

Grenzüberschreitungen (in) der Kunst: Eine praxisbezogene Ästhetik

Acil, Tufan

Veröffentlichungsversion / Published Version

Dissertation / phd thesis

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:

transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Acil, T. (2017). *Grenzüberschreitungen (in) der Kunst: Eine praxisbezogene Ästhetik*. (Edition Moderne Postmoderne). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839437650>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

TUFAN ACIL
**GRENZÜBERSCHREITUNGEN
(IN) DER KUNST**
EINE PRAXISBEZOGENE ÄSTHETIK



[transcript] Edition Moderne Postmoderne

Tufan Acil
Grenzüberschreitungen (in) der Kunst

Tufan Acil (Dr. phil.), geb. 1982, hat am Institut für Philosophie an der Freien Universität Berlin promoviert. Er ist Postdoc Fellow in der Dahlem Research School an der FU Berlin und forscht im Bereich der Ästhetik und Kunstphilosophie.

TUFAN ACIL

Grenzüberschreitungen (in) der Kunst

Eine praxisbezogene Ästhetik

[transcript]

Zugl.: Dissertation, Freie Universität Berlin, 2016 unter dem Titel »Grenzüberschreitungen und Konvergenzen. Eine praxisbezogene Ästhetik«.

Diese Publikation wurde aus den Mitteln der FAZIT-STIFTUNG Gemeinnützige Verlagsgesellschaft mbH gefördert.

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch den Fachinformationsdienst Philosophie.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0 Lizenz (BY-NC-ND). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen, Derivate oder Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2017 im transcript Verlag, Bielefeld

© Tufan Acil

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Gürbüz Çömlekçioğlu, Istanbul [g mit Breve]

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-3765-6

PDF-ISBN 978-3-8394-3765-0

<https://doi.org/10.14361/9783839437650>

Buchreihen-ISSN: 2702-900X

Buchreihen-eISSN: 2702-9018

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Vorwort | 7

Einleitung | 9

I. GRENZEN UND ÜBERSCHREITUNGEN | 29

1 Allgemein-begriffliches Verständnis von Grenze und Grenzüberschreitung | 35

1.1 Dialektische Bestimmung der Grenze | 35

1.2 Differenztheoretisches Verständnis der Grenze | 51

2 Praxisbezogenes Verständnis von Grenze und Grenzüberschreitung | 69

2.1 Doppelte Praxisbezogenheit der Grenze | 70

2.2 Erfahrung und Sprache der Grenze und der Überschreitung | 75

2.3 Übergang zu den ästhetischen Grenzüberschreitungen | 88

II. GRENZEN DER KUNST UND KUNSTPRAXIS | 95

1 He-Autonomie der Ästhetik | 101

Mini-Exkurs zu Hegel | 120

2 Autonomie als Grenze der Kunst | 123

Monade: Verschlussene Grenze des Kunstwerks | 139

Zwischenresümee | 143

3 Riss: Bestreitende Grenze des Kunstwerks | 147

4 Parergon: Aporetische Grenze des Kunstwerks | 161

Resümee | 183

III. GRENZEN UND KONVERGENZEN DER KÜNSTE | 189

1 Grenzen der Künste | 195

1.1 Einteilungen: Probleme, Methoden und Relevanz | 196

1.2 Exkurs zur Einteilung der Künste (Lessing) | 203

1.3 Laokoon seit dem 20. Jahrhundert:

Das Paradigma der Medienspezifität | 224

2 Das Problem der Grenzüberschreitung zwischen den Künsten | 235

3 Konvergenzen zwischen den Künsten | 249

3.1 Konvergenzen der Gattungen (Adorno) | 250

3.2 Gattungen aus Konvergenzen (Derrida) | 271

Resümee | 293

Siglenverzeichnis | 297

Literatur | 299

VORWORT

Die vorliegende Arbeit wurde im Oktober 2015 am Fachbereich Philosophie an der Freien Universität Berlin als Dissertation angenommen. Sie wurde im Rahmen des internationalen DFG-Kollegs „InterArt“ in Berlin erstellt. Die mündliche Prüfung fand am 12.02.2016 statt und für die Druckfassung wurden nur stilistische Änderungen vorgenommen.

Diese Studie wäre ohne die vielfältige Hilfe und Unterstützung von verschiedenen Personen und Institutionen nicht möglich gewesen. Zunächst möchte ich mich bei meinem Erstbetreuer Georg W. Bertram für seine optimale Betreuung ganz herzlich bedanken. Sein großes Engagement, sein Interesse und seine wertvolle Kritik führten dazu, dass ich diese Arbeit mit einem guten Gefühl abschließen konnte. Ebenfalls bedanke ich mich von ganzem Herzen bei meiner Zweitbetreuerin Andrea M. Esser, die mir überhaupt ermöglicht hat, dieses Projekt (bereits in Marburg) zu beginnen. Zudem hat sie meine Dissertation in jedem Schritt mit hilfreichen Ratschlägen mitverfolgt, dann begutachtet und ist am Ende für die Disputation extra nach Berlin gereist. Mein besonderer Dank gilt Erika Fischer-Lichte, die als Sprecherin des InterArt-Kollegs eine ideale Atmosphäre für einen internationalen sowie interdisziplinären Austausch schaffte, auf den wichtige Argumente und Überlegungen dieser Studie zurückführen. Ausdrücklicher Dank gilt der FAZIT-STIFTUNG für die Gewährung eines Druckkostenzuschusses und für die finanzielle Unterstützung während der Frühphase meiner Promotion.

Danken möchte ich vor allem Mark Halawa-Sarholz, der nicht nur zu dem Inhalt meiner Arbeit mit zahlreichen Kommentaren und produktiven Diskussionen beigetragen hat, sondern auch mich in schwierigen Phasen der Promotion mit persönlichen Gesprächen unterstützt hat. Mein Dank gilt weiterhin allen Mitgliedern des InterArt-Kollegs, unter anderem Gertrud Koch für die wichtigen Anregungen, die sie in den Kolloquien sowie während meiner Disputation gegeben hat, Andrea Sakoparnig für ihre wertvollen Kommentare und kritischen Anmerkungen über Adornos Ästhetik, Sophie Herr für die gemeinsame Lektüre aktueller Film- und Intermedialitätstheorien und Anne Breimaier für die sehr anregenden Gespräche über einzelne Künste und Künstlersubjekte, durch die ich immer

neue Blickwinkel über die Verschiedenheiten und die Grenzen der Kunstpraktiken gewinnen könnte. Auch Daniel Martin Feige danke ich für seine Empfehlungen, Kommentare sowie seine Schriften, die viele Argumente im vorliegenden Buch stark beeinflusst haben.

Das Verfassen dieses wissenschaftlichen Buches war für jemanden, dessen Muttersprache nicht Deutsch ist, ein sehr langer Marathon und erforderte viel Vor- und Mitarbeit. Viele wichtige Menschen aus unterschiedlichen Orten haben dafür ihre Kraft und Zeit zur Verfügung gestellt oder einfach mitgefiebert. Besonderer Dank gebühren Winfried Schröder (Marburg), bei dem ich mehrere Semester als wissenschaftliche Hilfskraft arbeiten durfte, meiner Dozentin Doris Krohn (Hamburg), die mir deutsche Sprache mit Kunst und Theater beigebracht hat, meinen Hochschuldozenten aus METU (Ankara), unter anderem Elif Çırakman, Tahir Kocayığıt, Samet Bağçe und Ahmet Inam, die mich Philosophie schon zu Beginn meines Studiums als eine leidenschaftliche Denkpraxis belehrt haben, meinem Schullehrer Refik Teymen, der mich zu einer akademischen Laufbahn ermutigt hat, und meinen Freunden Volkan, Mete, Pelin, Ozan, Özge, Gürbüz, Hannah, Daniel, Neri, Malte, René, Fadime, Andy, Aziz, Eser, Kalender, Fatma, Elçin, Togan, Sinem, Suse, Ali, Ceyda, Miriam, Emine, Martin, Katia, Necdet, Çiğdem, Dennis, Can, Eda, Nil, Şeyda, Seçkin, Julie, Sasha und The Crew. Meine Großfamilie, insbesondere meine Onkel Ali und Berkant, meine Schwestern Derya und Berna sowie ihre Kinder Deniz und Maya, (die mir seit ihrer Geburt dauerhaft Freude schenken), meine Eltern Cevdet und Nurcan und nicht zuletzt meine Frau Gesa, die für diese Arbeit zahlreiche schlaflosen Nächte verbringen sollte und auch ihre Familie, haben mir auch hier im Ausland Rückhalt gegeben, für den ich sehr dankbar bin.

Die Arbeit wurde in ihrer letzten Phase mit einer nicht weiter überschreitbaren Grenze konfrontiert: mit dem Tod eines sehr lebensfrohen und engen Freundes, von Murat. Trotz oder mit seiner Abwesenheit hat er den Verlauf und die Richtung dieser Studie maßvoll verändert. Darum sei dieses Buch ihm gewidmet.

Köln, Dezember 2016

Einleitung

Seit Alexander G. Baumgartens Begründung der philosophischen Ästhetik beschäftigt sich diese mit einer Reihe von Grenzproblemen. Das grundlegendste Problem ist offensichtlich das der eigenen Grenze: Welche Grenze hat Ästhetik, um überhaupt als eine *eigenständige* Disziplin zu gelten? Was gehört zu ihrem Programm und was nicht? Wie ihr Herkunftswort *aisthesis* impliziert, bezieht sie sich nur auf die Grenzen der sinnlichen Wahrnehmung? Aber auch auf ihre ganze Reichweite?

Mit der Begründung dieses Neubereichs der Philosophie wollte Baumgarten im Allgemeinen zeigen, dass sich die Erkenntnisfähigkeit von Menschen nicht allein auf rational-logische Urteile beschränken lässt, sondern es noch eine andere spezifische Art von Erkenntnis gibt, die aus unseren sinnlichen Vermögenkräften hervorgeht. Eine solche Erkenntnis wurde in der zu seiner Zeit prominent gewordenen Leibniz-Wolff'schen Schule als untere Stufe der Erkenntnis – d.h. eine klare, aber undeutliche Erkenntnis – diskreditiert und von den sogenannten höheren Stufen der Erkenntnis (deutlich-klares oder adäquates Wissen) stark abgegrenzt.¹ Gegenüber dieser einseitigen Erkenntnislehre behauptete Baumgarten, dass auch unser sinnliches Vermögen seine eigene Berechtigung hat, weil es solche Leistungen erbringt, die für das Wissen genauso konstitutiv sind wie andere rationalen Erkenntnisse.

Mit einer Umdeutung des Konzepts des *analogon rationis* argumentierte Baumgarten, dass die Ästhetik mit eigener Logizität als ein selbständiges Wissensfeld gelten sollte, ohne auf andere rationale Felder reduziert zu werden.² Gleichzeitig hatte er der Ästhetik eine für alle anderen Wis-

1 Vgl. Stefan Majetschak, *Ästhetik zur Einführung*, Hamburg 2007, S. 20f.

2 Vgl. Brigitte Scheer, *Einführung in die philosophische Ästhetik*, Darmstadt 1997, S. 57.

sensbereiche konstitutive Funktion zugeschrieben: Mit diesem neuen Wissensfeld könnte die Vollkommenheit des menschlichen Erkenntnisvermögen im Ganzen nachgewiesen werden, ohne eine einzige Quelle desselben auszulassen. Die Vervollkommnung aller Erkenntnisarte, die man als ein gemeinsames Ziel des rationalistischen Zeitalters bezeichnen kann, könnte aber immer davon abhängig sein, dass zwischen Teilwahrheiten, die durch verschiedene Vermögen gewonnen werden können, keine strikten Trennungen bzw. Abgrenzungen, sondern fließende Übergänge existieren. Eben in einem solchen Grenzgebiet bzw. an einer Peripherie ist die neuzeitliche Ästhetik entstanden, durch die jene Übergänge bzw. Vermittlung zwischen den rationalen, mathematischen, moralischen oder theologischen Erkenntnisarten möglich sein sollten.

Da Ästhetik ihren Anspruch auf einen eigenen autonomen Wissensbereich scheinbar nur im Spannungsfeld mit anderen Wissensbereichen verwirklichen könnte, ist wegen ihrer relativen Freiheit, die von jenen Bereichen abhängt, eine Reihe von weiteren Grenzproblemen entstanden, die bis heute viele Diskussionen der philosophischen Ästhetik beherrschen. Neben dem Problem der disziplinären Autonomie trat vor allem auch die Frage nach ihrem Forschungs- oder Untersuchungsgegenstand auf: Geht es der Ästhetik um eine neue Erkenntnis, die man anhand von bis dahin geltenden Begriffen der Philosophie nicht analysieren kann und darum eines völlig anderen Vokabulars und neuer Methoden bedarf? Auf welche Phänomene, Praktiken und Gegenstände bezöge sich dann solch eine Erkenntnis? Nur auf bestimmte Phänomene der Kultur oder der Natur oder der Kunst?

Als Baumgarten Ästhetik als eine Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis bestimmte, ging er davon aus, dass das Schöne in den Phänomenen der Welt und der Kunst objektiv existiert und durch menschliche Erkenntnis- bzw. Vorstellungskräfte unmittelbar erkannt werden kann.³ Hingegen hat Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* (1781) – in der nächstgrößten systematischen Studie der philosophischen Ästhetik – die Möglichkeit einer Übereinstimmung des Gefühls des Schönen mit den Erkenntnisbegriffen vehement zurückgewiesen. Zwar ging auch Kant (wenn auch erst in der *Dritten Kritik*) von der wissenschaftlichen Würdigkeit der Untersuchung des Schönen aus und führte die Ästhetik als eine eigenständige Disziplin entscheidend fort. Jedoch könnten ihm zufolge die Prinzipien dieser Wissenschaft weder an den Dingen der Welt noch in den Er-

3 Vgl. Scheer, *Einführung in die philosophische Ästhetik*, S. 55 u. 77.

kenntnisbegriffen gefunden werden. Vielmehr lassen sie sich in einer spezifischen Urteilsart entdecken, durch die uns das Schöne in seiner Form bzw. ohne Fremdinteresse gefällt. Während also Baumgartens Ästhetik von der objektiven Existenz des Schönen bis zu ihrer begrifflichen Erkennbarkeit reicht,⁴ grenzt Kant sie auf die Form und die Prinzipien der schönen Urteilpraxis ein. Allerdings geht es der kantischen Begrenzung der Ästhetik auf die ästhetischen Urteilspraktiken weniger um eine maßvolle Abgrenzung, sondern eher um eine qualitative *Verschiebung* ihres Gegenstandsbereichs. Denn das ästhetische Urteil bestimmt Kant – wie in dieser Studie eingehend diskutiert wird (vgl. II.1) – als eine wesentliche Reflexionsleistung des Subjekts, die einerseits – wie bei Baumgarten – mit den anderen Wissensarten zutiefst verbunden ist und andererseits einen grundlegenden Beitrag zur freien Konstitution des Subjekts leistet.

Das Moment des ästhetisch Reflexiven in der kantischen Ästhetik wurde anschließend von den Frühromantikern (besonders von Schlegel und Schelling) sowie später von Hegel kritisch fortgeführt und sein Wert unmittelbar auf die Werke und Gattungen der Kunst bezogen. Da die Kunst und die Kunstwerke – nach den deutschen Idealisten – eben durch die sich denkende und reflektierende Subjektivität produziert werden,⁵ sollte die Ästhetik nicht wie bei Kant als Wissenschaft des Naturschönen, sondern als ‚Philosophie der (schönen) Kunst‘ bestimmt werden.⁶ Dabei

4 Ästhetik war für Baumgarten nicht nur die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis, sondern auch „Theorie der freien Künste“, „untere Erkenntnislehre“, „Kunst des schönen Denkens“ und „Kunst des der Vernunft analogen Denkens“. Alexander Gottlieb Baumgarten, *Ästhetik (1750)*, Dagmar Mirbach (Hrsg.), Hamburg 2007, S. 11. Für die Probleme in der Rezeptionsgeschichte dieser weiten Auffassung der Ästhetik vgl. Dieter Kliche, „Ästhetik/ästhetisch“, Karlheinz Barck (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart, Weimar 2000, S. 308–400, hier S. 326f.

5 Vgl. Walter Jaeschke, „Ästhetische Revolution. Stichworte zur Einführung“, ders. (Hrsg.), *Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795–1805). Mit Texten von Schlegel, Schelling, Humboldt, Jacobi, Novalis u.a. und mit Kommentar*, Hamburg 1999, S. 1–11, hier S. 8.

6 Bei Hegel heißt es z.B.: „[Der] Gegenstand [der Ästhetik] ist das weite Reich des Schönen, und näher ist die Kunst, und zwar die *schöne Kunst* ihr Gebiet.“ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke 13. Vorlesungen über die Ästhetik I*, Frankfurt am Main 1986, S. 13. Vgl. auch den allerersten Abschnitt mit dem Titel „Begrenzung der Ästhetik [...]“, ebd. S. 13ff.

lässt sich aber eine andere Art von Abgrenzung erkennen: Der Ästhetik gehe es nicht mehr um den gesamten Kreis des Schönen und dessen Urteils- oder Wahrnehmungsbezug,⁷ sondern – vor allem bei Hegel – darum, dass das Kunstschöne in seiner historisch-kulturellen Veränderbarkeit begrifflich erkannt wird. Von dem philosophisch-ästhetischen Projekt Hegels wird dementsprechend sowohl das Naturschöne, das nach Kant der künstlerischen Produktion immer überlegen war, als auch *schöne* Gegenstände, Phänomene oder Momente des Alltags ausgeschlossen. Jedoch deutet auch diese Abgrenzung keineswegs auf eine geringe Funktion der Ästhetik für die menschliche Welt hin, sondern ihr wird im Gegenteil eine ganz wesentliche Rolle zugeschrieben: Zusammen mit Religion und Philosophie repräsentierte die Kunst nach Hegel eine höchst spezifische Form des Geistes, die „die tiefsten Interessen des Menschen“ in ausgezeichneter und reflexiver Weise erscheinen lässt.⁸

Im Hinblick auf die Akzentverschiebung der Ästhetik erst von den Wahrnehmungspraktiken (Baumgarten) zu den reflexiven Urteilspraktiken (Kant) und dann von diesen zu den Kunstpraktiken (Hegel) lässt sich behaupten, dass bereits mit der Entstehung und der Entwicklung der Ästhetik ein Streit um ihre eigenen Grundlagen und ihren Gegenstandsbereich einherging. Noch heute ist dieser Streit keineswegs entschieden.⁹ Die Reichweite und der Gegenstandsbezug der philosophischen Ästhetik werden auch von heutigen Theoretikern¹⁰ sehr unterschiedlich wahrgenommen. Einige grundlegenden Fragen, die die aktuellen ästhetischen Theorien direkt oder indirekt betreffen, sind darum immer noch: Was gehört zum Forschungsprogramm der Ästhetik heute und was nicht? An welchem Inhalt

7 Vgl. Jaeschke, „Ästhetische Revolution“, S. 8.

8 Hegel, *Werke 13*, S. 21.

9 Nicht zuletzt tragen zwei verschiedene Sammelbände, die sich auf völlig unterschiedliche Epochen und Traditionen der Ästhetik beziehen, den gleichen Namen: „Streit um die Grundlagen der Ästhetik“. Für den thematischen Bezug auf die Analytische Ästhetik vgl. Roland Bluhm, Reinold Schmücker (Hrsg.), *Kunst und Kunstbegriff. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik*, Paderborn ³2013. Für den historischen Bezug auf die Frühromantik vgl. Walter Jaeschke (Hrsg.), *Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805). Mit Texten von Schlegel, Schelling, Humboldt, Jacobi, Novalis u.a. und mit Kommentar*, Hamburg 1999.

10 In diesem Buch wird nur aus Gründen der sprachlichen Vereinfachung die männliche Funktionsbezeichnung verwendet. Es sind jedoch stets Personen männlichen und weiblichen Geschlechts gleichermaßen gemeint.

oder an welchem Gegenstand soll sich eine ästhetische Theorie orientieren: an unserer ästhetischen Erfahrungs- und Wahrnehmungsweise oder an den Gegenständen und Ereignissen, die wir gewöhnlich Kunst nennen? Sind die Erfahrungen primär oder die Kunstwerke? Zählen dazu auch besondere Gegenstände des Alltags oder ästhetisch-poetisch wirkende Sätze aus politischen oder sozialen Kontexten? Ist es nicht wieder notwendig, wie bei Hegel, die Philosophie der Kunst von der allgemeinen Ästhetik strikt zu trennen?¹¹ Der aktuelle Streit um die Abgrenzung des Ästhetischen hinsichtlich seines Gegenstandsbezugs kann an dieser Stelle zwar nicht vollständig ausgeführt werden. Jedoch wird sie – exemplarisch – mit Blick auf eine wichtige philosophische Richtung in der gegenwärtigen Ästhetik, auf die Theorien der *ästhetischen Erfahrung*, problematisiert, um daraus die methodologische Pointe der vorliegenden Studie klar zu bestimmen.

Vielen erfahrungstheoretischen Ansätzen geht es an erster Stelle um die Analyse der besonderen Weisen der Erfahrungen, die wir bei unserer Auseinandersetzung mit Kunstwerken oder anderen Gegenständen der Natur und der Kultur machen. Die Besonderheit einer solchen Erfahrung wird von jedem Autor freilich je anders verstanden: Ästhetische Erfahrungen können z.B. verstehend, krisenhaft, körperlich, existentiell, sprachlich-auslegend, sprachlos, schwellenhaft, gefühlserregend, selbstzweckhaft usw. vollzogen werden.¹² Obwohl bei den unterschiedlichsten Theorien der ästhetischen Erfahrung weder der Erfahrungsbegriff noch der Begriff des Ästhetischen noch „die Reichweite der ästhetischen Erfahrung“¹³ ein-

11 Vgl. Daniel Martin Feige, „Zum Verhältnis von Kunsttheorie und allgemeiner Ästhetik: Sinnlichkeit als konstitutive Dimension der Kunst?“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 56 (2011), S. 123–142.

12 Für verschiedene Auffassungen dieses Begriffs vgl. Joachim Küpper, Christoph Menke (Hrsg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt am Main 2003. Für einige frühe Entwürfe zur Theorie der ästhetischen Erfahrungen vgl. Rüdiger Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main 1989; Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main 1991. Der Begriff der Erfahrung war auch im Kontext der analytischen sowie pragmatischen Ästhetik nicht unbedeutend. Vgl. Monroe C. Beardsley, *Aesthetics. Problems in the philosophy of criticism*, Indianapolis ²1981, S. 527f.; John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt am Main 1988.

13 Martin Seel, „Über die Reichweite ästhetischer Erfahrung“, Gert Mattenklott (Hrsg.), *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemi-*

heitlich konzipiert wird,¹⁴ kann man wohl die Behauptung aufstellen, dass die Entstehung bzw. Reaktualisierung dieser Theorierichtung unmittelbar mit der Krise des Werkbegriffs im Einzelnen und generell mit der Krise der Kunst, die durch die vermeintlichen Tendenzen der künstlerischen Grenzüberschreitungen verursacht wurde, zu tun hat. So schreibt Rüdiger Bubner in seinem Aufsatz *Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik*, in dem einer der einflussreichsten erfahrungstheoretischen Ansätze in der Ästhetik entworfen wurde:

„Wenn [...] einer Ästhetik, in der die Philosophie die Kunst als eine markierte Gestalt ihrer selbst zu identifizieren meint, die Gefahr der Heteronomie droht und wenn weiterhin die massive Werkkategorie, die den ontologischen Träger einer in Kunst sinnlich erschaute Wahrheit abgibt, gerade im Blick auf zeitgenössische Phänomene kein Vertrauen verdient, so bleibt als methodischer Weg allein der Ausgang von der *ästhetischen Erfahrung* übrig.“¹⁵

Der Begriff der „ästhetischen Erfahrung“, den Bubner in weiteren Abschnitten seiner Schrift ausgehend von Grundeinsichten der kantischen Ästhetik entwickelt, wird heute zwar nicht direkt als der neue Gegenstandsbereich, sondern eher als „Grundbegriff“¹⁶ der philosophischen Ästhetik betrachtet. Jedoch hat sie sich bisher weniger nur auf spezifische Erfahrungsweisen im Umgang mit Kunstwerken begrenzt, als dass er zu meist eine größere, kunstdefinitorische Funktion erfüllte. Sie war in der Tat für Bubner und später für viele Theoretiker ein begriffliches Instrumentarium, um selbst Kunst zu bestimmen.¹⁷ Demnach lässt sich die Kunst nicht mehr durch die Struktur der Kunstwerke oder der einzelnen Künste, sondern durch unsere ästhetischen Erfahrungen bestimmen.

sche, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich, Hamburg 2004, S. 73–81.

14 Vgl. Stefan Deines u.a., „Kunst und Erfahrung. Eine theoretische Landkarte“, dies. (Hrsg.), *Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*, Berlin 2012, S. 7–37, hier S. 10f.

15 Rüdiger Bubner, „Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik“, ders. (Hrsg.), *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main 1989, S. 9–51, hier S. 34. Hervorhebung im Original.

16 Vgl. Joachim Küpper, Christoph Menke, „Einleitung“, dies. (Hrsg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt am Main 2003, S. 7–15, hier S. 7.

17 Vgl. Küpper/Menke, „Einleitung“, S. 7f.

Bei solchen direkten oder indirekten Versuchen zur Definition von Kunst in der Ästhetik¹⁸ haben wir schließlich eine neue Version des oben diskutierten Abgrenzungsproblems. Auf der einen Seite führt eine erfahrungsästhetische Theorie der Kunst meistens zu einer sehr weiten Kunstdefinition, weil man *nicht nur* Kunstwerke, sondern sehr oft auch die Natur, schöne Gegenstände und Momente des Alltags, Design, Mode oder Kulinarisches ästhetisch erfahren kann.¹⁹ Werden also die Konturen des eigenen Erfahrungskonzepts mit dem Begriff oder der Reichweite der Kunst gleichgesetzt, hat man am Ende eine neue Form des Ästhetizismus, der dafür offen ist, das ganze Leben als Kunst aufzufassen. Auf der anderen Seite kann eine Erfahrungstheorie der Kunst tatsächlich ihr Konzept der ästhetischen Erfahrung modifizieren und es nur auf künstlerische Phänomene oder paradigmatische Werke in der Kunst begrenzen. Weil aber Kunstwerke (im klassischen Sinne) nicht immer als ästhetisch oder schön erfahren werden, sondern sehr oft auch anderen Tätigkeiten wie der Interpretation oder dem kunsthistorischen Wissen (wenn wir z.B. den Werken der Minimal Art oder *Ready-Mades* begegnen) bedürfen,²⁰ müsste eine solche Theorie mit einem relativ engen Kunstverständnis zufrieden sein, das viele Werke und Praktiken aus dem Kunstbereich ausschließt.

Mit dieser knappen Problematisierung der (Nicht-)Definierbarkeit der Kunst aus einer erfahrungstheoretischen Perspektive²¹ wird keineswegs darauf abgezielt, das Paradigma der ästhetischen Erfahrung im Ganzen in

18 Solche Definitionsversuche werden selbstverständlich nicht von allen oder auch nicht nur von Erfahrungsästhetikern unternommen. Auch bei vielen verschiedenen z.B. werkontologischen, produktions- und medienästhetischen oder analytischen Ansätzen der Kunst lässt sich von einem Streit um die Definierbarkeit und Nicht-Definierbarkeit der Kunst sprechen. Vgl. z.B. Petrus Klaus, „Was sind Kunstwerke? Grundzüge einer Konstitutionstheorie der Kunst“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 47/2 (2002), S. 217–236. Für diese Debatte im Allgemeinen vgl. Bluhm, Schmücker, *Kunst und Kunstbegriff*.

19 Vgl. Deines u.a., „Kunst und Erfahrung“, S. 22ff.

20 Paradigmatisch stehen für diese Debatte Arthur Dantos Überlegungen, vgl. Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt am Main 2003. Für Martin Seels Einwand gegen Danto vgl. Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, München 2000, S. 192ff.

21 Für die weiteren Diskussionen und Beiträge in dieser Hinsicht vgl. Deines u.a., „Kunst und Erfahrung“.

Frage zu stellen oder ihre wichtigen Leistungen zu übersehen.²² Vielmehr kommt es hier darauf an, auf ein dauerndes Abgrenzungsproblem der Ästhetik hinzuweisen, das uns zu den folgenden Fragen bringt: Wodurch ist die Grenze der Kunst zu bestimmen? Soll sie nur ästhetisch bestimmt werden oder ist eine außerästhetische Bestimmung der Kunst möglich bzw. notwendig? Soll man dafür eine allgemeine Ästhetik von der Philosophie der Kunst strikt trennen oder eher diese jener harmonisch unterordnen?²³ Soll man diese beide jeweils als völlig verschiedene oder (manchmal) einander überkreuzende Disziplinen verstehen? *Und noch wichtiger:* Wenn es sich in einem von diesen Bereichen um einen vermeintlichen Akt der Grenzüberschreitung handelt, wo ist dieser dann theoretisch zu verorten? Wenn es im weiteren Sinne Zwischenfälle und -praktiken gibt, die weder nur als Kunst noch als nur Alltagsschönes noch als nur Naturschönes klassifiziert werden können, in welchem Bereich sollen sie thematisiert werden? In der Kunsttheorie oder in der allgemeinen Ästhetik? Oder an der Grenze zwischen beiden? Dies sind einige wichtige Fragen auch an die vorliegende Studie, die versucht, angemessene Verständnisse der Grenzen und Überschreitungen (in) der Kunst zu gewinnen, aber notwendigerweise andere (Nachbar-)Grenzen berührt.

Bleiben wir aber zuerst noch einmal bei der (vermeintlichen) Krise des Werkes, die oben ausgehend von Bubner als eine der wichtigen Ursachen der gegenwärtigen Abgrenzungsprobleme der Ästhetik – bzw. als eine neue Akzentverschiebung in der gegenwärtigen Ästhetik – beschrieben wurde. Wenn wir uns mit Bubner an „den *Phänomenen der Kunst*“²⁴ orientieren, können wir diese Krise mit ihm so diagnostizieren: „Seit den Konstruktionen des Kubismus und Futurismus, seit den Ready-mades und den Materialbildern aller Art zielt eine der wesentlichen Tendenzen moderner Produktion auf Überwindung [...] der herkömmlichen Werkeinheit.“²⁵ Dazu kommen selbstverständlich weitere Beispiele wie die „dadaistischen Vexierbilder und surrealistischen Schocks“ sowie Praktiken aus der Aktionskunst und Happeningkunst, die ebenso „die Skepsis gegenüber

22 Die Leistungen von Kants Autonomie-Ästhetik werden im zweiten Teil dieser Studie eingehend diskutiert. Vgl. II.1.

23 Vgl. Feige, „Zum Verhältnis von Kunsttheorie und allgemeiner Ästhetik“.

24 Bubner, „Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik“, S. 10. Hervorhebung im Original.

25 Bubner, „Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik“, S. 33.

der Geschlossenheit des Werkes in ihr Zentrum auf[nehmen].²⁶ Das Problem oder die Krise liegt anscheinend in den künstlerischen Praktiken, jedoch könne man es bzw. sie nicht durch die „Hypostasierung“ von einzelnen Kunstwerken bzw. -ereignissen auflösen, weil dabei mit den Grenzen zwischen Werk und Nichtwerk permanent gespielt wird, die nicht mehr festzustellen seien. Vielmehr könne man die Krise erst dann beseitigen, wenn man „von der *ästhetischen Erfahrung*“ ausgeht.²⁷

Anstatt die hier von Bubner beschriebene Krise der Werkeinheit weiter mit seinem Konzept der ästhetischen Erfahrung oder mit einem alternativen Werkkonzept zu überwinden,²⁸ treten wir als Nächstes einen Schritt zurück: zurück zum *Vor-Krisen-Zustand* des Kunstwerks. Freilich wurde die reale Existenz eines solchen Zustandes weder von Bubner noch von den anderen Kritikern des Werkbegriffs direkt erwähnt. Um aber die theoretische Pointe der vorliegenden Arbeit von einer Art des kunsthistorischen Empirismus klar zu differenzieren, ist es notwendig, die prinzipielle Unmöglichkeit eines solchen Zustandes geltend zu machen. Einem solchen Empirismus zufolge hieße es z.B., dass die Grenzüberschreitungen als Phänomene der einzelnen Kunstwerke und der Künste historisch ungefähr mit den Avantgardebewegungen beginnen und ihr Grad mit den Kunststrichtungen wie Konzeptkunst, Aktionskunst und heute auch mit der Digitalkunst oder Netzkunst weiter steigen. Zweifelsohne wandeln sich Kunstpraktiken, wodurch immer wieder neue künstlerische Richtungen, Stile, Traditionen, Formen und Gattungen entstehen. Die Bedeutung der Geschichte für die Kunst kann keineswegs bestritten werden – auch wenn man nicht immer von der gleichen Geschichtskonzeption ausgeht.²⁹ In diesem Sinne lassen sich die Ansicht der Kunsthistoriker sowie -kritiker, dass die Tendenz zu künstlerischen Grenzüberschreitungen im Verlauf der Geschichte immer deutlicher wahrzunehmen sei, und auch der Anspruch von einzelnen Künstlersubjekten und -gruppen, dass sie in ihren Praktiken Grenzen immer mehr überschreiten, möglichst ernst nehmen. Allerdings: Indem solche künstlerischen oder kunsttheoretischen Ansprüche auf Grenzüberschreitung ernsthaft berücksichtigt werden, sollen sie gleichzei-

26 Bubner, „Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik“, S. 33.

27 Bubner, „Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik“, S. 33f.

28 Verschiedene Werkkonzeptionen (von Adorno, Heidegger und Derrida) werden im zweiten Teil dieser Studie detailliert diskutiert. Vgl. II.2–4.

29 Die Rolle der Geschichte für die Grenzen der Kunst und der Künste wird mit Hegels und Adornos Philosophie zur Geltung gebracht. Vgl. II.1 u. II.2.

tig und permanent mit zwei grundlegenden Fragen konfrontiert werden: (1) Welche Grenzen werden mit welchen Mitteln und Praktiken überschritten? (2) Was wird daraus – welche Konsequenzen haben also Grenzüberschreitungen?

Stellt man sehr grob und beispielhaft diese zwei Fragen hinsichtlich einer der wichtigsten Bewegungen in der Geschichte der künstlerischen Grenzüberschreitungen, der Dada-Bewegung, lassen sich anhand von möglichen Antworten die Problemstellung sowie das methodische Vorgehen dieser Studie näher explizieren. Bekanntlich behaupteten Dadaisten, dass ihre Praktiken und Produktionen keinem Programm oder keinen Prinzipien unterlägen. Sie wollten – ihrem Anspruch nach – Anti-Kunst sein, keine Gattungsgrenzen, keine Grenzen zwischen Kunst und Leben bzw. Politik und Gesellschaft, keine Ländergrenzen, keine Sprachgrenzen usw. kennen und schließlich das Publikum stets provozieren. In ihren Schriften, Manifesten, Veranstaltungen sowie Messen haben sie immer wieder stark propagiert, dass sie sich nicht nur von der Kunst insgesamt, sondern auch von den einzelnen künstlerischen Richtungen wie dem Expressionismus und auch vom Futurismus und Kubismus deutlich absetzen.³⁰ Kurzum, es handelte sich bei ihren Akten (Dadaisten zufolge) um anti-künstlerische Reaktionen gegen die Kunst, gegen einzelne Kunstbewegungen sowie gegen Einteilungen der Künste.

(1) Mit welchen Mitteln und Praktiken konnten aber Raoul Hausmann, Hugo Ball, Tristan Tzara, Marcel Duchamp, Max Ernst und viele andere das Publikum völlig irritieren oder provozieren und die zeitgenössische Kunstwelt als Ganze zum Narren halten? Offensichtlich konnten sie dies weniger mit rechtlichen, moralischen oder wissenschaftlichen Praktiken und Mitteln als vielmehr mit künstlerischen Intentionen und Interventionen, aber auch mit Lautgedichten und Collagen, Assemblagen und Zufallstechniken usw. tun. Kurt Schwitters, der selbst Dada-Anhänger war, hatte dies bereits erkannt: „Nur der fähigste Künstler kann dada machen“.³¹ Anders – oder dialektisch – ausgedrückt: *Gegen* die Kunst stand den Künstlern nichts anderes als selbst die Kunst zur Verfügung.³²

30 Vgl. Hanno Ehrlicher, *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*, Berlin 2001, S. 214.

31 Zitiert nach: Wilhelm Duwe, *Die Kunst und ihr Anti von Dada bis heute. Gehalt- und Gestaltprobleme moderner Dichtung und bildender Kunst*, Berlin 1967, S. 27.

32 Wie Peter Bürger aus dieser Perspektive eingehend analysiert hat: „Dada begreift sich als totale Negation der bürgerlichen Daseins- und Denkweise; aussprechen

(2) Und was wurde oder wird daraus? Wieder Kunst? Hier kann man ebenfalls eine dialektische Antwort nahelegen: Da Prinzipienlosigkeit selbst zu seinem verbindlichen Prinzip gemacht wurde, war Dada selbstverständlich am Ende keine Anti-Kunst, sondern wieder Kunst. Oder man meint wie Peter Bürger, dass das Dada-Projekt daran gescheitert sei, Nichtkunst zu sein, stattdessen eine „Selbstkritik der Kunst“ geworden sei.³³ Diese Antwort lässt sich dann fast für die gesamte Avantgarde-Kunst verallgemeinern: ‚Grenzüberschreitung‘ ist selbst das Prinzip, die Konvention, die geltende Norm und damit *die Grenze* der künstlerischen Avantgarde geworden. Wer nicht nach der Norm ‚Grenzüberschreitung‘ oder ‚Prinzipienlosigkeit‘ handelte oder praktizierte, war kein Avantgarde-Künstler.

Allerdings bleiben diese Antworten, wie im Laufe dieser Studie gezeigt wird, nicht allein in Bezug auf die Avantgarde-Kunst, sondern allgemein hinsichtlich vieler anderen künstlerischen Praktiken, Formen, Werke oder Traditionen ziemlich verkürzt. Wenn man die Phänomene und Prozesse der Grenzüberschreitungen (in) der Kunst näher verstehen möchte, muss man meines Erachtens auf die binären Oppositionen wie ästhetisch/nicht-ästhetisch oder Kunst/Nichtkunst oder auch auf Fragen wie ‚Ist es Kunst oder Nichtkunst?‘ möglichst verzichten. Denn der Begriff der Grenzüberschreitung hat ihren Sinn eben in dem Hinausgehen über diese oppositionellen Einteilungen. Erklärt man Grenzüberschreitungen mit einer impliziten oder expliziten Logik der Gegensätze oder mit einer Entweder-Oder-Logik, ordnet man immer wieder sie in einen Bereich, d.h. innerhalb einer Grenze fest ein, was schließlich zur Folge hat, dass sie sehr verkürzt bzw. unplausibel verstanden werden. Dieser Logik folgend gehen auch viele Diskussionen in der heutigen Forschung öfters (implizit) davon aus, dass es einerseits grenzüberschreitende und andererseits auch nicht-

kann sich die totale Negation nur, indem sie etwas Bestimmtes verneint; die bestimmte Negation ist immer zugleich Affirmation des Gegenteils des Negierten.“

Peter Bürger, *Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur*, Frankfurt am Main 1996, S. 44.

33 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main ²1980, S. 26. Nicht zuletzt wurden diejenigen Künstler, die gegen die Prinzipienlosigkeit gehandelt haben, von den anderen Dada-Anhängern stark kritisiert. Vgl. Raimund Meyer, „Kleine Dada-Kosmologie“, ders. (Hrsg.), *Dada global*, Zürich 1994, S. 11–40, hier S. 20.

grenzüberschreitende Kunstpraktiken gibt, die jedoch irgendwie gemeinsam zu einem Bereich (zur Kunst) gehören.

Dass der Debatte um die ästhetische Grenzüberschreitungen öfters eine feste Trennung von Kunst und Nichtkunst zugrunde liegt und damit sie sehr verkürzt analysiert wird,³⁴ kann an dieser Stelle im Hinblick auf die oben kurz angedeutete Diskussion zwischen Bubner und Bürger veranschaulicht werden: Während Bubner mit der Orientierung „an den *Phänomenen der Kunst*“ eine implizite Trennung zwischen Kunst und Nichtkunst bereits zu Anfang voraussetzt, nämlich so, dass die krisenhaften Phänomene in der Moderne, die sich entwickelt haben und sich bis heute weiterentwickeln, sicher Kunst seien, an der wir uns orientieren müssen – mit anderen Worten: sie seien nicht zu Politik oder zu Markt geworden, sondern sie seien irgendwie *Kunst* geblieben und wir alle wissen es und können uns an ihr orientieren –, schließt Bürger explizit diese Phänomene, die seiner Meinung nach daran gescheitert seien, Nichtkunst zu sein, in die Kunstpraxis ein, so dass diese ihre Legitimation wiederum in der Differenz bzw. Trennung von einer angeblichen außerästhetischen Sphäre bekommt. Beiden Autoren haben also die Annahme gemein, dass es einen ausdifferenzierten *Kunstbereich* gibt, in den wir grenzüberschreitende Phänomene einordnen können.

In der vorliegenden Studie werden stattdessen Grenzüberschreitungen (der Kunst, der Kunstwerke oder der einzelnen Künste) als solche Praktiken zur Geltung gebracht, die immer aus dem tiefsten Zusammenhang mit den anderen Lebenspraktiken hervorgehen, ohne dabei einen geschlossenen Bereich des Ästhetischen vorauszusetzen und ohne nachfolgend diesen herauszubilden. Ästhetisch-künstlerischen Praktiken manifestieren ihre Besonderheiten nach diesem Verständnis, das im Laufe dieser Studie als *praxisbezogene Ästhetik*³⁵ charakterisiert wird, nicht in den von diesen

34 Diese implizite oder explizite Voraussetzung einer ästhetischen Grenze wird von Georg W. Bertram in Begriffen der Autonomie-Paradigmen in der heutigen Ästhetik und mit einem exemplarischen Bezug auf die Philosophien von Christoph Menke und Arthur Danto ausführlicher diskutiert. In ähnlicher Weise, aber von der anderen Seite der Grenze her, wird an dieser Stelle diese Voraussetzung problematisiert. Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Berlin 2014, S. 23ff.

35 Mit der Bezeichnung ‚praxisbezogene Ästhetik‘ wird in dieser Studie nicht beansprucht, eine völlig neue Theorie aufzustellen. Der Begriff ‚Praxis‘ hat vor allem im Rahmen der aktuellen kunstsoziologischen Ansätze seinen bedeutenden Platz.

abtrennbaren Zeichen- oder Erscheinungsstrukturen, sondern eben in ihrem tiefen lebenspraktischen Bezug. Mit einem richtigen Verständnis der ‚Grenzüberschreitung‘ im Hinblick auf verschiedene Kunstpraktiken wird also aufgezeigt, wie sich die (einheitliche) Logik von Gegensätzen sowie der Gedanke einer semiotisch oder ästhetisch ausdifferenzierbaren Sphäre der Kunst auflösen und stattdessen Dynamiken, Bewegungen sowie permanente Verschiebungen zum Vorschein kommen, die sich um einzelne Kunstpraktiken herum siedeln.

Im Diskurs und in der Praxis der Kunst lassen sich von zahlreichen Verwendungsweisen des Ausdrucks ‚Grenzüberschreitung‘ reden, die sich sowohl voneinander viel unterscheiden als auch miteinander überschneiden. Anna-Lena Wenzel führt z.B. in ihrem Buch *Grenzüberschreitungen in der Gegenwartskunst* in Anlehnung an Gerald Raunig „acht Bewegungen von Grenzüberschreitungen“³⁶ ein: Neben der erwähnten Debatte um die Kunst und Nichtkunst nennt sie Überschreitungen von Grenzen der einzelnen Künste, die Auflösung von Werkgrenzen, die Veränderung des Bildraums, Erweiterung der künstlerischen Materialien bzw. Formen, Ausweitung der künstlerischen Handlungszone, Verschwinden des Gedankens eines „Genie-Künstlers“ sowie die Verwischung zwischen „Anti-Kunst und Nichtkunst“.³⁷ Diese und mögliche weitere Überschreitungen seien nach Wenzel keineswegs voneinander getrennt und alle hinterfragen die Kategorien des Kunstbegriffs auf verschiedene Weise.³⁸ In diese Liste hätte man natürlich viele andere Aspekte mit einbeziehen oder sie einzeln noch weiter spezifizieren können, was den Thesen von Wenzel oder Raunig keineswegs widerspräche: die Verwischung der Grenzen zwischen industrieller und handwerklicher Kunst, zwischen der sogenannten Massen-

Vgl. Andreas Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin, 2011. Vielmehr hat diese Bezeichnung hier eine methodische Funktion. Nach einer detaillierten Bearbeitung der Kriterien des praxisbezogenen Verständnisses von Grenzen und Überschreitungen (Vgl. 1.2.3.) wird so vorgegangen, dass eine Herausarbeitung von ästhetisch-künstlerischen Grenzüberschreitungen ohne die Voraussetzung und ohne eine implizite Suche nach einer ästhetischen Differenz möglich wird.

36 Vgl. Anna-Lena Wenzel, *Grenzüberschreitungen in der Gegenwartskunst. Ästhetische und philosophische Positionen*, Bielefeld 2011, S. 54–77. Vgl. auch Gerald Raunig, *Charon. Eine Ästhetik der Grenzüberschreitung*, Wien 1999, S. 153–157.

37 Vgl. Wenzel, *Grenzüberschreitungen in der Gegenwartskunst*, S. 54f.

38 Vgl. Wenzel, *Grenzüberschreitungen in der Gegenwartskunst*, S. 54.

kunst und elitärer Kunst, zwischen den Künstlern und Zuschauern und deren Partizipation an den Kunstwerken bzw. -ereignissen.³⁹ Mit Gianni Vattimo lässt sich auch die Gegenrichtung der Grenzüberschreitung hervorheben: Bei der Debatte um die Grenzüberschreitungen der Kunst könne es demnach nicht nur um die Ästhetisierung des Lebens gehen, sondern auch – wie er ausgehend von Walter Benjamin erklärt – darum, dass selbst Kunst und Ästhetik politisiert werden.⁴⁰ Und schließlich führt auch die These von Wolfgang Iser, die er generell mit Blick auf die Grenzüberschreitungen aufstellt, dass die Kunst mit solchen Tendenzen inhuman werde, zu einer anderen wichtigen Diskussion.⁴¹

In dieser Studie können nicht alle diese Arten Grenzüberschreitungen (in) der Kunst einzeln fokussiert werden; stattdessen werden zwei verschiedene Aspekte eingehend untersucht, so dass Grenzüberschreitungen aus einer praxisbezogenen Perspektive im oben kurz angedeuteten Sinne verstanden bzw. begründet werden können.⁴² Bevor aber die Züge und weiteren Merkmale einer praxisbezogenen Ästhetik von Grenzüberschreitungen entwickelt werden, sollen zunächst die zwei Begriffe ‚Grenze‘ und ‚Überschreitung‘ eingehend bearbeitet werden. Denn viele Probleme der ästhetischen Grenzüberschreitungen stützen sich in der Tat darauf, wie wir den Begriff der Grenze sowie dessen Relation mit der Überschreitung verstehen, definieren oder wahrnehmen. Deswegen widmet sich der erste Teil dieser Studie einer detaillierten Auseinandersetzung mit den Theorien der Grenze und der Überschreitung, die nicht nur in der Ästhetik, sondern allgemein in vielen philosophischen Kontexten diskutiert werden und sich anschließend für die ästhetischen Grenzüberschreitungen als fruchtbar erweisen können (I). Vor dem Hintergrund dieser Auseinandersetzung werden Grenzüberschreitungen der Kunst und der einzelnen Kunstwerke als

39 Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004.

40 Vgl. Gianni Vattimo, „Die Grenzen der Kunst“, Wolfram Högbe, Joachim Bromand (Hrsg.), *Grenzen und Grenzüberschreitungen. XIX. Deutscher Kongress für Philosophie, Bonn, 23–27. September 2002: Vorträge und Kolloquien*, Berlin 2004, S. 752–758.

41 Vgl. Wolfgang Iser, „Die Kunst und das Inhumane“, Wolfram Högbe, Joachim Bromand (Hrsg.), *Grenzen und Grenzüberschreitungen. XIX. Deutscher Kongress für Philosophie, Bonn, 23–27. September 2002: Vorträge und Kolloquien*, Berlin 2004, S. 730–751.

42 Für die detaillierte Diskussion um ein praxisbezogenes Verständnis von Grenzen und Überschreitungen und der Ästhetik) vgl. I.2.

solche Momente der Kunstpraxis aufgezeigt, die aus den Überbordungs- bzw. Entgrenzungsdimensionen der grundlegenden Praktiken des Menschen hervorgehen sowie diese permanent verändern (II). Schließlich werden auch die Konvergenzen *zwischen* den Künsten nicht als beliebige, sondern als notwendige Dimensionen der einzelnen Kunstpraktiken nachgewiesen, weil diese sich nicht nur auf jene Dimensionen, sondern immer zugleich auf andere Kunstpraktiken konstitutiv beziehen (III).

Im ersten Teil (I) werden zunächst zwei zentrale Komponente des Begriffs ‚Grenzüberschreitung‘, ‚Grenze‘ und ‚Überschreitung‘, hinsichtlich der dialektischen und differenzphilosophischen Theorien sowie hinsichtlich ihrer relationalen, topologischen und funktionalen Aspekte eingehend untersucht (1). Durch das dialektische Verständnis (von Platon bis Hegel) wird als Erstes das konstitutive Einhergehen von Grenze und Überschreitung geltend gemacht. Jedoch haben sich bei diesem Verständnis einerseits eine als negativ gedachte Beziehung zwischen diesen beiden und andererseits die Symptome des Absoluten bzw. des Unbegrenzten als problematisch erwiesen (1.1). Als Nächstes wird ein alternatives Verständnis von Grenzen und Überschreitungen in Anlehnung an Foucaults und Derridas Schriften herausgearbeitet. Beide Autoren beheben die Probleme der dialektischen Konzeption – die der Negation oder des Absoluten – in ganz plausibler Weise und zugleich führen das fruchtbare Moment des dialektischen Verständnisses (das konstitutive Einhergehen von Grenzen und Überschreitungen) entscheidend fort (1.2). Mit Foucaults und Derridas Schriften lassen sich schließlich Beziehungen zwischen Grenzen und Überschreitungen als unabschließbare, *prozessuale* sowie *mehrdimensionale* Relationen charakterisieren, die im ästhetisch-künstlerischen Zusammenhang konstitutive Rollen spielen. Da aber Grenze und Überschreitung (sowohl für dialektische Theorien als auch für differenzphilosophische Ansätze) keine bloß theoretischen Konstrukte darstellen und stattdessen immer mit unseren Praktiken sowie den grundlegenden Weltorientierungen zutiefst verbunden sind, soll auch der Praxisbezug dieser Begriffe bearbeitet werden (2). Hierfür lässt sich zuerst der Gedanke einer *doppelten* Praxisbezogenheit der Grenze im Hinblick auf die Schriften von Kant, Hegel und Simmel formulieren. Grenzen zeichnen sich demnach einerseits dadurch aus, dass sie in und aus den Praxiszusammenhängen konstituiert werden, und andererseits dadurch, dass sie selbst Praxisformen sind, d.h. bestimmte (re-)flexive Züge aufweisen (2.1). Vor diesem Hintergrund wird dann noch einmal auf Foucaults und Derridas Schriften rekurriert, um die als prozessual und mehrdimensional nahegelegte Relation zwi-

schen Grenze und Überschreitung auf der Ebene unserer Praktiken und vor allem mit Bezug auf unsere Sprache und Welterfahrung zu präzisieren (2.2). Durch den Dialog zwischen Foucault und Derrida wird deutlich, dass die Grenzüberschreitungen immer aus den Dimensionen unserer Denk-, Sprach- oder Schreibpraktiken *hervorgehen*, aber nicht über diese *hinausgehen*, sie stattdessen verschieben, verändern sowie transformieren. Dieses praxisbezogene Verständnis von Grenzen und Überschreitungen hat schließlich für unsere ästhetisch-künstlerischen Praktiken zumindest zwei entscheidende Implikationen, deren Thematisierung den Kern des zweiten Teils dieser Studie ausmacht: Ästhetisch-künstlerische Praktiken können niemals von anderen Praktiken mit festen Linien getrennt werden; sie weisen also keine besonderen Zeichen- oder Wahrnehmungsstrukturen auf. Stattdessen gehen sie mit den anderen Lebenspraktiken dynamisch-prozessual einher und gewinnen ihre Besonderheit erst in dieser Prozessualität (2.3). Versteht man Kunstpraktiken allgemein aus dieser praxisbezogenen Doppelperspektive, so die Herangehensweise am Ende dieses ersten Teils, treten viele Phänomene oder Werke aus der zeitgenössischen Kunst, die man als ‚grenzüberschreitende‘ bezeichnet, weder als problematisch noch als Sonder- oder Ausnahmefälle auf, sondern als kunstkonstitutive Dimensionen, die bei jeder einzelnen Kunstpraxis auf unterschiedliche Weise merk- und sichtbar werden.

Um die Pointe der praxisbezogenen Doppelperspektive im ästhetisch-künstlerischen Zusammenhang geltend zu machen, werden im zweiten Teil (II) die Schriften von Kant, Adorno, Heidegger und Derrida behandelt. Kants Ästhetik stellt – wie im ersten Schritt (1) argumentativ dargelegt wird – ein sehr fruchtbares Modell für eine praxisbezogene Ästhetik dar, weil er die Grenzen des Ästhetischen aus den Überschreitungs- bzw. Überbrotdungsdimensionen unserer (reflexiven) Praktiken heraus versteht, ohne damit zu einem ästhetischen Außerhalb zu gelangen. Vor allem im Hinblick auf Renata Homann und Gilles Deleuze, die in ihren Schriften unterschiedlich auf den kantischen Begriff der ‚Heautonomie‘ rekurrieren, werden die heteronomen sowie fruchtbaren Momente der kantischen Ästhetik herausgestellt, die dem Subjekt immer die Möglichkeit anbieten, seine reflexiv konstituierten Grenzen zu erkennen, zu verändern sowie neu zu bestimmen. Allerdings werden die zwei Momente der praxisbezogenen Ästhetik bei Kant nur dann erkennbar, dass man auf Kunst bzw. auf einen für verschiedene Kunstpraktiken anwendbaren Kunstbegriff verzichtet. Als Ergänzung und Weiterentwicklung ist im zweiten Schritt (2) Adornos Autonomie-Ästhetik zu verstehen, die auf wichtige Momente von Kants

Ästhetik einen *immanenten* Bezug nimmt. Indem Adorno die Grenzen der Kunst als selbstreflexive bzw. selbstkritische Norm- und Formbildungsprozesse begreift, transformiert er die Errungenschaften der kantischen Ästhetik in den Zusammenhang der Kunst. Gleichzeitig verknüpft er diese Selbstnormierungsprozesse der Kunst (mit und gegen Hegel) ganz plausibel mit den historisch-gesellschaftlichen Strukturen. Obwohl Adorno die Grenzen der Kunst auf diese Weise unmittelbar aus den Überordnungsdimensionen unserer gesellschaftlichen Praktiken und aus den geschichtlich-reflexiven Momenten der Kunstpraktiken nachvollziehbar macht, verlieren die (monadisch strukturierten) Kunstwerke in jedem Schritt ihren Bezug zu denjenigen Praktiken, aus denen sie zuallererst hervorgehen. Um den gesellschaftlichen Abstand, der vor allem bei Adornos Werkbegriff ersichtlich wird, zu verringern, wird im dritten Kapitel (3) Heideggers Kunstwerkaufsatz eingeführt. Bei diesem Aufsatz, der aus einer praxisbezogenen Perspektive interpretiert wird, fällt eine spezifische Grenzfigur (der Riss) auf, die einzelne Kunstwerke mit den historischen und gesellschaftlichen Praktiken in eine dynamisch-prozessuale Relation versetzt. In dieser Relation lässt sich erkennen, wie die dargestellten Themen, die verwendeten Materialien oder Handlungen und wie die den Menschen bereits bekannten und grundlegenden Relationen zu ihrer Welt in einer dauerhaften Streit-Form und in ihrer jeweiligen Singularität in ihre Wahrheit (d.h. in die Unverborgenheit) heraustreten. Auch wenn Heidegger auf diese Weise das zweite Kriterium der praxisbezogenen Ästhetik im Zusammenhang der Kunst und der Kunstwerke in sehr starker Form erfüllen wird, ist er noch zu kritisieren, dass sein Ansatz auf einer falschen oder unbegründeten Voraussetzung beruht: Heideggers Theorie gelangt zwar nicht zu einem ästhetischen Außerhalb, aber setzt dieses – in Form eines in sich geschlossenen Werkkonzepts – von vornherein voraus. Das hat zur Folge, dass man die produktive (strittige) Relation zwischen Grenze und Überschreitung nur den Kunstwerken zuschreibt und sie von vielen anderen Gegenständen und Praktiken absondert. Die Voraussetzung von oder die Suche nach einem einheitlichen Werkkonzept, das immer von binären Oppositionen wie Werk/Nichtwerk oder Kunst/Nichtkunst geprägt ist, wird im vierten Kapitel (4) mit Derrida auf die traditionellen ästhetischen Theorien erweitert. Denn die Logik der Gegensätze betrifft für Derrida nicht allein Heideggers (und Adornos) Theorie, sondern stellt ein grundlegendes Grenz- bzw. Rahmenproblem des kunsttheoretischen Diskurses dar. In dieser Hinsicht wird mit Derrida die vermeintliche Grenze zwischen Kunstwerk und Nichtkunstwerk und Beiwerk (Parergon) kritisch

überprüft. Mit drei verschiedenen Beispielen aus der Kunst wird gezeigt, dass jene Grenze weder begrifflich noch sinnlich, weder diskursiv noch thematisch festgestellt werden können. Stattdessen bestehen Kunstwerke und Praktiken der Kunst – mit Derrida gesprochen – aus einer Reihe von Überschreitungen, die einerseits ihre zahlreichen Grenzen allererst sichtbar und merkbar machen, aber andererseits diese permanent verschieben. Der Gedanke der Prozessualität der Grenze ermöglicht schließlich, dass grenzüberschreitende Kunstpraktiken oder -phänomene nicht als Ausnahme- oder Sonderfälle, sondern als solche Praktiken verstanden werden, die bei jeder einzelnen Kunstpraxis auf unterschiedliche Weise auftreten und bei jedem Auftritt unzählbare Grenzen sichtbar und merkbar machen. Obwohl diese Ergebnisse größtenteils mit Derridas Überlegungen zu erreichen sind, wird aber am Ende (Resümee) diskutiert, dass dies keineswegs von Anfang an oder nicht allein mit ihm möglich gewesen wäre. Stattdessen sollen seine Schriften in die kunsttheoretischen Diskussionen so eingesetzt werden, dass nicht nur die Defizite, sondern auch die Verdienste der traditionellen Kunsttheorien näher hervortreten.

Der dritte Teil der Studie (III) widmet sich einer vergleichsweise weniger behandelten, aber ebenso wichtigen Debatte: den Konvergenzen *zwischen* den Künsten. Die leitende These lautet, dass die Übergänge, Bewegungen sowie Kreuzungen zwischen den Künsten nicht beliebige Zusammenkommen oder Aufeinandertreffen der einzelnen Künste darstellen, sondern sie – mit dem Hintergrund der Ausführungen zu den *mehrdimensionalen* Relationen zwischen Grenze und Überschreitung (vgl. I.1.2) – ebenfalls notwendige und konstitutive Momente der einzelnen Künste sowie der Kunstpraktiken sind. Methodisch wird im ersten Kapitel (1) wieder so vorgegangen, dass die bereits definierten oder wahrgenommenen Grenzen der einzelnen Künste mit Blick auf den Diskurs der Einteilungen zwischen ihnen einer Kritik unterzogen werden. Nach einer kurzen Problematisierung von verschiedenen Arten und Weisen der Einteilungen der Künste (1.1) wird eine der am meisten rezipierten und einflussreichsten Theorien, Lessings Klassifizierung der Künste, mit ihren geschichtlichen Hintergründen (wie Mimesis oder Paragone) kritisch rekonstruiert, so dass man ein allgemeines Verständnis der Pluralität und der Unterschiede der Künste gewinnen kann (1.2). Bei dieser Rekonstruktion fällt aber nicht nur Verdienste, sondern vor allem fragwürdige Motive bzw. Konzepte auf, die bis heute kaum etwas von ihrer Aktualität verloren haben: der Gedanke der Materialspezifität der Künste und eine einheitlich konzipierte Gattungslogik. Im nächsten Schritt wird zuerst die Aktualität der ersten Figur

(der Material- oder Medienspezifität der Künste) in den kunsttheoretischen Debatten ab dem 20. Jahrhundert mit Hilfe von Noël Carrolls Schriften gezeigt sowie problematisiert (1.3). Auch wenn Carroll mit seiner Alternative, d.h. mit der Kontra-Spezifitätsthese, das Medienspezifität-Denken mit einem praxisorientierten Ansatz plausibel widerlegt, wird am Ende dieses Kapitels festgestellt, dass das zweite Motiv durch diese Widerlegung weniger überwunden wird, als vielmehr es selbst seinen Überlegungen zugrunde liegt. Im zweiten Kapitel (2) wird diskutiert, dass dieses Einheitsmotiv nicht bloß ein ideologisches, sondern vor allem ein kunsttheoretisches Problem darstellt. Denkt man Gattungen (in impliziter oder expliziter Weise) als einheitlich strukturierte Formen oder Bereiche, existieren immer Probleme in Bezug auf die Grenzüberschreitungen zwischen ihnen. Die Voraussetzung einer einheitlichen Gattungslogik führt dazu, dass die Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten gar nicht oder recht unplausibel erklärt werden. Exemplarisch sind hierfür zunächst die Schriften von Goethe und Hegel, in denen die ‚Vermischungen‘ der Künste normativ ausgeschlossen wurden. Dieses Problem lässt sich anschließend mit einem kritischen Blick auf Lopes’ Theorie der Künste auf den aktuellen Kunstdiskurs beziehen und dann mit dem Beispielwerk *Crepusculum* noch stärker exponieren: Bereits beim Denken und Sprechen über die vermischten Kunstwerke oder -praktiken wird die Existenz von ungemischten oder reinen Kunstformen vorausgesetzt, was öfters zur Folge hat, dass zahlreiche kunstkonstitutive Dimensionen sowie immanente Beziehungen zwischen den einzelnen Künsten außer Acht bleiben. Abschließend werden noch mal Carrolls Überlegungen thematisiert, um einerseits seine praxisbezogene Pointe für solche Phänomene positiv aufzunehmen, aber andererseits auch seine Antwort, die wiederum auf der einheitlich konzipierten Gattungslogik beruht, zu problematisieren. Im dritten Kapitel (3) werden auf die Schriften von Adorno und Derrida rekurriert, um unverkürzte und plausible Erklärungen für Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten zu gewinnen. Mit Adorno werden als Erstes (3.1) verschiedene Konvergenzformen zwischen den Künsten dargelegt, die man insgesamt als ein wichtiges Anzeichen für eine These der konstitutiven Pluralität der Künste denken kann. Anschließend wird Adornos Konvergenzmodell mit verschiedenen Phänomenen in der Kunst kritisch in Verbindung gebracht und dabei ihre geschichtliche Ausdifferenziertheit aufgezeigt. Obwohl Adornos Verständnis von Konvergenzen der Künste vielseitige Perspektiven auf die Ausdifferenziertheit der künstlerischen Phänomene in der zeitgenössischen Kunst eröffnet, enthält es zumindest zwei

wichtige Probleme, die in der Auseinandersetzung mit Derrida (3.2) näher diskutiert werden. Das erste Problem lautet, dass Adorno die Unübersetzbarkeit von einzelnen Kunstwerken bzw. -praktiken grundsätzlich als eine Konsequenz von Gattungsdifferenzen ansieht und die Besonderheiten der einzelnen Kunstpraktiken hauptsächlich mit diesen Differenzen identifiziert – was zur Folge hat, dass die Besonderheiten einzelner Kunstpraktiken in den allgemeinen Gattungen aufgehen. Derrida legt hingegen ein alternatives Gattungskonzept nahe, durch das die Relation zwischen einer einzelnen Kunstpraxis und der Gattung wieder als eine prozessuale Relation auftritt. Er schreibt der einzelnen Praxis eine solche Dynamik zu, nach der sie niemals einer Gattung zuzuordnen ist, sondern notwendigerweise über die Gattungsgrenzen hinausgeht und bei diesem Hinausgehen diese Grenzen einerseits verschiebt, aber andererseits neu sichtbar und merkbar macht. Das zweite Problem von Adornos Überlegungen zu Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten ist seine Unterscheidung zwischen den immanenten und nicht-immanenten Konvergenzen. Hierfür wird Derridas Konzept der kontaminierten Gattungen aus einer praxisbezogenen Perspektive (sowie mit Nancys Überlegungen) so interpretiert, dass eine jede Kunstpraxis von Grund auf eine singular-plurale Praxis ist, ohne auf eine Logik des Innen/Außen oder des Immanenten/Nicht-Immanenten reduziert werden zu können. Adornos Unterscheidung hat nach dieser Interpretation keine kunstkonstitutive Funktion. Jedoch bietet das, was er als immanent denkt und mit Derridas Überlegungen weiter als eine konstitutive Pluralität der Künste interpretiert wird, uns insgesamt ein unverkürztes und plausibles Verständnis von Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten.

I. Grenzen und Überschreitungen

‚Grenzüberschreitungen‘ haben in jedem Wissensbereich und in jedem historisch-kulturellen Kontext verschiedene Konnotationen. Denkt man z.B. an die Grundpositionen der philosophischen Ethik, erkennt man bereits bei Aristoteles eine negativ-konnotierte Bewertung der Grenzüberschreitung im Sinne von „Übermaß“ oder „Zuviel“ des Guten sowie des Bösen.¹ In aktuelleren Theorien, z.B. in Levinas’ Ethik, wird sie als eine asymmetrische Relation (d.h. Verletzlichkeit) zwischen einem Subjekt und dem sich entrückenden Anderen gesehen.² Bezieht man sich auf einen ganz anderen Bereich, z.B. auf die jüngeren Entwicklungen der Technik, der Physik oder der Biologie, hat das Wort ‚Grenzüberschreitung‘ als Überschreitung von Grenzen des Machbaren einen vergleichsweise positiven Sinn: Man kommt z.B. zu bahnbrechenden Erkenntnissen oder entwickelt eine neue Technik, die zu dem jeweiligen Zeitpunkt nicht vorstellbar ist. Diese Liste der Bedeutungsvielfalt von Grenzüberschreitung lässt sich beliebig erweitern. Im juristischen Bereich bezeichnet sie einen rechtswidrigen Akt, in der Geographie einen Übergang zwischen vordefinierten Landstücken, in der Politik die Überschreitung einer ‚roten Linie‘ und in der Kunstgeschichte eine Reihe von künstlerischen Praktiken ab dem Anfang des 20. Jahrhunderts, die eine Engführung zwischen Kunst- und Lebenspraxis anvisiert haben.

Trotz dieser vielfältigen Gebrauchsweisen und Deutungen kann man jedoch festhalten, dass jede dieser unterschiedlichen Arten von Grenzüberschreitungen auf einer gemeinsamen Annahme beruht: Mit der ‚Grenzüberschreitung‘ wird immer vorausgesetzt, dass eine Sache oder der diskutierte Gegenstand bereits eine bestimmte Grenze hat, die dann überschritten wird. Das heißt, dass die Grenzüberschreitung immer die Existenz einer Grenze voraussetzt bzw. postuliert. Welche Existenz die Grenze hat, wird allerdings in meisten theoretischen Diskursen nicht klar definiert. Daher ist es vor allem erforderlich, zuerst den Begriff der ‚Grenze‘ im *allgemeinen* Sinne zu klären, damit die ‚Grenzüberschreitungen‘ in den verschiedenen Lebensbereichen sowie im Kontext der Kunst, um den es in dieser Studie geht, näher untersucht werden können. Unter dieser

1 Vgl. Aristoteles, 1131b24–1132a6.

2 Vgl. Emmanuel Levinas, *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg, München³1998.

Perspektive wird es im Folgenden nicht um eine feste Lokalisierung dieses Begriffs gehen, der für seine sprachlichen oder weiteren möglichen Verwendungen instrumentalisiert werden könnte. Stattdessen wird methodisch das Ziel verfolgt, begriffliche Reichweite (oder Grenze) der Grenze im Hinblick auf ihre diversen Verwendungen und in ihrem Bezug auf menschliche Praktiken machen, so dass anschließend eine angemessene bzw. philosophisch sinnvolle Auseinandersetzung mit den Grenzüberschreitungen der Kunst und der Künste möglich wird.

Der Versuch, ‚Grenze‘ zu *definieren* oder sie allgemein-begrifflich zu *bestimmen*, bringt eine doppelte Schwierigkeit mit sich. Solange es sich – als Erstes – bei einer Definition (lat. *definitio* aus *de* ‚von‘ und *finis* ‚Grenze‘) im einfachsten Sinne des Wortes um ein begriffliches Ab-Grenzen handelt oder in Anlehnung an die auf Aristoteles zurückzuführende Definitionsregel (*genus proximum et differentia specifica*) darum, dass ein Inhalt mit der nächsten Gattung *verbunden* sowie sein spezifisches Merkmal von dieser *unterschieden* wird,³ lässt sich dann etwa behaupten, dass wir es hier mit einem paradoxen Begriff zu tun haben, dessen Klärung wiederum durch sich selbst – durch eine Art von Grenzziehung – vollzogen werden könnte. Dies erschwert die Beantwortung der Frage nach dem existenziellen und auch ontologischen Status der Grenze sehr grundlegend: Gibt es z.B. die Grenze überhaupt oder gibt es sie gar nicht? Oder, wenn es sie doch gibt, was ist sie dann? Ist die Grenze ein geometrisches, abstraktes oder begriffliches Konstrukt? Oder eine sinnliche Barriere? Ist die Grenze ein Ende, eine Linie, eine Norm, das Limit, die Regel, eine Schranke, die Schwelle oder der Tod? Die Beantwortung von allen solchen Was-Ist-Fragen ist letztlich von der gleichen Schwierigkeit betroffen. Durch sie lässt sich keine Definition der Grenze gewinnen, die dem Spiel der Grenze nicht verhaftet wäre.

