



Referate Abstract

Referat 5: Kunst und Wissensproduktion

Prof. Dr. Dieter Mersch, Leiter Institut für Theorie
ith, ZHdK

Mit Bezug auf die Wissenschaftsgeschichte der vergangenen zwei Jahrzehnte werden zunehmend Künste und Wissenschaften aneinander angeglichen und beide als unterschiedliche, aber aufeinander bezogene Arten der Wissensproduktion verstanden. Der Vortrag setzt sich mit dieser gegenseitigen Annäherung kritisch auseinander, indem er sowohl den Produktionsbegriff einklammert wie er umgekehrt die nicht auf Wissenschaftlichkeit reduzierbare epistemologische Funktion der Künste betont.

Kunst und Wissensproduktion

Dieter Mersch

Wissen und Urteil

Was wissen wir durch die Künste? Auf welche Weise geschieht die künstlerische Wissensproduktion – wenn es sie gibt? Wie denkt Kunst? Das sind im Folgenden die Fragen, auf die es gewiss nur unzureichende Antworten gibt, Antworten, die zudem in einem nichtkünstlerischen Medium, einem dezidiert akademischen Diskurs zu geben versucht wird, der die weitere Frage aufwirft, wie sich künstlerische Praxis und ästhetische Theorie, die ‚Arbeit‘ im Ästhetischen und die philosophische Reflexion zueinander verhalten.

Bezieht man sich auf die allgemeinste Fragestellung – wie *denkt* Kunst? – dann ist nicht gemeint: Wie denkt die *Künstlerin* oder woran denkt ein Künstler während seines erratischen Schöpfungsprozesses? Vielmehr lautet die Frage: Worin besteht die spezifische Form, die Medialität ästhetischer Erkenntnis? Oder anders gewendet: Wie argumentiert ein Kunstwerk? Was ist seine besondere Denkform im Unterschied beispielsweise zur Denkform der Wissenschaften, der diskursiven Praxis philosophischer Diskussionen, ohne dass wir dabei schon ein Präjudiz auf einen Denkenden, ein Subjekt der Gedanken getroffen haben. Es war nicht der ‚Gedanke‘, die Idee, wie sie bis zum Deutschen Idealismus im Zentrum der philosophischen Begrifflichkeit stand, sondern die ‚Logik des Ausdrucks‘ der Gedanken, die Ludwig Wittgenstein in seinem *Tractatus logico-philosophicus* interessierten,¹ jener Gründungsurkunde des später so genannten ‚linguistic turn‘, der den Übergang von der Ordnung des Denkens und seiner Grundlegung im Bewusstsein zur Medialität der Gedanken, der Sprache und ihrer Grammatizität oder Rhetorizität markierte. Auch hier spielt ‚die Denkende‘, das Subjekt, ‚das Gedanken hat‘, wie es Georg Friedrich Hegel ausdrückte, nicht die entscheidende Rolle, sondern die Form der Rede oder die Struktur ihrer Artikulation, kurz: das Medium und seine Praktiken, deren jeweilige Möglichkeiten und Grenzen.

Gewöhnlich schreibt die Philosophie die Leistung des Denkens der Sprache zu. Wir denken, weil wir sprechen können, weil die Sprache uns erlaubt, Linien der Argumentation zu ziehen, zu bestimmen oder zu begründen, Vermutungen aufzustellen und unseren Überzeugungen unseren, wenn auch stets fragilen, so doch diskutablen Nachdruck zu verleihen. Deswegen hat die Philosophie der letzten 300 Jahre das Denken, wie noch René Descartes, dem ‚Ich‘, das seiner selbst gewiss ist, oder seinem Vermögen, sich begrifflich ausdrücken und Aussagen zu treffen, zugeschrieben: Denken ist vor allem eine Tätigkeit des Geistes und seiner Manifestation in Sprache. Diese vollzieht sich mittels Sätzen, zuvorderst Aussagen, Fragen, Behauptungen, Vermutungen, Modell- oder Metaphernbildungen sowie durch Fiktionalisierung, Narrativierung oder dem antizipierenden Probehandeln des ‚Als ob‘, dessen bevorzugt Form der Konditional ist. Im Zentrum aller dieser Ausdrucksweisen steht jedoch das kleine grammatische Partikel ‚Als‘. Etwas wird ‚als etwas‘ bestimmt, erzählt, vorweggenommen oder verstanden, sodass die ‚Als-Funktion‘ als modale Konjunktion den Nukleus aller Signifikation

¹ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus-logico-philosophicus*. Kritische Edition hgg. v. Brian McGuinness u. Joachim Schulte, Frankfurt/M 1989, Vorwort.

bildet. Mit ihr erzeugen wir in der Sprache Sinn. „Der Gedanke ist der sinnvolle Satz“, heißt es entsprechend bei Wittgenstein.² Bedeutung ist an seine Struktur gekoppelt. Die Aussage setzt ihn, deutet ihn, prüft ihn, wägt ab, verneint oder schreibt ihm ‚Wahrheit‘ bzw. ‚Richtigkeit‘ oder ‚Falschheit‘ zu. Der Kern des Aussagens, des Urteilens aber ist die Kopula ‚Ist‘. Etwas *ist* etwas anderen: Der Planet Jupiter z.B. *ist* ein Gasballon, wie die Astronomin urteilen würde, die Seele *ist* verdrängter Trieb, wie es vielleicht Sigmund Freud ausgedrückt hätte. Wissen, d.h. die Formulierung einer Überzeugung, wird darin artikuliert. *Etwas ist etwas anderes* lässt sich gleichfalls auffassen oder darstellen mit Hilfe des ‚*Etwas als etwas anderes*‘, d.h. die Als-Funktion als Zentrum der Signifikation und die Ist-Struktur als Zentrum der Proposition erweisen sich als äquivalent.

So gesehen gibt es Denken, Bedeuten, Wissen nur durch die Sprache als ihrem Medium, und zwar im Besonderen durch die Funktionen des Ist-Sagens und Als-Sagens, welche den Kern der Argumentation, der Begründung oder Widerlegung ausmachen und unser Wissen jeweils austragen. So gesehen *denkt dann Kunst allerdings nicht*, denn die Artikulationsform einer künstlerischen Arbeit ist weder das ‚Ist‘, oder zumindest nicht notwendig, jedenfalls dort nicht, wo es eher auf Wahrnehmungen und nicht auf das Symbolische ankommt, noch das ‚Als‘, das im Sinnlichen unbestimmt oder nichteindeutig bleibt. Was also kann es heißen, wenn wir davon sprechen, dass die Kunst denkt, dass im Medium von Kunst Gedanken verkörpert werden oder Bedeutungen ‚ausgedrückt‘ werden können, die anders sich nicht ausdrücken lassen – dass es, mit anderen Worten, eine nichtsprachliche Form der Erkenntnis gibt und die Arbeit der Künste als eine nichtdiskursive Weise der ‚Argumentation‘ verstanden werden kann?

Paradigma 1: Picassos *Tête de taureau*

Vielleicht ist es sinnvoll, an dieser Stelle ein Beispiel einzufügen. Kunst ‚argumentiert‘ exemplarisch, wie umgekehrt allein das Exempel auf die Spur ästhetischen Denkens führen kann.³ Das Beispiel als Ausgangspunkt bildet eine klassische Arbeit: Pablo Picassos Assemblage *Tête de taureau* von 1942. Zwei Alltagsgegenstände, ein alter Fahrradsattel und ein Lenker, werden so miteinander montiert, dass etwas anderes entsteht: die Anmutung eines skelettierten Stierkopfes. Das Schlagende der Skulptur ist ihre Einfachheit. Zugleich exemplifiziert sie auf vielen Ebenen das, was wir die ‚ästhetische *Epistēmē*‘, die Spezifik eines Wissens im Ästhetischen oder Künstlerischen nennen möchten.⁴ Die überraschende und ihrer Funktion entkleidete Kombination der Einzeldinge bewirkt dabei ein Anderssehen, insofern sie *etwas als etwas anderes* erscheinen lässt, und zwar so, dass in die schlichte Komposition der Gegenstände eine neue, zuvor nicht in ihnen enthaltene Komponente eingetragen wird. Sie macht aus ihr eine komplexe Allegorie. Man könnte meinen, die Geste der Zusammenfügung ist der ‚Ist‘- bzw. ‚Als‘-Funktion der Sprache analog: Eine Lenkstange und ein Fahrradsattel *ist* ein Stierkopf.

² Wittgenstein, Tractatus, a.a.O., Satz 4.

³ Vgl. dazu auch Mirjam Schaub, Das Singuläre und das Exemplarische. Zur Logik und Praxis der Beispiele in Philosophie und Ästhetik, Zürich Berlin 2010.

⁴ Man muss zwischen Kunst und Ästhetik unterscheiden. Die Ästhetik hat es mit Praktiken der Gestaltung zu tun, wie sie alltäglich sind, und die noch nicht unter den Titel der ‚Kunst‘ gestellt werden müssen. Was Kunst zur Kunst im Unterschied zu ästhetischen Praktiken macht, ist eine spezifische Art sinnlicher Reflexivität. Wir werden noch darauf zurückkommen. Vgl. ebenfalls Dieter Mersch, Kritik der Kunstphilosophie. Kleine Epistemologie künstlerischer Praxis, in: Violetta Weibel, Konrad Paul Liessmann (Hg.), Es gibt Kunstwerke. Wie sind sie möglich? München 2014, S. 55-82.



Genügt diese Übersetzung in Sprache? Ist mir ihr alles gesagt? Der sprachliche Satz *zeigt nicht*, wie beide *zueinander* kombiniert und räumlich angeordnet sind. Zudem hätte zur bloßen Allegorisierung bereits irgend ein Fahrradsattel und irgend ein Lenker gereicht, wie es vielfach in Nachahmungen der Arbeit Picassos geschehen ist, doch sind es erst die Fundstücke, die vieles der Kontingenz ihres Fundes verdanken, d.h. die besondere Auslese *dieses* spezifischen Sattels und *dieses* spezifischen Lenkers mit ihren Gebrauchsspuren, die aus der formalen Allegorie *dieses* charakteristische Aussehen mit *dieser* besonderen Symbolisierung erwachsen lassen, um uns *durch* sie hindurch Tod und Sterblichkeit erblicken zu lassen.

Wir haben folglich ein ‚Als‘, das durch ein ‚Durch‘, das ‚Durch‘ seiner besonderen Komposition, seine spezifische Prägung erhält.⁵ Sie lässt sich in ihrer Singularität nur *wahrnehmen*. Dabei erweist sich jedes Detail als wichtig: Die Genauigkeit der künstlerischen Arbeit gewinnt dadurch allererst ihre Brisanz, ihre Überzeugungskraft. Marcel Duchamp bezeichnete diese winzigsten Details, die allein der Wahrnehmung aufgehen, *inframincen*: das Hauchdünne, Unscheinbare, dessen Gewahrung gleichsam einer hochauflösenden Aufmerksamkeit bedarf, die noch die subtilsten Eigenschaften der Objekte gewahrt: Die Beschaffenheit des Leders und seiner Abnutzung, seine Färbung, der Rost der Lenkstange, ihr Grad an Verwitterung, die Nacktheit seiner rohen Gestalt, der genaue Winkel, in dem sich beide Gegenstände zueinander verhalten, ihre Platzierung an der Wand usw. Jede noch so unscheinbare Einzelheit spielt eine Rolle, *zeigt sich mit*, wird ›sprechend‹. Selbst der Bronzeguss, der

