

Publication: Catalogue VideoRhizome II  
Author: Marcus Steinweg

Was ist Kunst?

Die Definition von Kunst, die ich mit diesem Text zu geben versuche, akkumuliert in der Behauptung, dass Kunst eine Konsistenz behauptet, die sich ihrer Öffnung auf Inkonsistenz verdankt. Man wird sehen, dass der Begriff der Kunst, wie der des menschlichen Subjekts, sich der Nichtkunst und dem Nichtsubjektiven öffnen muss, um Kunst und Subjekt samt ihrer Autonomieansprüche auf der Bruchlinie zwischen Realität und Idealität, Möglichem und Unmöglichem, Partikularem und Universellem zu situieren.

Die neun Thesen sind:

1. Kunst ist, was einen Begriff von Kunst generiert
2. Zum Kunstwerk gehört die Überschreitung seiner faktischen Bedingungen
3. Das Kunstwerk ist etwas anderes als (nur) ein Dokument seiner Zeit
4. Kunst artikuliert eine Differenz zur Tatsachentextur
5. Das Kunstwerk ist die Affirmation dieser Differenz
6. Diese Affirmation geschieht als Formbehauptung
7. Jede Formbehauptung ist der Berührung der Formlosigkeit geschuldet
8. Die Berührung der Formlosigkeit entspricht einer Wahrheitsberührung
9. Die Wahrheitsberührung der Kunst öffnet sie auf Universalität

1. Kunst ist, was einen Begriff von Kunst generiert

*Kunst geht auch insofern keineswegs in den Kunstwerken auf, als Künstler immer auch an der Kunst arbeiten, nicht nur an den Werken.<sup>1</sup>*

Wie lässt sich das Verhältnis dieser drei Begriffe bestimmen: Was ist Kunst? Was sind Kunstwerke? Was ist ein Künstler? Wie gehören diese Begriffe zusammen? „Kunst“, sagt Adorno, rege sich „dort [...] am lebendigsten [...], wo sie ihren Oberbegriff zersetzt.“<sup>2</sup> Der Begriff der Kunst bleibt irreduzibel auf den des Kunstwerks, weil jedes (au-then-tische oder wirkliche) Kunstwerk auf jeden ihm vorgängigen Kunstbegriff irreduzibel bleibt, während es einen ihm entsprechenden Begriff inauguriert. Nie erschöpft sich das Werk in der Exemplifikation eines etablierten und offiziellierten Begriffs von Kunst. Die Leistung des Werks teilt sich in ein widerständiges und affirmatives Moment. Zu ihm gehört Resistenz gegen das Bestehende, gegen Kunst als bereits geschwächte, um ihre Resistenzfähigkeit deminuierte Kulturproduktion. Es gibt eine unversöhnliche Differenz zwischen Kunst und Kultur, weshalb sich Kunst zwingend gegen Kultur und ihre Imperative wehrt. Künstler ist, wer einen Begriff von Kunst hervorbringt, den es so noch nicht gegeben hat. Allein die Kunstwerke zählen, die, statt sich einem instituierten Begriff von Kunst einzuschreiben, einen ihm opponierten Begriff generieren. Immer geht es darum, sich in der Dynamik der Produktion auf einen noch unbestimmten Begriff von Kunst zu öffnen, nie handelt es sich um einen Programmablauf, der sich an fixen Normen orientiert. „In Wahrheit“, sagt Adorno, sind Kunstwerke „Kraftfelder, in denen der Konflikt zwischen der anbefohlenen Norm und dem ausgetragen wird, was in ihnen Laut sucht. Je höher sie rangieren, umso energischer fechten sie diesen Konflikt durch, häufig unter Verzicht auf das affirmative Gelingen [...].“<sup>3</sup> Im Kunstwerk artikuliert sich der Konflikt zwischen Bestehendem und Neuem, sodass das Werk als Schauplatz eines Differenz-Austrags auftritt,