3 Vgl. Monika Schmitz-Emans, „Vom Archipel des reinen Verstandes zur Nordwestpassage. Strategien der Grenzziehung, der Reflexion über Grenzen und des ästhetischen Spiels mit Grenzen“, Beate Burtscher-Bechter, Peter W. Haider u.a. (Hrsg.), *Grenzen und Entgrenzungen. Historische und kulturwissenschaftliche Überlegungen am Beispiel des Mittelmeerraums*, Würzburg 2006, S. 19–47, hier S. 22f. Vgl. auch Nobert Wokart, „Differenzierung im Begriff ‚Grenze‘. Zur Vielfalt eines scheinbar einfachen Begriffs“, Richard Faber, Barbara Naumann (Hrsg.), *Literatur der Grenze, Theorie der Grenze*, Würzburg 1995, S. 275–289. Diese verbindende und trennende Tätigkeit beim Definieren wird auch später als eine der wesentlichen Funktionen der Grenzen auftauchen. Vgl. I.1.

Wenn die Grenze sich (ähnlich wie die Begriffe Sprache, Medium oder Definition) einer unmittelbaren Definition verweigert, soll – als Zweites – die Art und Weise ihrer Problematisierung ebenfalls in Frage gestellt werden. Die Frage lautet, wie, wenn nicht rein ontologisch oder definitiv, man *sonst* die Frage nach der Grenze richtig stellen soll. Auf welche Weise lässt sich also dieser komplexe Begriff auffassen? Die folgenden Überlegungen gehen davon aus, dass man durch andere Arten von Fragen und durch Umwege tatsächlich ein angemessenes Verständnis der Grenze und dann deren Überschreitung gewinnen kann. Hierfür wird zuerst die Frage nach dem Topos der Grenze gestellt: Wo liegt die Grenze? Worum geht es an der Grenze? Wessen Grenze ist die Grenze? Zweitens werden besonders die Funktionen und Leistungen der Grenze problematisiert. Was tut also die Grenze, welche Funktion hat sie? Teilt sie etwas in zwei Teile oder verbindet sie diese zwei Teile? Grenzt sie ein oder grenzt sie aus? Verweist sie auf ein Pseudo-Unmögliches oder lädt sie zu einer Überschreitung ein? Oder geht ihre Funktion immer darüber hinaus? Drittens wird in Verbindung mit dem zweiten Aspekt nach der Relationalität der Grenze gefragt: Welchen Bezug oder welche Relationen hat die Grenze zu dem, was sie eingrenzt, und zu dem, was sie ausgrenzt? Handelt es sich dabei um einen für ein- und ausgegrenzte Bereiche konstitutiven oder beliebigen und logisch positiven oder negativen Bezug?

Im Hintergrund dieser topologisch, funktional und relational angedeuteten Fragen wird sich also zuerst an einen Grenzbegriff im allgemeinen Sinne angenähert, der dann im zweiten Kapitel dieses Teils – aus einer praxisbezogenen Perspektive – näher spezifiziert wird. Hierfür wird geschichtlich und systematisch auf einige wichtige Grenzkonzeptionen eingegangen, ohne die oben genannten sprachlichen Schwierigkeiten aus dem Auge zu verlieren. Eine detailliertere Darstellung der langen Begriffsgeschichte der Grenze in ihren unterschiedlichsten Bedeutungskontexten erforderte in der Tat eine ganz andere Studie, die weit über das Forschungsthema dieser Studie hinausginge. Stattdessen werden in der folgenden Darstellung verschiedene und bis heute in vielen Kontexten sehr breit diskutierte Grenzverständnisse grob in zwei Gruppen – in *dialektische* und *differenztheoretische* Grenzkonzeptionen – eingeteilt, um aus ihrer Entgegensetzung sowie Vermittlung etwas Produktives für die Debatte um die Grenzüberschreitungen (in) der Kunst entwickeln zu können.

1 Allgemein-begriffliches Verständnis von Grenze und Grenzüberschreitung

1.1 DIALEKTISCHE BESTIMMUNG DER GRENZE

Die erste Denktradition, bei der die Grenze – in verschiedenen Hinsichten – als ein dialektischer Begriff auftaucht, lässt sich bis auf die Philosophie der Antike zurückführen. Aus einer allgemein philosophiegeschichtlichen Perspektive beginnt eine Frühform der Dialektik der Grenze mit der eleatischen Schule im Sinne einer Paradoxie von Begrenztem und Unbegrenztem. Obwohl Parmenides, der Begründer der eleatischen Philosophie, das Seiende zeitlich und räumlich für unbegrenzt hält, bedient er sich in seinen Fragmenten immer wieder dem Wort der ‚Grenze‘ (*péras*), um das Seiende als ein Ganzes zu charakterisieren und von dem Nicht-Seienden zu trennen.¹ Ihm zufolge hat das Seiende zwar keine konkrete Grenze und unterliegt keinen Veränderungen, aber es hat wohl qualitative Grenzen und Bestimmungen, durch die es sich von dem Nicht-Seienden unterscheidet. Mit der Verwendung des Begriffs ‚Grenze‘ macht er zunächst sein bekanntes Argument über die logische Unmöglichkeit des Nicht-Seienden geltend: Das, was nicht ist, könne man weder denken noch er-

1 Vgl. Parmenides, Fragment 28 B, 14, 26f. u. 30–32 (Diels/Kranz-Nummerierung, im Folgenden gekürzt als DK). Vgl. auch Christof Rapp, „Grenzen des Seins. Die Diskussion um die Grenzen des Seienden in der Ontologie der vorsokratischen Philosophen“, Wolfram Högbe/Joachim Bromand (Hrsg.), *Grenzen und Grenzüberschreitungen. XIX. Deutscher Kongress für Philosophie, Bonn, 23–27. September 2002: Vorträge und Kolloquien*, Berlin 2004, S. 40–53, hier S. 41.

kennen.² Die Unmöglichkeit des Nicht-Seienden weist also Parmenides anhand eines spezifischen Grenzbegriffs nach, der sich *ex negativo* verstehen lässt. Die Grenze begrenzt demzufolge nicht das „kugelförmige“³ Seiende, sondern das Nicht-Seiende. Parmenides' Schüler Melissos führt diese Gedanken fort indem er die Unbegrenztheit des Seienden durch eine einfache Form der Dialektik zu begründen versucht. Auch ihm zufolge gibt es nur ein unveränderliches Seiende. „Denn gäbe es zwei, so können sie nicht unbegrenzt sein, sondern würden eine Grenze gegeneinander bilden.“⁴ Bei den Eleatikern wird weiterhin diskutiert, dass das philosophische Denken sich vor der Überschreitung der Grenzen des Seienden schützen und das Seiende mit dem Nicht-Seienden nicht verwischen solle.⁵ Von daher stellt der Begriff der Grenze bei ihnen nicht nur eine ontologische Kategorie dar, sondern hat auch eine normative Funktion für das menschliche Denken.

Bekanntlich hat Platon in seiner Ideenlehre die von Parmenides aufgelisteten Merkmale des Seienden, z.B. Unbegrenztheit, Unveränderlichkeit und Nicht-Teilbarkeit neu charakterisiert und als wahre Eigenschaften der ‚Ideen‘ bezeichnet. Der ewigen, unveränderlichen und unbegrenzten Ideenwelt stellt Platon eine vergängliche, veränderliche und minderwertige Sinnenwelt gegenüber. Das gute Leben ist in dieser Welt erst dann möglich, wenn sich die Menschen durch den folgerichtigen Vernunftgebrauch auf das Reich der vollkommenen Ideen beziehen. Im Rahmen dieser platonischen Einteilung in zwei Welten, die durch die menschliche Vernunft wiederum miteinander verbunden werden können, lassen sich zwei verschiedene Verwendungsweisen des Begriffs der Grenze erkennen. Erstens verwendet Platon das Wort Grenze (*péras*) als einen dialektischen Methodenbegriff und bezeichnet sie – genauso wie die Philosophie selbst – als ein „Geschenk der Götter“.⁶ Durch eine folgerichtige und erfolgreiche Anwendung des Grenzbegriffs werden Gattungen und Spezies in Untergattungen dialektisch aufgeteilt.⁷ Das dialektische Vorgehen und der rich-

2 Vgl. Parmenides, Fragment 28 B 2 u. 6–8 (DK).

3 Vgl. Parmenides, Fragment 28 B, 42–49 (DK).

4 Melissos, Fragment 30 B 5 (DK).

5 Rapp, „Grenzen des Seins. Die Diskussion um die Grenzen des Seienden in der Ontologie der vorsokratischen Philosophen“, S. 46f.

6 Platon, Philebos, 16c.

7 Vgl. Platon, Philebos, 16c–18e. Vgl. auch Dorothea Frede, „Grenze und Unbegrenztheit – Das gute Leben in Platons Philebos“, Wolfram Högrefe/Joachim

tige Gebrauch der Grenze ermöglichen somit für Platon die Bestimmung der Lebensbereiche oder auch der verschiedenen Disziplinen *als solcher*.

Zweitens geht das Konzept der Grenze bei Platon über die Funktion der dialektischen Einteilungsfähigkeit hinaus und tritt selbst als eine von vier Seinsklassen auf.⁸ Platon teilt – durch die erwähnte dialektische Methode – alles Seiende in das Unbegrenzte (1), die Grenze (2), eine Mischung der ersten und zweiten Klasse (3) und die Ursache der Mischung, d.h. die Vernunft (4), ein.⁹ Der Begriff ‚Grenze‘ wird in diesem Zusammenhang von ihm nicht bloß als eine ontologische Kategorie bestimmt. Innerhalb dieser Klassen hat sie eher eine ethische Funktion, die sich für die Realisierung eines guten Lebens als notwendig erweist. Während die erste Klasse, „das Unbegrenzte“, das auch für die eleatische Schule das wesentliche Merkmal des Seienden war, eine unbestimmte Anzahl von gegensätzlichen Lebenszuständen wie Wärme/Kälte oder Lust/Schmerz darstellt, wird die Grenze als die Seinskategorie gedacht, die solche unbestimmten Zustände durch den richtigen Gebrauch der Vernunft harmonisieren sollte. Die Grenze hat also die Funktion, dem Widerstreit der Gegensätze, die aus der Klasse des Unbegrenzten hervortreten, ein Ende zu bereiten.¹⁰ Sie bringt solche unbestimmten sowie widerstreitenden Größen und Zustände des Unbegrenzten in Ordnung, indem sie sie harmonisch mischt und durch eine mathematische Proportionierung miteinander kommensurabel macht.

Bevor man sich von der antiken Philosophie verabschiedet, lassen sich (mindestens) zwei wichtige Aspekte hervorheben, die sich für weitere dialektische Grenzkonzeptionen, die noch diskutiert werden, als konstitutiv zeigen. Zum einen wird in der Antike der Begriff der Grenze in direktem Zusammenhang mit ihrem Gegensatz, d.h. der Unbegrenztheit, thematisiert. Während die Unbegrenztheit (des Seienden) dabei einen höheren Wahrheitswert und -status erlangte, hatte die Grenze eher eine normative Funktion für endliche Menschen. Zum Zwecke eines guten Lebens sollte die menschliche Vernunft sie folgerichtig verwenden. Zum zweiten wird

Bromand (Hrsg.), *Grenzen und Grenzüberschreitungen. XIX. Deutscher Kongress für Philosophie, Bonn, 23–27. September 2002: Vorträge und Kolloquien*, Berlin 2004, S. 62–75, hier S. 66f.

8 Vgl. Platon, *Philebos*, 23b–d.

9 Vgl. Platon, *Philebos*, 23c–d.

10 Vgl. Frede, „Grenze und Unbegrenztheit – Das gute Leben in Platons *Philebos*“, S. 69.

der Begriff der Grenze – wie besonders mit Platon deutlich wurde – zweideutig aufgefasst. Im Rahmen der platonischen Dialektik wird sie nicht nur als ein trennender, abgrenzender oder klassifizierender, sondern zugleich als ein harmonisierender Begriff gedacht, der die Gegensätze und Widersprüche in eine Ordnung bringt, miteinander verbindet und vereinigt.

Die Gegenüberstellung der Grenze mit dem Unbegrenzten sowie ihre zweideutige – trennende und verbindende – Funktion werden auch nach der Antike immer wieder neu behandelt und charakterisiert. Nicht allein im Rahmen der mittelalterlichen Philosophie (im Kontext der metaphysischen Gottesbeweise) oder in der Neuzeit (mit dem dualistischen Cartesianismus), sondern besonders in und nach der Philosophie der Aufklärung fällt abermals ein ähnlicher Begriff der Grenze auf. Kant und insbesondere Hegel haben zwar ein völlig neues Verständnis der Dialektik entwickelt, das sich sehr stark von der platonischen Dialektik entfernte. Aber auch bei ihnen bleibt das gegensätzliche Verhältnis für die Bestimmung der Grenze, d.h. deren unmittelbarer Bezug auf das Unbegrenzte, das Unendliche oder das Absolute, ausschlaggebend. Da die Philosophien von Kant und Hegel heutige Diskussionen über und Verständnisse von Grenzen und Grenzüberschreitungen immer noch sehr stark prägen und auch für die differenztheoretischen Konzepte der Grenze, die im nächsten Kapitel behandelt werden, eine wichtige Rolle spielen, wird an dieser Stelle auf ihre jeweiligen Grenzbegriffe näher eingegangen.

Kants Transzendentalphilosophie, die sich vornehmlich darauf abzielt, das sinnlich Erkennbare von dem Nicht-Erkennbaren zu unterscheiden und damit die Grenze der sinnlichen Erkenntnis zu markieren, lässt sich als eine „Grenzwissenschaft“ bezeichnen.¹¹ Bereits im Vorwort der *Kritik der reinen Vernunft* (1781) kündigt Kant sein programmatisches Ziel als eine Kritik „des Vernunftvermögens überhaupt, [...] mithin die Entscheidung

11 Volker Gerhardt, „Kolloquium 2. Transzendentalphilosophie als limitative Theorie. Einleitung“, Wolfram Högbe, Joachim Bromand (Hrsg.), *Grenzen und Grenzüberschreitungen. XIX. Deutscher Kongress für Philosophie, Bonn, 23–27. September 2002: Vorträge und Kolloquien*, Berlin 2004, S. 76–78, hier S. 76. Der Begriff „Grenzwissenschaft“ wird hierbei weder im Sinne einer Pseudo-Wissenschaft noch als Kombination von zwei Wissensbereichen wie Biochemie und Geophysik verwendet. Vielmehr wird er im Zusammenhang mit Kants *kritischer* Philosophie als eine Methodologie des Einteilens (im Sinne des altgriechischen Wortes κρῖναι [*krinein*], [unter-]scheiden‘, ‚trennen‘) verstanden.

der Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer Metaphysik überhaupt und die Bestimmung sowohl der Quellen, als des Umfangs und der Grenzen derselben, alles aber aus Prinzipien“ an.¹² Kant zufolge werden die Grenze und der Umfang des Erkennbaren nicht in den sinnlichen Gegenständen, sondern durch eine Selbstkritik der Vernunft in unserer Erfahrungsart bzw. -struktur bestimmt. Die für unsere Erfahrungen relevante Funktion des Erkenntnisvermögens beruhe auf der transzendentalen Idealität unserer Anschauungsformen und Verstandeskategorien. Das Adjektiv ‚transzendental‘ spielt vor allem für den Kontext von Grenze und Überschreitungen eine wichtige Rolle. Kant stellt dieses Wort den in der platonischen Tradition oder in den religiösen Kontexten gültigen Verwendungen des Wortes ‚transzendent‘ entgegen.¹³ Während z.B. für Platon transzendente Ideen eine über die Sinnenwelt hinausliegende Wirklichkeit darstellen, sind *transzendente* Formen und Prinzipien für Kant Grundsätze des reinen Verstandes, die jeder möglichen Erfahrung a priori vorangehen. Die transzendentalen Prinzipien sind demzufolge nicht Prinzipien, die jenseits der Grenzen der sinnlichen Erkenntnis liegen, sondern Gesetze, die diese Grenze markieren oder bestimmen und damit das Erkennbare von dem bloß Denkbaren (den Noumena) trennen.

Wenn hier von der Grenze der sinnlichen Erkenntnis gesprochen wird, heißt dies nicht, dass für Kant empirische Wissenschaften in ihrer Entwicklung ein Ende hätten. Das sinnlich Erkennbare (oder der Bereich der möglichen Erkenntnis) stellt für ihn keine *endliche* Erkenntnis dar. Ohne Zweifel schreitet die wissenschaftliche Erkenntnis für Kant immer weiter fort und sie ist unbegrenzt: „Die Erweiterung der Einsichten in der Mathematik, und die Möglichkeit immer neuer Erfindungen geht ins Unendliche [...]. Aber Schranken sind hier gleichwohl nicht zu verkennen, denn Mathematik geht nur auf Erscheinungen, und was nicht ein Gegenstand der sinnlichen Anschauung sein kann, als die Begriffe der Metaphysik und

12 Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (1781), Jens Timmermann (Hrsg.), Hamburg 1998, A xii, im Folgenden zitiert als KrV B/A.

13 Vgl. Kant, KrV B 353f. Für den Unterschied zwischen transzendentalen und transzendenten Ideen im Rahmen der Antinomien der Vernunft vgl. Kant, KrV B 593 f. „So lange wir mit unseren Vernunftbegriffen bloß die Totalität der Bedingungen in der Sinnenwelt [...] zum Gegenstand haben: so sind unsere Ideen zwar transzendental, aber doch kosmologisch. So bald wir aber das Unbedingte [...] in demjenigen setzen, was ganz außerhalb der Sinnenwelt, mithin außer aller möglichen Erfahrung ist, so werden die Ideen *transzendent*.“

Moral, das liegt ganz außerhalb ihrer Sphäre, und dahin kann sie niemals führen; sie bedarf aber derselben auch gar nicht.“¹⁴ Die Grenze der sinnlichen Erkenntnis bedeutet demzufolge vielmehr die *Beschränkung* unserer Erkenntnis auf die Sinnlichkeit. In einem empirischen Wissensbereich, dessen Umfang von der räumlich-zeitlichen Struktur der Anschauungsformen und der transzendentalen Idealität unserer Verstandesbegriffe abhängt, können wir für Kant durch eine richtige Anwendung dieser Formen bzw. durch deren Beschränkung auf das empirisch Gegebene unendlich viele neue Erkenntnisse gewinnen.

Der Vergleich bzw. der Unterschied zwischen den oben verwendeten zwei Begriffen – der ‚Grenze‘ und der ‚Schranke‘ – wird von Kant in den *Prolegomena* (1783) näher erläutert. Die Vernunft, als das ganze Vermögen des Denkens hat für Kant *an sich* keine Grenzen.¹⁵ Sie kann bloß unendlich denken. Das Denken sei für sinnliche Erkenntnis zwar eine notwendige, aber keine hinreichende Bedingung.¹⁶ Wir können eine sichere Erkenntnis der sinnlichen Welt erst dann gewinnen, wenn wir unsere Vernunft richtig orientieren. Diese Orientierung ist für Kant nichts anderes als eine kritische Selbstorientierung der Vernunft, indem das unendliche Denken durch sich selbst klar unterteilt wird. Vernunft hat also als Denkvermögen keine Grenze, aber sie setzt selbst eine Grenze, und noch konkreter: Um der richtigen sinnlichen Erkenntnis willen *muss* sie sich selbst eine Grenze setzen.¹⁷ Selbstbegrenzung der Vernunft im Bereich der empirischen Erkenntnis geschieht dadurch, dass sie sich von dem Bereich des bloß Denkbaren (d.h. des Dinges an sich) distanziiert und sich nur auf Er-

14 Immanuel Kant, *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können* (1783), Karl Vorländer (Hrsg.), Hamburg ⁷1993, A 167, im Folgenden zitiert als *Prolegomena*, A. Vgl. auch Paul Guyer, „Transzendentaler Idealismus und die Grenzen der Erkenntnis“, Wolfram Högge, Joachim Bromand (Hrsg.), *Grenzen und Grenzüberschreitungen. XIX. Deutscher Kongress für Philosophie, Bonn, 23–27. September 2002: Vorträge und Kolloquien*, Berlin 2004, S. 89–103, hier S. 100–103.

15 Vgl. Kant, *Prolegomena*, A 167.

16 Vgl. Herbert Schnädelbach, „Grenzen der Vernunft? Über einen Topos kritischer Philosophie“, Wolfram Högge, Joachim Bromand (Hrsg.), *Grenzen und Grenzüberschreitungen. XIX. Deutscher Kongress für Philosophie, Bonn, 23–27. September 2002: Vorträge und Kolloquien*, Berlin 2004, S. 283–295, hier S. 283.

17 Vgl. Kant, *Prolegomena*, A 181. Vgl. auch Schnädelbach, „Grenzen der Vernunft?“, S. 293f.

scheinungen desselben beschränkt. Das Ding an sich, das nicht zu dem sinnlichen Erfahrungsfeld gehört, wird von Kant bloß als Grund dieses Feldes angenommen. Demzufolge können nicht die Dinge der Welt, wie sie sind, sondern nur ihre Erscheinungen, wie sie in Raum und Zeit vorgestellt werden, erkannt werden. Die Dinge an sich sind und bleiben die *Schranken* unserer Erkenntnis, über die wir nur spekulieren können.¹⁸

Der Begriff der Schranke lässt sich in diesem Zusammenhang wie eine Barriere des Dinges an sich, d.h. der intelligiblen Welt, verstehen, die dem sinnlichen Erkenntnisvermögen – dem menschlichen Verstand – völlig unzugänglich bleibt. Jenseits dieser Schranke liegt für Kant ein Nichts oder ein leerer Raum, der aus bloßen Verneinungen besteht.¹⁹ Die Schranke trennt das Ding an sich von dem Feld der sinnlichen Erkenntnis *negativ* und schließt jegliche Überschreitungsmöglichkeit aus. Das Ding an sich stellt letzten Endes die Schranke unserer Erkenntnis dar, deren Überschreitung prinzipiell nicht möglich ist. Versucht man das Ding an sich trotzdem mit den transzendentalen Formen des Verstandes zu erkennen, dann wird es nicht als ein Ding an sich, sondern notwendigerweise in ihrer Erscheinung erkannt.

Gegenüber diesem negativen Charakter der Schranke sieht Kant „in allen Grenzen [...] etwas Positives“.²⁰ Die Grenze schließt nicht nur den Raum ein, der innerhalb ihrer selbst liegt, sondern sie gehört auch zu dem Raum, der jenseits ihrer selbst liegt.²¹ Die Grenze begrenzt also ein Erkenntnisfeld ‚positiv‘, weil sie innerhalb desselben Grenzüberschreitungen zulässt. Überdies hängen die Grenzen und deren Überschreitungen von den Bestimmungen des Subjekts, d.h. von dessen reflexiven Praktiken ab. Es geht nämlich darum, auf welche Art und Weise *es* sein Erkenntnisvermögen im Hinblick auf die sinnlichen Phänomene verwendet. Dagegen sind die Schranken zunächst nicht die Bestimmungen unseres Vermögens.

18 „Spekulieren“ wird hier weder im Sinne von Hegels spekulativer Logik noch des spekulativen Realismus, sondern weiterhin im kantischen Sinne verwendet: „Eine theoretische Erkenntnis ist *spekulativ*, wenn sie auf einen Gegenstand, oder solche Begriffe von einem Gegenstande, geht, zu welchem man in keiner Erfahrung gelangen kann.“ Kant, KrV B 662. Hegel wird dagegen eben durch den Begriff der Spekulation den Unterschied zwischen bloß Denkbarem und wahr Erkennbarem aufheben.

19 Vgl. Kant, *Prolegomena*, A 166f.

20 Kant, *Prolegomena*, A 170.

21 Vgl. Kant, *Prolegomena*, A 181.

Vernunft kann – und um der Erkenntnis willen: muss – die Schranke erkennen und diese dann reflexiv als ihre eigene Grenze setzen.

Mit dieser minimalen Unterscheidung zwischen Schranke und Grenze lässt sich das oben diskutierte Argument der Unbegrenztheit unserer Erkenntnis besser klären: Sinnliche Erkenntnis hat zwar keine *Grenzen*, wohl aber *Schranken*.²² Die sich richtig orientierende Vernunft erkennt die Schranken – die Unzugänglichkeit – der intelligiblen Welt bzw. der Noumena und beschränkt sich auf den Bereich, der nur der Gegenstand der sinnlichen Anschauung sein kann. Innerhalb der Schranke, die die Vernunft erkennt und als ihre eigene Grenze setzt, sucht sie nach *unendlichen* Kenntnissen. In einem empirischen Erkenntnisbereich wie Physik oder Mathematik, wo eigene Grenzen erkannt werden, ist also für Kant unsere Erkenntnis grenzenlos. Selbstbegrenzung der Vernunft in ihrem erkenntnistheoretischen Gebrauch ist ihm zufolge vor allem für *sichere* Kenntnisse notwendig. Darum lässt sich behaupten, dass Kant eben durch die Beschränkung der Erkenntnisformen bzw. -begriffe auf die Sinnlichkeit die prinzipielle Grenzenlosigkeit der Erkenntnis *sichern* wollte.²³

Der größte Kritiker der kantischen Unterscheidung zwischen den Begriffen ‚Schranke‘ und ‚Grenze‘ ist bekanntlich G.W.F. Hegel. Bevor wir auf seine Kritik eingehen, soll aber noch erwähnt werden, welches Problem für Kant durch eine mögliche Überschreitung der Grenze hervortritt. Wenn die Vernunft ihre Grenzen übersieht und ihre Erkenntnisbegriffe auf den Bereich der Noumena anwendet, dann verzweifelt sie für Kant *an sich selbst*. Wenn man sich der reinen Verstandesbegriffe „über die Grenzen der Erfahrung hinaus“ ohne Beschränkung bedient, so läuft man Gefahr, „durch leere Vernünfteilen von den bloßen formalen Prinzipien des reinen Verstandes einen materialen Gebrauch zu machen“²⁴ und über die Gegenstände, die uns sinnlich nicht gegeben werden können, zu urteilen. „Der Skeptizismus ist uranfänglich aus der Metaphysik und ihrer polizeilosen Dialektik entsprungen.“²⁵ Die Selbstverzweiflung der Vernunft durch den falschen Gebrauch (oder ‚Missbrauch‘) derselben ist Kant zufolge ein Grund für ihre Verwicklung in Paralogismen, Antinomien und (falsche) Ideale.

22 Vgl. Schnädelbach, „Grenzen der Vernunft?“, S. 288.

23 Vgl. Schnädelbach, „Grenzen der Vernunft?“, S. 293.

24 Kant, KrV B 449.

25 Kant, *Prolegomena*, A 164.

Hinsichtlich einer solchen Gefahr, die selbst der Natur der Vernunft immanent entspringt, bestimmt Kant die Aufgabe der transzendentalen Dialektik „als eine Kritik des Verstandes und der Vernunft [...], um den falschen Schein ihrer grundlosen Anmaßungen aufzudecken und ihre Ansprüche auf Erfindung und Erweiterung [...] zur bloßen Beurteilung und Verwahrung des reinen Verstandes vor sophistischem Blendwerke herabzusetzen.“²⁶ Das Wort „Dialektik“ wird also in diesem Zusammenhang bei Kant doppeldeutig verwendet. Erstens bezeichnet er sie als „einen logischen Schein“, durch den die Vernunft sich in Widersprüche bzw. Antinomien verwickelt.²⁷ Zweitens impliziert dieser Begriff im Rahmen der transzendentalen Dialektik eine selbst-reflexive Tätigkeit der Vernunft, die jene Scheinlogik aufdeckt und zugleich die Vernunft davor schützt, in Trugschlüsse zu geraten.²⁸

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass nach Kant Grenzen-Setzen für die Erkenntnis *konstitutiv* ist. Zieht man keine Grenze, erkennt man nichts. Erkenntnis ist immer eine bestimmte Erkenntnis, die wir nur innerhalb der selbstbestimmten Grenzen erwerben können. Vernunft ohne Grenze bleibt ein Vermögen ohne Schutz und verwickelt sich in Antinomien. Durch die falsche Verwendung von Erkenntnisformen bzw. Kategorien (zum Zwecke eines unbedingten Wissens) geht die Vernunft über die Grenzen der möglichen Erkenntnis hinaus und gelangt zu Aussagen bzw. Gedanken über die Welt, die weder bewiesen noch widerlegt werden können. Die Antinomien²⁹ gehen zwar aus der Natur der Vernunft selbst hervor, aber können eben durch diese selbst beseitigt werden. Sie stellen für Kant letztlich den über die Erfahrungsgrenzen hinausgehenden, d.h.

26 Kant, KrV B 87f.

27 Kant, KrV B 350.

28 Vgl. Kant, KrV B 354f.

29 Hier kann weder auf die jeweiligen Beweise noch auf die Auflösung der Antinomien im Einzelnen eingegangen werden. Jedoch ist es wichtig, die erste Antinomie zu erwähnen, weil sie der hier diskutierten Dialektik der Grenze und des Unbegrenzten in gewisser Hinsicht sehr nahe kommt. Dabei handelt es sich um die Frage, ob die Welt einen Anfang und ein Ende (Grenze) oder keinen Anfang und kein Ende habe (oder unbegrenzt sei). Für Kant macht man, wenn man hier Anfang und Ende (d.h. Grenze) jeweils als eine mathematische Größe denkt und diese auf die Sinnlichkeit anwendet, wieder einen falschen Gebrauch der Vernunft: Denn das Unendliche oder das Unbegrenzte lässt sich in der Welt der raumzeitlichen Phänomene nur vergeblich suchen. Vgl. Kant, KrV B 454f.

transzendenten Gebrauch der Vernunft dar, durch den diese sich jedoch von dem Bereich des Erkennbaren verabschieden würde.

Während nach Kant die Erkenntnis nur innerhalb der bestimmten – und selbst-reflexiv gesetzten – Grenzen möglich ist, spielt Hegel zufolge auch das von der Vernunft scheinbar Ausgegrenzte für die (wahre) Erkenntnis eine notwendige Rolle. Hegel zeigt dies vor allem dadurch, dass er den Begriff der (transzendentalen) Dialektik stark – oder radikal – verändert.³⁰ Er ist sich zwar mit Kant darüber einig, dass Antinomien der Vernunft als die der Natur der Vernunft entspringenden Widersprüche zu denken sind.³¹ Jedoch stellen diese für ihn nur einen begrenzten Teil der Widersprüche der Welt dar. Antinomien lassen sich nach Hegel nicht bloß auf vier Sätze bzw. Gegensätze reduzieren. Vielmehr befinden sie sich „in *allen* Gegenständen aller Gattungen, in *allen* Vorstellungen, Begriffen und Ideen.“³² Mit anderen Worten: Der Widerspruch liegt für ihn nicht allein in der Natur einer subjektiven (oder verzweifelten) Vernunft, sondern in der Natur der Sache selbst und gehört notwendigerweise zu der logischen Struktur der Wahrheit.

Hegel macht in diesem Zusammenhang einen grundlegenden Unterschied zwischen einer abstrakten und einer konkreten Unendlichkeit, wobei jene auf Kants Diagnose der Antinomien der subjektiven Vernunft verweist und diese deren objektive Gestalt bezeichnet, die erst durch geschichtliche und intersubjektive Aufhebungsprozesse zu erkennen sei. Kant habe nach Hegel die sich widersprechenden Gedankenbestimmungen der Vernunft *nur* als deren abstrakt-unendliche Bestimmungen aufgezeigt, ohne sie als der objektiven Wirklichkeit zugehörig geltend zu machen. So habe Kant das Antinomienproblem bloß subjektiviert und auch seine Lö-

30 Vgl. dazu Andreas Arndt, „Hegels Transformation der transzendentalen Dialektik“, Mariano Alvarez-Gómez, Paredes Martín, María del Carmen (Hrsg.), *La controversia de Hegel con Kant. II congreso internacional (13–16 de mayo de 2002)*, Salamanca 2004, S. 51–67.

31 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke 8. Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. 1830. Teil 1. Die Wissenschaft der Logik: mit den mündlichen Zusätzen*, Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel (Hrsg.), Frankfurt am Main ⁶2003, S. 126.

32 Hegel, *Werke 8*, S. 127. Hervorhebung im Original.

sungsvorschläge blieben nur im Kreis einer *subjektiven* Vernunft.³³ Darum seien die subjektiven Bestimmungen letzten Endes immer bloß endlich.³⁴ Erst wenn diese abstrakt-endliche Bestimmungen der (reinen) subjektiven Vernunft im breiten Rahmen, d.h. im Horizont des Unendlichen bzw. des Absoluten aufgefasst werden, lassen sie für Hegel dialektisch über die geschichtlich-intersubjektiven bis hin zu den konkret-unendlichen Formen des Absoluten aufheben.

Diese allgemeinen Anmerkungen zu Hegels radikaler Umdeutung der Dialektik haben bestimmte Implikationen hinsichtlich des Begriffs der ‚Grenze‘. Zuerst einmal ist es wichtig festzustellen, dass für Hegel das Wissen *in keinem Sinne* begrenzt sein kann. Es gilt und realisiert sich stattdessen nur als *absolutes* Wissen. Zum Zwecke und im Kreise eines solchen Wissens sollen alle gesetzten Grenzen bzw. endlich-subjektiven Bestimmungen dialektisch-geschichtlich aufgehoben werden. Nicht Hegels umstrittene Logik der Notwendigkeit als solche, sondern vielmehr die Funktion der ‚Aufhebung‘ in dieser Logik lässt sich an dieser Stelle hervorheben. Bekanntlich hat Hegel bei der Verwendung dieses Worts jedes Mal dessen drei Bedeutungen – Negieren, Bewahren und Hochheben – gleichzeitig im Auge. Aus dieser Perspektive lässt sich bei Hegel die Überschreitung einer Grenze als deren Aufhebung verstehen, die einen dialektischen Prozess darstellt, wobei eine endlich-begrenzte Subjektivität bis zum absoluten Wissen schreitet. Anders ausgedrückt existieren endlich-subjektive Formen oder Grenzen nur, um – in allen drei Bedeutungen – aufgehoben zu werden.³⁵ Dies lässt sich besonders im Hinblick auf Hegels kritische Auseinandersetzung mit der Unterscheidung zwischen dem Erkennbaren und Denkbaren zeigen, die Kant mit einer Differenzierung von ‚Schranke‘ und der ‚Grenze‘ begründen wollte.³⁶ Hegel zufolge ist die Schranke des Ding an sich nur *für uns* – für ein bewusstes Wesen – eine Schranke, die genauso wie die Grenze eine Dynamik der Überschreitung

33 Vgl. Rainer Schäfer, *Die Dialektik und ihre besonderen Formen in Hegels Logik. Entwicklungsgeschichtliche und systematische Untersuchungen*, Hamburg 2001, S. 57.

34 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke 20. Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel (Hrsg.), Frankfurt am Main³1986 S. 403f.

35 Vgl. Sebastian Reus, *Unglückliches Bewusstsein. Denken ohne Dialektik bei Botho Strauss*, Würzburg 2006, S. 34.

36 Vgl. Schnädelbach, „Grenzen der Vernunft?“, S. 285.

impliziert: „Im Bewusstsein der Schranke der Endlichkeit liegt das Darüberhinaussein.“³⁷ Für den bewussten Menschen ist die Schranke also etwas, worüber er hinausgehen *soll*. Hingegen haben die Dinge der Welt *für sich* keine Schranke, d.h., sie sind sich ihrer Schranke nicht bewusst: „Der Stein, das Metall ist nicht über seine Schranke hinaus, darum weil sie *für ihn* nicht Schranke ist.“³⁸ Während diese nach Hegel nicht angeregt sein können, ihre Schranken zu überschreiten, ist die Schranke für uns nur eine scheinbare Schranke, die aufzuheben und dadurch wiederum als eine Grenze zu denken ist. Hegel bezeichnet diesen – und jeden – Aufhebungsprozess als einen Prozess des *Sollens*, weil Etwas (als ein Gegenstand des Bewusstseins) an seiner Schranke bzw. seiner Grenze „*sowohl ist als nicht ist*“, das heißt einen Selbstwiderspruch hat.³⁹

„Betrachten wir nunmehr näher, was wir an der Grenze haben, so finden wir, wie dieselbe einen Widerspruch in sich enthält und sich somit dialektisch erweist. Die Grenze macht nämlich einerseits die Realität des Daseins aus, und andererseits ist sie dessen Negation.“⁴⁰

Der Widerspruch des Etwas, den Hegel an einer anderen Stelle als die der Grenze desselben immanente „Unruhe“⁴¹ bezeichnet, treibt es notwendigerweise dazu, über sich selbst hinauszugehen. Im Rahmen dieses dialektisch-notwendigen Prozesses lässt sich erkennen, dass das, was Kant für die Grenze hielt, bei Hegel auch auf die Schranke angewandt wird.⁴² Nach Hegel werden Schranken immer zu Grenzen, indem sie in verschiedenen Stufen des Denkens aufgehoben werden (sollen). Gegen Kants Verständnis der Schranke schreibt Hegel in der *Wissenschaft der Logik*: „[E]s wird behauptet, es *könne* über die Schranke *nicht* hinausgegangen werden. In dieser Behauptung liegt die Bewußtlosigkeit, daß darin selbst, daß etwas

37 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke 16. Vorlesungen über die Philosophie der Religion*, Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel (Hrsg.), Frankfurt am Main 1986, S. 168. Vgl. auch Schnädelbach, „Grenzen der Vernunft?“ S. 286.

38 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke 5. Wissenschaft der Logik*, Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel (Hrsg.), Frankfurt am Main 1986, S. 145.

39 Hegel, *Werke 5*, S. 136.

40 Hegel, *Werke 8*, S. 197.

41 Hegel, *Werke 8*, S. 138.

42 Vgl. Schnädelbach, „Grenzen der Vernunft?“ S. 285.

als Schranke bestimmt ist, darüber bereits hinausgegangen ist.“⁴³ Kant habe, so Hegel, mit seiner *Bestimmung* des Dinges an sich als die *Schranke* unserer Erkenntnis über dieses bereits sehr viel gesagt. Die Schranke ist uns erst im Hintergrund eines dialektischen Wissens über die Unbeschränktheit verständlich. „[E]ine Bestimmtheit, Grenze ist als Schranke nur bestimmt im Gegensatz gegen sein Anderes überhaupt als gegen sein *Unbeschränktes*, das Andere einer Schranke ist eben das *Hinaus* über dieselbe.“⁴⁴ Dadurch, dass Hegel die Schranke des Dinges an sich als eine Art Grenze denkt, löst er letztlich auch die Unterscheidung zwischen dem bloß Denkbaren und Erkennbaren auf, die Kant anhand der Begriffe der Grenze und der Schranke sowie um der sicheren Erkenntnis willen postuliert hatte.

Hegels Überwindung dieser Trennung soll allerdings nicht so gedacht werden, dass er Kants Bestimmung der Grenze als ein reflexives Tun der Vernunft völlig verneinte. Im Gegenteil lässt sich wohl behaupten, dass er die kantische ‚Grenzwissenschaft‘ mit ihren eigenen Mitteln auf sich anwendet und sie in eine Wissenschaft des unbegrenzten bzw. des absoluten Erkennens verwandelt. Auch Hegel geht hauptsächlich von einem Konzept der Grenze aus, das durch das Geistige oder das Bewusstsein reflexiv gesetzt wird und nicht als ein bloß äußerlich Gegebenes zu denken ist. Anders als Kant behauptet er aber, dass zugleich die andere Seite der Grenze bzw. der (scheinbaren) Schranke, d.h. das Ding an sich, durch die sogenannte spekulative Logik zu erkennen sei. Und zwar noch grundlegender: Für die wahre Erkenntnis ist Hegel zufolge nicht nur das Diesseits der selbstbestimmten Grenze, sondern auch das Jenseits derselben entscheidend und als eine negative Bestimmung immer schon im Spiel. Sobald man der Erkenntnis eine Grenze setzt, hat man eben durch diese Grenzsetzung das Pseudo-Unerkennbare oder das bloß Denkbare schon berührt und es sogar negativ bestimmt. Die Grenze hat also für Hegel nicht die Funktion, das Erkennbare vom Denkbaren oder das Sein vom Nicht-Sein völlig zu trennen, sondern das Negative des Daseins auf es selbst zu beziehen. Als eine negative Figur stellt die Grenze eine der betreffenden Sache, dem Sein oder dem Wissensbereich *interne Qualität* dar. In diesem Sinne unterscheidet Hegel zwischen quantitativen und qualitativen Grenzen:

43 Hegel, *Werke* 5, S. 145.

44 Hegel, *Werke* 5, S. 145.

„Die Auffassung der Grenze als einer bloß äußerlichen Bestimmung des Daseins hat ihren Grund in der Verwechslung der quantitativen mit der qualitativen Grenze. [...] Betrachten wir z.B. ein Grundstück, welches drei Morgen groß ist, so ist dies seine quantitative Grenze. Weiter ist nun aber auch dieses Grundstück eine Wiese und nicht Wald oder Teich, und dies ist seine qualitative Grenze.“⁴⁵

Das Konzept der qualitativen Grenze bedeutet also eine dem Dasein eigene und negative Bestimmung und weist auf einen ständigen und internen Dialog mit der anderen Seite des Etwas oder des Seins, d.h. mit dessen Negation, hin. Zwischen Etwas und seiner Grenze gibt es für Hegel nicht bloß ein positives Verhältnis; das heißt, dass die Grenze von Wiese nicht direkt im Wiesesein zu erkennen ist. Vielmehr steht dieses Etwas durch die Grenze in einem negativen Verhältnis mit einem Anderen (z.B. mit Wald). Die Grenze lässt sich von daher als eine Art Negation denken, die für Etwas und Andere bestimmend ist und sich konstitutiv für die Identität vom Dasein erweist:

„Die Negation ist im Dasein mit dem Sein noch unmittelbar identisch, und diese Negation ist das, was wir Grenze heißen. Etwas ist nur *in* seiner Grenze und *durch* seine Grenze das, was es ist. Man darf somit die Grenze nicht als dem Dasein bloß äußerlich betrachten, sondern dieselbe geht vielmehr durch das ganze Sein hindurch.“⁴⁶

Eine vollständige Rekonstruktion des Grenzbegriffs im Rahmen der hegelischen Dialektik erfordert zwar eine noch tiefgründigere Untersuchung seiner Philosophie.⁴⁷ Jedoch lassen sich mit Blick auf die bisherigen Anmerkungen grob drei Merkmale der Grenze zusammenfassen, auf die im nächsten Kapitel mit differenztheoretischen Ansätzen kritisch rekurriert wird: Als Erstes ist bei Hegel – ähnlich wie bei den anderen dialektisch-orientierten Grenzkonzeptionen – das Spiel des *Unbegrenzten* für die Bestimmung der Grenze und der Überschreitung unerheblich. Diese zwei Begriffe werden im Hintergrund des dialektischen Verhältnisses von Gegensätzen wie Endlichkeit und Unendlichkeit oder Etwas und Anderes behandelt sowie auf das Unendliche und das Unbegrenzte bezogen. Grenzen

45 Hegel, *Werke* 8, S. 197.

46 Hegel, *Werke* 8, S. 197.

47 Für eine detaillierte Untersuchung über die Rolle des Grenzbegriffs in Hegels Frühphilosophie vgl. Anne-Kristina Kwade, *Grenze. Hegels ‚Grenz‘-Begriff 1804/5 als Keimzelle der Dialektik*, Würzburg 2000.

und Überschreitungen haben ihre Bestimmung immer im Zusammenhang eines unendlich Dritten, d.h. des absolut Unbegrenzten. Sie bilden mit dem Unbegrenzten (dem Unendlich-Negativen der Grenze) eine triadische Struktur und können jeweils nur aus dieser Struktur heraus verstanden werden.

Als Zweites lässt sich erwähnen, dass Hegel zufolge das Hinausgehen über die Grenze – d.h. Grenzüberschreitung – für den Begriff der Grenze eine Notwendigkeit darstellt und eben darum zwischen Grenze und Überschreitung eine konstitutive Relation besteht. In diesem Sinne geht Hegel über die vorhin diskutierten dialektischen Grenzverständnisse weit hinaus. Beide Begriffe sind immanent miteinander verbunden, weil das Denken über die Grenze im Horizont der Unbegrenztheit immer mit dem Denken ihrer Überschreitung zusammen zustande kommt. Grenzen existieren im System des absoluten Wissens nur, weil sie überschritten werden können. Eine unüberschreitbare Grenze gibt es für Hegel nicht. Diese dialektisch-konstitutive Relation zwischen Grenze und Überschreitung wird von ihm aber nicht als eine positive gedacht, sondern als eine widersprüchliche Beziehung beschrieben, die es im nächsten Kapitel (I.2) noch zu hinterfragen gilt.

Drittens behauptet Hegel, dass die Grenze als eine negative Form nicht bloß eine Äußerlichkeit der betreffenden Sache darstellt, sondern sie dieser völlig intern ist. Die qualitative Grenze, um die es ihm geht, betrifft den gesamten Existenzbereich einer Sache. Die Grenze sei also nicht als eine Randlinie zu denken, die Etwas geometrisch umschließt. Vielmehr geht sie, wie oben zitiert, „durch das ganze Sein hindurch.“ Etwas in seiner Grenze steht mit seinem Anderen in einem internen Verhältnis. In diesem Sinne schreibt Hegel der Grenze eine Identifikationsfunktion zu: Die Grenze von Etwas bestimmt dieses Etwas negativ. Inwiefern die Grenze aber immer nur als eine negative Figur zu denken ist, wird ebenso im nächsten Kapitel eingehend diskutiert.

Aus dem kurzen Exkurs zu den dialektischen Grenzkonzeptionen lässt sich allgemein schließen, dass der Begriff der Grenze von Platon, Kant und Hegel im direkten Zusammenhang mit ihrer eigenen Negation, d.h. mit dem ‚Unbegrenzten‘, thematisiert wird. Trotz der erheblichen Unterschiede zwischen ihren Dialektik-Auffassungen gehen sie generell von einem triadischen Verhältnis zwischen Grenze, Überschreitung und Unbegrenztem aus. Die Diskussion über Grenze und Überschreitungen bleibt damit größtenteils von dem Spiel des Unbegrenzten (d.h. des unendlich Negativen der Grenze) abhängig.

Gleichzeitig lässt sich insbesondere bei Hegel, bei dem die Dialektik ihren Höhepunkt erreicht hat, eine konstitutive Beziehung zwischen Grenze und Überschreitung feststellen. Frühere dialektischen Denktraditionen (in der Antike) sowie später Kants Philosophie haben zwar ebenfalls diese Beziehung erkannt, die sie aber (sowohl im moralischen als auch im erkenntnistheoretischen Sinne) als negativ bewertet haben und die darum durch das folgerichtige Denken beseitigt werden sollte. Dagegen war dieses logisch Negative für Hegel nur etwas, das im Rahmen einer dialektisch strukturierten und teleologischen Fortschrittsgeschichte aufzuheben war. Ungeachtet dieser und weiterer Unterschiede lässt sich die konstitutive Beziehung zwischen Grenze und Überschreitung als einen wichtigen und gut nachvollziehbaren Charakter der dialektisch-orientierten Theorien hervorheben.

Allerdings muss man das Spiel der ‚Unbegrenztheit‘ und der ‚Negativität‘ in dieser konstitutiven Beziehung noch kritisch überprüfen bzw. aktualisieren. Denn es drängt sich die Frage auf, inwiefern das Konzept der Unbegrenztheit aus heutiger Sicht noch eine Aktualität besitzt. Ist die Vorstellung einer Unbegrenztheit oder des Absoluten heute – oder seit geraumer Zeit – bei den Praktiken des modernen Subjekts in verschiedenen Bereichen des Lebens und des Wissens immer noch ausschlaggebend? Man kann wohl – oder zumindest intuitiv – argumentieren, dass sich unsere Welt- und Selbstvorstellungen von dem Gedanken eines unendlichen Lebens und einer über das Leben hinausgehenden Sakralität immer weiter entfernen. Dass eine Vorstellung des Jenseits der Grenze und deren Abhängigkeit von Unbegrenztheit und vom Absoluten für das moderne Subjekt weniger Sinn macht, heißt selbstverständlich nicht, dass diese in der Politik, der Wirtschaft und der Gesellschaft in anderen Weisen und Formen nicht hervortreten. Diese Intuition weist vielmehr darauf hin, dass die Grenzen – prinzipiell – auch ohne einen über sie unendlich hinausgehenden Bereich des Unbegrenzten problematisiert bzw. thematisiert werden können. Dementsprechend wird im Folgenden der Begriff der Grenze so geklärt, dass dabei kein Symptom des Absoluten bzw. des Unbegrenzten auftaucht. Gleichzeitig wird auch die in den dialektischen Theorien als negativ postulierte Beziehung zwischen Grenze und Überschreitung grundlegend hinterfragt. Zwar kann man wohl annehmen, dass es eine Reihe von Begriffen gibt, die man als negativ oder positiv einordnen kann. Ist das Verhältnis zwischen Grenze und Überschreitung aber (nur) auf negative oder positive Weise zu bestimmen? Oder kann man zwischen ihnen

noch von anderen Verhältnissen reden, die weder positiv noch negativ, aber doch für ihre Relation entscheidend sind?

1.2 DIFFERENZTHEORETISCHES VERSTÄNDNIS DER GRENZE

„Differenzphilosophie“, mit der man generell unprogrammatische Schriften einer Reihe französischer Autoren ab den 1960er Jahren bezeichnet, lässt sich als ein alternatives Bild von Grenze und Überschreitung anführen.⁴⁸ Wegen ihrer zeitlichen Nähe (im Vergleich zu den oben diskutierten Philosophien) kann man sie zwar als eine aktuelle Strömung bezeichnen. Jedoch liegen ihre historischen Wurzeln bereits in den Schriften von Friedrich Nietzsche, Baruch de Spinoza und sogar Heraklit von Ephesus. Anstatt diese philosophische Linie vollständig zu rekonstruieren und wieder einen historischen Exkurs darzustellen, wird hier anhand von Michel Foucaults und Jacques Derridas Schriften ein differenzphilosophisches Konzept der Grenze entwickelt, das auch die Gedanken dieser genannten historischen Vorläufer zum Teil enthält. Es ist zwar nicht zu bestreiten, dass Foucault und Derrida sich in ihren philosophischen Ansätzen, Herangehensweisen oder auch thematischen Aspekten voneinander sehr unterscheiden. In den folgenden Abschnitten wird es aber weniger um solche Unterschiede gehen als vielmehr darum, dass sie miteinander in ein produktives Gespräch gebracht werden, um aus diesem ein plausibles Verständnis der Grenze für die Praktiken der Grenze und Überschreitungen (in) der Kunst zu gewinnen.

Foucault setzt sich in seinem viel diskutierten Aufsatz *Vorrede zur Überschreitung* (1963) unmittelbar mit den Begriffen ‚Grenze‘ und ‚Überschreitung‘ auseinander. Bevor man auf diesen Schlüsseltext eingeht, ist es erforderlich, einige Hintergründe und Probleme seiner Philosophie Anfang der 1960er Jahre zu erwähnen. Hierfür bietet *Wahnsinn und Gesellschaft* (1961) den Ausgangspunkt, wo er bereits bei der Rede von Grenzen und Überschreitungen ein sprachliches bzw. begriffliches Problem erkennt. In diesem Frühwerk charakterisiert Foucault die abendländische Vernunft in ihren verschiedenen historischen Formen anhand von einem

48 Für die Probleme der Bezeichnung „Differenzphilosophie“ vgl. Heinz Kimmerle, *Jacques Derrida zur Einführung*, Hamburg 41997, S. 17f.

spezifischen Begriff der Grenze. Foucault zufolge verläuft das abendländische Denken seit dem frühen Mittelalter in einem grundlegenden Motiv der Ausgrenzung oder „Ablehnung“.⁴⁹ Diesbezüglich schreibt er im Vorwort:

„Auf welches Gebiet würden wir uns begeben, das weder die Geschichte der Erkenntnis noch ganz einfach Geschichte ist, das weder von einer Wahrheitsteleologie noch von einer rationalen Kausalreihe beherrscht wird? Zweifellos auf ein Gebiet, wo es eher um die Grenzen als um die Wesenseinheit einer Kultur geht. [...] Man könnte eine Geschichte der Grenzen schreiben – dieser obskuren Gesten, die, sobald sie ausgeführt, notwendigerweise schon vergessen sind –, mit denen eine Kultur etwas zurückweist, was für sie außerhalb liegt; und während ihrer ganzen Geschichte sagt diese geschaffene Leere, dieser freie Raum, durch den sie sich isoliert, ganz genau soviel über sie aus wie über ihre Werte [...]“.⁵⁰

Damit kündigt Foucault sein philosophisches Interesse insgesamt in der „Geschichte der *Grenzen*“ an, auch wenn man von einem einheitlichen Denken bzw. Werk von ihm nicht reden kann. In so einer Geschichte werden die Grenzen nicht bloß phänomenologisch beschrieben oder aufgelistet. Vielmehr werden die den Akten der Grenzziehungen zugrunde liegenden historischen Strukturen aufgezeigt und die kulturabhängige Differenzierung der Grenzen kritisch überprüft. In der abendländischen Geschichte der Vernunft und des Wahnsinns, die hier *nur exemplarisch* anzuführen ist, lässt sich nach Foucault historisch-kulturelle Variabilität der Grenze zwischen beiden leicht erkennen. Der Wahnsinn wurde z.B. im klassischen Zeitalter durch den Akt der Ausgrenzung oder Ausschließung als das Andere der Vernunft konstituiert.⁵¹ Er wurde durch neue Grenzziehungen, durch „Institutionen, juristische und polizeiliche Maßnahmen, wissenschaftliche Begriffe“⁵² von der Gesellschaft ausgeschlossen und in Gefangenschaft gebracht. Zwischen Wahnsinn und Vernunft entstand letztendlich ein Exklusionsverhältnis, indem die Vernunft ihren eigenen Rest, d.h. den Wahn, geschichtlich ablehnte, von sich abgrenzte und zu-

49 Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt am Main 1973, S. 11f. Im Folgenden wird zitiert als WG.

50 Foucault, WG, S. 9.

51 Foucault, WG, S. 7–16.

52 Foucault, WG, S. 13.

dem sich selbst als vernünftig definierte. In allen seinen historischen Formen existierte also der Wahnsinn nicht für sich, sondern nur *für die Vernunft*. Dasjenige, was *für* die Vernunft außerhalb liegt, oder das, was von ihr als ‚Wahnsinn‘ bezeichnet wird, gilt darum nach Foucault ebenso als vernünftig. Schließlich ist er informativ für die Vernunft selbst, d.h. für den sogenannten vernünftigen Innenbereich.⁵³ Deswegen behauptet Foucault, dass das gegensätzliche, ausschließende Verhältnis zwischen beiden geschichtlich bloß kontingent ist. Als ein kulturgeschichtliches Konstrukt können sich der Wahnsinn und dessen *Sinn* in Zukunft sehr viel ändern. Seine Äußerlichkeit kann sich völlig auflösen und sogar – wie es im alten Griechenland gewesen sei – in ein Inklusionsverhältnis mit der Vernunft geraten:

„Vielleicht wird man eines Tages nicht mehr so richtig wissen, was Wahnsinn hatte sein können. [...] All das, was wir heute im Modus der Grenze oder der Fremdheit oder des Unerträglichem erfahren, wird wieder auf die heitere Gelassenheit des Tatsächlichen getroffen sein. Und das, was für uns jetzt dieses Äußere [der Wahnsinn, T. A.] bezeichnet, wird durchaus eines Tages uns bezeichnen können.“⁵⁴

An dieser Stelle lässt sich klar betonen, dass es bei dieser knappen Darstellung von Foucaults Verständnis des Wahnsinns nicht darum geht, ob er in seinen Diagnosen und Prophezeiungen richtig lag. Vielmehr geht es hier um die Grenzkonzeption, die Foucaults Überlegungen zugrunde liegt und auf die wir uns im nächsten Kapitel (I.2.2) aus einer sprachtheoretischen Perspektive wieder beziehen werden. Bleibt man bei dem Akt der Ausschließung oder der Ablehnung als dem geschichtlichen Trennungstrich zwischen Vernunft und Wahnsinn, fällt dabei eine spezifische Grenzfigur auf, die von Foucault später noch weiter bearbeitet sowie modifiziert wird. Die Grenze, die ursprünglich zum Zwecke der Trennung oder Ausschließung des Wahnsinnigen von dem Vernünftigen gezogen wurde, erweist sich zugleich als eine für beide Bereiche konstitutive Schnittstelle: Vernunft und Wahnsinn sind in ihrem Ursprung „konfus miteinander verwickelt [...] und füreinander und in Beziehung zueinander

53 Vgl. Foucault, WG, S. 13.

54 Michel Foucault, „Der Wahnsinn, Abwesenheit eines Werkes“, Daniel Defert, Francois Ewald (Hrsg.), Schriften, Frankfurt am Main 2001, S. 539–550, hier S. 539f.

in dem Austausch existierend, der sie trennt.“⁵⁵ Die Grenze tritt hier also als eine Geste auf, deren Struktur ein reziprokes Verhältnis zwischen Außen (dem Bereich des Wahnsinns) und Innen (dem Bereich der Vernunft) ermöglicht sowie für die Existenz von beiden Seiten konstitutiv ist: „Die Grenze als Mauer oder als Zaun, als Abtrennung, [...] konstituiert durch ihr Gezogen-werden jenes Netz, das auch die einschließt, die nicht eingeschlossen sind, die eigentlich außen stehen und damit im Inneren jener Seite, die die der Gesunden, der Normalen ist.“⁵⁶

Ein solches Verständnis der Grenze, das das (Quasi-)Außen-Liegende und das Innere einander näher bringt oder sogar jenes diesem einordnet, weist auf eine Funktion der Grenze, die bereits bei den dialektisch-orientierten Theorien erwähnt wurde: Grenze teilt nicht nur Etwas von einem Anderen, macht nicht nur sichtbar, dass es zwischen ihnen Unterschiede gibt, sondern verbindet zugleich diese geteilten Bereiche miteinander. Zwischen Wahnsinn und Vernunft gibt es für Foucault auch eine solche Schnittstelle, die diese nicht nur als Gegensätze voneinander trennt, sondern konstitutiv miteinander verbindet. Gehen Foucaults Argumente also – wenn auch gegen seine eigene Intention – nicht in die Falle einer historischen Dialektik? In *Wahnsinn und Gesellschaft* scheint Foucaults Konzept der Grenze tatsächlich nicht weit entfernt von einem dialektischen Verständnis zu sein, dem er eigentlich stark widersprechen wollte. Aber nicht nur diese scheinbar inkonsequente Haltung gegenüber der Dialektik, sondern mehr noch seine methodische Alternative ist von einer Schwierigkeit betroffen. Wenn der Wahnsinn von der Vernunft kulturgeschichtlich ausgegrenzt oder ausgeschlossen wurde/wird, mit welchem Mittel soll man eine *Geschichte dieses Ausgeschlossenen* schreiben? Wenn beide grundsätzlich „konfus miteinander verwickelt“ sind und nur füreinander existieren, wenn es zwischen beiden also in der Tat keine konkrete, nur eine schwankende Grenze gibt, ist es dann möglich, die Geschichte des Ersteren von dem Zweiten zu *isolieren*? Sollte eine Geschichte des Wahnsinns letztlich nichts anderes als die der Vernunft selbst sein? Wie Jacques Derrida bemerkt, ist Foucault als Theoretiker oder *Geschichtsschreiber* des Wahnsinns der rationalen Sprache und dem begrifflichen Instrumentarium der Vernunft verpflichtet, die den Wahnsinn bisher beherrscht, verschüttet, ihn „als Objekt konstituiert und als das Andere

55 Foucault, WG, S. 8.

56 Philipp Markus Schörkhuber, „Eingeschriebene Grenzen. Verwirklichung durch Verschwinden“, In: *Zeitschrift Tortuga* 1 (2013), S. 12.

einer Sprache und eines historischen Sinns verbannt“ hat.⁵⁷ Foucault *schreibt*, so Derrida, eine Geschichte des „Wahnsinns selbst“ letztendlich wieder aus der Perspektive der Vernunft sowie ihrer rationalen Ordnung und mit einer diskursiven Sprache. Derrida ist an dieser Stelle weniger mit Foucaults Diagnosen, sondern mehr mit seinem methodischen Vorgehen uneins.⁵⁸ Obwohl Foucaults Thesen über die Geschichte des Wahnsinns zum Teil sehr nachvollziehbar seien, blieben seine Problembeschreibung und Lösung für Derrida wieder der gleichen Vernunftgeschichte und der Sprache verpflichtet.

Im Grunde genommen handelt es sich bei diesem Vorwurf um eine Grenzproblematik, wessen sich auch Foucault selber bewusst ist.⁵⁹ Zwar kann man aus den bisherigen Anmerkungen indirekt folgern, dass für Foucault die Beziehung zwischen Vernunft und Unvernunft, Innen und Außen, Normalem und Wahnsinnigem usw. *historisch variabel* und *kontingent* ist. Um diese These zu begründen, braucht er aber einen Begriff der Grenze, dessen *Funktion* darin besteht, fließende Übergänge oder Überschreitungen zwischen den Bereichen der Vernunft und des Wahnsinns zu ermöglichen. Zugleich soll er sich auf eine nicht bloß rational-diskursiv strukturierte *Sprache* beziehen, die für die Flexibilität der Grenze bzw. der Grenzübergänge zwischen verschiedenen Lebensbereichen kompatibel ist. Erst dann kann er weitere Geschichten der Grenzen schreiben sowie diese angemessen problematisieren.

57 Jacques Derrida, „Cogito und Geschichte des Wahnsinns“, ders. (Hrsg.), *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 1976, S. 53–101, S. 58. Vgl. auch Petra Neuenhaus-Luciano, *Individualisierung und Transgression. Die Spur Batailles im Werk Foucaults*, Pfaffenweiler 1999, S. 137.

58 Hinsichtlich der These zur Geschichte des Wahnsinns kritisiert Derrida unter anderem Foucaults Descartes-Lektüre. Seine Kritik kann jedoch hier nicht weiter ausgeführt werden. Vgl. Derrida, „Cogito und Geschichte des Wahnsinns“, S. 73ff. Für eine ausführliche Auseinandersetzung mit Derridas Kritik an Foucaults *Wahnsinn und Gesellschaft* vgl. Roy Boyne, *Foucault and Derrida. The other side of reason*, London, Boston 1990.

59 Vgl. „In diesem einfachen Problem des Ausdrucks verbarg sich und drückte sich die besondere Schwierigkeit des Unternehmens aus. Es war vonnöten, eine Trennung und eine Auseinandersetzung, die notwendig diesseits bleiben müssen, weil jene Sprache nur jenseits ihrer selbst einen Sinn annimmt, auf die Höhe der Sprache der Vernunft zu bringen.“ Foucault, WG, S. 16.

Der bereits erwähnte Aufsatz *Vorrede zur Überschreitung* (1963), der zwei Jahre nach *Wahnsinn und Gesellschaft* veröffentlicht wurde, kann nun vor dem Hintergrund dieser Grenzproblematik (der Funktion und Sprache der Grenze/Überschreitung) gelesen werden. Foucault behauptet in diesem Aufsatz, dass zwei Begriffe – Grenze und Überschreitung – in keinem Sinne voneinander getrennt gedacht werden können. Beide „verdanken einander die Dichte ihres Seins: eine Grenze, die nicht überschritten werden könnte, wäre nicht existent; eine Überschreitung, die keine wirkliche Grenze überträte, wäre nur eine Einbildung.“⁶⁰ Die Verschränkung der Grenze und der Überschreitung lässt sich nach dieser Darstellung sowohl im genealogischen als auch im ontologischen Sinne verstehen. Das Entstehen und das Vergehen von Grenze und Überschreitung sind immer aufeinander angewiesen. Die Vorstellung, dass eine Grenze ganz und gar nicht überschreitbar sei, ist also nicht möglich. Auch die Existenz der Überschreitung schöpft nur aus dem Augenblick, an dem sie die Grenze durchquert.⁶¹ Der Ort oder der Punkt, wo Grenze und Überschreitung aufeinandertreffen, und außerhalb dessen sie nicht existieren, macht ihr ganzes und „bedrohliches“ Austausch- und Spielfeld aus. Wenn eine die andere vernichten würde, würde sie auch selbst verschwinden. Jedoch ist dieser wechselseitige Prozess der Gefährdung oder Bedrohung nach Foucault für ihre jeweilige und wahre Existenz notwendig:

„Die Überschreitung treibt die Grenze bis an ihre äußerste Grenze; sie lässt sie über ihrem drohenden Verschwinden erwachen, [...] sie lässt sich ihre positive Wahrheit in ihrem Verlust spüren. Doch wohin bricht die Überschreitung in ihrer Gewaltbarkeit auf [...]? Wo bricht sie ein und welcher Leere verdankt sie die freie Fülle ihres Seins, wenn nicht gerade dem, was sie gewaltsam durchbricht, um es dann wieder zu verschließen?“⁶²

Im Hinblick auf diese Überlegungen zum Einhergehen der Grenze und der Überschreitung kann man Foucault noch einmal den Vorwurf machen, dass er weiter dialektisch argumentiert. Denn auch für die dialektische Tradition und vor allem für Hegel war eine konstitutive Existenzbezie-

60 Michel Foucault, „Vorrede zur Überschreitung“, Walter Seitter (Hrsg.), *Von der Subversion des Wissens*, Frankfurt am Main 1996, S. 28-45 S. 32.

61 Vgl. Foucault, „Vorrede zur Überschreitung“, S. 32, im Folgenden zitiert als VÜ.

62 Foucault, VÜ, S. 32.

hung zwischen der Grenze und der Überschreitung grundlegend. Jedoch ist Foucault zufolge bei der konstitutiven Beziehung zwischen beiden von einer Negativität oder einem Widerspruch keine Rede:

„Überschreitung verhält sich [...] zur Grenze nicht wie das Schwarze zum Weißen, das Verbotene zum Erlaubten, das Äußere zum Inneren, das Ausgeschlossene zum geschützten Heim. Sie ist in sie eing bohrt und kann nicht einfach abgelöst werden.“⁶³

Foucault behauptet damit, dass es zwischen Grenze und Überschreitung statt eines gegensätzlichen oder negativen Verhältnisses eine spiralförmige, einander einrollende Beziehung gibt. Er wirft der dialektischen Tradition vor, dass sie „an die Stelle der Infragestellung des Seins und der Grenze das Spiel des Widerspruchs und der Totalität gesetzt“ habe.⁶⁴ Die anti-dialektische Pointe in Foucaults Überlegungen beruht also auf zwei Merkmalen dieser Tradition – dem Widerspruch und der Totalität –, der er sich in weiteren Schritten seines Aufsatzes widersetzen möchte.

Die Logik des Widerspruchs im Sinne des Ein- und Ausschließens wurde von Foucault bereits im Rahmen seiner kulturhistorischen Analyse über die Trennung von Wahnsinn und Vernunft diskutiert. Anders als diese dialektisch-widersprüchliche Rationalität, die im abendländischen Denken seit Platon verankert sei, möchte Foucault „Überschreitung“ nicht als einen negativen Begriff denken, der die Grenzen und Existenzen verneine: „Nichts ist in der Überschreitung negativ. Sie bejaht das begrenzte Sein.“⁶⁵ Sie solle aber auch nicht vorschnell als ein bloß positiver Begriff verstanden werden. Denn das, was durch die Überschreitung bejaht oder affirmiert wird, ist nichts anderes als die Grenze, d.h. „das Sein der *Differenz*“.⁶⁶ An dieser Stelle weist Foucault auf Blanchots Prinzip der Bestreitung (*contestation*) hin und beschreibt die Überschreitung als eine „nicht-positive Affirmation“ der Grenze. Überschreitung als Bestreitung „geht bis zum leeren Inneren, wo das Sein seine Grenze erreicht und die Grenze das Sein definiert. Dort in der überschrittenen Grenze hallt das JA der

63 Foucault, VÜ, S. 32.

64 Foucault, VÜ, S. 34.

65 Foucault, VÜ, S. 33.

66 Foucault, VÜ, S. 33. Hervorhebung T.A.

Kontestation [Bestreitung, T.A.] wider.“⁶⁷ Damit meint er, dass für die Definition bzw. die Identifikation des Seins nicht nur die Grenze, sondern auch deren Überschreitung ausschlaggebend ist, eben weil die Überschreitung in die Grenze „eingebohrt“ ist und diese ihre Überschreitung bereits in sich trägt.

Foucaults Interpretation von Blanchots Konzept der Bestreitung als eine „nicht-positive Affirmation“ spielt auch in Derridas Schriften eine wichtige Rolle.⁶⁸ Da Foucault das Bestreitungsprinzip der Grenze nicht genügend weiterführt, kann man von diesem gemeinsamen Punkt heraus auf Derridas Überlegungen zur Grenze und zur Überschreitung eingehen. Dieser würde Foucault darin zustimmen, dass ‚Grenze‘ und ‚Überschreitung‘ begrifflich immer einhergehen und ihre Relation weder positiv noch negativ, sondern auf eine andere Weise (z.B. kontestativ, spiralförmig, dialogisch, figurativ oder – im Rahmen seiner Philosophie der *différance*, auf die wir gleich kommen werden – als Verschiebungs- bzw. Entzugsprozess) verstanden werden soll. Grundsätzlich lässt sich behaupten, dass der Unterschied zwischen Derridas und Foucaults Denken über die Grenze und die Überschreitung weniger in ihren jeweiligen Schlüssen oder Ergebnissen, sondern eher in der Art und Weise von deren Problematisierung und in ihrer verschiedenen (schreib-)praxeologischen Herangehensweise besteht, was aber für Derrida keineswegs sekundären Wert haben. Derridas Philosophie unternimmt im Allgemeinen den Versuch, die schwankende Beziehungsstruktur zwischen der Grenze und der Überschreitung als solche in die Denk- und Schreibpraxis selbst mit einzubeziehen, anstatt von ihnen nur als Gegenstände der Reflexion zu sprechen.⁶⁹ Während Foucault über ein Außen oder die Überschreitung aus der Perspektive eines *Innen*, aus einer logisch-rationalen Sprache heraus spricht – ein Problem, das er bereits in *Wahnsinn und Gesellschaft* selber formuliert

67 Foucault, VÜ, S. 33. Das Bestreitungsprinzip wird mit Heideggers Kunstwerk-aufsatz noch mal diskutiert, vgl. (II.3).

68 Vgl. Jacques Derrida, „Von der beschränkten zur allgemeinen Ökonomie. Ein Rückhaltloser Hegelianismus“, ders. (Hrsg.), *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 1976, S. 380-421, hier S. 392. Vgl. auch Jacques Derrida, „Die Différance“, Peter Engelmann, Gerhard Ahrens (Hrsg.), *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, S. 31–56, hier S. 56.

