

ALEXANDER BECKER

Kunst, was willst Du von mir? – Einige Überlegungen zur konstitutiven Unverständlichkeit in der Kunst

1. „Sonate, que me veux-tu?“ soll, nach Rousseaus Bericht, Fontenelle ausgerufen haben, der instrumentalischen Musik überdrüssig, die ihm mangels Text unverständlich war.¹ Die Irritation des französischen Aufklärers am Anfang des 18. Jahrhunderts mag uns heute, die wir an rein instrumentale Musik gewöhnt sind, ihrerseits irritieren. Doch sie hält eine Einstellung der Kunst gegenüber fest, die von der bloßen Gewöhnung, wohl auch einer abgestumpften Gleichgültigkeit heutzutage leicht überdeckt wird: daß Kunst hartnäckige Verständnisschwierigkeiten bereiten kann. Künstler können dieser Tage tun, was sie wollen – daß ihre Werke, Installationen oder *performances* mit einem „unverständlich“ quittiert werden, dürfte kaum noch vorkommen, und sei es bloß darum, weil niemand sich als Ignorant bloßstellen will.

2. Unsere übliche Einstellung zu Dingen, hinter denen wir das Wirken des menschlichen Geistes vermuten, ist es, diese Dinge verstehen zu wollen. Das gilt für sprachliche Äußerungen, Gesten, Handlungen, aber in bestimmter Weise auch für Artefakte: Auch bei einer Maschine wollen wir wissen, wozu sie da ist, selbst wenn ihr Sinn und Zweck für die allermeisten von uns praktisch irrelevant ist. Wann immer wir auf Unverständliches stoßen, empfinden wir ein Defizit, einen Mangel, gleich ob wir seinen Grund bei uns oder beim Objekt unserer Verstehensbemühungen suchen.

Die Gründe für diesen Primat des Verstehens sind vielfältig. Ein praktischer Grund ist, daß wir nur mit dem handelnd umgehen können, dessen „wozu“ wir verstehen; mitunter benötigen wir zudem ein Verstehen des „wie“ (z. B. wie etwas funktioniert).² Verstehen ist auch die Voraussetzung für die Prognose der Handlungen anderer Menschen; dabei spielt das Erfassen von Absichten und Zwecken eine maßgebliche Rolle. Ein allgemeineres Bedürfnis nach Ordnung wird befriedigt, wenn wir uns verstehend im Gegenüber wiedererkennen können, wenn wir geistige Strukturen wiederfinden, die wir von uns selbst kennen. Dies gilt für die rationalen Ordnungen, auf die sich philosophische Theorien des Verstehens oft konzentrieren, aber ebenso für psychische Befindlichkeiten, beispielsweise Verknüpfungen zwischen Emotionen und Handlungsimpulsen, und auch für Zweck-Mittel-Zusammenhänge, die uns aus unserem eigenen Überlegen vertraut sind. Ein grundsätzliches Argument für den Primat des Verstehens besagt schließlich, daß wir nur dort Verstehbarkeit annehmen können, wo Verstehen tatsächlich stattfindet. Es gibt, dieser Überlegung zufolge, keine vom Vollzug abkoppelbaren Kriterien der Verständlichkeit und generell des Vorliegens geistiger Eigenschaften.³

¹ Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, Paris 1768, Art. „sonate“, S. 460. Zum Hintergrund des angeblichen Ursprungs und der Überlieferung der Bemerkung siehe Violaine Anger, „Sonate, que me veux-tu?“ *Pour penser une histoire du signe*. Lyon 2016.

² Mein Dank an Roland Ring für eine hilfreiche Anmerkung zu dieser Stelle.

³ Vgl. Donald Davidson (1974): „Was ist eigentlich ein Begriffsschema?“, in: D. Davidson, *Wahrheit und Interpretation*. dt. von J. Schulte. Frankfurt 1986, S. 161–282.

3. Gegeben einen solchen allgemeinen Vorrang des Verstehens, scheint nichts natürlicher, als seine Geltung auch im Umgang mit der Kunst zu vermuten. Zwar fallen von den aufgezählten Begründungen solche weg, die auf praktische Kontexte verweisen, in denen Kunst jedenfalls dem gegenwärtigen Verständnis nach nicht steht. Das Ordnungsbedürfnis als Motivation und vielleicht auch der Wunsch, das „wie“ zu verstehen, scheinen aber uneingeschränkt zuzutreffen. Daran ändert auch nichts, daß alltägliche Arten des Verstehens im Falle von Kunst sich als unzulänglich erweisen. Die eingangs erwähnte Schwierigkeit mit der Instrumentalmusik ist dafür ein bekanntes Beispiel, abstrakte Kunst ein anderes. Beiden Gattungen fehlt die semantische oder repräsentationale Dimension, die bei Texten oder gegenständlichen Bildern bzw. Skulpturen immer einen verstehbaren Gehalt bereitstellt, so verfremdet Sprache und Darstellung in einem Kunstwerk auch sein mögen. Aber daß Kunstwerke geistig sind, nur insofern sich an ihnen etwas verstehen läßt, scheint dessen ungeachtet zu gelten – lieber erweitert man das Spektrum des Verstehens um Formen eines vorsprachlichen Nachvollzugs von Bewegung oder Schvorgängen⁴, lieber unterstellt man dem Kunstwerk einen Sinn, der bloß dem uneingeweihten Betrachter unzugänglich ist, als daß man an seiner Verstehbarkeit rüttelt.

Allerdings ist gleichfalls allgemein akzeptiert, daß der Umgang mit Kunstwerken besonderen Bedingungen unterliegt, die das Verstehen von Kunstwerken von alltäglichen Formen des Verstehens unterscheiden. Ein erster Grund dafür ist die besondere Rolle des Kunstwerks als materiales Gebilde, das anscheinend nicht durch eine Kopie ersetzbar ist. Das gilt natürlich vor allem für Kunstformen, bei denen leicht zwischen Original und Reproduktion unterschieden werden kann. Aber selbst im Falle der Musik mag das, was als Kunstwerk erfahren wird, nicht mit den Schallwellen identisch sein, die sich technisch aufzeichnen und reproduzieren lassen: Der Ort und die besonderen Umstände einer Aufführung können auch hier die einzelne Aufführung zu einem nicht ersetzbaren (in diesem Falle: unwiederholbaren) Ereignis machen – bei improvisierter Musik kommt die Unwiederholbarkeit der Improvisation hinzu. Zweitens wird im Umgang mit Kunstwerken der Erfahrung eine besondere Rolle zugewiesen, die sich nicht darin erschöpft, das Erfassen des symbolischen Gehalts von Zeichen oder einer Darstellung zu ermöglichen und darin aufzugehen (so wie ein sprachlicher Laut, sobald man seine Bedeutung erfaßt hat, als solcher irrelevant wird). Drittens haben Kunstwerke ein besonderes Verhältnis zu ihrem „Material“: Sie stehen nicht nur in einer semantischen oder repräsentationalen Beziehung zu einem ihnen äußerlichen Gehalt, sondern auch in einer Beziehung zu anderen Kunstwerken und künstlerischen Traditionen, die dem Künstler in Gestalt eines präformierten Arbeitsmaterials begegnen, das als Sediment der Arbeit des menschlichen Geistes selbst mit Gehalten ausgestattet ist.

In Reaktion auf solche Besonderheiten wurden unterschiedliche Theorien des Kunstverstehens entwickelt. Drei typische Positionen lassen sich folgendermaßen zusammenfassen:

(i) Kunstwerke sind wesentlich verstehbar, sie gehen aber in keiner einzelnen Interpretation und auch in keiner endlichen Anzahl von Interpretationen auf. Der Gehalt eines Kunstwerks geht über jede einzelne Bestimmung seines Gehalts hinaus. Kunstwerke verhalten sich in dieser Hinsicht wie Einzeldinge, die zu keiner Beschreibung äquivalent sind, und sind darum als einzelne, materielle Objekte nicht durch einen ihnen zugeschriebenen Gehalt ersetzbar.⁵

(ii) Kunstwerke sind wesentlich verstehbar, aber ihr Gehalt ist nicht von der je gegenwärtigen Erfahrung des Kunstwerks ablösbar (der ästhetische Kern der Kunst liegt in der Erfah-

⁴ Vgl. z. B. Alexander Becker, „Bildliche Darstellung und die Simulation der Wahrnehmung“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 56 (2011), S. 217–240.

⁵ Vgl. z. B. Ruth Sonderegger, *Für eine Ästhetik des Spiels*. Frankfurt 2000, S. 266 ff.; Andrea Kern, *Schöne Lust*. Frankfurt 2000, S. 227 ff.

rung). Der Ausdruck eines Gehalts der Erfahrung in einem Medium, das ihn unabhängig von dieser bestimmten Erfahrung zugänglich machen würde, ist unmöglich.⁶

(iii) Kunstwerke sind wesentlich verstehbar, aber für sie ist ein Konflikt zwischen einer „materialen Bedeutung“ und einer „welthaften Bedeutung“ konstitutiv.⁷ Kunstwerke sind in einem bestimmten Material gestaltet, das eine eigene, sinnhafte Ordnung aufweist, die zu einer auch in anderen Medien ausdrückbaren Ordnung beziehungsweise einem solchen Gehalt in Konflikt treten kann. Wollte man den Gehalt vom Kunstwerk ablösen, ginge dieser Konflikt verloren.

Alle diese Theorievarianten versuchen, einerseits die Verstehbarkeit von Kunstwerken nicht in Frage zu stellen, andererseits die Abweichung von „normalen“ Fällen des Verstehens nicht als Defizit aufzufassen, obwohl mindestens die erste Variante einschließt, daß der verstehende Umgang mit Kunstwerken immer in einem Horizont des Nicht-gänzlich-Faßbaren steht.

4. Solche Versuche, Unverständlichkeit von der Kunst fernzuhalten – gespeist wohl aus der Auffassung, daß Unverständlichkeit immer ein Mangel sei –, bergen die Tendenz, die Differenz zwischen Kunst und Alltag verschwimmen zu lassen. Dies ergibt sich daraus, daß auf der Ebene der Gehalte keine grundsätzliche Unterscheidung zwischen ästhetischen und nicht-ästhetischen Gehalten vorgenommen werden kann. Eine Darstellung oder „Botschaft“, die einmal von ihren besonderen Bedingungen der Vermittlung abgelöst ist, läßt sich prinzipiell in eine Vermittlungsform (ein Medium) transportieren, die keine Merkmale mehr aufweist, die sie zu einer ästhetischen machen; eine Kunstkritik, die den ja durchaus nachvollziehbaren Anspruch erhebt, ihren Gegenständen gerecht zu werden – wiederzugeben, „was sie zu sagen haben“ – lebt von dieser Möglichkeit. Natürlich kann man die Verwischung der Grenze zwischen Kunst und Alltag begrüßen; es ist jedoch eine eigene Debatte, wie andersartig Kunst sein sollte. Für die folgenden Überlegungen setze ich ohne weitere Begründung ein Interesse an einer möglichst starken Betonung der Besonderheit der Kunst voraus, und ich möchte erkunden, ob und wie diese Besonderheit theoretisch erfaßt werden kann, wenn man bereit ist, Kunstwerken Unverständlichkeit zuzuschreiben; und zwar Unverständlichkeit in einem Sinne, in dem sie nicht bloß als Defizit, sondern als konstitutives (und damit in irgendeiner Weise konstruktives) Merkmal erscheint.

Eine erste Hürde, die sich einem solchen Versuch entgegenstellt, sind die eingangs genannten Gründe für den Primat des Verstehens. Daß praktische Gründe im Falle der Kunst nicht zutreffen, wurde schon erwähnt; aber wie steht es um das grundsätzliche Argument, daß als versteh^{bar} nur gelten kann, was sich tatsächlich verstehen läßt? Hier genügt m. E. der Hinweis, daß Verstehbarkeit eine nach Arten und Hinsichten differenzierbare Eigenschaft ist, deren Zutreffen in *einer* Hinsicht Auswirkungen fürs Ganze hat. Was ich damit meine, läßt sich am Beispiel einer fremden Sprache illustrieren: Angenommen, ich verstehe beim Hören einer mir fremden Sprache nur bestimmte kommunikative Funktionen (z. B. ihre Verwendung zur Begrüßung) oder elementare semantische Funktionen (z. B. das Benennen bestimmter Objekte). Ich würde in einem solchen Fall dennoch nicht zögern, das Gesamte der Sprache, deren Verwendung ich beobachten kann, für verstehbar zu halten – auch wenn es sich meinen Verstehensbemühungen erfolgreich entzieht. Man mag zweifeln, ob dieses Beispiel nicht daran hängt, daß ich die fremde Praxis als „Sprache“ einstufe, was ihre Verstehbarkeit impliziert, doch gibt es im Falle eines Kunstwerks eine in ihrer Wirkung vergleichbare grundlegende Einstufung, nämlich seinen Status als Artefakt: Wenn man davon ausgeht, daß in dem, was Menschen bewußt herstellen, immer etwas Geistiges enthalten ist, kann man Kunstwerke allein aufgrund ihrer Herkunft als verstehbar einstufen. Gewiß hält die Kunst hier besondere Herausforderungen bereit; im Falle der Musik etwa radikal aleatorische Werke wie John Cages *Music of Changes*

