

Künstlerphilosophen, Philosophenkünstler?

Eine Doppelrezension mit vier Fußnoten

Peter Mahr

Künstlerphilosophen: Bruno,
Nietzsche, Artaud, Bataille,
Klossowski, Lyotard.
Philosophenkünstler: Leonardo,
Wagner, Duchamp, Beuys,
Art & Language, Weibel.

Hatte sich die Ästhetik, welche für gewöhnlich als Lehre oder Eigenart schöner Werke verstanden wird, in ihrer letzten verbindlichen Gestalt noch an Literatur und Musik orientiert – die »Ästhetische Theorie« –, so kommt nun langsam jene abendländische Kultur zum Vorschein, deren Wirklichkeit in widersprüchlicher Weise am Sichtbaren ausgerichtet ist.

Die Vergeblichkeit einer systematisch-politischen Utopie (das Nicht-Sichtbare) hat spätestens in den 1970er Jahren dazu geführt, das philosophische Denken in spezielle politische »Bewegungen« zurückzunehmen und in eine Vielfalt von Diskursen umzuwandeln. Unmissverständlich findet dabei die französische Radikalisierung von Ökonomie, Ethnologie, Psychoanalyse, Historie, Linguistik ihre Anlehnung an Nietzsche, ihren kritischen Bezugspunkt in Hegel.

Die vom Surrealismus kommende Nietzsche-Rezeption (Bataille, Deleuze, Klossowski) verschafft schließlich einem künstlerischen, das heißt ästhetischen Philosophieren zum Durchbruch. An der Wende zu den 1980er Jahren wird die bildende Kunst der Malerei, Skulptur, Architektur gegen die Dominanz von Konzept-Kunst, Performance und Medienkunst zur ersten Disziplin, nicht ohne geschichtsphilosophische Akzente zu setzen (Oliva, Jencks). Die damit einhergehende Abwehr von Computerisierung, Informatisierung, Semiotisierung wird sozialtheoretisch analysiert, das Resultat erscheint als philosophischer Grundriss der postmodernen *εποχή* (Lyotard).

Maßgeblich an der Veröffentlichung und Diskussion dieser Entwicklungen beteiligt ist der postsuhrkampische Merve Verlag. Nun wurden zwei Bände herausgebracht, die beinahe einen Wendepunkt markieren. Während nämlich »Philosophen-Künstler«¹ ein neues intellektuelles Bewusstsein von Künstlern und mit Kunst Befasster dokumentiert, scheint Jean-Noël Vuarnets *Der Künstler-Philosoph*², nach neun Jahren ins Deutsche übersetzt, ein letztes Aufflackern des vor wenigen Jahren so modischen Nietzscheanismus zu bedeuten.

Der Titel stammt von Nietzsche und zwar aus einem seiner nachgelassenen Fragmente. Hier wird ein höherer Künstler erwogen, der an Menschen gestalten könnte, wozu als Vorübungen erstens die Lebenskunst als Eigenexperiment und zweitens die Künste in ihren verschiedenen Stoffen herangezogen werden sollen. Dieser Zukunftserwartung geradezu entgegengesetzt sieht Vuarnet in Nietzsche selbst den letzten einer Reihe von Künstler-Philosophen, die mit Giordano Bruno beginnt und in Julius Cäsar (Lucilio) Vanini, den Libertins des 17. und 18. Jahrhunderts, Diderot, Rousseau, de Sade, de Laclos und Kierkegaard ihre Ausprägung findet.

Der Künstler-Philosoph stellt sich demnach unter der Hand als Dichter-Philosoph heraus, steht abseits akademischer Traditionen, führt einen unreinen Diskurs (ist nicht in die Einzelwissenschaften einzugliedern, über welche die Philosophie ihre

1
Gerhard-Johann Lischka
(Hg.), *Philosophen-
Künstler*. Hannes
Böhringer, Gerhard-
Johann Lischka, Sylvère
Lotringer, Bernard
Marcadé, Peter Weibel,
imd 131, Merve, Berlin
1986

2
Jean-Noël Vuarnet,
Der Künstler-Philosoph
(übersetzt v. Brunhilde
Wehinger), imd 127,
Merve, Berlin 1986

Reinheit entfalten könnte), ist ins Werk gesetzter Erotismus, schließlich Lebensexperiment.³

Nach brillanten Abrissen der Positionen von Bruno und Nietzsche etwa, lässt Vuarinet den Leser etwas im Unklaren, warum es im 20. Jahrhundert nur mehr die Schwundstufen des seinslastigen Künstlers, des falschen Propheten und des konkreten Träumers gibt. Offensichtlich ist die Bühne der Geschichte selbst abgetreten, auf der noch Figuren wie de Sade oder Nietzsche ein sichtbares Schauspiel abgeben konnten, ohne sich in Doubles auflösen zu müssen. Es erübrigt sich der Hinweis, dass die Poesie, die erste Kunst mit und nach Platon, Dichter-Philoso-

phen begünstigt. Der Künstler-Philosoph der »bildenden« Kunst dagegen scheint anstatt auf Bruno viel eher auf Leonardo zurückzugehen.⁴