69 Dies tut Derrida – Gehring zufolge – insbesondere in seinen Schriften nach der Grammatologie. Petra Gehring, *Innen des Außen – Außen des Innen. Foucault, Derrida, Lyotard*, München 1994, S. 108.

hatte –, zeigt Derrida auf, wie verdächtig so eine ‚ursprüngliche‘ Trennung zwischen Innen und Außen ist. Derridas Alternative lautet: Anstatt sich zu bemühen, aus dem inneren Zirkel der sprachlichen Rationalität durch eine neue Sprache herauszutreten, soll man eben mit der gleichen Sprache, mit den gleichen Instrumentarien, Mitteln und Praktiken *anders denken und anders schreiben*.⁷⁰ Bereits in unseren Praktiken und in den Strukturen der Sprache liegen zahlreiche Überschreitungsmomente sowie -dimensionen, die Derrida interessieren werden. Zu diesem Zweck thematisiert er – ganz gezielt – in fast allen seinen Schriften immer die Randerscheinungen der Sprache z.B. Anführungszeichen, Fußnoten, Titel, Epigraphen usw., die man gewöhnlich für sekundär oder parasitär hielt. Eben diese öfters als unwichtig, sekundär oder ‚parergonal‘ gedachten Momente der Sprache sowie der menschlichen Praktiken bilden für Derridas Denken die wichtigsten theoretischen Zugänge zu den ästhetischen ‚Grenzüberschreitungen‘ ein (vgl. II.4).

Derridas Überlegungen zu Grenze und Überschreitung, die im Folgenden näher angeführt werden, lassen sich unmittelbar auf Foucaults Gedanken beziehen und diesen im bestimmten Sinne noch erweitern. Derrida behauptet, dass jeder Diskurs – sei es über den „Tod“ oder über die „Demokratie“, sei es über die „Kunst“ oder über die „Philosophie“ – eine *„Rhetorik der Grenze“* erfordert.⁷¹ Mit Blick auf seine zahlreichen Schriften, die sich in verschiedensten thematischen Zusammenhängen immer wieder mit einer solchen Rhetorik auseinandersetzen, lässt sich ein grundsätzliches Motiv erkennen, das mit dem foucaultschen Projekt der „Ge-

70 Hier „muss ‚ursprünglich‘ als ausgestrichen verstanden werden, widrigenfalls leitet man den Aufschub [différance] aus einem vollen Ursprung ab. Die Ursprungslosigkeit ist es, die ursprünglich ist.“ Jacques Derrida, „Freud und der Schauplatz der Schrift“, ders. (Hrsg.), *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 1976, S. 302–350, hier S. 312. Vgl. auch Jacques Derrida, „Tympanon“, Peter Engelmann, Gerhard Ahrens (Hrsg.), *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, S. 25.

71 Jacques Derrida, *Aporien. Sterben – auf die „Grenzen der Wahrheit“ gefasst sein*, München 1998, S. 16. In den *Aporien* wird eine Grenzhretorik im Hinblick auf den Tod behandelt. Für eine solche Rhetorik in Ansehung der Philosophie vgl. auch Jacques Derrida, „Tympanon“, S. 13–29. Für eine andere Grenzhretorik hinsichtlich der „Demokratie“ und der Europa-Politik: Jacques Derrida, *Das andere Kap. Die vertagte Demokratie. Zwei Essays zu Europa*, Frankfurt am Main 1992. Zu den Grenzen (Parerga) der Kunstwerke und Kunst, die im nächsten Teil diskutiert werden, vgl. II.4.

schichte der Grenze“ vereinbart werden kann. Derridas philosophisches Interesse besteht in ähnlicher Weise darin, „am Begriff der Grenze und an der Grenze des Begriffs zu arbeiten.“⁷² Eine Philosophie des „An-der-Grenze-Seins“ heißt für ihn nicht bloß Grenzen der Philosophie (oder eines jeden Diskurses) aufzufassen oder begrifflich zu bestimmen, weil man eben dadurch – auch im hegelschen Sinne – bereits über sie hinausginge.⁷³ Hat man also die Grenze der Philosophie bestimmt oder definiert, ist man nicht mehr *an* der Grenze, sondern *über* die Grenze hinaus. Darum sei es unmöglich, eine begriffliche „Herrschaft über die Grenze“⁷⁴ für sich zu beanspruchen. Stattdessen möchte Derrida sein Denken ausschließlich auf die Randzone bzw. -gänge ausrichten, wo die Grenzen sich stets entziehen, kontinuierlich überschritten und neu gesetzt sowie definiert werden.

Den unaufhörlichen Entzugs- und Überschreitungsprozessen der Grenze kann man sich nach Derrida „[m]ittels einer *limitrophen* Gewaltsamkeit“ annähern.⁷⁵ Limitrophie, die sich etymologisch aus den Wörtern *limes* (lat. Grenze) und *trophè* (griech. ernähren, subsistieren) zusammensetzt, weist auf die transgressiven Zonen hin, die die Philosophie (als *die* oder *eine* Philosophie) stets in Gefahr bringen und es zugleich eben ermöglichen, dass sie weiterlebt. Durch die limitrophe Gewaltsamkeit oder dadurch, dass man sich „über die Randzone hermach[t]“, kann „die Philosophie nicht mehr die Gewissheit verschaffen [...], dass sie ihr Trommelfell [ihre Grenze, T. A.] immer *erhalten (maintenu)* hat.“⁷⁶ Das Wort „Limitrophie“ im Sinne von Grenz-Ernährung wird von Derrida später in *The*

72 Derrida, „Tympanon“, S. 19. Vgl. auch Jacques Derrida, *Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*, Graz, Wien 1986. „Ich versuche mich, an der Grenze des philosophischen Diskurses aufzuhalten.“ Ebd. S. 37. Jedoch lässt sich von Beginn an festhalten, dass Derrida an einem einheitlichen Begriff der Grenze gar nicht interessiert ist. Grenze als abstrakter Begriff hat für ihn keinen besonderen Status und ist bloß einer von vielen Begriffen der traditionellen Metaphysik, die er mit deren eigenen Mitteln einer grundlegenden Befragung unterzieht. Obwohl er sich in fast jeder seiner Schriften mit dem Thema „Grenze“ auseinandersetzt, geht es dabei gar nicht um eine einzelne Funktion oder Definition der Grenze. Vielmehr interessiert er sich für Kreuzungen, Praktiken, Übergänge, Konflikte usw. an verschiedenen Grenzzonen.

73 Vgl. Derrida, „Tympanon“, S. 13.

74 Derrida, „Tympanon“, S. 13.

75 Derrida, „Tympanon“, S. 25.

76 Derrida, „Tympanon“, S. 25. Hervorhebung im Original.

Animal That Therefore I Am [L'*animal que donc je suis*] wie folgt beschrieben:

„Limitrophy is [...] my subject. Not just because it will concern what sprouts or grows at the limit, around the limit, by maintaining the limit, but also what feeds the limit, generates it, raises it, and complicates it. Everything I'll say will consist, certainly not in effacing the limit, but in multiplying its figures, in complicating, thickening, delinearizing, folding, and dividing the line precisely by making it increase and multiply.“⁷⁷

Limitrophie bezieht sich somit auf zwei untrennbare Momente der Grenze. Erstens bezeichnet Derrida mit diesem Begriff eine Art von Grenzöffnung bzw. -dehnung. Ist die Philosophie (oder ein Diskurs) „an der Grenze“, dann wird diese nicht bloß vernichtet oder überwunden, sondern immer mehr geöffnet und ausgedehnt. Der Aufenthalt an der Grenze heißt für Derrida also, dass diese ernährt, multipliziert oder kompliziert wird. Zweitens macht Derrida mit Limitrophie geltend, dass die Überschreitung *eine der Grenze inhärente Arbeit* ist. Sie ist nicht als Einsatz von etwas Fremdem, außerhalb Liegendem in die Grenze zu denken, sondern – ähnlich wie bei Foucault – sie geht *nur* mit der Grenze einher und ihr *Schreiten* betrifft die Zone der Grenze als Ganze.⁷⁸

An den Rand- bzw. Grenzzonen, von denen Derrida spricht, geht es allerdings nicht bloß um lineare Bewegungen vom Innen- zum Außenbereich oder umgekehrt. Die Schritte oder die Gänge an den Grenzzonen tangieren den gesamten Bereich des Seins. „[D]urch die Vorgänge auf beiden Seiten der Grenze verändert sich der innere Bereich.“⁷⁹ Es handelt sich bei den Akten an den Grenzzonen also um solche Verdichtungen, Öffnungen oder Ernährungen, die sich durch das ganze Sein hindurch er-

77 Jacques Derrida, *The animal that therefore I am*, Marie-Louise Mallet (Hrsg.), New York 2008, S. 29.

78 In einem anderen Kontext hinsichtlich der Grenze und der Überschreitung spielt Derrida mit der Mehrdeutigkeit des Worts *pas*, das sowohl den „Schritt“ als auch den Verneinungspartikel (*ne*) *pas*, „nicht“, bezeichnet. Derrida, *Aporien*, S. 21. Vgl. auch: „Das Überschreiten einer Grenze kündigt sich immer entsprechend der Bewegung eines gewissen Schritts an – und des Schritts, der eine Linie überschreitet [...]“ Ebd., S. 27.

79 Derrida, *Positionen*, S. 47.

strecken, wobei selbst der Gegensatz von Drinnen und Draußen stets in Frage gestellt wird.⁸⁰

Die Arbeit (an) der Grenze als Überschreitung⁸¹ impliziert also im Denken Derridas keine bloß statisch-ontologische Beziehung zwischen diesen beiden, sondern eher ihre wechselseitigen Kreuzungen, die die gesamte (bewegliche) Struktur des Seins betreffen. Die Verdichtung der Grenze durch ihre Überschreitung wird von ihm als eine dynamische Relation weiter spezifiziert: Jeder „übertretende Schritt“ macht „uns die Abgrenzung fassbar“.⁸² Wird eine Grenze überschritten, wird dieses Überschrittene dann nicht bloß gelöscht oder vernichtet, sondern dichter gezogen und deutlicher erkannt. Zugleich ist die Überschreitung selbst – als ein Vollzug – von der Dichte der Grenze abhängig, die sie ernährt und dichter zieht. „Die Übertretung setzt voraus, dass die Grenze wirksam sei.“⁸³ Die Wirksamkeit der Grenze weist jedoch weniger auf eine physikalische Größe hin. Wechselseitige Abhängigkeit von Grenze und Überschreitung lässt sich also nicht so verstehen, dass es zwei verschiedene Entitäten gäbe, die sich sinnlich oder physisch beeinflussen. Vielmehr wird diese Beziehung als eine die Differenzen erzeugende und verstärkende Qualität konzipiert, die eine Existenz, ein Sein oder einen Diskurs als Ganze permanent in Bewegung setzt.

Überschreitung der Grenze als Verdichtung, Ernährung oder Ausdehnung derselben wird in diesem Sinne von Derrida – ähnlich wie bei Foucaults Konzept der Bestreitung – weder positiv noch negativ gedacht, sondern als eine Weise der permanenten Erzeugung von Differenzen charakterisiert. Liest man die bisher angeführten Überlegungen im Hintergrund seiner Philosophie der *différance*, lässt sich diese konstitutive Beziehung zwischen Grenze und Überschreitung noch stärker formulieren. Sein Neologismus *différance*, der „weder ein Wort noch ein Begriff“⁸⁴ sei,

80 Vgl. Derrida, *Positionen*, S. 47.

81 Für diese doppelte Beziehung zwischen der Grenze und der Überschreitung bei Derrida vgl. auch Maria Margaroni, „Margin“, Victor E. Taylor, Charles E. Winquist (Hrsg.), *Encyclopedia of postmodernism*, London, New York 2002. S. 237–238, hier S. 237.

82 Derrida, *Positionen*, S. 47.

83 Derrida, *Positionen*, S. 47. Waldenfels übersetzt diese Stelle anders: „Die Überschreitung impliziert, dass die Grenze immerzu am Werk ist.“ Bernhard Waldenfels, *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt am Main 1990, S. 39.

84 Derrida, „Die Différance“, S. 35.

bezieht sich auf zwei Bedeutungen des französischen Wortes *différer*: Differenzieren und Verschieben/Aufchieben.⁸⁵ Sie ist eine Bewegung in der Sprache, die sowohl die Differenz voraussetzt als auch diese produziert. Mit der Anspielung auf diesen doppelten Bedeutungsmoment wird die *différance* nach Derrida weder definiert noch als eine Art des festen Ursprungs der Sprache bzw. des Denkens konzipiert. Stattdessen bezeichnet diese Figur unaufhörliche *Prozesse* der Differenzierung und der Verschiebung, denen auch sie selbst unterworfen ist. In der Figur der *différance* spielt sich also immer eine „Verzeitigungsbewegung“ ab, die jede Gegenwart ent-präsentiert.⁸⁶ Der Sinn einer Sache (z.B. eines Satzes, eines Buches, eines Lebens oder einer Überlieferung⁸⁷) ist demzufolge nicht in einem geschlossenen Zeichensystem zu lokalisieren oder aus diesem einzuholen, sondern er wird „stets antizipiert oder nachträglich wiederhergestellt“.⁸⁸

Derridas Konzept der Grenze lässt sich von der Figur der *différance* nicht trennen, die im nächsten Kapitel näher diskutiert wird (vgl. I.2.2). Im Hinblick auf sein *différance*-Denken lässt sich an dieser Stelle nur hervorheben, dass die Beziehung zwischen Grenze und Überschreitung „innerhalb des Spiels der Differenzen“⁸⁹ sowie in den permanenten Prozessen des Aufschubs gesucht werden soll. Die oben beschriebenen Verdichtungs- und Ernährungsprozesse lassen sich in den permanenten *Aufschubs-* bzw. *Überschreitungsbewegungen* erkennen, durch die die Grenzen immer wieder neu und anders hervorkommen. Bei der Beziehung zwischen Grenze und Überschreitung handelt es sich also um einen Differenzierungsprozess, wobei jene durch diese permanent aufgeschoben wird, indem sie sich

85 Vgl. Derrida, *Positionen*, S. 41f. Vgl. auch Rodolphe Gasché's Anmerkung zur deutschen Übersetzung dieses Wortes: „Der Begriff *différance* lässt sich nicht ins Deutsche übertragen. Er bezeichnet die die Differenzen erzeugende „Tätigkeit“ und gleichzeitig die Verzögerung und den Aufschub der Präsenz, die durch diese Erzeugung bewirkt wird. Die ‚différance‘ ist folglich die substantivierte Form der beiden Verben, ‚differencier‘ (Unterschiede setzen) und ‚différer‘ (aufchieben).“ Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, S. 153.

86 Gehring, *Innen des Außen – Außen des Innen*, S. 121.

87 Vgl. Geoffrey Bennington, *Jacques Derrida. Ein Portrait*, Frankfurt am Main 2001, S. 80.

88 Bennington, *Jacques Derrida. Ein Portrait*, S. 80.

89 Derrida, *Positionen*, S. 67f.

aber dieser stets entzieht.⁹⁰ Die Grenze wird schließlich nur sicht- und merkbar als eine Differenz in den Entzugs- sowie Aufschubsprozessen der *différance*.

Aus diesen letzten Überlegungen heraus lässt sich die differenzphilosophische Kritik an der dialektischen Konzeption der Grenze bzw. Überschreitung noch präziser geltend machen. Foucault hatte – nach seiner starken Kritik der Widerspruchslogik, d.h. dem Spiel des Negativen und des Positiven in Hegels Dialektik – zwar versucht, die Beziehung zwischen Grenze und Überschreitung statt durch eine Aufhebungslogik durch den blanchotschen Begriff der Kontestation (der nicht-positiven Affirmation) zu beschreiben. Allerdings hat er diesen Begriff im Kontext der Überschreitung nicht weitergeführt, so dass auch seine zweite Kritik an Hegels Dialektik – dem Absoluten bzw. der Totalität – verständlich gewesen wäre.⁹¹ Mit Derridas Verständnis von Grenzüberschreitungen als Aufschubs- bzw. Differenzierungsprozesse der Grenze lässt sich die Kritik am Motiv des Absoluten weiterführen.⁹² Derrida zufolge ist nicht bloß die Überschreitungsbewegung in der hegelschen Aufhebung (d.h. Bewahren durch Überwinden), sondern vielmehr deren Restriktion auf das System des absoluten Wissens problematisch: „Die *Aufhebung* ist im Kreis des absoluten Wissens einbegriffen, sie übersteigt nie dessen Geschlossenheit und stellt nie die Totalität des Diskurses, der Arbeit, des Sinns, des Gesetzes usw. ein.“⁹³ Das System des Absoluten bei Hegel bildet also Derrida

90 Dies drückt Derrida in einem anderen Zusammenhang wie folgt aus: „Eine Grenze jedoch, die Grenze selbst, scheint, per definitionem, eines Körpers beraubt. Sie berührt sich nicht/ist nicht zu berühren (*ne se touche pas*), sie läßt sich nicht berühren, sie entzieht sich dem Berühren, das sie entweder niemals erreicht oder das sie auf immer überschreitet.“ Jacques Derrida, *Berühren*, Jean-Luc Nancy, Berlin 2007, S. 13.

91 Wie im nächsten Kapitel dargelegt wird, versucht Foucault diese zweite Kritik durch eine Analyse von Nietzsches Diktum ‚Gott ist tot‘ geltend zu machen. Vgl. II.2.2.

92 Diese Kritik an Foucault wird mit Derrida weitergeführt. Wie Petra Gehring in diesem Sinne ausdrückt: „Derrida scheint es [...] gerade dort auf Explikation anzulegen und genau da seine philosophischen Akzente zu setzen, wo Foucault zu schweigen beginnt.“ Gehring, *Innen des Außen – Außen des Innen*, S. 109.

93 Jacques Derrida, „Von der beschränkten zur allgemeinen Ökonomie. Ein rückhaltloser Hegelianismus“, ders. (Hrsg.), *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 1976, S. 380–421, hier S. 419. Hervorhebung im Original.

zufolge eine Geschlossenheit, die zwar jegliche Bestimmungen überschreitet oder aufhebt, die aber selbst nicht überschritten werden kann. Dagegen lassen die differenzenbildenden und -markierenden Aufschubs- bzw. Überschreitungsprozesse für eine solche Endgültigkeit oder Ursprünglichkeit keinen Raum zu.

Derridas Überlegungen zu Grenzen bzw. Überschreitungen können weiter mit Foucaults oder diese beiden noch eingehender mit dem dialektischen Verständnis der Grenze verglichen werden.⁹⁴ Anstatt sie nur komparatistisch oder noch detaillierter weiterzuführen, werden an dieser Stelle im Hinblick auf den bisherigen Exkurs zur differenzphilosophischen Konzeption der Grenze drei wichtige Schlüsse – bezüglich ihrer Relationalität, Funktion und Topologie – hervorgehoben, die für die weiteren Teile dieser Studie wichtig sein werden. Das Erste, was man nun festhalten kann, ist der Gedanke des konstitutiven Einhergehens von Grenzen und ihren Überschreitungen. Bei der konstitutiven Beziehung zwischen beiden handelt es sich nicht einfach um eine statisch-existenzielle Relation. Grenze und Überschreitung sind nicht als zwei verschiedene Entitäten zu denken, die sich dann zusätzlich gegenseitig affizieren. Ihr Verhältnis liegt auch nicht bloß in der Vorstellung, dass eine Grenze nur dann existiere, wenn sie überschritten werden könne oder umgekehrt von einer Überschreitung nur dann die Rede sei, wenn es eine Grenze gäbe. Mit der konstitutiven Relation wird vielmehr eine *dynamisch-prozessuale* Interdependenz zwischen beiden bezeichnet. Diesem prozessualen Verhältnis zufolge – und besonders in Anlehnung an Derridas Überlegungen – werden die Grenzen *dichter* und *sichtbarer*, indem sie überschritten werden. Überschreitet man eine Grenze, wird diese also nicht vernichtet, vielmehr wird sie stärker gezogen, oder, wie Foucault mit Blanchot auslegte, affirmiert: Eine Affirmation, die nicht bloß etwas bereits Existierendes als solches bestätigt, sondern es kontestativ (bestreitend) und differentiell mitkonstituiert. Die Grenze als eine Differenz wird demnach im Akt der Überschreitung weiter gezogen, indem ihre Existenz als Grenze *bestritten*, ausgehandelt und *auf immer* neu und anders bestimmt wird. Überschreitungen der Grenze rufen – bildlich gesprochen – neue Schutzmittel, Überwachungsmaßnahmen, politische Diskussionen, Sicherheitskontrollen usw. hervor, durch die die Zone der Grenze immer neu gestaltet wird. Insofern eine Grenze nicht vor dem Akt der Überschreitung, sondern immer mit diesem Akt zusammen

94 Für die Unterschiede zwischen beiden Philosophen hinsichtlich ihrer Grenzverständnisse vgl. Gehring, *Innen des Außen – Außen des Innen*. S. 107ff.

entsteht, lassen sich auch theoretische Diskurse und Rechtfertigungsversuche über die Legitimität und Stabilität der Grenze (sei es in der Politik, in der Kunst oder in der Gesellschaft) immer neu und anders denken. Ihre interdependente Prozessualität stellt eine permanente Herausforderung für das Denken über verschiedene Grenzen in unterschiedlichsten Bereichen dar. Der Gedanke der prozessualen Relation zwischen der Grenze und der Überschreitung wird in den späteren Teilen dieser Studie, wenn es auf die Grenzen der Kunst, der Künste und der Werke, nämlich auf die Debatte um die Autonomie und Heteronomie der Kunst einerseits (vgl. II.1/II.2) und um die intermedialen Vernetzungen der Künste andererseits (vgl. III.3) ankommt, sehr wichtige Rollen übernehmen.

Das Zweite, das man aus diesen Ausführungen folgern kann, betrifft die Funktion von Grenzen und Überschreitungen. Anfangs wurde diskutiert, dass die Funktion der Grenze als eine doppelte gedacht werden könnte, d.h., diese sowohl eine Trennungs- sowie eine Verbindungsfunktion habe. Foucaults und Derridas Überlegungen gehen deutlich über diese verbindende und trennende Funktion der Grenze hinaus. Das permanente Spiel von Grenze und Überschreitung hat eine grundlegende Funktion zur Folge, die die gesamte Struktur von etwas betrifft.⁹⁵ Die Zonen der Grenzen und der Überschreitungen beschränken sich nicht nur auf die Randlinien und -gänge, sondern durchdringen die sogenannten innersten Teile und die gesamte Reichweite des betreffenden Seins. Funktionen der Grenze bzw. Überschreitung fallen also mit den (unaufhörlichen) Identifikationsprozessen in eins.

Als Drittes kann man durch diesen Exkurs ein kritisches Verständnis zur Topologie der Grenze gewinnen. Mit den Grenzüberschreitungen werden – metaphorisch gesprochen – nicht bloß unbekannte oder fremde Felder entdeckt, sondern die inneren Felder ständig neu, anders und plural definiert. Denkt man die von Foucault angedeutete sich einrollende Beziehung zwischen Grenze und Überschreitung mit den von Derrida gewonnenen permanenten Verschiebungs- und Aufschubsprozessen der Grenze zusammen, wird der Gedanke einer festen, unbeweglichen Grenze zwischen Innen und Außen, Sein und Nicht-Sein oder Diesseits und Jenseits obsolet. Grenzen und Überschreitungen lassen sich in diesem Sinne nicht bloß in

95 Auch mit Hegel wurde erwähnt, dass die Grenze nicht als eine Randlinie zu denken sei, sondern sich durch das ganze Sein hindurch erstreckt. Allerdings taucht bei ihm die Funktion der Überschreitung eher als ein versöhnendes Aufhebungsmoment auf, von dem sich die Differenzphilosophien grundsätzlich entfernen.

einem eindimensionalen Übergang zwischen solchen Gegensätzen, sondern eher in einem pluralen und mehrdimensionalen Grenzverkehr erkennen.⁹⁶ Ein solches Grenzkonzept kann mit einem Verständnis vom strikt definierten und in sich identischen Sein schwer vereinbart werden. Stattdessen lassen sich Seinsgrenzen als poröse, schwankende und stets verändernde Grenzen denken, die sich erst durch und immer im Zusammenhang mit Überschreitungen zeigen. Darum sollte man das mehrdimensionale Spiel von Grenzen und Überschreitungen weiter an den schwankenden Zwischenräumen, den Differenzen markierenden Kreuzungen und verschwommenen Zonen suchen.⁹⁷ Besonders mit Derrida lässt sich sagen, dass der Fokus permanent auf die Verdichtungsprozesse der mehrdimensionalen Grenzen eines Diskurses gelegt werden soll. Dieser Gedanke der Mehrdimensionalität der Grenze wird uns im Rahmen des letzten Teils der vorliegenden Studie – mit Blick auf Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten – einen wichtigen Beitrag leisten (vgl. III.3).

96 Diese Mehrdimensionalität der Grenze bezieht sich auch auf das vieldiskutierte Konzept des „dritten Raums“ von Homi Bhabha. Vgl. dazu Christoph Kleinschmidt, „Einleitung: Formen und Funktionen von Grenzen. Anstöße zu einer interdisziplinären Grenzforschung“, ders. (Hrsg.), *Topographien der Grenze. Verortungen einer kulturellen, politischen und ästhetischen Kategorie*, Würzburg 2011, S. 9–21, hier S. 11f.

97 Vilém Flussers Kritik an einem strikt definierten Begriff der Grenze hat eine ähnliche Schlussfolgerung: „Grenzen sind keine klaren Linien, sondern verworrene Zonen, in denen sich die Phänomene kreuzen und vermischen. Widersprüchliche, ambivalente Schwellengebiete. Man müsste daher nicht von Grenzen, sondern von Grenzgebieten sprechen.“ Vgl. Rainer Guldin, „Ineinandergreifende graue Zonen. Vilém Flussers Bestimmung der Grenze als Ort der Begegnung“, Christoph Kleinschmidt (Hrsg.), *Topographien der Grenze. Verortungen einer kulturellen, politischen und ästhetischen Kategorie*, Würzburg 2011, S. 39–48, hier S. 40.

2 Praxisbezogenes Verständnis von Grenze und Grenzüberschreitung

Bei der bisherigen allgemein-begrifflichen Analyse der relational, funktional und topologisch angedeuteten Grenzkonzeptionen darf man aber die Verschiedenheit und die Pluralität von Grenzen nicht aus dem Blick verlieren. Denn etwas, ein Diskurs oder ein Wesen, hat nicht nur eine (fließende) Grenze, sondern viele Grenzen, die es in seinem mehrdimensionalen und permanenten Bezug auf sogenannte nächstliegende Gattungsarten, Untergattungen, Nachbarschaften, Kreise, geschichtliche Kontexte oder Praktiken – um überhaupt mit ihnen in Beziehung stehen zu können – auf unterschiedliche Weise immer neu gewinnt. Der Mensch zum Beispiel hat nicht nur eine Grenze zwischen Menschsein und Nicht-Menschsein oder Leben und Tod, sondern viele weitere Grenzen hinsichtlich seiner Beziehung und der Unterschiede zum Tiersein, im Hinblick auf seine gesellschaftlichen, individuellen, moralischen, rechtlichen, ästhetischen und geschlechtlichen Handlungsräume und -praktiken oder hinsichtlich seiner Sprachen, Erfahrungsarten und historisch-kulturellen Normen usw. Bei der Auflistung solcher und anderer Grenzformen ist es aber wichtig, dass man die Grenzen im Anschluss an die bisherigen Überlegungen weiterhin als *poröse* und *schwankende* Grenzen denkt, die mit mehrdimensionalen Überschreitungen einhergehen. Die Vielfalt und die Verschiedenheit von Grenzen werden in diesem Kapitel zuerst mit einem Hinweis auf eine doppelte Praxisbezogenheit der Grenze erläutert (1). Anschließend wird ihr spezifischer Praxisbezug im Rahmen der menschlichen Erfahrungen und Sprachen weiter präzisiert (2), so dass schließlich auf eine angemessene Weise in die Debatte um die Grenzüberschreitungen (in) der Kunst

eingestiegen werden kann (3), die das Thema der nächsten zwei Teile dieser Studie ausmachen.

2.1 DOPPELTE PRAXISBEZOGENHEIT DER GRENZE

Wie wir Grenzen bzw. Überschreitungen denken, hat entscheidende Auswirkungen auf unsere Praktiken.¹ Unseren sozialen, ethischen und politischen Praktiken, Handlungen oder Entscheidungen liegen verschiedene Verständnisse von Grenzen (in Form von Normen, Regeln oder Gesetzen) zugrunde. Und umgekehrt: Wie wir mit Grenzen praktisch umgehen, wie wir sie in der Praxis verhandeln, hat bestimmte Einflüsse auf unser Denken über Grenzen oder geltende Normen. Unsere Grenzverständnisse bleiben in diesem Sinne niemals statisch, sie werden in verschiedenen Praktiken permanent geprüft, modifiziert, verneint, transformiert, ausgehandelt oder verschoben. Von daher kann man von einem doppelten Praxisbezug von Grenzen reden: Erstens werden Grenzen *allgemein* in verschiedenen Praxiszusammenhängen konstituiert und sie können nur *aus* diesen *heraus* verstanden werden. Zweitens lassen sich Grenzen selbst als *spezifische* Praxisformen denken; sie liegen nicht außerhalb unserer Praktiken, sondern sie stellen für unsere Praktiken konstitutive Formen dar, die bestimmte (re-)flexive Züge aufweisen.²

-
- 1 Hierzu vgl. Frauke A. Kurbacher, „Die Grenze der Grenze. Strukturreflexion zum Verhältnis von Denktraditionen und Performativität in menschlichen Haltungen“, Christoph Kleinschmidt (Hrsg.), *Topographien der Grenze. Verortungen einer kulturellen, politischen und ästhetischen Kategorie*, Würzburg 2011, S. 25–37, hier S. 27. In den folgenden Abschnitten verfolge ich den Gedanken von Andreas Reckwitz über die Verflochtenheit der menschlichen Praktiken miteinander. Vgl. Andreas Reckwitz, „Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken“, in: *Zeitschrift für Soziologie* 32 (2003), S. 282–301, hier S. 289.
 - 2 Diese doppelte Praxisbezogenheit als allgemeine und spezifische besagt aber nicht, dass die Grenzen zweifach existieren oder zwei getrennte Züge in sich tragen. Sie sind als zwei Dimensionen des einen und gleichen Akts zu denken und werden im Folgenden nur zum Zwecke eines besseren Verständnisses von Grenzpraktiken angeführt.

Die Grenzen sind zuerst einmal im *allgemeinen* Sinne auf Praktiken bezogen. Das heißt, sie entstehen immer aus bestimmten Praktiken und vergehen auch durch Praktiken. Ein Fluss zum Beispiel, der zwischen zwei Ländern liegt, ist *an sich* keine Grenze. Er wird erst durch eine Reihe von historisch-sozialen Praktiken (durch Kriege, politische oder wirtschaftliche Verträge usw.) zu einer Grenze gemacht.³ Ein solcher allgemeiner Praxisbezug der Grenze lässt sich mit den Gedanken von Georg Simmel wie folgt ausdrücken:

„Nicht die Länder, nicht die Grundstücke, nicht der Stadtbezirk und der Landbezirk begrenzen einander; sondern die Einwohner oder Eigentümer üben die gegenseitige Wirkung aus [...]. Die Grenze ist nicht eine räumliche Tatsache mit soziologischen Wirkungen, sondern eine soziologische Tatsache, die sich räumlich formt.“⁴

Man kann wohl behaupten, dass durch unsere sozialen und geschichtlichen Praktiken nicht nur sinnlich-materielle Grenzen wie Ländergrenzen, Wohnortsgrenzen, Geschwindigkeitsgrenzen usw., sondern vor allem normative oder auch unsichtbare Grenzen konstituiert werden, die für die Kontinuität und den Zusammenhalt zwischenmenschlicher Praktiken im Alltag, in der Politik, im Recht, in der Wissenschaft, in der Kunst usw. notwendig zu sein scheinen. Die Verschiedenheit und Pluralität von Grenzen können aber weniger durch eine solche feste Einteilung oder Gliederung in phänomenologische, soziologische, ethische, juristische, künstlerische usw. Grenzen erklärt werden – eine Auflistung, die niemals endgültig vollendet werden könnte –, als vielmehr dadurch, dass man die Grenzen aus den jeweiligen Praxiszusammenhängen heraus versteht, *die sie immer bereits mitbestimmen*. Die Grenze ist unter diesem Aspekt in einer Praxis nicht einfach vorgegeben, sondern als eine Reflexionsfigur immer schon auf die Durchführung der Praxis sowie auf eine Reihe von anderen Praktiken bezogen. Sie stellt eine *spezifische* Form unserer Praktiken dar, insofern sie für deren Realisierung auf konstitutive und reflexive Weise im Spiel ist.

Man kann diesen spezifischen Praxisbezug der Grenze auf zwei verschiedene Arten und Weisen als einen reflexiven Bezug denken, der für die Konstruktion und gleichzeitig die Transformationsprozesse unserer

3 Vgl. Kleinschmidt, „Einleitung: Formen und Funktionen von Grenzen“, S. 11.

4 Georg Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Berlin 1983, S. 467.

Praktiken eine grundlegende Rolle spielt. Das erste reflexiv-praktische Motiv der Grenze lässt sich mit Blick auf die gewöhnliche Bedeutung des Begriffs „Reflexion“ erklären:⁵ Demzufolge werden Regeln, Prinzipien, Normen oder Grenzen des sozial-politischen sowie individuellen Lebens durch selbstbezügliche Denk-, Sprach-, Wissens- und Handlungspraktiken entdeckt und zugleich mit einer permanenten Rückbezüglichkeit gefestigt bzw. stabilisiert.⁶ Bereits mit Blick auf die dialektisch-orientierten Grenzkonzeptionen wurde erwähnt, dass die Grenzen für die menschlichen Wissenspraktiken nicht bloß als gegebene Grenzen, sondern vor allem als reflexiv zu bestimmende Grenzen zu denken sind. Während sie bei Kant um der Erkenntnis willen durch die menschliche Vernunft selbstreflexiv gezogen werden (müssten), hat Hegel Grenzen dialektisch so umgedeutet, dass sie im Kreise eines unbegrenzten bzw. absoluten Wissens auf immer aufzuheben seien. Auch hinsichtlich der praktischen Philosophien von Kant und Hegel kann man von einer Form reflexiver Grenzpraxis reden – was aber an dieser Stelle nur kurz angedeutet werden kann. Insofern eine Grenze im praktischen Bereich als eine Handlungsnorm bzw. ein Gesetz gedacht wird, liegt für Kant das Prinzip (Maxime) des guten Handelns in der kritischen Selbstbezüglichkeit der praktischen Vernunft und in deren Selbstgesetzgebung.⁷ Hegel hat zwar einer solchen subjektorientierten Reflexivität, die universale Handlungsprinzipien erbringen soll, völlig widersprochen. Jedoch hat er keineswegs den Begriff der Reflexion im morali-

5 Reflexion, als ein zentraler Begriff der Philosophie, wird hier (ähnlich wie viele weitere Begriffe in der Studie) nicht einheitlich gebraucht. Sie wird an dieser Stelle nicht im Ganzen, sondern nur im Zusammenhang mit Grenzen sowie Praktiken der Grenzziehungen und -überschreitungen diskutiert. Für einen kritischen Blick auf die Vielseitigkeit des Reflexionsbegriffs vgl. Bertram, *Kunst als menschliche Praxis*, S. 15f.

6 Vgl. Christian Wille, „Räume der Grenze – eine praxistheoretische Perspektive in den kulturwissenschaftlichen Border Studies“, Friederike Elias, Albrecht Franz u.a. (Hrsg.), *Praxeologie. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften*, Berlin 2014, S. 53–72, hier S. 67.

7 Kant hat auch einen anderen und für seine Ästhetik enorm wichtigen Reflexionsbegriff – das freie Spiel unserer Vermögenkräfte –, auf den wir erst später kommen werden (vgl. II.1).

schen – oder besser sittlichen – Bereich verlassen.⁸ Ihm zufolge lassen sich reflexive Züge unserer praktischen Normen weniger durch subjektive Denktätigkeiten als vielmehr im Hinblick auf kulturell-geschichtliche Konventionen einer bestimmten historischen Gesellschaft artikulieren, die deren Mitglieder bereits als einzelne und moralisch handelnde Subjekte konstituiert haben.⁹ In ihren kulturellen Praktiken beziehen sich die Mitglieder einer Gesellschaft auf die Gebräuche oder Konventionen zurück, denen sich spezifische Werte und Orientierungen ihrer Kulturen immer schon verschrieben haben. Kurzum: Soziale Reflexivität (als eine Form des objektiv Geistigen) geht bei Hegel immer den reflexiven Tätigkeiten des einzelnen Individuums (des subjektiv Geistigen) voran.

Der zweite reflexive Zug der Grenze geht über diese allgemeine Verwendung des Reflexionsbegriffs hinaus und bringt uns zu der konstitutiven Relation zwischen Grenze und Überschreitung zurück, die mit differenztheoretischen Ansätzen detailliert diskutiert wurde: Reflexion ist zugleich eine Re-Reflexion, d.h. eine iterative Beugung, Veränderung bzw. Verschiebung.¹⁰ Der reflexiv-praktische Bezug der Grenze lässt sich demnach nicht bloß so denken, dass wir uns auf eine feste Grenze (oder Norm) zurückbeziehen und die Grenze bei diesem Bezug unveränderlich bleibt. Vielmehr wird die Grenze durch einen jeden (re-)flexiven Bezug und Akt als eine *bereits* veränderte, verletzte, verschobene, bestrittene und in diesem Sinne überschrittene Grenze hervorgebracht. Den Gedanken des konstitutiv-prozessualen Einhergehens von Grenzen und Überschreitungen kann man also auf der Ebene der Praxis auf neue Weise sehen: Reflexive Konstruktions- bzw. Stabilisierungsprozesse der Grenzen (oder der praktischen Normen) gehen mit den Momenten des Flexiven, d.h. mit den Verschiebungen, Verletzungen, Veränderungen und Überschreitungen – in unterschiedlichsten Maßen und Graden – einher. Unsere praktischen Grenzbestimmungen als sozial-historisch geprägte Normbildungen lassen sich darum mit Grenz- und Normverletzungen bzw. -verschiebungen zu-

8 Reflexion – als setzende, äußere und bestimmende Reflexion – macht den ersten Hauptteil seiner Wesenslogik aus, die hier nicht diskutiert werden kann.

9 Vgl. Daniel Martin Feige, *Kunst als Selbstverständigung*, Münster 2012.

10 Vgl. Wille, „Räume der Grenze“, S. 67.

sammendenken.¹¹ Bei Grenzpraktiken handelt es sich schließlich um eine Simultaneität von Grenzziehungen und -überschreitungen. Ihre Gleichzeitigkeit ist aber aus einer differenztheoretischen Perspektive keine Versöhnung, sondern, wie vorhin erläutert, eine Art prozessualer Relation bzw. Interdependenz, in der die Grenzen als Differenzen für uns permanent in einer neuen Weise sicht- und merkbar werden.

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass Grenze als eine (re-)flexive Praxis sowohl Stabilisierungsmomente (Reflexion als Selbstbezüglichkeit) als auch Akte der Überschreitungen, Veränderungen sowie Verschiebungen (Reflexion als Re-Flexion) gleichzeitig in sich trägt. Eine Grenze ist also aus praxisbezogener Hinsicht immer eine *bereits überschrittene Grenze*. Dieses – zum Teil kontra-intuitive – Grenzverständnis wird im Laufe dieser Studie und besonders im Hinblick auf verschiedene Diskurse über die Kunst sowie auf unterschiedliche Praktiken der Kunst, die noch diskutiert werden, näher beschrieben und verständlich gemacht. An dieser Stelle lässt sich aber nur vor Augen halten, dass sich Normen und Grenzen im Rahmen der historischen, kulturellen und individuellen Praktiken ständig verändern und es weder eine rein ursprüngliche noch eine rein endgültige Grenze gibt, die nicht mit ihrer simultanen Verletzung und Überschreitung einherginge. Die Durchsetzung oder die Etablierung von neuen Grenzen kann erst durch Überschreitung, Bestreitung und Verletzung der geltenden Grenzen geschehen, die aber ebenfalls bereits überschritten sind.

Der spezifische Praxisbezug der Grenze und ihr konstitutiv-prozessuales Einhergehen mit der Überschreitung lassen sich weiterhin hinsichtlich zwei sehr grundlegender und voneinander untrennbarer praktischer Weltorientierungen – Erfahrung und der Sprache – bestimmen.¹² Dies wird

11 Für eine kulturtheoretische Untersuchung der Gleichzeitigkeit von Normbildung und -verletzung vgl. Gustav Frank, Wolfgang Lukas, „Grenzüberschreitungen“ als Wege der Forschung. Zur Einführung in den Band“, dies. (Hrsg.), *Norm – Grenze – Abweichung: Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft*, Michael Titzmann zum 60. Geburtstag, Passau 2004, S. 19–27, hier S. 19f.

12 Der Gedanke, dass die Sprache und die Erfahrung grundlegende Weltorientierungen und zugleich voneinander untrennbare Praxisformen seien, geht – wenn auch nur in impliziter Weise – auf eine Lektüre von Hans-Georg Gadamers *Wahrheit und Methode* zurück. Vgl. insbesondere das Kapitel „Sprache als Welterfahrung“. Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen⁴1975, S. 415ff.

im Folgenden noch einmal in Anlehnung an Foucaults und Derridas Schriften getan. Denn bei diesen Autoren tauchen auf der einen Seite die Beziehungen zwischen Grenzen und Überschreitungen, die vorhin begrifflich als differenzenerzeugende sowie -markierende Prozessualität beschrieben wurden, eben als spezifische Praxisformen in der (beweglichen) Struktur der Erfahrung und Sprache wieder auf. Auf der anderen Seite wird durch eine nähere Auseinandersetzung mit diesen Formen unmittelbar in die Diskussion über die Grenzen des Ästhetischen einsteigen, die uns in den weiteren Teilen (II u. III) dieser Studie beschäftigen werden.

2.2 ERFAHRUNG UND SPRACHE DER GRENZE UND DER ÜBERSCHREITUNG

Wenn man nur bei den vorhin genannten drei Schlussfolgerungen – konstitutives Einhergehen, prozessuale Relationen und Mehrdimensionalität von Grenzen und Überschreitungen – bleibt, tut man den Gedanken von Derrida und Foucault hinsichtlich ihrer spezifischen Praxisbezogenheit unrecht. Denn sie interessiert weniger die Thematisierung von Grenze und Überschreitung als Formen des Denkens, sondern eher ihre spezifischen Erfahrungen und historischen Praxisformen. Im Folgenden werden darum zuerst Foucaults Gedanken zur Erfahrung der Grenze und der Überschreitung erläutert. Da Foucaults Beschreibung der Grenzerfahrung auf eine entscheidende sprachliche Schwierigkeit stößt, wird als Nächstes auf Derridas Konzept der aporetischen Erfahrung eingegangen, das zugleich mit seinem umstrittenen, aber für Kunst und Ästhetik produktiven Sprachverständnis zutiefst verbunden ist.

In dem vorhin diskutierten Aufsatz *Vorrede zur Überschreitung* zielt Foucault nicht bloß auf eine allgemeine Theorie der Grenzen und Überschreitungen ab, sondern setzt sich vor allem mit ihrem spezifisch praktischen Bezug auseinander. Der grundlegende Praxisbezug der Grenze bzw. Überschreitung lässt sich im Hinblick auf die Beantwortung einiger wichtiger Fragen erläutern, die Foucault sich in seinem Aufsatz zum Teil selbstkritisch stellt: Vor welchem historisch-sozialen Hintergrund spielen sich die oben diskutierten Thesen über ‚Überschreitung‘ und ‚Grenze‘ ab? Auf welche Art und Weise kann man Grenzen/Überschreitungen *erfahren*? Welche historisch-kulturellen Subjekte erfahren sie in dieser Weise? Und wie spricht man über sie? Gibt es nämlich eine Sprache der Über-

schreitung? Oder umgekehrt eine Grenze der Sprache – an der man im wittgensteinschen Sinne zum Schweigen verurteilt ist?

Die Beantwortung dieser Fragen wird zuerst eine kurze Erörterung von Foucaults Bataille-Rezeption erfordern, wie sie in der *Vorrede zur Überschreitung* dargelegt wird. Bataille zustimmend interpretiert Foucault Nietzsches Diagnose ‚Gott ist tot‘ als das Ende des dialektischen Denkens sowie den Anfang einer neuen Denk- und Erfahrungsweise, die man als charakteristisch für unsere Zeit ansehen könne: „Um uns aus dem dialektisch-anthropologischen Schlummer zu wecken, bedurfte es der nietzsche-schen Figuren des Tragischen und des Dionysos, des Todes Gottes.“¹³ Dieser Tod impliziert für beide Autoren eine radikale Ablehnung eines jeglichen transzendenten Existenzbereiches. Der Tod Gottes führe aber – solange man ihn angemessen interpretiere – nicht zu einem bloß dogmatischen Atheismus, der alles Göttliche oder Unendliche von Grund auf *vernichte* oder durch einen leeren Nihilismus ersetze. Stattdessen tritt der transzendente Bereich des Göttlichen in einer immanenten Form in die menschlichen Erfahrungen ein:

„Dieser Tod ist nicht als Ende seiner historischen Herrschaft zu verstehen, auch nicht als die endlich getroffene Feststellung seiner Nichtexistenz, sondern als der von nun an konstante Raum unserer Erfahrung. Der Tod Gottes, der unserer Existenz die Grenze des Unbegrenzten nimmt, führt sie zu einer Erfahrung zurück, in welcher nichts mehr die Äußerlichkeit des Seins ankündigen kann, also zu einer *inneren* und *souveränen* Erfahrung.“¹⁴

Dass Gott und dessen unbegrenzte Äußerlichkeit *von uns* getötet und damit „unserer Existenz die Grenze des Unbegrenzten“ genommen wurde, stellt für Foucault nicht einen Zustand dar, der das menschliche Leben vereinfachen oder erleichtern würde. Im Gegenteil habe sich der Mensch als Mörder einer Geschichte einer großen Herausforderung gestellt: Er könne die alte Herrschaft Gottes nicht mehr durch etwas Gleichgültiges ersetzen¹⁵ und sei nun selber für „seine eigene Endlichkeit verantwort-

13 Foucault, VÜ, S. 34.

14 Foucault, VÜ, S. 30.

15 Neo-Marxisten oder viele Kulturkritiker würden dieser Behauptung stark widersprechen und z.B. meinen, dass alte göttliche Formen durch die neue Formen des Kapitals, der Produktion oder neue Kultobjekte ersetzt wurden. Allerdings geht es Foucault – zumindest an dieser Stelle – nicht um eine kritische Sozialtheorie der

lich.“¹⁶ Beim Tod Gottes handelt es sich also Foucault zufolge um eine Mordtat, die in einem kulturgeschichtlichen Diskontinuum vom Menschen selbst begangen wurde und nicht mehr zu rehabilitieren ist. Dass der Mensch mit Gott zusammen auch eine sakral-religiöse Geschichte ermordet hat, heißt allerdings nicht, dass er diese nicht mehr *erfahren* würde. Vielmehr tritt das sakral Unbegrenzte oder Unendliche nun auf eine der Erfahrung immanente Weise auf. Es verliert also seine Äußerlichkeit und wird in Form von Überschreitung (innerlich) erfahren. Schließlich bleibt dem modernen Subjekt¹⁷ für Foucault nichts anderes als seine eigenen und souveränen Erfahrungen.¹⁸

Die These vom „Tod Gottes“, die Foucault im Weiteren in Anlehnung an Batailles Schriften bearbeitet, impliziert ein weiteres wesentliches Merkmal des Begriffs der Erfahrung. Nach dem (sogenannten) Tod Gottes lässt sich nach Foucault eine radikale Veränderung unseres praktischen Umgangs mit den Grenzen und Überschreitungen erkennen. Das moderne Leben zeichne sich demzufolge durch „die Erfahrung der Überschreitung“ aus.¹⁹ Da der Tod Gottes auch einer jeden Vorstellung, die eine Äußerlichkeit darstellt, ein Ende gesetzt habe, liege das Unbegrenzte in unserem Zeitalter nicht mehr außerhalb der Grenzen des Erfahrbaren, sondern gerate in ein Inklusionsverhältnis mit den Erfahrungen. Anders gesagt sei das dialektisch Unbegrenzte historisch in die Struktur der Erfahrung eingegangen und habe sich zu den grenzüberschreitenden Erfahrungsformen gewandelt. Die Erfahrung der Überschreitung ist nach Foucault letzt-

Grenze und Überschreitung, sondern zuerst um eine kritische Ontologie und dann ihre historisch veränderten Erfahrungsweisen. Vgl. dazu Boyne, *Foucault and Derida*, S. 86.

16 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 1990, S. 460.

17 In *Die Ordnung der Dinge* identifiziert Foucault den Tod Gottes mit dem Tod des Menschen – d.h. des modernen Subjekts. Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 460f. Diese Umformulierung hat viele weitere Diskussionen ausgelöst, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann. Auch die allgemeine Debatte über den Beginn eines solchen Subjekts oder seinen Unterschied zu frühen Subjektformen muss ausgeklammert werden. Stattdessen ist an dieser Stelle wichtig, mit Foucault die geschichtliche Wandelbarkeit der Subjektivität und der subjektiven Erfahrungsweisen stark zu betonen.

18 Foucault, VÜ, S. 30.

19 Foucault, VÜ, S. 31.

lich für die heutige Zeit so charakteristisch geworden, „wie noch vor nicht allzu langer Zeit für das dialektische Denken die Erfahrung des Widerspruchs [gewesen ist]“.²⁰

Mit diesem historischen Wandel in unserer Erfahrungsdimension wurde aber für Foucault unser Erfahrungsraum nicht *begrenzt*, sondern stattdessen das Unbegrenzte „ins Herz des Denkens“ versetzt.²¹ „Der Tod Gottes gibt uns nicht einer begrenzten und positiven Welt zurück, sondern einer Welt, die sich in der Erfahrung der Grenze auflöst, die sich in dem sie überschreitenden Exzess aufbaut und zerstört.“²² Der konstante Raum der menschlichen Erfahrungen beruht wiederum auf dem vorhin diskutierten Spiel von Grenzen und Überschreitungen und wird durch dieses immer wieder neu definiert. Die von Foucault dargelegte, sich wechselseitig einrollende Beziehung zwischen Grenze und Überschreitung zeigt sich also in dieser Erfahrungsstruktur wieder: Bei einer „*inneren und souveränen* Erfahrung“, die Foucault bereits mit Bataille charakterisierte, handelt es sich um eine Erfahrung, deren Struktur in das Innerste des Individuums spiralförmig *schreitet* und es als Subjekt in ein ständiges Spiel der Änderungen versetzt. Eine solche Erfahrung ist, wie Foucault in einer anderen Stelle noch einmal in Anlehnung an Bataille deutlich macht, „etwas, aus dem man verändert hervorgeht.“²³ Grenzerfahrungen sind demnach als

20 Foucault, VÜ, S. 31.

21 Foucault, VÜ, S. 34.

22 Foucault, VÜ, S. 30f.

23 Foucault, VÜ, S. 24. Die Grenzerfahrungen, von denen Foucault spricht, weisen eine enorme Ähnlichkeit mit dem Konzept der „Schwellenerfahrung“ auf, das seit geraumer Zeit in den Kulturwissenschaften (mit Victor Turner), in den sogenannten Performance Studies (z.B. von Erika Fischer-Lichte) oder in der Phänomenologie (von Bernhard Waldenfels) diskutiert wird. Vgl. Victor Turner, *Das Ritual. Struktur und Antistruktur*, Frankfurt am Main 2000, S. 95ff. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 341ff. Bernhard Waldenfels, *Ordnung im Zwielicht*, Frankfurt am Main 1987, S. 28f. Auf Letzteren lässt sich an dieser Stelle kurz exemplarisch hinweisen. Ausgehend von Walter Benjamin unterscheidet Waldenfels Schwellen von Grenzen. Schwellen sind demnach als Zonen zu denken, die Wandel, Übergänge usw. erlauben. Dadurch, dass man Schwellen überschreitet, werden diese nicht gelöscht. Stattdessen befindet man sich an einer Scheidezone, wo gezögert oder verweilt wird. Schwellenerfahrungen sind folglich als solche zu denken, durch die man in eine andere Ordnung eintritt und sich dabei ändert. Vgl. auch Bernhard Waldenfels, *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt am Main 1990, S. 29.

solche zu verstehen, „in denen das Subjekt sich selbst überschreitet, an den Grenzen seiner eigenen Unmöglichkeit sich selbst als Subjekt auflöst.“²⁴ Sie sind schließlich für ihn in zweierlei Hinsicht zu denken: Einerseits wird das Subjekt bei den Grenzerfahrungen eine Art von Identitätsverlust erfahren und zum Teil entsubjektiviert. Andererseits wird es aber dabei permanenten Veränderungs- bzw. Transformationsprozessen unterzogen. Mit jeder grenzüberschreitenden Erfahrung kommt das Subjekt dem Unmöglichen und dem Nicht-Lebbaren so nahe wie möglich und wird also „zum Äußersten an Intensität und Unmöglichkeit getrieben.“²⁵ An den inneren Erfahrungszonen geht es letztlich um eine konstante Neu-Identifikation des Subjekts sowie unendliche Definitionsversuche seiner eigenen Grenze.²⁶

Wenn wir mit Foucault die Erfahrung der Überschreitung als Einschließung des religionsgeschichtlichen Unbegrenzten (oder des außerhalb liegenden Göttlichen) in unseren Erfahrungs- und Denkraum behaupten, dann stellt sich die Frage, mit welcher Sprache man Überschreitungen auf angemessene Weise praktizieren, oder wie man sie sprachlich ausdrücken kann. Gibt es also eine Sprache der Überschreitung? Ist es also eine für die grenzüberschreitenden Erfahrungen und Praktiken *geeignete* und mit ihnen einhergehende Sprache nicht erforderlich? Foucault drückt im Konjunktiv aus, „dass man für das Überschreitende eine Sprache finden müsste, die das wäre, was die Dialektik für den Widerspruch gewesen ist.“²⁷ Allerdings weist er zugleich darauf hin, dass man, anstatt von einer Sprache der Überschreitung zu reden, auf die Erfahrungen selbst gehen solle.²⁸

24 Michel Foucault, *Der Mensch ist ein Erfahrungstier. Gespräch mit Ducio Trombadori*, Ducio Trombadori (Hrsg.), Frankfurt am Main 1996, S. 37–38.

25 Foucault, *Der Mensch ist ein Erfahrungstier*, S. 27.

26 Wie bereits erwähnt wurde, soll Foucaults Charakterisierung der neuen Erfahrungsdimension der modernen Welt hier im Rahmen seiner Überlegungen zur Überschreitung und Grenze, aber nicht als seine vollständige Bestimmung des Erfahrungsbegriffs verstanden werden. Wie die Erfahrungen sich in verschiedenen Kulturen, Epochen, Lebensformen oder Individuen ausdifferenzieren oder wie die Geschichte selbst durch die Erfahrungen von Grenzen und Überschreitungen konstituiert wird, sind weitere wichtigen Fragen, die Foucault lebenslang beschäftigt haben.

27 Foucault, VÜ, S. 36.

28 Foucault, VÜ, S. 36.

Jedoch: Geschehen diese Erfahrungen ‚selbst‘ sprachlos und haben sie keine sprachlichen Inhalte?

Man braucht wohl nicht zu erwähnen, dass Foucault mit seiner Forderung nicht für eine künstlich-formelle Sprache plädiert, die uns von Grenzerfahrungen bloß berichten könnte. Könnte aber – aus seiner Perspektive – eine ästhetische oder literarische Sprache für die Artikulierung und Praktizierung unterschiedlicher grenzüberschreitenden Erfahrungen gelten? Kann der Bereich der Kunst und Literatur generell als die sprachliche und menschliche Praxis der Überschreitung gelten? Da Foucault seine Gedanken zur Überschreitung vornehmlich mit Blick auf Batailles literarische Schriften erläutert, könnte man tatsächlich vorschnell zum Schluss kommen, dass er die Sprache von Grenzüberschreitung mit der Sprache oder Praxis von Kunst und Literatur gleichsetzen wolle.²⁹ Nicht zuletzt wurden seine Thesen zur Überschreitung bisher in unterschiedlichsten kunst- und literaturtheoretischen Zusammenhängen immer wieder aus dieser Perspektive rezipiert.³⁰ Die literarisch-künstlerische Praxis als *die* Sprache der Überschreitung schlechthin wurde allerdings von Foucault an keiner Stelle deutlich formuliert. Und es lässt sich behaupten, dass er eine solche Formulierung mit Absicht vermieden hat: Denn er hätte dann wieder mit den diskursiven Einteilungsstrategien wie ästhetischer/nicht-ästhetischer Praxis oder literarischem/nicht-literarischem Schreiben, d.h. mit den rational-dialektischen Methoden operieren müssen, die er aber grundsätzlich ablehnen wollte. Stattdessen lässt sich aus seinen Überlegungen folgern, dass für ihn eine bereichsspezifische Unterscheidung zwischen der literarischen

29 Christian Lavagno, *Rekonstruktion der Moderne. Eine Studie zu Habermas und Foucault*, Münster 2003, S. 236.

30 Um nur ein paar Beispiele zu seiner Rezeption in kunst-, kultur- oder literaturtheoretischen Kontexten zu erwähnen: Vgl. Rolf Parr, „Liminale und andere Übergänge. Theoretische Modellierungen von Grenzzonen, Normalitätsspektren, Schwellen, Übergängen und Zwischenräumen in Literatur- und Kulturwissenschaften“, Achim Geisenhanslüke, Georg Mein (Hrsg.), *Schriftkultur und Schwellenkunde*, Bielefeld 2008, S. 11–63; Monika Ehlers, *Grenzwahrnehmungen. Poetiken des Übergangs in der Literatur des 19. Jahrhunderts: Kleist, Stifter, Poe*, Bielefeld 2007, S. 13f.; Nicole A. Sütterlin, „Überschreitungen. Zur (De)Figuration des Vampirs in E.T.A. Hoffmanns ‚Vampirismus‘-Erzählung.“, Daniel Müller Nielaba, Yves Schumacher u.a. (Hrsg.), *Figur, Figura, Figuration. E.T.A. Hoffmann*, S. 187–201, hier S. 190.

und der philosophischen Sprache völlig obsolet geworden ist³¹ und die Erfahrung der Überschreitung nicht bloß in der Rehabilitation oder Revision dieser Trennung, sondern in den vielfältigen Sprach- und Denkpraktiken selbst gesucht werden kann.

Foucaults Gedanken zur Sprache der Grenzen/Überschreitungen stellen uns schließlich vor die Herausforderung, dass wir die Sprache hinsichtlich der grenzüberschreitenden Erfahrungen immer wieder dynamisch und neu verstehen sollen, anstatt sie auf diskursive Grenzen hin zu bestimmen. Erst in der Erfahrung der Überschreitung findet ihm zufolge letztlich „die Sprache ihr Sein [... als] die Form einer nicht-dialektischen Sprache der Philosophie“.³² Allerdings bezeichnet er eine solche Sprache als eine mögliche Sprache der Zukunft und führt nicht genügend weiter, auf welche Weise die Sprache, die die grenzüberschreitenden Erfahrungen nicht exkludieren und durch diese immer wieder neu definiert werden sollte, *heute praktiziert* werden könnte. Wenn also weder eine rein rational-diskursive noch eine rein ästhetisch-literarische Sprache für die Erfahrung der Überschreitung geeignet ist, gibt es dann sonst noch einen anderen Weg, durch den man die sprachliche Praxis der Grenzen bzw. Überschreitungen angemessen charakterisieren könnte?

Derrida würde an dieser Stelle Foucault darin zustimmen, dass weder eine Wiedervereinigung des dialektischen Außerhalb mit dem scheinbar Innersprachlichen noch eine Diskursivierung der Überschreitung und des Ästhetischen als eine angemessen sprachliche Praktizierung der grenzüberschreitenden Erfahrungen gelten kann. Anders als Foucault behauptet er aber, dass wir für solche Erfahrungen nicht eine neue Sprache, sondern ein neues *Verständnis* der Sprache brauchen, deren Grenze in einem permanenten Spiel mit den etablierten rationalen Grenzen steht und zugleich für andere Bereiche und Randerscheinungen des Lebens (des Sakralen, des Wahnsinnigen oder auch der Kunst) immer offen bleibt. Derrida zufolge könne dies durch eine Art und Weise des Schreibens, Denkens und Sprechens geschehen, durch die die Grenzen der Sprache permanent überprüft und ihre Durchlässigkeit aufgezeigt werden. Nicht bloß weil Derrida diese Schreibweise in seine eigene Schriften zu integrieren versucht hat, sondern mehr, weil man mit ihm die praxisbezogene Pointe der Grenze/Überschreitung hinsichtlich ihrer Erfahrbarkeit und Sprachlichkeit auf eine

31 Ulrich Brieler, *Die Unerbittlichkeit der Historizität. Foucault als Historiker*, Köln 1998, S. 99.

32 Foucault, VÜ, S. 42.

spezifische Weise geltend machen kann, wird an dieser Stelle noch einmal auf seine Überlegungen rekurriert. Nach einer Problematisierung der Grenze/Überschreitung von Sprache und Erfahrung wird am Ende dieses Kapitels zu der These gelangt, dass ästhetische Grenzüberschreitungen weder auf einen eingeschlossenen und getrennten Erfahrungsbereich noch auf ein besonderes Zeichensystem oder eine Sondersprache verweisen, vielmehr aus den verschiedenen Dimensionen und Momenten unserer Sprach- Denk- und Zeichenpraktiken hervorgehen, ohne dabei ein ästhetisches Außerhalb zu bilden.

Um es gleich vorwegzusagen: Für Derrida ist die Erfahrung (*expérience*) selbst eine Art von Grenzpraxis. Wir haben nicht zuerst Grenzen vor uns, die wir dann nachträglich erfahren, sondern die Grenzen werden immer durch Erfahrungen und Praktiken konstituiert bzw. überschritten. Das Wort „Er-Fahren“, wie Derrida expliziert, beruht auf verschiedenen Prozessen von Passagen, Durchqueren, Überschreiten.³³ In diesem Zusammenhang ist auch daran zu erinnern, dass für ihn die Existenz und Wirksamkeit einer Grenze mit den Akten des Überschreitens, Überquerens, Durchschreitens usw. konstitutiv einhergehen. Er-Fahrung der Grenze deutet ausgehend von dieser prozessualen Wechselhaftigkeit auf eine Passage der Grenzzone, – mit Waldenfels ausgedrückt: einer Scheidezone – wo eine Ent-Scheidung getroffen wird.³⁴ An dieser Zone handelt es sich für Derrida also nicht um eine Wahl zwischen zwei Möglichkeiten, nicht um eine „entweder oder“-Entscheidung,³⁵ sondern um die Erfahrungen, die sich aus der Ausweglosigkeit, d.h. den *Aporien* bilden:

„Das Unentscheidbare ist nicht einfach das Schwanken oder die Spannung zwischen zwei Entscheidungen, es ist die Erfahrung dessen, was dem Berechenbaren, der Regel nicht zugeordnet werden kann, weil es ihnen fremd ist und ihnen gegenüber ungleichartig bleibt, was dennoch aber – dies ist eine Pflicht – der unmöglichen Entscheidung sich ausliefern und das Recht und die Regel berücksichtigen muss. Eine Entscheidung, die sich nicht der Prüfung des Unentscheidbaren unterziehen würde, wäre keine freie Entscheidung, sie wäre eine programmierbare Anwendung oder berechenbares Vorgehen.“³⁶

33 Derrida, *Aporien*, S. 32f.

34 Vgl. auch Waldenfels, *Ordnung im Zwielficht*, S. 29f.

35 Waldenfels, *Ordnung im Zwielficht*, S. 32.

36 Jacques Derrida, *Gesetzeskraft. Der „mystische Grund der Autorität“*, Frankfurt am Main 1991, S. 49f.

Eine Entscheidung, die eine Grenzpraxis darstellt, wird erst aus der Erfahrung des Aporetischen sowie mit der Begegnung mit dem Unentscheidbaren vollzogen.³⁷ Aporien stellen für Derrida aber nicht bloß negative Bestimmungen im Denken dar, die durch unsere Erfahrungen beseitigt, aufgelöst oder zu einer dialektischen Versöhnung gebracht werden können. Sie tauchen weder nur in bestimmten, merkwürdigen oder außergewöhnlichen Momenten noch bloß am Rande des Lebens (am Tod) plötzlich auf. Vielmehr sind die Erfahrung des Jetzt³⁸ und der Erfahrungsprozess selbst, aus dem man eine Entscheidung trifft, aporetisch strukturiert. „Jeder Entscheidung, jeder sich ereignenden Entscheidung, jedem Entscheidungs-Ereignis wohnt das Unentscheidbare wie ein Gespenst inne, wie ein wesentliches Gespenst.“³⁹ Jede Erfahrung oder jede Entscheidung ist also aporetisch strukturiert. Eine Entscheidung könne damit nicht auf einem in-finiten Regress der Vor-Entscheidungen reduziert werden. Sie wird für Derrida eher aus einer Weglosigkeit, aus der Unentschiedenheit, aus dem Aporetischen heraus gefällt⁴⁰ und lässt sich darum als eine Erfahrung der „*Möglichkeit des Unmöglichen*“⁴¹ denken. Die Begegnung mit dem Unmöglichen, mit den scheinbar gesperrten Grenzen ist ihm zufolge letztlich konstitutiv für unsere Entscheidungsmöglichkeiten und „scheint gerade entscheidend zu sein für alle Grenzen, über die wir sprechen.“⁴²

37 Das Wort Aporie wird von Derrida in Anlehnung an Aristoteles als „eine gewisse Unmöglichkeit als Nicht-Weglichkeit“ bzw. Ausweglosigkeit interpretiert. Umgangssprachlich hieße es: „Ich bin in der Klemme, ich komme da nicht raus, ich kann nichts tun“. Vgl. Derrida, *Aporien*, S. 31.

38 Die eigentliche, zentrale Aporie ist, wie Aristoteles feststellt, die der Zeit. Wenn die Zeit als eine gleichmäßige Linie vorgestellt wird, die aus Jetzt-Punkten zusammengesetzt ist, die aber selbst keine Erstreckung haben, ist die Zeit ein Nichts. Vgl. Kimmerle, *Jacques Derrida zur Einführung*, S. 132.

39 Derrida, *Gesetzeskraft*, S. 50f.

40 In vielen Kontexten verwendet Derrida „das Unentscheidbare“ als Synonym für das Wort „Aporie“. Vgl. Derrida, *Aporien*, S. 33; ders., *Das andere Kap*, S. 33; ders., *Gesetzeskraft*, S. 49–53.

41 Derrida, *Das andere Kap*, S. 49.

42 Derrida verwendet dieses Wortspiel in seiner Auseinandersetzung mit Heideggers existenzieller Analyse des Todes. Nach dem dekonstruktivistischen Verfahren lässt sich nach Derrida zeigen, dass Heidegger an dieser Stelle selbst als ein unentschiedener Autor auftritt, der jedoch aus dieser Unentschiedenheit eine Entscheidung trifft. Derrida, *Aporien*, S. 93.

Einer jeden Grenzbestimmung (Entscheidung) liegt somit eine aporetische Erfahrung zugrunde. Dass die Grenzen aus den aporetischen Momenten der Erfahrungen konstituiert sowie überschritten werden, impliziert zugleich, dass Aporien allgemein für die Bestimmung bzw. Errichtung eines jeden Diskurses wichtige Rollen spielen. Die Philosophie, „die Moral, die Politik, die Verantwortung – *wenn es sie gibt* – [heben] erst mit dieser Erfahrung der Aporie an“⁴³. Die dauerhafte Begegnung mit den Aporien hält die (vor-)definierten Grenzen dieser und weiterer Diskurse permanent in der Schwebe, ohne sie aber bloß zu vernichten. Stattdessen geht es bei den aporetischen Begegnungen für Derrida vor allem um eine ständige und produktive Neudefinition dieser Bereiche und – noch einmal – um eine Art Verdichtung bzw. Ernährung ihrer Grenze. Die unaufhörliche Konfrontation mit den Aporien gibt uns schließlich zu erkennen, dass diese – wie die Grenzen selbst – für die genannten Bereiche oder Diskurse keine äußerlichen Elemente, sondern interne Bewegungsmomente darstellen.⁴⁴ Auf diese grundlegende Rolle des Aparentischen im Rahmen der Grenze des Kunstwerks sowie der Kunstgattung wird in den folgenden Teilen dieser Studie immer wieder mit Derrida rekurriert (vgl. II.4 u. III.3.3).