⁵ Die Duplizität der Präpositionen ‚Als‘ und ‚Durch‘ bildet unseres Erachtens wiederum den Kern des Medialen als Performanz: Indem *durch* etwas etwas *als* etwas in seine Form oder Darstellung gebracht wird, wird das ‚Als‘ zugleich medial modelliert – nichts anderes drückt die berühmte Briefpassage Friedrich Nietzsches aus, dass „unser Schreibzeug“ mit „an unseren Gedanken (schreibt)“. Vgl. Friedrich Nietzsche, Brief an Peter Gast, Feb. 1882, in: Kritische Gesamtausgabe, Berlin New York 2002, Bd. III.1, S. 172. Ferner dazu: Dieter Mersch, Meta / Dia. Zwei unterschiedliche Zugänge zum Medialen. In: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung, Bd. 2 (2010) Hamburg, S. 185-208; ders., Wozu Medienphilosophie? Eine programmatische Einleitung. In: Jahrbuch Medienphilosophie, hg. v. Dieter Mersch, Michael Mayer, Berlin 1. Jg. (2015), S. 13-48.

die Arbeit zuletzt komplettierte, zeigt noch etwas von der spezifischen Qualität des zunächst nur Vorgefundenen. Sie führt, auch durch die Wahl des Materials, das Früheste, die aus den Stierkulten hervorgegangene europäische Kultur auf das Späteste, seine Ruinen durch die verheerenden Weltkriege zurück. Picassos Arbeit enthüllt sie, trotz aller Nobilitierung durch die Bronze, als das, was sie zu seiner Zeit ist: Schrott. Nicht zufällig ist deshalb das Jahr seiner Entstehung inmitten der Kriegsjahre und den damit verbundenen Kulturriss – die Katastrophe Europas. Der Stierschädel bildet ihr Emblem. *Die* zentrale, mit dem Namen Europas assoziierte Figur, das klassische mythologische Symbol aller Kulturen des Mittelmeerraumes ist das geheiligte Tier der *Apis*-, *Baal*- und *Taurus*-Kulte, das seit der Zeit der ersten Stadtgründungen die Feste regierte und darum im babylonischen *Zodiak* das Frühlingszeichen darstellt. Festgehalten erscheint seine außerordentliche Bedeutung ebenso im Anfangsbuchstaben des Alphabets, dem *Aleph* und *Alpha*, an dessen frühester schriftlicher Aufzeichnung durch ein auf die Spitze gestelltes Dreieck das Zeichen A nur in seiner Umkehrung erinnert. Ikonisch transformiert kehrt es in der *Tetraktys* als Beginn der europäischen Wissenschaften im Pythagoreismus sowie im mystischen *Y* der triadischen Substanzen (*tria prima*) der Alchimie wieder, auf die angeblich ‚Alles‘ zurückgeht und aus dem sich ‚Alles‘ ergibt, bis hin zur Dreigestalt des ‚Ersten‘, des göttlichen Prinzips der Trinität. Picasso präsentiert sie aus Reststücken zusammengesetzt, als alte, überflüssig gewordene Gegenstände, gegossen in überdauerndes Material, das gleichwohl alle Insignien der Verwüstung wahrt, ja geradezu fixiert.

Gewiss befinden wir hier damit auf der Ebene der *Konfiguration*, d.h. einer *ursprünglichen Symbolisierung*; dennoch wird aus dem Zusammenschluss von Weggeworfenem ein kompletter Kreis, der nicht nur Leben und Tod, sondern den ganzen Zyklus der abendländischen Kultur beinhaltet. So sickert die Zeit, ihre Geschichtlichkeit unweigerlich ins Gegenständliche: Ob gewollt oder nicht, die Epoche und ihre Verwerfungen sedimentiert sich in allen Fasern der künstlerischen Findung Picassos, deren ‚Gedanke‘ sich auf diese Weise der Sprache entzieht. Ihre Zusammenstellung, ihre ‚Komposition‘, ihre schlichte Geste verweigert sich jeder vollständigen Transkription – und ist doch die Wahrnehmbarmachung eines ‚Gedankens‘, die unmittelbare Manifestation eines ‚Arguments‘, wenn wir mit diesem Wort zugleich das *argumentum*, das kleine Drama, die Verkörperung eines *Zeigens* und *Sichzeigens* meinen. Mehr noch: Die Begegnung von Fahrradsattel und Lenker gemahnt in ihrem Verfahren an Lautréamonts zufälliger Begegnung einer ‚Nähmaschine‘ und eines ‚Spazierstocks‘ auf dem ‚Seziertisch‘: Zwei Gegenstände, die in der Art ihres schockartigen Zusammentreffens eine buchstäbliche ‚Re-Flektion‘, nicht nur einen Reflex, sondern eine ‚Umwendung‘ oder einen ‚surrealen‘ Effekt auslösen: „Ein Gegenstand begegnet (*rencontre*) seinem Bild, ein Gegenstand begegnet (*rencontre*) seinem Namen“, heißt es dazu in René Magrittes Bild-Text-Aphorismen *Les mot et les images*: „Es kommt vor, daß Bild und Name dieses Gegenstandes sich begegnen (*se rencontrent*).“⁶ Das Vorkommen signalisiert eine Konfrontation ohne Primat und Hierarchie und gleicht darin der ‚Arbitrarität‘ Ferdinand de Saussures: einer willkürlichen Verknüpfung im Sinne des *arbitrarius*, der Manifestation ohne ‚Motivation‘. Dennoch muss, was sie bewirkt, erst auf angemessene Weise ‚gelesen‘ werden: Picassos *Stierkopf* ruft in diesem Sinne eine ganze Enzyklopädie von Assoziationen, Bildern und Symbolen auf. Wissen gerät damit zu einer Funktion von Interpretation, ausgelöst durch das Moment eines Erschreckens, einer Unheimlichkeit.

⁶ René Magritte, *Die Wörter und die Bilder*, in: *Sämtliche Schriften*, hg. v. A. Blavier, Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1985, S. 43.

Erkenntnis und Reflexivität

Man kann diese Begegnung, das ‚Zusammentreffen‘ und die Verbindung, die es stiftet, als die besondere Leistung eines Kunstmachens verstehen, das von seiner Produktion und deren Praktiken her interpretiert wird, ohne schon die Intention, das ‚Genie‘ des Künstlers oder seine Autorschaft miteinzubeziehen, denn es ist unerheblich, ob die jeweiligen Relationen aktiv gesetzt oder ‚zustande gekommen‘ und passiv erschlossen wurden. Anders ausgedrückt: Wir haben es mit einer produktionsästhetischen Betrachtungsweise zu tun, die in der Tat unerlässlich ist, wenn wir uns der künstlerischen *Epistēmē* als Produkt einer Praxis, eines ‚Kunst-Handelns‘ zuwenden.