Obwohl Sylvère Lotringer in seinem Beitrag *Der Philosoph und seine Doubles*¹ Vuarnets Reihe mit Artaud fortgesetzt wissen will, verschiebt sich dabei der Akzent vom Dichter-Denker zum artistischen Philosophie-Künstler. Artaud, in Wien eine Beisli-Ikone (*mutatis mutandi* Iggy Pop), macht die Unzulänglichkeit der Sprache durch eine Kunst wett, deren schriftliche und theatralische Fragmente aus einer gebrochenen körperlichen Identität heraus das Leben wie plötzlich konstituieren.

3

Es überrascht nicht, dass die Krise der Philosophie im späteren 19. Jahrhundert sich auch in den Rollen derjenigen widerspiegelte, die Philosophie betrieben. Ohnehin war die Professur, der Lehrstuhl – auffälligerweise nicht das Lehrpodest, der Lehrsockel – nur für knappe hundert Jahre unumstritten in das Gefüge der philosophischen Institution der Universität und ihre Lehre eingefügt gewesen. Dieser Zeit wiederum voran gingen die wesentlich über Briefwechsel ihre Öffentlichkeit herstellenden und kaum lehrenden privaten *çavants* von Bacon bis Voltaire, bis dann im Rahmen ihrer enzyklopädischen Initiative die *philosophes* mit ihren multimedialen und multiartistischen Aktivitäten (Diderot, Rousseau, de Sade) ihr philosophisches Wissen ganz in den nicht-doktrinären Dienst der Aufklärung stellten. Mit der Gründung der modernen Universität in Berlin und den langfristigen Gründungen von zunächst philosophischen, empirischen Einzelwissenschaften über die Wende zum 20. Jahrhundert hinaus, wurde das artistische Defizit bald aktuell. Artistisch: Es war der Künstler-Philosoph Nietzsche – der Denker nicht des Lehrstuhls, sondern auf der Bühne (Sloterdijk) –, der die *Philosophiekunst* wieder in Erinnerung rief, indem er sich in seiner philosophischen, wissenschaftlichen, literarischen und intellektuellen Rolle als Einzelner thematisierte. Die Kunst der Philosophie selbst, der Philosophie *sui generis*, kam in der fortschreitenden Moderne wieder zum Vorschein. Das heißt, dass Nietzsche die relative Unbestimmtheit des Raums aller *artes* wieder oder erstmals ins Werk setzte, des Raums der trivialen Philosophie des Schreibens, Redens und Diskutierens und der quadrivialen Philosophie der Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik, jener Raum, der längst um die *artes mechanicae* einschließlich Architektur, Malerei und Skulptur und die Naturwissenschaften bis zur Biologie hin erweitert war. Ohne dass er sich auf eine Kunst- oder Wissenschaftssphäre einlassen, geschweige denn mit ihnen identifizieren könnte, bleibt Nietzsche Einzelner, einzelner Philosoph, Künstler. Wenn er Abhandlungen, Aphorismen, Autobiographisches, Gedichte, Dithyramben, Streitschriften, Vorreden und einen Roman veröffentlicht, dann tut er sich also nicht schwer, eine *Philosophiekunst* zu entwickeln, eine Kunst, die sich auch aus der Philosophie heraus oder in sie hinein entwickelt und als Dia- oder Polylog (Platon), Diapsalma (Kierkegaard), Rätsel (Brentano), Poem (Mallarmé), Manifest (Tzara), Inhaltsverzeichnis (Wittgenstein) oder Konzeptkunst (Art & Language) zur theoretischen Arbeit und Weisheit des philoso-

phischen Denkens passt. Aus einer größeren Distanz zeigt das Aufbrechen des Gefüges der philosophischen Disziplin in eine Vielzahl von Künstlerphilosophen oder Philosophenkünstlern, von denen am lautesten der Philosoph mit dem Hammer war, auch eine Krise der Ästhetik oder Kunstphilosophie an. Während deren Erfindung im 18. Jahrhundert eine Lücke des universitären philosophischen Systems auszufüllen bestimmt war (Baumgarten), indem sie eine allgemeine Theorie der schönen Künste (Sulzer) oder zumindest einer ihrer Gruppen, etwa der visuellen Künste sein sollte, konnte eine stärkere Assoziation mit der realen Kunstwelt auf Dauer nicht ausbleiben und den theoretischen Abstand der philosophischen Kunsttheorie, wie er in der Mitte des 19. Jahrhunderts noch bestand (Vischer), nur abbauen. In diesem Sinne wird *Kunstphilosophie nolens volens* zu einer Philosophie, die in welcher methodischen Weise auch immer zur Kunst passt, zu ihr gehört, etwa indem sie sich mimetisch an die Kunst anschmiegt (Simmel, Rilke). Diese Philosophie wird also zu einer Frage zumindest des methodischen Stils oder Geschmacks, wie die Produktion von Katalogtexten zeigt. Theorie soll eher strukturalistisch als kunsthistorisch sein, eher essayistisch-experimentell als wissenschaftlich, eher hermeneutisch als analytisch, eher ästhetisch als nicht-ästhetisch, heißt trocken, technisch, formalisiert. Dass aber die Kunstphilosophie hauptsächlich französischer Provenienz in den 1980er Jahren einen solchen Aufschwung nehmen konnte (Baudrillard, Charles, de Duve, Danto, Deleuze, Kofman, Kristeva, Lacoue-Labarthe, Lyotard, Nancy, Serres, Virilio), war philosophieintern auch dem Faktum geschuldet, dass das analytisch kunstphilosophische Forschungsfeld von Kunstdefinition, ästhetischen Begriffen, Ontologie ästhetischer Objekte und Klassifikation der Künste artifizial geworden war. *Kunstphilosophie* im sardonischen Sinn wäre dann nichts anderes als unnatürliche Philosophie, damit aber auch nicht länger an die Kunst gebunden. Weit mehr als der Stoff, der sich speziell für die Kunst eignet – so wie der Stoff, der sich der dichterischen Verarbeitung anbietet –, hat sich der Kunststoff dieser speziellen Art von Kunstphilosophie – wie das Erdöl zum künstlichen, nicht künstlerischen Plastischen – unter der Hand gewandelt: zu einer künstlich, gekünstelt erzwungenen Philosophie, zu einer Fake-Philosophie, ja zu einer Readymade-Philosophie. Doch Rettung ist auch hier nahe. Sie wird von der Kunst kommen und wenn nicht von ihr selbst, dann von ihrem Schwager.

Als Philosoph der eigenen Unfähigkeit, akademisch zu philosophieren, liefert sich Artaud einem Nervenkrieg der Gehirnmasse aus. Seine Erfahrung verfestigt er in einer rückwärts gewandten »hegelschen« Dialektik und gelangt so zu einer Einbildung der Materie. Die Pest verzerrt jegliche Darstellung, ist selbst undarstellbar, wie die Leere der Philosophie nur durch die Phantasie überwunden wird. Die Phantasie bringt derart den leiblich-tödlichen Schrecken zum Vorschein, das Röcheln und Schreien anstatt des vernehmbaren Wortes, das Ritual an Stelle des Theaters, die Schandtaten des Fleisches an Stelle der Sexualität, den Affen statt Gott.

Das Fehlschlagen als Dichter, wie die Korrespondenz Artauds mit dem Verleger Rivière zeigt, lässt Artaud die Gestalt des Dichters, aber auch des Geisteskranken, Besessenen erfinden, schließlich sich in den Doubles von Abälard, van Gogh und Masson auferstehen. Der Mitbegründer der Perspektive, Uccello, wird zum Saboteur der Perspektive gewendet, die Subjektivität der illusionistischen Bühne zur Intarsienarbeit fragmentiert.

Erstaunlich, dass Lotringer seine mitreißenden Ausführungen zu Artaud zuletzt in einem Begriff des Künstler-Philosophen kulminieren lässt, dessen Ähnlichkeit zu Hegels Begriff des Lebens mit Händen zu greifen ist.

4

Vom Schmuck, so Stéphane Mallarmé in der Haut der selbstbewussten Modekritikerin in der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts, Marguerite de Ponty, gäbe es wenig auf der Welt, viel aber in Paris (*Bijoux*, in: *La Dernière Mode zum 1. August 1874*, 6. 9. 1874, 2f., wieder in: *Kritische Schriften*, 1998). Die Ironie trifft nicht nur die eitle Industrie. Die Stadt – gegenüber London eine Welt für sich, eine Kunstwelt – selber ist schön! Das zweite Kompliment erhalten jene, die sich im besonderen Ausmaß schmücken: Frauen. Wie jede Natur eine Flora hat, so jede Menschenhand ein Schmuckkästchen. Die folgende Rede vom Naturinstinkt in der Linie von Dubos bis Taine läuft auf einen Menschen-(kunst)trieb hinaus. Wie die Sonne auf die Blume scheint, erfüllt die Frau den Schmuck mit Licht, indem sie ihn trägt. Nicht umgekehrt, wie Mallarmé dezent sagt. Könnte die Kritik schöner der Kunst vindi-ziert werden? Kaum, wenn der Dichter zivilisationskritisch statuiert: Erstens sind Importe abzulehnen, wenn auch der naive Geschmack der Herstellung gültig ist; zweitens wirken bei Ausgrabungen zutage geförderte Schmuckwerke erst und nur durch einen kühnen Gebrauch mit Stilsynkretismus vorbildlich; drittens können allein die Juweliere heute die Goldschmiedekunst der klassischen und der barbarischen Antike in eine »wunderbare, durchaus kritische Wissenschaft« überführen. Gegen ein geistreiches Paris als Universum, Museum und Bazar geht es Mallarmés Poetologie des Schmucks um den intimen Zauber des dekorativen Ornaments. Der Entwurf, die Zeichnung des Schmucks sollte daher, wie bei der Kleidung nicht von der Schneiderin (*faiseuse*), dafür allographisch wie von Architekten ausgeführt werden, die den Weltschmuck Paris aus Stadthäusern bilden. Erst dieser kunstsyntaxische Aspekt erlaubt, von einer Kunst des Schmucks zu sprechen – aber nur im Blick auf die teuersten natürlichen Stoffe, die »sich für die Welt wie von selbst zum Besten« fügen. In das »Brautkörbchen« – die sprachliche Figur des schmuck-kritischen Warenkorbs der Herbstsaison 1874 – legt Madame de Ponty daher nicht die gerade beliebten Steine, sondern die erforderlichen Worte: Ohrknöpfe und Medaillone für Abendessen und Abendgesellschaften, letztere mit Saphiren, weiters Armreifen, Ringe, Agraffen für den Schal, Flacons, Spitzentaschentücher, die – für Mallarmé literarisch besetzten – Fächer aus schwarzer Seide mit heller Schlaufe für die Morgentoilette und weißer Schlaufe für bestimmte Anlässe, ausgestattet seitlich und nicht mehr in der Mitte mit Bildern von Szenen aus dem mondänen Leben, so

dann der indische Kaschmirschal: obwohl aus der Mode (!), umhüllt er den Schmuck, eine Perle nach der anderen, einen Stein nach dem anderen, fungiert er als Schrein der nackten Steine, die wir seriell wie erotisch »er/ge/zählt haben« werden. Dazu gehören schließlich Spitzen von hohem Wert: Chantilly-Spitze und ungeklöppelte Brüssler Applikation nicht aus Velours oder Seide und von der Modeschöpferin (*couturière*) entworfen. Aber damit ist Mallarmé noch nicht am Ende. Die Rückkehr aus der Poesie der Dinge zur Person, die sich mit diesen Dingen befasst, bremst seine Spekulation und mündet in eine praktische Frage zur Saison. Wird die Tournüre verändert werden? Werden die Taillen kommen, die ohnehin schon seit langem getragen werden? Zweifel regt sich. Kommt denn die Mode von woanders als aus den Salons der Ausstellungen? Ob Gemäldeportraits Taillen vorwegnehmen, könne erst Anfang September geklärt werden. Lakonisch lässt Mallarmé den Zukunftsblick durch den gereihten Schmuck blenden, den Blick, der diese Fragen beantworten ließe. Die Distanz hat mit dem Verhältnis von Kleidung und Accessoires zu tun. Nur wenige Jahrzehnte früher wäre bei Mode und bei Schmuck noch von eher selbständiger und von anhängender Kunst die Rede gewesen. Mallarmés Wahrnehmung der Zeitproblematik macht das Verhältnis beider fruchtbar. Datiert ist der Text für die Leser eigentlich auf den 1. August zurück, die Lieferung beansprucht, zum 6. September publik zu sein – sinnvollerweise, denn zu diesem Zeitpunkt könnte es eigentlich schon um die Herbstmode gehen, auch wenn Mallarmé seine Beobachtungen nur auf die Geschäfte und ihre Auslagen beschränkte und nicht in die Werkstätten ginge, wo für den Spätherbst produziert wird. Für die Sommermode ist es zu spät, aber nur, wenn Mallarmé die Vorläufigkeit, den vorauslaufenden Charakter der Modekritik auch akzeptierte. Das ist letztlich auch der Fall. Er will Zeit gewinnen, eine prinzipielle Atempause, nicht nur, um ein bißchen über den Beginn der Toilette hinauszukommen, sondern auch über deren Beendigung und Vervollendung handeln zu können. Schmuck wird zu einem Bleibenden, einem *υποκειμενον*, das während des Abwartens von Juli bis September der Mode in den Sinn rückt. Damit ist das Verhältnis von Haupt- und Nebensache so weit umgekehrt, dass der Schmuck den Raum eines selbständigen Diskurses zugestanden bekommt. Derart kann vom Schmuck als einem Selbständigen überhaupt gesprochen werden.

»Warum verlieren die Philosophen ihre Mittel, wenn es um die Kunst und um die Künstler geht?«¹ Bernard Marcadé versucht, die Antwort über eine Abrechnung mit der akademischen Philosophie zu geben. Weil die Malerei in ihrem Illusionismus nicht Phantasma, sondern Täuschung und damit gegen das Erfassen der Ideen gerichtet sei, sah Platon eine Vertreibung der Maler aus seinem Staat vor. Spätestens in der Renaissance jedoch erteilt der Platonismus der Kunst höhere Weihen. Die Philosophie ist ab jetzt, so Marcadé, verführt. Die Kunst wird philosophischer Gegenstand. Ihre Täuschung wird jedoch durch eine Gegentäuschung aufgehoben. Die List der Vernunft Hegels wird

zur List der Kunst, die Idee kommt zu ihrer sinnlichen Erscheinung. Am reinsten erscheint sie jedoch in der Poesie, und so lässt Hegel die Geschichte der Kunst als eine Geschichte der Dematerialisierung von Architektur, Skulptur über Malerei und Musik zur Poesie hin verlaufen. Dass dieser Prozess auch die Kunst des 20. Jahrhunderts durchzieht, scheint Marcadé zu wittern, wenn er die Konzept-Kunst bekämpft.

Es ist schließlich Nietzsche, dem, so Marcadé, die Kunst als bevorzugte Sichtweise des Denkens vorbehalten bleibt. Gegen Platon gerichtet stellt Nietzsche fest, dass die Kunst der Natur der Dinge am nächsten liege. Die Kunst – Schein als Schein –

5

Was 1979 als Ganzes nach außen hin (noch) nicht sichtbar wurde, bestand aus mehreren Beobachtungen, Theorien, Analysen und Aussagen von Peter Weibel. So zeigt sich für Weibel die Auslage als eine Warenauslage von Grund auf, die in einer Vielzahl von Schaukulturen auch Medienauslagen wie Film, Literatur, Theater und Fernsehen einschließt. Doch Schauen ist hier gerade nicht ein Ausstellen mit Namen und Titeln, sondern ein Verstellen mit Preisen. Das heißt, das Signifikat Ausgestelltes wird vom Signifikanten Ausstellung abgeschnitten, verdeckt, wodurch ein Kampf um das Signifikat im Gegensatz ausbricht, der eine kunstgeschichtliche Parallele im »Aufstand der Abstrakten« um 1910 hat. Was bis 1800 korrelativ zur Ästhetik als Dispositiv existierte, kommt nun ab 1900 epistemisch einem Nichtwissen gleich. Was von der Kunst der 1980er Jahre bestätigt werden wird, ist ein Primat des Dekorateurs, der formal, material und – an Kontext, Theorie und Definitionsmacht – informationell gestaltet (*Schauenster-Botschaften. Ein Piktorial zur Ikonographie des Urbanismus*, in: Peter Pakesch, Hg., *Künstlerschauenster*, Graz 1979, S. 5–17). Was von Dürer zum Plotter führt und die Fotografie als eine technische Erfindung zumindest »teilweise von künstlerischen Zielen inspiriert« lesbar macht, erlaubt Weibel die Schlussfolgerung, Medien *per se* als Erweiterung des Material- = Kunst(werk)begriffs zu verstehen. Anders gesagt, Medien, die vorerst auf technische Medien der Abbildung und Alltagskommunikation beschränkt angesehen werden, sind nur in einem erweiterten Kunstbegriff des Materials zu fassen, wie es gerade die Kunstgeschichte bestätigt. So enthüllen die Arbeiten der strukturellen Intermedia (etwa Mixed Media), die nicht mit der bloß additiven Multi Media zu verwechseln sind, den theoretischen Untergrund einer soziologischen Medienästhetik, die sich der Bearbeitung von gesellschaftlichen Gegensätzen wie Massen- und Kunstmedium, Kommerz und Avantgarde, Trivial- und Hochkultur widmet. Daher lässt sich das Objektiv der Medienkunst nun auch schärfer fassen. Es handelt sich bei ihr nicht nur um technische Kommunikationsmittel »als Kunst«, auch nicht nur um mediumspezifische Kunst, sondern um eine Wahrnehmungskunst, die der Parallelität von Kunst- und Wahrnehmungstheoriegeschichte Rechnung trägt: »Das Wissen der Kunst: esse est percipi«, das heißt – wie inzwischen mit Bourdieu hinzugefügt werden könnte – eben nicht das eitle Wissen, im Fernsehen von anderen ge-

sehen zu werden und dadurch erst zu existieren (*Die Medienkunst und der veränderte Werkbegriff. Zur allgemeinen Angst vor der Medienkunst in einer von Medien überfluteten Welt*, in: Galerie Krinzinger, Hg., *Zur Definition eines neuen Kunstbegriffs*, Innsbruck 1979, S. 21–24). In jedem Fall, ob aufgezwungen oder nicht, muss sich die Kunst Gegensätzen stellen. Aufgezwungen und zugleich immanent – so zeigt Weibels Analyse der staatlichen Verfolgung der Wiener Aktionisten: Der Ausbruch aus dem Justizregelkreis von gesundem Volksempfinden und staatlich verordnetem Ordnungsempfinden führte dazu, der Kunst das Signum der Störung aufzuprägen. So brachte der staatliche Prozess der Identifikation eine »staatliche Grammatik des Empfindens« zum Vorschein: »Daß es (Nitsch, Muehl und anderen) um die befreite Sinnlichkeit des Empfindens ging, hat die Polizei wohl dumpf empfunden, aber sie hat wie der Großteil der Bevölkerung gemeint, es ginge um die der Künstler, wo es doch in Wahrheit um die ihre gegangen ist.« (Fall Nummer 5: *Wiener Aktionskünstler – 1963–73. Kunst: Störung der öffentlichen Ordnung*, in: *Im Namen des Volkes*, Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, 6. 5.–22. 7. 1979, S. 48–65). »alpha-rhythmen fluten / tragische melodien / mein herz pumpt in noten / die schmerzen die ziehen / mein zwerchfell wird in erregung / das auge gehorcht mit bewegung / – nur der sinn, der sinn, der steht still (...) die existenz zittert wie der / nachtexpress / voll lärm und licht / wechseln tag und nacht / jenen schatten der zerbricht / splittert die träne / mich ins gegenteil verkehrt (...) was ich schwarz / was ich weiß / ist alles nur musik / ist alles nur schatten (...) sind meine wirbel / pflastersteine / auf einer endlosen straße nur / bin ich nur schriftzug / in einer kleinen / unbekanntem tinktur«. (mit Loys Egg: *Alpha-rhythmen* (1979), auf: *Hotel Morphila Orchester*, Bonus Tracks, CD 2, EX 266-2, Wien: Extraplatte 1995, Nr. 6; vgl. ders., *Nietzsche-Rock*, in: *Neues Forum* 26, Nr. 307/308, Juli/August 1979, S. 72–75)

6

Raum und Zeit dienen vorzüglich als Bezugspunkte eines Denkens, das 1964 den noch kaum absehbaren Wandel der Kunst zu adressieren sucht. So entwickelt sich der Raum hin zu einer punktuellen, taktill omnipräsenten Globalität (McLuhan), als ob sich schon wieder gegen die cartesische Spaltung eine leibnizschen Ordnung ubiquitärer, ko-

stellt sich sogar dem philosophischen Verlangen entgegen, von der Fiktionalität der Fiktion zu wissen. Mehr noch, die Kunst allein kann die Welt der Täuschung erfassen. Während die Ursprünge des Denkens in der Lüge und der Verwirrung liegen, befindet sich das künstlerische Bilderdenken somit näher an dem Körper und an den Körpern.

Dass dieses Bilderdenken⁵ jedoch keineswegs vom begrifflich-sprachlichen Denken unabhängig gemacht werden kann, demonstriert Peter Weibels *Logo-Kunst. Eine künftige Methode der Bildbetrachtung*.¹

existierender Körper aufbaut, in der es nichts Totes gibt, das Chaos nur dem Anschein nach besteht und sogar starke Düfte weniger poröse Materien durchdringen können (Charpentrat). Spezialisierte Räume oder Felder erhalten ontologische Dignität. So ist es nichts anderes als der logische Raum des Unterscheidens und Identifizierens, der die Expansion der Kunstwelt vorantreibt (Danto). Und so stellt die Sprache des Romans nun erstmals den Raum für eine Erfahrung des Denkens, das antipsychologisch die Seele der Surrealisten hinter sich lässt (Foucault). Aber auch eines Subjekts, das sich der Einbettung in ein mediales Dispositiv, noch, enthoben fühlt: Das Subjekt sollte vielmehr an der eigenen Spaltung interessiert sein, wie sie in der Umkehrung des Blicks des Ich-sehe-mich-Sehens als Objekt bezeugt wird, eine Umkehrung, die schon das Verhältnis des Begehrens zum Bild strukturiert, in dem der Platz eines zentralen Schirms immer markiert ist (Lacan). Dazu passt eine Zeitlosigkeit, die gegen oder parallel zu Film und Geschichte ausgerichtet sein kann und das moderne *momentum* radikalisiert. Geschmack oder, zeitgemäßer, Kreativität ist in der Lage, die Vergangenheit zu kritisieren und steht daher insofern über der Zeit, wobei die Fantasie zu Hilfe kommt, indem sie als Laune die Funktion des Moments übernimmt (Perrault). Auch feiert die abstrakte Malerei einen späten Triumph, wenn sie die Bewegung wie bei Bridget Rileys Op Art als einen Moment bannt, der als flimmernde Bewegung empfunden wird (Gombrich). Dass ein solches Phänomen medientheoretisch reflektiert werden könnte, lag 1964 kultur-, wenn nicht kunstgeschichtlich bereits in der Luft. So wurde die Impression, die ein gemaltes Bild zu vermitteln vermag – was generell (!) über die Realität visuell aussagbar ist –, als von den zwei Medialschichten Licht und Malfarbe abhängig angesehen: vom Medium des Lichts, das die Dinge zum Sein erweckt, das heißt sichtbar macht und mit einer undurchdringlichen Durchsichtigkeit einhüllt und konturiert; und vom Medium der Farbflecke, die in bestimmter Anordnung Symbole bilden können und als bloße Lichtsymbolisierung an die Realität heranreichen. Gerade durch die Reduktion des Malvorgangs wird die Sphäre der visuell aussagbaren Realität ausgedrückt, aus der dann die Ursymbole der Kunst aufsteigen, was vielleicht auch für die Wort- und Musiksprache gilt (Broch). Das Werk erscheint als begrenztes, zeitweiliges Zeitzentrum von Energie, das nicht länger transzendent ist, es er-

Es geht um eine semiotische Dialektik, die aus der Antithetik Kants, Fichtes, Hegels und der Zeichentheorie abgeleitet wird. Der Widerspruch der Vernunft mit sich selbst (subjektive Antithetik) und der Gegensatz der Verglichenen (objektive Antithetik) werden zunächst als eine dialektische Begriffslogik vorgestellt. Da aber das Band von bildlich dargestellten Begriffen zum Sein durchgeschnitten ist – man denke an die abstrakte Kunst ab 1910⁶ –, löst sich der Begriff in bloße Zeichen auf und die dialektische Logik in eine Methode, die der Versprachlichung der Welt in ihren logothetischen Umkehrungen Rechnung tragen muss. Nun ist aber das Zeichen fortan zerspalten in das Signifi-

scheint von der neuen Entität Kunstobjekt aufgesogen als beängstigend, bringt aber auch neue Freiheit (Rosenberg). Diese Poetik allerdings mit einer Hermeneutik des Werks rückzuvermitteln, war 1964 auch publizistischer Ausgangspunkt eines seinerseits modernen, interdisziplinären Unternehmens, dessen Institutionalisierung im deutschen Sprachraum noch heute seinesgleichen sucht (Jauß). In diesem Kontext könnte sich auch die Diskussion der Frage ansiedeln, wie ein Künstler ohne Kunst (Huelsenbeck) denkbar wäre, jenseits des revolutionären Fests mit Bildersturm (Starobinski) und jenseits aller Bedrohlichkeit, die eine solche Rolle ohne den Hintergrund der Avantgarde mitschwingen lässt. Was und wer wäre heute ein/e Künstler/in, Philosoph/in? Der Star, die Wahnsinnige, das Genie? Gegenüber solchen Zuschreibungen, Legenden wäre ein solcher allfälliger Mythos des/der Künstler/in, des/der Philosoph/in als entpolitisierte Aussage zu analysieren, als ein Mythos, der das Reale entleert und die historischen Eigenschaften der Personen ausblendet. Die Materialien dieses Mythos könnten vielleicht in einer Analyse der Objektsprache erschlossen werden, indem diese mit dem Mythos als Metasprache konfrontiert wird (Barthes). Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, übers. v. Helmut Scheffel, Frankfurt am Main; Hermann Broch, *Hugo von Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie* (1955), München; Pierre Charpentrat, *Barock. Italien und Mitteleuropa*, München; Arthur C. Danto, *Die Kunstwelt* (1964), übers. v. Peter Mahr, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Nr. 42; Michel Foucault, *Débat sur le roman dirigé par*, in: *Tel Quel*, Nr. 17; Ernst H. Gombrich, *Moment and Movement in Art*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Nr. 27; Richard Huelsenbeck (Hg.), *Dada. Eine literarische Dokumentation*, Reinbek; Hans Robert Jauß (Hg.), *Nachahmung und Illusion. Kolloquium in Gießen 1963*, in: *Poetik und Hermeneutik 1*, München; Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, in: *Das Seminar. Buch XI*, übers. v. Norbert Haas, Weinheim/Berlin 1987; Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York; Charles Perrault, *Parallèles des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences* (1688–97), hg. v. Hans Robert Jauß, München; Harold Rosenberg, *The Anxious Object; Art Today and Its Audience*, New York; Jean Starobinski, *Die Erfindung der Freiheit 1700–1789*, Genf.

kat (das Bezeichnete, das »Reale«) und in die Signifikanten (die bezeichnenden Begehren). Die Signifikanten kämpfen dabei um das Signifikat in jeweils entgegengesetzter Weise. Das freie Flotieren eines Signifikanten wird durch die binäre Struktur der Sprache verhindert. Zugleich führen das Imaginäre des Begehrens und das Symbolische der Sprache eine fortschreitende Durchlöcherung des Realen bis zur Abwesenheit desselben durch (Lacan).

Der Verlust der Gegenständlichkeit der Welt führt die Kunstauffassung somit dazu, die platonische Unterscheidung von Illusion und Realität aufzugeben und das Bild als Aussage gerade dessen zu verstehen, was das dargestellte »Reale« nicht zeigt. Weibel erzählt folgende Geschichte nach Plinius: Zeuxis will Parrhasios von seiner Malkunst überzeugen. Die gemalten Trauben scheinen so echt, dass herbeigeflogene Vögel nach ihnen picken. Daraufhin malt Parrhasios einen Vorhang, der Zeuxis so echt scheint, dass er ihn wegziehen will, um das Dahinterliegende zu erblicken. Der Schluss daraus: das Bild zeigt nicht, was es zeigt, und es ist zugleich nicht, was es zeigt.

Die vorgeführte komplexe Kunst-Logik der logothetischen Kunstauffassung verdeutlicht Weibel in der Folge ideologiekritisch an der Popgruppe *art of noise*, »Entartete Kunst«, Beuys, Haring/Holzer, Amadeus und Mineralwasserreklame. Offen bleibt, welche Kunst für die Logothetik akzeptabel ist und wie die Ästhetik für die künftige Logo-Kunst beschaffen sein müsste. Letztendlich ebenso von künstlerischer Erfahrung bestimmt, skizziert Hannes Böhringer seinen *Künstlerphilosophentheologen*.¹ Die Frage, die sich Böhringer stellt, lautet: Welche Funktionen muss ein Atelierstuhl erfüllen, damit Leben in Kunst übergehen kann?

Als Arbeitsstuhl erlaubt er die alchemische Verwandlung und Reinigung von Materialien in einem Ausdruck innerer Prozesse. Die Natur soll in ihrer schöpferischen Kraft nachgeahmt werden. Als Komfortstuhl ermöglicht er Gleichgewicht, Kontemplation, eine Passivität, ohne die das Aktive leerläuft. Als Bürostuhl hilft er die eingedrungene Bürokratie produktiv umzusetzen.

Die bildende Kunst befindet sich, so Böhringer, im Kulturpark der postindustriellen Dienstleistungsgesellschaft (Bell), in der es weniger um das Herstellen und Verkaufen von Kunstwerken geht als um die Verwaltung ästhetischer Dienstleistungen. Indem die Produktion von Gütern durch die Produktion von Know-How in Netzwerken abgelöst wird, kommt es für den Künstler immer mehr darauf an, durch Kontakt und Information überhaupt Zugang zum Kunstbetrieb zu finden.

Die einzelnen Verwaltungsinstitutionen Kunsthochschule, Galerie, Kunsthalle, Kunstmesse und Museum verlieren zunehmend ihre eindeutigen Funktionen, sodass die Verwaltung selbst zum Kunstwerk mutiert. Die Verwaltung des Vermögens moderner Kunst führt zu ihrer Anverwandlung. Böhringer zeigt

das Aufarbeiten dieses Wandels eindrucksvoll an Reinhard Muchas Installation im Württembergischen Kunstverein 1985. Indem aber Unbestimmtheit die Signatur unserer Zeit ist (Gehlen), besteht die Gefahr, dass die Offenheit der Kunst zu einem eindeutigen Raum fixiert wird. Kunst am Bau, Ausstellungsinszenierung, Kunst als Theorie-Illustration erzwingen eine andauernde »Wechselausstellung« gigantischen Maßstabs. Aus dieser Verstrickung, so Böhringer, kann nur eine theoretische Unbestimmtheit heraushelfen. Sie wurde anfänglich von Philosophie und Theologie als überquellendes, göttliches Leben, als Spannung von Einzelem und Verallgemeinerbarem begriffen. In der Neuzeit verkommt diese Bemühung, so Böhringer, zur ästhetischen Betrachtung, um in der Moderne mit den theoretischen Reflexionen von Künstlern einen neuen Anlauf zu nehmen – in Impressionismus, Konstruktivismus (Auflösung der Gegenstände), Dada (universelle Deutbarkeit), bei Kandinsky, Klee (universelle Kürzel). Philosophisches Erbe übernehmen Malewitsch und Newman durch erhabene Abstraktion und gesellschaftlich exklusiven Stil, christlich theologisches Erbe übernehmen Dada, Fluxus, Pop art unter Verzicht auf Vollkommenheit und Einschluss des Publikums durch die Montage.

Letzteres unterstreicht Böhringer im Hinblick auf eine universale Anschlussfähigkeit, die aber der modernen Kunst weder den Beginn einer neuen Epoche, noch das Verdikt der Salonkunst zuzuweisen erlaube. Auf die erste Phase einer religiös formulierten Gestaltung der neuen Zeit und die zweite einer dogmatischen Verwaltung jener Revolution folgt schließlich die postmoderne Kunst mit einer künstlerischen Selbst-Verwaltung der Moderne als eine Unbestimmtheit. Dieses Paradoxon muss der Künstler ständig gegenwärtig halten, wie Böhringer betont. Das künstlerische Schaffen soll daher vom Arbeitsstuhl, Komfortstuhl und Verwaltungsstuhl unter der Leitung von letzterem aus unternommen werden. Die Umwandlung von Erlebnissen zu Stenogrammen, der Simulation der Reichhaltigkeit der Welt, die Regression in den embryonalen Zustand des konzeptuellen Apparats, die Wahrnehmung und Artikulation einer Situation, die Werkproduktion und damit der Abbau der Bestimmtheit der Vorstellung und der Herrschaft der eigenen Verwaltung über die Produktion ermöglichen einen Anschluss an die vorhandene oder produzierte Reichhaltigkeit der Welt. Der Stein des Weisen, *le pierre philosophique*, ist gefunden, die Kompositionsprobleme lösen sich von selbst.