⁶ Z. B. Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt 2003, S. 156 ff.

⁷ Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*. Stuttgart 2016, S. 229 ff., in Orientierung an Heideggers „Ursprung des Kunstwerks“.

(1951), das mit Hilfe des I Ching „komponiert“ wurde. Das chinesische Orakelbuch wirkte als eine Art von Zufallsgenerator, um den Einfluß kompositorischer Intentionen zu unterbinden. Doch selbst hier steht der Wille, herkömmliche Sinnstrukturen zu vermeiden, zur Verfügung, um dieses Werk in die Sphäre des Verstehbaren einzuordnen.⁸ – Schließlich wurde eingangs das Bedürfnis, uns (unseren Geist) im Gegenüber wiederzuerkennen, als weiterer Grund für den Primat des Verstehens genannt. So offensichtlich dieses Bedürfnis auch durch Kunst befriedigt wird (es geht mir ja schließlich nicht darum, Kunst insgesamt für unverständlich zu erklären), so vorsichtig wäre ich, es im Falle der Kunst ausnahmslos zu unterstellen. Immerhin gibt es einen Typus ästhetischer Erfahrung, für den, folgt man Kant, gerade die Inkommensurabilität der Vernunftideen zur sinnlichen Erfahrung charakteristisch sein soll – nämlich das Erhabene.⁹ Die Analogie, auf die ich damit hinauswill, ist folgende: So wie der ästhetische Charakter des Erhabenen sich aus einer Diskrepanz im Rahmen des Versuchs, Begriffe und Anschauungen zu koordinieren, speist, so könnte sich die Besonderheit der Kunst auch aus einer nicht aufhebbaren Fremdheitserfahrung im Rahmen des Versuchs, den eigenen Geist im Kunstwerk wiederzuerkennen, speisen.

Interessant ist an dieser Stelle ein Blick auf eine ästhetische Theorie, die die Differenz zwischen Alltag und Kunst mit umgekehrten Vorzeichen betrachtet, nämlich diejenige John Deweys. Für Dewey sind die Erfahrungen, die wir im Alltag machen, defizient, da fragmentarisch und unvollständig, während eine ästhetische Erfahrung durch Abgeschlossenheit charakterisiert ist.¹⁰ Diese Sichtweise hat den Vorteil, eine leicht einsehbare Motivation dafür zu liefern, warum wir ästhetische Erfahrungen suchen: eben um einen im Alltag empfundenen Mangel auszugleichen. Wenn man dagegen die Unverständlichkeit zum konstitutiven Merkmal der Kunsterfahrung macht und zugleich Unverständlichkeit als Defizit auffaßt, dann kommt man kaum umhin, den Betrachtern und Hörern einen Willen zur oder eine Lust an der eigenen Irritation zuzuschreiben. Zwar ist die Rede von der „Verstörung durch Kunst“ eine beliebte Floskel im Feuilleton, doch ist klar, daß sie in der Analyse der Kunsterfahrung an der Oberfläche bleibt. Der vom Alltag abgekapselte Bereich ästhetischer Erfahrungen macht „Verstörungen“ zu scheinbaren, zur Spielerei, der immer eine positive Motivation zugrundeliegt. Echte Verstörungen im Bereich der Kunst wären Erfahrungen, die den eigenen Gewohnheiten völlig gegenläufig sind – etwa wenn der Wagnerfan sich in einen Hiphop-Club oder der Hiphop-Fan sich in ein Konzert von André Rieu begibt. Das aber findet in der Regel nicht statt und ist nicht mit der feuilletonistischen Rede von „Verstörung“ gemeint.