in dem das etablierte Verständnis von Kunst auf einen Einwand trifft. Zugleich muss klar bleiben, dass eine Trennung zwischen Bestehendem und Neuem unerfüllbare Herausforderung bleibt: „Noch die Kategorie des Neuen, die im Kunstwerk repräsentiert, was noch nicht gewesen ist und wodurch es transzendiert, trägt das Mal des Immergleichen unter stets neuer Hülle. Das bis heute gefesselte Bewusstsein ist wohl des Neuen nicht einmal im Bilde mächtig: Es träumt vom Neuen, aber vermag das Neue selbst nicht zu träumen.“<sup>4</sup> Das Kunstwerk bezieht seine Kraft aus der Resistenz gegenüber Kräften, die es auf einen Effekt des Bestehenden reduzieren. Das affirmative Moment des Werks liegt in seiner Öffnung auf ein Jenseits des Bestehenden, dessen Positivität es erst generiert. Die Erfahrung der Kunst ist Erfahrung ihrer Möglichkeitsbedingungen wie des Affronts, den sie ihnen gegenüber repräsentiert. Im Begriff der Kunst verdichtet sich das Paradox einer Leistung, die sich gegen ihre eigenen Möglichkeiten zugunsten des Unmöglichen als dem ihr möglichen Unmöglichen kehren muss. Kunst ist, was einen Begriff von Kunst hervorbringt in der Behauptung von Werken, die sich, während sie ihrer Assimilation ans Bestehende resistieren, als Kontingenzbejahungen artikulieren, als Figuren der Öffnung auf jenes Unbestimmte oder Inkommensurable, das die Wahrheit des Tatsachenraums markiert. Tatsachenuniversum nenne ich die Dimension der sozial, politisch, ökonomisch, historisch, kulturell, biologisch, technisch etc. überdeterminierten Realität. Hier erstreitet sich das Kunstwerk seine Autonomie: im Feld faktischer Kodifiziertheit, reeller Heteronomie, in die zurückzufallen es gefährdet bleibt: „Kunstwerke vermögen es, 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; alles Neue ist schwächer als das akkumulierte Immergleiche und bereit, dorthin zu regredieren, wo-her es kam.“<sup>5</sup>

So sehr Kunst sich ihrer Definition „sperrt“<sup>6</sup>, so sehr verlangt sie nach einer. Kunst ist kaum anderes als Arbeit an ihrem Begriff, Bestimmung dessen, was Kunst ist und sein soll. In der Öffnung darauf, worin sie längst eingelassen ist, die Dimension konstituierter Gewissheiten und Valenzen, drängt es sie an die Grenze sowohl des Tatsachenraums wie an die Grenze ihres Begriffs und ihrer bisherigen Erscheinungsform. Zur Kunst gehört eine Dynamik der Selbsthervorbringung durch Werke, kontinuierliche Redefinition dessen, was unter ihrem Begriff läuft. Kunst erweitert den Kunstbegriff, indem sie sich auf ihr *Anderes*, das sie begrenzt, entgrenzt. Jedes Kunstwerk ist eine Entgrenzungsform, ein auf seine implizite Inkonsistenz gerichteter Exzess.<sup>7</sup> Exzess, der seine Entgrenzung auf seine Grenze markiert, sein Offensein für die Formlosigkeit, deren Träger es bleibt. Kunst ist eine Formbehauptung, die sich in der Öffnung aufs Formlose generiert.<sup>8</sup> Sei das Formlose die Gesellschaft als überkomplexer, intrakontradiktorischer Tatsachenraum – die Zone der sozio-historio-symbolischen Evidenzen –, sei es der Inkonsistenzpunkt dieses Bereichs, die ihm kommensurable Inkommensurabilität.

2. Zum Kunstwerk gehört die Überschreitung seiner faktischen Bedingungen

*Alle Kunstwerke, auch die affirmativen, sind a priori polemisch.*<sup>9</sup>

Die Affirmation des Kunstwerks ist Affirmation seiner polemischen Gewalt, die sich auf alles richtet, was seinen Anspruch auf Autonomie begrenzt: die konstituierte Realität in ihrer Komplexität und Vielfältigkeit, die Adorno *Gesellschaft* nennt. Es gibt Kunst nur im Hier und Jetzt der einen Welt ohne Ausgang: der Tatsachenwelt. Kunst ist nicht Flucht aus ihr, sie formuliert ihren Anspruch auf Autonomie inmitten der Welt der Determinanten, um in der Öffnung auf Heteronomie ihrer phantasmatischen Selbstverfehlung zu entkommen. So wie es Freiheit nur unter den Bedingungen faktischer Unfreiheit, Souveränität nur unter den Konditionen ihres Mangels gibt, wird Autonomie nur im Feld tatsächlicher Heteronomie zu einer Forderung und Notwendigkeit. Adorno hört nicht auf für die Möglichkeit *ästhetischer Autonomie* in ihrer Öffnung auf ihre

Unmöglichkeit zu plädieren. So wird er zum Advokaten einer möglichen Unmöglichkeit. Zur Kunst gehört „Absage an die Empirie“. Kunst entfernt sich „aus der empirischen Welt“, nicht indem sie in eine zweite, höhere flüchtet, sondern indem sie ihr Verhältnis zu ihr intensiviert. Das „affirmative Wesen der Kunst“<sup>10</sup> muss sich gegen ihr Zerrbild wenden, gegen die idealistische Versuchung, Kunst in einem Irgendwo jenseits der Tatsachenwelt zu lokalisieren. Affirmation ist nicht Naivität oder Gutheißung. Affirmation ist Erfindung und Konstruktion. