Mythos
KUNSTTHEORIE

Feb. 2023 • https//mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/ms_subjekt-kunst-wahrheit.pdf

MARCUS STEINWEG

Subjekt / Kunst / Wahrheit

Kontakt

Vielleicht lässt sich vom Subjekt sagen, dass es an der Grenze seiner selbst siedelt. Es reicht immer ein wenig über diese Grenze hinaus. Statt autonomer Agent seiner Entscheidungen und Akte zu sein, ist es von der Tendenz zur Selbstüberschreitung in die Nähe des Selbstverlusts getriebene Entität. Das macht es dämonisch = beinahe wahnsinnig, analog zu dem, was Walter Benjamin die Figuren Robert Walsers betreffend sagt: dass sie aus der Erfahrung des Wahnsinns Herausgetretene sind.[1] Sie wahren in sich die Erinnerung an einen Zustand der Passivierung durch Kräfte, die geradezu unmenschlich sind. Tatsächlich ist das Subjekt immer auch Kreuzungspunkt dieser Kräfte. Es steht mit der Dimension des Nichtsubjektiven in Kontakt. Nimmt es sich nicht in acht, kann es leicht zerrissen werden. Dann nimmt der Wahnsinn in Form der Psychose von ihm Besitz. Also muss es ein wenig Kontrolle über sich behalten, indem es in sanfte Neurosen flieht. Es hält die Psychose auf Distanz, durch sinnlose Freuden oder unverständlichen Humor, aus denen es ein wenig Konsistenz bezieht. Was die künstlerische Praxis im Wesentlichen leistet, ist Konsistenzerzeugung angesichts universeller Inkonsistenz. Daher die Wichtigkeit der Formfrage in künstlerischen Belangen. Die Form rahmt das Chaos, sie gibt der Leere das Maß an Lesbarkeit, das sie erträglich macht. Nietzsche schreibt: „Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zugrunde gehen."[2]

Maske

Theodor W. Adorno bringt die Maske mit der Kunst in Verbindung, genauer mit dem Kunstwerk: „[J]edes Werk mahnt in der Erstarrung, die zum Werk es macht, ans Maskenhafte."[3] Das aber heißt: Es rührt an den Tod. Es selbst trägt Züge des Toten. Seine Starre ist die des Leichnams. Der Metabolismus ist zum Ende gekommen. Da fließt kein Blut. Deshalb gehört zur Programmatik vor allem neuerer Kunst, auf die Revitalisierung des Werks durch dessen Rezeption zu setzen. Statt ein bloß reaktiver Akt zu sein, ist die Rezeption von Kunst aktiv oder im weitesten Sinne partizipativ. Sie gestaltet das Kunstwerk mit. Das funktioniert nur, wenn es als seitens der Künstlerin oder des Künstlers voll verantwortetes Werk in den Rezeptionsprozess tritt. Gute Kunst ist nie offen für alles, doch sie ist immer Öffnung auf alles: Selbstentsicherung auf Kontingenz.

Kraft

Was Kunst sein kann, die sich weder den bestehenden Verhältnissen assimiliert noch der Illusion hingibt, es gäbe für sie ein Refugium jenseits dieser Verhältnisse, fragen Künstler sich von dem

---

1 Walter Benjamin: *Robert Walser*, in ders., *Wahlverwandtschaften. Aufsätze und Reflexionen über deutschsprachige Literatur*, ausgewählt und mit einem Nachwort von Jan Philipp Reemtsma, Frankfurt a. M. 2007, S. 284ff.

2 Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1887-1889*, KSA 13, München / Berlin / New York 1988, S. 49.

3 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS 7, Frankfurt a. M. 1970, S. 302.

Moment an, in dem die Insistenz auf der emanzipatorischen Kraft künstlerischer Praxis zur Selbstverständlichkeit geworden ist.

Bodenhaftung

Das Problem bleibt auch hier: dass Kunst sich auch noch von dieser Selbstverständlichkeit befreien muss, um eine wirkliche Chance auf Autonomie zu haben. Allerdings wird es sich immer um Autonomie in faktischer Heteronomie handeln, schließlich operieren Künstler nicht im luftleeren Raum. Die empirischen Anteile der Kunst sorgen für die Bodenhaftung, die es ihnen erlaubt, eben noch diese Anteile zu befragen, um sich von ihnen, im vollen Bewusstsein ihnen zu unterstehen, zu distanzieren.

Wunde

Adorno spricht von der „Wunde der Kunst".[4] Sie liegt im Paradox beschlossen, nur in Unfreiheit frei zu sein. Derart exemplifiziert sie einen über ästhetische Fragen hinausgehenden Sachverhalt. In ihr spiegelt sich die allgemeine Situation der Menschen, die Freiheit eben deshalb für sich reklamieren und erkämpfen, weil sie unfrei sind. Absolute Freiheit oder Autonomie kann es in faktischer Unfreiheit oder Heteronomie nicht geben. Was aber möglich ist, ist, das Unmögliche zu versuchen und eben dieser Versuch wird nicht umsonst gewesen sein.

Resistenz

Zur Kunst gehört ein Resistenzgestus, der nicht im Gestischen verbleibt. Er materialisiert sich in Bildern, Zeichnungen, Performances und Choreografien etc., die ihr Uneinverstandensein mit dem Bestehenden artikulieren. Dabei schließen sie sich nicht im Negativismus ein, da den Widerstand ein spekulatives Moment antreibt, das zur Hoffnung überredet, die Welt könnte auch anders sein.

Neuer Blick

Das hat nichts mit Träumerei zu tun. Eher drückt sich durch dieses Moment die Kraft künstlerischer Imagination aus. Sie ist politisch noch dann, wenn sie sich dem Direkt-Politischen verweigert, was alle bedeutenden Kunstwerke tun. Sie sind politisch, ohne sich aufs Politische reduzieren zu lassen. Ein gezeichneter Kreis, eine gemalte Linie, ein Arrangement von Farben und Formen kann deshalb politisch sein, weil sie Unverhofftes zu sehen geben, das den Horizont des Sehenden dem Unbekannten öffnet, um neue Perspektiven aufs (angeblich) Bekannte aufzureißen. Es geht um nichts weniger als um die Erfindung eines neuen Blicks.

Distanz

Unerlässlich ist die Insistenz darauf, dass das Kunstwerk ein Gemachtes ist, so intensiv und so glaubwürdig es seine Distanz zur Welt der bloßen Güter artikuliert und zum Markt, der es kommensurabel macht, indem er ihm einen Preis anmisst, seinen Wert beziffert und es der Zirkulation der Waren integriert. Der Singularitätsanspruch gehört zum Werk in dem Maß, in dem es sich seiner Zerstörung aussetzt als Produkt und Ware im spekulativen Verkehr. Das „herrschende Prinzip der Realität, das der Vertauschbarkeit", schreibt Adorno, „wird vom Kunstwerk herausgefordert, während es das ‚Unsubsumierbare' zu sein beansprucht, weshalb Kunst leicht in ‚Ideologie' hinüberspielt, „indem sie, imago von nicht Vertauschbarem, suggeriert, in der Welt wäre nicht alles vertauschbar."[5]

---

[4] Ebd., S. 10.

[5] Ebd., S. 128.

Schein

So aufgeklärt Kunst sein muss, so sehr darf sie nicht der Illusion verfallen, sie existiere ohne Schein. Bereits Nietzsche war sich darüber im Klaren, dass ein um seine Scheinanteile betrogener Positivismus zur Auflösung alles Künstlerischen führt. Im ästhetischen Erkenntnisprozess kooperieren Möglichkeits- wie Unmöglichkeitssinn. Was die künstlerische Praxis an analytischer Leistung vollbringt, wird durch ein inkommensurables Maß an Fantasie oder Spekulation zu ihren Gunsten konterkariert.

Konsistenzattrappen

Kunst hat erst dann eine Chance, realistisch zu sein, wenn sie die Bereitschaft aufbringt, ihren Realismus zu suspendieren, um den Blick auf Realitäten zu lenken, die als solche nicht existieren. Verbissener Wirklichkeitssinn verkennt, dass, was wir Wirklichkeit nennen, einer Gewohnheit entspricht, die infrage zu stellen das Mindeste ist, was Kunst leisten kann. Es macht keinen Sinn, sich an Konsistenzattrappen zu klammen, wenn man mittels von Kunst ihren Konsistenz- oder Inkonsistenzstatus zu ermitteln beginnt.

Selbstwiderspruch

Die Idee der Aufklärung im Philosophischen wie Künstlerischen nicht aufzugeben, heißt, ihr den Selbstwiderspruch zuzutrauen. Nur so gibt es Hoffnung auf Kunst, die auf der Höhe der ihr immanenten Kontradiktion operiert, auf Kunst also, die ihre Negativitätsanteile, statt sie zu bestreiten, in ihr Selbstverständnis aufnimmt. Das Dümmste, was Künstler tun können, ist so zu tun, als seien sie keine. Gegen den ästhetischen Opportunismus autoprotektiver Selbstverleugnung war Adorno durch seine Nietzsche-Lektüre wie durch sein Kompositionsstudium bei Alban Berg gefeit. In der *Ästhetischen Theorie* heißt es: „Der konsequenteste Aufklärer täuschte sich nicht darüber, daß durch schiere Konsequenz Motivation und Sinn von Aufklärung verschwinden. Anstelle der Selbstreflexion von Aufklärung verübt er Gewaltstreiche des Gedankens. Sie drücken aus, daß Wahrheit selbst, deren Idee Aufklärung auslöst, nicht ist ohne jenen Schein, den sie um der Wahrheit willen exstirpieren möchte; mit diesem Moment von Wahrheit ist Kunst solidarisch.“[6]

Dialektik

Es ist eine Dialektik von Welthaltigkeit und Weltresistenz, die das Kunstwerk ausmacht. Deshalb kann es keine harmlose Kunst geben. sie bleibt von der Situation, der sie entkommt, markiert. Zugleich trägt sie ihr einen Wider-stand ein, die Atempause möglichen Denkens. Sie impliziert die Option, sich der Harmlosigkeit der Harmlosigkeitsverweigerung zu verweigern, die ins entpolitisierte Hyperpolitische zwingt. In seiner Insistenz auf ästhetischer Autonomie inmitten faktischer Heteronomie ist Adorno hier einen Schritt weiter. Weder l'art pour l'art noch formvergessener Politkitsch sind Option. Es geht um die Verhandlung irreduzibler Strittigkeit von Kunst und Gesellschaft, um ihren Konflikt wie ihre immer auch problematische Kooperation.

Ontologie

„Kunstwerke sind Dinge, welche tendenziell die eigene Dinghaftigkeit abstreifen“[7], steht in der *Ästhetischen Theorie*. Wie so oft zielt Adorno auf den paradoxalen Status der Kunst. Sie existiert nur als Selbstwiderspruch. Hegelianisch gewendet: Erst durch Selbstentäußerung kommt sie zu sich. Kommt sie wirklich, oder bleibt sie auf der Hälfte des Rückwegs stehen? Wenn man Adornos Theorie negativer Dialektik mit seiner Ästhetik kurzschließt, was er selbst implizit tut, kommt man zum Schluss, dass die Rückkehr schon deshalb nicht gelingt, weil es keinen gesicherten Ausgangspunkt

---

6 Ebd., S. 418.
7 Ebd., S. 412.

gab oder gibt. Die Bewegung der Rückkehr muss im Vollzug unterbrochen werden. Als unterbrochener Vollzug findet sie statt. Kunstwerke sind dinghaft und sind es nicht, da sie als Dinge Verdinglichung unterlaufen wie kritisieren. Das ist Dialektik *in actu*, nicht auf argumentativer Ebene, sondern (Adorno würde es so nicht formulieren) als Ontologie.

Autonomie

Autonomie in faktischer Heteronomie zu behaupten, ist das Mindeste, was man von Kunst erwarten kann. Schlösse sie sich ins Feld ihrer Determinanten ein, wäre sie nicht Kunst zu nennen. Bildete sie sich Unmittelbarkeit ein, Unbedingtheit, Freiheit von Determination, würde sie sich als Irrglaube darstellen, nicht als Kunst.

Freiheit

Es gilt Freiheit in Unfreiheit zu behaupten, – wo auch sonst? „Die Freiheit der Kunstwerke", schreibt Adorno, „deren ihr Selbstbewußtsein sich rühmt und ohne die sie nicht wären, ist die List ihrer eigenen Vernunft. All ihre Elemente ketten sie an das, was zu überfliegen ihr Glück ausmacht und worein sie in jedem Augenblick abermals zu versinken drohen. Im Verhältnis zur empirischen Realität erinnern sie an das Theologumenon, daß im Stand der Erlösung alles sei, wie es ist und gleichwohl alles ganz anders." Die Kategorie des Überflugs (*survol*) findet sich zur Kennzeichnung des spezifischen Realitätskontakts von Kunst, Philosophie und Wissenschaft später in *Qu'est-ce que la philosophie?* von Deleuze und Guattari.[8] Auch hier geht es darum, den Abstand der Kunst zur Realität wie ihr Eingebundensein in sie zu akzentuieren. Sie ist Distanz zu dem, wovon sie nicht loskommt. Das ist ihre heikle Situation: situiert zu sein im Element dessen, wovon sie sich lossagt.

Erneuerung

„Die Stärke eines Künstlers ist die Erneuerung"[9], schreibt Deleuze. Kunst zielt auf Veränderung, weil das Bestehende zu seiner Stabilisierung aufruft, das heißt zum Dogma des Jetzt. Künstlerisches Denken aber bedeutet, Löcher in die Dogmen zu bohren, ihre Hohlheit und Autorität zu demonstrieren. Das Neue widersteht dem Bestehenden, indem es auf das von ihm Verdrängte zeigt: auf andere Seinsweisen und Lebensformen, auf ungeahnte Möglichkeiten gesellschaftlicher wie politischer Organisation.

Unvollkommenheit

Es gehört zur Offenheit des Kunstwerks, sich der Unbestimmtheit auszusetzen. Dass Kunst sich ausstellt, heißt, dass sie sich angreifbar macht. Sich exponieren bedeutet, seine Vulnerabilität zu erhöhen. Das gilt nicht nur fürs fertige Kunstwerk, es gilt auch für den Prozess seiner Kreation. Zu ihm gehört ein inkommensurables Maß an Blindheit. Künstler wissen kaum, wohin sie ihre Arbeit führt. Immer sind sie Verführte ihrer Impulse oder Einfälle, die sie Unwägbarkeiten aussetzen, sowie der Einsicht, wie Adorno schreibt, „daß vollkommene Kunstwerke kaum irgend existieren."[10]

Hegel

Adorno zitiert die Stelle aus Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik*, in der dieser vom Künstler sagt, dass er „als freies Subjekt" der „Außenwelt ihre spröde Fremdheit zu nehmen" versuche, um ihr das „Siegel seines Innern" aufzudrücken, um „in den Außendinge(n)" seine „eigenen Bestimmungen"

---

8 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Was ist Philosophie?,* Frankfurt a. M. 2000, S. 27f.

9 Gilles Deleuze: *Manfred: eine außergewöhnliche Erneuerung*, in ders.: *Schizophrenie & Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 2005, S. 179.

10 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 525.

wiederzufinden.[11] Der „Versuch, das Fremde wegzunehmen", rühre an die Grundoperation der Aufklärung, die dem Menschen kommensurabel macht, was inkommensurabel bleibt.[12] Die Dialektik von Kommensurabilität und Inkommensurabilität zieht sich durch den Begriff und die Geschichte (sie ist nicht abgeschlossen und sie ist auch in ihrer Unabgeschlossenheit nicht kohärent) der Aufklärung selbst, die – eine Art negativer Dialektik – den Konflikt zweier Momente austrägt, der sich seiner spekulativen Schlichtung verschließt. Weil das Inkommensurable inkommensurabel bleibt, fremd und unvertraut, muss es als solches im Kunstwerk erscheinen, indem dieses seine Irreduzibilität auf Bekanntes und Vertrautes nicht nur in Kauf nimmt, sondern sie aktiv artikuliert. Das ist der Sinn des Worts Erscheinen – Adorno spricht von einer *apparition* κατ' ἐξοχήν: „empirisch Erscheinendes, befreit von der Last der Empirie"[13] –, das die Emergenz des Inkommensurablen aus dem Feld der kommensurablen Tatsachen benennt; man könnte auch vom *Ereignis* sprechen, das die Ordnung des Seins durch sein unkontrolliertes Auftauchen unterbricht. In jedem Fall präsentiert sich das Inkommensurable als Riss im Realitätsgefüge ohne den Einschlag eines absoluten Außen zu markieren. Es artikuliert die Wahrheit der Realität als etwas, was – aus ihr ausgeschlossen – ihren Grundzug evoziert. Nichtintegrales Moment, zu dem das vorrationale Bewusstsein oder das, was Adorno die „vorkünstlerische Schicht der Kunst" nennt, den Zugang eröffnet, während es über keinerlei Unmittelbarkeit verfügt, weshalb es erst durch die Vermittlung im Artefakt, das das Kunstwerk ist, seine negative Apparenz gewinnt.

Konflikt

Den ästhetischen Grundkonflikt erkennt Adorno als den zwischen Kunst und Gesellschaft. Einerseits gehört jede künstlerische Praxis in den gesellschaftlichen Zusammenhang, in dem sie sich artikuliert, andererseits protestiert sie gegen ihn, weshalb das Kunstwerk immer beides bezeugt: Sein Nichteinverstandensein mit seiner Herkunft wie das schlichte Faktum, dass es nicht als *creatio ex nihilo* existiert. Es behauptet einen Abstand zu dem, wovon es sich nicht trennen kann. In der Kategorie des Abstands kommen Nähe und Ferne überein. Es ist diese strittige Übereinkunft, die keiner Synthesis gleichkommt, die das Kunstwerk vermittelt: Da ist immer etwas Unabgegoltenes oder Ungelöstes in ihm. Nicht in Gestalt der Romantisierung eines Unsagbaren, sondern als nüchterner Index der Unmöglichkeit seiner Selbsttotalisierung, ohne den Verlust nicht seiner Idee, sondern seiner Welthaltigkeit.

---

11 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Werke 13, hrsg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1986, S. 51.

12 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 124.

13 Ebd., S. 125.