5. Wenn man also der Unverständlichkeit eine konstitutive Rolle in der Kunsterfahrung zuschreiben und sich davon lösen will, Unverständlichkeit als bloßen Mangel einzustufen, sollte man sich zunächst nach positiven Motivationen umsehen, die mit der Unverständlichkeit verbunden sein könnten. Ein Kandidat, der ohnehin in der Beschreibung der Kunsterfahrung immer wieder herangezogen wird, ist das Erkenntnisinteresse – im Falle von Unverständlichkeit natürlich kein unmittelbares, sondern eines, das Reflexion einschließt. Ein Versuch in dieser Richtung könnte etwa folgendermaßen lauten: Verstehen basiere immer auf dem Erfassen von Ordnungen, seien es rationale oder emotionale Ordnungen, solche des Hörens oder des Sehens. Diese Ordnungen seien jedoch immer, qua Ordnung, trügerisch, weil sie suggerieren, das Wesen einer Sache zu sein, es jedoch verfehlen, etwa weil jede Ordnung allgemein ist und damit nie die Individualität dieser Sache trifft oder weil Ordnungen immer heteronom sind und daher Gewalt ausüben. Im Alltag können wir uns diesen Ordnungen nicht entziehen, weil von ihnen unser „Funktionieren“ und damit unser Überleben in der Gesellschaft, wie sie nun einmal ist, abhängt. Die Kunst dagegen kann, wenn auch um den Preis ihrer Scheinhaftigkeit, diese Ordnungen aufbrechen und es dabei belassen, ohne dem Zwang unter-

⁸ Dabei geht es nicht nur um das Verstehen der Absicht, Sinn zu vermeiden, sondern um das Wechselspiel zwischen unserem Bedürfnis, sinnvolle Strukturen zu finden, und dem Unterlaufen dieses Bedürfnisses durch das Wissen um die Genese.

⁹ Vgl. z. B. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, B 85.

¹⁰ Vgl. John Dewey, *Kunst als Erfahrung* (dt. von Ch. Velten u. a.), Frankfurt 1988, Kapitel 3.

worfen zu sein, an die Stelle der einen Ordnung gleich eine andere setzen zu müssen. Wenn man die „Falschheit“ der Ordnung auf das (menschliche) Individuum bezieht, dann kann das Kunstwerk im Bereich der ästhetischen Erfahrung an seine Stelle treten und sich an der als unaufhebbar erfahrenen Inkommensurabilität des Kunstwerks lernen lassen, daß auch dem Individuum keine Ordnung, der es faktisch untersteht, gerecht wird.

Dieser Gedankengang ist angelehnt an Überlegungen Adornos¹¹, aber Adorno beschränkt die Kunst nicht auf eine solche, bloß kritische Rolle. Er berücksichtigt stets die sich aus der unvermeidlichen Abgeschlossenheit der Werke ergebende, ebenso unvermeidliche konstruktive, ordnende Komponente der Kunst. Ihm näher kommt daher eine Konzeption der Unverständlichkeit, die sich aus einer nicht zu durchbrechenden Hermetik der Werke ergibt. Als Ordnung eigenen Rechts ist die hermetische Ordnung eines Kunstwerks nicht integrierbar in andere Ordnungen; das hat Konsequenzen für ihre Verständlichkeit. Daß sie eine eigene Ordnung haben, läßt sich nämlich nicht durch das Wiedererkennen außerkünstlerischer Ordnungen feststellen (oder, besser gesagt, was sich dadurch feststellen läßt, verfehlt gerade das Spezifische der Kunst).¹² Als angemessene Form des Verstehens könnte man sich eher eine mimetische Angleichung an das Kunstwerk vorstellen, ein Eintauchen in seine Sphäre, das seine innere Ordnung erfahren läßt. Was damit gemeint ist, läßt sich am leichtesten anhand der Musik illustrieren, die man interpretiert, indem man sie spielt: Hier gibt es keinen Transfer in ein anderes Medium, nicht einmal in „eigene Worte“. Der ideale Interpret – so könnte man meinen – geht völlig im Musikstück auf, das er spielt. Ein solches, auf „Verschmelzung“ zielendes Eingehen in die hermetische Ordnung eines Kunstwerks ist jedoch in mehrfacher Hinsicht eine irreführende Vorstellung. Erstens – um beim Beispiel der Musik zu bleiben – gewinnt ein Musikstück erst durch die Interpretation, durch die Ergänzungen, die der Interpret vornimmt, seine vollständige Gestalt; eben darum gibt es nicht die eine „richtige“ Interpretation eines Musikstücks. Zweitens hört die mimetische Angleichung, selbst wenn sie gelänge, auf, ein Fall von Verstehen zu sein. In allen Verwendungen von „verstehen“ ist es eine selbstverständliche Voraussetzung, daß Interpret und Interpretandum verschieden sind. Das gilt beispielsweise selbst dann, wenn ich versuche, mein gestriges Verhalten zu verstehen – auch dann ist mein heutiges Ich von meinem gestrigen durch etwas getrennt, das überhaupt erst die Erfordernis des und den Spielraum für das Verstehen schafft. Mimesis ist sozusagen eine Verstehensbemühung, die nach ihrer eigenen Aufhebung strebt und davon lebt, daß sie ihr Ziel nicht erreichen kann.

Wenn auch die Mimesis nicht als Weg zum oder Ersatz des Verstehens in Frage kommt, was bleibt dann übrig? Adorno benutzt zur Beschreibung eines Umgangs mit Kunst, der auf Verstehen zielt, aber zugleich eine konstitutive Unverständlichkeit einbezieht,¹³ den Ausdruck „Rätselcharakter“, dem er aber eine Wendung ins Paradoxe gibt: Kunstwerke sind „Vexierbilder, nur derart, daß es beim Vexieren bleibt, bei der prästabilierten Niederlage ihres Betrachters“; Musik sei „ganz Rätsel und ganz evident zugleich“, derjenige verstehe sie, „welcher so fremd sie hörte wie ein Unmusikalischer und so vertraut wie Siegfried die Sprache der Vögel“.¹⁴

Das Spiel mit Paradoxien ist gefährlich, weil ihnen etwas Beliebiges anhaftet; wenn man auf ein ungelöstes Problem trifft, formuliert man ein Paradox und suggeriert, mit der (vielleicht) eleganten Formulierung das Problem auch schon bewältigt zu haben. Dennoch sollte man Paradoxien nicht gänzlich aus der Menge der Erkenntniswerkzeuge verbannen. Ein erster wichtiger Schritt ist, das Pa-

¹¹ Vgl. etwa Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, hg. von G. Adorno und R. Tiedemann, Frankfurt 1970, S. 53 f. (Bezugspunkt an dieser Stelle ist Beckett).

¹² Vgl. Adorno, op. cit., S. 15: „Daß die Kunstwerke als fensterlose Monaden das ‚vorstellen‘, was sie nicht selbst sind, ist kaum anders zu begreifen als dadurch, daß ihre eigene Dynamik, ihre immanente Historizität als Dialektik von Natur und Naturbeherrschung nicht nur desselben Wesens ist wie die auswendige, sondern in sich jener ähnelt, ohne sie zu imitieren.“

¹³ Vgl. op. cit., S. 179: „Kunstwerke sind nicht von der Ästhetik als hermeneutische Objekte zu begreifen; zu begreifen wäre, auf dem gegenwärtigen Stand, ihre Unverständlichkeit.“ Als „konstitutiv“ für Kunstwerke bezeichnet Adorno den Rätselcharakter, z. B. auf S. 184.

¹⁴ Alle Zitate: op. cit., S. 184 f.