Produktionsästhetiken stehen allerdings im Ruf, erneut das Subjekt zu privilegieren und die Praxis der Künste von der Imagination, der exzentrischen Erfindungsgabe einzelner Künstler zu rekonstruieren und damit den 19.-Jahrhundert-Kultus des Genies zu restituieren – wie es ebenfalls den Anschein haben mag, als schrieben wir die gleichermaßen symbolische wie performative ‚Kraft‘ der Arbeit Picassos seiner einzigartigen Geste zu, die nirgendwo anders situiert werden kann, als *im Geist des Künstlers*. Wie immer es sich damit verhält, wird gleichzeitig deren Deutung als das kongeniale Leistung einer Arbeit der Rezeption zugeschrieben, die ebenfalls im Kopf des Betrachters stattfindet, um das Spiel der Bedeutungen einer unendlichen Lektüre zuzuführen. Wissen entsteht dann *durch den doppelten Prozess einer Symbolisierung*, woran ebenso sehr der Künstler-Autor wie sein Publikum beteiligt sind, die beide aber als ‚geistreich‘ und ‚geisthabend‘ und in diesem Sinne *als denkend* agieren.

Stattdessen lenken wir den Blick auf die *Praxis der Kombination* selbst. Wie immer geistvoll sich die Akteure gebärden mögen, es genügt, von ihren Praktiken auszugehen und zu schauen, *was* diese tun und *wie* sie es tun. Natürlich haben wir es im Falle Picassos mit einer symbolischen Handlung zu tun: Der Prozess der Symbolisierung bildet gleichsam den Standardfall der künstlerischen Produktion zwischen früher Neuzeit und Moderne, sofern dort die *Darstellung von etwas* – Fahrradsattel und Lenker – *als etwas* – Stierschädel – im Vordergrund stand und das Mittel der Artikulation bildete. Die ästhetische Argumentation geschieht hier *durch* eine Verknüpfung hindurch, um *etwas anderes*, eine Symbolisierung sichtbar zu machen. Dennoch erweist sich ihre ‚Findung‘, die überraschende Verbindung zweier Gegenstände, nicht als das Maßgebliche, nicht einmal, dass deren symbolischer Gehalt *durch* einen Überschuss an Assoziationen erzeugt wird, vielmehr ist entscheidend, dass es eine zweite, unterhalb der Symbolisierung mitgeführte Reflexionsebene gibt, die wiederum der Avantgardismus des 20. Jahrhunderts zu seinem Standardprogramm erhoben hat: die Reflexivität des Materials, die Wahl der verwendeten Mittel, ihre Montage, worin die Techniken der Assemblage ebenso eingehen wie der Zufall, das je ‚Zu-Fallende‘ der Fundstücke als ‚neues‘ kreatives Prinzip. D.h. neben aller Symbolisierung, die – gemäß der Bedeutung der Allegorie – ‚etwas anderes offenbart‘, trifft die ästhetische Handlung zugleich eine Aussage über sich selbst: Was sie ‚aufliest‘, wodurch sie sich ihre Inspiration verschafft, was ihre, in den Worten Theodor W. Adornos, „Rätselgestalt“ begründet,⁷ das Geheimnis ihrer Fügung in einer aus den Fugen geratenen Zeit, handelt im Augenblick ihrer Verfügbung ebenso sehr von den Möglichkeiten der Kunst im Zeitalter ihrer Destruktion. Wir haben es dann mit einer doppelten Erkenntnis zu tun: einer ‚Aussage‘ im Medium und Material des Vorgefundenen, sowie einer Aussage *über das Aussagen*, über die Artikulationsform von Kunst selbst, die sich im Objekt sedimentiert. Es handelt sich, wie man zuspitzen könnte, um ein Wissen der Kunst *mit Kunst durch Kunst*, eine Selbsterforschung des

⁷ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M 1970, S. 182.

künstlerischen Prozesses, d.h. einer Forschung, die nicht nur *etwas* erforscht, sondern sich selbst, *seine eigene Medialität zum Thema macht*, und es ist diese Reflexionsart, die vielleicht am Eindringlichsten Kunst von Nicht-Kunst scheidet und das entschiedenste Kriterium der Erkenntniskraft der Künste, ihrer besondere ‚Weisheit‘ darstellt, welche sie von allen anderen Wissensproduktionen trennt.

Konjunkionalität des ästhetischen ‚Satzes‘

Um welches Wissen also handelt es sich im Ästhetischen? Und wäre ein solches Wissen nicht viel präziser durch die Sprache, den Diskurs zu fassen, der über den *Tête de taureau* spricht? Hieße das nicht wiederum, im Falle der Kunst von einer Weise des Erahnens oder Erfahrens zu sprechen, dessen indirekter Ausdruck vieldeutig bleibt und deshalb zu einer nicht enden wollenden Kette von Auslegungen neigt, die der Eindeutigkeit der wissenschaftlichen Aussage unterlegen bleibt? Vergleicht man probeweise die Artikulationsweise des von uns gewählten künstlerischen Paradigmas als ‚Satz‘ mit jener Reihe sprachlicher Sätze, die wir aufwenden mussten, um in seine Nähe zu gelangen und es zu beschreiben, erscheint keineswegs sprachliche Erkenntnis einfacher, vielmehr enthüllt sich im ‚Schlagenden‘ der Skulptur gerade die Differenz. Denn die künstlerische Arbeit drückt – wie bei Picasso – das ‚Als‘ ihrer Signifikation weder durch ein Urteil aus, dass sich etwas so oder so verhält, noch durch eine Anführung gewisser Eigenschaften; es ist nicht das ‚Ist‘, das dominiert und die Prädikation erzeugt, sondern Kunst bedient sich eines anderen Mittels. Der ästhetische ‚Satz‘, so ließe sich metaphorisch sagen, macht vielmehr einen *Sprung*. *Er springt durch die Weise seiner Kombination*. Die *combinatio* ist eine ‚Zusammen-stellung‘. Sie verbindet mindestens zwei zuvor unverbundene Elemente. Statt der Kopula fußt sie auf dem ‚Und‘, der Addition oder *Konjunktion*, deren besondere Eigenart es ist, zugleich zu verbinden wie zu trennen. Das bedeutet auch: In der künstlerischen Arbeit, gerade weil sie im Ästhetischen, d.h. mit Wahrnehmungen operiert, sind immer beide Aspekte der Relation sichtbar, bleiben Vordergrund und Hintergrund oder die Sukzession, das Nebeneinander der Elemente oder ihre zeitliche Hineinanderausführung indifferent. Sie dulden keine Hierarchie. Deshalb ist der ‚künstlerische Satz‘, sein Sprung nie eindeutig. Er spielt mit der Offenheit, der Ambiguität des Konjunktionalen, und zwar so, dass sich aus deren Knüpfung eine nichtauflösbare Spannung ergibt. Die Einfachheit der künstlerischen ‚Aussage‘, ihr ‚Witz‘ in Gestalt einer ‚Gewitztheit‘, einer Klugheit, wie sie das 18. Jahrhundert überhaupt mit dem *ingenium* in Verbindung gebracht hat, ist die Besonderheit der Kombination, des ‚Schnitts‘ der Montage. Sie basiert auf der Fortsetzung, auf dem Prinzip des Kontrastes, des Widerspruchs, der, ganz im Unterschied zur sprachlichen *contraditio* und seiner logischen Konsequenzen, das Kontrastierte nebeneinanderordnet und in einer andauernden Schweben, einer Changierung oder Imbalance hält.

Wenn wir also von der Aussageweise der Künste, ihrer *Epistemologie* sprechen und nach der Spezifik des künstlerischen Wissens fragen, dann handelt es sich vorzugsweise um eine *Wissensproduktion im Modus des ‚Und‘*, der Konjunkionalität.⁸ Das ‚Und‘ steht dabei stellvertretend für die Fülle anderer Konjunktionen wie ‚Oder‘, ‚Sowohl als auch‘, ‚Nicht nur sondern auch‘, ‚Weder noch‘ usw. Angemessener wäre es deshalb, von einem Paar oder Scharnier *zwischen Konjunktion und Disjunktion* zu sprechen. Deren Produkt bewirkt, ganz im Gegensatz zur Kopula, keine Synthesis zwischen Subjekt und Prädikat, das die Logik der Determination regiert, sondern im wörtlichen Sinne

⁸ Vgl. weiterführend dazu Dieter Mersch, *Epistemologien des Ästhetischen*, Zürich, Berlin 2015.

eine ‚compositio‘. *Wenn Kunst denkt, denkt sie folglich im Medium der Komposition*. Sie stellt – *ponere* – miteinander – *com* – Verschiedenes zusammen, bringt es in einen Zusammenhang, eine Konstellation, jedoch so, dass darin die Verschiedenheit des Verschiedenen gewahrt und ihre Differenz zueinander wahrnehmbar bleibt. Ihre Mathematik ist darum nicht die der Auflösung, sondern der Vereinigung. Während die Kopula Subjekt und Objekt in der Prädikation miteinander verschmelzen lässt, betont die Komposition die Singularität ihrer Teile und hält sie intakt. Das ‚Und‘ verfährt daher nicht negativ, sondern affirmativ. Dabei kann sich ihr Zusammenhang – wie in der Installation – räumlich entfalten, oder – wie im Falle von Musik und Poesie – in der Zeit ereignen oder rhythmisch skandiert werden, um in die Temporalisation eine je eigene Dynamik einzutragen.

Und doch reicht es nicht aus, nur irgendetwas zusammenzustellen. Zwar erzeugt tatsächlich jede beliebige Folge von Dingen oder Handlungen ein ästhetisches Arrangement, doch statuiert es keineswegs schon einen Sinn, ein Wissen oder eine künstlerische Position. Um aus ihm eine ästhetische Erkenntnis zu machen, bedarf es vielmehr einer *Transzendenz in der Konjunktion*, eines Darüberhinausweisens oder *Umschlags im ‚Und‘*, aus der ein Anderes, eine *Alterität* oder plötzliche Einsicht herauspringt – jene unsagbare Stelle, um es mit Rainer Maria Rilkes *Fünfter Duineser Elegie* auszudrücken, an der die bloße Konstellation, ihr „mühsames Nirgends“ vom „reinen Zuwenig / (...) umspringt / in jenes leere Zuviel / wo die vielstellige Rechnung / zahlenlos aufgeht“. ⁹ Wittgenstein bezeichnete diesen Moment als „Aspektwechsel“. ¹⁰ Er markiert – anders als der diskursive Satz, der immer ein Urteil fällt, eine Metapher bildet oder eine logische Folgerung zieht – diejenige Stelle des ‚ästhetischen Satzes‘, an dem sich ihr ‚epistemologischer Sprung‘ ereignet, den wir zugleich als den Ort einer nichtsubjektiven Reflexivität ausmachen können, welche allein im Sinnlichen statthat und mit Wahrnehmungen und ihren Materialien spielt. Sie ‚er-gibt‘ sich bei Picasso aus der Begegnung zweier abgenutzter oder entsorgter Fahrradteile, die in der Weise ihrer Überkreuzung eine Momentaufnahme auf den Zustand jener Kultur ‚frei-geben‘, deren Symbol der Stierkopf ist, um im selben Augenblick noch einmal ein Bekenntnis für die Potenzialität der Kunst abzulegen. Erst wenn ein solcher Augenblick geschieht, ereignet sich Kunst – ereignet sich damit auch die Besonderheit der künstlerischen *Epistēmē* und ihre je eigene Wissensform.

Katachretische ‚Fugen‘.

Es kommt also auf die die jeweiligen *Modalitäten der Konjunktion und Disjunktion*, die Art und Weise *ihrer Fügung und Verfung* an, und die Behauptung ist, dass diese in dem Maße *Reflexionen auszulösen vermögen und erkenntnisstiftend wirken, wo ihre Organisation ‚katachretisch‘ geknüpft ist*. Die ‚Katachrese‘, die hier als Metapher für die Figuration in jenen „Dingsprachen“ fungiert, in denen Walter Benjamin die Sprache der Künste überhaupt erkannte, ¹¹ bezeichnet unter verschiedenen rhetorischen Figuren denjenigen Ausdruck, der eine regellose Verbindung anzeigt, um etwas noch Unausdrückbares oder Ungesagtes zu sagen. Katachresen fallen aus diesem Grunde aus dem klassischen Kanon rhetorischer Kunstgriffe heraus, auch wenn sie gelegentlich zu dessen Figurenkanon gezählt werden, doch haben wir es im eigentlichen Sinne mit einer *unmöglichen Figur* zu tun, die die Gattungen sprengt, um sich, dem ‚Witz‘ vergleichbar, zur ‚Un-Figur‘ zu machen. Sie

⁹ Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien*. Sonette an Orpheus, Frankfurt/M 1974, 5. Elegie.

¹⁰ Vgl. Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt/M 1971, Teil II; XI, S. 228ff.; sowie ders., *Vorlesungen über die Philosophie der Psychologie 1946/47*, Frankfurt/M 1991, S. 175ff., 188f., 530ff.

¹¹ Walter Benjamin, *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1., Frankfurt/M 1974, S. 140-157, hier: S. 156.

unterläuft im Prozess der Verknüpfung diese selbst. Die Katachrese bedeutet dann einen Exzess oder Missbrauch, weil sie überschießend funktioniert und die Register aushöhlt, um am Rande des Ausdrückbaren dennoch zu sprechen. Sie erweist sich damit als verantwortlich für das ‚Anderssagen‘, das ‚Außer-sich‘, das sich bevorzugt in Rätseln oder Widersprüchen manifestiert, um aus deren Dissonanzen oder Aporien etwas Drittes zu schöpfen, das nur angedeutet werden kann.¹² In gewisser Hinsicht maßlos, bezeichnet folglich die Katachrese im Symbolischen das Monströse, das auf eine *Heteronomie* weist, deren Zeichen nicht gegeben werden kann und sich doch situieren muss. Semiose eines Nichtsemiotischen und Asemiosis einer Semiose bildet sie selbst ein ‚Nichtauflösbares‘, einen Chiasmus, dessen Spannung nach keiner Seite hin aufgeht.

Inwiefern kann dann überhaupt von einem ‚Wissen‘ die Rede sein? Das zur ästhetischen Konjunktion/Disjunktion, zur verbindend-trennenden Konfiguration des ‚ästhetischen Satzes‘ Hinzukommende, das über seine beliebige ‚Zusammen-Stellung‘ hinausgeht und ein Wissen erzeugt – darin besteht die These – hat seinen Grund in solchen *katachretischen Fugen*, wie sie in Gestalt von Chiasmen, kontrastiven Konstellationen oder Paradoxa auftreten. *Sie bilden die eigentlichen Stätten künstlerischer Kreativität*. Diese erschöpft sich nicht, entgegen Hegel, in einer „zeichenmachende Phantasie“,¹³ wie sie die spezifische Erfindungsgabe der Kunst, ihre imaginative Kraft ausmacht, die damit weiterhin die Perspektive des Autor-Subjekts auszeichnet – vielmehr erweist sich das Mysterium der *creatio* selbst als aporetisch, weil kein Neues zur Gänze neu sei kann, da es ansonsten fremd und unverständlich bliebe, wie auch umgekehrt das Neue nirgends vollständig auf ein schon Bekanntes zurückverwiesen werden kann, ohne seine Neuheit zu verlieren.¹⁴ Die künstlerische Produktivität kann daher weder vom Zeichen her verstanden werden – denn was wäre der Zeichencharakter einer komplexen musikalischen Komposition, einer Dichtung, einer jede Dokumentation verweigernden Performance? – noch von der verschwenderischen Exzentrik einer künstlerischen Imagination, die auf ihre Produkte hinblickt, als lagerten sich in ihnen ein ‚Wille zur Kunst‘ ab, vielmehr folgt sie der *Praxis eines Denkens*, das sich in Form von Sprüngen oder Aporien vollzieht, um auf immer neue Weise Ungereimtheiten, Widersprüche oder Zerwürfnisse hervorzubringen. Sie dokumentieren die außerordentliche Riskanz einer Suche, deren Abenteuer darin besteht, weder über ein erklärbares Ziel noch einen Endpunkt zu verfügen – ein erratisches Wagnis, das das philosophische Denken seit jeher mit der Überschreitung und dem Wahnsinn in Zusammenhang gebracht hat. Der „Witz der Kunst“,¹⁵ wie man sagen könnte, findet darin seine Erfüllung.

Ästhetisches und wissenschaftliches Wissen unterscheiden sich dann bereits in Ansehung ihrer Medialität. Sie sprechen buchstäblich verschiedene ‚Sprachen‘. Der sich im Format von Konjunktionen/Disjunktionen artikulierende ‚ästhetische Satz‘ liefert weder positive Resultate noch belastbare Aussagen, die sich in Form von ‚Wahr/falsch‘-Stellungen fixieren ließen; eher handelt es sich um Durchgänge, Passagen oder Beunruhigungen, die die ganze Doxologie unserer

¹² Vgl. zur Katachrese und ihrer nicht figürlichen Verwendung siehe auch Dieter Mersch, Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München 2002, Einleitung, bes. S. 28ff.

¹³ Georg Friedrich Wilhelm Hegel, Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III, in: Werke in 20 Bdn., Bd. 10, Frankfurt/M 1970, S. 267ff.

¹⁴ Dieter Mersch: Imagination, Figuralität und Kreativität. Zur Frage der Bedingungen kultureller Produktivität, in: Günter Abel (Hg.): Kreativität, Hamburg 2006, S. 344-359

¹⁵ Vgl. Mira Fliescher, Witz, in: F. Dombois, M. Fliescher, D. Mersch, J. Rintz (Hg): Ästhetisches Denken. Nicht-Propositionalität, Episteme, Kunst, Zürich 2014, S. 240-251.

Wahrnehmungen, Überzeugungen und Maxime wie ebenfalls den normativen Apparat des Politischen und seiner Ordnungen in die *Krise* stürzen. *Die Erkenntnisweise des Ästhetischen beruht auf der Evokation solcher Krisen.* Sie realisiert sich als Kritik und Reflexion. Das hat das künstlerische Wissen mit dem philosophischen gemeinsam, wenngleich es weniger die Prinzipien des theoretischen Diskurses und seiner Archive betrifft, den Rekurs die stets vorausgesetzten Bedingungen wie ihre impliziten oder sich subkutan fortschreibenden metaphysischen Prämissen, als vielmehr die scheinbar selbstverständlichen ‚Aufteilungen‘ (*partage*) des Sinnlichen (Rancière),¹⁶ die Ordnungen des Sichtbaren und Unsichtbaren oder jene Dispositive, worin sich Künste und Nichtkünste voneinander abgrenzen. Dazu gehören auch die Sichtbarmachung unseres Umgangs mit den Dingen, die Ausstellung technischer Milieus und ihrer Gewalten, die List produktiver Gegenwendungen wie gleichermaßen die Erfahrbarmachung einer fortgesetzten Totalisierung des Ökonomischen und seiner Folgen bis hin zur Aufdeckung latenter Formen gesellschaftlicher Macht, Dressur und Zurichtung. Die Beispiele ließen sich endlos fortsetzen. Kunst induziert solche Reflexionen durch die Praxis ihrer ebenso indirekten wie anschaulichen Aufweisung. Wissen zeigt sich folglich als Reflexionswissen. Seine Indirektheit ist eine Funktion dessen, was wir in Opposition zur Grammatik der diskursiven Kopula die konjunktionale Figuration des Ästhetischen und seiner paradoxen oder chiasmatischen Konstellationen genannt haben, die lauter ‚alogische Sprünge‘ provozieren. Der Sprung macht keine Aussage – er *demonstriert*. Ästhetisches Wissen verfährt als *Aufzeigung*. Was es zeigt, geschieht durch die Evokation solcher *Differenzpraktiken*, die für konträre oder sich widersprechende Formationen sorgen, deren ‚Er-Fahrung‘ in den Zustand einer einhaltenden reflexiven Unruhe versetzen. Reflexivität meint dabei im Wortsinne eine ‚Zurückwerfung‘, ein ‚Wider-Schein‘ dessen, was wir immer schon zu ‚kennen‘ (*mathēsis*) oder ‚wissen‘ (*epistēmē*) meinen, um darin im selben Maße eine Unsicherheit wie Öffnung einzutragen. *Das Wissen der Künste verquickt sich unmittelbar mit einer Kritik des Wissens.*

Paradigma 2: Forcierte Entropie des Kunstrauches

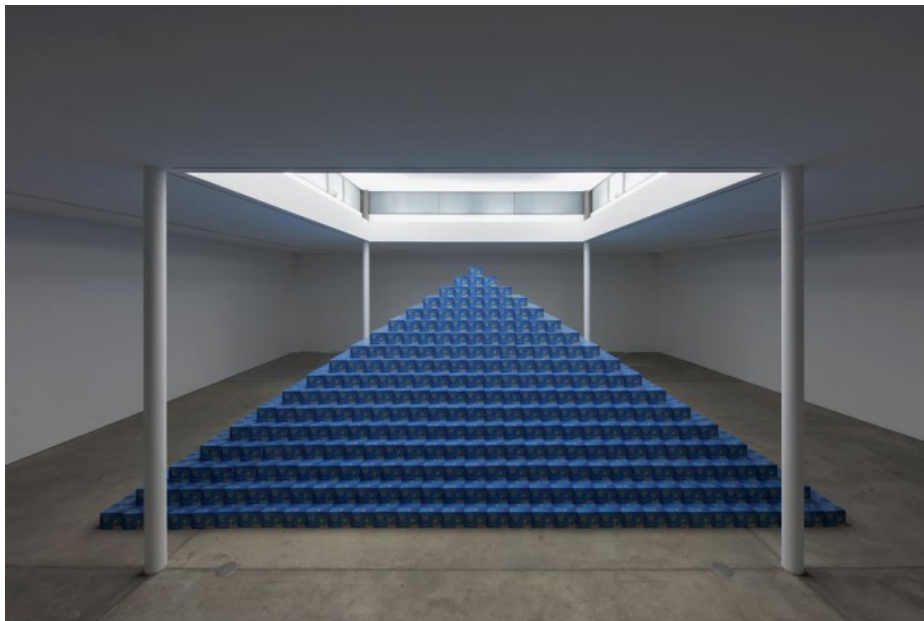
Begreift man so die wissenschaftliche oder philosophische Aussage und den ‚ästhetischen Satz‘ als disparate Medien des Aufweisens und der Signifikation, handelt es sich im ersten Fall um einen Diskurs, der Begriffe macht, um argumentieren zu können, im zweiten um ein nichtdiskursives Schema, das die Form von konträren Konstellationen oder Widersprüchen besitzt, deren Argumente katachretisch verfahren. Tatsächlich bilden Widersprüche oder Paradoxa wundersame Streitobjekte, die im Diskursiven, das sich durchweg der ‚Logik‘ der Prädikation bedient, zu schwerwiegenden Zusammenbrüchen führen und deshalb ‚getilgt‘ werden müssen,¹⁷ während sie im Ästhetischen zu einem Denken zwingen, das auf sich selbst zurückblickt, um seine Richtung zu wechseln, ohne schon bestimmte Lösungen vorzuziehen oder auszuschlagen. Diese Unentscheidbarkeit auszuhalten, sie ein Stück weit noch zu verschärfen, um die naheliegenden Wege zu destituieren: daraus bezieht die künstlerische Produktivität ihre unverwechselbare Energie. Das bedeutet auch: *Ästhetisches Reflexionswissen liegt dann vor, wenn die katachretischen Figurationen solche Risse und Differenzialitäten beinhalten, dass das Element eines Widerstreits entsteht, der nicht gelöst werden*

