlei Hinsichten hervortreten, dann können die komplexeren Werke in der zeitgenössischen Kunst, die man als grenzüberschreitende Kunstphänomene oder -werke bezeichnet, nicht

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

als Sonder- oder Ausnahmefälle, sondern ebenfalls konstitutive Züge unserer Kunstpraktiken verstanden werden. Ästhetische Grenzüberschreitungen bringen schließlich keine zweite oder übergeordnete Sphäre des Ästhetischen heraus, sondern sie machen uns deutlich, wie die Kunst immer schon aus den überbordenden und entgrenzenden Dimensionen unserer sprachlichen und medialen Orientierungen hervorgeht.

Wie bereits am Anfang dieses Teils erwähnt, zielte die Auseinandersetzung mit Kant, Adorno, Heidegger und Derrida grundsätzlich darauf ab, die Kriterien einer praxisbezogenen Ästhetik, d.h. die Untrennbarkeit der Kunstpraktiken von den anderen Lebenspraktiken sowie ihre wechsel- und gegenseitige Prozessualität nachvollziehbar zu machen. Zwar ist es kein Zufall, dass diese Kriterien, die vorhin vornehmlich ausgehend von Derridas Überlegungen entworfen wurden (vgl. I.2.3), nun im Großen und Ganzen wieder durch Derridas Texte erfüllt werden. Jedoch soll damit keineswegs behauptet werden, dass die gesamte Argumentation schon von Beginn an nur auf Derrida basierte oder dass Kants, Adornos sowie Heideggers Kunsttheorien dabei geringeren Wert besitzen. Das Gegenteil ist der Fall: Derridas kunsttheoretische Überlegungen können meines Erachtens erst dann produktiv gemacht werden, wenn man sie andauernd – wie es Derrida selbst in seinen Schriften tut – auf den traditionellen Kunstdiskurs bezieht. Denn ohne festen Bezug auf die traditionellen ästhetischen Theorien können seine Gedanken weder richtig verstanden noch angemessen diskutiert werden. Seine Kritik an Gegensätzen wie Kunst/Nichtkunst oder Werk/Nichtwerk usw. hat nur dann Sinn, wenn diese in der Geschichte der Ästhetik tatsächlich existieren. Geht man mit Derrida kritisch auf die vermeintliche Grenze zwischen Kunst und Nichtkunst ein, werden jene Gegensätze nicht bloß verschwunden. Vielmehr werden die Zonen, die zwischen ihnen liegen, breiter geöffnet, fließend gemacht und wird somit eine Reihe von Verschiebungs-, Entzugs- sowie Verdichtungsprozessen in Gang gesetzt. Dies hat schließlich zur Folge, dass durch Derridas Kritik an den traditionellen Ästhetiken von Kant, Hegel, Adorno oder Heidegger nicht allein ihre Defizite, sondern zugleich ihre Verdienste näher erkannt werden. Aus dieser Perspektive werden im Folgenden einige wichtige Momente der bisherigen Ausführungen hervorgehoben, indem sie miteinander kritisch sowie produktiv vermittelt werden, anstatt sie chronologisch wiederzugeben oder sie miteinander zu versöhnen.

Stellt man als Erstes Derridas Überlegungen zum Parergon in den Vordergrund, werden die Defizite und die Verdienste von kantischer Ästhetik für eine praxisbezogene Ästhetik besser verstanden. Es lässt sich

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

zunächst behaupten, dass Derridas Kritik nicht kantische Ästhetik als solche, sondern die Übertragung dieser Ästhetik – wie Kant selbst dies tut – auf die Kunstwerke sowie Kunstpraktiken betrifft. Mit anderen Worten: Was problematisch ist, ist weniger Kants Reflexionsästhetik als vielmehr der Versuch, diese Ästhetik mit Blick auf die Kunstwerke zur Geltung zu bringen oder sie *unmittelbar* in eine Kunstästhetik zu transferieren. Dieser Versuch setzt, wie bei Derridas Kritik an Kant klar wurde, die Existenz einer festen Grenze zwischen Kunstwerk und Beiwerk (und dann auch Nichtwerk) voraus, die letztlich das Ästhetische von dem Außerästhetischen völlig zu trennen vermag. Eine solche ästhetische Praxis, die von den anderen Praktiken im Ganzen abgelöst werden könnte, hat allerdings selbst im Rahmen der kantischen Reflexionsästhetik keinen Platz. Vielmehr ist die größte Leistung dieser Ästhetik, wenn man dies ausgehend von Deleuze beschreibt, dass sie verschiedene Arten von Reflexionspraktiken *immanent*, d.h. in ihrem produktiven Zusammenhang miteinander vermittelt. Erst in dieser untrennbaren und konstitutiven Vermittlungspraxis hat das Subjekt die Möglichkeit, mit seinen eigenen Grenzen in ein reflexives Spiel einzutreten und diese dabei zu erkennen, zu verschieben, Schritt für Schritt zu verändern oder neu zu gestalten. Insofern ästhetisch-reflexiv konstituierte Grenzen immer aus den entgrenzenden sowie überbordenden Dimensionen unserer grundlegenden Praktiken hervorgehen und nicht bloß über diese hinaus-, sondern mit ihr weiter prozessual-konstitutiv einhergehen, bleibt die kantische Ästhetik ein fruchtbares Modell oder ein Vorbild für ein praxisbezogenes Verständnis von ästhetischen Grenzen und Überschreitungen.