radox möglichst genau zu formulieren und zu rekonstruieren, wie es zustandekommt. Im Falle der Unverständlichkeit der Kunst geht es nicht darum, das, was an einem Kunstwerk unverständlich ist, als die simple Negation der Verständlichkeit, genauer: als die simple Negation einer Voraussetzung der Verständlichkeit, nämlich der Ordnung, zu beschreiben. Das an einem Kunstwerk Unverständliche ist kein Chaos. Wenn – wie Adorno vorschlägt – ein Kunstwerk aufgrund seiner Hermetik unverständlich ist, dann ist mit der Rede von Hermetik eine Ordnung präsupponiert und damit auch eine notwendige Bedingung für Verständlichkeit. Diese hermetische Ordnung ist nun aber nur in Form eines Widerspruchs zu fassen: Das hermetische Kunstwerk *ist eine Ordnung* (aus der hermetischen „Binnenperspektive“) *und es ist keine Ordnung* (nach Maßstäben, die dem Kunstwerk extern sind). Entscheidend ist nun Folgendes: Man könnte meinen, dieser Widerspruch sei unproblematisch, da er doch durch die Unterscheidung von Hinsichten aufzulösen sei (die Hinsichten wären die „Binnen-“ und die „Außenperspektive“). Diese Unterscheidung nach Hinsichten steht im Falle des Verstehens aber nicht zur Verfügung. Der Grund dafür liegt in der eingangs genannten Verbindung zwischen dem Verstehen und dem Wiedererkennen vertrauter Ordnungen: Wenn ich mich in einer Ordnung wiedererkenne und sie darum verstehe, dann finde ich darin eine *eigene* Ordnung. Wenn es nun etwas gibt, das aus der Perspektive *dieser* Ordnung unverständlich ist, in dem ich mich aber mittels einer *anderen* Perspektive und somit einer anderen *eigenen* Ordnung wiedererkenne, dann finde ich *in mir* verschiedene, miteinander inkompatible Ordnungen wieder. Das aber, so möchte man sagen, darf nicht sein. Die Forderung, ich solle für mich selbst eine insgesamt verständliche Einheit sein, impliziert zusammen mit der These, daß Verstehen immer ein Wiedererkennen von Ordnungen einschließt, daß es keine zwei wechselseitig unverständliche, für sich aber verständliche Ordnungen geben kann. Wenn nun aber Kunstwerke genau solche Situationen bereiten, dann müssen sie als wahre Widersprüche¹⁵ bzw. als Paradoxien beschrieben werden: als Rätsel, die nur darum als Rätsel eingestuft werden können, weil sie sich als verstehbar präsentieren, und die trotzdem prinzipiell unlösbar bzw. unverständlich sind.

Am Schluß des vorigen Abschnitts habe ich die Frage ins Spiel gebracht, warum wir uns mit Kunst beschäftigen; eingangs dieses Abschnitts habe ich ein Erkenntnisinteresse als mögliche Linie einer Antwort genannt. Befriedigen Paradoxien unser Erkenntnisinteresse? Wenn man der Ansicht ist, daß es wahre Widersprüche geben kann (und „wahr“ dabei als eine epistemisch relevante Qualität versteht), dann könnte man diese Frage mit „ja“ beantworten, obwohl der Erkenntnisgewinn begrenzt ist: Denn man lernt ja nur, daß es in der Kunsterfahrung wahre Widersprüche gibt. In propositionaler Form ausgedrückt, ist das eine ziemlich dürre Erkenntnis. Die Erkenntnis kann aber vielleicht auch auf einer anderen als der propositionalen Ebene liegen; sie kann auch in Erfahrungen bestehen. Die Art von Erfahrung, die ich hier meine, wäre eine über sich selbst: Man könnte in der Konfrontation mit der Unverständlichkeit von Kunst erfahren, daß die Einheit von Ordnung und Verständlichkeit, die man dem eigenen Ich zuschreibt, nicht absolut ist; daß sie mindestens keine immer schon gegebene Realität, sondern bestenfalls ein immer wieder herzustellendes Ideal ist; und daß selbst dieses Ideal keine Selbstverständlichkeit ist, sondern der Rechtfertigung bedarf. Hinter der naiv klingenden Auffassung, daß Kunstwerke es uns erlauben, in eine andere Welt einzutauchen, würde so eine tiefgreifende und radikale Möglichkeit der Erfahrung über uns selbst stehen: Daß wir nicht so einheitlich sind, wie wir uns sehen, und es manchmal vielleicht gar nicht sein wollen.

¹⁵ Hier wird auf den sogenannten „Dialethismus“ der neueren Logik angespielt, demzufolge bei manchen Aussagen sowohl die Aussage als auch ihre Negation wahr sind. Vgl. z. B. Graham Priest, „What Is So Bad About Contradictions?“, in: *Journal of Philosophy* 95 (1998), S. 410–426.