¹⁶ Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2006

¹⁷ Dass der Satz des Widerspruchs als einer der Grundsätze der Logik eine notwendige Bedingung des Denkens darstellt, findet sich bereits bei Parmenides, explizit spätestens bei Aristoteles in der *Metaphysik*. Seine unbedingte Gültigkeit im Logischen leitet sich daraus her, dass ein Widerspruch genügt, um im Kalkül jeden beliebigen Satz ableitbar zu machen.

kann. Das Unlösbare erzeugt keine Falle oder Unmöglichkeit, sondern eine *Vexierung*. Sie ist das Emblem ästhetischer Erkenntniskraft.

Das kann exemplarisch anhand der ebenso erschreckenden wie unheimlichen Installation von Cyprien Galliard *The Recovery of Discovery* von 2010 demonstriert werden. Sie inszenierte den Umschlag von Kunstrezeption in Konsum und Verzehr, der binnen weniger Tage in ihrer vollständigen Vernichtung mündete. Was Picasso zur Fülle eines einfachen Symbols verband, beschleunigte die Installation zu dessen ‚diabolischer‘ Entropie. Eine hellblaue, fast erhaben wirkende Stufenpyramide füllte in einer Höhe von mehreren Metern den Raum eines *White Cubes* aus, die im Glanz des weißen Lichtes eine fast rätselhafte Stille ausstrahlte. Die Stufenpyramide bildet eine Konstellation. Ihre Stapelung in Verbindung des Ausstellungsraums und der spezifischen Lichtregie erzeugte ein ebenso symbolisches wie konjunktionales Objekt.



Allerdings bestand es aus lauter vollen Bierkisten der Marke *Efes*. Sie waren zur Vernissage und an den folgenden Tagen der Ausstellung zum allgemeinen Verbrauch freigegeben. Jeder, der wollte, mochte sich bedienen, trinken, sich buchstäblich das ‚Kunstwerk‘, dessen spirituelle Symbolik im kulturellen Gedächtnis fest verankert ist, ohne Reue anzueignen und einzuverleiben. Am Tag der Eröffnung bestiegen Hunderte die Skulptur, rissen die Kartonkästen auf, leerten sie auf unkontrollierte Weise, bis Teile der pyramidalen Struktur zusammenbrachen, Bierflaschen stürzten, Glas splitterte und sich ein unerträglicher Gestank ausbreitete. Nach wenigen Tagen blieb nur mehr ein amorpher Haufen übrig, der kaum noch an die einstige Gestalt erinnerte. Das Ausmaß und die Geschwindigkeit der Verwüstung überraschten selbst den Künstler. Betrachtung gerät zur Zerstörung, Partizipation zum Ruin. Der Widerspruch entsteht, wo die Rezeption unmittelbar verzehrend wirkt. Der Genuss der Kultur schließt ihre eigene Tilgung ein. Das Wissen der Kunst wird damit zur direkten Erfahrung der Unumkehrbarkeit des Zeitpfeils, der der Rücksichtslosigkeit einer kostenlosen Befriedigung entspringt. Ihr entspricht die schamlose Dialektik von Begehren und Konsumtion in der Epoche des Kapitalismus, die den Nihilismus der Objekte, ihrer ‚Natur‘ und Materialität impliziert. Anders als die thermodynamische Lehre der Entropie, anders als die wirtschaftswissenschaftlichen Analysen von Produktion und Konsumtion, anders auch als die psychoanalytische Interpretation von Begierde und Todestrieb bedeutet die künstlerische Arbeit ihre

Zuschaustellung wie Kritik. Sie ist das Ergebnis einer Wahrnehmbarkeit. Deren reflexives Wissen folgt einer Traumatisierung. Die künstlerische *Epistēmē* erweist sich letztlich als kathartisch.



Lassen sich solche und ähnliche Strategien systematisieren? Es gibt auf diese Frage keine zureichende Antwort. Weil Kunst notwendig im Singulären operiert, erscheinen ihre Praktiken ebenso ‚un-endlich‘ wie unauslotbar. Sie erlauben beständig neue Findungen, andere Winkelzüge, Umwege wie gleichermaßen ein Spiel von Unvorhersehbarkeiten. Deswegen lassen sich auch immer nur Beispiele anführen – Exempel, die stets mehr sind, als die abstrakte Reflexion ihnen entnehmen kann. Das bedeutet: Kunst situiert sich in Räumen, die sich jeder vollständigen Rekonstruktion durch den Diskurs sperren und die doch dessen Begründungs- und Erklärungskraft in nichts nachstehen. Entsprechend bildet das ästhetische Wissen *keinen* Gegenstand einer allgemeinen Bestimmung. Dennoch konstituieren Kunst und Ästhetik eine Erkenntnispraxis *sui generis*, die in manchem der wissenschaftlichen wie philosophischen überlegen zu sein scheint.¹⁸ Was wir mithin als eine ‚ästhetische‘ oder ‚künstlerische‘ *Epistemologie* apostrophieren können, kann auf diese Weise nur berührt oder bestenfalls durch Beispiele plausibel gemacht werden. Nichts ersetzt demgegenüber die unmittelbare Konfrontation und Auseinandersetzung mit der Praxis der Künste und der ihr innewohnenden Epistemik.

¹⁸ Diese Überlegenheit beruht auf dem Modus des Zeigens, soweit er mit einer Evidenzpraxis verwoben ist. Vgl. dazu hinsichtlich der Bildpraxis auch Dieter Mersch, Blick und Entzug. Zur Logik ikonischer Strukturen, in: Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter, A. von Müller (Hg.): Bild – Figur – Zahl, München 2007, S. 55-69.