Rückt man als Zweites das kantische Modell in den Hintergrund, kann man die Defizite und Verdienste von Adornos und Heideggers Kunsttheorien, die zum Zwecke eines kunstspezifischen Verständnisses von Grenzen und Überschreitungen der Kunst angeführt wurden, näher in Betracht ziehen. Mit Adorno (und mit einer Vermittlung von Hegels Gedanken) lassen sich zuerst die Grenzen der Kunst und der einzelnen Künste als ihre reflexiv-kritischen Form- und Normbildungsprozesse interpretieren, die einerseits historisch verlaufen und andererseits unmittelbar aus den (negativen) Überbordungsdimensionen der gesellschaftlichen Praktiken schöpfen. Bei diesem Punkt bezieht sich Adornos Ansatz immanent auf bestimmte Momente der kantischen Ästhetik, und zwar auf die selbstreflexiven Konstitutionsprozesse im kunstspezifischen Zusammenhang. Hinsichtlich der Momente der historischen Selbstkonstituierungsprozesse der Kunst kann man ausgehend von Adorno eine vorläufige Unterscheidung zwischen

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

konstitutiven und destruktiven Grenzüberschreitungen treffen. Obwohl Adornos Distanzierung von verschiedenen Formen von Grenzüberschreitungen viel kritisiert werden kann, soll jedoch keineswegs behauptet werden, dass seine normativen Unterscheidungen völlig nutzlos gewesen sind. Wenn Derridas Parergon-Konzept am Ende nahelegt, dass sich jede mögliche Kunstpraxis durch ein prozessuales Spiel von Grenzen und Überschreitungen auszeichnet, heißt es mit Adorno weiter, dass dieses Spiel nicht bloß auf die *gleiche*, sondern bei jedem Kunstereignis immer auf verschiedene Art und Weise abläuft. Vor diesem Hintergrund gewinnt also Adornos kritisches Verständnis der verschiedenen Arten von Grenzüberschreitungen der Kunst (z.B. im Zusammenhang mit dem Kommerz, der Politik, dem Sport usw.) wieder an Bedeutung. Seine Überlegungen können schließlich nur dann produktiv eingesetzt werden, insofern man dabei auf die Logik der Gegensätze bzw. auf seine negative Dialektik verzichtet. Sonst gelangt man wiederum zu einer verschlossenen Grenze, die den Praxisbezug der Kunst zu anderen Lebenspraktiken verringert sowie unmöglich macht.