Diese wichtige Figur, die Aporie, lässt sich ebenso im Rekurs auf die Figur der *différance* interpretieren: Sie ist weder negativ noch positiv, sondern eine Affirmation und ein „nicht passives Aushalten“ von Ausweglosigkeit.⁴⁵ Das Aparentische zeigt sich als *différance* in unaufhörlichen Aufschubs- und Entzugsprozessen des Regelmäßigen, des Normhaften, des Berechenbaren, des zeichenhaft Stabilen, der Schrift auf.⁴⁶ Die Erfahrung des Aparentischen wird also von Derrida als eine Art Überschreitung der Grenze oder eine Passage durch die Grenze hindurch verstanden, deren Sinn aber nicht in einem Jenseits der Sprache liegt. Vielmehr tritt das Aparentische immer wieder als ein bedeutungsgenerierendes Moment der Sprache auf. Dies zwingt uns, die anfangs an Foucault gestellte Frage nach der Sprache der Überschreitung mit Derrida umzukehren: Es geht für die-

43 Derrida, Das andere Kap, S. 33. Hervorhebung im Original.

44 Vgl. „Es gibt Ethik, weil es Aporien gibt.“ Michael Wetzl, *Derrida*, Stuttgart 2010, S. 106.

45 Derrida, *Aporien*, S. 32 u. S. 35.

46 Zum Konnex der Aporie mit der *différance* vgl. Schmitt, Axel: *Le Derrida actuel. Eine anführende Skizze*. in: literaturkritik.de Nr. 3 März 2001 (3. Jahrgang), URL: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=3431&ausgabe=200103 (abgerufen am 17.05.2015).

sen weniger um eine Suche nach der Sprache der Überschreitung, sondern eher um einen näheren Fokus auf die *Überschreitung der Sprache*. Grenz-überschreitende Erfahrungen und Praktiken liegen nämlich für Derrida weder außerhalb der Sprache noch in einer anderen Sprache, weder in einer rein literarisch-künstlerischen Sprache – wie im Laufe dieser Studie noch diskutiert wird, kann es eine solche Sprache für ihn niemals geben – noch im Schweigen. Vielmehr sollen sie in den entgrenzenden und überbordenden Dimensionen sowie in den permanenten Entzugs- und Aufschubprozessen der Sprache selbst gesucht werden, denen auch diese ‚selbst‘ unterworfen ist. Dieser wichtige Punkt, aus dem man ein praxisbezogenes Verständnis von Grenzüberschreitungen (in) der Ästhetik und der Kunst gewinnen kann (vgl. I.3), lässt sich an dieser Stelle mit Michael Wetzel stärker formulieren:

„Dekonstruierend soll eine Erfahrung der Grenze als Medium vermittelt werden, das Repräsentations- oder Kommunikationsprozesse unter Einschluss aller Momente der Verschiebung, des Widerstands, des „Rauschens“ und Verzerrung der mitgeteilten Botschaften möglich macht. Nur in dieser Weise einer Unentscheidbarkeit des Ziels als Aufgabe des Suchens realisiert sich für Derrida eine philosophische Verantwortung als Bereitschaft des immer wieder neu sich formierenden und formulierenden Antwortens auf die sich ständig auf andere und unvorhersehbare Weise stellenden Fragen.“⁴⁷

Dass Derrida die Erfahrung und die Überschreitung der Grenze in Begriffen des Aporetischen als für die Sprache konstitutive Momente denkt, ist zutiefst mit seiner kritischen Haltung gegenüber der klassischen Zeichentheorie verbunden, die es als Letztes zu erwähnen gilt. Bekanntlich unterzieht er die saussuresche Semiologie einer grundlegenden bzw. dekonstruktiven Kritik. Derrida zufolge wird die Sprache in der allgemeinen Semiotik aus einer binär-hierarchischen Relation von Signifikaten und Signifikanten heraus konzipiert, indem dem Signifikat ein eigenständiger, privilegierter oder transzendentaler Status zugeschrieben werde, der über die gesamte Signifikantenkette hinausgehe.⁴⁸ Derrida versucht, diese

47 Wetzel, *Derrida*, S. 12.

48 „Die Seite des Signifikats wird insofern nicht als eine Spur betrachtet, als sie immer noch ursprünglich von der Seite des Signifikanten unterschieden wird: Eigentlich bedarf sie des Signifikanten nicht, um das zu sein, was sie ist.“ Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt am Main 1983, S. 128.

(vermeintliche) Selbstständigkeit des Signifikats zu dekonstruieren, indem der selbstständige Status des Signifikats defixiert und dieses stattdessen im *Spiel* von Signifikanten als das immer zu überschreitende oder überbordende Momente (de)platziert wird:

„Das Signifikat fungiert darin [in der Bewegung der Sprache, T.A.] seit je als ein Signifikant. [...] Es gibt kein Signifikat, das dem Spiel aufeinander verweisender Signifikanten entkäme, welches die Sprache konstituiert, und sei es nur, um ihm letzten Endes wieder anheimzufallen. [...] Strenggenommen, läuft dies auf die Dekonstruktion des Begriffs „Zeichen“ und seiner ganzen Logik hinaus. Nicht zufällig ereignet sich diese Überbordung in dem Augenblick, wo die Extension des Begriffs Sprache grenzenlos wird.“⁴⁹

Derrida behauptet demnach, dass die Sprache nicht anhand von einem (arbiträren oder konventionellen) Verweisungszusammenhang zwischen Signifikanten und Signifikaten, sondern im *Spiel* der sich differenzierenden und verschiebenden Signifikanten, d.h. in der Bewegung der *différance* verstanden werden kann.⁵⁰ Derridas Auseinandersetzung mit den strukturalistischen (oder auch konventionalistischen) Sprachverständnissen kann hier zwar nicht vertieft werden.⁵¹ Jedoch fällt dabei eine wichtige Figur – die des *Spiels* – auf, die sich für ein Verständnis der Grenze bzw. Überschreitung auf der Ebene unserer sprachlichen Praktiken produktiv erweist. Das Wort „Spiel“ wird von Derrida „für die Abwesenheit des transzendentalen Signifikats“ in der Sprache verwendet.⁵² Es hat eine sprachinterne und zugleich die Sprache entgrenzende Funktion. Das Spiel *der* Sprache kann also als nicht-fixierbare und unendliche Verweisungskette von Signifikanten gedacht werden. Es stellt die entgrenzende und überbordende Dimension der Sprache dar, die jegliche metasprachliche bzw.

49 Derrida, *Grammatologie*, S. 17. Hervorhebung im Original.

50 Vgl. Wetzel, *Derrida*, S. 27. Hervorhebung im Original. Vgl. Derrida, *Grammatologie*, S. 87f.

51 Für eine solche Auseinandersetzung vgl. Klaus Gloy, „1. Klaus Gloy: ‚Variierende Übernahme‘: Ein Plädoyer für und gegen Derrida“, Jörg Lagemann, Klaus Gloy (Hrsg.), *Dem Zeichen auf der Spur. Derrida – eine Einführung*, Aachen 1998, S. 17–30.

52 Derrida, *Grammatologie*, S. 87.

(präsenz)metaphysische Begründung derselben zum Scheitern verurteilt.⁵³ Das interne Spiel der Sprache soll letzten Endes weder als ein Sprachspiel noch als eine Spieltheorie gedacht werden: „Dieses Spiel [...] ist nicht ein Spiel *in der Welt*, als welches es von der philosophischen Tradition seit je bestimmt wurde, um es *in Grenzen zu halten*“.⁵⁴ Vielmehr gehe es um „*das Spiel der Welt*“ im Sinne der permanenten Entgrenzung der sprachlichen und menschlichen Praktiken.⁵⁵

Es mag zwar sein, dass diese knappe Anführung zu Derridas Erfahrungs- und Sprachverständnis noch viele wichtige und auch umstrittene Punkte in seiner Philosophie auslöst. Jedoch reicht sie in unserem Zusammenhang aus, um zu sehen, dass das vorhin diskutierte prozessual-konstitutive Verhältnis zwischen Grenze und Überschreitung mit der (aporetischen) Struktur der Erfahrung sowie mit dem spielerischen Charakter der Sprache zutiefst verbunden ist. Anders formuliert: Das konstitutive Einhergehen von Grenze und Überschreitung lässt sich selbst als spezifische Form und spezifisches Moment der Erfahrung und der Sprache wiedererkennen.⁵⁶ Schon mit Blick auf Foucaults Überlegungen zur Erfahrung der Überschreitung/Grenze ließe sich zwar sagen, dass dieses relational sowie prozessual charakterisierte Spiel von Grenzen und Überschreitungen sich in den Strukturen und Momenten der Erfahrung wiederholt zeigt und damit einen spezifischen Praxisbezug darstellt. Jedoch kann für ihn unsere (heutige) dialektisch-rational strukturierte Sprache den grenzüberschreitenden Erfahrungen nicht gerecht werden. An dieser Stelle geht Derrida mit seinem – wenn auch für die Sprachwissenschaft sowie die Philosophie sehr umstrittenen – Sprachverständnis einen Schritt weiter als Foucault, den man vor allem für die Ästhetik fruchtbar machen kann: Anstatt nach einer anderen oder künftigen Sprache zu suchen, die den Grenz-

53 Wetzel, *Derrida*, S. 26.

54 Derrida, *Grammatologie*, S. 87.

55 Derrida, *Grammatologie*, S. 88.

56 Mit dem „Wiedererkennen“ ist hier nicht gemeint, dass zwischen den oben dargestellten Merkmalen der Grenze und der Überschreitung und dem hier angeführten sprachlichen Praxisbezug derselben ein zeitlicher Abstand bestehe oder der eine thematisch wichtiger als die andere sei. Dass Grenzen und Überschreitungen bisher zuerst allgemein begrifflich erarbeitet wurden und dann auf ihren Praxisbezug eingegangen wird, deutet also weniger eine Trennung zwischen Theorie und Praxis der Grenze an, als vielmehr eine systematische Herangehensweise, die in Bezug auf spezifische Praktiken weiterentfaltet wird.

überschreitungen der Kunst entsprechen könnte, muss man nach Derrida den Fokus von vorherein permanent auf die überbordenden Dimensionen der Sprach-, Denk- und Schreibpraktiken lenken, aus denen Praktiken der Künste überhaupt hervorgehen.

2.3 ÜBERGANG ZU DEN ÄSTHETISCHEN GRENZÜBERSCHREITUNGEN

Die unablösbare, prozessuale und mehrdimensionale Relation zwischen Grenze und Überschreitung sowie der konstitutive Praxisbezug derselben haben mindestens zwei konkrete Implikationen für unsere ästhetisch-künstlerischen Praktiken, die für den nächsten Teil der vorliegenden Arbeit – vor allem in methodischer Hinsicht – grundlegende Rollen spielen werden: (1) Ästhetische oder künstlerische Praktiken können niemals mit festen Grenzen von den allgemeinen Weltorientierungen der Menschen wie den Sprach-, Denk- oder Wissenspraktiken getrennt werden. Sie gehen aus den überbordenden Dimensionen dieser Orientierungen hervor, ohne aber dadurch zu einem ausdifferenzierten Bereich oder zu einem ästhetischen Außerhalb zu gelangen. (2) Die Untrennbarkeit der ästhetischen Praktiken von den anderen Lebenspraktiken weißt eine Besonderheit auf, die man vor allem durch eine nähere Analyse von ästhetischen Grenzbildungs- und Grenzüberschreitungsprozessen erkennen kann (vgl. II.). Erst im Hintergrund dieser unablösbaren Bewegungen lässt sich dann über verschiedene Arten und Formen von Grenzüberschreitungen in der Kunst (z.B. Konvergenzen der Künste, vgl. III.) auf eine angemessene Art und Weise sprechen.

Die erste und für den kommenden Teil wichtige praxisbezogene Implikation (1) lautet, dass es eine *feste* bereichsspezifische Trennung zwischen Kunsterfahrung und Alltagserfahrung, zwischen ästhetischer Sprache und gewöhnlicher Sprache usw. nicht gibt. Anders ausgedrückt: Einen rein ästhetisch-künstlerischen Praxisbezug der Sprache und der Erfahrung, der sich von den anderen Lebenspraktiken klar ablösen würde, kann es nicht geben. Dies lässt sich mit Blick auf die oben dargestellten Überlegungen von Foucault und Derrida stärker hervorheben. Beide Autoren gehen – trotz der erheblichen Unterschiede zwischen ihren Philosophien, die vor allem auf ihren jeweiligen Sprachverständnissen beruhen – offensichtlich

davon aus, dass die Praxis der Ästhetik und der Kunst keineswegs in einem abgesonderten Erfahrungs- und Sprachraum lokalisiert oder theoretisch untersucht werden kann. Weder Kunstinstitutionen noch unsere privaten Erfahrungen, weder neue Sprachen noch theoretische Maßnahmen können in der Lage sein, die Ästhetik und die Kunst von den anderen Denk-, Sprach- oder Wissenspraktiken zu trennen.

Auf der einen Seite wurde oben mit Foucault problematisiert, dass es für die grenzüberschreitenden Praktiken, denen man gewöhnlich ästhetisch-künstlerische (sowie religiöse, rituelle, wahnsinnige etc.) Erfahrungen zuschreibt, keine geeignete Sprache gibt. Sie können also nach Foucault weder durch die bereits rational-dialektisch strukturierte Sprache noch durch eine sprachliche Diskursivierung bzw. Rationalisierung jener Erfahrungen angemessen verstanden werden. Aus diesem Grund ist für ihn künftig eine Sprache der Überschreitung erforderlich, die zwar unsere ästhetisch-literarischen sowie grenzüberschreitenden Praktiken niemals als solche repräsentieren kann, aber doch sich mit ihnen stets im Spiel befinden soll. Hinsichtlich dieser letzten Bemerkungen soll nun deutlich werden, dass mit Foucault ästhetische Grenzüberschreitungen nicht näher bestimmt oder diskutiert werden können. Zwar lässt sich in Foucaults Schriften die Untrennbarkeit unserer ästhetischen von nicht-ästhetischen Praktiken sowie der Kunst von der Nichtkunst, welche aus der prozessualen Relation zwischen Grenze und Überschreitung hervorgeht, sehr konsequent verfolgen. Jedoch kann man mit ihm auf die Grenzüberschreitungen der Ästhetik und der Kunst wegen des selbst von ihm thematisierten Sprachproblems nicht spezifisch, sondern nur auf eine implizite Weise eingehen.⁵⁷ Auf Foucaults Schriften werden deswegen in den nächsten Teilen dieser Studie weniger hingewiesen – jedoch wird seine Kritik an der reichsspezifischen sowie dialektischen Einteilung der Kunst und der Nichtkunst dabei immer im Hintergrund bleiben.

Auf der anderen Seite wurde mit Derrida (gegen die foucaultsche Sprachproblematik) argumentiert, dass man das Verhältnis zwischen der Überschreitung und der Sprache grundlegend andersherum denken muss:

57 Das bedeutet nicht, dass man ausgehend von Foucault keine Ästhetik oder keine Theorie der Kunst entwickeln kann. Foucault hat sich wohl in vielen Schriften, die hier wenig oder nicht behandelt wurden, immer wieder mit der Kunst und der Ästhetik auseinandergesetzt. Vgl. Michel Foucault, *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*, Daniel Defert u. François Ewald (Hrsg.), Frankfurt am Main 2007. Vgl. auch Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 31 ff.

Der Fokus sollte nach Derrida nicht bloß auf eine Sprache der Überschreitung, sondern umgekehrt auf die Überschreitungsdimensionen der Sprache sowie generell unseres sprachlich-medialen Weltbezuges gelegt werden. Denn wir haben für ihn keine andere Sprache als die, die wir bereits kennen, und wir brauchen auch keine andere, um grenzüberschreitende Praktiken näher zu verstehen. Diese gehen Derrida zufolge keineswegs über unsere Sprache hinaus, sondern lassen sich immer als solche Momente denken, die aus den unabschließbaren Differenzierungsprozessen unserer Sprache hervorgehen. Die sich permanent verschiebenden und entziehenden Zeichen der Sprache, die Derrida mit der Figur der *différance* ausdrückt, *verweisen niemals auf einen außerhalb liegenden Bereich*. Stattdessen stellen sie einen unabschließbaren Prozess der Bedeutungsgenerierung dar, der sich in jedem einzelnen Praxiszug aufschiebt sowie weiter differenziert. Überschreitungen kommen schließlich für Derrida nicht bloß von außen zu unseren Praktiken hinzu, sondern sie beruhen unmittelbar auf den überbordenden und entgrenzenden Dimensionen unserer Sprach-, Denk- und Schreibpraktiken. Und indem sie nicht auf einen Außenbereich verweisen, verändern oder verschieben sie jene Praktiken permanent bzw. auf eine besondere Weise.

Zweifelsohne kann man Derridas Sprachphilosophie in vielerlei Hinsicht (z.B. aus einer kommunikations- oder interpretationstheoretischen Sicht⁵⁸) kritisieren, diskutieren oder sie völlig zurückweisen. Jedoch bietet sein Hinweis darauf, dass Grenzüberschreitungen immer aus den Dimensionen unseres sprachlichen Weltbezuges hervorgingen und man durch sie niemals zu einem Außenbereich gelange, ein fruchtbares Modell, das im Folgenden produktiv auf die Debatte um die ästhetischen Grenzüberschreitungen übertragen wird.

Eben ausgehend von diesem doppelten Aspekt lässt sich die oben erwähnte zweite praxisbezogene Pointe (2) hervorheben, die in den folgenden Teilen dieser Studie ebenso eine wichtige Rolle spielen wird: Die Untrennbarkeit unserer ästhetisch-künstlerischen Praktiken von den anderen Lebenspraktiken stellt nicht das Verschwinden, sondern eine Besonderheit der Ästhetik und der Kunst dar. Dass es zwischen den Kunstpraktiken und Lebenspraktiken keine *feste* Grenze gibt, heißt zuerst nicht, dass eine Kunstpraxis grenzenlos oder ohne Grenze ist. Die Grenze, die eine Kunstpraxis bildet, ist stattdessen *eine produktive und prozessuale Grenze*, die

58 Vgl. dazu Umberto Eco, *Die Grenzen der Interpretation*, München 1992, S. 40–42 u. 430–441.

mit ihrer Überschreitung immer weiter einhergeht. Denn auch eine ästhetische Grenze trägt ihre Überschreitung in sich. Zwischen der ästhetischen Grenzbildung und der ästhetischen Grenzüberschreitung gibt es ebenso kein binäres Oppositionsverhältnis, sondern immer eine dynamisch-prozessuale Relation, die sich jeglicher Logik von Innen/Außen, Jenseits/Diesseits oder Kunst/Nichtkunst völlig entzieht. Wie im Einleitungskapitel problematisiert wurde, ordnet diese Oppositionslogik öfters selbst die Grenzüberschreitung in einen eingegrenzten Bereich (d.h. in eine Grenze) ein. Eben aus diesem Grund vermeiden es Foucault und Derrida konsequenterweise, ästhetische bzw. literarische Praktiken als *die* Sprache oder *die* Erfahrung der Grenzüberschreitung zu bezeichnen – weil dies wiederum hieße, dass man die Grenzüberschreitungen unter einer Grenze, d.h. unter einem abgegrenzten Forschungs- oder Erfahrungsbereich, hätte subsumieren können.

Insofern eine Grenze immer als eine bereits überschrittene, bewegliche und prozessuale Grenze verstanden wird, kann sie dann weniger die Funktion haben, verschiedene Praktiken mit klaren Linien voneinander zu trennen, als vielmehr *unsere* Praktiken zu verändern, zu verschieben sowie zu transformieren. Deswegen soll die Untrennbarkeit zwischen Kunst- und Lebenspraktiken nicht bloß als eine passive und eingeschlossene, sondern als eine höchst dynamische und produktive Relation gedacht werden. Ästhetische Grenzen, die aus den entgrenzenden Zügen und überbordenden Dimensionen unserer Praktiken gebildet sowie konstituiert werden, bleiben niemals in einem von diesen Praktiken getrennten Raum; ihr Spiel mit der Überschreitung geht stattdessen im Rahmen der anderen Lebenspraktiken immer weiter. Ästhetik und Kunst gewinnen erst in ihrer konstitutiven sowie dynamischen Untrennbarkeit mit den anderen Praktiken ihre Besonderheit. Dass man zwischen Kunst und Leben (oder Nichtkunst)⁵⁹ keine klare Linie ziehen kann, hat schließlich nicht bloß zur Folge, dass wir Ästhetik und Kunst nicht auf eine besondere Weise verstehen und praktizieren können. Vielmehr sollen vielfältige und verschiedenartige Praktiken der Kunst und der Ästhetik so konzipiert werden, dass sie ihre

59 Für die Unterscheidung zwischen den Debatten um Kunst/Leben und um Kunst/Nichtkunst vgl. Mirjam Schaub, „Larger than life? Zwei berühmte Unterscheidungen – Kunst/Nichtkunst und Leben/Kunst – geraten ins Wanken. Lässt sich der Rahmen unserer Kunsterfahrung überhaupt noch sprengen in Zeiten eines ubiquitär gewordenen Kunstraums wie -begriffs?“, Uwe Wirth (Hrsg.), *Rahmenbrüche, Rahmenwechsel*, Berlin 2013, S. 179–197.

jeweilige Spezifität und Andersheit aus der tiefen Verflochtenheit mit den anderen Lebenspraktiken und aus den Zwischenräumen gewinnen und in dieser Verflochtenheit effektiv fortführen, ohne dass sie ihre Besonderheit an ein ästhetisches Außerhalb verlören.

Diese zwei praxisbezogenen Momente, die hier vor allem aus einer intensiven Auseinandersetzung mit den differenzphilosophischen Verständnissen von Grenzen und Überschreitungen gefolgert wurden,⁶⁰ lassen sich offensichtlich nicht voneinander separieren. Bevor ihr Einhergehen im Zusammenhang der Kunst nachgewiesen sowie kritisch rekonstruiert wird, sollen sie abschließend kurz zusammengefasst werden, so dass das methodische Ziel der folgenden Ausführungen klar wird. Erstens: Zwischen ästhetisch-künstlerischen sowie anderen Lebenspraktiken gibt es keine feste Grenze. Denn eine ästhetische Grenze ist, wie alle praktischen Grenzen, eine bereits überschrittene sowie prozessuale Grenze; sie wird immer aus den Überschreitungsdimensionen unserer grundlegenden Weltorientierungen, d.h. der Denk-, Schreib-, Sprech- oder medialen Praktiken herausgebildet. Zweitens: Die ästhetische Grenze (als eine bereits überschrittene Grenze) hat im Rahmen der menschlichen Praktiken keinen Sonderstatus; sie gelangt niemals zu einem ästhetischen Außerhalb. Stattdessen ist sie weiter zutiefst verflochten mit den anderen Lebenspraktiken und gewinnt ihre Besonderheit nur in dieser Verflochtenheit.

Diese zwei Züge machen die Kriterien einer *praxisbezogenen Ästhetik* aus, auf die im nächsten Teil dieser Studie immer wieder zurückgegriffen wird. Verschiedenste Arten, Praktiken sowie Beispiele von Grenzüberschreitungen aus der Kunst können meines Erachtens erst vor dem Hintergrund dieser zwei einfachen Überlegungen bzw. Kriterien an Bedeutung gewinnen oder verlieren. Denn eine Grenze, die überhaupt keinen Zug von, keine Verbindung zu oder keine Gefahr der Überschreitung hat, und umgekehrt eine Überschreitung, die uns keine Grenze sicht- und merkbar macht, bleiben im Rahmen unserer Praktiken jeweils völlig leer. Stattdessen gehen sie aus einer praxisbezogenen Hinsicht miteinander immer kon-

60 Das bedeutet aber nicht, dass zu diesem Verständnis die dialektischen Grenzkonzeptionen keinen Beitrag geleistet hätten. Diese hatten bei den bisherigen Ausführungen mindestens zwei wichtige Funktionen: Einerseits wurde das konstitutive Einhergehen von Grenze und Überschreitung erst mit diesen Konzeptionen stark gemacht, bevor die prozessuale Dimension dieser Relation diskutiert wurde. Andererseits hatten sie ex negativo eine grundlegende Rolle für das differenzphilosophische Verständnis von Grenze/Überschreitung.

stitutiv und prozessual einher. Übersieht man ihre prozessuale Relation, hat man mit den Grenzüberschreitungen stets Probleme. Im Folgenden wird schrittweise gezeigt, wie ästhetische Grenzüberschreitungen ohne die Voraussetzung sowie die Herausbildung eines ästhetisch ausdifferenzierten Bereichs konzipiert werden können, so dass man von verschiedenen Arten und Phänomenen der Grenzüberschreitungen (in) der Kunst auf eine angemessene Weise sprechen kann. Zu diesem Zweck wird die Figur der Grenzüberschreitung methodisch immer in ihrem Verhältnis mit jenen Grenzen, die im ästhetischen Diskurs bereits definiert, problematisiert sowie wahrgenommen wurden, kritisch analysiert sowie neu aufgefasst.

II. Grenzen der Kunst und Kunstpraxis

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

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

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

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

1 He-Autonomie der Ästhetik

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9 Kant, KrV, A 21.

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

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

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

Kant untersucht die Möglichkeit eines spezifisch ästhetischen Gesetzes weder in den Gegenständen oder Phänomenen der Natur bzw. des Alltags noch in den Werken oder Ereignissen der Kunst. Vielmehr liegt ihm zufolge das Gesetz bzw. das Prinzip der Ästhetik in der ästhetischen Urteilspraxis und deren Vollzug selbst. Dabei geht es Kant nicht um eine externe Analyse und Klassifizierung der Urteilsarten als ästhetisch und nicht-ästhetisch, sondern darum, dass die Bedingung der Möglichkeit – das transzendental-philosophische Prinzip – des ästhetischen Urteilens ausgewiesen wird. Der das ästhetische Urteil¹² charakterisierenden Gesetzlichkeit kann man sich in der *Kritik der Urteilskraft* mindestens auf zwei Arten und Weisen annähern. Die erste Herangehensweise wäre eine Rekonstruktion der vier spezifischen Momente des rein ästhetischen Urteils, die Kant im Kapitel „Analytik des Schönen“ darstellt. Da es inner- und außerhalb der Kant-Forschung bereits zahlreiche Texte gibt, die diesen Teil aus unterschiedlichsten Perspektiven interpretieren oder auf ihn kritisch rekurrieren, wird im Folgenden eine andere Alternative angeführt, die die den Konnex des Konzepts der ästhetischen Autonomie mit den Grenzüberschreitungen unmittelbar klar macht. Bei dieser zweiten Herangehensweise geht es um eine begriffliche Ausarbeitung der Figur der ‚Heautonomie‘, die Kant an einer Stelle als einen Ersatzbegriff für die Autonomie der Ästhetik verwendet:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

18 Kant, KdU, B 69.

19 Vgl. Kant, KdU, XXV.

20 Vgl. Kant, KdU, B 136.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

25 Vgl. Kant, KdU, B 146.

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

27 Vgl. Kant, KdU B, 37.

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

Die He-Autonomie der ästhetischen Urteilskraft, die man auch als Auto-Autonomie²⁹ oder Selbst-Autonomie bezeichnen kann, wird also von Kant als harmonisches Spiel des Subjekts mit sich selbst sowie mit seiner Welt dargelegt. Aber solange das Autonomie-Paradigma des Ästhetischen, wie am Anfang erwähnt, als eine Art Grenzbestimmung desselben gedacht wird, lässt sich unter der Perspektive der im Laufe dieser Arbeit entwickelten Grenzkonzeptionen überprüfen, ob in dieser Darlegung Autonomie und Heteronomie – oder Harmonie und Disharmonie – des Ästhetischen miteinander nicht prozessual-konstitutiv einhergehen und ob man von einer in Kants Autonomie-Ästhetik immanenten Heteronomie nicht reden kann. In Anlehnung an Deleuze' Kant-Interpretation werden im Folgenden einige heteronome bzw. disharmonische Momente des Spiels der Vermögenskräfte zur Geltung gebracht.³⁰ Dabei wird sich herausstellen, dass solche Dimensionen, die dem ästhetischen Spiel innewohnen, weniger Kants Konzept der Autonomie des Ästhetischen negieren als vielmehr als ihre fruchtbaren Momente hervortreten.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

36 Vgl. Kant, KdU, B 74.

37 Vgl. Kant, KdU, B 76.

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

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

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

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

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

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

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

40 Kant, KdU, B 78.

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

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

43 Kant, KdU, B 83.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

47 Vgl. Einleitungskapitel.

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

49 Vgl. Einteilungskapitel dieser Studie.

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

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

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

MINI-EXKURS ZU HEGEL

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

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

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

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

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

2 Autonomie als Grenze der Kunst

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

13 Adorno, ÄT, S. 12.

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

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

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

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

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

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

16 Adorno, ÄT, S. 345.

17 Vgl. Adorno, ÄT, S. 335.

18 Adorno, ÄT, S. 335.

19 Adorno, ÄT, S. 14.

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

Für Adorno stellt die Autonomie der Kunst keinen unveränderlichen, statischen Zustand, sondern ein historisch „Gewordenes“ dar.²³ In ihrer Geschichte war die Kunst nicht immer autonom oder, mit hegelscher Terminologie gesagt, nur *an sich* autonom. Ihre Autonomie ist also nicht bloß das institutionell, politisch oder rechtlich Gegebene, vielmehr ist es das aus ihren eigenen Kräften und Praktiken geschichtlich Erworbene: Das antagonistische Moment, durch das Kunst sich geschichtlich und antithetisch selbstständig, geht zuerst, wie paradox es erscheinen mag, mit Adornos viel rezipierter These des Selbstverständlichkeitsverlusts der Kunst einher. Dass die Kunst ab der Moderne²⁴ nicht mehr selbstverständlich sei,²⁵ heißt

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

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

22 Bürger, *Theorie der Avantgarde*, S. 73.

23 Adorno, *ÄT*, S. 34.

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

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

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

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

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

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

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

27 Adorno, *ÄT*, S. 41.

28 Vgl. Adorno, *ÄT*, S. 42.

29 Adorno, „Paralipomena“, S. 448.

30 Vgl. Adorno, *ÄT*, S. 86f.

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

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

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

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

31 Adorno, ÄT, S. 182.

32 Adorno, ÄT, S. 184.

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

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

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

35 Vgl. Adorno, ÄT, S. 179f.

36 Adorno, ÄT, S. 192.

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

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

39 Adorno, ÄT, S. 191.

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

40 Vgl. Adorno, ÄT, S. 285.

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

42 Adorno, ÄT, S. 17.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

47 Vgl. Adorno, ÄT, S. 42.

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

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

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

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

50 Adorno, ÄT, S. 16.

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

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

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

52 Vgl. Adorno, *ÄT*, S. 280.

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

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

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

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

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

54 Adorno, ÄT, S. 353.

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

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

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

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

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

MONADE: VERSCHLOSSENE GRENZE DES KUNSTWERKS

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

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

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

58 Adorno, ÄT, S. 268.

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

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

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

60 Adorno, ÄT, S. 268.

61 Adorno, ÄT, S. 132.

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

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

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

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

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

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

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

65 Vgl. z.B. Adorno, ÄT, S. 334–338.

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

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

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

ZWISCHENRESÜMEE

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

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

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

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

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

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

3 Riss: Bestreitende Grenze des Kunstwerks

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

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

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

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

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

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

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

2 Heidegger, UdK, S. 8.

3 Heidegger, UdK, S. 8.

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

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

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

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

4 Vgl. Heidegger, UdK, S. 9.

5 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen ¹⁵1979, S. 153. Hervorhebung im Original. Dazu vgl. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung ‚Der Ursprung des Kunstwerkes‘*, Frankfurt am Main 1980, S. 7f.

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

7 Vgl. Heidegger, UdK, S. 12.

schied zwischen den in sich ruhenden bzw. eigenwüchsigen Naturdingen⁸ (z.B. einem Granitblock) und den von den Menschen produzierten oder dienlichen Zeugen (z.B. Hammer) machen, sind sie nach Heidegger für die Wesensbestimmung des Kunstwerks nicht geeignet.

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

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

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

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

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

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

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

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

12 Vgl. Heidegger, UdK, S. 28.

13 Heidegger, UdK, S. 27f.

14 Vgl. Heidegger, UdK, S. 30.

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

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

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

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

16 Heidegger, UdK, S. 30.

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

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

19 Heidegger, UdK, S. 30.

tiken und Gegenständen, Themen und Wörtern, Medien und Handlungen erfahren bzw. verstehen können, *was wir sonst nicht auf die gleiche Weise tun können*. Tief eingebettet in die soziale und geschichtliche Welt²⁰ gehen Kunstwerke über den nur dienlichen oder funktionalen Verweisungszusammenhang der Gegenstände und Praktiken hinaus, indem sie die diesen zugrundeliegenden Strukturen und Bedeutungen als solche aufweisen. Das Kunstwerk hat also eine unseren allgemeinen und grundlegenden Praktiken immanente Rolle, die von Heidegger im Laufe seiner Abhandlung stärker thematisiert wird. Diese Rolle lässt sich besonders hinsichtlich seiner Auseinandersetzung mit dem griechischen Tempelwerk näher explizieren:

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

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

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

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

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

21 Heidegger, UdK, S. 38.

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

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

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

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

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

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

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

26 Heidegger, UdK, S. 43.

27 Heidegger, UdK, S. 38.

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

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

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

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

29 Heidegger, UdK, S. 42.

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

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

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

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

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

32 Vgl. Heidegger, UdK, S. 63.

33 Vgl. Heidegger, UdK, S. 63.

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

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

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

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

36 Vgl. Heidegger, UdK, S. 64.

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

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

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

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

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

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

4 Parergon: Aporetische Grenze des Kunstwerks

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

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

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

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

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

1 Heidegger, UdK, S. 9.

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

3 Bekanntlich wird die Legitimation einer Frage nach dem *Wesen* der Kunst (oder nach den anderen Begriffen und Wissensbereichen) auch von der analytischen Tradition sowie von Kunsthistorikern kritisch betrachtet. Vgl. z.B. Karl R. Popper, *Die beiden Grundprobleme der Erkenntnistheorie. Aufgrund von Manuskripten aus den Jahren 1930–1933*, Tübingen ³2010, S. 299ff., William E. Kennick, „Beruht die traditionelle Ästhetik auf einem Fehler?“, Roland Bluhm, Reinold Schmücker (Hrsg.), *Kunst und Kunstbegriff. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik*, Paderborn ³2013, S. 53–73, hier S. 55–60. u. Ernst H. Gombrich, *Die Geschichte der Kunst*, Berlin ¹⁶2001, S. 21ff. Jedoch soll an dieser Stelle klar gemacht werden,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9 Vgl. Derrida, WM, S. 63.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

14 Derrida, WM, S. 84.

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

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

1936), auf die Bilderrahmenserie *Surrogate Paintings* (Allan McCollum, 1978/80) und auf viele weitere Werke, die bewusst mit den Rahmenstrukturen sowie -motiven spielen, kann nicht einfach argumentiert werden, dass der Rahmen des Kunstwerks *als dessen Parergon* gelte. Gleichzeitig gehen solche Rahmenspiele über den Bereich der bildenden Künste hinaus: Filme wie *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988) oder *Die Verachtung* (Jean-Luc Godard, 1963), die das Drehen des Films selbst zum Thema machen, oder allgemein solche Werke, in denen das sogenannte *Mise-en-abyme*-Verfahren verwendet wird¹⁷ (auch das gleichnamige Opernwerk von Lucia Ronchetti [2015]), stellen den sichtbaren Rahmen des jeweiligen Kunstgebiets reflexiv ins Zentrum des Werkes, so dass er nicht mehr – im traditionellen Sinne – als parergonal oder nebensächlich gedacht werden kann. Die Reflexion auf den eigenen *sichtbaren* Rahmen ist auch im Theater und in der Performance- oder Konzeptkunst besonders auffällig: Das Foyer und die Bühne der Theaterräume¹⁸ werden seit den Avantgardebewegungen immer wieder auf neue Weise organisiert bzw. strukturiert (z.B. Inszenierungen von Max Reinhardt wie *König Ödipus* [1910] und *Orestie* [1911] oder Frank Castorfs *Trainspotting* [1997]).¹⁹ Zum Beispiel mussten die Zuschauer bei der Performance *Imponderabilia* (1977) eine schmale Türöffnung, in der die Künstlerin Marina Abramović und der Künstler Ulay nackt standen, diese beide berührend, durchschreiten. Schließlich hatte dabei die Tür, der materielle Rahmen des Ausstellungsortes (die Galleria Comunale d'Arte Moderna in Bologna) weniger eine nebensächliche, sondern eher eine hauptsächliche Rolle.²⁰

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

21 Derrida, WM, S. 25.

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

23 Derrida, WM, S. 26.

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

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

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

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

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

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

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

26 Derrida, WM, S. 74.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

gon eine „grenz(ent)ziehende“ Bewegung dar.³⁷ Parergon ist also aporetische Grenze des Kunstwerks, die sich in jedem Akt des Gezogen-Werdens permanent entzieht. Gleichzeitigkeit von Grenzziehung und -entziehung ist an dieser Stelle nicht ein beliebiges Wortspiel, sondern sie weist auf eine *dynamisch-prozessuale* Relation zwischen dem Kunstwerk und der Welt (vgl. I.2), die Derrida wieder mit seiner *différance*-Figur erklärt: Das Verhältnis zwischen Parergon und Ergon ist demnach den andauernden Aufschubs- und Entzugsprozessen ausgesetzt, die die Grenzen des Kunstwerks als aporetische Zonen (re)markieren.³⁸ Als eine unentscheidbare und gespenstische³⁹ Grenze bildet das Parergon somit ein fließendes, prozessuales und bedeutungsgenerierendes Moment der Kunstpraxis. Das Parergon beseitigt dabei für Derrida jegliche Ein- und Ausschlusslogik (von Werk/Nichtwerk, Parergon/Nichtparergon oder Kunst/Nichtkunst), durch die unsere ästhetisch-künstlerischen Praktiken immer verkürzt sowie reduziert verstanden werden.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

41 Derrida, WM, S. 80.

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

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

44 Derrida, WM, S. 93.

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

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

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

46 Derrida, WM, S. 103.

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

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

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

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

Resümee

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III. Grenzen und Konvergenzen der Künste

Der Begriff ‚Grenzüberschreitung‘ verweist im heutigen ästhetischen Diskurs nicht nur auf die Grenzbewegungen zwischen Kunst und Nichtkunst, sondern zugleich auf die Übergänge, die Kreuzungen oder die (inter-)medialen Vernetzungen zwischen den einzelnen Kunstformen bzw. Künsten. Wie soll man aber diese Übergänge und Kreuzungen genau beschreiben bzw. verstehen, so dass auch sie für eine Kunsttheorie und für einzelne Kunstpraktiken fruchtbar werden? Sind Vernetzungen, Übergänge, Figurationen oder Konvergenzen zwischen den Künsten bloß historische Tendenzen, die allgemein für die Kunst nur geringen oder einen sekundären Wert haben? Dieser Teil der Studie geht davon aus, dass auch diese Form von Grenzüberschreitungen, d.h. Konvergenzen *zwischen* den Künsten für die Produktion sowie Erfahrung der Kunst keine nachgeordnete Rolle spielen. Sie treten ebenfalls als konstitutive und notwendige Momente der Kunst sowie der einzelnen Kunstpraktiken auf, die schließlich ein Umdenken in den zeitgenössischen Theorien der Kunst erfordern.

Ausgehend von der im ersten Teil dargelegten methodischen Herangehensweise lässt sich die Figur der Grenzüberschreitung auch hier im Hinblick darauf untersuchen, wie die Grenzen im Diskurs über die einzelnen Künste bereits definiert, problematisiert und wahrgenommen werden. In diesem Sinne gliedert sich dieser Teil in drei Kapitel: Zuerst werden die Grenzen der Künste in einem historischen Exkurs über die Einteilungen der Künste sowie deren Aktualität in der heutigen Forschung thematisiert (1). Dann werden die Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten mit Blick auf Beispielwerke und einige aktuelle Theorien problematisiert (2). Schließlich werden zwei plausible Antworten auf das Problem der Grenzüberschreitung zwischen den Künsten gegeben, die am Ende produktiv aufeinander bezogen werden (3).

Im Kapitel (1) wird *als Erstes* ein kurzer Überblick über die Arten der Grenzbestimmungen zwischen den Künsten hinsichtlich ihrer unterschiedlichen Einteilungsformen, ihrer Probleme und ihrer Relevanz gegeben. *Als Zweites* wird eine der am meisten rezipierten und einflussreichsten Einteilungstheorien, Lessings Klassifizierung der Künste, mit ihren geschichtlichen Hintergründen (wie Mimesis oder Paragone) kritisch rekonstruiert.

Diese Rekonstruktion hat zweierlei Ziel: Einerseits wird durch sie ein allgemeines Verständnis von Pluralität und Verschiedenheit der Künste gewonnen. Aber andererseits werden dabei zwei Figuren herausgearbeitet, die sich im Nachhinein als problematisch erweisen und unmittelbar miteinander verbunden sind: Die Materialspezifität der Künste und das (noch wichtigere) Einheitsmotiv bei den tradierten Gattungsverständnissen. *Als Drittes* wird zuerst die Aktualität der ersten Figur (der Material- bzw. Medienspezifität der Künste) in den kunsttheoretischen Debatten ab dem 20. Jahrhundert mit Hilfe von Noël Carrolls Schriften gezeigt sowie problematisiert. Obwohl Carroll mit seinem Kontra-Spezifitätsthese sowie in praxisorientierter Absicht das Medienspezifitätsproblem plausibel beseitigen will, wird es sich am Ende dieses Kapitels zeigen, dass er die zweite Figur (das Einheitsmotiv) übersieht, gleichwohl selbst seine Überlegungen von ihr ausgehen.

Im Kapitel (2) werden hinsichtlich des zweiten Motivs, das also gewöhnlich vorausgesetzt, dass einzelne Gattungen der Kunst einheitlich strukturierte Formen und Gebilde haben, Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten problematisiert. Es wird gezeigt, dass dieses im Exkurs über die Einteilung herausgearbeitete Gattungsverständnis nicht nur ein ideologisches, sondern vor allem ein kunsttheoretisches Problem darstellt. Das Problem lautet: Erklärt man zahlreiche Phänomene der Grenzüberschreitungen *zwischen* den Kunstgattungen mit einer impliziten oder expliziten Annahme der einheitlichen Gattungslogik, gelangt man zu keinen oder zu unplausiblen Antworten. Entweder wurden wegen dieses Einheitsmotivs früher (bei Goethe oder bei Hegel) Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten strikt und normativ von der jeweiligen Kunsttheorie ausgeschlossen, oder sie werden (heute) theoretisch unplausibel oder sehr verkürzt behandelt. Wie man für die Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten unplausible und gekürzte Antworten gibt, wird zuerst in Anlehnung an McIver Lopes' Theorie der Künste sowie an seine Erklärung eines einfachen Beispiels (William Blakes *Europe*) dargelegt. Dann wird dieses Problem anhand eines komplexeren Beispielwerks (*Crepusculum* der isländischen Künstlerin Gabriela Friðriksdóttir) auf viele andere Phänomene in der zeitgenössischen Kunst erweitert. Abschließend wird hinsichtlich dieses Beispiels noch einmal auf Carrolls Schriften rekurriert, um einerseits seine praxisbezogene Pointe für solche Phänomene positiv aufzunehmen, aber andererseits die Defizite bei seiner Theorie klar zu machen, so dass anschließend plausible Alternativen bearbeitet werden können.

Im Kapitel (3) werden zwei unverkürzte und überzeugende Antworten auf das Problem der Grenzüberschreitung zwischen den Künsten mittels einer Interpretation von Adornos und Derridas Schriften bearbeitet. Indem Adorno und Derrida sich jeglicher Einheitsvorstellung in der Philosophie widersetzen und dabei die Figur der Grenzüberschreitung programmatisch immer als ein einheitszerstörendes Moment einsetzen, bieten sie zwei Alternativen, die zwar voneinander sehr verschieden sind, die man jedoch produktiv miteinander vermitteln kann. Mit Adorno werden *als Erstes* (3.1) Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten in verschiedene Konvergenzformen eingeteilt und dann das erste Anzeichen für eine These der konstitutiven Pluralität der Künste festgestellt. Anschließend wird Adornos Konvergenzmodell auf verschiedene Phänomene in der Kunst erweitert und dabei ihre geschichtliche Ausdifferenziertheit aufgezeigt. Durch diese Ausführungen wird es gelingen, Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten als konstitutive und notwendige Momente der Kunst zu verstehen. Obwohl Adornos Theorie der Konvergenzen der Künste vielseitige Perspektiven auf die Ausdifferenziertheit der künstlerischen Phänomene in der zeitgenössischen Kunst eröffnet, lässt sich dabei zugleich zwei Probleme erkennen, die *als Zweites* (3.2) bei der folgenden Alternative, d.h. bei Derrida, berücksichtigt werden sollen. Das erste Problem ist, dass Adorno – auch wenn er die Differenzen *zwischen* den Gattungen plausibel macht – Binnendifferenzierungsprozesse der Gattungen übersieht, was unmittelbar zur Folge hat, dass die Besonderheiten der einzelnen Kunstpraktiken in den Gattungen aufgehen. Dieses Problem wird mit einer Interpretation von Derridas Konzept der Teil-Habe gelöst, in dem die Relation zwischen der Praxis und der Gattung als eine prozessuale Relation verstanden wird. Mit dieser Relation – die im ersten Teil der Arbeit begrifflich bearbeitet wurde (vgl. I.1.2) – werden einzelne Kunstpraktiken nicht als durch die Gattungen eingeteilte Einzelfälle, sondern als solche Praktiken geltend gemacht, die notwendigerweise über die Grenzen der Gattungen hinausgehen, diese verschieben, aber zugleich sicht- und merkbar machen, weil sie in jeder einzelnen Praxis neu konstituiert werden. Das zweite Problem besteht in Adornos Unterscheidung zwischen immanenten und nicht-immanenten Konvergenzen, welche ebenso bei der Derrida-Interpretation berücksichtigt wird. Mit Derridas Konzept der kontaminierten Gattungen (sowie in Anlehnung an Jean-Luc Nancys Philosophie) wird Adornos Einteilung dadurch aufgehoben, dass eine jede Kunstpraxis von Grund auf als eine singular-plurale Praxis gedacht wird, ohne auf irgendeine Logik des Innen/Außen oder des Immanenten/Nicht-

Immanenten reduziert zu werden. Am Ende werden Adornos und Derridas Überlegungen aus der Perspektive einer konstitutiven Pluralität der Künste miteinander vermittelt und insgesamt ein unverkürztes und plausibles Verständnis über die Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten gewonnen.

1 Grenzen der Künste

Wenn sich die Grenzen der Kunst wie im vorangehenden Teil anhand eines kritischen Rekurses auf die Debatte über Autonomie und Heteronomie der Kunst angemessen verstehen lassen, kann man sich an ein Verständnis der Grenzen zwischen den Künsten am besten mit einem kritischen Blick auf den Diskurs über die Einteilung der Künste annähern. Denn im Hinblick auf zahlreiche Einteilungskriterien, -strategien, -formen und -methoden lassen sich einerseits die Differenzen und Unterschiede zwischen den einzelnen Künsten verdeutlichen, aber andererseits auch die Probleme der Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten in den aktuellen Debatten miteinbeziehen, die aus jenen Einteilungen hervorgehen.

Zu diesen Zwecken wird im Folgenden zuerst ein kurzer Überblick über verschiedene Probleme und Methoden bei der Einteilung der Künste gegeben sowie die Relevanz derselben für ein allgemeines Verständnis der künstlerischen Pluralität thematisiert (1.1). Anschließend wird ein exemplarischer und kritischer Exkurs zu Lessings Einteilungen der Künste angeführt, wobei zuerst historisch wichtige Momente wie Mimesis oder Paragone und dann ihre Wirkung auf das Denken seiner Zeit erläutert werden. Bei diesem Exkurs werden einerseits die Unterschiede zwischen den Künsten (besonders der Malerei und der Poesie) näher zum Vorschein gebracht, andererseits auch zwei Motive herausgearbeitet, die bis heute in den kunsttheoretischen Debatten implizit oder explizit vorausgesetzt werden: die Medienspezifität der Künste und das Verständnis von einheitlich strukturierten Gattungen (1.2). Abschließend wird die Aktualität des ersten Motivs (der Medienspezifität der Künste) im Rahmen der kunsttheoretischen Diskussionen ab dem 20. Jahrhundert mit Hilfe von Noël

Carrolls Schriften problematisiert. Carrolls Überlegungen werden uns zwar dabei helfen, das Medienspezifitätsproblem plausibel zu beseitigen und ein praxisbezogenes Verständnis der Kunst zu verteidigen. Jedoch werden sie sich zugleich als problematisch erweisen, eben weil sie dem zweiten Motiv (dem einheitlichen Gattungsverständnis) verhaftet bleiben (1.3).

1.1 EINTEILUNGEN: PROBLEME, METHODEN UND RELEVANZ

Wenn man sich – zum Zwecke des Erkenntnisgewinns über die Grenzen der Künste – mit den im Kunstdiskurs geltenden Einteilungen beschäftigt, begegnet man bereits zu Beginn dieser Beschäftigung einer Reihe von Problemen. Sind die Einteilungen der Künste bloß theoretische Versuche, die den einzelnen Kunstpraktiken äußerlich bleiben, oder formieren sich die Künste, Kunstbereiche oder -gattungen tatsächlich aus den partikulären Kunstaktivitäten, -praktiken und -werken heraus?¹ Werden also die einzelnen Künste mit kunsttheoretischen Maßnahmen mit- und gegeneinander ins Verhältnis gebracht oder haben verschiedenste Kunstpraktiken und -werke in der Tat eine bestimmte Tendenz oder Bewegung, um sich so als unterschiedliche Kunstbereiche zu etablieren? Man kann sich weder einfach für die eine noch für die andere Alternative entscheiden. Denn wenn man einzelne Künste nur als rein theoretische Konstrukte denkt, tut man den zahlreichen Kunstpraktiken Unrecht, die sich ganz offensichtlich einem Kunstbereich oder einer Kunsttradition anschließen wollen, z.B. als Musik oder als ‚sensation novel‘ gelten wollen und zugleich gerne auf die dafür notwendigen Formen, Techniken, Medien sowie Verfahrensweisen, die in der Musik oder im Genre der ‚sensation novel‘ gebräuchlich sind, zurückgreifen. Denkt man aber andersherum, dass einzelne Künste kon-

1 Für den Anregungskontext vgl. Jean-Luc Nancy, „Die Künste formen sich im Gegeneinander“, Nikolaus Müller-Schöll, Saskia Reither u.a. (Hrsg.), *Aisthesis. Zur Erfahrung von Zeit, Raum, Text und Kunst*, Schliengen im Markgräflerland 2005, S. 13–19, und auch Georg Kaufmann, „Zur Gattungsproblematik in der Kunstgeschichte“, Siegfried Mauser (Hrsg.), *Theorie der Gattungen*, Laaber 2005, S. 36–39, hier S. 39.

krete Ergebnisse der unterschiedlichsten Kunstpraktiken sein sollen, dann muss man jedoch genau erklären, wie es überhaupt möglich ist, dass unterschiedlichste Mitglieder eines Kunstbereichs eine solche Form- oder Gattungsbildung überhaupt zustande bringen. Wie können z.B. alle möglichen Lieder (von einem Kunstlied bis hin zu einem Hiphop-Track) die gleiche Tendenz haben, also eine Musikgattung bilden? Obwohl an dieser Stelle keine direkte Lösung für dieses Problem entwickelt werden kann, lässt sich der praxisbezogenen Ästhetik, die im vorigen Teil eingehend diskutiert wurde, eine Aufgabe stellen: Die geltenden Einteilungs- und Gattungsverständnisse sollen so überprüft werden, dass weder die Besonderheiten der einzelnen Praktiken in den Kategorien aufgehen noch diese sich für jene Praktiken als völlig nutzlos erweisen.

Ein zweites Problem betrifft die unzählbare Anzahl von Untergattungen, Genres, Stilen, Traditionen oder alle anderen Klassen. Es gibt nämlich nicht bloß die sogenannten großen Kunstgattungen wie Musik, Malerei, Literatur, Bildhauerei, Theater, Film usw., sondern auch zahlreiche Stile, Genres oder Künstlertraditionen, die man als Formen oder Klassen denkt, die ebenso über die einzelnen Kunstpraktiken hinausgehen und die man öfters in jene großen Gattungen einordnet. Zwar kann man mit Recht behaupten, dass die Einführung von solchen Klassen und Formen für einzelne Kunstpraktiken ein besseres Verständnis ermöglichen sowie das oben geschilderte Problem, nämlich den Unterschied zwischen dem Kunstlied und dem Hiphop-Track, ganz einfach lösen: Beide gehören in verschiedene Musikgenres. Jedoch bereiten diese weiteren Klassen bei genauer Betrachtung noch größere Probleme und verurteilen jeden Einteilungsversuch der Künste von Beginn an zum Scheitern. Denn wenn man Kunst zuerst in große Kunstgattungen, diese dann jeweils in zahlreiche Untergattungen und auch diese noch in viele weitere Stile, Formen, Genres usf. einteilt, wird man am Ende mit einer endlosen Aufgabe konfrontiert, deren Gewinn bei jedem Schritt geringer wird. Diese Schwierigkeit tritt vor allem in unserem praktischen Bezug auf die Kunstwerke deutlicher hervor, wie der Literaturwissenschaftler Gérard Genette für den Bereich der Literatur aufklärt:

„[P]oeticians have long been aware that certain literary genres are often harder to identify than is literature in general: I am hard pressed to say whether a certain text is a novel, but I have no doubt that it is literature.“²

Tatsächlich werden die Grenzen der einzelnen Künste immer komplexer und schwieriger zu erkennen, wenn man es wagt, die Bereiche oder Gattungen weiter und weiter bis in die kleinsten Entitäten (oder bis zur einzelnen Kunstpraxis) einzuteilen. Um den theoretischen Umfang der folgenden Ausführungen zur Einteilung der Künste zu begrenzen, werden nicht alle möglichen Kunstformen oder Genres im Einzelnen behandelt, sondern auf die am meisten diskutierten Einteilungsformen (wie Poesie oder Malerei) ein allgemeiner und kritischer Blick geworfen. Gleichzeitig werden dabei Begriffe wie Gattung, Genre, Stil, Form, Modus usw. aus der Perspektive ihres Klassenseins wechselhaft verwendet, ohne zu behaupten, dass sie gleichgesetzt werden müssen – auch wenn dies dem Willen vieler Gattungsforschern entgegensteht.³

Ein drittes Problem entsteht aus der Logik der *Einteilung* selbst. Denn bei dieser Logik spielt sich nicht nur das Motiv der Unterscheidung, sondern auch das der Vereinigung oder der Gemeinsamkeit ab. Auch wenn der jeweilige Einteilungsversuch grundsätzlich davon motiviert ist, die Differenzen, die Unterschiede und die Grenzen zwischen den Künsten aufzuzeigen, kann dieser Versuch nur unter der Voraussetzung vollzogen werden, dass alle Künste etwas Gemeinsames teilen. Sonst hätte man ja gar nicht damit begonnen, bereits ausdifferenzierte Bereiche noch einmal einzuteilen. Wir setzen also schon vor unserer Einteilung voraus, dass die Künste und Kunstwerke bestimmte Gemeinsamkeiten aufweisen. Was aber haben Filmkunst und Architektur, Poesie und der Tanz, Instrumentalmusik und expressionistische Malerei, Klaviersonaten von Schubert und Selbstporträts von Rembrandt oder noch spezifischer ein einzelnes plastisches Werk wie z.B. *Der Denker* (Rodin) und der Roman *Der Idiot* (Dostojewski), das abstrakte Gemälde *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue II* (Newman) und die Performance *Imponderabilia* (Ulay/Abramović) gemeinsam? Kann man einfach sagen, dass sie alle Kunst sind oder alle

2 Gérard Genette, *The work of art. Immanence and Transcendence*, Ithaca, New York 1997, S. 3. Für Genette stellt dies ebenso für alle Kunstbereiche ein Problem dar. Vgl. ebd., 3ff.

3 Im letzten Kapitel dieses Teils wird diese wechselhafte Verwendung mit Blick auf Derridas Gattungsverständnis noch einmal thematisiert. Vgl. III.3.2.

zusammen eine Markierung wie ‚Kunst‘ tragen? Dann fallen aber sehr leicht erhebliche Unterschiede zwischen den genannten und weiteren Künsten, Werken sowie Kunstpraktiken sehr leicht auf. Eben dagegen hat Konrad Fiedler im ausgehenden 19. Jahrhundert mit Recht argumentiert: Es gibt nämlich „nicht eine Kunst im allgemeinen, sondern nur Künste“.⁴ Jedoch kann man auch nicht einfach auf jegliche Gemeinsamkeiten verzichten und im wahrsten Sinne des Wortes behaupten, dass es nur Künste gibt⁵ und diese ohne irgendeine Beziehung zueinander existieren können. Vielmehr muss man die Gemeinsamkeiten *anders* interpretieren und denken. Dieser Vorschlag bzw. diese Grundhypothese des vorliegenden Teils der Arbeit bedarf einer näheren Betrachtung und wird im folgenden Abschnitt kurz hervorgehoben – sie kann jedoch erst in den kommenden Kapiteln näher bearbeitet werden.⁶

Man darf sich die Gemeinsamkeit nicht wie einen Punkt vorstellen, durch den *alle* Künste und Kunstpraktiken hindurchgehen, aus dem sie schöpfen oder auf dem sie beruhen. Die Suche nach einer einheitlichen Form, in der alle Künste oder Kunstpraktiken oder ihre Produktions- und Erfahrungsweisen aufeinandertreffen, ist in diesem Sinne vergeblich. Stattdessen muss man auf die *verschiedenen* Gemeinsamkeiten der Künste und Einzelpraktiken fokussieren, die jeweils sehr unterschiedliche – agonale, negative, positive, kritische usw. – Relationen untereinander aufweisen können. Auf eine einfache Formel gebracht: Kunstpraktiken und einzelne Gattungen haben zwar *nicht zu allen*, aber *schon zu vielen* anderen Kunstpraktiken und -gattungen Beziehungen.⁷ Eine Kunstgattung oder eine Kunstpraxis, die sich von anderen Gattungen und Praktiken der Kunst völlig isolieren lässt, kann es nicht geben. Vielmehr wird sie uns immer nur in einem unauflösbaren Zusammenhang mit anderen Kunstpraktiken zugänglich. Diese Grundüberlegungen können an dieser Stelle nicht weitergeführt werden; sie bieten uns hier nur eine Möglichkeit, durch die man mit der genannten Grundvoraussetzung, d.h. mit den Gemeinsamkeiten

4 Konrad Fiedler, „Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit“, Gottfried Boehm (Hrsg.), *Schriften zur Kunst I. Text nach der Ausgabe München 1913/14*, München²1991, S. 111–220, hier S. 112.

5 Dass *die* Künste wie *die* Literatur, *die* Malerei, *der* Film usw. nicht einfacher zu bestimmen sind, lässt sich ebenso aus Genettes Überlegungen folgern. Vgl. Genette, *The work of art*, S. 3f.

6 Vgl. insbesondere III.3.2.

7 Vgl. III.3.2.

der Künste, anders umgehen kann, so dass die Unterschiede und die Vielfalt im Rahmen des Einteilungsdiskurses in einem stärkeren Maß erkannt werden können.

Wie unterschiedlich die Künste und Kunstwerke miteinander in konstitutive Verhältnisse und Relationen treten, lässt sich mit einem allgemeinen Blick auf diesen Diskurs verdeutlichen. Betrachtet man die Einteilungen der Künste, die in der Geschichte der Kunst theoretisch unternommen wurden, fallen sehr verschiedene Herangehensweisen, Versuchen und Methoden auf. Wie anders die einzelnen Kunstformen in verschiedenen Epochen der Weltgeschichte voneinander abgegrenzt und ihre Grenzen wahrgenommen wurden, zeigt Władysław Tatarkiewicz in seinem Buch *Geschichte der sechs Begriffe*.⁸ Er führt eine Reihe von Kriterien, Einteilungsweisen und -verständnissen an, die in verschiedenen Zeiten geläufig waren: Von der antiken Unterscheidung zwischen den *freien* und *gemeinen* über die mittelalterliche Einteilung von *freien* und *mechanischen* bis hin zu der in der Aufklärung geltenden Unterscheidung zwischen den *schönen* und *mechanischen* Künsten.⁹ Innerhalb dieser grundsätzlichen und von der jeweiligen Epoche abhängigen Einteilungsformen lassen sich zahlreiche weitere Kriterien auflisten: Künste wurden auf spezifische Weise nach der Art der Nachahmung, nach ihren Funktionen, nach ihren Zwecken, nach den Werten, „nach der Art der Ausführung, nach der Art der Wirkung, dem Gebrauch, den Elementen“¹⁰ usw. eingeteilt. Auch Jan Mukařovský benennt eine Reihe von bekannten Einteilungskriterien in der Geschichte der Kunst. Die Künste wurden nach Mukařovský öfters eingeteilt:

„1. nach den Sinnen (Künste des Gesichtssinns, des Gehörs usw.); 2. nach dem Verhältnis der einzelnen Künste zu Zeit und Raum (Zeitkünste wie die Musik und die Dichtung – Raumkünste wie die Malerei, die Bildhauerei, die Architektur – Zeit-Raum-Künste wie das Theater, der Film, der Tanz); 3. nach dem Grad ihres Mitteilungsvermögens (thematische Künste wie die Dichtung, die Malerei – athematische Künste wie die Musik und die Architektur); 4. nach der Stofflichkeit oder Nichtstofflichkeit des Materials (musische Künste wie die Dichtung und plastische Künste wie die Malerei); 5. nach der Selbständigkeit bzw. Freiheit des Schaffens (selbstständig schaffende Künste

8 Władysław Tatarkiewicz, *Geschichte der sechs Begriffe. Kunst, Schönheit, Form, Kreativität, Mimesis, ästhetisches Erlebnis*, Frankfurt am Main 2003.

9 Vgl. Tatarkiewicz, *Geschichte der sechs Begriffe*, S. 79–110.

10 Tatarkiewicz, *Geschichte der sechs Begriffe*, S. 104.

te wie die Dichtung und reproduzierende Künste wie die Rezitation bzw. freie Künste wie die Malerei und angewandte Künste wie das Kunstgewerbe).“¹¹

Dieser Liste kann man noch aktuellere Überlegungen zur Einteilung hinzufügen: Man kann heute z.B. ausgehend von Walter Benjamin von den auratischen und reproduzierten Künsten,¹² mit Genette von den immanenten und transzendenten Regimen der Kunstwerke¹³ sprechen oder mit Blick auf Goodmans Symboltheorie die Kunst in autographische und allographische Künste¹⁴ einteilen. Die Vielfalt von Methoden, Einteilungsversuchen, -kriterien und -verständnissen, die früher oder heute unternommen wurden, soll allerdings nicht den Anschein erwecken, dass sie für unser Kunstverständnis völlig nutz- oder bedeutungslos seien. Es ist zwar richtig, dass der ständigen Pluralisierung der Künste, der Kunstformen sowie der einzelnen Werke keine feste Kategorisierung oder Klassifizierung gerecht werden kann: Kunstpraktiken werden immer über feste Taxonomien hinausgehen. Jedoch soll die prinzipielle Unmöglichkeit, die Künste vollständig zu klassifizieren, nicht dazu führen, dass man diverse Kunstpraktiken als eine Art nicht-unterscheidbarer oder völlig chaotischer Pluralität denkt. Wenn man stattdessen, wie Jean-Luc Nancy hervorhebt,¹⁵ selbst jene Unmöglichkeit als den Anfangspunkt eines jeden Einteilungsversuchs annimmt, wenn man also den sich permanent verändernden Relationen, Grenzbildungen und -überschreitungen zwischen den Künsten – wieder in praxisbezogener Hinsicht – theoretisch gerecht wird, lässt sich dabei tatsächlich eine solche Pluralität der Künste erkennen, die sich für unsere

11 Jan Mukařovský, „Kunst“, Květoslav Chvatik (Hrsg.), *Kunst, Poetik, Semiotik*, Frankfurt am Main 1989, S. 76–108, hier S. 86f.

12 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 2003. Für eine Interpretation von Benjamins Kunstwerkaufsatz im Rahmen der Einteilung der Künste vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 73f.

13 Genette, *The work of art*.

14 Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt am Main 1997.

15 Diesen methodischen Weg, der hier angenommen wird, schlägt Jean-Luc Nancy in seinem Essay *Die Künste formieren sich im Gegeneinander* vor. Vgl. Nancy, „Die Künste formieren sich im Gegeneinander“, S. 13f. Jedoch weichen die Überlegungen und Ziele in den kommenden Abschnitten der vorliegenden Arbeit von Nancys Essay größtenteils ab.

Kunstpraktiken als konstitutiv erweist.¹⁶ Diese konstitutive Pluralität der Künste und einzelner Kunstpraktiken manifestiert sich sogar bereits bei den oben gelisteten Einteilungsversuchen der Künste. Denkt man alle gelisteten und weiteren Einteilungsversuche zusammen, erkennt man, dass bei jedem Versuch andere Verhältnisse zwischen den Künsten in den Vordergrund treten. Während z.B. Malerei und Dichtung in Mukařovskýs Auflistung als thematische Künste in ein enges Verhältnis miteinander treten, werden sie zu Gegensätzen, wenn sie nach den Sinnen eingeteilt werden. Während Fotografie und Bildhauerei sich hinsichtlich ihres Bezugs auf die Sinne, nämlich auf das Auge,¹⁷ nicht besonders voneinander unterscheiden, haben sie im Hinblick auf Benjamins oder auch auf Goodmans Überlegungen ein ganz anderes und fast gegensätzliches Verhältnis zueinander. Die Ferne und die Enge, die Distanz und die Nähe, die Freundschaft und die Feindschaft, die Gemeinsamkeiten und die Unterscheide der einzelnen Künste haben in jedem einzelnen Einteilungsversuch verschiedene Grade und Werte.¹⁸ Und diese sich ändernden Relationen zwischen den Künsten sind, wie in den kommenden Kapiteln deutlich werden wird, keine arbiträre Relation, sondern ein konstitutiver Zug unserer Kunstpraktiken.

Um die sich permanent verändernde Nähe und Distanz oder die Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen den Künsten näher zu betrachten, wird im Folgenden ein detaillierter Exkurs zur Einteilung der Künste gegeben. Ein solcher Exkurs ist darüber hinaus vor allem in einer Zeit notwendig, in der immer wieder die Rede davon ist, dass die einzelnen Künste dazu tendieren, ihre Grenzen zu überschreiten, sich einander anzu-

16 Der Gedanke der konstitutiven Pluralität der Künste, der in den kommenden Kapiteln dieses Teils der Studie näher thematisiert wird (vgl. insbesondere III.3.1 u. III.3.2), stimmt mit dem Konzept *der generischen Konstellationen* (oder Formen) in vielen Hinsichten überein, das von Bertram detailliert ausgeführt wird. Vgl. Bertram, *Kunst als menschliche Praxis*, S. 157–170.

17 Herder würde einem solchen Zusammenkommen widersprechen, weil ihm zufolge plastische Kunstwerke nicht nur auf dem Sehsinn, sondern vor allem auf dem Gefühl beruhen. Vgl. Johann Gottfried von Herder, „Die Kritischen Wälder zur Ästhetik“, Gunter E. Grimm (Hrsg.), *Schriften zur Ästhetik und Literatur. 1767–1781*, Berlin [u.a.] 1990, S. 9–442.

18 Vgl. Mukařovský, „Kunst“, S. 87.

nähern, sich miteinander zu vermischen oder ineinanderzufließen.¹⁹ Damit solche Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten in den folgenden Kapiteln sinnvoller untersucht werden können, soll also zuerst auf die definierten und wahrgenommenen Grenzen und Differenzen rekurriert werden. Da in dieser Studie nicht alle genannten Einteilungen im Einzelnen behandelt werden können, wird auf eine der wichtigsten Einteilungstheorien der Künste, die lessingsche Theorie, exemplarisch, aber auch kritisch, eingegangen. Durch diesen Exkurs wird einerseits ein allgemeines Verständnis der bisher besprochenen Pluralität, Verschiedenheit sowie Gemeinsamkeit der Künste gewonnen, aber andererseits werden auch wichtige Probleme aufgedeckt, die bis heute aktuell geblieben sind und denen in weiteren Schritten dieser Studie besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird.

1.2 EXKURS ZUR EINTEILUNG DER KÜNSTE (LESSING)

Lessings Theorie der Künste gilt bis heute ein von wirkungsvollen Einteilungsversuchen in der Geschichte der Kunst. Eine Rekonstruktion seiner Theorie mit ihren geschichtlichen Hintergründen sowie Wirkungen hat mindestens drei Vorteile: Erstens wird mit dieser Rekonstruktion viele weitere Momente wie Mimesis und *ut-pictura-poesis* kritisch evaluiert, die den früheren Einteilungsdiskurs kennzeichnen. Zweitens lässt sich dadurch erkennen, wie er ganz deutlich über die anderen Einteilungsversuche, die in seiner Zeit unternommen wurden, hinausgeht, weil er die Künste nicht nur in ihrer jeweiligen Zeichen- und Medienkomplexität, sondern vor allem in ihrer ästhetisch-poetischen Eigenart voneinander differenziert. Drittens kann seine Einteilung (ähnlich wie Hegels System der Künste) unmittelbar mit dem Gedanken der sogenannten Medien- und Materialspezifität der Künste in Verbindung gebracht werden, der seit dem 20. Jahrhundert eine Aktualität besitzt. Im Folgenden werden zuerst – der

19 Spätestens seit Adornos viel diskutiertem Aufsatz *Die Kunst und die Künste* hat diese Debatte eine enorme Aktualität. Vgl. Theodor W. Adorno, „Die Kunst und die Künste“, Rolf Tiedemann (Hrsg.), *Gesammelte Schriften. Kulturkritik und Gesellschaft I*, Frankfurt am Main 1977, S. 432–453. Mit diesem Aufsatz wird sich erst im dritten Kapitel auseinandergesetzt. Vgl. III.3.1.

Reihe nach – Mimesis, ut-pictura-Poesis, Paragone und der Laokoon-Streit (Winckelmann) als einige historisch wichtige Hintergründe für Lessings Theorie behandelt. Dann wird seine Theorie mit ihren produktiven sowie problematischen Seiten detailliert bearbeitet, so dass abschließend auf ihre Wirkung in und nach seiner Zeit eingegangen werden kann.

Mimesis

Aristoteles definiert im ersten Kapitel seiner *Poetik* die verschiedenen Arten von Dichtung sowie alle anderen Kunstformen wie Musik, Tanz, Komödie, Malerei als „Nachahmungen“ von Naturereignissen sowie von menschlichen Handlungen.²⁰ Künstlerische Nachahmung, d.h. Mimesis, gilt dabei für ihn als ein alle Kunstarten bzw. -formen übergreifendes Prinzip.²¹ Diese Mimesis-Konzeption, die von Aristoteles als das für alle Künste gemeinsame Prinzip definiert wurde, beherrschte viele kunsttheoretische Überlegungen von der Antike bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Mimesis heißt aber für ihn nicht bloß, wie öfters verstanden wurde, das Kopieren der wirklichen Natur oder der Schattenbilder bzw. der Scheinwelt der platonischen Ideen, sondern die Nachahmung der Verfahrensweise der Natur, nämlich *dessen, wie die Natur verfährt*, wie sie sich hervorbringt und wie sie sich gestaltet.²² Beim Vollzug einer bestimmten künstlerischen Praxis wird – unter dieser Perspektive – eine Sache oder eine Handlung (Mythos) entsprechend der Verfahrensweise der Natur und deren Gestaltungsweise produziert. Neben diesem gemeinsamen mimetischen Verfahren werden von Aristoteles im selben Paragraphen die Kriterien angegeben, die die Künste voneinander differenzieren sollen:

„Sie [die Künste] unterscheiden sich [...] voneinander in dreifacher Hinsicht: dadurch, dass sie in verschiedenen Medien nachahmen, dadurch dass sie Verschiedenes, oder

20 Aristoteles, *Poetik*, 1447a14f. Im Folgenden zitiert aus: Ders., „Poetik“, Argobast Schmitt (Hrsg.), *Poetik*, Berlin 22011.

21 Für verschiedene Rezeptionen des Mimesis-Konzepts vgl. Arbogast Schmitt, „Kommentar“, ders. (Hrsg.), *Poetik*, Berlin 22011, S. 193–742, hier S. 208ff. Vgl. auch: Gertrud Koch (Hrsg.), *Die Mimesis und ihre Künste*, Paderborn 2010.

22 Vgl. Scheer, *Einführung in die philosophische Ästhetik*, S. 35.

dadurch, dass sie auf verschiedene Weise, d.h. nicht im selben (Darstellungs-)Modus nachahmen.“²³

Bei jeder künstlerischen Nachahmung fallen drei Verschiedenheiten auf, durch die sich die Kunstpraktiken als einzelne Kunstformen individuieren: der Nachahmungsbezug auf den Gegenstand, auf das Medium und auf den Modus. Hinter diesen drei Aspekten von Nachahmung versteckt sich ein sehr einfaches Verständnis des Verhältnisses zwischen der Kunst (Nachahmung) und den einzelnen Künsten (verschiedene Modi der Nachahmung). Demzufolge ist nach Aristoteles ein künstlerischer Gegenstand nicht bloß der Gegenstand selbst, sondern – mit Arbogast Schmitt ausgedrückt – der „Gegenstand, der in einem – von ihm verschiedenen – Medium auf eine bestimmte Weise dargestellt wird.“²⁴ Als Medium bezeichnet Aristoteles in den nächsten Paragraphen Formen wie Farbe, Laute oder Sprache.²⁵ Verschiedene Gegenstände werden schließlich in verschiedenen Grundmedien auf verschiedene Weise nachgeahmt.

Ut pictura poesis

Während Aristoteles die Künste nach den drei Verschiedenheiten (Gegenstand, mediale Form und Darstellungsweise) klassifiziert und dabei hauptsächlich auf die poetischen Gattungen bzw. die Tragödie fokussiert, taucht in den Schriften der Spätantike der Gedanke *ut pictura poesis* [wie ein Bild ist das Gedicht] auf, der kunsttheoretische Diskussionen über die Verwandtschaft und Differenzen der Künste immer wieder – besonders ab den 16. Jahrhundert – stark beeinflusst hat.²⁶ Die zuerst von Simonides von Keos erwähnte innere Verwandtschaft beider Künsten, der zufolge

23 Aristoteles, *Poetik*, 1447a16ff. Das Wort „Darstellung“ sowie viele andere Wörter in Klammern wurden vom Übersetzer Arbogast Schmitt hinzugefügt, um Aristoteles' Schriften für heute verständlich zu machen.

24 Schmitt, „Kommentar“, S. 196.

25 „διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν, ἢ γὰρ τῷ ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι ἢ τῷ ἕτερα ἢ τῷ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον.“ Aristoteles, *Poetik*, 1147a20ff. Nach Arbogast Schmitts Übersetzung meint Aristoteles mit dem Medium (oder den Medien) nicht die „Mitte“, sondern eher die „Mittel“ wie Farbe, Ton oder Wort.

26 Vgl. Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. The humanistic theory of painting*, New York 1967, S. 3ff.

nämlich die Poesie eine sprechende Malerei und die Malerei eine stumme Poesie sei,²⁷ lässt sich im Grunde genommen direkt aus Aristoteles' Nachahmungskriterium der Künste ableiten. Obwohl später das in *Ars poetica* formulierte Diktum „ut pictura poesis“ von Horaz beide Künste gleichzusetzen scheint, werden dabei zugleich mehrfach mediale Differenzen beider Künste hervorgehoben, die in den späteren Rezeptionen dieses Diktums immer unberücksichtigt bleiben.²⁸ Plutarch interpretiert die genannte Verwandtschaft zwischen beiden Künsten im Hinblick auf die aristotelische Philosophie: Verfahren die beiden Künste nach dem Nachahmungsprinzip, dann heißt bei ihm, dass sie eigentlich das gleiche Ziel haben, dies jedoch durch die Verwendung von verschiedenen Mitteln realisieren.²⁹

Paragone der Künste

Als die bildenden Künste (Malerei, Bildhauerei und auch Architektur) in der Renaissance nach und nach sozial und politisch als autonom bzw. als *artes liberales* anerkannt wurden, reagierten die Künstler bzw. Autoren auf die bis dahin geltende Analogie zwischen der Dichtung und Malerei. Leon Battista Alberti forderte z.B. in seinem Traktat *De Pictura*, dass die malerische Praxis weniger mit der aristotelischen Theorie der Naturnachahmung, sondern eher mit der „inventio“, d.h. dem phantasievollen Ausdruck, charakterisiert werden sollte.³⁰ Der Maler solle demzufolge nicht bloß naturgemäß malen bzw. nachahmen, sondern vor allem gemäß den geometrischen Proportionen zeichnen und dabei immer neu *erfinden* sowie belehren. Leonardo da Vinci führte in seiner Schrift *Il Paragone* diesen Gedanken über die Besonderheit der bildenden Kunst ins Extreme und

27 Vgl. Gabriele K. Sprigath, „Das Diktum Simonides: Der Vergleich von Dichtung und Malerei,“ in: *Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 36 (2004), S. 243–280.

28 Vgl. Irmgard Männlein-Robert, *Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung*, Heidelberg 2007, S. 1–35.

29 Vgl. Männlein-Robert, *Stimme, Schrift und Bild*, S. 252f.

30 Vgl. Regine Prange, *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*, Köln 2004, S. 14f.

verlieh der Malerei den obersten Rang aller Künste.³¹ In dieser viel diskutierten Schrift wird die Malerei nicht nur von der Poesie unterschieden, sondern ihr auch stark entgegengesetzt sowie übergeordnet.³² Der höhere Status der Malerei lässt sich nach Leonardo zuerst im Hinblick auf die Hierarchie unserer Sinne und deren unmittelbare Bezüge auf die Künste rechtfertigen. Nach einem fiktiven Streitgespräch zwischen einem Dichter und einem Maler kommt er zum Schluss, dass

„die Malerei um so höher steht denn die Dichtung, als die Malerei einem besseren und wertvolleren Zweck dient denn die Dichtung, dieser Wert ist als dreimal so groß erwiesen, da er dem Wert von drei anderen Sinnen entspricht; denn es hat sich herausgestellt, dass man lieber das Gehör, den Geruch und den Tatsinn verliert als die Sehkraft.“³³

Neben dieser Unterscheidung der Künste nach ihrem jeweiligen Bezug auf die sinnlichen Wahrnehmungsqualitäten schließt sich Leonardo kritisch der *Ut-pictura-poesis*-Tradition an und stellt die Behauptung auf, dass die dichterische Nachahmung niemals den hohen Status der Malerei erlangen kann: „Die Malerei ist eine stumme Dichtung, und die Dichtung ist eine *blinde* Malerei, die eine wie die andere ahmt die Natur nach.“³⁴ Mit dem Adjektiv „blind“ bezieht er sich also negativ bzw. abwertend auf das Diktum von Simonides und stellt eine starke Hierarchie zwischen beiden Künsten auf.³⁵

Noch wichtiger ist aber ein anderer Punkt: Leonardo stützt sich bei dem Streit um die Rangordnung von Malerei und Dichtung schon vor Diderot oder Lessing auf die semiotischen Eigenarten beider Künste, auch wenn er dies nur mit einfachsten Worten formuliert:

31 Vgl. Leonardo da Vinci, „Il Paragone oder Wettstreit der Künste“, André Chastel (Hrsg.), *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, München 1990, S. 127–155, hier S. 135ff.

32 Auch innerhalb der sogenannten bildenden Künste (Malerei, Bildhauerei und Architektur) hat die Malerei nach Leonardo den obersten Rang. Auf diese Diskussion wird aber im Folgenden nicht eingegangen. Vgl. Leonardo da Vinci, „Il Paragone oder Wettstreit der Künste“, S. 147–153.

33 Leonardo, „Il Paragone oder Wettstreit der Künste“, S. 138.

34 Leonardo, „Il Paragone oder Wettstreit der Künste“, S. 139. Hervorhebung T.A.

35 Vgl. Leonardo, „Il Paragone oder Wettstreit der Künste“, S. 138.

„In der Darstellung des Körperlichen durch den Maler und den Dichter besteht derselbe Unterschied wie zwischen zerstückelten und ganzen Körpern, denn, wenn der Dichter die Schönheit oder die Häßlichkeit irgendeines Körpers beschreibt, lässt er ihn Glied für Glied und *nacheinander* vor dir erstehen, der Maler dagegen zeigt ihn dir ganz und *gleichzeitig*.“³⁶

Zwei wichtige Begriffe, *Nacheinander-sein* und *Gleichzeitigkeit*, die von Leonardo als gattungseigene Spezifika von Dichtung und Malerei gedacht werden, sind die gleichen begrifflichen Instrumente für die Unterscheidung der beiden Künste, die in Lessings Zeit (von Diderot bis Herder) sehr geläufig waren. Anders als Lessing (oder Diderot, Mendelssohn, Goethe usw.) hält Leonardo allerdings die semiotische Eigenschaft „Gleichzeitigkeit“ für wichtiger und schreibt darum der Malerei den höchsten Rang und Wert zu.

Leonardos kunsttheoretische Überlegungen können hier zwar nicht weiter vertieft oder aktualisiert werden. Jedoch soll ein wichtiger Punkt betont werden, der nicht nur für Lessings Theorie eine wichtige Rolle spielt, sondern über sie hinausgeht und bis heute aktuell bleibt. Der direkte oder indirekte Einfluss von Leonardos *Il Paragone* lautet, dass es nach seiner Epoche in den kunst- bzw. literaturtheoretischen Kontexten weniger um eine Revision der *Ut-pictura-poesis*-Tradition als vielmehr um einen grundlegenden Fokus auf die Unterschiede, Differenzen bzw. Eigenarten der einzelnen Kunstbereiche ging – was zugleich offensichtlich mit dem Beginn der wissenschaftlichen Arbeitsteilung von Disziplinen als Literatur, Bildende Kunst, Musikwissenschaft usw. zusammenhängt. Die Verhältnisse der Künste untereinander werden bei diesem bereichsspezifischen Fokus auf die Künste (auch bis heute) nicht bloß als metaphorische oder analoge, sondern eher als (*par*)agonale Beziehungen charakterisiert.³⁷ Das agonale Verhältnis zwischen den Künsten ist jedoch nicht bloß

36 Leonardo, „Il Paragone oder Wettstreit der Künste“, S. 142.

37 Für den Bedeutungswandel, den das griechische Wort „Agon“ (ἀγών: Wettstreit) in der Renaissance erfahren hat, vgl. Sabine Heiser, Christiane Holm, „Einleitung“, dies. (Hrsg.), *Gedächtnisparagone – intermediale Konstellationen*, Göttingen 2010, S. 7–22, hier S. 9f. Für weitere wichtige Beiträge zu diesem Thema in der gegenwärtigen Forschung vgl. Andreas Schnitzler, *Der Wettstreit der Künste. Die Relevanz der Paragone-Frage im 20. Jahrhundert*, Berlin 2007; Hannah Baader u.a. (Hrsg.), *Im Agon der Künste. Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne*, München 2007; Uta Degner (Hrsg.), *Der neu Wettstreit der*

als ein Streitgespräch unter den Kunstkritikern oder Künstlern zu verstehen, wie dies unmittelbar aus Leonardos Äußerungen zu folgern wäre. Stattdessen handelt es sich bei diesem Verhältnis, wie im Folgenden deutlicher sein wird, um einen *komparativen* Agon, der sich als eine wichtige und konstitutive Art von Relation zwischen den einzelnen Kunstpraktiken auszeichnet.

Der Laokoon-Streit (Winckelmann)

Die antike Marmorskulptur *Laokoon* bezeichnet Plinius der Ältere in seiner *Historia Naturalis* als ein Kunstwerk, das allen Bildern und Skulpturen vorzuziehen sei.³⁸ Diese erst im 16. Jahrhundert wiederentdeckte Skulptur hat nach ca. 250 Jahren einen für die Geschichte der Kunst- und Literaturtheorie wichtigen Streit ausgelöst. Verantwortlich dafür war Johann J. Winckelmanns Schrift *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*.³⁹ Gleich in den ersten Passagen seiner Schrift kündigte Winckelmann an: „Laokoon war den Künstlern im alten Rom eben das, was er uns ist; des Polyklets Regel; eine vollkommene Regel der Kunst.“⁴⁰ Die Aufgabe des Künstlers sollte demnach – unabhängig davon, in welcher Gattung oder in welchem Kunstbereich er arbeitet – darin bestehen, die Werke der antiken Künstler nachzuahmen.⁴¹ Besonders strittig war zudem seine Beschreibung der Laokoon-

Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität, Bielefeld 2010.

38 „[...] S]icut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum.“ Gaius Plinius Secundus, *Naturalis Historia* XXXVI 37.4ff. Zitiert nach Gaius Plinius Secundus, *C. Plinii Secundi naturalis historia*, Hildesheim 1992.

39 Vgl. Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Ludwig Uhlig (Hrsg.), Stuttgart 1982.

40 Winckelmann, *Gedanken*, S. 2f.

41 „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten.“ Winckelmann, *Gedanken*, S. 2. „Die Kenner und Nachahmer der griechischen Werke finden in ihren Meisterstücken nicht allein die schönste Natur, sondern noch mehr als Natur.“ Ebd., S. 3.

Skulptur, in der er diese mit dem Gesang von Virgils Aeneis, dem es ebenso um die gleiche Geschichte gehen sollte, verglich:

„Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Virgil von seinem Laokoon singt. Die Öffnung des Mundes gestattet es nicht; es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibt. [...] Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktetes: sein Elend geht uns bis an die Seele, aber wir wünschten, wie dieser große Mann das Elend ertragen zu können.“⁴²

Für Winckelmann heißt es also, dass sich die Kunst seiner Zeit an den beispiellosen Werken der Antike (wie der Laokoon-Skulptur) orientieren und diese als Vorbild nehmen sollte. Die richtige künstlerische Absicht besteht für ihn demnach nicht direkt in der Nachahmung des Naturverfahrens, wie dies in der Antike als gemeinsames Prinzip nahegelegt war, sondern in der Nachahmung des bereits in der Antike erreichten Kunstideals.

Winckelmanns Plädoyer für eine Rückkehr zum antiken Ideal war in seiner Zeit nicht nur aus der Sicht der bereits vor einigen Dekaden in der europäischen Welt verbreiteten *Querelle des anciens et des modernes* problematisch. Noch problematischer war seine kunsttheoretische Methode, der man auch heute noch in verschiedenen kunsttheoretischen Kontexten begegnet: Kann man ausgehend von einem paradigmatischen Kunstwerk oder von einem einzelnen Kunstbereich ein für alle Künste gültiges Prinzip postulieren? Während für Winckelmann der Ausgang von einem Einzelwerk⁴³ zum Zwecke einer allgemeinen Theorie der Künste möglich war, wendeten sich seine Zeitgenossen wie G. E. Lessing, M. Mendelssohn und J. G. Herder sehr schnell gegen seine Auffassung:⁴⁴ Verschiedene Künste und Kunstbereiche müssen nach diesen Autoren – und später für viele andere – spezifische Regeln und Gesetze haben, die normativ be-

42 Winckelmann, *Gedanken*, S. 18f.

43 Winckelmanns Ausgang vom Kunstwerk im Sinne einer inhaltlichen bzw. wissenschaftlichen Bestimmung von Kunst wurde später sehr von Hegel geschätzt. Jedoch hat Hegel nicht wie Winckelmann das Prinzip einer Kunst für alle Künste zu verallgemeinern versucht. Vgl. Hegel, *Werke 13*, S. 92.

44 Für eine ausführliche Analyse der Laokoon-Debatte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vgl. Monika Schrader, *Laokoon – „eine vollkommene Regel der Kunst“*. *Ästhetische Theorien der Heuristik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Winckelmann, (Mendelssohn), Lessing, Herder, Schiller, Goethe*, Hildesheim 2005.

stimmt sein müssen, nicht von einer Kunst in eine andere Kunst übersetzt werden können und nicht miteinander verwechselt werden dürfen.

Lessings Laokoon

Eine normative Bestimmung der Grenzen der Literatur und der bildenden Künste entwirft Lessing systematisch in seiner Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*,⁴⁵ die nicht nur in seiner Zeit viel diskutiert wurde, sondern auch bis heute immer wieder rezipiert wird.⁴⁶ Gleich im ersten Kapitel setzt er sich intensiv mit Winckelmanns Beschreibung der Laokoon-Skulptur auseinander. Lessing scheint zuerst Winckelmann darin zuzustimmen, dass in der Marmorskulptur der heftige Schmerzgrad im Gesicht des Laokoons nicht ausreichend dargestellt wurde, wie man ihn aus Virgils Geschichte kannte. Jedoch muss es für ihn „einen anderen Grund“⁴⁷ geben, warum die Künstler den Schrei oder das Leiden von Laokoon nicht dargestellt haben:

„Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit, unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er *mußte* ihn also *herabsetzen*; er *mußte* Schreien in Seufzen mildern; nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellt. [...] Die bloße weite Öffnung des Mundes, – beiseitegesetzt, wie gewaltsam und ekel auch die übrigen Teile des Gesichts dadurch verzerrt und verschoben werden, – ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt tut.“⁴⁸

Ausgehend von dieser Stelle wird im Folgenden argumentiert, dass Lessing die Malerei und die Poesie aus (mindestens) drei verschiedenen Per-

45 Gotthold Ephraim Lessing, „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Erster Teil“, Wilfried Barner (Hrsg.), *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Frankfurt am Main 1990, S. 11–206.

46 Für die aktuelle Rezeption seiner Laokoon-Schrift vgl. III.1.3.

47 Lessing, „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, S. 22.

48 Lessing, „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, S. 29. Hervorhebung T.A.

spektiven voneinander unterscheidet:⁴⁹ auf der Grundlage von rezeptions-ästhetischen, materialästhetischen und semiotischen Aspekten, die unmittelbar miteinander verbunden sind. Erstens teilt er beide Künste – auf dem Hintergrund der aristotelischen Mitleidstheorie – nach ihren jeweiligen rezeptionsästhetischen Dimensionen ein.⁵⁰ Während poetische Gattungen (besonders die Tragödie) für Lessing ein Mitleidsgefühl zu erregen vermögen, sind die Werke der bildenden Künste für die Auslösung eines solchen Gefühls nicht geeignet. Denn das Mitleid versteht er ausgehend von Aristoteles nicht als ein einfaches Empfinden eines tragischen Geschehens und auch nicht als ein doppeltes Leiden, sondern als einen neuen und intersubjektiven Affekt, der sich *zwischen* Personen vollzieht und dabei eine Katharsis-Wirkung auslöst,⁵¹ die weder auf eine noch auf eine andere Person reduziert werden kann, sondern immer als neuer und gereinigter Affekt auftritt. Da aber das Leiden des trojanischen Priesters Laokoon in der Marmor-Skulptur von den Künstlern bloß „in Seufzen“ gemildert wird und damit diese bildliche Darstellung keine zwischenmenschliche Erfahrung bietet, vermag sie nach Lessing beim Betrachter keine Mitleidsemp-

49 Bei den folgenden Ausführungen zu Lessings Einteilung sowie seiner Aktualität wird sich teilweise auf einen früher von mir veröffentlichten Aufsatz bezogen. Vgl. Tufan Acil, „Affekte als Einteilungskriterium der Künste“, Johanna Zorn u.a. (Hrsg.), *produktion – AFFEKTION – rezeption. Tagungsband zum interdisziplinären Symposium für Nachwuchswissenschaftler im Rahmen des Promotionsprogramms ProArt der LMU München*, Berlin 2014, S. 193–217.

50 Vgl. Natalie Binzeck, „Das veränderliche Gewebe. Zur Empfindungstheorie in Lessings Laokoon“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 49/2 (2004), S. 219–235.

51 An dieser Stelle kann weder auf Lessings noch auf Aristoteles' Mitleid-Konzepte näher eingegangen werden. Jedoch verdient die Bezeichnung „Katharsis-Effekt“ an dieser Stelle eine kurze Erklärung. Dieser Effekt hat für Lessing und Aristoteles nicht bloß die Überwindung des Mitleidsgefühls zur Folge, sondern durch ihn wird die für eine tugendhafte Handlung nötige Mitte zwischen zu vielen und zu wenigen Mitleidsempfindungen gefunden. Das heißt schließlich, dass Lessings rezeptionsästhetische Unterscheidung von Poesie und Malerei immer eine ethische Implikation hat. Zu Lessings Rezeption des Mitleids vgl. Gotthold Ephraim Lessing, „Hamburgische Dramaturgie“, Klaus Bohnen, Wilfried Barner (Hrsg.), *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Frankfurt am Main 1985, S. 181–694, hier S. 551ff. Für eine wichtige Untersuchung zum Thema Mitleid vgl. Käte Hamburger, *Das Mitleid*, Stuttgart 1985 u. Schmitt, „Kommentar“, S. 341ff.

findung zu erregen. Die Marmor-Skulptur kann letztlich zwar ein heldenhaftes Aushalten des Leidens, aber nicht das Leiden des Helden darstellen, was nur die Werke der Poesie hervorzubringen vermögen.⁵²

Diese rezeptions- bzw. empfindungsästhetische Dimension, nämlich das Ungeeignetsein der bildenden Künste für die Auslösung eines Mitleidsgefühls (sowie dessen Katharsis-Wirkung), ist für Lessing unmittelbar mit dem zweiten, dem materialästhetischen Aspekt der Einteilung der Künste verbunden. Verschiedene Arten von Gefühlswirkungen beruhen Lessing zufolge in der Tat auf verschiedenen materialästhetischen sowie medialen Bedingungen der jeweiligen Künste. Nach Lessing können die Werke der bildenden Künste das Leiden vor allem wegen technischer Gründe bzw. Mängel nicht darstellen. Im Gegensatz zu Winckelmann behauptet er also, dass der heftige Schmerz Laokoons von den Künstlern nicht bloß zum Seufzen gemildert wurde, sondern gemildert werden *musste*, weil die *materiellen Schranken* der bildenden Kunst, die die Künstler gut kannten, sie dazu gezwungen haben, den Grad des Leidens entsprechend der Schönheitsregel der bildenden Kunst zu reduzieren. Dass verschiedene Künste sich nach den Schranken oder Besonderheiten von den verwendeten Materialien bzw. Medien einteilen, hat eine enorme Wirkung auf die Kunsttheorie, die über Lessings Zeit hinausgeht und auf die wir noch zurückkommen werden (vgl. III.1.3).

Die technische Mangelhaftigkeit der bildenden Künste wird für Lessing vor allem in ihrer zeitlosen Struktur auffällig. Anders als die Poesie, die Gegenstände oder Handlungen zeitlich aufeinanderfolgend zu zeigen in der Lage sei, könne die Malerei diese nur als ein gleichzeitiges Nebeneinander, d.h. nur im Raum und nur in „einem einzigen Augenblick“, darstellen.⁵³ Die Malerei muss „vermöge ihrer Zeichen oder der Mittel ihrer Nachahmung, die sie nur im Raume verbinden kann, der Zeit gänzlich entsagen“.⁵⁴ Denn die Werke der Malerei (und der bildenden Kunst) verwenden Mittel wie Figuren und Farben, die nur für simultane und nebeneinander stattfindende Darstellungen geeignet sind.

52 Vgl. Marie-Christin Wilm, „Laokoons Leiden. Oder über eine Grenze ästhetischer Erfahrung bei Winckelmann, Lessing und Lenz“, S.7. URL: http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaetze/wilm.pdf (Letzter Zugriff am 21.08.2015)

53 Lessing, „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, S. 117.

54 Lessing, „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, S. 116.

Aus heutiger Sicht kann Lessings Klassifizierung der Künste als Raumkünste (Malerei, Bildhauerei) und Zeitkünste (Poesie, Musik) freilich nicht als solche aufrechterhalten werden.⁵⁵ Bevor man das nächste, semiotische Moment der lessingschen Einteilungstheorie anführt, sei kurz erwähnt, warum man sich von den Kriterien der Zeitlichkeit und Räumlichkeit, die nicht nur bei Lessing, sondern insgesamt in der Einteilungsgeschichte der Künste eine lange Tradition besitzen, verabschieden muss.⁵⁶ Man muss nicht direkt die zeitgenössischen Bildtheorien⁵⁷ oder die Beispielwerke aus der neueren Geschichte der bildenden Kunst (wie Werke von Klee oder von Vasarely) im Einzelnen zur Diskussion bringen, um die Klassifizierung von Malerei als zeitlose Kunst für obsolet zu erklären. Nur drei Jahre nach Erscheinen von Lessings Laokoon-Schrift reagierte Johann Gottfried Herder in seinem anonym veröffentlichten Werk *Kritische Wälder, oder Betrachtungen die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend* (1769) auf diese Tradition. Die Werke der bildenden Künste haben, wie Herder es erkannte, selbstverständlich zeitliche Produktionsbedingungen und auch ihre Wirkungen gehen über jeden einzelnen Augenblick hin-

55 Besonders unter Zeitlichkeit versteht man heute in verschiedenen Kunstkontexten nicht direkt ein Kriterium, das nur auf bestimmte Kunstformen eingegrenzt werden könnte. Sie wird allgemein als eine notwendige Voraussetzung für die Rezeption sowie für die Produktion der Kunstwerke und -ereignisse gedacht. Für verschiedene Beiträge zum Thema Zeit in der Kunst vgl. Hannelore Paflik, Michel Baudson (Hrsg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987.

56 Auch Lessings Vorgänger und Zeitgenossen wie Jean-Baptiste Dubos in *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) oder James Harris in *Three Treatises: The First Concerning Art the Second Concerning Music Painting and Poetry* (1744) haben versucht, die Künste auch mit diesen begrifflichen Instrumentarien voneinander zu unterscheiden.

57 Wie es z.B. mit Gottfried Boehm heißen würde: „Die Zeitlichkeit des Bildes ist [...] nur um den Preis der Sukzession zu haben, d.h. der Vereinzelung der Elemente, zugleich aber auch nur unter der Bedingung eines Potentials der Simultaneität. Dauer haben nicht die wiedererkennbaren Figuren, Dinge, Elemente. Dauer hat vielmehr das inverse Verhältnis von Simultaneität und Sukzession, wie es im jeweiligen Bild angelegt ist.“ Gottfried Boehm, „Bild und Zeit“, Hannelore Paflik, Michel Baudson (Hrsg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987, S. 1–23, hier S. 20.

aus.⁵⁸ Gleichzeitig können für ihn die Werke der Poesie nicht bloß auf ein rein zeitliches Nacheinander reduziert werden. Herder bestimmt sie stattdessen mit dem Begriff „Kraft“, den er in Anlehnung an Aristoteles’ Unterscheidung zwischen *ergon* und *energia* neu umdeutet: „[D]as Wesen der Poesie ist die Kraft, die *aus dem Raum*, (Gegenstände, die sie sinnlich macht) in der Zeit (durch eine Folge vieler Teile zu Einem poetischen Ganzen) wirkt: kurz also *sinnlich vollkommene Rede*.“⁵⁹

Sieht man von diesen umstrittenen Kriterien der Zeitlichkeit sowie der Räumlichkeit ab, bleibt noch der dritte (semiotische) Aspekt der Lessingschen Theorie, der in der Einteilungsgeschichte der Künste einen besonderen Stellenwert einnimmt. Lessing geht tatsächlich einen Schritt weiter als seine Vorgänger und Zeitgenossen wie Diderot, Harris oder Dubos und unternimmt den schwierigen Versuch, die für die Poesie spezifischen Zeichen von den nicht-poetischen Zeichen zu unterscheiden. Zwar war es für das allgemeine Sprachverständnis im 18. Jahrhundert charakteristisch, dass man die sprachlichen Zeichen insgesamt in willkürliche und natürliche Zeichen einteilte und sie dadurch den bildlichen Darstellungen entgegensetzte, die nur aus natürlichen Zeichen bestehen.⁶⁰

„Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebrauchet, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein *bequemes* Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: So können nebeneinander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die nebeneinander, oder deren Teile nebeneinander existieren, aufeinanderfolgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen.“⁶¹

58 Für Herders Auseinandersetzung mit Lessings Laokoon-Schrift vgl. Herder, „Die Kritischen Wälder zur Ästhetik“, S. 191ff.

59 Herder, „Die Kritischen Wälder zur Ästhetik“, S. 196. Hervorhebung im Original. Für eine ausführliche Diskussion von Herders Kritik an Lessings Einteilung der Künste vgl. Schrader, *Laokoon – „eine vollkommene Regel der Kunst“*, S. 119ff.

60 Vgl. Tzvetan Todorov, „Ästhetik und Semiotik im 18. Jahrhundert. G. E. Lessing: Laokoon“, Gunter Gebauer (Hrsg.), *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, Stuttgart 1984, S. 9–22. Vgl. auch Gotthold Ephraim Lessing, „Laokoon: Paralipomena“, Wilfried Barner (Hrsg.), *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Frankfurt am Main 1990, S. 209–321, hier S. 309.

61 Lessing, „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, S. 116. Hervorhebung T.A.

Jedoch deckt diese Zeichendifferenz für Lessing nicht die gesamte Einteilungstheorie der Künste ab. Den Unterschied zwischen Malerei und Poesie setzt Lessing nicht bloß mit dem Unterschied zwischen bildlichen Zeichen und sprachlichen Zeichen gleich, was für viele Theoretiker seiner Zeit bereits üblich war. Anders gesagt: Die Zeichendifferenz zwischen Sprache und Bild ist für ihn zwar ein wichtiges, aber kein hinreichendes Kriterium für die künstlerische Einteilung. Es geht Lessing stattdessen um eine Suche nach der Eigenart des *poetischen* bzw. *ästhetischen* Zeichens im Gegensatz zum nicht-ästhetischen Zeichen.⁶² Um herauszufinden, welche Art von sprachlichen Zeichen die Poesie auszeichnet und sie von der alltäglichen Verwendung der Sprache unterscheidet, bezieht sich Lessing wiederum auf die aristotelische Tradition, nach der alle Künste durch das Nachahmungsprinzip bestimmt werden. Dabei erkennt er aber schnell, mit welchem Problem er konfrontiert ist:

„Aber, wird man einwenden, diese Zeichen der Poesie sind nicht bloß aufeinanderfolgend, sie sind auch willkürlich; und als willkürliche Zeichen sind sie allerdings fähig, Körper, so wie sie im Raume existieren, auszudrücken.“⁶³

Es geht nämlich um die onomatopoetischen Wörter (Lautmalerei) in der Sprache, die aus verschiedenen Geräuschen oder auf der Grundlage von anderen Naturphänomenen abgebildet sind oder noch weiter abgebildet werden können, die jedoch nicht unbedingt als poetisch gelten müssen.⁶⁴

62 Lessings Überlegungen zu den Differenzen von ästhetisch-poetischen Sprachzeichen und nicht-poetischen Zeichen werden im Folgenden im Hinblick auf die Laokoon-Interpretationen von Tzvetan Todorov und Karl Heinz Stierle erläutert. Vgl. Todorov, „Ästhetik und Semiotik im 18. Jahrhundert“; Karlheinz Stierle, „Das bequeme Verhältnis. Lessings Laokoon und die Entdeckung des ästhetischen Mediums“, Gunter Gebauer (Hrsg.), *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, Stuttgart 1984, S. 23–58.

63 Lessing, „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, S. 123.

64 Vgl. Todorov, „Ästhetik und Semiotik im 18. Jahrhundert“, S. 11f. Dieses Argument könnte noch um die Feststellung ergänzt werden, dass die Existenz solcher lautmalerischen Ausdrücke in der modernen Linguistik – im Gegensatz zu der im 18. Jahrhundert geläufigen Behauptung – umstritten ist. Der Zweifel an der Annahme, es gäbe eine direkte, kausale Beziehung zwischen dem Laut des Zeichens und den Lauten, die das Bezeichnete verursacht, wird unter anderem von der Be-

Poetische Praxis kann sich für Lessing allerdings weder auf diese geringe Zahl an onomatopoetischen Wörtern oder auf die endlose Produktion derselben noch auf die bloße willkürliche bzw. arbiträre Zeichenstruktur der Sprache beschränken. Deswegen spricht er von weiteren Möglichkeiten der mimetischen Zeichenbildung in der Sprache. Die Eigenart der Poesie lässt sich für ihn durch eine dritte Art der Zeichenbildung charakterisieren:

„Es ist wahr; da die Zeichen der Rede willkürlich sind, so ist es gar wohl möglich, daß man durch sie die Teile eines Körpers ebensowohl aufeinanderfolgen lassen kann, als sie in der Natur nebeneinander befindlich sind. Allein dieses ist eine Eigenschaft der Rede und ihrer Zeichen überhaupt, nicht aber insoferne sie der Absicht der Poesie am bequemsten sind. Der Poet will nicht bloß verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloß klar und deutlich sein; hiermit begnügt sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben [...]. Nochmals also: ich spreche nicht der Rede überhaupt das Vermögen ab, ein körperliches Ganze nach seinen Teilen zu schildern; sie kann es, weil ihre Zeichen, ob sie schon aufeinander folgen, dennoch willkürliche Zeichen sind: sondern ich spreche es der Rede als dem Mittel der Poesie ab, weil dergleichen wörtlichen Schilderungen der Körper das *Täuschende gebracht, worauf die Poesie vornehmlich gehet* [...]“⁶⁵

In Anlehnung an Tzvetan Todorov lässt sich diese Stelle so verstehen, dass für Lessing die Poesie nicht allein auf die natürlichen und willkürlichen Zeichen der Sprache beschränkt ist, sondern permanent eine dritte Art von Zeichen, d.h. ästhetisch-motivierte Zeichen, produziert.⁶⁶ Diese motivierten bzw. poetischen Zeichen nennt Lessing in seiner Schrift wiederum eine Art natürlicher Zeichen, weil sie Nachahmungen sind, allerdings nicht eine Abbildung von außersprachlichen Elementen in der Sprache, sondern eine Art sprach-interner Nachahmung oder doppelter Nachahmung: „Die Poesie hat nicht nur wirklich auch natürliche Zeichen, sondern auch Mittel, ihre willkürlichen zu der Würde und Kraft der natürlichen zu erhöhen.“⁶⁷ Anhand einer bemerkenswerten Interpretation des aristoteli-

obachtung genährt, dass Onomatopöien von Sprache zu Sprache erheblich variieren.

65 Lessing, „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“ S. 123–127. Hervorhebung T. A.

66 Vgl. Todorov, „Ästhetik und Semiotik im 18. Jahrhundert“, S. 17f.

67 Lessing, „Laokoon: Paralipomena“, S. 309.

schen Nachahmungsprinzips unterscheidet Lessing also den poetischen Gebrauch der Sprache von ihrer nichtpoetischen, kommunikativen oder alltäglichen Verwendung. Für die Erhöhung der willkürlichen oder künstlichen Zeichen der Sprache in eine poetische Sprache nennt Lessing mehrere Mittel wie das Silbenmaß, Figuren, Tropen, Töne, aber vor allem auch „Metaphern“. ⁶⁸ Der Dichter verwendet schließlich nicht bloß willkürliche Sprachzeichen, wie sie sind, sondern er *ahmt* diese Zeichen in ihrer Komplexität *nach* und erhebt sie in eine neue Art der Natürlichkeit.

Ob es tatsächlich eine völlig rein-ästhetische Sprache geben kann, die eine höchste Gattung repräsentiert, oder umgekehrt, ob es eine völlig nicht-poetische Sprache oder eine rein artifizielle Sprache gibt, die sich von allen möglichen ästhetischen Dimensionen völlig ablösen kann, wird im Rahmen dieses Exkurses nicht wieder zur Diskussion gebracht. ⁶⁹ Stattdessen lässt sich hier hervorheben, dass weniger die Antworten (sprachliche Täuschung, Metapher, doppelte Nachahmung), die Lessing uns gibt, sondern eher seine zielstrebigsten Versuche und Problematisierungen wichtig sind: Indem seine Theorie für verschiedene Künste geltende und eigene *ästhetische Differenzen* nahelegt, die nicht nur – wie in seiner Zeit gewöhnlich war – auf der jeweiligen Zeichen- und Mediendifferenz beruhen, sondern vor allem (mit einer doppelten Nachahmung) über diese gegebenen Differenzen hinausgehen und von diesen immer wieder abweichen, gewinnt seine Ästhetik an enormer Bedeutung. Allerdings werden sich diese Differenzen nicht nur als produktiv, sondern auch als problematisch erweisen, worauf wir in den späteren Abschnitten zurückkommen werden.

Von Lessings Differenzierung der ästhetischen Bereiche bleibt auch das mit Leonardo diskutierte Paragone der Künste keineswegs ausgeschlossen. ⁷⁰ Bei genauer Betrachtung lässt sich erkennen, dass Lessing beide Künste – Poesie und Malerei – nicht nur voneinander unterscheidet, d.h., dass er diese nicht bloß als verschiedene Künste denkt, sondern eine Hierarchie bzw. Rangordnung zwischen ihnen erstellt. Offensichtlich kann die Dichtung für Lessing mehr erreichen als die Malerei; sie ist in der Lage, Handlungen in einer gewissen Zeitfolge nachzuahmen, sie kann nicht

68 Lessing, „Laokoon: Paralipomena“, S. 310f.

69 Vgl. I.2.2.

70 Hierzu vgl. Joachim Jacob, „Gedächtniskonkurrenz als Medienästhetik. Dion von Prusas ‚Olympische Rede‘ und Gotthold Ephraim Lessings ‚Laokoon‘“, Sabine Heiser, Christiane Holm (Hrsg.), *Gedächtnisparagone – intermediale Konstellationen*, Göttingen 2010, S. 47–62.

nur sichtbare, sondern zugleich „unsichtbare“ Gegenstände artikulieren,⁷¹ sie vermag neben dem Schrecken und den Schmerzen auch das Hässliche auf eine angemessene Weise zu schildern.⁷² Sogar bei der Darstellung des Schönen, die Lessing anfangs als die Aufgabe der bildenden Kunst bestimmte, gewinnt die Poesie am Ende den Wettkampf: „[V]erliert die Poesie nicht zu viel, wenn man ihr alle Bilder körperlicher Schönheit nehmen will?“⁷³ Mit Blick auf Homers Schilderung der Helena versucht Lessing dann geltend zu machen, dass in der Dichtung prinzipiell auch die Schönheit (zumindest die unsichtbare Schönheit) besser geschildert werden könne, als es in der Malerei der Fall sei. Denn der Dichter weiß von der „Schönheit einen Begriff zu machen, der alles weit übersteigt, was die Kunst in dieser Absicht zu leisten im Stande ist.“⁷⁴

Die Logik der Paragone in der lessingschen Einteilung ordnet aber nicht nur die Poesie über der Malerei ein, sondern gliedert die Poesie selbst in ihrem eigenen Bereich hierarchisch, so dass die höchste Gattung aller Gattungen herausgefunden wird. Alle vorhin genannten Mittel wie Silbenmaß, Töne, Metapher, Tropen usw. bringen, wie Lessing später in einem vielzitierten Brief an Nicolai schreibt, zwar

„die willkürlichen Zeichen den natürlichen näher; aber sie machen sie nicht zu natürlichen Zeichen: folglich sind alle Gattungen, die sich nur dieser Mittel bedienen, als die niedern Gattungen der Poesie zu betrachten; und die höchste Gattung der Poesie ist die, welche die willkürlichen Zeichen gänzlich zu natürlichen macht. Das ist aber die dramatische; denn in dieser hören die Worte auf, willkürliche Zeichen zu sein, und werden *natürliche* Zeichen willkürlicher Dinge.“⁷⁵

Nicht nur große oder übergeordnete Gattungsformen wie Malerei, Skulptur, Poesie, sondern auch (sogenannte) Teilbereiche wie Drama, Epik oder Lyrik sind also von Lessing paragonal eingeteilt. Stärker formuliert: Die *Einteilung der Künste* ist bis hin zu den kleinsten *Einheiten* von dem Paragone sowie von einem *hierarchisierenden Denken* durchwoben. Mit die-

71 Vgl. Lessing, „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, S. 102f.

72 Vgl. Lessing, „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, S. 164f.

73 Lessing, „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, S. 154.

74 Lessing, „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, S. 154.

75 Gotthold Ephraim Lessing, „Brief an Friedrich Nicolai. Hamburg, d. 26. Mai 1769“, Helmut Kiesel (Hrsg.), *Werke und Briefe. Briefe von und an Lessing*, Frankfurt am Main 1987, S. 608–611, hier S. 610.

sem kritischen Hinweis auf die hierarchische Anordnung der Künste in Lessings Klassifizierung geht es hier aber nicht um eine kunstsoziologische Kritik, auch wenn diese in einem anderen Kontext sehr bedeutsam sein mag.⁷⁶ Vielmehr ist für diesen Teil der Studie seine *implizite Suche nach einem kleinen Einen*, nach den winzigen Einheiten, d.h. nach einer einheitlichen Gattungs- oder Kunstform, von besonderem Interesse: Gibt es also *eine* Gattung, eine kleine oder kleinste Gattung, die sich von den nächst-, oben- oder untenstehenden Gattungen völlig befreien und die man theoretisch begründen kann?

Auf die Problematisierung dieser Frage im engeren Sinne, auf ihre Bedeutung für die Grenzüberschreitungen zwischen den Gattungen der Kunst sowie auf ihre Lösungen wird nach diesem Exkurs Schritt für Schritt gekommen. An dieser Stelle lässt sich aber noch darauf hinweisen, dass nicht nur die Verdienste der lessingschen Einteilung, sondern auch das Einheitsmotiv in dieser Einteilung über seine Zeit hinausgeht. Dieses Motiv betrifft also nicht bloß Lessings Laokoon-Schrift, sondern das Einteilungsproblem im Allgemeinen, das im 18. Jahrhundert seinen Höhepunkt erreicht und eine schnelle und enorme Wirkung auf das kunsttheoretische Denken seiner Zeit sowie in späterer Zeit gehabt, wie J. W. Goethe deutlich ausdrückte:

„Man muß Jüngling sein, um sich zu vergegenwärtigen, welche Wirkung Lessings *Laokoon* auf uns ausübte, indem dieses Werk uns aus der Region eines kümmerlichen Anschauens in die freien Gefilde des Gedankens hinriß. Das so lange mißverstandene *ut pictura poesis* war auf einmal beseitigt, der Unterschied der bildenden und Redekünste klar, die Gipfel beider erschienen nun getrennt, wie nah ihre Basen auch zusammenstoßen mochten.“⁷⁷

Lessings Behauptung, dass die Sprache als Medium der Poesie im Unterschied zum bildlichen Medium eine größere Komplexität habe und eben deswegen das ästhetisch Größere oder das Wertvollere zu vergegenwärtigen vermöge, lässt sich anschließend auf den offensichtlich größten Ein-

76 Für eine Analyse der Einteilung der Künste als Formen der sozialen und marktwirtschaftlichen Hierarchisierung vgl. Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main 1999, S. 187ff.

77 Johann Wolfgang von Goethe, „Dichtung und Wahrheit. Achstes Buch“, Dieter Borchmeyer, Klaus Detlef-Müller (Hrsg.), *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Frankfurt am Main 1986, S. 338–385, hier S. 345f.

teilungsversuch in der philosophischen Ästhetik, nämlich auf Hegels System der Künste, beziehen – auch wenn man dabei nicht wie in Goethes Äußerungen von einer direkten Wirkung auf es sprechen kann. Durch diesen Bezug kann man schließlich zwei wichtige Gedanken, die bei Lessing auftauchten, nämlich die medial-materiale Unterscheidung der Künste und das Einheitsmotiv in seiner Einteilung der Künste, stärker hervorheben.

Bekanntlich gliedert Hegel die Kunst einerseits in drei allgemein-historische Formen (symbolische, klassische und romantische Kunstformen) und andererseits in die diesen Formen entsprechenden fünf besonderen Kunstgattungen: Architektur, Skulptur, Malerei, Musik und Poesie.⁷⁸ Obwohl Hegels System der Künste in seinem Grad der Detailliertheit, in seiner Systematik und besonders hinsichtlich der (eigen-)geschichtlichen Dynamisierung der Künste weit über die lessingsche Einteilung hinausgeht, zeigen sein Grundmotiv und sein grundlegendes Einteilungskriterium, um die es in diesem Exkurs geht, eine starke Affinität zu Lessings Einteilung. Auch Hegel teilt die Künste im Grunde genommen nach ihrem unterschiedlichen Material-, Zeichen- und Mediencharakter ein. Auch für Hegel vermag diejenige Kunstform, deren Medium komplexer und deren Material befähigt ist, höhere „geistige Gehalte“ auszudrücken und hat damit einen höheren Platz in der hierarchischen Ordnung der Künste.⁷⁹ Da z.B. Architektur natürliche Stoffe oder Materialien verwendet, in denen für Hegel noch keine oder nur geringe Ausdrucksmöglichkeiten vergeistigt sind, nimmt sie im System der Künste den niedrigsten Rang ein. Dagegen sei aber die Sprache als ein Ergebnis von gemeinsamen und kulturellen Erfahrungen *bereits* geschichtlich durchgeistigt und darum vermöge sie höhere Grade von geistigen Wahrheiten sowie Gehalten (in den poetischen Gattungen) auszudrücken.⁸⁰ Nicht zuletzt verleiht Hegel genauso wie Lessing dem Drama den Status der höchsten Gattung:

„Das Drama muß [...] als die höchste Stufe der Poesie und der Kunst überhaupt angesehen werden. Denn den sonstigen sinnlichen Stoffen, dem Stein, Holz, der Farbe, dem Ton gegenüber, ist die Rede allein das der Exposition des Geistes würdige Element und unter den besonderen Gattungen der redenden Kunst wiederum die dramatische Poesie

78 Vgl. Hegel, *Werke 13*, S. 106ff.

79 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke 14. Vorlesungen über die Ästhetik II*, Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel (Hrsg.), Frankfurt am Main ²1993, S. 258.

80 Vgl. Feige, *Kunst als Selbstverständigung*, S. 156.

diejenige, welche die Objektivität des Epos mit dem subjektiven Prinzip der Lyrik in sich vereinigt“.⁸¹

Offenbar ist diese Vereinigung im Gefolge des Aufhebungsprinzips für Hegel kein Kompositum aus zwei Einheiten, sondern eine neue Einheit, die sich im Unterschied zum Epos und zur Lyrik „strenger in sich zusammenfass[t]“.⁸² Kurzum: Auch der hegelschen Einteilung liegt ein Gattungsverständnis zugrunde, das die einzelnen Kunstbereiche als einheitlich strukturierte (oder sich in der Geschichte einheitlich bildende) Formen behauptet, die grundsätzlich auf den Materialien und den Medien, die in jenen Bereichen verwendet werden, beruhen. Es mag sein, dass hier Hegels System der Künste zu vereinfacht skizziert und dabei eine ganze Reihe von wichtigen geschichtlichen Momenten, die die Individuationsprozesse der Künste dialektisch in Gang bringen, ausgelassen wurde. Jedoch ist diese Darstellung ausreichend, um die Momente der lessingschen Einteilung (mit Vor- und Nachteilen) im Anschluss an seiner Zeit wiederzuerkennen und daraus ein allgemeines Resümee über die Bedeutung und Probleme der Einteilungen der Künste zu ziehen.

Resümee der Einteilungsgeschichte

Einteilungen der Künste kann man immer als notwendige und wichtige Schritte denken, durch die wir ein allgemeines Verständnis der Differenzen und der Pluralität der Künste gewinnen können. Wie bereits vor diesem Exkurs thematisiert wurde, treten bei jedem Einteilungsversuch unterschiedliche Relationen und Unterschiede zwischen den Künsten in den Vordergrund. Mit Blick auf die historisch wichtigen Unterscheidungsstrategien von Lessing und Hegel lässt sich im Allgemeinen behaupten, dass die Differenzen zwischen den Künsten öfters nach *ihren jeweiligen medialen bzw. materiellen Komplexitätsgraden* bestimmt werden – und dieses Denken hat bis heute eine weitgehende Aktualität. Jene Strategien und Methoden sind zugleich, wie bei Lessing deutlich war, von dem heimlichen Motiv von (reinen) *Einheiten* geprägt, die nicht nur die Art der ästhetischen Differenz (Kunst/Nichtkunst) betreffen, die bereits im zweiten Teil

81 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke 15. Vorlesungen über die Ästhetik III*, Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel (Hrsg.), Frankfurt am Main 1986, S. 474.

82 Hegel, *Werke 15*, S. 482.

der vorliegenden Arbeit diskutierte wurde, sondern vor allem binnen-ästhetische Differenzen, durch die sich der ästhetische Gehalt oder Wert einer einheitlich strukturierten Gattung von einer anderen hierarchisch unterscheiden lässt.

Bevor auf die Wirkung und die Aktualität der lessingschen Einteilung im Rahmen der Bild- bzw. Medientheorien im 20. Jahrhundert eingegangen wird, lassen sich seine Theorie und das sich dabei auszeichnende Problem der einheitlichen Gattungsvorstellung wie folgt zusammenfassen: Lessing unterscheidet (zwar ähnlich wie seine Zeitgenossen wie Diderot, Dubos oder Mendelssohn) die Künste anhand ihrer Medien, Mittel, Zeichen oder Materialien voneinander: Poesie und Malerei bedienen sich unterschiedlicher Medien und Zeichen und sind deshalb höchst verschieden. Er geht allerdings im nächsten Schritt über diese material- und medienspezifische Unterscheidung hinaus und differenziert auch das Ästhetische oder Poetische nach der verschiedenen Zeichenverwendung in verschiedenen Kunstbereichen voneinander: Lessings Theorie setzt also *ästhetisch-poetische* Differenzen ein, indem er das Poetische von dem Nicht-Poetischen selbst in der Sprache oder das Schöne von dem Nicht-Schönen innerhalb der bildenden Kunst unterscheidet. Der Gewinn sowie das Problem der lessingschen Einteilung liegen in dieser bereichsspezifischen Differenzierung des Ästhetischen. Seine Theorie ist einerseits höchst produktiv, weil sie unterschiedlichen Kunstphänomenen in ihrer Verschiedenheit gerecht wird und uns dabei einen fruchtbaren Blick auf die Differenzierungsmöglichkeiten der einzelnen Künste bietet. Aber andererseits ist sie problematisch, weil er durch eine hierarchisierende Denklogik unteilbare Einheiten (Gattungen) postuliert, die unmittelbar auf der materialen oder medialen Spezifik der jeweiligen Kunst beruhen. Dieses Motiv kann man am besten bei seiner (impliziten) Erstellung einer Rangordnung der Künste erkennen, die nicht bloß übergeordnete Gattungen wie Poesie und bildende Kunst, sondern einen einzelnen Bereich (die Poesie) in höhere und niedrigere Formen hierarchisch eingliedert. Damit gelangen aber diese ausdifferenzierten Ästhetiken immer wieder zu den kleinen Einheiten, die niemals ineinander übersetzt werden können. Obwohl Lessing sich mit seiner Theorie von der Idee der Vereinigung der Künste völlig entfernt, tauchen am Ende neue *Einheiten* auf, die die einzelnen Künste und Gattungen als kleine, undurchdringliche und in sich eingeschlossene Formen behauptet. Es geht schließlich bei Lessings Versuch zwar nicht um eine Vereinigung, aber um eine *Ein*-Teilung der Künste.

Versucht man schließlich die Pluralität der Künste anhand der lessingschen (oder hegelschen) Einteilungskriterien zu verstehen, erkennt man zwar zahlreiche ästhetisch ausdifferenzierte Bereiche, die aber am Ende auf kleineren und nicht weiter ablösbaren *Einheiten* beruhen. Mit anderen Worten: Es wird bei Ein-Teilungen ständig die Existenz von unteilbaren Einheiten, nämlich Gattungseinheiten, vorausgesetzt, oder versucht, solche Einheiten theoretisch zu begründen. Dieses Einheitsmotiv wird im zweiten Kapitel (III.2) als ein Problem der Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten ausgeführt wird. Davor lässt sich aber noch klar machen, dass die Materialspezifik sowie das Einheitsmotiv, nämlich die Voraussetzung von oder die Suche nach Gattungseinheiten, keineswegs auf Lessing, auf Hegel oder auf die Schriften des 18. und 19. Jahrhunderts zu begrenzen sind, sondern dass man ihnen ebenso in den kunsttheoretischen Kontexten des 20. Jahrhunderts und auch heute besonders im Rahmen der Bild- und Medientheorien sehr oft begegnet.

1.3 LAOKOON SEIT DEM 20. JAHRHUNDERT: DAS PARADIGMA DER MEDIENSPEZIFITÄT

Die Entstehung von (heterogenen) Kunstformen wie Tonfilm, Videokunst oder Collagen und die Entwicklung von neuen künstlerischen Strömungen wie dem Futurismus oder der abstrakten Kunst haben seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts die Laokoon-Debatte wieder aktualisiert. Die von Oskar Walzel geprägte und bis heute gebräuchliche Rede von der Entgrenzung bzw. der „wechselseitige[n] Erhellung der Künste“⁸³ sowie Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten haben die Aufmerksamkeit wieder auf die Debatte um die Grenzen der einzelnen Künste gelenkt. Denn welche Grenzen und Eigenschaften der Künste überhaupt überschritten werden, könnte man, wie eingangs angemerkt wurde, wiederum durch die Überprüfung dessen erklären, wie die Grenzen der Künste definiert und sie voneinander abgegrenzt werden.⁸⁴ Wurden die einzelnen Künste im oben

83 Oskar Walzel: „Wechselseitige Erhellung der Künste“, Arthur Liebert (Hrsg.), Philosophische Vorträge der Kantgesellschaft. Berlin 1917. Nr. 15/1. S. 1–92, hier S. 15.

84 Hans Holländer schreibt ebenfalls: „Für das Verhältnis von Literatur und Malerei liefert die Unterscheidung Lessings zunächst eine brauchbare Grundlage, denn es

diskutierten Laokoon-Streit nach der Verschiedenheit bzw. den unterschiedlichen Ausdruckskräften ihrer Medien oder Materialien klassifiziert, so könnte man sagen, dass seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts bis heute in vielen kunsttheoretischen Kontexten ähnliche theoretische Maßnahmen gegen die Überschreitungen der medialen und normativen Grenzen entwickelt werden.

In den kunsttheoretischen Schriften der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts lassen sich direkte Anspielungen auf Lessings Laokoon erkennen: Irving Babbitts Buch *The new Laokoon. An Essay on the Confusion of the Arts* (1910), Rudolf Arnheims Essay *Neuer Laokoon. Die Verkoppelung der künstlerischen Mittel, untersucht anlässlich des Sprechfilms* (1938) und Clement Greenbergs berühmter Aufsatz *Towards a newer Laocoon* (1940) sind hier zu nennen. Bei diesen Schriften wurde auf unterschiedliche Weise versucht, hinsichtlich der neu entstehenden Kunstformen und Künstlerbewegungen eine *neue* Laokoon-Grundlage zu Grenzen und Unterschieden der Künste untereinander zu etablieren oder diese Grenzen neu zu definieren. Auch in den letzten Jahrzehnten wurde dem Laokoon-Thema nicht weniger Aufmerksamkeit geschenkt. Das Gegenteil ist der Fall: Es erfreut sich in der Forschung einer andauernden Aktualität.⁸⁵

Auch wenn diese genannten (und noch viele weitere) Aufsätze, Werke oder Sammelbände in der Forschung, die sich auf Lessings Laokoon produktiv und zugleich sehr kritisch beziehen, nicht im Einzelnen thematisiert werden können, verdient doch vor allem Greenbergs Ansatz, der auch die berühmten Kunst- und Fotografie-Theorien von Michael Fried und Rosalind Krauss entscheidend beeinflusste, an dieser Stelle eine kurze Erwähnung. Ähnlich wie Lessing, der die Grenzen der Poesie aus der Spezifität des sprachlichen Mediums ableitete, versuchte Greenberg mit Blick auf

ist zweckmäßig, diejenige Grenze zu sehen, die überschritten werden muss, wenn es nicht beim bloßen, unvergleichbaren Nebeneinander bleiben soll.“ Hans Holländer, „Literatur, Malerei und Graphik: Wechselwirkungen, Funktionen und Konkurrenzen“, Peter V. Zima (Hrsg.), *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*, Darmstadt 1995, S. 129–170, hier S. 130f.

85 Um nur einige wichtige Beiträge zu erwähnen, die sich auf Lessings Laokoon produktiv, aber zugleich kritisch beziehen vgl. Thomas Koebner (Hrsg.), *Laokoon und kein Ende. Der Wettstreit der Künste*, München 1989; Imke Kreiser, *Laokoon im einundzwanzigsten Jahrhundert oder die Neurobiologie der Ästhetik*, Bochum 2002; Michael Franz u.a. (Hrsg.), *Electric Laokoon. Zeichen und Medien, von der Lochkarte zur Grammatologie*, Berlin 2007.

neue Tendenzen (vor allem den Abstraktionsmus) die Grenzen der bildenden Künste ebenso medienpezifisch zu bestimmen. Ihm zufolge habe die Malerei in der Moderne ihre wahren Dimensionen wie Farbwerte, Flächigkeit und Reinheit entdeckt:

„[A] modernist work of art must try to avoid dependence upon any order of experience not given in the most essentially construed nature of its medium. [...] The arts are to achieve concreteness, ‘purity,’ by acting solely in terms of their separate and irreducible selves.“⁸⁶

Das Wichtige aber an seinem Ansatz ist, dass diese angestrebte Reinheit in den Künsten paradoxerweise durch die Erkennung der Grenzen und Beschränkungen, die in der Natur des bearbeiteten Mediums liegen, erreicht werden könne: „Reinheit bedeutet in der Kunst die Akzeptanz, die bereitwillige Akzeptanz der Beschränkung des Mediums der jeweiligen Kunst.“⁸⁷

Obwohl man nicht immer wie bei Greenberg solche deutlichen Anspielungen auf Lessings Laokoon finden kann, kann man im Rahmen der kunst-, medien- und literaturtheoretischen Diskussionen ab dem 20. Jahrhundert allgemein doch von einem neuen Laokoon-Paradigma⁸⁸ sprechen. Das Laokoon-Paradigma hieße in einfachsten Worten, dass (seit der Avantgarde-Kunst bis heute in vielen Kunstkontexten) die Medien und die Materialien der Künste als die ästhetischen Ressourcen derselben implizit oder explizit angenommen werden. Anders gesagt: Es wird öfters vorausgesetzt, dass ästhetische Dimensionen der einzelnen Künste auf den Materialien und Medien beruhen, die sie jeweils verwenden. Bei dieser Voraus-

86 Clement Greenberg, „The New Sculpture“, ders. (Hrsg.), *Art and culture. Critical essays*, Boston 1961, S. 139–145, hier S. 139.

87 Clement Greenberg, „Zu einem Neueren Laokoon (1940)“, Karlheinz Lüdeking (Hrsg.), *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, Amsterdam u.a. 1997, S. 56–81, hier S. 71.

88 Die Bezeichnung „Laokoon-Paradigma“ ist auch der Titel eines Sammelbands: Inge Baxmann, Bernhard Siegert (Hrsg.), *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, Berlin 2000. Jedoch wird es an dieser Stelle weniger auf die einzelnen Beiträge in diesem Band bezogen, die die Gültigkeit von Lessings Schrift in außerästhetischen Bereichen jeweils aus unterschiedlichen Perspektiven behandeln, als vielmehr auf die Aktualität der Materialästhetik (im lessingschen Sinne) und ihre bedeutende Rolle in der gegenwärtigen Ästhetik.

setzung wird den jeweiligen Medien und Materialien schließlich ein ästhetisches Potential zugeschrieben, aus dem einzelne Kunstgattungen ihre Besonderheiten gewinnen.

Dass es ein solches Paradigma gibt, wird im Folgenden im Hinblick auf die Untersuchungen des US-amerikanischen Philosophen und Filmwissenschaftlers Noël Carroll zur Geltung gebracht. Nach einer langen und kritischen Auseinandersetzung mit den Schriften der bekannten Theoretiker aus Bereichen wie der Film- und Videokunst sowie der Fotografie oder der Malerei (z.B. mit R. Arnheim, A. Bazin, E. Weston oder F. Gillette) stellt Carroll die Behauptung auf, dass viele Theorien von einer gemeinsamen Annahme ausgingen, die historisch auf Lessings Laokoon sowie auf Greenbergs Medienessentialismus beruht und die man als Medienspezifitätsthese der Künste bezeichnen könne.⁸⁹ Diese These, d.h. das hintergründige und verdeckte Motiv einer Material- und Medienspezifik der Künste, wird von Carroll wie folgt beschrieben:

„The medium-specificity thesis holds that each art form has its own domain of expression and exploration. This domain is determined by the nature of the medium through which the objects of a given art form are composed.“⁹⁰

Nach der Medienspezifitätsthese der Künste, von der Carroll zufolge viele Kunst-, Medien- und Filmtheorien seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts ausgehen, erlangt jede einzelne Kunst bzw. Kunstform durch ihre Medien und Materialien ihre ästhetische Eigenheit bzw. Domäne. Anders gesagt, selbst die verwendeten Medien der Künste (Ton, Wort, Farbe oder auch neue technische digitale Medien in komplexeren Formen), die in ihrer Natur wesentliche oder ästhetische Eigenschaften besitzen, bestimmen – nach dieser impliziten oder expliziten Annahme – das, was ein Kunstbereich, eine Kunstform oder eine Kunstgattung ist.

„The specificity thesis“, schreibt Carroll weiter, „has both an excellence component and a differentiation component.“⁹¹ Nach dem ersten, ex-

89 Für einen Überblick über seine Auseinandersetzung mit diesen und weiteren Theoretikern vgl. Noël Carroll, „Medium Specificity Arguments and the Self-Consciously Invented Arts: Film, Video and Photography“, ders. (Hrsg.), *Theorizing the moving image*, Cambridge, New York 1996, S. 3–24, hier S. 3–9.

90 Noël Carroll, „The Specificity of Media in the Arts“, ders. (Hrsg.), *Theorizing the moving image*, Cambridge, New York 1996, S. 25–36, hier S. 26.

91 Carroll, „The Specificity of Media in the Arts“, S. 31.

zellenten Element zeichnet sich jede einzelne Kunst oder Kunstform dadurch aus, dass sie auf Grund ihres spezifischen Mediums etwas Vorzügliches schafft. Das zweite, *unterscheidende* Element dieser These heißt, dass dieses vorzügliche oder ausgezeichnete Element zugleich dasjenige Moment ist, das eine Kunst von den anderen Künsten *unterscheidet*. Mit anderen Worten: Dasjenige, das eine Kunst von anderen Künsten unterscheidet, fällt mit dem exzellenten Medium, das sie hat, zusammen.⁹² Diese beiden Komponenten der Medienspezifitätsthese lassen sich mit Carroll auf verschiedene Weise lesen. Zum Beispiel tritt das exzellente oder einzigartige Moment einer Kunstgattung (das spezifische Medium) zugleich als dessen komparatistisches bzw. agonales Moment auf.⁹³ Während eine bestimmte Kunst bzw. Kunstgattung einen künstlerischen Zweck auf Grund ihres spezifischen, ausgezeichneten Mediencharakters am besten erreicht, vermag eine andere Kunst mit einer andersartigen Medienspezifität es nicht, einen bestimmten künstlerischen Zweck auf die gleiche Weise zu erfüllen – wie es bei Lessings Streit um die Leidensdarstellung der Fall war. Aus diesem Grund muss man nach Carroll die Medienspezifitätsthese auch normativ lesen:

„Do not make an art form do what it cannot do‘ means ‚Do not make it do what it ought not to do because some other art does it.‘ Thus, the medium-specificity formula is an injunction.“⁹⁴

Mit Blick auf Carrolls Diagnosen, Beschreibungen und Hinweise kann man tatsächlich nachvollziehen, dass das (materiale) Medium für viele verschiedene Theorien der Malerei, des Films und der Fotografie sehr oft als ein sehr entscheidendes theoretisches Instrument auftaucht. Bei jenen kunsttheoretischen Forschungen bzw. Diskussionen wird der Fokus direkt oder indirekt auf vermeintliche Besonderheiten bzw. die Spezifität der in den Kunstwerken verwendeten Medien (besonders der technischen oder

92 Vgl. „An underlying assumption of the medium-specificity thesis appears to be that what a medium does best will coincide with what differentiates media (and art forms).“ Carroll, „The Specificity of Media in the Arts“, S. 30.

93 Vgl. Carroll, „Medium Specificity Arguments and the Self-Consciously Invented Arts“, S. 18.

94 Carroll, „The Specificity of Media in the Arts“, S. 30.

digitalen Medien) gelenkt.⁹⁵ Anstatt hier auf aktuelle Mediendiskurse im Zusammenhang der Theorien der einzelnen Künste detailliert einzugehen, lässt sich das grundlegende Problem, um das es in diesem Kapitel geht, deutlich machen: Das oben mit Lessing und Hegel besprochene, heimliche Motiv von kleinen Einheiten, von selbstbestimmten Kunstbereichen, von undurchdringlichen Kunstgattungen geht in einer neuen Form und mit neuen Begriffen (der Medienspezifik) weiter. Demnach lassen sich verschiedene künstlerische Formen, Gattungen oder Genres, die sich besonders im Laufe des 20. Jahrhunderts durch die Entstehung neuer Techniken und Medien formiert haben, ebenso nach diesen Techniken, Materialien und Medien einteilen; und wichtiger als diese Einteilung ist die Behauptung, dass sie in diesen eingeteilten Bereichen spezifische und unübersetzbare ästhetische Dimensionen haben, die ein Ergebnis der verwendeten Materialien und Medien seien.

Dass es ein heimliches Einheitsmotiv bei den Theorien der Künste gibt, lässt sich aber nicht nur auf den Kontext der medienspezifischen Unterscheidung der Künste begrenzen. Die Medienspezifitätsthese führt zwar unmittelbar zu dem Motiv eines einheitlichen Gattungsverständnisses. Jedoch heißt dies nicht, dass nur diese These vom Gedanken der einheitlich strukturierten Kunstgattungen, -formen und -stile ausginge. Selbst bei Carrolls Alternative, die er gegen die Medienspezifitätsthese vorschlägt, kann man ein solches Motiv erkennen. Um dies näher zu zeigen, soll aber zuerst sehr knapp Carrolls „contra-medium specificity thesis“⁹⁶ erläutert werden.

Gegenüber der Medienspezifitätsthese, die besagt, dass die Künste ihre jeweilige ästhetische Domäne durch ihre spezifischen Medien gewinnen, behauptet Carroll, dass weniger physikalische Strukturen und materielle Eigenschaften der Medien dafür ausschlaggebend sind, was wir als Kunst denken, als vielmehr *die Verwendungsweise* der Medien, die dem künstle-

95 Das bedeutet aber keineswegs, dass es zugleich viele Autoren gibt, die mit dem Begriff „Medium“ anders und sehr kritisch umgehen oder ihn mit Blick auf seine außerkünstlerische Verwendung weiter differenzieren. Für solche kritische Medienverständnisse in Bezug auf Kunst und Ästhetik vgl. z.B. Stefan Münker (Hrsg.), *Was ist ein Medium?*, Frankfurt am Main 2012 oder für einen philosophischen Medialitätsbegriff vgl. Reinhard Margreiter, *Medienphilosophie. Eine Einführung*, Berlin 2007; Christoph Hubig, *Technikphilosophie als Reflexion der Medialität*, Bielefeld 2006.

96 Carroll, „The Specificity of Media in the Arts“, S. 29.

rischen Zweck eines gegebenen Kunstbereichs entspricht oder jenen erfüllt: „A medium is used to serve the purposes of an art form, a style, or a genre. Those purposes make different aspects if the medium relevant, rather than vice-versa.“⁹⁷ Welcher Aspekt eines Mediums bei einem künstlerischen Schaffen wichtig sein wird, wird also erst durch die Zwecke der künstlerischen Formen, Genres oder Gattungen bestimmt und nicht umgekehrt:

„That is, contra the medium-specificity thesis, there are no techniques, there are unavailable to an artist because of a failure to exploit certain characteristics of a given medium (or because of overlaps media). Rather there are styles, genres, art forms, and their presiding purposes, which determine the viability of a technique within a context of use.“⁹⁸

Durch die Verwendungsweise der Medien, die für die Realisierung verschiedener künstlerischer Zwecke in gegebenen Kunstformen geeignet sind, werden also nach Carroll immer neue Eigenschaften, neue Aspekte und Qualitäten der physikalischen Medien artikuliert. Carroll kann mit diesem Kontra-Argument recht plausibel erklären, warum ein einziges Medium in verschiedenen künstlerischen Kontexten verschiedene Eigenschaften haben kann. Die Farbe z.B. erwirbt nach Carroll in jeder verschiedenen Strömung der Malerei eine andere Qualität, die erst durch die Art und Weise der Verwendung dieses Mediums in der betreffenden Strömung manifest wird. Während dieses Medium in der Landschaftsmalerei als ikonische Tiefe („*pictorial depth*“) bestimmt werde, sei das Medium der modernen Malerei durch bildhafte Flächigkeit („*flatness*“) gekennzeichnet:⁹⁹ „In short, the purposes of a given art – indeed of a given style, movement, or genre – will determine what aspects of the physical medium are important.“¹⁰⁰ Carroll macht also gegenüber dem Paradigma der Medienspezifik geltend, dass eine künstlerische Praxis, die in einem Kunstbereich (in einer Gattung, in einem Kunststil usw.) vollzogen wird, der vermeintlichen Eigenart des Mediums immer vorangeht. Es geht hierbei in erster Linie um den (gattungsbezogenen) Vorgang der Praxis vor

97 Carroll, „The Specificity of Media in the Arts“, S. 29.

98 Carroll, „The Specificity of Media in the Arts“, S. 29f.

99 Vgl. Carroll, „The Specificity of Media in the Arts“ S. 29.

100 Carroll, „The Specificity of Media in the Arts“ S. 28. Hervorhebung T.A.

dem materialen Medium. Ohne eine künstlerische Absicht, die aufgrund von gegebenen Stilen, Formen, Bereichen, Gattungen und Strömungen relativiert wird, kann man also nach Carroll von einer Spezifik des Mediums überhaupt nicht reden. Erst durch die Art und Weise des künstlerischen Umgangs mit den Stoffen, mit den Medien, die dem jeweiligen Kunstgebiet entspricht, können die Medien verschiedene Spezifika gewinnen – und nicht umgekehrt.

Ausgehend von Carrolls Überlegungen lässt sich schließlich ein wichtiger Zug der praxisbezogenen Ästhetik hinsichtlich des verschiedensten Materialgebrauches in der Kunst klar umreißen: Die Werte und die Besonderheiten unserer Kunstpraktiken können niemals auf die Eigenschaften der rohen Materialien bzw. Medien reduziert oder ausgehend von diesen verstanden werden; sie gehen immer über diese hinaus und lassen immer neue Eigenschaften von ihnen hervortreten. Allerdings liegt Carrolls Überlegungen zugleich ein ziemlich fragwürdiges Konzept von Stilen, Formen, Genres, Kunstbereichen, Kunstgattungen usw. zugrunde, das hier sowie im nächsten Kapitel im Rahmen der Debatte um die Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten näher problematisiert wird. Wie können die Gattungen, Formen oder Genres bestimmte Zwecke haben, die den Kunstpraktiken *vorangehen* oder diese im Voraus enthalten? Während die Medienspezifik eine Gattungseinheit – eine Einheit in *allgemeiner* Form, nämlich als Stileinheit, Einheit einer Kunstform oder einer Bewegung in festen Konturen – in Anlehnung an die Medienqualitäten der Kunstwerke nachträglich postulieren, werden bei Carroll diese Einheiten vorgängig *vorausgesetzt*. Indem Carroll also das Verhältnis zwischen Praxis und Medium umkehrt, macht er zwar einen wichtigen Schritt und stellt ein plausibles und anti-essentialistisches Kunstverständnis auf. Jedoch tut er dies anhand eines unklaren und auch einheitlich gedachten Genre-, Stil- oder Gattungsbegriffs, der bestimmte Absichten bzw. Zwecke hat und den einzelnen Kunstwerken vorangeht. Auch in späteren Schriften von Carroll, die in anderen Zusammenhängen niedergelegt sind, z.B. in seinem Buch *On Criticism*, lässt sich die Voraussetzung eines einheitlichen Gattungskonzepts wieder erkennen:

„Fundamental to the task of criticism is *placing the artwork at hand in its proper category* (or categories), because, once we know the category (or categories) to which the

artwork *belongs*, we have a sense of the kind of expectations that it is appropriate to bring to the work [...].“¹⁰¹

In diesem Zusammenhang versucht Carroll geltend zu machen, dass die Gattungen (oder einzelne Kunstformen, Kategorien, Genres usw.) für unsere kunstspezifischen sowie -kritischen Werturteile eine unverzichtbare Rolle spielen. Erst wenn wir die Kunstwerke durch unsere interpretative sowie evaluative Aktivitäten in ihre passenden Kategorien einordnen, gewinnen sie an Bedeutung und entsprechen sie den Erwartungen, die mit den übergeordneten Kategorien verbunden sind. Allerdings setzt er dabei Gattungen oder Kategorien offensichtlich als vorgegebene Einheiten voraus, in die wir Kunstwerke richtig einordnen können bzw. sollen. Wodurch diese Einheiten sich genau auszeichnen, bleibt allerdings völlig unklar.

Mit dieser Kritik wird allerdings nicht behauptet, dass das Gattungsproblem, d.h. die Vorstellung einer einheitlich strukturierten Gattung nur Carrolls Schriften oder die mit ihm diskutierte Medienspezifitätsthese betreffe. Sie zielt vielmehr darauf ab, anhand von exemplarischen Bezügen auf ein heimliches Motiv aufmerksam zu machen, das in vielen kunsttheoretischen Debatten öfters angenommen wird: Man geht beim Denken und Sprechen über die Einteilung sowie die Pluralität der Künste sehr oft davon aus, dass die Gattungen, die Untergattungen oder die Genres einheitlich konstituierte oder vorgegebene Formen seien, oder sie etwas haben, das gegenüber vielen Veränderungen trotzdem einheitlich bleibe. Entweder sucht man implizit nach einer Einheit der betreffenden Gattung (wie es in den Einteilungen der Künste der Fall war), oder man setzt bereits zu Beginn ein einheitliches Gattungskonzept (wie bei Carroll) voraus, in das man einzelne Kunstwerke nachträglich einordnen oder anhand des-

101 Noël Carroll, *On criticism. (Thinking in Action)*, New York 2009, S. 93. Hervorhebung T.A. Für Daniel Martin Feiges zutreffende Kritik an dieser Textstelle und allgemein an Carrolls Genre-Konzept vgl. Daniel Martin Feige, „Alle Genres sind prekär und kein Genre ist prekär, oder: Die Logik des Genres im Genre der (hegelschen) Logik“, Hanno Berger u.a. (Hrsg.), *Prekäre Genres. Kleine, periphere, minoritäre, apokryphe und liminale Gattungen und Formen*, Bielefeld 2015, S. 17–30, hier S. 17–23. Jedoch werden folgende Ausführungen auch von der Alternative, die Feige anhand einer Aktualisierung von Hegels Logik der Allgemeinheit und Besonderheit suggeriert, abweichen.

sen man diese interpretieren kann. Warum dieses Motiv für die Grenzen und Grenzüberschreitungen der Künste Probleme darstellen muss, wird das Thema des nächsten Kapitels sein.

2 Das Problem der Grenzüberschreitung zwischen den Künsten

Im vorangehenden Kapitel wurde anhand der Geschichte der Einteilung der Künste sowie deren Aktualisierung im heutigen Kunstdiskurs ein Motiv entdeckt, das – explizit oder implizit – die einzelnen Künste und Gattungen als einheitlich konstruierte, Formen, Bereiche oder Systeme behauptet. Warum soll aber dieses Einheitsdenken für die aktuellen Kunsttheorien ein Problem bereiten? Anders gefragt: Wenn man Gattungen als Einheiten annimmt, die eine bestimmte Gruppe von Werken, Formen, Stilen usw. repräsentieren oder beinhalten sollen, muss dabei überhaupt ein kunsttheoretisch oder -philosophisch wichtiges Problem entstehen? Oder handelt es sich beim Einheitsmotiv stattdessen nur um ein ideologisches Problem? Es wird im Folgenden argumentiert, dass das Einheitsdenken mindestens mit einem wichtigen kunsttheoretischen Problem konfrontiert werden muss, das es selbst vernachlässigt oder übersieht, oder wenn es doch bemerkt wird, nur recht unplausibel behandelt.

Wenn man bewusst oder unbewusst von einem Denkmotiv ausgeht, das die einzelnen Künste als einheitlich strukturierte Formen behauptet, muss man notwendigerweise mit den Grenzüberschreitungen und den Übergängen *zwischen den Künsten*, mit ihren gegenseitigen Interaktionen, Kombinationen – oder abwertend: mit ihren Vermischungen – ein Problem haben.¹ Postuliert man ganz explizit den Gedanken einer Einheit der

1 Im Rahmen dieser Arbeit wird hauptsächlich dieses Problem behandelt. Es gibt aber noch andere Probleme, die aus dem Einheitsdenken hinsichtlich der Kunst hervorgehen. Man kann z.B. argumentieren, dass die prinzipielle *Entstehungsmöglichkeit* von Gattungen, Formen oder Stilen mit dem Motiv der Gattungseinheit

Gattungen, schließt man dabei unmittelbar solche künstlerischen Praktiken aus, die offensichtlich auf mehrere Gattungen hinweisen oder die die Formen, Medien und Techniken anderer Gattungen verwenden. Geht man stattdessen implizit von den Gattungseinheiten aus, beschreibt man jene Praktiken entweder bloß additiv oder zu verkürzt. Während diese Phänomene in der Geschichte mit Blick auf die oben diskutierten Einteilungen der Künste ganz explizit und abwertend weggelassen wurden, betrachtet man sie heute zwar als weniger verwerflich – das mag daran liegen, dass die Grenzüberschreitungen, Vermischungen, das Aufeinandertreffen etc. der Künste in der gegenwärtigen Kunstwelt mittlerweile omnipräsent geworden sind und dadurch eine diskursive Macht besitzen –, *jedoch behandelt man sie recht verkürzt und unplausibel*. Das auf dem Einheitsdenken beruhende Problem der Grenzüberschreitung zwischen den Künsten kann man der Reihe nach in zwei Schritten – zuerst durch ihre Vernachlässigung in der Geschichte und dann durch ihre verkürzte oder unplausible Beschreibung im heutigen kunsttheoretischen Diskurs – präziser erläutern:

Wenn man mit Lessing, Hegel und mit den oben angeführten Medienspezifiktheorien davon ausgeht, dass jeder Kunstbereich aufgrund seiner Materialspezifität eine eigenartige ästhetische Domäne besitzt, schließt man dabei meistens die Vermischungen der Künste von der jeweiligen Theorie ganz explizit oder auch normativ aus. Diesen Ausschluss lässt sich zuerst kurz mit Goethe, dessen Einteilungsdenken von Lessing entscheidend beeinflusst war, und dann mit Hegel deutlicher machen. In der kunstwissenschaftlichen Zeitschrift *Propyläen*, die von ihm publiziert wurde, erteilt Goethe den Überschneidungen bzw. den Vermischungen der Künste eine klare Absage:

„Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalls der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben. Die Künste selbst, sowie ihre Arten sind untereinander verwandt, sie haben eine gewisse Neigung sich zu vereinigen, ja sich ineinander zu verlieren; aber eben darin besteht die Pflicht, das Verdienst, die Würde des echten Künstlers, daß er das Kunstfach, in welchem er arbeitet, von anderen abzusondern, jede

mangelhaft thematisiert wird. Stattdessen wird öfters auf die *vorhandenen* Kunstgattungen rekurriert, ohne auf die prinzipielle Offenheit der Entstehung neuer Gattungen einzugehen. Ein Denken der Pluralität der Künste kann aber nicht bloß auf die uns bekannten Kunstwerke und -formen begrenzt werden, sondern die Entstehungslogik neuer Gattungen (nicht im Sinne einer Zukunftsforschung) muss einbezogen werden.

Kunst und Kunstart auf sich selbst zu stellen und sie aufs möglichste zu isolieren wisse.“²

In ähnlicher Weise hat Hegel Vermischungen oder Kombinationen der Künste aus seinem System ausgeschlossen. Nachdem er die Kunst in fünf besondere Gattungen eingeteilt hatte, schrieb er den sogenannten gemischten Kunstformen einen unvollkommenen bzw. systemexternen Status zu:

„[W]ie in der Natur die Zwitterarten, Amphibien, Übergänge statt der Vortrefflichkeit und Freiheit der Natur nur ihre Ohnmacht bekunden, die in der Sache selbst begründeten, wesentlichen Unterschiede nicht festhalten zu können [...], so steht es auch in der Kunst mit solchen Mittelgattungen, obschon dieselben noch manches Erfreuliche, Anmutige und Verdienstliche, wenn auch nicht schlechthin Vollendetes leisten können.“³

Selbstverständlich wäre es hier überhaupt nicht angebracht, kunsttheoretischen Überlegungen von Hegel und Goethe, die vor ca. 200 Jahren formuliert wurden, als Ganze kritisch zu überprüfen. Solche direkten negativen Aussagen über die Vermischungen der Künste – in Anbetracht der künstlerischen Entwicklungen in den letzten Jahrhunderten (von Wagners Gesamtkunstwerksidee über die Avantgarde-Kunst bis hin zur andauernden Performativierung der Künste seit den 1960er Jahren⁴) – haben im aktuellen Diskurs über die Kunst sowieso keinen bedeutenden Platz mehr. Mit dem Hinweis auf Goethes und Hegels Überlegungen geht es hier stattdessen darum, ein problematisches Verständnis der Vermischungen der Künste zu klären, das bis heute kaum etwas von seiner Aktualität verloren hat: Wie stellen wir überhaupt eine gemischte Gattung oder eine Mittelgattung fest? Und wie verstehen wir, dass etwas in eine solche Gattung gehört? Wie können die Werke also in eine Mittelgattung oder in eine gemischte Gattung gehören, wenn diese (nach der Einheitslogik) keine reale Existenz hat? Wenn es aber keine Mittelgattung gibt, dann lässt sich das Problem der Gattungsmischungen stärker formulieren: Wie und in welchem Sinne kann ein Kunstwerk *gleichzeitig* in zwei oder drei Gattungen gehören?

2 Johann Wolfgang von Goethe, „Einleitung <in die ‚Propyläen‘>“, Friedmar Apel (Hrsg.), *Ästhetische Schriften 1771–1805*, Frankfurt am Main 1998, S. 457–475, hier S. 468f.

3 Hegel, *Werke 14*, S. 263.

4 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*.

Auch diese Kritik geht über Lessing, Hegel, Goethe oder die oben problematisierte Medienspezifitätsthese hinaus. Denn das Motiv der einheitlich strukturierten Gattungslogik lässt sich ebenfalls im aktuellen Diskurs über die Kunst durchaus diagnostizieren. Hier stellen zwar sogenannte Vermischungen der Künste allgemein nichts Verwerfliches mehr dar, jedoch werden die Phänomene der gemischten Gattungen begrifflich ziemlich unplausibel und als problembehaftet behandelt. Als Beispiel lässt sich an dieser Stelle Dominic McIver Lopes' Überlegungen zum Zusammenhang zwischen den einzelnen Werken und den Künsten anführen.⁵ Die in den letzten Jahren von Lopes entwickelte „buck passing theory of art“ besagt, dass etwas nur dann als ein Kunstwerk gelten könne, solange es ein Mitglied einer Kunstart (oder Kunstgattung) sei: „ x is a work of art if and only if x is a work of K , where K is an art.“⁶ Seine Theorie habe, wie er weiterführt, zwei Implikationen. Erstens: Einer Kunstgattung zugehören sei eine hinreichende Bedingung dafür, dass etwas ein Kunstwerk ist.⁷ Zweitens: Es gibt kein Kunstwerk, das nicht in eine Kunstgattung gehört, d.h., jedes Kunstwerk gehört in eine Gattung. Für diese zweite Implikation führt Lopes das Beispiel von William Blakes sogenannten „illustrated poems“ an, welches seiner Meinung nach für die Buck-Passing-Theorie keine Herausforderung darstelle:

„What about the second implication of the buck passing theory, namely the proposition that every work of art belongs to some art kind? Are there counterexamples to this claim? Works belonging to more than one art are not genuine counterexamples. The buck passing theory does not say that every art work belongs to one and only one kind of art. It welcomes works like William Blake's illustrated poems, which belong to both literature and painting. Whether a theory of literature admits Blake's *Europe* as a work of literature or whether a theory of painting admits it as a work of painting, the buck passing theory of art counts it as a work of art.“⁸

Für Lopes bedarf es keiner weiteren Erklärung: *Europe* gehört gleichzeitig in die Literatur und in die Malerei. Aber *was* gehört überhaupt oder welche Teile, Elemente oder Momente von *Europe* gehören in die Malerei und welche andere in die Literatur? Sind sie sinnlich und/oder begrifflich

5 Vgl. Dominic McIver Lopes, *Beyond Art*, Oxford 2014, S. 11ff.

6 Lopes, *Beyond Art*, S. 16.

7 Lopes, *Beyond Art*, S. 16.

8 Lopes, *Beyond Art*, S. 17.

feststellbar? Kann man sie voneinander trennen und als zwei verschiedene Fragmente analysieren, interpretieren oder erfahren? Kann man z.B. die Bilder aus *Europe* herausschneiden und sie als der Malerei zugehörig denken? Wenn ja, inwiefern sind diese Bilder noch die Bilder von *Europe*? Müssen sie dann (selbst nach der Buck-Passing-Theorie) nicht als selbstständige Kunstwerke gelten, weil sie Mitglieder der Gattung ‚Malerei‘ sind? Müsste man dann diesen Bildern, die der Malerei angehören, nicht andere Bezeichnungen, z.B. Namen, Register usw., geben?

Man kann wohl behaupten, dass Lopes bei der Formulierung seiner Thesen von zwei möglichen Gedanken ausgeht, die er zwar nicht erwähnt, die man aber mit Blick auf die Bilder in *Europe* wie folgt rekonstruieren kann:⁹ Erstens: Lopes nimmt an, dass die von den Schriften abgelösten Bilder *keine* Werke der Malerei, sondern nur Anspielungen auf diese sind. Inwiefern wäre es dann aber legitim, *diese Bilder*, die *keine Kunstwerke sind*, als der Malerei zugehörig zu denken? Dies widerspräche auch der ersten Implikation seiner Theorie (s.o.). Zweitens: Die herausgeschnittenen Bilder kann er anderenfalls doch als Kunstwerke annehmen, die der Malerei zugehören. Jedoch sind sie dann offensichtlich *andere* Kunstwerke und kein *Europe* – sonst hätten wir behaupten müssen, dass *Europe* aus vielen mit sich identischen *Europes* bestehe. Nach dieser Variante lässt sich schließlich sagen: Wenn die herausgeschnittenen Bilder tatsächlich in die Malerei gehören, haben sie letztlich mit *Europe* nichts zu tun.

Es mag sein, dass diese zwei Alternativen oben etwas zu stark formuliert wurden: In der Tat sollen Lopes' Überlegungen und auch seine Thesen recht positiv eingeschätzt werden, weil er damit auf eines der wichtigsten und am meisten vernachlässigten Probleme der Philosophie der Kunst stößt: Welches ist die Relation zwischen dem besonderen Werk und der allgemeinen Gattung? Allerdings lässt sich allein mit Blick auf die oben angeführte Problematisierung leicht erkennen, dass seine Buck-Passing-Theorie an einer Begründung mangelt, *wie* und *was* genau von *Europe* sowohl der Malerei als auch der Literatur angehört oder wie das Werk als ein Mitglied dieser zwei Gattungen gedacht werden kann. Zwar beansprucht er noch weiter, dass die literatur- und kunsttheoretischen Diskussionen darüber, ob *Europe* in die Literatur oder in die Malerei gehöre,

9 Die gleiche Argumentation kann man ebenso mit Blick auf die Schriften in *Europe* anführen: Inwiefern gehören z.B. die einzelnen Schriften, die von den Bildern abgelöst werden, in die Literatur? usw.

für seine Buck-Passing-Theorie kein Problem darstelle.¹⁰ Jedoch geht er damit von einer *doppelten* Zugehörigkeit aus, ohne zu klären, wie diese überhaupt möglich ist. Seine vorschnelle Annahme und verkürzte Analyse haben schließlich zur Folge, dass die Kreuzungen, Vermischungen oder Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten als *eine Gattung* unter anderen Gattungen¹¹ oder als eine Summe von zwei, drei usw. Einheiten gedacht werden. Auch wenn sich Lopes dabei mit *zahlreichen* Künsten und Kunstwerken theoretisch auseinandersetzt, wird die Pluralität der Künste von ihm wegen der Voraussetzung einer einheitlichen Gattungslogik nicht als eine kunstkonstitutive Pluralität gerechtfertigt. Wie diese sonst verstanden werden kann, lässt sich im nächsten Kapitel mit Adorno und Derrida zeigen (vgl. III.3.1 u. III.3.2).

Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten stellen das bisher besprochene Einheitsmotiv vor noch größere Herausforderungen, wenn man neben diesen geschichtlich früheren und nicht ganz so starken Formen von Gattungsmischungen wie bei William Blake – den Beispielen von Text-Bild-Kombinationen lassen sich noch viele Werke von Autoren wie Apollinaire, Mallarmé, Goya, Max Ernst, Francis Ponge, Magritte hinzufügen¹² – auch komplexere und multimediale Kunstwerke in Betracht zieht, die in der heutigen Kunstwelt ubiquitär geworden sind. Um die Reichweite dieses Problems, auf die aktuellen Phänomene in der Kunst zu erweitern, wird im Folgenden zuerst ein Beispielfall angeführt und dann Carrolls oben diskutierte Überlegungen zum Vorgang der Praxis auf diesen Kontext bezogen.

Das Beispielwerk trägt den Titel *Crepusculum* und wurde von der isländischen Künstlerin Gabriela Friðriksdóttir in der Kunsthalle Schirn (Frankfurt, 2011/12) installiert und vorgeführt.¹³ Das Kunstwerk, wenn man es im Folgenden so bezeichnen darf, brachte von Beginn an einige Schwierigkeiten mit sich: Für die Besucher des Museums war es kaum möglich, die Frage zu beantworten, was für ein Werk oder Ereignis sie sich angesehen haben und in welche Kunstformen oder -gattungen sie das Gesehene einordnen könnten. Es gab z.B. konkrete Anspielungen auf die

10 Lopes, *Beyond Art*, S. 17.

11 Vgl. Gérard Genette, *Einführung in den Architext*, Stuttgart 1990, S. 102.

12 Für verschiedene Beiträge und für eine eingehende Auseinandersetzung mit den visuell-poetischen Techniken der genannten Autoren vgl. Volker Bohn (Hrsg.), *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt am Main ²1996.

13 Genaue Auf- oder Vorführungszeit: 29.09.2011–08.01.2012.

traditionellen Gattungen wie Literatur, Malerei, Bildhauerei, Musik, Film, Fotografie, aber auch auf die neueren Kunstformen wie Videokunst, Klanginstallation usw. Neben den selbst von der Künstlerin produzierten Zeichnungen, Skulpturen, Videoausschnitten, Klängen, digitalen Bildern usw. gab es im Raum auch viele alltägliche Gegenstände – wenn man sie kategorisieren mag: *Ready-Mades*. Von diesen Gegenständen, Materialien, Kunstformen und Medien wird von Matthias Wagner K im Ausstellungskatalog wie folgt berichtet: „Schwarzer Auswurf, Mehl, Geburten, Münder, Geschlechtsteil, Lehm, Brotteig, Wald, Masken, der Pfuhl, Haar, Jute, Schleim, Heu, der Schrei, die zarte Linie, Erbrochenes, Holz, die Vulva, die Höhle, das Zimmer eines Schlosses, Ekel, Feuer, Blut, Bandagen, das Tarot, die Schlange, der Klang, das Gefäß, die Spucke, der Blick, das Vermummte – alles gehorcht einer individuellen Mythologie Friðriksdóttirs.“¹⁴ Und alles schien ihr für ihre künstlerische Arbeit recht zu sein.

Allerdings handelte es sich bei diesem ‚Alles‘ weder um eine Sammlung von verschiedenen Werken der Künstlerin noch um ein beliebiges Aufeinandertreffen unterschiedlicher Künste und Materialien noch um eine Art künstlerischer Totalisierung, wie sie von Alain Badiou in seinen *15 Thesen zur zeitgenössischen Kunst* kritisch thematisiert wird.¹⁵ Das ‚Alles‘ bezieht sich vielmehr auf einen wechselseitigen und konstitutiven Zusammenhang zwischen den Materialien, Medien sowie den traditionell als ‚Künste‘ anerkannten Formen. Man könnte aus diesem Zusammenhang keineswegs ein Element, eine Musikform oder eine Videoaufzeichnung herausnehmen, isoliert betrachten und als solche interpretieren. Denn jedes einzelne Element, sei es eine Zeichnung oder eine Ölflasche, hat seinen Sinn und seine Funktion nur im (direkten, indirekten, agonalen, positiven oder negativen) Zusammenhang mit den anderen beteiligten Elementen, Medien und Kunstformen. Ein einzelnes Gemälde könnte also nicht als ein Werk der Malerei separat behandelt werden. Die Holzstücke, die Sandfläche und das architektonische Gefäß waren im Raum nicht bloß als Ready-

14 Matthias Wagner K, „Das Friðriksdóttir-Universum“, ders. (Hrsg.), *Gabriela Friðriksdóttir: Crepusculum*, Heidelberg, Berlin 2011, S. 77–95, hier S. 77.

15 Vgl. z.B. die vierte These: „Es gibt notwendig eine Pluralität der Künste. Eine Totalisierung dieser Pluralität ist nicht vorstellbar, ungeachtet der möglichen Überschneidungen zwischen ihnen.“ Alain Badiou, „Fünfzehn Thesen zur zeitgenössischen Kunst“, Tobias Huber, Marcus Steinweg (Hrsg.), *Theses on contemporary art*, Zürich 2008, S. 11–26, hier S. 15.

Mades vorhanden. Denn sie wurden gleichzeitig im installierten Video aufgezeichnet, was unmittelbar den Eindruck erweckte, als ob sie aus dem Video entsprungen wären oder umgekehrt sich in dieses hineindrängten. Auch die Videoausschnitte könnte man nicht einfach als ein Werk der Videokunst betrachten (oder ihr zugehörig denken), weil sie nur im Zusammenhang mit den alten Büchern, die an einer anderen Stelle des Raumes installiert waren, mit den original mittelalterlichen Handschriften niedergelegt waren und von den isländischen Saga-Geschichten handelten. Der unauflösbare Zusammenhang zwischen den Schriften, Geschichten, den Videoausschnitten oder den sogenannten Ready-Mades machte es also letztlich unmöglich, dass ein oder ein anderes Medium oder Material separat analysiert, interpretiert oder erfahren wird.

Den Raum beherrschte insgesamt eine halbdunkle Atmosphäre, die den Titel des Kunstwerks *Crepusculum* (lat. Dämmerung) versinnbildlichte. Dieses Wort hätte aber nicht nur die Übergangszone zwischen dem Tag und der Nacht oder dem Licht und dem Dunklen bezeichnen können. Zugleich war mit ihm das Ineinanderfließen der Geschichte der isländischen Kultur mit den technisch produzierten Filmausschnitten von Heute, des Ritualen mit dem Wirklichen, dem Bewussten mit dem Unbewussten gemeint. Das *Crepusculum* markierte ebenso die Grenzzone und die Grenzgänge zwischen den musikalischen Geräuschen und den bewegten Bildern, die auf den Sand projiziert wurden, zwischen den Zeichnungen und Skulpturen, zwischen den Gedichten und fotografischen Aufnahmen. Unter diesen Bildern, Zeichnungen und Schriften trat die Figur des Ouroboros, d.h. der Schlange, die in ihren eigenen Schwanz beißt, permanent auf.¹⁶ Sie erinnerte an Nietzsches ‚Ewige Wiederkehr‘ sowie an eine zyklische Wiederholung der im Werk verwendeten Materialien, Medien und Künste. Keine einzige Komponente, keine einzige Figur, keinen einzigen Klang und keinen einzigen Schnitt hätte man aus diesem Zyklus herauslösen können. Hätte man z.B. die Musik, die Bilder, das Video oder das architektonische Gefäß ganz isoliert betrachtet, hätten sie entweder nichts oder etwas völlig anderes bedeutet.

Diese Beschreibung ist freilich nicht die einzige Beschreibungsmöglichkeit von *Crepusculum*. Auch Friðriksdóttir ist nicht die einzige Künstlerin in der zeitgenössischen Kunst, deren Kunstpraxis sich durch starke Kombinationen, Interaktionen oder Vermischungen unterschiedlicher Künste und Kunstpraktiken auszeichnet. Anstatt Friðriksdóttirs Werk hätte

16 Wagner K., „Das Friðriksdóttir-Universum“, S. 85f.

man hier z.B. Matthew Barneys *CREMASTER Cycle*, Rosemarie Trockels *A Cosmos*, Dick Higgins sogenannte *Figurengedichte* oder auch Robert Rauschenbergs *Combines* thematisieren können. Das grundlegende Problem würde sich jedoch nicht ändern: Wie rechtfertigen wir überhaupt, dass diese Werke in zwei, drei oder unzählbare Gattungen gehören oder Anspielungen auf diese beinhalten? Die Theorien, die die Gattungen der Kunst als einheitlich strukturierte Bereiche oder Formen denken, bieten uns ein sehr verkürztes Verständnis der Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten (oder der sogenannten gemischten Künste) an.¹⁷ Bevor in den kommenden beiden Kapiteln zwei verschiedene unverkürzte Antworten detailliert bearbeitet werden, wird an dieser Stelle, wie vorhin angekündigt wurde, noch einmal auf Carrolls Kontra-Spezifitätsthese rekurriert, und zwar aus zwei Gründen. Erstens: Den Gewinn von Carrolls Argument, den Vorgang der Praxis vor den einzelnen Medien und Materialien, kann man auch mit Blick auf solche komplexen Werke wie Friðriksdóttirs *Crepusculum* herausarbeiten. Zweitens: Die Defizite seines Arguments, d.h. der Ausgang von einheitlich gedachten Gattungen, Genres etc. tritt im stärkeren Maße hervor, so dass sich der Abschied von diesem Motiv schließlich als notwendig erweisen wird. Im Rahmen seiner Kontra-Spezifitätsthese unternimmt Carroll den Versuch, die Vermischungen oder Überschneidungen der Medien sowie der Künste wieder aus einer praxisbezogenen Hinsicht zu erklären:

„[O]nce we realize that it is our purposes that mold the medium’s development and not the medium that determines our artistic purposes, we realize that the problem of overlaps between media is vitiated. We may have a purpose such as the dramatic portrayal of human action, that will cross media, selecting the features of each medium that best facilitate our purpose.“¹⁸

17 Wie am Anfang thematisiert wurde, geht es hier *in der ersten Linie* nicht darum, ob man oben genannte Kunstwerke oder künstlerische Phänomene als „Vermischungen“ oder als „Kombinationen“ oder – wie im nächsten Kapitel diskutiert wird – als „Konvergenzen“ bezeichnet. Hier wird vielmehr die Einheitslogik, die im vorigen Kapiteln thematisiert wurde, mit über die (vermeintlichen) Gattungseinheiten hinausgehenden Phänomenen der Kunst konfrontiert.

18 Carroll, „The Specificity of Media in the Arts“, S. 27.

Die Phänomene der Überschneidungen zwischen den Künsten¹⁹ können also nach Carroll ebenfalls aus einer praxisbezogenen Perspektive angemessen verstanden werden. Wie vorhin diskutiert wurde, geht ihm zufolge der künstlerische Zweck den materialen Eigenschaften der Medien immer voran. Die künstlerische Praxis Friðriksdóttirs lässt sich von daher mit Carrolls These so erläutern, dass die Künstlerin in ihrer Arbeit nur diejenigen Medien und Materialien *ausgewählt hat*, die ihren künstlerischen Zweck am besten erfüllt haben. Damit entfernt sich Carroll auf der einen Seite auch hinsichtlich der Überkreuzung bzw. Vermischungen der einzelnen Künste von einem medienessentialistischen Modell, das man z.B. ausgehend von der Medientheorie von Marshall McLuhan als die Praxis der Künstlerin aus den Zusammenstößen verschiedenartiger Medientypen bestimmen würde.²⁰ Anstatt eines solchen medienorientierten Ansatzes macht Carroll also wieder den Vorgang der Praxis vor dem materialen Zusammenkommen der Medien sowie der Künste geltend. Aus einer praxisbezogenen Hinsicht lässt sich Carrolls Ansatz stärker hervorheben: Die Praxis der Künstlerin kann nicht bloß auf die materiellen Eigenschaften der beteiligten Medien sowie der Künste reduziert werden. Auf der anderen Seite können sie aber auch nicht nur auf die subjektiven Vorstellungen von einzelnen Künstlern begrenzt werden. Denn dies würde dazu führen,

19 Carroll geht es an dieser Stelle nicht nur um die Überschneidungen der *Medien*, sondern um die der *Künste*, wie man es in darauffolgenden Sätzen lesen kann: „Jean-Marie Straub, in his film *The Bridgeroom, the Actress, and the Pimp*, mimes theater outright in order to make [...] his reflexive point that all film is ‚staged‘.“ Carroll, „The Specificity of Media in the Arts“, S. 27. Um vom Thema nicht abgelenkt zu werden, wird an dieser Stelle nicht auf die Frage eingegangen, wie er den Zusammenhang zwischen den Überschneidungen der Medien und den Überschneidungen der Künste genau sieht.

20 Vgl. z.B. „The crossings or hybridizations of the media release great new force and energy as by fission or fusion.“ Marshall McLuhan, *Understanding Media*, New York 1964, S. 48. Dass die Kombinationen verschiedener Medien immer neue Dimensionen (oder „Mehrwerte“) hervorbringen, wird besonders in den Theorien des Films oder der Audiovision immer wieder vorausgesetzt. Freilich gehen aber nicht alle diesen Theorien mit den Kombinationen der Medien essentialistisch vor. Vgl. z.B. Michel Chion, „Ton und Bild - eine Relation? Hypothesen über das Audio-Visuelle“, Maren Butte (Hrsg.), *Bild und Stimme*, Paderborn 2011, S. 49–66. Auf diese Diskussion kann jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht näher eingegangen werden.

dass wir jegliche Idee der Gattung, der Kunstform, der Genres etc. für immer verabschieden und alle möglichen Kunstwerke nur nach den persönlichen Zwecken der Künstlersubjekte oder -gruppe beurteilen müssen. Selbst Carroll behauptet dies nicht. Im Gegensatz dazu entspringt der persönliche Zweck der Künstlerin ihm zufolge immer dem Zweck der gegebenen Gattung („purposes of a given art“²¹), des Genres oder der Kunstform, auf die sich ihre Werke beziehen. Zumindest intuitiv kann man darum weiter Carroll zustimmen, dass Kunstwerke ohne irgendeinen Bezug auf andere Stile, Rhythmen, Formen, Genres etc. nicht bestehen können – diese Behauptung erfordert aber noch eine kritische Auseinandersetzung (vgl. III.3.2). Wir können uns also, mit Carroll gesprochen, nicht auf ein Konzept der Gattung, des Genres oder der Kunstformen verzichten, so dass nicht alles bloß von den einzelnen subjektiven Zwecken der Künstlern abhängig wäre. Allerdings müssen wir genau fragen, *welches* Konzept der Gattung dies in Anspruch nehmen kann, d.h. für die einzelnen Kunstpraktiken tatsächlich konstitutiv sein kann. Dass Carrolls Überlegungen uns wieder wegen seines problematischen Gattungskonzepts nicht weiter helfen können, lässt sich nun wieder mit Blick auf Friðriksdóttirs Werk näher zeigen.

Carrolls Kontra-Spezifitätsthese bietet uns für das Werk der Künstlerin (oder hinsichtlich der anderen sogenannten gemischten Kunstwerke) zwei Alternativen an. *Crepusculum* können wir mit Carroll erstens so verstehen, dass es den künstlerischen Zwecken einer bestimmten Gattung (z.B. der Installation) entspricht; wir müssen nämlich gemischte Gattungen immer weiter als neue Gattungen verstehen, die (auf einmal) bestimmte Zwecke haben. Jedoch wird es, wie bereits thematisiert wurde, der Praxis der Künstlerin nicht gerecht, ihr Werk nur in eine Gattung oder in einen einzelnen Stil einzuordnen, weil man dann Anspielungen auf andere Kunstformen (Malerei, Fotografie, Skulptur, Klang- und Videoinstallationen etc.) völlig übersehen muss. Behauptet man also, dass es nur in eine Gattung (Installation) gehört, lässt man dabei viele Dimensionen und Anspielungen auf andere Gattungen völlig außer Acht. Zweitens kann man *Crepusculum* mit Carrolls Kontra-Argument so interpretieren, dass wir alle in *Crepusculum* beteiligten Künste aufzählen und verschiedene Ziele oder Darstellungszwecke, die sie jeweils haben können, zuerst getrennt und

21 Wie vorhin zitiert wurde: „In short, the purposes of a given art – indeed of a given style, movement, or genre – will determine what aspects of the physical medium are important.“ Carroll „The Specificity of Media in the Arts“, S. 28.

dann additiv analysieren. Jedoch kann dies uns mit Blick auf die oben angeführten Beschreibungen nicht helfen. Denn die Gemälde, die Klänge, die fotografischen Bilder, die alltäglichen Gegenstände, die Zeichnungen, Videoausschnitte etc. lassen sich dabei keineswegs isoliert betrachten – sie würden dann entweder nichts oder etwas ganz anderes bedeuten. *Crepusculum* ist also zwar keine Ansammlung von Werken, die fest in abgegrenzte Gattungen gehören, aber man kann sie auch nicht ohne Gattungen denken, weil wir vor diesem Werk immer noch von Zeichnungen, Videos, Skulpturen etc. reden, d.h., viele Kunstformen bzw. -gattungen in ihrer konstitutiven Vielfalt erkennen. Dies kann man mit einer paradoxen Formulierung zusammenfassen: *Keine Gattung entspricht der Arbeit der Künstlerin, aber sie arbeitet auch nicht ohne eine Gattung.*

Wie dieses Paradox sich auflösen lässt und wie man eben dadurch über die Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten angemessene und plausible Verständnisse gewinnt, wird im nächsten Kapitel eingehend erarbeitet. Zuvor lassen sich bisherige Argumente sowie Diskussionen kurz zusammenfassen: Es zeigt sich, dass das Einheitsmotiv, das vorhin im Exkurs über die Einteilungen der Künste herausgearbeitet wurde, ein bestimmtes Problem für das Verständnis von Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten darstellt. Denkt man allgemein die Grenzen der Künste und der Gattungen als einheitlich strukturierte Formen, hat man dann mit den Grenzüberschreitungen bzw. -gängen zwischen ihnen immer bestimmte Probleme. Die behandelten Texte (von Goethe, Hegel, Lopes und Carroll) und die Kunstwerke (wie *Europe* und *Crepusculum*) wurden bei der bisherigen Problematisierung exemplarisch ausgewählt – es soll also nicht heißen, dass dieses Problem nur und einzig auf jene Texte begrenzt werde oder nur mit diesen Werken expliziert werden könnte. Während man grenzüberschreitende Phänomene früher aus den Theorien der Künste normativ ausgeschlossen hat, behandelt man sie im aktuellen Diskurs immer noch sehr verkürzt und recht unplausibel. Im Hinblick auf diese ausführlichen Auseinandersetzungen soll nun klar werden, dass für ein angemessenes Verständnis von Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten zwei Schritte erforderlich sind, die sich unmittelbar aufeinander beziehen: Erstens ist eine grundlegende Kritik des Denkmotivs notwendig, das die Gattungen als einheitlich strukturierte Formen behauptet. Zweitens soll ein alternatives Gattungskonzept bearbeitet werden, durch das die Phänomene der Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten problemlos sowie nachvollziehbar erklärt werden können. Versucht unter dieser Perspektive ein unverkürztes Verständnis von Grenzüberschreitungen zwischen den

Künsten zu gewinnen, stellt sich am Ende heraus, dass diese keine sekundären und von den einzelnen Praktiken ablösbaren Bewegungsformen der Gattungen darstellen, sondern als für die Kunst konstitutive und notwendige Momente hervortreten.

3 Konvergenzen zwischen den Künsten

Adorno und Derrida entwerfen in verschiedenen Schriften wichtige Überlegungen zu den Relationen der einzelnen Künste und Gattungen, die man kritisch rekonstruieren und fortführen sowie für die Lösung des Problems der Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten fruchtbar machen kann. Ihre jeweiligen Positionen zu den Grenzen und Überschreitungen der einzelnen Künste zeichnen sich durch zwei Grundgedanken aus: Erstens stehen Adorno und Derrida, wie unterschiedlich ihre Philosophien und Kunstverständnisse auch sein mögen, jeglichen Einheitsvorstellungen in der Philosophie sowie im Diskurs über die Kunst und die Künste höchst kritisch gegenüber. Durch eine eingehende Auseinandersetzung mit beiden Philosophen lässt sich tatsächlich verschiedene Alternativen zu dem oben problematisierten Einheitsmotiv finden. Zweitens setzen sich Adorno und Derrida ganz gezielt mit unterschiedlichen Formen von Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten auseinander, die im Kunstdiskurs, wie vorhin gezeigt, öfters vernachlässigt werden. Mit Hilfe ihrer Theorien können diese Formen in ihrer Ausdifferenziertheit plausibel erklärt werden.

Diese beiden Merkmale – die grundlegende Kritik an Einheitsvorstellungen und die Auseinandersetzung mit den Grenzüberschreitungen – lassen sich keineswegs voneinander trennen: Die Thematisierung von Grenzüberschreitungen geht bei Adorno und Derrida mit dem Leitgedanken einher, das durch sie jegliche Einheitsformen zerstört werden. Dies tun sie aber jeweils auf sehr unterschiedliche Weise. Während Adorno sich mit dem Thema Grenzen und Grenzüberschreitungen der Künste anhand seiner negativitätsästhetischen Begriffe wie ‚Verfransung‘ und ‚Konvergenz‘ auseinandersetzt, die sowohl historische Bewegungsformen zwischen den Künsten darstellen als auch zwischen Kunst und Nichtkunst oszillieren,

bringt Derrida wieder eine grundsätzliche Aporie ins Spiel, die Grenzen der Gattungen nicht mit einer Ein-Teilungstypologie der Künste, sondern anhand einer Teil-Habe-Praxis erklärt und damit Gattungsüberschreitungen aus den einzelnen Praktiken heraus versteht. Wie und inwiefern diese Autoren ihr jeweiliges Projekt zu Ende bringen und welche Lösungen sie erbringen, wird am Ende dieses Kapitels diskutiert sowie miteinander vermittelt.

3.1 KONVERGENZEN DER GATTUNGEN (ADORNO)

Adornos Überlegungen zu den Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten gehen in der Tat von einer starken Kritik an der Einteilungslogik der Künste aus, die es zunächst kurz darzulegen gilt. Die Künste systematisch in einheitliche Bereiche einzuteilen, war Adorno zufolge ein Zeichen eines klassifikatorischen sowie ordnenden Bedürfnisses, das auf das Zeitalter der Aufklärung zurückgeht.¹ Durch die klassizistische Ästhetik, die wir im Kapitel (III.1.2) am Beispiel Lessing ausführlich diskutiert haben, wurden nach Adorno zwischen den Kunstbereichen solche Grenzen etabliert, die weniger auf den konkreten Konstitutionsprozessen der einzelnen Künste als vielmehr auf dem ordnenden Bedürfnis jener Zeitalter beruhen. Wie Adorno in seinem Aufsatz *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*² schreibt, wollte diese Ästhetik

„den Widerstand des Ungleichnamigen gegen die vereinheitlichende Kultur brechen, wie sie umgekehrt deren vereinheitlichendes Bedürfnis befriedigt, indem *ein Bereich, innerhalb dessen Grenzen gesetzt sind, durch solche Einteilung selbst wiederum das Eine bestätigt*, den Oberbegriff dessen, wonach eingeteilt wird. [...] Warum, kann man sich am einfachsten daran vergegenwärtigen, daß – wie noch in Lessings Laokoon – aus

1 Mit dem Mythos der Einheit im Denken der Aufklärung setzen sich Adorno und Horkheimer in ihrer bekannten Schrift *Dialektik der Aufklärung* auseinander. Vgl. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente [1944]*, Frankfurt am Main 1986, S. 9–49.

2 Theodor W. Adorno, „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“, Rolf Tiedemann (Hrsg.), *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1978, S. 628–642, im Folgenden zitiert als ÜdR.

der Einteilung ästhetische Kriterien abgeleitet wurden, die *von oben her, also jenseits der Konstitution des einzelnen Gebildes in sich*, über dessen Dignität kategorisch entscheiden sollten.“³

Die Bestätigung des Einen durch die Einteilung der Künste und die Aktualität dieses Typus in den heutigen kunsttheoretischen Debatten wurden zwar in den vorangehenden Kapiteln ausführlich diskutiert. Adorno weist aber dabei zugleich auf einen anderen Aspekt hin, auf die selbstkritischen und negativen Konstitutionsprozesse der einzelnen Künste, was als ein wichtiges einheitszerstörendes Moment der einzelnen Kunstpraktiken hervortritt: Gegen die „zugleich vereinheitlichende und Grenzen setzende Absicht hat immer in den Einzelkünsten etwas rebelliert.“⁴ Damit behauptet er – nicht nur gegen lessingsche, auch nicht nur gegen Hegels historisch-dialektische oder Schopenhauers hierarchisch-synthetisierende Einteilungstypologien,⁵ sondern ganz allgemein gegen jegliche Klassifizierungsversuche der Kunst –, dass der Wert der einzelnen Kunstwerke niemals auf fest umrissene Kategorien reduziert werden kann. Denn die einzelnen Kunstwerke gehen immer über die „Wertskala von Systemen ihrer verschiedenen Gattungen“⁶ hinaus:

„Kunst [revoltiert] gegen jegliche Abhängigkeit von vorgegebenen, der autonomen Gestaltung sich sperrenden Materialien, die in der Klassifikation der Kunst nach Künsten sich widerspiegelt.“⁷

Diese gegen die Gattungseinteilungen sowie -grenzen gerichtete Rebellionsform wird von Adorno in seinem viel diskutierten Aufsatz *Die Kunst und die Künste* (1966) als „Verfransungen der Künste“⁸ bezeichnet. Seine Überlegungen zur Verfransungen der Künste hatte Adorno bereits vor einem Jahr, in dem vorhin erwähnten Aufsatz *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei* (1965) mit einem anderen Konzept formuliert, das eher positiv klingt: Konvergenzen der Künste.⁹ Beide Begriffe, „Kon-

3 Adorno, ÜdR, S. 638. Hervorhebung T. A.

4 Adorno, ÜdR, S. 638.

5 Vgl. Adorno, „Die Kunst und die Künste“, S. 436, im Folgenden zitiert als KuK.

6 Adorno, KuK, S. 436.

7 Adorno, KuK, S. 435.

8 Adorno, KuK, S. 433.

9 Vgl. Adorno, ÜdR, S. 629ff.

vergenz‘ und ‚Verfransung‘, beherrschen jeweils die beiden genannten Aufsätze, die in der Tat auf zwei Vorträge zurückgehen, die von Adorno in der Vortragsreihe *Grenzen und Konvergenzen der Künste* (Akademie der Künste, 1965/66) gehalten wurden. Diese zwei Aufsätze bieten ein höchst kritisches und fruchtbares Modell für ein Verständnis der Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten, das von seiner Aktualität (weder in der Forschung noch mit Blick auf aktuelle Kunstphänomene) kaum etwas verloren hat. Bevor diese Texte detailliert diskutiert werden, sei eines klargestellt, dass im Folgenden der Begriff ‚Verfransung‘ sehr oft mit dem Begriff ‚Konvergenz‘ wiedergegeben wird. Auch wenn das Wort ‚Verfransung‘ im Vergleich zu ‚Konvergenz‘ zunächst abwertend zu sein scheint, treten bei genauer Lektüre von Adornos Texten eher die Ähnlichkeiten als die Unterschiede zwischen beiden Begriffen hervor. Hier wird nur auf einige Gemeinsamkeiten hingewiesen, die für die kommenden Abschnitte zentrale Rollen spielen: Adorno geht es – sowohl bei dem Konvergenzbegriff als auch bei dem Verfransungsbegriff – in erster Linie darum, *immanente* Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten aufzuzeigen.¹⁰ Neben diesem gemeinsamen Immanenz-Moment schreibt er beiden Begriffen ein kritisches Potential zu, das oben angedeutet wurde: Konvergenzen und Verfransungen der Künste stehen der jeglichen Einheitsvorstellung in der Kunst entgegen.¹¹ Eine andere und wichtige Gemeinsamkeit liegt darin, dass Adorno beide Begriffe als negativitätsästhetische Figuren einführt, die für die einzelnen Künste nicht nur produktive und konstitutive, sondern zugleich abstrakt-negative bzw. destruktive Verläufe darstellen können. Im weiteren Sinne heißt dieser Punkt, dass es sich bei den Konvergenzen und Verfransungen der Künste sowohl um Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten als auch um Grenzgänge zwischen der Kunst und der Nichtkunst bzw. zwischen der Autonomie und Heteronomie der Kunst handelt.¹² Neben diesen wichtigen Ähnlichkeiten, auf die in den folgenden Abschnitten detailliert eingegangen wird, lässt sich auch ein (selbstverständlich nicht der einzige) Unterschied zwischen jenen Begriffen erwähnen: Konvergenzen stellen Bewegungsformen dar, durch die sich die Künste zurück an ihre gemeinsamen (und heterogenen) Strukturen richten. Die Verfransungen der Künste nehmen die umgekehrte Richtung: Verfransungsprozesse entspringen einer (heterogenen) Gemeinsamkeit der

10 Vgl. z.B. Adorno, ÜdR, S. 629 u. KuK, S. 433.

11 Vgl. z.B. Adorno, ÜdR, S. 637f. u. KuK, S. 450.

12 Vgl. z.B. Adorno, ÜdR, S. 630 u. KuK, S. 448.

Künste. Ob und wie überhaupt eine Bewegung zwischen Innen und Außen der Künste (nicht nur mit Blick auf diese zwei Begriffe, sondern generell für Adornos Ästhetik) voneinander differenzierbar ist, wird aber am Ende, nach den folgenden Auseinandersetzungen noch kritisch hinterfragt.

Immanente Konvergenzen

Zuallererst lässt sich klar machen, dass es für Adorno nicht bloß eine einzige, sondern viele verschiedene Formen von Konvergenzen gibt, die in verschiedenen Fällen unterschiedliche Bedeutungen haben. Konvergenz heißt in einem recht allgemeinen Sinne, dass eine Kunstgattung die Konstruktionsprinzipien oder Darstellungskonventionen von einer anderen Kunstgattung kritisch-reflexiv aufnimmt oder sich diese aneignet.¹³ Damit lässt sich vor allem betonen, dass sich Adorno bei den Konvergenzphänomenen weniger für die materialen Kombinationen der Künste als vielmehr für die Austausch- und wechselseitigen Rezeptionsprozesse zwischen ihren Prinzipien sowie Formbildungskonventionen interessiert. Für die Konvergenzen sowie Verfransungen, die zwischen den ästhetischen Prinzipien und Formen der Künste verlaufen, gibt Adorno eine Reihe von Beispielen: die musikalische-serielle Technik in der modernen Prosa (Hans G. Helms), das Graphische in der Musik (S. Bussotti), das Plastische in der Architektur (H. Scharoun) oder das In-den-Raum-Treiben der Malerei (B. Schultze) usw.¹⁴ Anhand von diesen und weiteren Beispielen diagnostiziert er zunächst nur „die Symptome“¹⁵ der Verfransungstendenzen der einzelnen Künste in seiner Zeit (in den 1960er Jahren). Diese Tendenzen können auf eine sehr unterschiedliche Art und Weise verlaufen und erfordern jedes Mal eine erneute kritische Betrachtung. Das Wichtigste unter ihnen lässt sich ausgehend von Adorno als immanente Verfransungen oder Konvergenzen der Künste bezeichnen. Geschehen Konvergenzen und Verfransungen gattungsimmanent, können sie dann nach

13 Eine solche direkte Definition gibt es bei Adorno nicht. Diese wurde hier durch eine Lektüre von sowie mit Blick auf Juliane Rebentischs Kommentare zu Adornos genannten Schriften gemacht. Vgl. Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 107f.

14 Vgl. Adorno, KuK, S. 432f.

15 Adorno, KuK, S. 433. Entsprechend schreibt er: „Immunität gegen den Zeitgeist ist als solche kein Verdienst.“ Ebd. S. 433.

Adorno für das Autonom-Werden der betreffenden Kunstgattung einen wichtigen Beitrag leisten:

„[Der Verfransungsprozeß] hat dort am meisten Gewalt, wo er tatsächlich immanent, aus der Gattung selbst entspringt.“¹⁶

Entspringt diese Bewegungstendenz aus der jeweiligen Gattung selbst, führt sie zu einer Art Überborden bzw. Überschreitung von Gattungsgrenzen im Sinne ihrer immanenten Verschiebung. Der Verfransungsprozess kann also insofern produktiv verlaufen, dass auf die Darstellungskonventionen, Prinzipien oder Formbildungsprozesse der anderen Gattungen gattungsimmanent (aus der eigenen Gattung heraus) reflektiert wird. Bei einer solchen Grenzüberschreitung setzt sich eine bestimmte Kunstgattung – zuerst innerhalb ihrer eigenen Grenzen – mit den Konstruktionsprinzipien anderer Gattungen intensiv auseinander, ohne dass sie ihre eigene Gattungsdifferenz verliert.¹⁷ Die Grenzen der Künste verfransen sich bzw. konvergieren miteinander, indem sie die Gestaltungsprinzipien sowie Verfahrensweisen anderer Kunstgattungen und -formen intensiv bearbeiten. Wie Juliane Rebentisch klar macht, geht es bei dieser intensiven Bearbeitung nicht einfach um einen Abbruch von den gattungsbezogenen Formbildungskonventionen und auch nicht bloß um „eine Ignoranz gegenüber den Spezifika der jeweiligen ästhetischen Medien“¹⁸, sondern vielmehr darum, dass einheitlich postulierte bzw. traditionelle Gattungsdefinitionen sowie -grenzen von den einzelnen Künsten geschichtlich und kritisch in Frage gestellt sowie gattungskonstitutiv neu gezogen werden. Dies drückt Adorno an einer Stelle sehr stark aus:

„Was die Grenzpfähle der Gattungen einreißt, wird bewegt von geschichtlichen Kräften, die innerhalb der Grenzen aufwachen und schließlich sie überfluten.“¹⁹

16 Adorno, KuK, S. 433. Fast auf die gleiche Weise spricht Adorno von den immanenten Konvergenzen: „Die Künste konvergieren nur, wo jede ihr immanentes Prinzip rein verfolgt.“ Adorno, ÜdR, S. 629.

17 Vgl. Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 123.

18 Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 126.

19 Adorno, KuK, S. 434.

Die Grenzen, die die Gattungen geschichtlich gegeneinander gesetzt haben, werden also durch sie wieder kritisch zum Thema gemacht.²⁰ Bei dem immanenten Verfransungs- bzw. Konvergenzprozess werden jedoch historisch bereits konstituierte Grenzen nicht bloß abgeschafft, sondern immer wieder neu definiert. Eben durch diese Prozesse der Grenzkonstruktion, die in verschiedenen Kunstbereichen selbstreflexiv und kritisch vollzogen werden, werden die Autonomisierungsprozesse der jeweiligen Kunst, die wir im letzten Teil diskutiert haben (vgl. II.2), erheblich weitergeführt. Dadurch, dass die einzelnen Künste gattungsfremde Techniken sowie Konventionen mit einer kritischen Sicht bearbeiten, gewinnen sie für Adorno in der Tat einen höheren autonomen Status.

Konstitutive Pluralität der Künste

Mit Blick auf die letzten Ausführungen zu den immanenten Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten lässt sich behaupten, dass Adorno offensichtlich von einer grundlegenden Gemeinsamkeit der Künste ausgeht. Denn die Grenzbewegungen zwischen den ästhetischen Formen sowie den Prinzipien der Künste sind nur dann möglich, wenn wir eine konstitutive Beziehung sowie einen gemeinsamen Austauschplatz zwischen ihnen voraussetzen. Eben in diesem Sinne wird Adornos Ansatz von Martin Seel als „konstitutive *Intermedialität* der Künste“²¹ interpretiert, die nicht etwas den einzelnen Künsten Äußerliches darstellt, sondern ihre Grundverfassungen ausmacht. Mit Seel lässt sich dieser Gedanke, der bereits zu Beginn dieses Teils der Arbeit im Begriff der *konstitutiven Pluralität* der Künste formuliert wurde, noch stärker hervorheben: „[J]ede Kunst [steht] immer bereits in einem Austausch zu vielen anderen“.²² Eine ein-

20 Alexander García Düttmann weist mit Recht auf eine zweite Interpretationsmöglichkeit dieser Stelle hin, die die Dialektik von Kunst und Nichtkunst betrifft. Es geht nämlich um die Frage, ob die an den Verfransungstendenzen beteiligten Künste immer noch Künste bleiben oder ihre Autonomie verlieren und am Ende eine außerkünstlerische Gestalt haben. Vgl. Alexander García Düttmann, „Kunst im Glück. Divertimento“, Christoph Menke, Juliane Rebentisch (Hrsg.), *Kunst, Fortschritt, Geschichte*, Berlin 2006, S. 209–215, hier S. 211. In den kommenden Abschnitten wird diese zweite Interpretation noch deutlicher werden.

21 Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 178. Hervorhebung im Original.

22 Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 178.

zelle Kunst teilt also schon immer einen gemeinsamen Austauschplatz mit vielen (wenn auch nicht mit allen gleichzeitig) anderen Künsten, wobei Übergänge und wechselseitige Kreuzungen zwischen den Künsten prinzipiell immer offen bleiben.

Fragt man aber an dieser Stelle, wodurch sich diese konstitutiven Relationszusammenhänge auszeichnen, erwähnt Adorno neben den bisher erwähnten Formbildungskonventionen oder Konstruktionsprinzipien der Künste noch weitere Merkmale: Die Künste konvergieren „in Verfahrensweisen, Spannungen, sprachlichen Momenten“ sowie in den „Materialien selbst“, auch wenn er dieser letzten Art, d.h. der materialen Konvergenz, sehr kritisch gegenübersteht.²³ Besondere Aufmerksamkeit schenkt er dabei – ausgehend von Benjamin – dem Sprach-, Schrift- und Zeichencharakter der Künste.²⁴ Aber damit meint Adorno nicht eine solche Sprachlichkeit, die spricht, sich vorträgt und dem Werk äußerlich bleibt. Es geht ihm dabei vielmehr um einen werkimmanenten Zug, dessen Wert „mit dem Fallen der Mitteilung“ steigt.²⁵

Ein solches Konvergenzkonzept, das die konstitutive Pluralität der Künste als einen gemeinsam-sprachlichen Charakter der Künste betont, führt nach Adorno nicht bloß zur Ununterscheidbarkeit oder zum Differenzverlust der Künste. Mit anderen Worten: Immanente Konvergenzen und Verfransungen stellen nicht eine „Anähnelung“ der Künste dar.²⁶ Vielmehr sollen sie als Möglichkeitsräume für weitere Differenzierungsprozesse der Künste gedacht werden. In einem ähnlichen Zusammenhang spricht Gottfried Boehm von den „Konvergenzpunkte[n]“²⁷, die man weiterhin als differenzen-erzeugende Berührungspunkte der Künste interpretieren kann. Durch die immanent motivierten Konvergenzen der Künste gehen also die Differenzen zwischen den Künsten nicht verloren, sondern – wieder mit Rebentisch ausgedrückt – die historisch „unhintergehbare Ausdifferenziertheit“ der Künste wird stärker erkannt.²⁸ Gegen die Gattungseinheiten gerichtete Konvergenzen sind demnach dann gelungen,

23 Vgl. Adorno, ÜdR, S. 637.

24 Vgl. Adorno, ÜdR, S. 633–636.

25 Vgl. Adorno, ÜdR, S. 634.

26 Adorno, ÜdR, S. 633.

27 Gottfried Boehm, „Musik als Bildkritik. Gespräch zwischen Gottfried Boehm, Helmut Lachenmann und Matteo Nanni“, Matteo Nanni (Hrsg.), *Helmut Lachenmann. Musik mit Bildern?*, München, Paderborn 2012, S. 237–269, hier S. 242.

28 Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 127.

wenn die strukturelle Andersheit zwischen den Künsten erhalten bleibt sowie ihre jeweiligen Differenzen in stärkerem Maße hervortreten.

Konstitutive Pluralität der Künste, die sich aus Adornos Überlegungen zu ihren wechselseitigen Konvergenzen rekonstruieren, kann man auch in Anlehnung an die aktuellen Theorien der Intermedialität der Kunst wieder formulieren: Viele in den letzten zwei Jahrzehnten entwickelte Intermedialitätstheorien der Kunst schenken – meistens ausgehend von Niklas Luhmanns Unterscheidung von Medium und Form²⁹ – den Formbildungsprozessen der Medien der Künste besondere Aufmerksamkeit, anstatt ihre Materialspezifik zum Forschungsgegenstand zu haben. Ein weitgehend anerkanntes Motiv wäre dabei, dass es bei dem Aufeinandertreffen von verschiedenartigen ästhetischen Medien bzw. Formen nicht um einen Differenzverlust, sondern im Gegenteil um die Differenzsteigerung dieser beteiligten Formen geht.³⁰ Man kann also auch hinsichtlich dieser Intermedialitätstheorien die Behauptung aufstellen, dass die konstitutive Pluralität der Kunst, die sich durch verschiedene Konvergenzphänomene auszeichnet, nicht bloß eine Mehrmedialität oder eine Anhäufung von zählbaren technischen oder alltäglichen Materialien darstellt, sondern eher als ein offener Austauschplatz von zahlreichen Formen, Techniken sowie Prinzipien gedacht werden soll, wobei die einzelnen Künste sich dynamisch und immer wieder neu gestalten.

Wenn hier auf eine konzeptionelle Ähnlichkeit zwischen dem Gedanken der konstitutiven Pluralität der Kunst und Adornos Konvergenzbegriff hingewiesen wird, wird dabei freilich nicht behauptet, dass Adornos Theorie *als solche* für inter- und multimedial konstituierte Kunstwerke geeignet

29 Luhmann behauptet, dass das Medium nicht als solches, sondern immer nur durch ein anderes unterscheidendes Medium, d.h. durch eine Form, beobachtet werden kann. Die Unterscheidung von Medium und Form ist also wieder eine Form, die diese Unterscheidung vollzieht. Ohne Form und ohne den asymmetrischen Umweg über die Form gibt es ihm zufolge kein Medium. Vgl. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1997, S. 165ff.

30 Vgl. Yvonne Spielmann, „Aspekte einer ästhetischen Theorie der Intermedialität“, Heinz-B. Heller u.a. (Hrsg.), *Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*, Marburg 2000, S. 57–67, hier S. 59; Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen 2002, S. 18f. Annette Simonis, *Intermediales Spiel im Film. Ästhetische Erfahrung zwischen Schrift, Bild und Musik*, Bielefeld 2010, S. 40f.

sei.³¹ Der Gedanke der konstitutiven Pluralität der Künste kann man stattdessen mit Adorno nur auf indirekte Weise ausführen – auf sie werden wir aber mit Derrida noch näher kommen (vgl. III.3.2). Verknüpft man an dieser Stelle die bisherige Lektüre von Seel, Boehm, Rebentisch und Luhmann mit Adornos Überlegungen, kann man einen allgemeinen Konvergenzbegriff nahelegen: *Konvergenz heißt die Gleichzeitigkeit der Annäherungstendenz der Künste mit einer Anti-Tendenz hin zu ihrer Differenzierung*. Mit anderen Worten: Es handelt sich bei den Konvergenzen der Künste zwar um eine Annäherungstendenz, aus der sie aber differenziert hervorgehen.

Negative Konvergenzen

Die Grade und Verhältnisse von Annäherung und Differenzierung an dem konstitutiven Austauschplatz der Künste markieren für Adorno verschiedene Formen von Konvergenzen. Anders gesagt: Die Differenzierungs- und Annäherungsverhältnisse zwischen den Künsten sind bei jedem Konvergenzphänomen unterschiedlich. Um diese Verhältnisse näher zu sehen, ist es wichtig, dass man Adornos Überlegungen immer vor dem Hintergrund seiner Negativitätsästhetik denkt. Denn Adorno drückt mit den Konvergenzen oder Verfransungen nicht direkt etwas Positives aus. Vielmehr treten diese Begriffe in seinen Schriften als antagonistische Figuren auf: Durch Konvergenzen sowie Verfransungen der Künste kann die Kunst sehr leicht in ihr Negatives umschlagen. Wenn Konvergenztendenzen der Künste also nicht immanent verlaufen, sind sie dann nicht gattungskonstitutiv und führen sehr oft zu Tautologien, die den unterschiedlichen Einheitsvorstellungen entspringen:

„Überhaupt geht in der jüngsten Entwicklung ein äußerstes Maß an Differenzierung, an Raffinement im Umgang mit den Mitteln, mit Primitivismus, einer Art von Vergessen des Erworbenen zusammen.“³²

Neben den immanenten Verfransungen bzw. Konvergenzen der Künste gibt es also nach Adorno andere Arten und Weisen von Konvergenztendenzen, von denen Adorno insgesamt seine ästhetische Theorie stark dis-

31 Vgl. Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 131.

32 Adorno, *ÜdR*, S. 630.

tanzieren möchte. Wird bei den Konvergenzen dazu tendiert, bereits ausdifferenzierte Kunstbereiche oder auch unterschiedliche ästhetische Medien miteinander *zu vereinigen*, verlaufen diese Prozesse dann für ihn nicht immanent, d.h. nicht aus der Gattung selbst heraus. Anders formuliert: Wenn die Praktiken der Konvergenzen von der (heimlichen) Suche nach einer materialen oder formalen Einheit der Künste motiviert werden, sind sie für Adorno niemals gattungskonstitutiv, sondern nur extern bzw. zwangsläufig. Paradigmatisch sind dafür zwei verschiedene Tendenzen in der Kunst, die von Adorno öfters kritisiert wurden. Erstens soll die Idee des Gesamtkunstwerks ihm zufolge von den immanenten Grenzüberschreitungen (bzw. Konvergenzen) ausgeschlossen werden. Sie zielt nach Adorno insgesamt auf eine falsche Einheit der Künste ab, weil sie einerseits nicht aus der Gattung selbst entspringt und andererseits die Differenzen zwischen den Künsten völlig ignoriert:

„Das Wagnersche Gesamtkunstwerk und seine Derivate waren der Traum jener [zwingenden oder externen, T.A.] Konvergenz als abstrakte Utopie, ehe die Medien selbst sie gestatten. Es mißglückte durch Vermischung der Medien, *anstatt des Übergangs des einen ins andere durchs eigene Extrem hindurch*.“³³

Das Gesamtkunstwerk – dieses Konzept lässt sich heute über Wagner hinaus auf viele multimediale Kunstwerken erweitern –, wo verschiedene Medien, Materialien bzw. Gattungstechniken zwanghaft, beliebig oder auch hierarchisch aufeinandertreffen, stellt für Adorno keinen immanenten Konvergenzprozess dar. Denn es werde durch bloße Kombinationen bzw. Synthese der Künste hervorgebracht, ohne dass dabei die jeweiligen Differenzen zwischen den Darstellungskonventionen sowie -medien der beteiligten Künste genügend hervortreten.

„[I]n der Verfransungstendenz handelt es sich um mehr als um Anbiederung oder jene verdächtige Synthese [...]; happenings möchten wohl Gesamtkunstwerke einzig als totale Antikunstwerke sein.“³⁴

Da bei den Gesamtkunstwerken der Konvergenzprozess weniger gattungsimmanent bzw. selbstkritisch als vielmehr additiv verläuft, stellen sie nach

33 Adorno, ÜdR, S. 637. Hervorhebung T. A.

34 Adorno, KuK, S. 433.

Adorno schließlich keine kunstkonstitutiven Grenzüberschreitungen dar (vgl. II.3). Die Idee des Gesamtkunstwerks denkt Adorno darum als eine Zwangsvereinigung bzw. -annäherung der Künste, die ohne kritische Auseinandersetzung mit den Spezifika der jeweiligen Darstellungsformen und Konstruktionsprinzipien und Formen von anderen Künsten vollzogen wird. Sie lässt damit nicht nur die Differenzen verschwinden, sondern durch sie werden selbst die konstitutiven Relationen zwischen Künsten *weniger* sichtbar. Hat man keine kunstkonstitutiven Relationen mehr, sind sie für Adorno – wie sich später deutlicher zeigen wird – unmittelbar von der Nichtkunst bedroht.

Neben diesen Versuchen, die Künste äußerlich-material zu vereinigen, verweist Adorno auf eine zweite nicht-immanente andere Art von Konvergenzen, nämlich auf die Kunstwerke, die sich durch synästhetische oder synkretistische Merkmale auszeichnen. Sie betrifft zwar meistens eine einzige oder bestimmte (traditionelle) Kunstgattung, läuft jedoch ebenfalls entgegen den gattungsimmanenten bzw. -konstitutiven Prozessen der Künste. Synästhetische Kunstwerke sind für Adorno einerseits von einer ähnlichen Einheitssuche geprägt und andererseits entspringen sie nicht den internen und geschichtlichen Bedürfnissen einer Kunstgattung. Kandinskys Idee der „*monumentale[n] Kunst*“,³⁵ die die geistigen Kräfte verschiedener Künste vereinigen sollte, und sein Modell der Farb-Klang-Harmonie, die besagt, dass die Farben musikalisch gehört und die Töne farbig gesehen werden können,³⁶ haben zum Beispiel für Adorno „etwas Zwingendes“³⁷ und stellen somit nicht-immanente Konvergenzformen dar. Durch sie werden ästhetische Medien differenzlos in eins gesetzt und zwangsläufig synthetisiert. Letztlich haben sie für Adorno eine lange Vorgeschichte:

„Die Spielereien, die unter diesem Namen [Klangfarbe, Farbtonmusik usw. T. A.] betrieben wurden und gegen die doppelt empfindlich ist, wer der immanenten Konvergenz sich versichert weiß, gehen zurück auf jene Synästhesie, die mit fortschreitender Differenzierung die Kunst der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts kannte, der Tristan und Baudelaire.“³⁸

35 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 101980, S. 60.

36 Vgl. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, S. 64.

37 Adorno, ÜdR, S. 637.

38 Adorno, ÜdR, S. 637.

Auch die dazu parallelen, synkretistischen Tendenzen in der Musik, die die den Bildern entsprechende Klänge auszudrücken beanspruchen, geschehen nach Adorno nicht gattungsimmanent und -konstitutiv. Obwohl z.B. Strawinsky und Debussy in ihren Werken anti-wagnerisch operierten, ginge es auch bei ihnen um eine (musikalische) Synthese der Künste, die diskontinuierliche Verhältnisse zwischen ihnen völlig vernachlässigte: „Sobald die eine Kunst die andere nachahmt, entfernt sie sich von ihr, indem sie den Zwang des eigenen Materials verleugnet, und verkommt zum Synkretismus in der vagen Vorstellung eines undialektischen Kontinuums überhaupt.“³⁹ Die konstitutive sowie immanente Relation zwischen den Künsten, die oben mit den Figuren ‚Verfransung‘ und ‚Konvergenz‘ zur Geltung gebracht wurde, muss also von einem synthetischen „Ideal von Harmonie“⁴⁰ sowie von einer additiven Vereinigung der Künste abgegrenzt werden. Stattdessen soll man eine solche Relation mit Adorno woanders suchen, besonders in den *bereits heterogen* strukturierten Momenten und Prinzipien der Gattungen, die die *Konvergenzbewegung zuallererst hervorrufen bzw. -treiben*:

„Wer [die Synästhesie, T. A.] als Prinzip aufrichtet, möchte zweimal, durch Verkopplung verschiedener Medien und Ausbeutung übrigens fragwürdiger Analoga einiger ihrer Phänomene, sagen, was einmal bereits gesagt ward [...]. Die Konvergenz von Musik und Malerei ist das Gegenteil solcher Tautologie. *Sie vollzieht sich im Sagen selbst, nicht im Gesagten.*“⁴¹

Wenn es bei einer immanenten Konvergenz nicht um ein externes Treffen der verschiedenen Gattungen, also nicht um eine ‚Verkoppelung‘ von zwei oder mehreren bereits ästhetisch geformten Medien geht, dann sollte man davon ausgehen, dass eine solche produktive Konvergenz nur aus den eigenen *heterogenen Quellen* der Gattungen heraus vollzogen werden kann. Adorno verwendet zwar in diesem Zusammenhang den Terminus ‚Heterogenität‘ nicht; es geht ihm offensichtlich nicht um eine Bedingung für die Gattungskonvergenz, sondern um den vorhin diskutierten anti-gesellschaftlichen Konstitutionsprozess der Kunstwerke.⁴² Jedoch lässt sich an

39 Adorno, ÜdR, S. 629.

40 Adorno, KuK, S. 450.

41 Adorno, ÜdR, S. 637. Hervorhebung T.A.

42 Vgl. II.2. Vgl. auch: „Kunst bedarf eines ihr Heterogenen, um es zu werden.“ Adorno, KuK, S. 439.

dieser Stelle, auch wenn dies teilweise gegen Adornos Willen ist, argumentieren, dass ein solcher fruchtbarer Übergang zwischen den Künsten nur dann möglich ist, wenn die Künste bereits heterogen konstituiert gedacht werden. Dies kann selbst mit den oben zitierten Worten weiter erläutert werden: Wenn eine immanente Konvergenz sich „nicht im Gesagten“, nicht im bereits ästhetisch Geformten, sondern „im Sagen selbst“, d.h. in dem aktuellen ästhetischen Formbildungsprozess, vollzieht, kann diese produktive Neuformung nur aus den Formen und Prinzipien der Gattungen entspringen, die die Formen der anderen Gattungen bereits in sich haben oder zumindest miteinander teilen. Eben dafür müssen sie immer schon heterogen konstituiert sein. Wie bereits mit dem Begriff der konstitutiven Pluralität der Künste präzisiert wurde, geschieht ein immanenter Konvergenzprozess dadurch, dass die Künste Konstruktionsprinzipien, Formen und Darstellungskonventionen anderer Gattungen kritisch aufnehmen oder miteinander austauschen. Auch ein solcher immanent-kritischer Aufnahme- bzw. Austauschprozess kann aber nur unter der Voraussetzung geschehen, dass die Gattungen neben ihren eigenen auch die anderen, fremden Darstellungskonventionen bereits besitzen oder teilweise kennen und somit immer schon heterogen sind – wenn sie diese Formen überhaupt nicht kennen, müssen sie diese dann extern aufnehmen. Bei einer solchen immanenten Konvergenz überbietet z.B. das Grafische in der Musik, ohne dass diese auf die Linien und Figuren reduziert wird. Das Plastische oder die musikalischen Züge treiben die Grenzen der Architektur so fort, ohne dass sie sich miteinander homogen vereinigen. Das Zeitmedium, das gewöhnlich als das Medium der Musik gilt, dehnt sich in den Werken von Paul Klee so aus, dass die Grenzen der Malerei auf eine neue Weise sichtbar werden.

Konvergenzen zwischen den Künsten und der Kunst

Das oben diskutierte heterogene Moment der Konvergenzen der Künste kann in den nächsten Abschnitten mit Derrida näher bearbeitet. Davor lässt sich noch auf ein anderes Moment in Adornos Theorie hinweisen, das bei Derrida weniger Aufmerksamkeit findet. Die einzelnen Künste sind nach Adorno „nicht natürlichen sondern geschichtlichen Ursprungs“.⁴³ Wenn die Gattungen geschichtlich konstituiert sind, dann lässt

43 Adorno, KuK, S. 434.

sich daraus unmittelbar folgern, dass sich die Konvergenzen oder Verfransungen der Gattungen *geschichtlich* ausdifferenzieren und in unterschiedlichen Epochen sehr verschiedene Formen haben. Adorno beschreibt die Verfransungen der Künste zwar mit Blick auf künstlerische Tendenzen in den 1960er Jahren. Jedoch soll dies nicht so missverstanden werden, dass für ihn Tendenzen zu Verfransungen oder Konvergenzen plötzlich in jener Zeit zustande gekommen seien. Bei der Musik von Ludwig van Beethoven, der in späteren Generationen nicht ohne Grund „als Tondichter galt“,⁴⁴ und bei den Werken von Robert Schumann gebe es ebenso Verfransungstendenzen, wie der Letztere diese in eine berühmte Formulierung brachte, dass „die Ästhetik einer Kunst [...] auch die der anderen“⁴⁵ sei. Die romantische Verfransung war allerdings Adorno zufolge von einer anderen Art: „Im Gegensatz zur modernen Verfransung fiel [bei der Romantik, T. A.] der Akzent auf Subjektivität.“⁴⁶ Das Prinzip des sich frei reflektierenden Subjekts „rückte die Künste zusammen.“⁴⁷ Jedoch wurden die Grenzen der Gattungen durch dieses Prinzip „kaum beeinträchtigt. Sie blieben, was sie waren.“⁴⁸ Auch der Neuromantik sowie dem Impressionismus fehlten die Momente der „Andersheit“, die die traditionellen Gattungsgrenzen hätten stark beeinflussen können.⁴⁹ Hingegen handele es sich bei den Verfransungstendenzen der Künste ab den 1960er Jahren um ein immanentes Motiv, durch das „die Grenzpfähle der Gattungen“ selbst aus den „geschichtlichen Kräften“ heraus wieder eingerissen würden.⁵⁰

Darüber, ob Adorno bei seinen kunstgeschichtlichen Diagnosen völlig Recht hat, lässt sich selbstverständlich disputieren. Georg Witte weist z.B. zu Recht darauf hin, dass sich die Beispiele für Verfransungsphänomene, die Adorno seiner Zeit zuschreibt und von den anderen Epochen differenziert, sehr einfach auf die avantgardistische Kunst zurückführen lassen: „Das Serielle in der Prosa [...] gab es schon bei Gertrude Stein, bei Daniil Charms [...]. Das in den Raum Treiben der Malerei: wir hatten es schon in den Reliefs und Assemblagen der Dadaisten und der russischen Kubofu-

44 Adorno, KuK, S. 439.

45 Adorno, KuK, S. 439.

46 Adorno, KuK, S. 439.

47 Adorno, KuK, S. 439.

48 Adorno, KuK, S. 439.

49 Vgl. Adorno, KuK, S. 439.

50 Adorno, KuK, S. 434.

turisten.“⁵¹ Die Beispiele können zwar noch vermehrt werden; wichtiger aber ist es an dieser Stelle den jener Differenzierung zugrunde liegenden Gedanken festzuhalten: Nach Adorno können unterschiedliche Phänomene der Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten immer nur in ihrer jeweiligen geschichtlichen sowie epochalen Ausdifferenziertheit sinnvoll untersucht werden. Verfransungs- und Konvergenzformen werden damit historisch voneinander differenziert, eben weil sie auf den Prinzipien, den Formen oder Motiven beruhen, die in der jeweiligen Epoche neu entwickelt sowie konventionalisiert werden. Fragt man Adorno diesbezüglich, welche Prinzipien oder Motive die Verfransungstendenzen der Künste ab den 1960er Jahren verursacht haben, verweist er auf das Montageprinzip, das sich auf den Anfang des 20. Jahrhunderts zurückführen lässt:

„Urphänomen der Verfransung der Kunst war das Montageprinzip, das vor dem Ersten Krieg in der kubistischen Explosion [...] und dann im Dadaismus und im Surrealismus hochkam. Montage heißt aber so viel wie den Sinn der Kunstwerke durch eine seiner Gesetzlichkeit entzogene Invasion von Bruchstücken der empirischen Realität stören und dadurch Lügen schaffen.“⁵²

Durch das Montageprinzip wird nach Adorno außerästhetische Realität in die künstlerische Tätigkeit so aufgenommen, dass eine monadologische und selbstbezügliche Konstitution des Kunstwerks fast völlig verhindert wird. Bei den neueren Konvergenz- bzw. Verfransungstendenzen geht es damit nicht allein um eine heterogene Bewegung zwischen den Grenzen der einzelnen Künste, sondern *zugleich* um eine dauerhafte Spannung zwischen der Kunst und der Nichtkunst. Denn durch die bruchstückhafte Hineinbildung empirischer Realität in das Kunstwerk – dabei hat Adorno sicherlich nicht nur Filmkunst und Fotografie, sondern viele andere Kunstformen wie Minimal Art, Ready-Mades, John Cages Musik usw. vor Augen⁵³ – trägt dieses eine große Menge von Nichtkunst in sich, die eine selbstbezügliche Organisation sowie monadische Abgeschlossenheit ziemlich erschwert.

Die im zweiten Teil der vorliegenden Studie diskutierte Debatte um Kunst und Nichtkunst ist also unmittelbar mit Adornos These zu Konver-

51 Georg Witte, „Der Fortschritt – ein Werfen“, Christoph Menke, Juliane Rebentisch (Hrsg.), *Kunst, Fortschritt, Geschichte*, Berlin 2006, S. 242–251, hier S. 243.

52 Adorno, *KuK*, S. 450.

53 Vgl. z.B. Adorno, *ÄT*, S. 231f.

genzen bzw. Verfransungen der Künste verbunden. Wenn es überhaupt etwas gibt, das alle Künste mit der Kunst zusammenrückt, soll dies nach Adorno nicht als eine positive und versöhnliche Einheit der Künste zur Kunst gedacht werden. Man muss also „die naiv logische Ansicht [kündigen], Kunst sei einfach der Oberbegriff der Künste, eine Gattung, welche jene als Arten unter sich enthält.“⁵⁴ Vielmehr kann der Zusammenhang zwischen ihnen nur als eine antagonistische sowie zerrissene Einheit gedacht werden, die aus der antithetischen Haltung der je einzelnen Kunst gegenüber der schlechten empirischen Realität hervorgeht:

„Gegenüber den Künsten ist Kunst ein in sich Bildendes, in jeder einzelnen insoweit potenziell enthalten, wie eine jede streben muß, von der Zufälligkeit ihrer quasi naturalen Momente durch diese hindurch sich zu befreien. *Eine solche Idee der Kunst in den Künsten ist aber nicht positiv, nichts in ihnen einfach Vorhandenes, sondern einzig als Negation zu fassen.* Allein negativ hat man, was inhaltlich, über den leeren Begriff hinaus, die Kunstarten vereint: alle stoßen sich ab von der empirischen Realität, von der sie sich entfernen. [...] Als Antithesis zur Empirie [...] ist die Kunst Eines. Ihr dialektisches Wesen hat sie daran, daß sie ihre Bewegung zur Einheit einzig durch die Vielheit hindurch vollzieht.“⁵⁵

Der Begriff der Kunst geht also über die Begriffe der einzelnen Künste immer *antithetisch* hinaus. Geschehen die Verfransungs- bzw. Konvergenzbewegungen zum Zwecke eines versöhnlichen Kunstbegriffs (wie bei Wagner oder Kandinsky), dann gibt es für Adorno keine Kunst mehr – zumindest keine, die autonom ist. Wenn Phänomene der Konvergenzen und Verfransungen immer mit einem negativ-dialektischen Verhältnis zwischen der Kunst und den Künsten verbunden sind, ist auch die oben besprochene konstitutive Intermedialität der Künste von dieser Dialektik stark betroffen. Die intermedialen Austauschzone stellen nicht bloß ein in sich *eingeschlossenes* Kunst-System dar, in dem sich die einzelnen Künste miteinander abspielen und ihre Formen, Prinzipien, Verfahrensweisen usw. ohne jeglichen Bezug zur Welt austauschen. Vielmehr ermöglichen sie erst dieses Abspielen, so dass die einzelnen Künste überhaupt als Künste und in ihren jeweiligen antagonistischen Formen hervortreten. Denn „buchstäbliche Konvergenz [rührt] nicht nur an die Grenzen der

54 Adorno, KuK, S. 447.

55 Adorno, KuK, S. 448. Hervorhebung im Original.

Künste, sondern an die von Kunst als einem zur Realität Antithetischen“.⁵⁶ Konvergenzen der Künste sind damit nach Adorno erst dann gelungen, wenn die Künste sich dabei immer in ihrer jeweiligen gesellschaftlichen Antithesis auf eine neue Weise weiterbilden und ihren antagonistischen Charakter nicht verlieren. Von daher ist es enorm wichtig hervorzuheben, dass für Adorno diese zwei Momente, nämlich Konvergenzen der Künste miteinander und antagonistische Relationen der Künste zur Kunst (oder zur Nichtkunst) nicht zwei verschiedene Phänomene darstellen, sondern immer in einem und demselben Akt geschehen. Bei den Konvergenzen der Künste handelt es sich schließlich um ein spannungsreiches Spiel sowohl zwischen den Künsten untereinander sowie zwischen der Kunst und den Künsten.

Zusammenfassung und Probleme von Adornos Konvergenztheorie

Bisherige Auseinandersetzungen mit Adornos Konvergenzbegriff lassen sich wie folgt zusammenfassen und zugleich daraus wichtige Schlüsse für ein Verständnis der Grenzüberschreitung zwischen den Künsten ziehen. Erstens: Adornos Überlegungen beruhen auf einer grundlegenden Kritik an drei verschiedenen Einheitskonzeptionen in der Kunst: Die Kritik an der Bestätigung des Einen im Rahmen der Einteilungen der Künste, an der synästhetischen sowie synthetischen Zwangsvereinigung der Künste und an der versöhnlichen Einheit zwischen der Kunst und den einzelnen Künsten. Diese drei Einheitsvorstellungen, die sowohl im theoretischen Diskurs als auch im Rahmen der künstlerischen Praktiken in unterschiedlicher Weise und auch gleichzeitig auftauchen, führen für Adorno sehr oft zur Nichtkunst. Auch wenn man die kultur- und ideologiekritischen Implikationen von Adornos Einheitskritik nicht im Ganzen übernehmen will, lässt sich die dahinterliegende und Einheiten zerstörende Logik wohl als einen wichtigen Schritt auf dem Weg hin zu einem plausiblen Verständnis der Pluralität der Künste festhalten.

Zweitens: Im Anschluss an dem ersten gelingt es mit Adornos Einheitskritik, die einzelnen Künste nicht bloß als jeweils in sich eingeschlossene Einheiten, sondern immer in ihren fruchtbaren (und negativen) Relationen zueinander sowie zur Kunst zu verstehen. Adornos Konvergenz-

56 Adorno, ÜdR, S. 630.

modell bietet ein Verständnis der Grenzen der Künste aus ihren pluralen Bezügen, d.h. aus ihren wechselseitigen Austauschprozessen, heraus. In diesem Sinne lässt sich mit einer These der konstitutiven Pluralität der Künste sagen, dass sich die Konvergenzbewegungen zwischen den Künsten durch ihre gleichzeitigen Annäherungs- und Differenzierungstendenzen auszeichnen. Konvergenzphänomene deuten damit nicht auf einen Verlust der künstlerischen Pluralität, sondern im Gegenteil auf fruchtbare und differenzenerzeugende Austauschprozesse zwischen den Künsten hin.

Drittens: Konvergenzen der Künste sind nach Adorno geschichtlich immer anders verlaufende Phänomene. Sie lassen sich in jeder Epoche unterschiedlich beschreiben, weil die Künste hinsichtlich bestimmter ästhetischer Prinzipien (wie der Subjektivität oder der Stimmung), die sich geschichtlich ändern, miteinander konvergieren. Obwohl sich bei diesen Ausführungen Adornos kunstgeschichtliche Differenzierung als umstritten erwiesen hat, kann man den Gedanken einer historischen und stilbezogenen Ausdifferenziertheit der Konvergenzen der Künste immer ernst nehmen und kritisch fortführen.

Viertens: Mit Blick auf das Montage-Konzept lässt sich mit Adorno der konstitutive Bezug von Konvergenzbewegungen der Künste auf die Kunst geltend machen. Das Montageprinzip suggeriert Adorno ausgehend von der oben erwähnten historischen Ausdifferenziertheit der Konvergenzen der Künste als Urphänomen der heutigen Gattungskonvergenzen bzw. -verfransungen. Wichtiger als diese Diagnose ist dabei wieder der ihr zugrunde liegende Gedanke: Konvergenzbewegungen zwischen den Künsten und ihre antagonistischen Relationen zur Kunst (oder zur Nichtkunst) sind nicht zwei verschiedene Phänomene, sondern sie gehen immer in einer und derselben Praxis miteinander.

Dieser letzte Punkt, der keineswegs von den anderen Punkten getrennt ist, lässt sich unmittelbar mit den Ausführungen im zweiten Teil dieser Studie (II.3) verbinden: Konvergenzen der Künste können nach Adorno weder als ein atomistisches Modell gedacht werden, das sich in ein eingeschlossenes Kunstsystem einsperren lässt, noch als eine beliebige Überschreitungstendenz zwischen den Künsten, die nur auf ihr bloßes (sei es sinnlich-materiales oder formbezogenes) Zusammentreffen reduziert werden könnte. Vielmehr lässt sich mit Adorno die These verteidigen, dass Konvergenzen *kunstkonstitutive* und *notwendige* Grenzbewegungen zwischen den Künsten sind. Durch Konvergenzprozesse treten die Grenzen der Künste auf produktive und neue Weise hervor, und diese Bewegung ist

insgesamt nicht ein beliebiges, sondern immer ein konstitutives Moment dessen, was Kunst ist oder was wir als Kunst denken.

Um diese These noch weiter bearbeiten zu können, müssen wir aber einige Probleme in Adornos Konvergenztheorie erwähnen, die im nächsten Kapitel noch kritisch bearbeitet werden sollen. Sie lassen sich am besten in zwei Schritten anführen. Als Erstes müssen wir (noch einmal auf dem Hintergrund des im ersten Teil bearbeiteten Verständnisses der Grenzen und Überschreitungen) Adorno wieder mit der Frage konfrontieren, inwiefern es überhaupt möglich ist, zwischen den immanenten und nicht-immanenten Konvergenzen eine feste Grenze zu ziehen. Adorno erklärt zwar, dass es bei den immanenten Konvergenzen nicht um eine Vereinigungstendenz der Künste, sondern um produktive und kritische Austauschprozesse zwischen ihren Formbildungskonventionen geht, wie oben mit dem Konzept der konstitutiven Pluralität der Künste formuliert wurde. Jedoch ist überhaupt nicht klar, wie eine solche Differenzierung in jeder einzelnen Praxis tatsächlich festgelegt werden kann. Dies wird selbst von Adorno an einer Stelle problematisiert: „Die Grenze zwischen der immanenten Beziehung des einen Mediums aufs andere und einer synkretistischen Vereinigung im Stil von Skrjabins Prometheus verfließt nachträglich wie die zwischen Jugendstil und Expressionismus.“⁵⁷ Er führt allerdings dieses Ineinanderfließen von verschiedenen Konvergenzformen nicht weiter. Diese Kritik gilt aber nicht nur für die synkretistischen sowie synästhetischen Konvergenzen. Es betrifft ebenso die nächste Konvergenzform, d.h. das sogenannte gewaltsame Zusammenbringen bzw. die materiale Zwangsvereinigung der Künste, von der Adorno sich ebenso stark distanziert und die er schließlich als nicht-immanente Konvergenzen behauptet. Wenn man aber immanente Konvergenzen grundsätzlich als kritische und reflexive Auseinandersetzung mit den Formbildungstraditionen der Künste bestimmt, warum soll dabei das materiale Zusammenkommen der Künste, *bei dem ebenso die Formen und Prinzipien der beteiligten Künste kritisch und reflexiv bearbeitet werden können*, völlig extrahiert werden? Solange nämlich bei den immanenten Konvergenzen immer nur die ästhetischen Formbildungsprinzipien der einzelnen Künste entscheidend sind, können diese sich mit jenen Prinzipien auch dann höchst kritisch auseinandersetzen, wenn sie material zusammenkommen. Mit Blick auf viele Beispiele in der zeitgenössischen Kunst kann man in diesem Sinne weiter argumentieren, dass das materiale Zusammenkommen

57 Adorno, ÜdR, S. 637.

nicht immer mit dem Motiv der Vereinigung der Künste vollzogen wird, wie es im vorangegangenen Kapitel mit dem *Crepusculum*-Beispiel gezeigt wurde. Damit Adornos Konvergenztheorie sowie der Gedanke der konstitutiven Pluralität der Künste nicht bloß auf eine bestimmte Anzahl von Kunstphänomenen begrenzt bleibt, sondern tatsächlich als ein notwendiges und wichtiges Moment der Kunst und der Kunstpraxis auftritt sowie ein fruchtbares Modell für viele andere Kunstphänomene darstellt, soll seine Unterscheidung zwischen den immanenten und nicht-immanenten Konvergenzen kritisch revidiert bzw. umgedeutet werden.

Als Zweites lässt sich bei genauer Betrachtung erkennen, dass Adornos Überlegungen ein nicht ausreichend ausdifferenziertes Gattungskonzept zugrunde liegt. Dadurch, dass Adorno die Gattungen und Gattungskonvergenzen jeweils in ihrer geschichtlichen Ausdifferenziertheit thematisiert, geht er zwar zweifelsohne über das Motiv eines einheitlich verstandenen Gattungsbegriffs hinaus, was einerseits in der Einleitungsgeschichte und dann mit den aktuellen Medienspezifitätsthesen der Künste⁵⁸ und andererseits mit Blick auf die Theorien von Lopes und Carroll diskutiert wurde (Vgl. III.2). Jedoch lässt sich bei Adorno eine andere Art von Spezifik erkennen, die man auch als ‚Formspezifik‘ der Künste bezeichnen kann, was am Ende als Differenzierungskriterium der Künste auftaucht. Demzufolge werden die Prinzipien und Formen der einzelnen Künste zwar historisch konstituiert, aber diese Formdifferenzen sind dann so stark verteilt, dass eine Übersetzung der Werke einer Kunstgattung – allein aufgrund ihrer angeblichen Gattungszugehörigkeit – in die Werke anderer Kunstgattungen unmöglich wird. Mit dem Gedanken einer Unübersetzbarkeit der Kunstwerke, der auf einer vermeintlichen Gattungsspezifika beruht, kommt Adorno an einigen Stellen tatsächlich zu einem lessingschen Schluss: „Übersetzte man die Herbstlandschaften des Zyklus ‚Nach der Lese‘ in Malerei, so wären sie Kitsch. In ihrer Sprachgestalt, wo die Worte für Farben durchaus andere Valeurs haben als die leibhaftigen Farben auf einem Bild, trotzen einige von ihnen dem Veralten.“⁵⁹ Oder wie es weiter heißt: „Müssen große Kunstwerke, um es zu werden, Glück haben, dann war es das Brahmsens, daß seine Balladen Musik wurden, nicht Gedichte.“⁶⁰ Wie

58 Vgl. III.1. Für eine detaillierte Auseinandersetzung mit diesem Unterschied zwischen Adornos Gattungsbegriff und einem medienspezifischen Verständnis von Gattungen vgl. Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 126ff.

59 Adorno, KuK, S. 441.

60 Adorno, KuK, S. 442. Vgl. auch Düttmann, „Kunst im Glück“.

bereits mit dem Konvergenzbegriff mehrmals formuliert wurde, ist es hier überhaupt nicht problematisch, sondern im Gegenteil recht produktiv, zwischen den Künsten und Kunstwerken immer wieder starke Differenzen zu erkennen oder sie höchst differenziell zu bestimmen. In diesem Sinne lässt sich – Adorno zustimmend – zwar behaupten, dass die bereits produzierten Kunstwerke niemals eins zu eins in andere Kunstwerke übersetzt werden, weil bei jeglichem Übersetzungsverfahren notwendigerweise neue Differenzen hervortreten, die von den Künstlersubjekten, der Zeit, der sozialen Umgebung, den Techniken usw. abhängen. Problematisch jedoch ist, dass Adorno als Grund dieser Unübersetzbarkeit eine (Form-)Spezifik von *Gattungen* behauptet, die über die einzelnen Werke hinausgeht. Gegenüber Adornos Behauptung lässt sich leicht argumentieren, dass die Unübersetzbarkeit von Kunstwerken *auch in einer und derselben* Gattung, die die gleiche Formspezifik trägt, prinzipiell unmöglich ist. Anders gesagt: Stefan Georges „Nach der Lese“ hätte man selbst in kein anderes literarisches Werk übersetzen können. Auch Brahms' Balladen hätte man nie anders komponieren können. Denkt man an verschiedene Übersetzungen von Paul Klees *Angelus Novus* innerhalb der bildenden Kunst (z.B. die Anselm Kiefers) oder an tausend verschiedene Aufführungen eines gleichen Textes (z.B. von *König Ödipus*), kann man überhaupt nicht sagen, dass die Gattungsdifferenz für den Wert, für das Gelungensein – oder mit Adorno: für das Nicht-Kitsch-Werden – dieser einzelnen Werke und Praktiken die entscheidende Rolle spielt. Dass die Gattungsdifferenz bei der Übersetzung von solchen und vielen weiteren Werken kaum eine Rolle spielt, heißt aber nicht, dass es eine solche Differenz nicht gäbe. *Vielmehr heißt es, dass die Gattungsdifferenz nicht ausreichend differenziert bestimmt wird.* Obwohl Adorno die Differenzen zwischen den Künsten in ihren vielfältigen Konvergenzformen sowie in ihrer historischen Ausdifferenziertheit recht plausibel bearbeitet, schenkt er dabei den *Binnendifferenzierungsprozessen* der Gattungen weniger Aufmerksamkeit, was auch zur Folge hat, dass eine einzelne Kunstpraxis unter der Gattung ihre Besonderheit verliert. Auch wenn bisher mit Adornos Konvergenztheorie ein wichtiges Verständnis der konstitutiven Relation zwischen der Kunst und den einzelnen Künsten gewonnen wurde, bleiben die Relationen zwischen den einzelnen Kunstpraktiken und den Künsten noch unklar. Erforderlich ist es deshalb, dass man nicht nur die Differenzen zwischen den Gattungen, sondern zugleich die Differenzierungen innerhalb der Gattungen klärt, so dass die einzelnen Kunstpraktiken in diesen nicht aufgehen, sondern ihre Besonderheiten immer wieder neu gewinnen.

3.2 GATTUNGEN AUS KONVERGENZEN (DERRIDA)

Mit Blick auf die letzten kritischen Bemerkungen zu Adornos Überlegungen über die Konvergenzen der Künste lässt sich nun eine zentrale Aufgabe feststellen, die es in diesem Kapitel zu bearbeiten gilt. Sie besteht in einer grundlegenden Auseinandersetzung mit dem Begriff der ‚Gattung‘, der sich bisher immer wieder als problematisch erwiesen hat. Diese Bearbeitung soll sich vor allem an den oben erwähnten zwei Problemen orientieren: *Als Erstes* soll die Relation zwischen den einzelnen Praktiken und den Gattungen so verständlich gemacht werden, dass die Besonderheiten jener Praktiken nicht in diesen aufgehen, sondern im Gegenteil auf neue Art und Weise hervortreten. Wie mit der oben angeführten Kritik an Adorno bereits angedeutet wurde, kann sich eine solche fruchtbare Relation (zwischen den einzelnen Praktiken und den über sie hinausgehenden Gattungen) dann als plausibel erweisen, wenn man neben den Differenzen zwischen den Gattungen der Kunst auch die Binnendifferenzierungsprozesse bzw. differenziellen Strukturen einzelner Gattungen in Betracht zieht. *Als Zweites* soll durch die Bearbeitung eines solchen Gattungsbegriffs zugleich Adornos problematische Unterscheidung zwischen immanenten und nicht-immanenten Konvergenzen (in beiden erwähnten Sinnen) revidiert sowie auf eine produktive Weise umgedeutet werden. Erst dann kann man Adornos Konvergenzbegriff von seiner Abhängigkeit von einigen wenigen Kunstwerken und -praktiken befreien und ihn für viele weitere Phänomene in der Kunst als ein fruchtbares Denkmodell zur Geltung bringen.

Derridas Überlegungen zum Begriff der Gattung, den er in *Das Gesetz der Gattung*⁶¹ entwarf, kann meines Erachtens tatsächlich diese doppelte Aufgabe erfüllen bzw. die Probleme, die bei Adornos Verständnis der Konvergenzen der Künste entstanden sind, beseitigen. Bevor sein Gattungskonzept detailliert diskutiert sowie rekonstruiert wird, soll aber geklärt werden, warum für die Bearbeitung dieses Konzepts nicht auf die aktuelle Gattungsforschung eingegangen und stattdessen auf einen philosophischen Text rekuriert wird, der nicht nur als umstritten und sehr schwer

61 Jacques Derrida, „Das Gesetz der Gattung“, Peter Engelmann (Hrsg.), *Gestade*, Wien 1994, S. 245–283. Im Folgenden zitiert als GG. Diese Schrift beruht auf einem Vortrag, den er im Juli 1979 an der Universität Straßburg (Université de Strasbourg) hielt.

zu verstehen gilt,⁶² sondern in der Gattungsforschung keinen bedeutenden Platz einnimmt. Dafür wird im Folgenden zuerst mit einem sehr kurzen Überblick über diese Forschung erläutert, dass die aktuellen Gattungstheorien an der oben festgestellten Aufgabe vorbeigehen. Anschließend wird deutlich gemacht, warum uns stattdessen Derridas Text ein richtiger Kandidat für die Erarbeitung des erforderlichen Gattungskonzepts ist. Erst dann wird mit Derridas grundlegender Kritik an den tradierten Gattungsverständnissen begonnen. Dabei werden zwei Momente seines Gattungskonzepts (‚Teilhabe ohne Zugehörigkeit‘ und ‚Kontaminationsprinzip‘), die unmittelbar auf dieser Kritik beruhen, eingeführt sowie daraus jeweils zwei Thesen abgeleitet. Mit dem ersten Moment wird das Verhältnis zwischen den einzelnen Kunstpraktiken und den Gattungen aus einer praxisbezogenen Perspektive interpretiert und dabei die Relation zwischen den einzelnen Praktiken und den Gattungen als eine prozessuale Relation aufgedeckt, die prinzipiell niemals abzuschließen ist. Demzufolge lassen sich Kunstpraktiken nicht einfach als solche Praktiken denken, die in die vorgegebenen Grenzen der Gattungen eingeordnet werden können, sondern als solche, die die Gattungsgrenzen in jedem einzelnen Praxiszug produktiv ändern, verschieben und insgesamt neu generieren. Nach dieser neu definierten Relation zwischen der Praxis und der Gattung können schließlich die einzelnen Praktiken niemals in den Gattungen aufgehen, eben weil sie die Züge, Markierungen oder Merkmale tragen, die einerseits die Grenzen ihrer Gattungen sicht-, merk- und erkennbar machen, aber andererseits eben im gleichen Zug über diese hinausgehen.

Das zweite Moment (das Kontaminationsprinzip) von Derridas Überlegungen drängt sich zu einem umgekehrten Verständnis von Konvergenzen bzw. Grenzbewegungen zwischen den Gattungen. Durch ihre kritische Rekonstruktion wird gezeigt, dass es eine von den anderen Gattungen nicht kontaminierte, von ihnen völlig isolierte und mit ihnen nicht vermischte Gattung nicht geben kann. Zwar wurde bisher mit Adorno schon darauf hingedeutet, dass Gattungen viele immanente Relationen, Bezüge, Vermischungen und Konvergenzen mit den anderen Gattungen haben können, aber das Phänomen der Gattungskonvergenzen und -vermischungen, wie Derrida es versteht, ist nicht etwas, das sich nur durch die geschichtlichen Tendenzen auszeichnet, sondern vor allem das, woraus die Gattungen überhaupt entstehen. Versteht man die Herausbildung von Gat-

62 Selbst Derrida meint, dass er außerstande sei, seinen Aufsatz (bzw. den Vortrag) zusammenzufassen oder daraus Schlüsse zu ziehen. Vgl. Derrida, GG, S. 281f.

tungen mit Derrida auf diese Weise immer aus den *bereits* vermischten bzw. konvergierten Zonen heraus, löst sich am Ende die mit Adorno diskutierte Problematik von immanenten und nicht-immanenten Konvergenzen auf. Dies wird zugleich dazu führen, die vorhin mit Adorno angedeutete konstitutive Pluralität der Künste mit Derrida problemlos zu beschreiben. Abschließend werden mit einer Vermittlung von Adornos und Derridas Thesen Grenzüberschreitungen bzw. -gänge zwischen den Künsten als kunstkonstitutive Dimensionen interpretiert, die in jeder Kunstpraxis auf sehr verschiedene Weise hervortreten.

Überblick über die Gattungsforschung und Derridas Gattungskritik

Die heutige Gattungsforschung ist sich weitgehend darin einig, dass es eine historisch unveränderliche und in sich fest geschlossene Gattung nicht gibt.⁶³ Die Gattungen entstehen – wie schon mit Adorno bemerkt wurde – in der Geschichte, bekommen mit der Zeit mehr oder weniger Aufmerksamkeit und können auch irgendwann verschwinden.⁶⁴ Denkt man die Gattungen auf diese Weise als geschichtlich diskontinuierliche Größen oder Formen, dann muss der jegliche Entwurf einer Theorie der Gattung mit der Geschichte derselben fest einhergehen. Tatsächlich findet der Gedanke der simultanen Berücksichtigung von Gattungsgeschichte und -theorie in der Forschung eine hohe Akzeptanz,⁶⁵ was man zunächst einmal als etwas Positives betrachten kann. Allerdings muss jede Theorie der Gattung, die ihren Forschungsgegenstand als eine höchst veränderliche Größe denkt, notwendigerweise mit einer dialektischen Frage konfrontiert werden: Wenn die Grenzen der Gattungen so beweglich, durchlässig und of-

63 Für einen Überblick über die Forschungsprobleme der literarischen Gattungstheorien vgl. Dieter Lamping, „Einführung“, Dieter Lamping, Sandra Poppe (Hrsg.), *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart 2009, S. XV–XXVI; Rüdiger Zymner, „Einleitung“, ders. (Hrsg.), *Handbuch Gattungstheorie*, Stuttgart u.a. 2010, S. 1–5. Für die Probleme in den musikalischen sowie kunstwissenschaftlichen Gattungsbegriffen vgl. Siegfried Mauser, „Einleitung“, ders. (Hrsg.), *Theorie der Gattungen*, Laaber 2005, S. 1–3.

64 Dieter Lamping verweist z.B. auf die Formen „Bukolik“ oder „Jesuitendrama“, die allgemein als beendet gelten können. Vgl. Lamping, „Einführung“, S. XVI.

65 Vgl. Lamping, „Einführung“, XVIIff.

fen sind, gibt es dann *eine* Gattung, die man noch erforschen kann? Sollten nicht bestimmte transhistorische Konstanten, Invarianten sowie irgendeine Art von Kontinuität vorhanden sein, um *eine* Gattung wissenschaftlich untersuchen zu können? Soll die Theorie *einer* Gattung nicht eben dieses Eine erklären, nämlich das Spezifikum, das nur *diese* Gattung, aber keine andere Gattung hat?

Mit dieser allgemeinen Problematisierung geht es hier nicht darum, aktuelle Gattungstheorien, die seit den 1970er Jahren besonders in den literaturtheoretischen Kontexten sehr wertvolle Beiträge geleistet haben,⁶⁶ im Ganzen und Großen zurückzuweisen. Man kann wohl behaupten, dass die Voraussetzung von und die Suche nach einer Gattungseinheit in der Forschung ihre eigene Berechtigung sowie einen hohen Wert hat, weil erst dadurch Besonderheiten von einzelnen Gattungen herausgearbeitet werden. Jedoch soll im Hintergrund von diesem recht einfachen Überblick deutlich werden, warum die Gattungsforschung für unsere Frage- und Aufgabenstellung nicht helfen kann. Denn wenn man erstens auf die einzelnen Gattungen in ihrer Geschichte und ihrem Wandel fokussiert, bringt man zwar wichtige Ergebnisse (meist in einem guten Handbuchformat) hervor, ohne jedoch den Vermischungen und Grenzüberschreitungen zwischen den Gattungen – um die es in diesem Kapitel geht – genügend Aufmerksamkeit zu schenken. Eine Beschäftigung mit den besonderen Problemen der einzelnen Gattungen gäbe uns also kein neues (oder wenn, dann nur ein enges) Verständnis der Grenzüberschreitungen bzw. Konvergenzen zwischen den Gattungen der Kunst. Die Gattungsforschung beschäftigt sich zweitens weniger mit dem Begriff der ‚Gattung‘ selbst als vielmehr mit den Eigenschaften der einzelnen Gattungen. Mit anderen Worten: Bei jener Forschung geht es zwar berechtigterweise darum, einzelne Gattungen wie Epik, Ballade, Satire, Roman, Drama, Fabel etc. im Einzelnen geschichtlich und auch theoretisch zu untersuchen, aber ohne den Begriff der Gattung selbst zum Gegenstand der Untersuchung zu machen – was wiederum eine Aufgabe der Philosophie ist.

Eben ab diesem Punkt kann man Derridas Überlegungen zum Begriff der Gattung anführen. Denn es geht Derrida in der ersten Linie nicht darum, eine bestimmte Gattung wie Musik, Malerei, Roman, Fabel etc. zu erklären, sondern vielmehr darum, den Begriff ‚Gattung‘ selbst zu prob-

66 Neben den vorhin genannten Forschungen vgl. Klaus W. Hempfer, *Gattungstheorie. Information und Synthese*, München 1973, und auch Genette, *Einführung in den Architext*.

lematisieren. Er bezeichnet diesen Problemgegenstand, wie abstrakt es am Anfang klingen mag, als „Gattungsgattung“.⁶⁷ Da jede Gattung normalerweise einem eigenen Gesetz folgt, bezeichnet Derrida das „Gesetz der Gattungsgattung“ dementsprechend als „das Gesetz des Gesetzes der Gattung“.⁶⁸ Die Reichweite dieses Gesetzes

„betrifft nicht im einzelnen die Gattungen, Typen und Modi, noch irgendeine Form im strengen Sinn dieses Begriffs. Daher kann ich das Feld oder den Gegenstand, die diesem Gesetz unterstellt sind, nicht benennen. Es ist vielleicht das grenzenlose Feld allgemeiner Textualität. Ich kann jedes einzelne Wort dieser Serie nehmen (Gattung, Typ, Modus, Form) und beschließen, daß es für alle anderen gelten soll (alle Gattungen der Gattungen, Typen, Modi, Formen; alle Typen der Typen, Gattungen, Modi, Formen; alle Modi der Modi, Gattungen, Typen oder Formen; alle Formen der Formen usw.).“⁶⁹

Man kann zuerst von diesen Doppelt-Bezeichnungen und von ihren wechselseitigen Verwendungen absehen,⁷⁰ um Derridas Gattungskonzept verständlich zu machen. Der allererste Schritt zum Thema Gattung besteht demnach für Derrida in einer Methodenkritik: Gewöhnlich beginnt man mit einer Klassifizierung oder einer Einteilung, ohne deutlich zu machen, was überhaupt diese allgemeine Form ‚Gattung‘ ist, in die wir Dinge, Gegenstände, Sachen etc. einordnen. Schon bevor man die Relationen oder die Differenzen zwischen den Gattungen, z.B. zwischen Poesie und Malerei oder zwischen Epik und Drama oder zwischen Film und Literatur usw., untersucht, muss man also für Derrida die dabei vorausgesetzte Allgemeinheit (Gattung, Genre, Type usw.) erklären. Das Gattungskonzept, das man für die Einteilung, die Klassifizierung sowie im Alltag voraussetzt, ist ihm zufolge – ähnlich wie vorhin mit der Einteilungsgeschichte aufgezeigt wurde – von einem Prinzip der Reinheit bzw. Einheit geprägt.⁷¹ Das Rein-

67 Derrida, GG, S. 252.

68 Derrida, GG, S. 252.

69 Derrida, GG, S. 258.

70 Dem würden freilich viele Gattungsforschern oder Literaturwissenschaftlern widersprechen. Vgl. z.B. Genette, *Einführung in den Architext*, S. 75–87.

71 Dies zeigt Derrida eigentlich anhand von zwei verschiedenen Interpretationen von Austins Unterscheidung zwischen den konstativen und performativen Sprechakten, auf die hier nicht detailliert eingegangen wird. Vgl. Derrida, GG, 247–250. Das Wort „Reinheit“ wird in den kommenden Abschnitten öfters mit (R-)Einheit wiedergegeben, um es mit dem bisher diskutierten Einheitsmotiv zu verknüpfen.

heitsprinzip, das dem gewöhnlichen, dem ästhetischen, sozialen, literarischen sowie dem alltäglichen Diskurs innewohnt, legt immer eine Art der Normsetzung und der Grenzbildung nahe, deren Linie man nicht überschreiten darf:

„Sobald man das Wort ‚Gattung‘ vernimmt, sobald es erscheint, sobald man versucht, es zu denken, zeichnet sich eine Grenze ab. Und wenn sich eine Grenze herausbildet, dann lassen Norm und Verbot nicht auf sich warten: ‚man muß‘, ‚man darf nicht‘ – das sagt ‚Gattung‘, das Wort ‚Gattung‘, die Figur, die Stimme oder das Gesetz der Gattung. [...] Sobald eine Gattung sich ankündigt, muß man deshalb eine Norm respektieren, man darf eine Grenzlinie nicht überschreiten, man darf das Risiko einer Unreinheit, Anomalie oder Mißbildung nicht eingehen.“⁷²

Der Begriff Gattung impliziert also nach Derrida gewöhnlicherweise eine normative und fest eingegrenzte Form oder Größe, die von jedem einzelnen Gattungsmitglied verfolgt werden soll. Das der Gattung zugrundeliegende Prinzip der (R-)Einheit, anhand deren Kritik Derrida zu seinem Gattungskonzept gelangen wird, besage des Weiteren, dass die Gattungen nicht nur innerlich, sondern auch äußerlich (d.h. mit den anderen Gattungen) nicht vermischt werden dürfen.⁷³ Selbst bei den Vermischungen der Gattungen wird nach Derrida öfters versucht, erneut die feste Identität zu bestätigen bzw. das Reinheitsgesetz der Gattung wieder zu retten:

„[W]enn es vorkommt, daß sie [die Gattungen, T.A.] sich vermischen – aufgrund eines Zufalls oder einer Übertretung, aufgrund eines Irrtums oder eines Fehlers, so resultiert daraus zwangsläufig eine Bestätigung der wesentlichen Reinheit ihrer Identität, da man dann ja von ‚Vermischung‘ spricht.“⁷⁴

Die ein- und ausschließende Logik des Gattungsdiskurses festigt damit selbst mit Blick auf die offensichtlichen Vermischungen der Gattungen seine eigene Voraussetzung, dass es Reinheiten bzw. Gattungseinheiten in der Tat gibt. Denn sonst – so behauptet die Reinheitslogik – hätten sich die Gattungen ja gar nicht vermischen können. Derridas Kritik richtet sich ebenso gegen viele Begriffe wie Verfransungen, Konvergenzen, Intermedialität usw., die im Laufe dieser Arbeit verwendet wurden: Solange man

72 Derrida, GG, S. 248f.

73 Vgl. Derrida, GG, S. 249.

74 Derrida, GG, S. 249.

also von Verfransungen oder Konvergenzen der Künste spricht, dann setzt man dabei normalerweise voraus, dass es reine und in sich eingeschlossene Kunstgattungen oder Kunstbereiche gab/gibt, und dass sie sich (nun) miteinander vermischen, konvergieren, treffen etc.⁷⁵ Fragt man aber, welcher Logik stattdessen gefolgt werden sollte, formuliert Derrida seine Alternative zuerst in eine provokanten Frageform ein: „[W]enn es unmöglich wäre, die Gattungen nicht zu vermischen? Und wenn es im Herzen des Gesetzes selbst ein Gesetz der Unreinheit oder ein Prinzip der Kontamination gäbe?“⁷⁶ Tatsächlich wird dieses Prinzip von Derrida in den folgenden Abschnitten seines Aufsatzes als das Gesetz der Gattung suggeriert. Dieses beschränkt sich nicht auf eine bestimmte Gattung, sondern betrifft die Gattung „Gattung“. Das Gesetz der Gattung lautet demnach

„ein Prinzip der Kontamination, ein Gesetz der Unreinheit, eine Ökonomie des *Parasitären*. Dem Code der Ganzheitstheorie entsprechend, würde ich [...] von einer Art (*sorte*) *Teilhabe ohne Zugehörigkeit* sprechen.“⁷⁷

Derridas Gattungskonzept zeichnet sich also durch zwei grundlegende Momente aus, die miteinander zusammenhängen und die er dem gewöhnlichen Gattungsverständnis entgegensetzt. Erstens liege der Gattung ein Prinzip der Kontamination, Vermischung bzw. Unreinheit zugrunde, d.h., schon bevor man die Gattungen miteinander vermischt, sind sie immer bereits vermischt bzw. voneinander kontaminiert. Zweitens lebe jede einzelne Gattung von einem grundsätzlichen Paradox einer Teilhabe ohne Zugehörigkeit. Anders gesagt: Obwohl verschiedene Gegenstände an bestimmten Gattungen teilhaben, können sie diesen nicht zugehören. Im Folgenden wird zuerst das zweite Moment, das Paradox der Gattung, analysiert, weil erst ausgehend von diesem Paradox das erste Moment, das Kontaminationsprinzip, nachvollziehbar sein kann.

75 Für die Problematisierung dieser unbegründeten Voraussetzung im Rahmen der Intermedialitätsforschung vgl. Jens Schröter, „Politics of Intermediality“, in: *ACTA UNIV. SAPIENTIAE, FILM AND MEDIA STUDIES* (2010), S. 107–124, hier S. 107f.

76 Vgl. Derrida, GG, S. 250.

77 Derrida, GG, S. 252.

Das Paradox der Gattung: Von der Einteilung zur Teilhabe-Praxis der Künste

Das Paradox bzw. die Aporie der Teilhabe ohne Zugehörigkeit wird uns im Folgenden die konstitutive Relation zwischen den einzelnen Kunstpraktiken und den Grenzen der Gattungen zeigen, indem es die Typologie der Ein-Teilung der Künste durch eine Art von Teil-Habe-Praxis ersetzt. Dieses Paradox kann unter der Perspektive einer wichtigen und für unseren Zusammenhang relevanten Fragestellung angeführt werden, die Derrida in seiner (Vortrags-)Schrift zur Diskussion stellt:

„Ist es möglich, ein Kunstwerk zu identifizieren, ganz gleich welcher Art, und insbesondere ein diskursives Kunstwerk, wenn es keine Gattungsmarkierung trägt, wenn es diese nicht als Signal verwendet, hervorhebt (*remarque*) oder irgendwie zur Geltung bringt (*donne à remarquer*)?“⁷⁸

Bei Derridas Frage handelt es sich nicht nur um ein scholastisches oder metaphysisches Problem im Sinne des Universalienstreits. Es geht hier also nicht bloß darum, ob jedes Besondere, jedes einzelne Werk seine Realität (im platonischen Sinne) aus den allgemeinen Begriffen schöpfte oder umgekehrt (im nominalistischen Sinne) diese Begriffe nichts anderes als sprachliche Instrumente bzw. Wortzeichen sind und keine Realität besitzen.⁷⁹ Vielmehr betrifft Derridas Frage die Möglichkeit einer kunstkonstitutiven Funktion sowie einer ästhetischen Relevanz von Gattungen. Inwiefern ist demnach der Gattungsbezug einzelner Kunstpraktiken und -werke dafür konstitutiv und notwendig, was wir als Kunst denken oder bezeichnen? Kann man ohne jeglichen Bezug auf Genres, Gattungen, Modi, Stile usw. überhaupt etwas als Kunstwerk denken oder erkennen?

Die Beantwortung dieser Fragen bedarf zunächst einer Erklärung des Begriffs der *Re-Markierung* (*remarque*),⁸⁰ der in der Frage auftaucht und

78 Derrida, GG, S. 259.

79 Für das Universalienproblem im Rahmen der Gattungsforschung vgl. Hempfer, *Gattungstheorie*, S. 30–37.

80 Das Wort „*remarque*“ trägt eine Bedeutungsvielfalt (merken, markieren, bemerken, merkbar werden, remarkieren usw.), die Derrida auf unterschiedlichste Kontexte überträgt. Obwohl es in dieser Schrift ins Deutsche als „Markierung“ über-

zugleich für Derridas Gattungstheorie eine zentrale Rolle spielt. Für Derrida stimmen alle die verschiedensten Klassen, Gattungen, Genres, Modi etc., die er unter dem Namen Gattungsgattung analysiert, nicht nur darin überein, dass sie „schlichteste Allgemeinheiten“⁸¹ oder bloße Kategorien sind, sondern dass sie jeweils wiederholte Markierungen tragen: „Das Gemeinsame all dieser Klassen der Klassen ist gerade die identifizierbare *Wiederkehr eines gemeinsamen Zuges*, an dem man die Zugehörigkeit zu einer Klasse erkennen müßte.“⁸² Gattungen, Genres, Formen, Typen, Stile usw. zeichnen sich immer durch die wiederkehrenden Momente, die wiederholten Züge, d.h. die Re-Markierungen (*remarque*) aus. Diese *wiederholten* Züge oder die Markierungen sind für Derrida immer Re-Markierungen, weil sie sich allein durch den Akt der Wiederholung von dem Wiederholten differenzieren.⁸³ Sie werden im Rahmen der verschiedenen Kunstpraktiken und -werke auf unterschiedliche Weise sichtbar und bemerkbar. Ohne irgendeine (Re-)Markierung können wir nach Derrida ein Kunstwerk überhaupt nicht identifizieren.⁸⁴ Darum beantwortet er die oben gestellte Frage wie folgt:

„Mich interessiert, daß diese Markierung (*remarque*) [der unterscheidende sowie wiederkehrende Zug, T.A.], deren Möglichkeit in jedem Text, in jedem Korpus von Spuren stets gegeben ist, absolut notwendig und konstitutiv für das ist, was wir Kunst, Dichtung oder Literatur nennen. Sie besiegelt den Einbruch der *techné*, die niemals lange auf sich warten läßt.“⁸⁵

Es ist also Derrida zufolge unmöglich, ein Kunstwerk ohne irgendeine Gattungsmarkierung zu identifizieren. Es muss irgendeinen unterscheidenden und wiederkehrenden Zug geben, der ein Kunstwerk als einer Gattung oder mehreren Gattungen, Genres usw. *zugehörig (re-)markiert*. Erkennt man an einem Kunstwerk mehrere wiederholte Züge gleichzeitig,

setzt wird, wird es im Folgenden öfters als „Re-Markierung“ wiedergegeben, um den wiederholten Zug verständlich zu machen.

81 Derrida, GG, S. 252.

82 Derrida, GG, S. 258. Hervorhebung T.A.

83 Zum Begriff der Wiederholung vgl. Bernhard Waldenfels, „Die verändernde Kraft der Wiederholung“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 46/1 (2001), S. 5–17.

84 Vgl. Derrida, GG, S. 259.

85 Derrida, GG, S. 259.

heißt dies, dass dabei nicht nur eine einzige Gattung, Kunstform usw., sondern mehrere Gattungen, Formen, Genres gleichzeitig markiert werden. In jedem Fall, sei es in komplexen oder weniger komplexen Graden, muss nach Derrida mindestens eine Re-Markierung im Spiel sein, damit wir etwas als Kunstpraxis, -ereignis, -werk usw. identifizieren können. Diese Re-Markierungen können sehr oft als Untertitel des Kunstwerks, in der Signatur etc. als ‚Ein Film‘ oder ‚Ein Liebeslied‘ ausgeschrieben sein. Wenn wir z.B. das Buch *Madame Bovary* lesen, kann die Gattungsmarkierung ‚Roman‘ als Untertitel stehen. Die Gattungsmarkierungen müssen aber für Derrida nicht immer auf diese Weise deutlich sichtbar sein: Durch die Sätze, die Beschreibungen, die Wortwahl, die Erzählweise, die Charaktere, den historisch-kulturellen Kontext und viele andere Züge können wir die Gattungsmarkierung von *Madame Bovary* als Roman identifizieren. (Dabei lässt sich nicht ausschließen, dass dieses Buch noch andere Markierungen trägt, die auf andere Gattungen verweisen.) Jedoch stellen diese und weitere Züge, die die Gattungszugehörigkeit eines Kunstwerks markieren, wie das Gesetz der Gattungsgattung besagt, ein grundlegendes Paradox dar:

„Ich behaupte, daß ein solcher Zug in jedem ästhetischen, poetischen oder literarischen Korpus auszumachen ist, und wenn ich mich dabei nicht täusche, dann haben wir hier das Paradox, die Ironie, die sich nicht auf ein Bewußtsein oder auf eine Einstellung zurückführen läßt: dieser zusätzliche und unterscheidende Zug, Zeichen der Zugehörigkeit oder der Inklusion, gehört selbst zu keiner Gattung oder Klasse. Die Markierung (*remarque*) der Zugehörigkeit ist nicht zugehörig. Sie ist zugehörig, ohne zugehörig zu sein, und das ‚ohne‘, das die Beziehung zwischen der Zugehörigkeit und der Nicht-Zugehörigkeit herstellt, scheint nur die Zeit ohne Zeit eines Augenblicks zu sein.“⁸⁶

Dieses Paradox kann man weiter mit dem Beispiel *Madame Bovary* explizieren. Nehmen wir an, dass dieses Buch tatsächlich den Untertitel ‚Roman‘ trägt. Mit dem Untertitel (d.h. dem paratextuellen Element) wird vielleicht den Lesern, die noch nie von diesem Roman gehört haben, ein Hinweis darauf gegeben, dass das Buch in die Gattung ‚Roman‘ gehöre, und nicht mit der Biographie einer Person mit dem Nachnamen *Bovary* verwechselt werden darf. Jedoch gehört selbst die Unterschrift ‚Roman‘, durch die von dem Verlag intendiert ist, die Gattung dieses Buches deutlich zu markieren, nicht in die Gattung ‚Roman‘. Denn sie ist nicht ein

86 Derrida, GG, S. 260.

Teil des Korpus, nämlich von Flauberts Erzählungen, Beschreibungen, Figuren usw., sie ist also nicht romanhaft. Dies scheint trivial zu sein, aber in der Tat ist es ein unverzichtbares Element, durch das es uns überhaupt möglich wird, dass wir dieses Buch als Roman identifizieren. Noch wichtiger ist aber hervorzuheben, dass für Derrida solche (Re-)Markierungen nicht immer ganz explizit (wie ‚hier ist ein Roman‘) gesagt oder ausgeschrieben werden müssen. Vielmehr geht es ihm dabei um alle von uns identifizierbaren Markierungen, die sich *um die Kunstpraxis herum* ansiedeln und die bereits in eine Kunstpraxis eingegangen sind. Die unterscheidenden Züge, die Re-Markierungen, anhand derer wir ein Buch als Roman, ein Geräusch als Musik, eine Sequenz als Film usw. identifizieren, gehören also selbst nicht in die Gattungen ‚Roman‘, ‚Musik‘, ‚Film‘ usw. Gattungsmarkierungen stellen in diesem Sinne für Derrida zwar notwendige, unverzichtbare und konstitutive Teile der Kunstpraktiken dar, jedoch *entziehen diese sich im gleichen Zug* jeglicher Gattungszugehörigkeit. Die aporetische Struktur der Relation zwischen der Einzelpraxis und der Gattung, zwischen dem Markieren und Nicht-Zugehören-Können, oszilliert und stellt notwendigerweise jede Taxonomie vor große Herausforderungen:

„Es ist [...] keineswegs überraschend, daß die Gattung, dieser seinem Wesen nach klassifikatorische und genealogico-taxonomische Begriff, in Natur und Kunst selbst solchen klassifikatorischen Taumel erzeugt, wenn es darum geht, sie selbst zu klassifizieren und das klassifikatorische Prinzip oder Instrument innerhalb eines Ganzen zu situieren. Wie die Klasse selbst ist das Prinzip der Gattung nicht klassifizierbar, es läutet der Totenglocke die Totenglocke (*le glas du glas*), mit anderen Worten: dem *classicum*, das die Benennung (*calare*) der Ordnungen und die Einordnung des Vielgestaltigen in eine Nomenklatur erlaubt.“⁸⁷

Gattungen klassifizieren einzelne Werke oder Praktiken, ohne aber selbst klassifiziert werden zu können. Allein dies – nämlich die Eigenschaft des nicht-klassifizierbaren Klassifizierenden – hieße, dass es unmöglich wäre, irgendeiner Gattung ein Ende zu setzen, sie abzuschließen oder zu begrenzen. Diese Aporie hat aber eine unmittelbare Konsequenz für die einzelnen Kunstpraktiken. Dass eine jede Gattung nicht klassifizierbar ist oder ihre Grenze nicht abschließbar ist, ist nicht eine Besonderheit der Gattung, sondern *die der einzelnen Kunstpraxis*. Diese trägt die Gattungsmarkie-

87 Derrida, GG, S. 254f.

rung in sich, spielt mit ihr, markiert sie weiter und verändert permanent die Konturen dessen, was wir als Gattung denken oder behaupten:

„Indem der Text seine Gattung markiert, entledigt er sich dieser Markierung zugleich.“⁸⁸

Durch jede einzelne Gattungsmarkierung, die man in einer Kunstpraxis identifizieren kann, werden nicht nur die Grenzen dessen, was wir als Gattung, Genre, Modi, Kunstform etc. denken, erkannt, sondern sie werden im gleichen Zug neu gezogen und verschoben. Die Beziehung zwischen einem Kunstwerk und dessen Gattung ist also eine prozessuale Relation – wie diese genau aussieht, wurde schon im ersten Teil ausführlich diskutiert (vgl. I.1.2). Kein Werk oder keine Praxis kann in dieser Relation als *das* Werk oder *die* Praxis seiner Gattung *par excellence* gelten: *Das einzelne Werk geht immer über seine Gattung hinaus*. Darum vermag auch keine Gattung ein einzelnes Werk vollständig zu repräsentieren. Die Paradoxie der Zugehörigkeitsmarkierung eines Werks und dessen Nicht-Zugehören-Könnens in eine Gattung formuliert Derrida schließlich in eine Hypothese um:

„[E]in Text könne zu keiner Gattung *gehören*. Jeder Text hat teil an einer oder mehreren Gattungen, es gibt keinen Text ohne Gattung, es gibt stets eine Gattung und Gattungen, aber diese Teilhabe ist niemals Zugehörigkeit.“⁸⁹

Die Gattungen können also nach Derrida nicht bloß so verstanden werden, dass sie verschiedene Kunstwerke und Kunstpraktiken in Gruppen einteilen oder in sich auflösen. Vielmehr hat die Relation zwischen den Gattungen und den einzelnen Kunstpraktiken eine ganz andere Logik: Kunstpraktiken haben an den Gattungen *teil*, und durch diese Teilhabe verändern und verschieben sie permanent die Gattungsgrenzen, die sie selbst tragen. Damit ersetzt Derrida jegliche Einteilungstypologie durch eine Art *Teilhabepraxis*. Es gibt demnach immer ein prozessuales Verhältnis zwischen den Gattungen und den einzelnen Kunstpraktiken: Indem die Markierungen, die die einzelnen Praktiken tragen, die Gattungsgrenzen sichtbar- oder erkennbar machen, lassen sie diese Grenzen im gleichen Zug

88 Derrida, GG, S. 260.

89 Derrida, GG, S. 260. Hervorhebung im Original.

ausdehnen, verschieben oder ausufern. Denn jeder wiederkehrende Zug, jede Markierung ist eine Re-Markierung, d.h. eine differenzierte Wiederholung des Wiederholten.

Diese Praxis der Teilhabe, von der Derrida spricht, weicht aber von dem platonischen Konzept der Teilhabe (Methexis) völlig ab. Während für Platon einzelne Gegenstände oder Sachen ihre spezifischen Eigenschaften (wie Größe, Wärme etc.) unmittelbar aus ihrer Teilhabe an ihren jeweiligen unveränderlichen Ideen bekommen, geht es Derrida – zumindest im Kontext der Kunst und der Kunstgattungen, wo die Grenzen niemals vorgegeben sind – um eine Teilhabepraxis, durch die Gattungsgrenzen in jedem einzelnen Praxiszug verändert, verschoben sowie verdichtet werden. Teilhabepraxis stellt also für Derrida eine permanente Veränderung und Verschiebung der Gattungsgrenzen dar, wobei weder Gattungen den Praktiken äußerlich werden noch diese jenen innerlich bleiben:

„[D]iese Teilhabe ist niemals Zugehörigkeit. Und zwar nicht wegen einer Überfülle an Reichtum oder an freier, anarchischer und nicht klassifizierbarer Produktivität, sondern wegen des *Zugs* der Teilhabe selbst, wegen der Wirkung des Codes und der Gattungsmarkierung.“⁹⁰

Wegen des unterscheidenden bzw. wiederkehrenden Zugs selbst, der eine Gattungszugehörigkeit re-markiert, sind die Grenzen der Gattungen unabschließbar. Mit anderen Worten: Die Unabschließbarkeit der Gattungsgrenzen ist nicht allein ein geschichtliches Phänomen oder nicht bloß ein taxonomisches Problem. Vielmehr geht es dabei um eine „*notwendige Selbstüberschreitung*“⁹¹ der Gattung, die selbst durch die einzelnen Praktiken vollzogen wird. Indem diese ihre Gattungen re-markieren, an ihnen teilhaben, *überborden* sie die Grenzen der Gattungen. Offensichtlich spielt bei Derridas Überlegungen auch in diesem Zusammenhang wiederum die (A-)Logik der *différance* eine entscheidende Rolle, die er dieses Mal in der Figur der „Invagination“⁹² wiedergibt. Derzufolge lässt sich die Grenze der Gattung als eine Einstülpung, d.h. als „eine innere Tasche [denken],

90 Derrida, GG, S. 260. Hervorhebung im Original.

91 Hanno Berger u.a., „Einleitung“, dies. (Hrsg.), *Prekäre Genres. Kleine, periphere, minoritäre, apokryphe und liminale Gattungen und Formen*, Bielefeld 2015, S. 7–15.

92 Derrida, GG, S. 252.

die größer [...] als das Ganze⁹³ ist. Anders gesagt: Bei der Teilhabep Praxis, bei der die einzelnen Kunstpraktiken die Grenzen der Gattungen markieren sowie verschieben, handelt es sich nicht um ein Innen-Außen-Verhältnis zwischen zwei verschiedenen Größen (der Kunstpraxis und der Gattung). Die einzelnen Praktiken und Werke beziehen sich also dabei nicht bloß auf die außerhalb von ihnen liegenden Gattungen. Der Teilhabep Praxis geht es vielmehr um eine prozessuale Relation, d.h. die Relation von Grenze und Überschreitung im vorhin diskutierten Sinne (vgl. I.1.2), wobei die Gattungsgrenzen permanenten Verschiebungs- und Veränderungsprozessen unterworfen sind, weil sie aus den Überbordungsdimensionen der Praktiken hervorgehen und somit in jedem Praxiszug wiederholend-differenzierend neu konstituiert werden.

Das bisher dargelegte Paradox von Teilhabe ohne Zugehörigkeit lässt sich wie folgt zusammenfassen: Jede Kunstpraxis trägt einen unterscheidenden Zug oder besser plural: unterscheidende und wiederkehrende Züge, durch die eine Praxis überhaupt als eine Kunstpraxis identifiziert werden kann. Dass wir sie als Kunstpraxis identifizieren, heißt aber nicht, dass sie in sich eingeschlossen ist. Ihre porösen Grenzen sind, wie mit dem Parergon-Konzept diskutiert wurde, erst aus den Verdichtungs-, Überschreitungs- sowie Entzugsprozessen heraus merk- und sichtbar (vgl. II.4). Jene Züge *markieren* zwar eine Art von Inklusion bzw. Gattungszugehörigkeit, aber sie können es niemals tatsächlich leisten, dass die Kunstpraxis der Gattung *zugehört*. Denn jede Gattungsmarkierung, die bei einer Kunstpraxis identifiziert wird, ist eigentlich eine Re-Markierung, d.h. eine Re-Identifizierung, eine Wiederholung eines bereits Markierten. *Jede Re-Markierung ist damit ein anderer, ein differenzierter Zug des Wiederholten bzw. Markierten*. Die Re-Markierungen entziehen sich als Erstes permanent jeglicher Zugehörigkeit und darum können sie der Gattung nicht zugehören; sie gehen immer über sie hinaus. Zum Beispiel: Eine Gattungsmarkierung wie ‚Ritterroman‘ oder ‚Barockstil‘, die sich bei einer Kunstpraxis identifizieren lässt, gehört nicht in den Ritterroman oder in den Barockstil. Diese (Re-)Markierung selbst hat also mit dem Ritterroman, mit der Barockmusik (mit deren ästhetischen Dimensionen) zuerst nichts zu tun.⁹⁴ Sie ist ein zusätzliches Element, ein Supplement, das not-

93 Derrida, GG, S. 252.

94 Das Einhergehen von Ästhetischem und Nicht-Ästhetischem wurde ebenso mit der Parergon-Debatte ausführlich diskutiert. Hier sei kurz angemerkt, dass bei Derrida

wendigerweise im Spiel ist und immer über das hinausgeht, was sie *markiert*. Die Re-Markierungen, die Züge, die sich in einzelnen Kunstpraktiken wiederholend aufzeigen, verhindern auf diese Weise, dass die Gattungsgrenzen abgeschlossen werden. Diese Unabschließbarkeit soll aber als Nächstes nicht destruktiv interpretiert werden. Sie hat nicht bloß zur Folge, dass man von der Gattung nicht mehr reden könnte. Denn indem eine Re-Markierung als eine andere Markierung von einer bereits bekannten Markierung auftritt, macht sie uns im gleichen Praxiszug die Grenze der Gattung sicht- und merkbar. In jeder Re-Markierung werden also die Grenzen der Gattungen produktiv verschoben sowie neu konstituiert. Anstatt eine Gattungsmarkierung mit der Gattungszugehörigkeit gleichzusetzen, die eine abgeschlossene Gattungsgrenze darstellt, schlägt Derrida den Begriff der *Teilhabe* vor, durch die die Relation zwischen der Praxis und der Gattung als eine prozessuale Relation verstanden werden soll. Erst im Akt des Teil-Habens werden die Gattungsgrenzen verschoben und verändert, aber im gleichen Zug neu markiert, verdichtet und sichtbar gemacht. Dadurch, dass die einzelnen Kunstpraktiken an den Gattungen teilhaben (ohne diesen zuzugehören), lassen sie deren Grenzen sich ausdehnen bzw. -ufern.

Derridas Konzept der Teilhabe bietet schließlich ein wichtiges Verständnis der Relation zwischen den einzelnen Kunstpraktiken und den Gattungen, die sich bei Adorno als problematisch erwiesen hat. Anhand des Begriffs der Teilhabe lässt sich nun erkennen, dass die Überschreitung der Grenzen von Gattungen immer eine unmittelbare Leistung von einzelnen Praktiken ist. Dass diese Praktiken an den Gattungen teilhaben, ohne diesen angehören zu können, heißt, dass sie in der Tat die Grenzen der Gattung generieren und dann permanent verschieben sowie immer wieder neu ziehen. Bei jedem einzelnen Werk und jeder einzelnen Kunstpraxis wird die Kunstgattung, an der diese Praxis oder dieses Werk teilhat, notwendigerweise neu definiert. Insofern sollte man sich von der Vorstellung verabschieden, dass eine Kunstgattung einfach als eine bloße Ansammlung von neuen Mitgliedern oder von allen verschiedenen Praktiken sei. Die Relation zwischen der Praxis und der Gattung kann niemals additiv – d.h. nicht durch die Auflistung und -zählung von neu produzierten Werken, neu entwickelten Stilen usw. – verstanden werden. Vielmehr soll sie, wie erklärt wurde, als eine prozessuale Relation gedacht werden, die aus

diese vermeintlich außerästhetischen Elemente wie das Wort „Roman“ noch einmal als solche Momente auftreten, die Ästhetik und Kunst überhaupt konstituieren.

der einzelnen Praxis hervorgeht, die *den Zug der Gattungsüberschreitung immer in sich trägt* (vgl. I.3). Bei dieser prozessualen Relation wird die Grenze der Gattung mit jeder Praxis sicht- und merkbar gemacht sowie notwendigerweise verschoben und überschritten. Erst durch den Praxiszug, der immer *über seine Gattung hinausgeht*, erkennt man, was eine Gattung ist. Wenn wir z.B. als Liebhaber von Barockmusik ein für uns völlig neues Musikstück hören und dabei das beliebte konzertante Prinzip (nämlich den Kontrast oder das wechselnde Spiel zwischen den Solo-Partien und dem sogenannten Concerto grosso) bemerken, identifizieren wir damit die Form, die Gattung dieses Stücks sofort als ‚Barockmusik‘. Indem aber jenes Prinzip in diesem Stück sich wiederholend auftaucht (d.h. re-markiert wird), wird die Grenze der Gattung ‚Barockmusik‘ für uns nicht nur merkbar, aber zugleich bereits überschritten, weil diese Re-Markierung uns das konzertante Prinzip (ein Gattungsprinzip) nicht auf die *exakt* gleiche Art und Weise wiedergeben kann, die wir bereits kennen – falls so etwas vorkommen würde, wäre dieses Stück kein neues Musikstück für uns. Stattdessen wird durch dieses neue Stück die Grenze der Barockmusik uns auf eine differenzierte Weise sicht-, hör- und merkbar gemacht. Dadurch, dass das Stück jenes Prinzip re-markiert, wird uns klar, dass es einerseits von der Barockmusik handelt, jedoch andererseits von einer neuen, anderen und differenzierten Barockmusik. Jede einzelne Kunstpraxis trägt demnach sowohl die Grenze als auch die Überschreitungsdynamik ihrer Gattung in sich.

Durch diese letzten Anmerkungen soll deutlich werden, dass die Gattungsdifferenzen bzw. Binnendifferenzierungsprozesse von Gattungen nicht allein durch innerhistorische Tendenzen oder durch die Addition von neu produzierten Werken und Praktiken verstanden werden können. Vielmehr lassen sie sich bereits im Zuge einer einzelnen Praxis erkennen, wie sich die Grenzen der Gattungen prozessual ändern. Wichtig ist es dabei, eine unmittelbare Konsequenz aus dieser veränderten Relation zwischen der Gattung und der Praxis bezüglich des zweiten Problems bei Adorno zu ziehen: *Die einzelne Kunstpraxis kann wegen des prozessualen Gattungsbezuges keineswegs in ihrer Gattung aufgehen*. Sie trägt eine Gattungsmarkierung, d.h., sie markiert die Grenze der Gattung. Da aber diese Grenze, diese Markierung, eine bewegliche und prozessuale Grenze ist und die Gattung durch die Praxis einen wiederholend-differenzierenden Verlauf hat, wird in jedem Praxisvollzug einerseits die Gattungsmarkierung sicht- und merkbar und andererseits über sie hinausgegangen. Damit soll auch ebenfalls deutlich werden, auf welche Weise sich die Gattungen

permanent ausdifferenzieren: Jeder einzelne Praxiszug, der auf unterschiedliche Weise an der Gattung teilhat, die Gattungsmarkierung trägt, zeigt uns nicht nur das, was die Gattung ist, sondern modifiziert die Grenze der Gattung im gleichen Zug. Deswegen handelt es sich bei der Gattungsdifferenz nicht um ein Additionsmodell, nicht darum, dass eine Gattung ihre Differenz durch die Ansammlung von verschiedenen Werken gewönne. Stattdessen lässt sich die Gattungsdifferenz wie folgt zusammenfassen: Unterschiedlichste Werke und Praktiken, die die gleiche oder ähnliche Gattungsmarkierungen tragen, bilden eine Fülle von Differenzen (bzw. „eine innere Tasche“), die immer größer als das ist, was wir als Gattung bezeichnen.

Die prozessuale Relation zwischen der Praxis und der Gattung, durch die die Grenzen der Gattung selbst im Praxiszug permanent verändert und verschoben werden, soll allerdings nicht bloß eindimensional gedacht werden (vgl. I.1.2). Mit dieser Relation wird also nicht behauptet, dass jede Praxis nur eine Gattung markiert und zwischen beiden eine lineare Relation besteht. Vielmehr treten sie in mehrdimensionale Verhältnisse miteinander. Denn die anderen Gattungen und Praktiken lassen dabei kaum auf sich warten; sie mischen sich ein, durchdringen einander und weisen vielfältige Konvergenzen miteinander auf. Diese mehrdimensionalen Gattungs- und Praxisrelationen werden im nächsten Schritt mit Blick auf das vorhin angekündigte Prinzip der Kontamination erläutert. Es wird sich zeigen, dass einzelne Gattungen und Praktiken erst aus den Konvergenz- und Kontaminationsprozessen hervorgehen. Dieses Umdenken wird schließlich auch das erste Problem bei Adorno, nämlich der Unterschied zwischen den immanenten und nicht-immanenten Konvergenzen auflösen (vgl. III.3.2).

Das Kontaminationsprinzip der Gattung

Mit dem Paradox der Gattung, das Derrida als „Teilhabe ohne Zugehörigkeit“ bezeichnete, wird zwar bisher geklärt, dass zwischen der Einzelpraxis und der Gattung ein prozessual-dynamisches Verhältnis besteht, durch das einerseits die Besonderheiten einzelner Praktiken auf neue Weise hervortreten und andererseits die Grenzen der Gattungen produktiv neu gezogen und verschoben werden. Allerdings ist damit noch nicht klar, welchen Beitrag diese doppelte Leistung der *Teilhabepraxis* für das Verständnis der Grenzüberschreitungen *zwischen* den Gattungen der Kunst hat. Wie

am Anfang dieses Kapitels angekündigt wurde, soll ein solcher Beitrag Adornos problematische Unterscheidung zwischen den immanenten und nicht-immanenten Konvergenzen kritisch betrachten, beseitigen oder, wenn möglich, neu umdeuten. Im Folgenden wird zu diesem Zweck das zweite Moment von Derridas Gattungskonzept, das Kontaminationsprinzip, angeführt, das keineswegs von dem bisher geführten Gattungsparadox zu trennen ist. Dieses Prinzip kann man als Erstes als eine notwendige Selbstkontamination oder mit der vorhin mit Adorno verwendeten Terminologie: eine *notwendige Selbstkonvergenz* der Gattung denken. Nach Derrida beinhaltet die Gattung nicht nur das Paradox der Teilhabe ohne Zugehörigkeit, das die Gattungsgrenzen sich eindimensional permanent ausdehnen lässt, sondern zugleich ein mehrseitiges bzw. -dimensionales Paradox, durch das wir eine jede Gattung notwendigerweise als eine bereits kontaminierte bzw. konvergente Gattung verstehen müssen:

„[D]as ganze Rätsel der Gattung liegt vielleicht in nächster Nähe jener Teilung zwischen den beiden [d.h. normativen und präskriptiven, T.A.] Gattungen der Gattung, die weder trennbar noch untrennbar sind, die ein ungewöhnliches Paar der einen ohne die andere bilden, wobei jede regelmäßig in der Figur der anderen herbeizitiert wird, und gleichzeitig ‚ich‘ und ‚wir‘ sagt (ich, die Gattung, wir, die Gattungen), ohne daß man dabei stehenbleiben könnte zu denken, daß das ‚ich‘ eine Art (*espèce*) der Gattung ‚wir‘ ist. Denn wer wird uns davon überzeugen, daß wir, wir beide eine Gattung bilden und ihr angehören?“⁹⁵

Das Beispiel von Derrida bedarf zuerst einer kurzen Erklärung: Wenn man sagt, dass ein ‚ich‘ und ein anderes ‚ich‘ zusammen die Gattung ‚wir‘ bilden oder beide der Gattung ‚wir‘ angehören, dann heißt es, dass ‚ich‘ sein Gattungsprinzip (d.h. ein Ich-Sein) bereits aufgegeben und sich mit der Gattung ‚wir‘ vermischt hat. Um der Gattung ‚wir‘ anzugehören oder diese zu markieren, musste das ‚ich‘ also gegen das Reinheitsgesetz seiner Gattung handeln und die Normen derselben missachten.⁹⁶ ‚Ich‘ hat also zumindest immer schon sowohl an der Gattung ‚ich‘ als auch an der Gattung ‚wir‘ teil. Darum sind selbst die Gattungen ‚ich‘ und ‚wir‘ durch verschiedenste Mitglieder immer schon vermischt. Wenn wir noch einmal an

95 Derrida, GG, S. 249. Hervorhebung im Original.

96 Vgl. Martin Roussel, „Material der Gattung“, Oliver Kohns, Claudia Liebrand (Hrsg.), *Gattung und Geschichte. Literatur- und medienwissenschaftliche Ansätze zu einer neuen Gattungstheorie*, Bielefeld 2010, S. 19–37, hier S. 25.

das Beispiel der Barockmusik denken, kann dieses Paradox ebenso mit Bezug auf die Gattungen der Kunst geklärt werden. Das Barocklied, das wir erst neu gehört haben, markiert nicht nur die Gattung ‚Barockmusik‘, sondern zugleich die Gattung ‚Musik‘. Auch wenn dies zunächst wieder trivial sein mag, lässt sich doch argumentieren, dass das Stück wegen dieser zwei Gattungsmarkierungen nicht nur mit einem anderen Barockstück, sondern auch mit einem Volkslied oder mit einem Hiphop-Track im engsten Zusammenhang steht. Und das Stück kann auch nicht allein auf diese zwei Gattungsmarkierungen reduziert werden: Bei ihm sind noch viele andere Stile, Formen, Bewegungen in und außerhalb der Musik markiert: frühere Formen von Oratorien, musikalische Figuren, die Motive von Gegensatz und Spannung, die man besonders der Barockarchitektur zuschreibt und nicht zuletzt eine spezifische Aufführungsform usw.⁹⁷ Eine Gattungsmarkierung wie ‚Barockmusik‘ hat also bereits eine Reihe von Konvergenzen mit vielen anderen Gattungen und Formen. Und ohne diese anderen Formen, ohne diese Konvergenzpunkte, können wir überhaupt nicht von der Barockmusik reden.

Allein der Akt der Gattungsbildung ist für Derrida eine grundsätzliche Art von Gattungsvermischung bzw. *Selbstkonvergenz* der Gattung. Es ist unmöglich, sich eine Gattung vorzustellen, in der sich alle Mitglieder *homogen* auflösen würden. Gattungen sind stattdessen – so kann man mit Derrida weiter denken – aus sich selbst, aus ihren verschiedensten Mitgliedern⁹⁸ heraus immer kontaminiert, vermischt, konvergent sowie hete-

97 Für den Zusammenhang zwischen der Barockmusik und -architektur vgl. Gustav Friedrich Hartlaub, „Barock-Musik? Die Tonkunst im Generalbaßzeitalter und ihr Verhältnis zum Barockstil“, Nobert Miller (Hrsg.), *Kunst und Magie. Gesammelte Aufsätze*, Hamburg 1991, S. 308–323.

98 Allein die weiblichen und männlichen Formen (nicht nur auf der sprachlichen Ebene) sind Mischungen: Treffen sie z.B. in der Gattung „Mensch“ zusammen, müssen sie jeweils gegen ihre Reinheitsgesetze „Mann-Sein“ oder „Frau-Sein“ handeln. Die Übergänge vom Mann zur Frau, vom Tier zum Mensch (oder umgekehrt) sind für Derrida porös und können keineswegs mit einem Reinheitsprinzip begründet werden. Von diesen allgemeinen sowie geschlechtstheoretischen Gattungsfragen kann man nach Derrida die Gattungsprobleme der Künste nicht trennen. Vgl. Derrida, GG, S. 273. Man kann in diesem Sinne behaupten, dass die Bezeichnung „schöne Künste“ sowie die Einteilungen derselben immer mit einem solchen Grundmotiv zusammenhängt. Diese Behauptung kann aber im Rahmen dieser Arbeit nicht weitergeführt werden.

rogen.⁹⁹ Auf diese Heterogenität sowie ihren Bezug auf einzelne Kunstpraktiken lässt sich noch zurückkommen. Davor soll noch die nächste und noch grundsätzlichere Weise von Kontaminationen bzw. Konvergenzen der Gattungen expliziert werden. Für Derrida sind die Gattungen nicht nur wegen der Fülle der Mitglieder, die unterschiedliche Gattungsmarkierungen tragen, kontaminiert bzw. konvergent, sondern *sie entstehen* – als Zweites – zuallererst aus ihren wechselseitigen Konvergenzen. Diese von ihm sehr kurz erwähnte grundsätzliche Kontaminations- bzw. Konvergenzform lässt sich am besten unter der Perspektive einer berechtigten Fragestellung zur Geltung bringen: Wenn alle Gattungen heterogen, plural, kontaminiert, vermischt usw. sind, wie kann man überhaupt weiter von einer Gattung, z.B. von der Musik, von dem Horrorfilm oder von dem Kriminalroman, sprechen? Muss man also die Gattungen und die Gattungsmarkierungen, die wir bisher sprachlich und begrifflich verwendet haben, dann nicht als völlig nutzlos denken? Derrida beantwortet diese Frage am Beispiel ‚Romantik‘:

„Wenn es irgendetwas gibt, das sich als Romantik identifizieren läßt, so ist es [...] allgemeine Wiederholung sämtlicher Falten, die in sich *physis* oder *genos* aufeinander beziehen, vereinen oder auch trennen, und zwar durch die Gattung hindurch, durch alle Gattungen der Gattung hindurch, durch das Gattungsgemisch, das ‚mehr als eine Gattung‘ ist, durch die Übersteigerung der Gattung, durch die Übersteigerung der Gattung mittels Selbstbezug, durch ihr Ausufern, und zugleich durch ihre allgemeine Konzentration und Auflösung.“¹⁰⁰

Gattungen, Formen, Genres etc. – in ihren unterschiedlichen Größen, historischen Bezügen und Umfängen – gibt es nur im Gefüge von anderen, nächst-, oben-, neben- oder untenstehenden Gattungen, Formen etc. Sie entstehen „durch alle Gattungen hindurch“, d.h. erst aus den Überkreuzungen und Konvergenzen der Gattungen heraus. Eine ursprünglich völlig reine Gattung gibt es nicht. Die Gattungen lassen sich durch eine Reihe

99 Derridas Überlegungen sind bisher mit Genettes Konzept der grundlegenden „Heterogenität“ der Gattungen vereinbar, mit dem er sich (auch kritisch) auseinandersetzt. Genette, *Einführung in den Architekt*, S. 76f.

100 Derrida, GG, S. 255. Hervorhebung im Original. Derrida spielt hier mit den ursprünglichen Bedeutungen von „*physis*“ und „*genos*“, nämlich „generieren“ oder „hervorbringen“. Vgl. Derrida, GG, S. 254.

von Praktiken, durch eine „allgemeine Wiederholung sämtlicher Falten“ als einzelne Gattungen verdichten sowie sicht- und merkbar machen. Die Falte, die noch einmal als eine *différance*-Figur auftritt, markiert die ausufernden sowie prozessualen Grenzen der Gattungen, die sich in jedem wiederholten Schritt neu differenzieren sowie verschieben, ohne jedoch voneinander (besonders von Nachbargattungen) mit klaren Linien getrennt zu werden. Die Grenzen zwischen den Gattungen sind porös und prozessual. Gattungen können sich nicht völlig aus dem Gewebe der Gattungen befreien, stattdessen sind sie durch Re-Markierungen sowie durch diese entstehenden Differenzbewegungen und immer in ihrem tiefsten Bezug auf jenes Gewebe neu sicht- und merkbar. Der notwendige ‚Selbstbezug‘ einer Gattung lässt sich ebenso als ein heterogener sowie differentieller Bezug verstehen, der immer im Spannungsfeld mit den anderen Gattungen bruchstückhaft, verneinend, trennend – man kann noch hinzufügen: agonal – entsteht. Aus den Dialogen, Berührungen, Verkreuzungen und Konvergenzen mit den heterogenen, plural strukturierten Gattungen entstehen letzten Endes *wiederum* heterogene Gattungen. Keine Gattung kann schließlich aus den Konvergenzen der Gattungen eine reine Einheit für sich bilden oder diese in Anspruch nehmen.

Resümee

Obwohl Derrida die oben angeführten Stellen nicht nur mit Bezug auf die Gattungen der Kunst, sondern immer im Zusammenhang derselben mit allen anderen Gattungen des menschlichen und außermenschlichen Lebens denkt, können aus diesen allgemeinen Verständnissen für die einzelnen Praktiken der Künste wichtige Schlüsse gezogen sowie den Beitrag bisheriger Überlegungen für die Kunst präzisiert werden. Dafür muss zuerst Derridas Kontaminationsprinzip in seiner Praxisbezogenheit neu formuliert werden: *Es gibt keine Kunstpraxis, die nur eine einzige Gattung markiert oder nur einer an einzigen Gattung teilhat.* Offensichtlich geht diese These über Derridas Überlegungen hinaus. Wenn es aber, wie Derrida argumentiert, keine reine Gattung gibt, kann es ebenso keine Praxis geben, die nur mit einer einzigen Gattung verbunden – oder nur einer Gattung treu – bleibt. Eine einzelne Kunstpraxis hat schon mit einer Markierung an vielen Gattungen gleichzeitig teil. Denn indem sie eine bereits kontaminierte bzw. konvergente Gattung markiert, trifft sie mit vielen anderen Gattungsmarkierungen sowie Praktiken zusammen. Sie ist also immer schon plural. Mit Jean-Luc Nancys Terminologie ausgedrückt: Eine Kunstpraxis lässt sich immer als „singulär-plurale“¹ Praxis denken, die bereits zahlreiche Markierungen trägt. Ihre Singularität kann man erst aus dem pluralen Gefüge der Praktiken heraus verstehen, aus dem sie überhaupt hervorgeht. Dieses plurale Gefüge bleibt aber auch nicht statisch: Indem verschiedene Kunstpraktiken eine Gattung markieren, wo sich auch viele anderen Praktiken aus verschiedenen Gattungen aufeinandertreffen,

1 Jean-Luc Nancy, *Singulär plural sein*, Berlin 2004, S. 57.

werden die Gattungsgrenzen mehrdimensional überschritten sowie verschoben.

Die konstitutive Pluralität der Kunstpraktiken sowie der Künste lässt sich nun mit Blick auf Kunstwerke, die verschiedene Gattungsformen wie Genres, Untergattungen, Stilen etc. markieren oder an diesen teilhaben, näher erläutern. Ein ganz einfaches Gemälde, z.B. Manets *Der Frühling* kann nicht ausschließlich die Gattungsmarkierung ‚Malerei‘ oder auch nicht nur die Markierung ‚Porträtmalerei‘ tragen. Sie hat neben diesen beiden noch zahlreiche andere Markierungen, wie früh-impressionistischer Stil, Landschaftsmalerei, Zugehörigkeit zu einem (wenn auch nicht vollendeten) Zyklus, genauer Jahreszeitenzyklus, usw., auf die nicht nur andere Werke der Malerei, sondern die Werke und Praktiken aus anderen Kunstbereichen und Gattungen immer wieder zurückgreifen. Und bei jedem Rückgriff, bei jeder einzelnen wiederholten Markierung, d.h. bei jeder Re-Markierung werden diese Formen, Genres, Stile, Gattungen aus den Praktiken heraus verschoben, verändert und neu gezogen. Dies hat schließlich zur Folge, dass *Der Frühling* als ein paradigmatisches Kunstwerk in Malerei nicht nur die Grenzen der Malerei, sondern zugleich die Grenzen der anderen Formen, Stile sowie Gattungen *prinzipiell* verändern kann. Trifft *Der Frühling* z.B. aus dem Aspekt der Jahreszeitentradition mit Vivaldis *Vier Jahreszeiten* zusammen, würde man zwar nicht unmittelbar behaupten, dass sich die Grenzen der Musik oder die der Malerei ändern. Jedoch können diese und viele weiteren Werke und Praktiken (z.B. von Arcimboldos bis Haydns Jahreszeiten), die jeweils unterschiedlich an der Jahreszeitentradition teilhaben, erst die Grenzen dieser Tradition unmittelbar verschieben, dann aber auch zur Folge hat, dass die Grenzen der beiden Gattungen, an denen diese Tradition maßgeblich teilhat, uns immer wieder neu sicht- und merkbar werden.

Dies gilt ebenso für die einzelnen Beispiele, die vorhin mit Adorno als immanente Konvergenzphänomene diskutiert wurden. Das Plastische in der Architektur ändert nicht nur diese, sondern selbst die Plastik. Das Poetische in der Musik – besonders im Gesang – (re-)markiert nicht nur die Grenzen der Musik, sondern auch die Grenzen der Poesie. Das heißt im weiteren Sinne, dass die einzelnen Künste sich nicht allein durch die Werke, die wir ihnen allgemein zuschreiben oder auch nicht nur durch soziopolitische Ereignisse oder technische Entwicklungen, sondern zugleich durch die Praktiken in den nächst-, oben- oder untenstehenden Gattungsbereichen voneinander differenzieren. Es ist unmöglich, dass eine Kunstgattung ausschließlich die Prinzipien, Techniken oder Verfahren hat, die

nur als ihre eigene gelten könnten. Die Spuren und die Bahnen, die Momente und die Züge, die Schnitte und die Differenzen von anderen (nächst-, oben-, unten- oder querstehenden) Gattungen, gehen stattdessen immer durch eine Kunstgattung hindurch. Die Binnendifferenzierungsprozesse einer Kunstgattung sollen darum nicht nur als ein Ergebnis von einzelnen Praktiken gedacht werden, die sie unmittelbar markieren, sondern zugleich als Beitrag von Praktiken in anderen Gattungen, mit denen sie in pluralen und konstitutiven Zusammenhängen steht.

Damit lässt sich auch abschließend klären, dass Adornos Unterscheidung zwischen immanenten und nicht-immanenten Konvergenzen nicht länger haltbar ist. Sie kann uns zwar ermöglichen, dass viele einzelne Kunstwerke bzw. -ereignisse unterschiedlich interpretiert oder wahrgenommen werden können. Solange Adornos Einteilung also die Möglichkeit eines nicht-konvergenten Kunstphänomens nicht voraussetzt, d.h. solange diese Einteilung zu der Vorstellung einer von den anderen Kunstpraktiken völlig isolierbaren Kunstpraxis gelangt, kann sie weiter wertvolle Beiträge für den Bereich der Kunstkritik, z.B. im Sinne eines differenzierten Blicks auf Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten, leisten. Allerdings hat seine Unterscheidung zwischen den immanenten und nicht-immanenten Grenzüberschreitungen keine kunstkonstitutive Funktion im Sinne eines unverzichtbaren Moments der Kunstpraxis. Eine solche Funktion hat aber hingegen das, was dieser Unterscheidung implizit zugrunde lag und hier mit Derrida weitergeführt wurde, d.h. die konstitutive Pluralität der Künste. Insofern die Diagnosen, die Adorno im Hinblick auf einige Kunstphänomene oder -bewegungen seiner Zeit machte, nicht als Konsequenzen historisch-künstlerischer Entwicklungen, sondern als *Bedingungen* der zahlreichen Kunstpraktiken neu verstanden und interpretiert werden, lässt sich meines Erachtens seine Theorie auf aktuelle Debatten um die Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten produktiv einbeziehen. Dies bringt uns zu einer ähnlichen Schlussfolgerung, die im letzten Teil erwähnt wurde (vgl. II, Resümee). Adornos Unterscheidung kann uns nur dann helfen, wenn wir zuerst (mit Derrida) den Gedanken der konstitutiven Pluralität der Künste, d.h. die mehrdimensionalen, gegenseitigen sowie prozessualen Überkreuzungen bzw. Konvergenzen zwischen den Künsten in den Hintergrund treten lassen. Erst dadurch lässt sich die Behauptung aufstellen, dass jene pluralen sowie konstitutiven Verhältnisse zwischen den Künsten nicht in jeder einzelnen Kunstpraxis auf die gleiche Art und Weise, sondern höchst unterschiedlich – agonal, selbstkritisch, negativ usw. – hervortreten.

Mit diesem Gedanken der konstitutiven Pluralität der Künste, der aus der Vermittlung zwischen den Überlegungen von Adorno und Derrida gewonnen wurde, lassen sich schließlich die Phänomene der Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten unverkürzt sowie plausibel verstehen. Hat man z.B. solche Kunstwerke und -praktiken (wie *Crepusculum* oder Werke von Doug Aitkens, Matthew Barney usw.), die offensichtliche Anspielungen auf die sogenannten ‚großen‘ Gattungen wie Film, Musik, Malerei, Literatur etc. haben, wieder im Blick, lässt sich nun festhalten: Zwischen Friðriksdóttirs *Crepusculum* und Manets *Der Frühling* besteht hinsichtlich des Gedankens der konstitutiven Pluralität der einzelnen Kunstwerke und -praktiken kein Unterschied. Beide stehen zu vielen Genres, Formen, Gattungen in einem prozessual-dynamischen Verhältnis, auch wenn sie der Anzahl nach verschieden sind und jeweils sehr unterschiedliche Gattungen, Formen, Traditionen markieren. Mit den Werken oder den Kunstpraktiken wie *Crepusculum* tritt jedoch das Merkmal der konstitutiven Pluralität im stärkeren Maße hervor. Schließlich lässt sich wohl behaupten, dass solche Werke uns immer mehr dazu zwingen, dass wir einerseits jene Pluralität, nämlich permanente Grenzgänge zwischen den Künsten, nicht als ein beliebiges Phänomen, sondern als einen konstitutiven Zug der künstlerischen Praxis denken, und andererseits paradigmatische Werken der traditionellen Künsten, Gattungen oder Stile neu verstehen, indem wir ihre zahlreichen Zusammenhänge und Konvergenzen mit den anderen Werken und den Künsten entdecken. Verabschiedet man sich letztlich von dem Gedanken einer einheitlichen Gattungslogik, die den Werken wie *Crepusculum* nur den Status eines beliebigen Zusammenkommens zuschreiben oder es als einen Ausnahmefall behaupten würde, treten die Prozesse der wechsel- und gegenseitigen Überschreitungen zwischen den Künsten, aus denen uns überhaupt ihre Grenzen sichtbar und merkbar werden, als notwendige und konstitutive Momente unserer Kunstpraktiken zum Vorschein.

Siglenverzeichnis

- ÄT Adorno, Theodor W. (1973): Ästhetische Theorie, in: Gretel Adorno; Rolf Tiedemann (Hrsg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- GG Derrida, Jacques (1994): „Das Gesetz der Gattung“, in: Gestade. Wien: Passagen Verlag, S. 245–283.
- KdU Kant, Immanuel (2001): Kritik der Urteilskraft, in: Heiner F. Klemme (Hrsg.). Hamburg: Meiner.
- KrV Kant, Immanuel (1998): Kritik der reinen Vernunft, in: Jens Timmermann (Hrsg.). Hamburg: Meiner.
- KuK Adorno, Theodor W. (1977): „Die Kunst und die Künste“, in: Rolf Tiedemann (Hrsg.): Gesammelte Schriften. Kultur-kritik und Gesellschaft I, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 432–453.
- UdK Heidegger, Martin (1960): Der Ursprung des Kunstwerkes. Mit einer Einführung von Hans-Georg Gadamer, Stuttgart: Reclam.
- ÜdR Adorno, Theodor W. (1978): „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“, in: Rolf Tiedemann (Hrsg.): Gesammelte Schriften, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 628–642.
- VÜ Foucault, Michel (1996), „Vorrede zur Überschreitung“, in: Walter Seitter (Hrsg.): Von der Subversion des Wissens, Frankfurt am Main: Fischer, S. 28–45.
- WG Foucault, Michel (1973): Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- WM Derrida, Jacques (1992): Die Wahrheit in der Malerei, Wien: Passagen Verlag.

Literatur

- Acil, Tufan (2014): „Affekte als Einteilungskriterium der Künste“, in: Johanna Zorn u.a. (Hrsg.): *produktion – AFFEKTION – rezeption*. Tagungsband zum interdisziplinären Symposium für Nachwuchswissenschaftler im Rahmen des Promotionsprogramms ProArt der LMU München. Berlin: epubli GmbH, S. 193–217.
- Adorno, Theodor W. (1973a): *Ästhetische Theorie*, in: Gretel Adorno; Rolf Tiedemann (Hrsg.): Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1973b): „Paralipomena“, in: Gretel Adorno; Rolf Tiedemann (Hrsg.): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 389–490
- (1977): „Die Kunst und die Künste“, in: Rolf Tiedemann (Hrsg.): *Gesammelte Schriften. Kulturkritik und Gesellschaft I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 432–453.
- (1978): „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“, in: Rolf Tiedemann (Hrsg.): *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 628–642.
- (1982): *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (2003): „Engagement“, in: Rolf Tiedemann (Hrsg.): *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 409–430.
- Alker, Andrea Barbara (2007): *Das Andere im Selben. Subjektivitätskritik und Kunstphilosophie bei Heidegger und Adorno*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Aristoteles (2011): *Poetik*, in: Argobast Schmitt (Hrsg.), Berlin: Akademie Verlag.
- Arndt, Andreas (2004): „Hegels Transformation der transzendentalen Dialektik“, in: Mariano Alvarez-Gómez; Paredes Martín, María del Carmen (Hrsg.): *La controversia de Hegel con Kant. II congreso interna-*

- cional (13-16 de mayo de 2002). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, S. 51–67.
- Baader, Hannah u.a. (Hrsg.) (2007): *Im Agon der Künste. Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne*. München: Fink.
- Badiou, Alain (2008): „Fünfzehn Thesen zur zeitgenössischen Kunst“, in: Tobias Huber; Marcus Steinweg (Hrsg.): *Theses on contemporary art*. Zürich: Diaphanes Verlag, S. 11–26.
- Balzer, Nicole (2014): *Spuren der Anerkennung. Studien zu einer sozial- und erziehungswissenschaftlichen Kategorie*. Wiesbaden: Springer VS.
- Bartuschat, Wolfgang „Heautonomie“, in: Joachim Ritter (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 3 (G-H), Basel: Schwabe & Co Verlag. S. 1022.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb (2007): *Ästhetik*, in: Dagmar Mirbach (Hrsg.). Hamburg: Meiner.
- Baxmann, Inge; Siegert, Bernhard (Hrsg.) (2000): *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*. Berlin: Akademie Verlag.
- Beardsley, Monroe C. (1981): *Aesthetics. Problems in the philosophy of criticism*. Indianapolis: Hackett.
- Benjamin, Walter (2003): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bennington, Geoffrey (2001): *Jacques Derrida. Ein Portrait*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Berger, Hanno; Döhl, Frédéric; Morsch, Thomas (2015): „Einleitung“, in: Hanno Berger; Frédéric Döhl; Thomas Morsch (Hrsg.): *Prekäre Genres. Kleine, periphere, minoritäre, apokryphe und liminale Gattungen und Formen*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 7–15.
- Bertram, Georg W. (2005a): „Konturen einer Ästhetik der Dekonstruktion“, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Jg. 50/1, S. 9–26.
- (2005b): *Kunst. Eine philosophische Einführung*. Stuttgart: Reclam.
- (2014a): *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*. Berlin: Suhrkamp.
- (2014b): „Das Autonomie-Paradigma und seine Kritik“, in: Andrea Sakoparnig; Andreas Wolfsteiner; Jürgen Bohm (Hrsg.): *Paradigmenwechsel. Wandel in den Künsten und Wissenschaften*, S. 105–118.

- Binzeck, Natalie (2004): „Das veränderliche Gewebe. Zur Empfindungstheorie in Lessings Laokoon“, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Jg. 49/2, S. 219–235.
- Bluhm, Roland; Schmücker, Reinold (Hrsg.) (2013): *Kunst und Kunstbegriff. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik*. Paderborn: Mentis Verlag.
- Boehm, Gottfried (1987): „Bild und Zeit“, in: Hannelore Paflik; Michel Baudson (Hrsg.): *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*. Weinheim: VCH, S. 1–23.
- (2012): „Musik als Bildkritik. Gespräch zwischen Gottfried Boehm, Helmut Lachenmann und Matteo Nanni“, in: Matteo Nanni (Hrsg.): *Helmut Lachenmann. Musik mit Bildern?* München, Paderborn: Fink, S. 237–269.
- Bohn, Volker (Hrsg.) (1996): *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bohrer, Karl Heinz (2015): *Ist Kunst Illusion?* München: Hanser.
- Bourdieu, Pierre (1999): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Boyer, Roy (1990): *Foucault and Derrida. The other side of reason*. London, Boston: Unwin Hyman.
- Brieler, Ulrich (1998): *Die Unerbittlichkeit der Historizität. Foucault als Historiker*. Köln: Böhlau.
- Bubner, Rüdiger (1989a): *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1989b): „Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik“, in: *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 9–51.
- Bürger, Peter (1980): *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1996): *Der französische Surrealismus ;. Studien zur avantgardistischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Carroll, Noël (1996a): „Medium Specificity Arguments and the Self-Consciously Invented Arts: Film, Video and Photography“, in: *Theorizing the moving image*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, S. 3–24.
- (1996b): „The Specificity of Media in the Arts“, in: *Theorizing the moving image*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, S. 25–36.
- (2009): *On criticism. (Thinking in Action)*. New York: Routledge.

- Chion, Michel (2011): „Ton und Bild – eine Relation? Hypothesen über das Audio-Divisuelle“, in: Maren Butte (Hrsg.): Bild und Stimme. Paderborn: Fink, Wilhelm, S. 49–66.
- Danto, Arthur C. (2003): Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Degner, Uta (Hrsg.) (2010): Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität. Bielefeld: transcript.
- Deines, Stefan; Liptow, Jasper; Seel, Martin (2012): „Kunst und Erfahrung. Eine theoretische Landkarte“, in: Stefan Deines; Jasper Liptow; Martin Seel (Hrsg.): Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse. Berlin: Suhrkamp, S. 7–37.
- Deleuze, Gilles (1990): Kants kritische Philosophie. Die Lehre von den Vermögen. Berlin: Merve-Verlag.
- (1991): Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques (1976): Die Schrift und die Differenz. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1983): Grammatologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1986): Positionen. Gespräche mit Henri Ronsse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta. Graz, Wien: Böhlau.
- (1988a): „Afterword: Toward An Ethic of Discussion“, in: Gerald Graff (Hrsg.): Limited Inc. Evanston, IL: Northwestern University Press, S. 111–160.
- (1988b): „Die Différance“, in: Peter Engelmann; Gerhard Ahrens (Hrsg.): Randgänge der Philosophie. Wien: Passagen Verlag.
- (1991): Gesetzeskraft. Der ‚mystische Grund der Autorität‘. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1992a): Das andere Kap. Die vertagte Demokratie. Zwei Essays zu Europa. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1992b): Die Wahrheit in der Malerei. Wien: Passagen Verlag.
- (1994): „Das Gesetz der Gattung“, in: Gestade. Wien: Passagen Verlag.
- (1998): Aporien. Sterben auf die ‚Grenzen der Wahrheit‘ gefasst sein. München: W. Fink.
- (2002): Politik der Freundschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (2007): Berühren, Jean-Luc Nancy. Berlin: Brinkmann & Bose.
- (2008): The animal that therefore I am. New York: Fordham University Press.
- Dewey, John (1988): Kunst als Erfahrung. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Dünkelsbühler, Ulrike (1991a): Kritik der Rahmen-Vernunft. Parergon-Versionen nach Kant und Derrida. München: W. Fink.

- (1991b): „Rahmen-Gesetz und Parergon-Paradox. Eine Übersetzungsaufgabe“, in: Hans Ulrich Gumbrecht; Karl Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 207–223.
- Düttmann, Alexander García (2006): „Kunst im Glück. Divertimento“, in: Christoph Menke; Juliane Rebentisch (Hrsg.): Kunst, Fortschritt, Geschichte. Berlin: Kulturverlag Kadmos, S. 209–215.
- Duwe, Wilhelm (1967): Die Kunst und ihr Anti von Dada bis heute. Gehalt- und Gestaltprobleme moderner Dichtung und bildender Kunst. Berlin: E. Schmidt.
- Eco, Umberto (1992): Die Grenzen der Interpretation. München: C. Hanser.
- Ehlers, Monika (2007): Grenzwahrnehmungen. Poetiken des Übergangs in der Literatur des 19. Jahrhunderts: Kleist, Stifter, Poe. Bielefeld: transcript.
- Ehrlicher, Hanno (2001): Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden. Berlin: Akademie Verlag.
- Espinete, David (2011): „Kunst und Natur. Der Streit von Welt und Natur“, in: David Espinete; Tobias Keiling (Hrsg.): Heideggers Ursprung des Kunstwerks. Ein kooperativer Kommentar. Frankfurt, M: Klostermann, S. 46–65.
- Esser, Andrea (1995): „Der transzendente Ansatz in der Ästhetik und die Autonomie der Kunst“, in: Dies. (Hrsg.): Autonomie der Kunst? Zur Aktualität von Kants Ästhetik. Berlin: Akademie Verlag, S. 9–24.
- Fehér, Ferenc (1986): „Der Pyrrhussieg der Kunst im Kampf um ihre Befreiung. Bemerkungen zum postmodernen Intermezzo“, in: Christa Bürger; Peter Bürger (Hrsg.): Postmoderne. Der Alltag, die Allegorie und die Avantgarde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 13–33.
- Feige, Daniel Martin (2011): „Zum Verhältnis von Kunsttheorie und allgemeiner Ästhetik: Sinnlichkeit als konstitutive Dimension der Kunst?“, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Jg. 56, S. 123–142.
- (2012): Kunst als Selbstverständigung. Münster: Mentis.
- (2015): „Alle Genres sind prekär und kein Genre ist prekär, oder: Die Logik des Genres im Genre der (hegelschen) Logik“, in: Hanno Berger; Frédéric Döhl; Thomas Morsch (Hrsg.): Prekäre Genres. Kleine, periphere, minoritäre, apokryphe und liminale Gattungen und Formen. Bielefeld: transcript Verlag, S. 17–30.

- Fiedler, Konrad (1991): „Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit“, in: Gottfried Boehm (Hrsg.): *Schriften zur Kunst I. Text nach der Ausgabe München 1913/14*. München: Fink, S. 111–220.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fössel, Michaël: „Analytik des Erhabenen (§§ 23-29)“, in: Otfried Höffe (Hrsg.): *Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft*, S. 99–119.
- Foucault, Michel (1973): *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1990): *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
 - (1996): „Vorrede zur Überschreitung“, in: Walter Seitter (Hrsg.): *Von der Subversion des Wissens*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
 - (1996): *Der Mensch ist ein Erfahrungstier. Gespräch mit Duccio Trombadori*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
 - (2001): „Der Wahnsinn, Abwesenheit eines Werkes“, in: Daniel Defert; Francois Ewald (Hrsg.): *Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 539–550.
 - (2007): *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Frank, Gustav; Lukas, Wolfgang (2004): „„Grenzüberschreitungen“ als Wege der Forschung. Zur Einführung in den Band“, in: Gustav Frank; Wolfgang Lukas (Hrsg.): *Norm - Grenze - Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft*; Michael Titzmann zum 60. Geburtstag. Passau: Stutz, S. 19–27.
- Franz, Michael; Schäffner Wolfgang; Siegert, Bernhard; Stockhammer, Robert (Hrsg.) (2007): *Electric Laokoon. Zeichen und Medien, von der Lochkarte zur Grammatologie*. Berlin: Akademie Verlag.
- Frede, Dorothea (2004): „Grenze und Unbegrenztheit - Das gute Leben in Platons Philebos“, in: Wolfram Högrefe; Joachim Bromand (Hrsg.): *Grenzen und Grenzüberschreitungen. XIX. Deutscher Kongress für Philosophie, Bonn, 23.-27. September 2002 : Vorträge und Kolloquien*. Berlin: Akademie Verlag, S. 62–75.
- Gadamer, Hans-Georg (1975): *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr.
- Gehring, Petra (1994): *Innen des Außen – Außen des Innen*. Foucault, Derrida, Lyotard. München: Fink.
- Genette, Gérard (1990): *Einführung in den Architext*. Stuttgart: Legueil.

- (1997): *The work of art. Immanence and Transcendence*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Gerhardt, Volker (2004): „Kolloquium 2. Transzendentalphilosophie als limitative Theorie. Einleitung“, in: Wolfram Högge; Joachim Bromand (Hrsg.): *Grenzen und Grenzüberschreitungen. XIX. Deutscher Kongress für Philosophie, Bonn, 23.-27. September 2002 : Vorträge und Kolloquien*. Berlin: Akademie Verlag, S. 76–78.
- Gloy, Klaus (1998): „1. Klaus Gloy: ‚Variierende Übernahme‘: Ein Plädoyer für und gegen Derrida“, in: Jörg Lagemann; Klaus Gloy (Hrsg.): *Dem Zeichen auf der Spur. Derrida - eine Einführung*. Aachen: Ein-Fach-Verlag, S. 17–30.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1986): „Dichtung und Wahrheit. Aechtes Buch“, in: Dieter Borchmeyer; Klaus-Detlef Müller (Hrsg.): *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 338–385.
- (1998): „Einleitung <in die ›Propyläen‹>“, in: Friedmar Apel (Hrsg.): *Ästhetische Schriften 1771-1805*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 457–475.
- Gombrich, Ernst H. (2001): *Die Geschichte der Kunst*. Berlin: Phaidon.
- Goodman, Nelson (1997): *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Greenberg, Clement (1961): „The New Sculpture“, in: *Art and culture. Critical essays*. Boston: Beacon Press, S. 139–145.
- (1997): „Zu einem Neueren Laokoon (1940)“, in: Karlheinz Lüdeking (Hrsg.): *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*. Amsterdam u.a.: Verlag der Kunst, S. 56–81.
- Gronemeyer, Matthias (2014): *Trampelpfade des Denkens. Eine Philosophie der Desorientierung*. Münster: Lit Verlag.
- Guldin, Rainer (2011): „Ineinandergreifende graue Zonen. Vilem Flussers Bestimmung der Grenze als Ort der Begegnung“, in: Christoph Kleinschmidt (Hrsg.): *Topographien der Grenze. Verortungen einer kulturellen, politischen und ästhetischen Kategorie*. Würzburg: Königshausen u. Neumann, S. 39–48.
- Hamburger, Käte (1985): *Das Mitleid*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Hartlaub, Gustav Friedrich (1991): „Barock-Musik? Die Tonkunst im Generalbaßzeitalter und ihr Verhältnis zum Barockstil“, in: Norbert Miller (Hrsg.): *Kunst und Magie. Gesammelte Aufsätze*. Hamburg: Luchterhand Literaturverlag, S. 308–323.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986a): Werke 5. Wissenschaft der Logik I, in: Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel (Hrsg.): Werke [in 20 Bänden], Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1986b) Werke 13. Vorlesungen über die Ästhetik I, in: Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel (Hrsg.): Werke [in 20 Bänden], Frankfurt am Main: Suhrkamp.
 - (1986c): Werke 15. Vorlesungen über die Ästhetik III. in: Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel (Hrsg.): Werke [in 20 Bänden], Frankfurt am Main: Suhrkamp.
 - (1986d): Werke 16. Vorlesungen über die Philosophie der Religion. in: Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel (Hrsg.): Werke [in 20 Bänden], Frankfurt am Main: Suhrkamp.
 - (1986e): Werke 20. Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie. in: Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel (Hrsg.): Werke [in 20 Bänden], Frankfurt am Main: Suhrkamp.
 - (1993): Werke 14. Vorlesungen über die Ästhetik II. in: Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel (Hrsg.): Werke [in 20 Bänden], Frankfurt am Main: Suhrkamp.
 - (2003): Werke 8. Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. 1830. Teil 1. Die Wissenschaft der Logik: mit den mündlichen Zusätzen. in: Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel (Hrsg.): Werke [in 20 Bänden], Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Heidegger, Martin (1960): Der Ursprung des Kunstwerkes. Mit einer Einführung von Hans-Georg Gadamer. Stuttgart: Reclam.
- (1979): Sein und Zeit. Tübingen: Niemeyer.
- Heiser, Sabine; Holm, Christiane (2010): „Einleitung“, in: Sabine Heiser; Christiane Holm (Hrsg.): Gedächtnisparagone - intermediale Konstellationen. Göttingen: V & R Unipress, S. 7–22.
- Hempfer, Klaus W. (1973): Gattungstheorie. Information und Synthese. München: W. Fink.
- Herder, Johann Gottfried von (1990): „Die Kritischen Wälder zur Ästhetik“, in: Gunter E. Grimm (Hrsg.): Schriften zur Ästhetik und Literatur. 1767-1781. Berlin u.a.: Aufbau-Verlag, S. 9–442.
- Herrmann, Friedrich-Wilhelm von; Heidegger, Martin (1980): Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung „Der Ursprung des Kunstwerkes“. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Holländer, Hans (1995): „Literatur, Malerei und Graphik: Wechselwirkungen, Funktionen und Konkurrenzen“, in: Peter V. Zima (Hrsg.): Li-

- teratur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft S. 129–170.
- Homann, Renate (1999): Theorie der Lyrik. Heautonome Autopoiesis als Paradigma der Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W. (1986): Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main: Fischer.
- Hubig, Christoph (2006): Technikphilosophie als Reflexion der Medialität. Bielefeld: transcript.
- Husel, Stefanie (2014): Grenzwerte im Spiel. Die Aufführungspraxis der britischen Kompanie ‚Forced Entertainment‘. Eine Ethnografie. Bielefeld: transcript.
- Jacob, Joachim (2010): „Gedächtniskonkurrenz als Medienästhetik. Dion von Prusas ‚Olympische Rede‘ und Gotthold Ephraim Lessings ‚Laokoon‘“, in: Sabine Heiser; Christiane Holm (Hrsg.): Gedächtnisparagone – intermediale Konstellationen. Göttingen: V & R ‚Unipress, S. 47–62.
- Jaeschke, Walter (1999): „Ästhetische Revolution. Stichworte zur Einführung“, in: Ders. (Hrsg.): Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805). Mit Texten von Schlegel, Schelling, Humboldt, Jacobi, Novalis u.a. und mit Kommentar. Hamburg: Meiner, S. 1–11.
- Jahraus, Oliver (2003): Literatur als Medium. Sinnkonstitution und Subjekterfahrung zwischen Bewusstsein und Kommunikation. Weilerswist: Velbrück.
- Jauss, Hans Robert (1991): Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kandinsky, Wassily (1980): Über das Geistige in der Kunst. Bern: Benteli.
- Kant, Immanuel (1968): Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, in: Karl Vorländer (Hrsg.), Hamburg: Meiner.
- (1993): Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft auftreten können, in: Karl Vorländer (Hrsg.) Hamburg: Meiner.
- (1996): „Erste Einleitung in die Kritik der Urteilskraft“, in: Manfred Frank, Véronique Zanetti (Hrsg.), Immanuel Kant. Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie. Werke III. Text und Kommentar, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 415–478
- (1998): Kritik der reinen Vernunft, in: Jens Timmermann. Hamburg: Meiner.
- (2001): Kritik der Urteilskraft, in: Heiner F. Klemme (Hrsg.). Hamburg: Meiner.

- Kaufmann, Georg (2005): „Zur Gattungsproblematik in der Kunstgeschichte“, in: Siegfried Mauser (Hrsg.): *Theorie der Gattungen*. Laaber: Laaber-Verlag, S. 36–39.
- Kennick, William E. (2013): „Beruht die traditionelle Ästhetik auf einem Fehler?“, in: Roland Bluhm; Reinold Schmücker (Hrsg.): *Kunst und Kunstbegriff. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik*. Paderborn: Mentis Verlag, S. 53–73.
- Kern, Andrea (2013): „„Der Ursprung des Kunstwerks‘. Kunst und Wahrheit zwischen Stiftung und Streit“, in: Dieter Thomä (Hrsg.): *Heidegger-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 133–143.
- Kim, Hyun Kang (2004): *Ästhetik der Paradoxie. Kafka im Kontext der Philosophie der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Kimmerle, Heinz (1997): *Jacques Derrida zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Klaus, Petrus (2002): „Was sind Kunstwerke? Grundzüge einer Konstitutionstheorie der Kunst“, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, S. 217–236.
- Kleinschmidt, Christoph (2011): „Einleitung: Formen und Funktionen von Grenzen. Anstöße zu einer interdisziplinären Grenzforschung“, in: Christoph Kleinschmidt (Hrsg.): *Topographien der Grenze. Verortungen einer kulturellen, politischen und ästhetischen Kategorie*. Würzburg: Königshausen u. Neumann, S. 9–21.
- Kliche, Dieter (2000): „Ästhetik/ästhetisch“, in: Karlheinz Barck (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, S. 308–400.
- Koch, Gertrud (Hrsg.) (2010): *Die Mimesis und ihre Künste*. Paderborn: Fink.
- Koebner, Thomas (Hrsg.) (1989): *Laokoon und kein Ende. Der Wettstreit der Künste*. München: Ed. Text + Kritik.
- Kreiser, Imke (2002): *Laokoon im einundzwanzigsten Jahrhundert oder die Neurobiologie der Ästhetik*. Bochum: Bochumer Universität Verlag.
- Kurbacher, Frauke A. (2011): „Die Grenze der Grenze. Strukturreflexion zum Verhältnis von Denktraditionen und Performativität in menschlichen Haltungen“, in: Christoph Kleinschmidt (Hrsg.): *Topographien der Grenze. Verortungen einer kulturellen, politischen und ästhetischen Kategorie*. Würzburg: Königshausen u. Neumann, S. 25–37.

- Küpper, Joachim; Menke, Christoph (2003): „Einleitung“, in: Joachim Küpper; Christoph Menke (Hrsg.): Dimensionen ästhetischer Erfahrung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7–15.
- Kwade, Anne-Kristina (2000): Grenze. Hegels 'Grenz'-Begriff 1804/5 als Keimzelle der Dialektik. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Lamping, Dieter (2009): „Einführung“, in: Dieter Lamping; Sandra Poppe (Hrsg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Kröner, S. XV–XXVI.
- Lavagno, Christian (2003): Rekonstruktion der Moderne. Eine Studie zu Habermas und Foucault. Münster: Lit.
- Lee, Rensselaer W. (1967): *Ut pictura poesis; The humanistic theory of painting*. New York: W.W. Norton.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm; (2002): „Monadologie (1714)“, in: Ulrich Johannes Schneider (Hrsg.): *Monadologie und andere metaphysische Schriften*. Französisch-deutsch = discours de métaphysique. Hamburg: Meiner.
- Leonardo da Vinci (1990): „Il Paragone oder Wettstreit der Künste“, in: André Chastel (Hrsg.): *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*. München: Schirmer-Mosel, S. 127–155.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1985): „Hamburgische Dramaturgie“, in: Klaus Bohnen (Hrsg.): *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Frankfurt am Main: Deutsche Klassiker-Verlag, S. 181–694.
- (1987): „Brief an Friedrich Nicolai. Hamburg, d. 26. Mai 1769“, in: Helmut Kiesel (Hrsg.): *Werke und Briefe. Briefe von und an Lessing*. Frankfurt am Main: Deutsche Klassiker-Verlag, S. 608–611.
- (1990a): „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Erster Teil“, in: Wilfried Barner (Hrsg.): *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Frankfurt am Main: Deutsche Klassiker-Verlag, S. 11–206.
- (1990b): „Laokoon: Paralipomena“, in: Wilfried Barner (Hrsg.): *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Frankfurt am Main: Deutsche Klassiker-Verlag, S. 209–321.
- Lévinas, Emmanuel (1998): *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*. Freiburg, München: Alber.
- Lindner, Burkhardt (1980): „Il faut être absolument moderne“. Adornos Ästhetik: ihr Konstruktionsprinzip und ihre Historizität“, in: Burkhardt Lindner; Werner Martin Lüdke (Hrsg.): *Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos Konstruktion der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 261–309.

- Lommel, Michael (2011): „Heautonomie im Episodenfilm“, in: Thomas Becker (Hrsg.): Ästhetische Erfahrung der Intermedialität. Zum Transfer künstlerischer Avantgarden und ‚illegitimer‘ Kunst im Zeitalter von Massenkommunikation und Internet. Bielefeld: transcript, S. 97–106.
- Lopes, Dominic McIver (2014): *Beyond Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Luhmann, Niklas (1997): *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Majetschak, Stefan (2002): „Die Schönen Dinge zeigen an, dass der Mensch in die Welt passe“. *Metaphysische Implikationen in Kants Begriff der Schönheit*, in: Heinz Eidam; Frank Hermenau; Draïton de Souza (Hrsg.): *Metaphysik und Hermeneutik. Festschrift für Hans-Georg Flickinger zum 60. Geburtstag*. Kassel: Kassel Univ. Press, S. 215–224.
- (2007): *Ästhetik zur Einführung*. Hamburg: Junius-Verlag.
- Männlein-Robert, Irmgard (2007): *Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung*. Heidelberg: Winter.
- Margaroni, Maria (2002): „Margin“, in: Victor E. Taylor, Charles E. Winquist (Hrsg.): *Encyclopedia of postmodernism*, London/New York: Routledge, 237-238.
- Margreiter, Reinhard (2007): *Medienphilosophie. Eine Einführung*. Berlin: Parerga.
- Mausser, Siegfried (2005): „Einleitung“, in: Siegfried Mausser (Hrsg.): *Theorie der Gattungen*. Laaber: Laaber-Verlag, S. 1–3.
- Menke, Christoph (1991): *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Menke, Christoph; Rebentisch, Juliane (2006): „Einleitung: Die Gegenwart des Fortschritts“, in: dies. (Hrsg.): *Kunst, Fortschritt, Geschichte*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, S. 9–18.
- Mersch, Dieter (2010): *Posthermeneutik*. Berlin: Akademie Verlag.
- Meyer, Raimund (1994): „Kleine Dada-Kosmologie“, in: Raimund Meyer (Hrsg.): *Dada global*. Zürich: Limmat Verlag, S. 11–40.
- Miklis, Claudia; Schneider, Valeska (2007): „Square Depression“ von Bruce Nauman. Eine negative Bühne zur Selbsterfahrung. Münster. Download unter: http://www.skulptur-projekte.de/skulptur-projekte-download/pdf/PM_Nauman_5.6.07.pdf (Zugriff am 25. Juli 2015).
- Mukařovský, Jan (1989): „Kunst“, in: Květoslav Chvatík (Hrsg.): *Kunst, Poetik, Semiotik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 76–108.

- Münker, Stefan (Hrsg.) (2012): Was ist ein Medium? Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Nancy, Jean-Luc (2004): Singulär plural sein. Berlin: Diaphanes.
- (2005): „Die Künste formen sich Gegeneinander“, in: Nikolaus Müller-Schöll u.a. (Hrsg.): Aisthesis. Zur Erfahrung von Zeit, Raum, Text und Kunst. Schliengen im Markgräflerland: Edition Argus, S. 13–19.
- Neuenhaus-Luciano, Petra (1999): Individualisierung und Transgression. Die Spur Batailles im Werk Foucaults. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft.
- Paflik, Hannelore; Baudson, Michel (Hrsg.) (1987): Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft. Weinheim: VCH.
- Parr, Rolf (2008): „Liminale und andere Übergänge. Theoretische Modellierungen von Grenzzonen, Normalitätsspektren, Schwellen, Übergängen und Zwischenräumen in Literatur- und Kulturwissenschaften“, in: Achim Geisenhanslüke; Georg Mein (Hrsg.): Schriftkultur und Schwellenkunde. Bielefeld: transcript, S. 11–63.
- Platon (1997), „Philebos“ in: Dorothea Frede (Hrsg.): Platon Werke. Übersetzung und Kommentar, Band. III/2. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Plinius Secundus, Gaius (1992): C. Plinii Secundi naturalis historia. in: Detlef Detlefsen (Hrsg.): Hildesheim: Olms.
- Popper, Karl R. (2010): Die beiden Grundprobleme der Erkenntnistheorie. Aufgrund von Manuskripten aus den Jahren 1930 - 1933. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Pöpperl, Christian (2007): Auf der Schwelle. Ästhetik des Erhabenen und negative Theologie: Pseudo-Dionysius Areopagita, Immanuel Kant und Jean-Francois Lyotard. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Pradler, Andreas (2003): Das monadische Kunstwerk. Adornos Monadenkonzeption und ihr ideengeschichtlicher Hintergrund. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Prange, Regine (2004): Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft. Köln: Deubner.
- Rajewsky, Irina O. (2002): Intermedialität. Tübingen: A. Francke.
- Rapp, Christof (2004): „Grenzen des Seins. Die Diskussion um die Grenzen des Seienden in der Ontologie der vorsokratischen Philosophen“, in: Wolfram Högbe; Joachim Bromand (Hrsg.): Grenzen und Grenzüberschreitungen. XIX. Deutscher Kongress für Philosophie, Bonn, 23.-27. September 2002: Vorträge und Kolloquien. Berlin: Akademie Verlag, S. 40–53.

- Raunig, Gerald (1999): *Charon. Eine Ästhetik der Grenzüberschreitung*. Wien: Passagen.
- Rebentisch, Juliane (2003): *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Recki, Birgit (1988): *Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- (2008): „Die Dialektik der ästhetischen Urteilskraft und die Methodenlehre des Geschmacks (§§ 55-60)“, in: Otfried Höffe (Hrsg.): *Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft*. Berlin: Akademie Verlag, S. 189–210.
- Reckwitz, Andreas (2003): „Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken“, *Zeitschrift für Soziologie*, Jg. 32, S. 282–301.
- (2011): *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp.
- Reus, Sebastian (2006): *Unglückliches Bewusstsein. Denken ohne Dialektik bei Botho Strauss*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Rösch, Thomas (2008): *Kunst und Dekonstruktion. Serielle Ästhetik in den Texten von Jacques Derrida*. Wien: Passagen.
- Roussel, Martin (2010): „Material der Gattung“, in: Oliver Kohns; Claudia Liebrand (Hrsg.): *Gattung und Geschichte. Literatur- und medienwissenschaftliche Ansätze zu einer neuen Gattungstheorie*. Bielefeld: transcript, S. 19–37.
- Sakoparnig, Andrea (2011): „„Das ist ein Satz. Und das ein anderer.“. Überlegungen zum Begriff des Rätsels im Horizont literarischer Selbstbezüglichkeit“, *Variations*, S. 57–70.
- Schäfer, Rainer (2001): *Die Dialektik und ihre besonderen Formen in Hegels Logik. Entwicklungsgeschichtliche und systematische Untersuchungen*. Hamburg: Felix Meiner.
- Schaub, Mirjam (2013): „Larger than life? Zwei berühmte Unterscheidungen - Kunst/Nichtkunst und Leben/Kunst - geraten ins Wanken. Lässt sich der Rahmen unserer Kunsterfahrung überhaupt noch sprengen in Zeiten eines ubiquitär gewordenen Kunstraums wie -begriffs?“, in: Uwe Wirth (Hrsg.): *Rahmenbrüche, Rahmenwechsel*. Berlin: Kulturverlag. Kadmos, S. 179–197.
- Scheer, Brigitte (1997): *Einführung in die philosophische Ästhetik*. Darmstadt: Primus.
- Schiller, Friedrich (1992): „Kallias, oder über die Schönheit. Briefe an Gottfried Körner“, Rolf-Peter Janz (Hrsg.), *Werke und Briefe in zwölf*

- Bänden. Theoretische Schriften. Band 8. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag S. 276–329.
- Schmitt, Arbogast (2011): „Kommentar“, in: Ders. (Hrsg.): Poetik. Berlin: Akademie Verlag Berlin, S. 193–742.
- Schmitz-Emans, Monika (2006): „Vom Archipel des reinen Verstandes zur Nordwestpassage. Strategien der Grenzziehung, der Reflexion über Grenzen und des ästhetischen Spiels mit Grenzen“, in: Beate Burtcher-Bechter; Peter W. Haider (Hrsg.): Grenzen und Entgrenzungen. Historische und kulturwissenschaftliche Überlegungen am Beispiel des Mittelmeerraums. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 19–47.
- Schnädelbach, Herbert (2004): „Grenzen der Vernunft? Über einen Topos kritischer Philosophie“, in: Wolfram Högrefe; Joachim Bromand (Hrsg.): Grenzen und Grenzüberschreitungen. XIX. Deutscher Kongress für Philosophie, Bonn, 23.-27. September 2002: Vorträge und Kolloquien. Berlin: Akademie Verlag, S. 283–295.
- Schnitzler, Andreas (2007): Der Wettstreit der Künste. Die Relevanz der Paragone-Frage im 20. Jahrhundert. Berlin: Reimer.
- Schrader, Monika (2005): Laokoon – ‚eine vollkommene Regel der Kunst‘. Ästhetische Theorien der Heuristik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Winckelmann, (Mendelssohn), Lessing, Herder, Schiller, Goethe. Hildesheim: Olms.
- Schörkhuber, P. Markus (2013): Eingeschriebene Grenzen. Verwirklichung durch Verschwinden, Tortuga Jg. 1. S.10–13.
- Schröter, Jens (2010): „Ploitics of Intermediality“, ACTA UNIV. SAPIENTIAE, FILM AND MEDIA STUDIES, S. 107–124.
- Seel, Martin (2000): Ästhetik des Erscheinens. München: Hanser.
- (2004): „Über die Reichweite ästhetischer Erfahrung“, in: Gert Mattenklott (Hrsg.): Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich. Hamburg: Meiner, S. 73–81.
- Simmel, Georg (1983): Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Berlin: Duncker & Humblot.
- (2009): „Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch“, in: Klaus Lichtblau (Hrsg.): Soziologische Ästhetik. Wiesbaden: VS, Verlag für Sozialwissenschaften, S. 111–117.
- Simonis, Annette (2010): Intermediales Spiel im Film. Ästhetische Erfahrung zwischen Schrift, Bild und Musik. Bielefeld: transcript.
- Spielmann, Yvonne (2000): „Aspekte einer ästhetischen Theorie der Intermedialität“, in: Heinz-B. Heller; Matthias Kraus; Thomas Meder

- (Hrsg.): Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft. Marburg: Schüren, S. 57–67.
- Sprigath, K. Gabriele (2004), „Das Diktum Simonides: Der Vergleich von Dichtung und Malerei“, *Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, Jg. 36. S. 243–280
- Stierle, Karlheinz (1984): „Das bequeme Verhältnis. Lessings Laokoon und die Entdeckung des ästhetischen Mediums“, in: Gunter Gebauer (Hrsg.): *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*. Stuttgart: Metzler, S. 23–58.
- Sütterlin, Nicole A.: „Überschreitungen. Zur (De)Figuration des Vampirs in E.T.A. Hoffmanns ‚Vampyrismus‘-Erzählung.“, in: Daniel Müller Nielaba; Yves Schumacher; Christoph Steier (Hrsg.): *Figur, Figura, Figuration*. E.T.A. Hoffmann, S. 187–201.
- Tatarukiewicz, Władysław (2003): *Geschichte der sechs Begriffe. Kunst, Schönheit, Form, Kreativität, Mimesis, ästhetisches Erlebnis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Todorov, Tzvetan (1984): „Ästhetik und Semiotik im 18. Jahrhundert. G. E. Lessing: Laokoon“, in: Gunter Gebauer (Hrsg.): *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*. Stuttgart: Metzler, S. 9–22.
- Turner, Victor (2000): *Das Ritual. Struktur und Antistruktur*. Frankfurt am Main u.a.: Campus-Verlag
- Vattimo, Gianni (2004): „Die Grenzen der Kunst“, in: Wolfram Högbe; Joachim Bromand (Hrsg.): *Grenzen und Grenzüberschreitungen. XIX. Deutscher Kongress für Philosophie, Bonn, 23.-27. September 2002 : Vorträge und Kolloquien*. Berlin: Akademie Verlag, S. 752–758.
- Wagner, Astrid (2002): „Grenzen des Begrifflichen in der ästhetischen Erfahrung. Kants Konzeption der ästhetischen Idee in symboltheoretischer Perspektive“, in: Wolfram Högbe (Hrsg.): *Grenzen und Grenzüberschreitungen. Sektionsbeiträge*. Bonn: Sinclair Press, S. 969–979.
- Wagner K, Matthias (2011): „Das Friðriksdóttir-Universum“, in: Matthias Wagner K (Hrsg.): *Gabriela Friðriksdóttir: Crepusculum*. Heidelberg, Berlin: Kehrer, S. 77–95.
- Waldenfels, Bernhard (1987): *Ordnung im Zwielficht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1990): *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (2001): „Die verändernde Kraft der Wiederholung“, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, S. 5–17.
- Wellmer, Albrecht (1985): *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Welsch, Wolfgang (2004): „Die Kunst und das Inhumane“, in: Wolfram Högbe; Joachim Bromand (Hrsg.): Grenzen und Grenzüberschreitungen. XIX. Deutscher Kongress für Philosophie, Bonn, 23.-27. September 2002 : Vorträge und Kolloquien. Berlin: Akademie Verlag, S. 730–751.
- Wenzel, Anna-Lena (2011): Grenzüberschreitungen in der Gegenwartskunst. Ästhetische und philosophische Positionen. Bielefeld: transcript.
- Wetzel, Michael (2010): Derrida. Stuttgart: Reclam.
- Wiesing, Lambert (2013): Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Wille, Christian (2014): „Räume der Grenze – eine praxistheoretische Perspektive in den kulturwissenschaftlichen Border Studies“, in: Friederike Elias; Albrecht Franz; Henning Murmann; Ulrich Wilhelm Weiser (Hrsg.): Praxeologie. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften. Berlin: De Gruyter, S. 53–72.
- Wilm, Marie-Christin (2006): Laokoons Leiden. Oder über eine Grenze ästhetischer Erfahrung bei Winckelmann, Lessing und Lenz. Berlin: FU Berlin. Download unter: http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/wilm.pdf (Zugriff am 21. August 2015).
- Winckelmann, Johann Joachim (1982): Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Ludwig Uhlig (Hrsg.): Stuttgart: Reclam.
- Wirth, Uwe (2013): „Rahmenbrüche, Rahmenwechsel, Nachwort des Herausgebers, welches aus Versehen des Druckers zu einem Vorwort gemacht wurde“, in: Uwe Wirth (Hrsg.): Rahmenbrüche, Rahmenwechsel. Berlin: Kulturverlag Kadmos, S. 15–57.
- Witte, Georg (2006): „Der Fortschritt - ein Werfen“, in: Christoph Menke; Juliane Rebentisch (Hrsg.): Kunst, Fortschritt, Geschichte. Berlin: Kulturverlag Kadmos, S. 242–251.
- Wokart, Nobert (1995): „Differenzierung im Begriff ‚Grenze‘. Zur Vielfalt eines scheinbar einfachen Begriffs“, in: Richard Faber; Barbara Naumann (Hrsg.): Literatur der Grenze, Theorie der Grenze. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 275–289.
- Wolfzettel, Friedrich (2000): „Autonomie“, in: Karlheinz Barck (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, S. 431–458.

Žižek, Slavoj (2001): Die Furcht vor echten Tränen. Krzysztof Kieslowski und die ‚Nahtstelle‘. Berlin: Volk & Welt.

Zymner, Rüdiger (2010): „Einleitung“, in: Ders. (Hrsg.): Handbuch Gattungstheorie. Stuttgart u.a.: Metzler, S. 1–5.

Philosophie

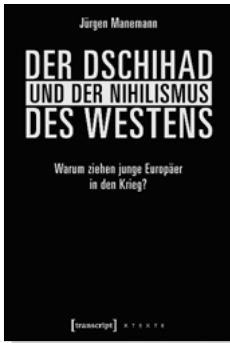


Les Convivialistes

Das konvivialistische Manifest

Für eine neue Kunst des Zusammenlebens
(herausgegeben von Frank Adloff und Claus Leggewie in
Zusammenarbeit mit dem Käte Hamburger Kolleg / Centre
for Global Cooperation Research Duisburg, übersetzt aus dem
Französischen von Eva Moldenhauer)

2014, 80 S., kart., 7,99 € (DE), ISBN 978-3-8376-2898-2
als Open-Access-Publikation kostenlos erhältlich
E-Book: ISBN 978-3-8394-2898-6
EPUB: ISBN 978-3-7328-2898-2



Jürgen Manemann

Der Dschihad und der Nihilismus des Westens

Warum ziehen junge Europäer in den Krieg?

2015, 136 S., kart., 14,99 € (DE),
ISBN 978-3-8376-3324-5
E-Book: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3324-9
EPUB: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-3324-5



Hans-Willi Weis

Der Intellektuelle als Yogi

Für eine neue Kunst der Aufmerksamkeit
im digitalen Zeitalter

2015, 304 S., kart., 22,99 € (DE),
ISBN 978-3-8376-3175-3
E-Book: 20,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3175-7
EPUB: 20,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-3175-3

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Philosophie



Jürgen Manemann

Kritik des Anthropozäns

Plädoyer für eine neue Humanökologie

2014, 144 S., kart., 16,99 € (DE),

ISBN 978-3-8376-2773-2

E-Book: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-2773-6

EPUB: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-2773-2



Franck Fischbach

Manifest für eine Sozialphilosophie

(aus dem Französischen übersetzt
von Lilian Peter, mit einem Nachwort
von Thomas Bedorf und Kurt Röttgers)

Juli 2016, 160 S., kart., 24,99 € (DE),

ISBN 978-3-8376-3244-6

E-Book: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3244-0



Claus Dierksmeier

Qualitative Freiheit

Selbstbestimmung
in weltbürgerlicher Verantwortung

Mai 2016, 456 S., kart., 19,99 € (DE),

ISBN 978-3-8376-3477-8

E-Book: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3477-2

EPUB: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-3477-8

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**