Da Adornos Theorie, wie mit dem Konzept des monadischen Kunstwerks ersichtlich wurde, in der Tat zu einem in sich eingeschlossenen ästhetischen Bereich gelang und damit das zweite Kriterium der praxisbezogenen Ästhetik nicht erfüllt, lässt sich als Nächstes der Praxisbezug der Kunstwerke auf andere Praktiken im Hinblick auf Heideggers Kunsttheorie herstellen. Die Interpretation von Heideggers Riss-Figur als eine bestreitende Grenze des Kunstwerks (im Welt-Erde-Bezug) macht deutlich, dass sich einzelne Kunstwerke bzw. -praktiken in die gesellschaftlichen Praktiken konstitutiv eingebunden sind und zwischen diesen immer eine dynamisch-prozessuale Relation entsteht. Vor allem fällt bei Heidegger der Begriff der ‚Verlässlichkeit' als ein reflexives Moment der Kunst auf. Diesem Begriff wohnt ein reflexives Potential inne, das wir von Kant (und von Hegel) kennen, indem sie eine gesellschafts- oder subjektkonstitutive Rückbezüglichkeit leistet, welche bei Adornos Theorie fehlte. Kunstpraktiken ermöglichen – mit Heidegger gesprochen – einen permanenten Übergang von der Dienlichkeit zur Verlässlichkeit, d.h. von den dienlichen Gebrauchszusammenhängen zu den reflexiven Erkenntnissen über unsere grundlegenden Orientierungen auf die Welt, wodurch die Medien, Sachen oder Themen, die uns bereits bekannt sind, in neuer und ausgezeichneter Weise (d.h. wie bei Kant, in ihrer nicht-verallgemeinerbaren Singularität) heraustreten.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Heideggers Bestimmung der Kunst als produktive (strittige) Relation zwischen Grenze und Überschreitung ist jedoch, wie oben diskutierte, davon motiviert, dass er diese Relation *ausschließlich* den Kunstwerken zuschreibt und sie bereits zu Beginn von vielen anderen Gegenständen und Praktiken absondert. Auch seine berühmte Formel ‚Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit' geht *implizit* von einem in sich geschlossenen bzw. einheitlichen Werkbegriff aus, der oben in Anlehnung an Derridas Überlegungen problematisiert und als Symptom der philosophischen Ästhetik analysiert wurde. Für Derrida lassen sich die Grenzen der Kunst und der Kunstwerke niemals als einheitliche, feste und trennbare, sondern immer als prozessuale und fließende verstehen. Dies hat noch weitere praxisbezogene Konsequenzen, die als Letztes mit einem Vergleich zwischen Heidegger und Derrida hervorgehoben werden können. Grundsätzlich verstehen beide Philosophen die Grenzzone der Kunstwerke als dauerhafte Grenzbildungsprozesse, die weder sinnlich noch begrifflich feststellbar sind und stattdessen immer in Praxiszusammenhängen gezogen bzw. verschoben werden. Von Kunst und Kunstwerken lässt sich – als eine weitere Gemeinsamkeit zwischen beiden – erst dann als besondere Praktiken sprechen, wenn sie sich von den anderen Lebens-, Zeichen-, Wahrnehmungs-, Interpretations- oder Sprachpraktiken nicht trennen lassen. Während Heidegger aber innerhalb dieser Verflochtenheit den Kunstwerken einen strukturell oder ontologisch besonderen Status zuschreibt, aufgrund dessen sie einen spezifischen Welt-Erde-Streit in den Riss bringen, versteht Derrida die Risse, die Grenzen, die Brüche, die Schnitte der Kunstwerke nicht bloß als den Kunstwerken zugehörige Besonderheiten, sondern als Überschreitungsprozesse, die sich um das Kunstwerk herum ansiedeln. Heidegger kann also die Besonderheit der Kunstpraktiken dadurch zeigen, dass er eine Trennung zwischen Werk und Nicht-Werk und somit ein in sich geschlossenes Kunstwerk implizit voraussetzt und jene Besonderheit als eine äußerliche sowie nachträgliche Relation zwischen Kunst und Leben beschreibt. Derrida geht ganz gezielt auf diese problematische Trennungszone, auf die Grenzzone des Werks und Nichtwerks, ein. Mit der Parergon-Figur überprüft er einerseits diese scheinbare Trennung aus ihrer eigenen Logik heraus und zeigt dabei ihr permanentes Oszillieren. Andererseits legt Derrida plausibel dar, dass durch die parergonale Kraft, d.h. durch die grenzbildenden Kunstpraktiken oder die Einrahmungen keine einheitlich oder monadisch strukturierten, sondern sich immer mit anderen Praxiszusammenhängen verflochtene Kunstwerke hervorgebracht werden. Denn die Grenzen der Kunstpraktiken sind nicht solche Grenzen, die den

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Praktiken und Werken von außen her gegeben werden, sondern solche, die sich nur aus den Überbordungs- sowie Entgrenzungsdimensionen der medialen und sprachlichen Praktiken heraus – als fließende Grenzen und aporetische Zonen – verdichten lassen, ohne dadurch zu einem ästhetischen Außerhalb zu gelangen. Wie die einzelnen Kunstpraktiken uns ihre prozessualen Grenzen sicht- und merkbar machen, ohne in einen verschlossenen Bereich umzuschlagen, lässt sich besonders mit Blick auf den mehrdimensionalen Charakter von Grenzen weiter erklären, um den es im dritten Teil dieser Studie gehen wird: Einzelne Kunstwerke und -praktiken können nur im konstitutiven Zusammenhang mit den anderen Kunstwerken, -stilen, -formen oder -gattungen entstehen und produziert oder auch wahrgenommen werden. Bei ihren wechsel- und gegenseitigen Überkreuzungen und Konvergenzen werden die Grenzen der Kunstwerke und der Künste immer mehr verdichtet, was wiederum als ein unverzichtbares Moment der Kunst auftreten wird.

https://doi.org/10.14361/9783839437650-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND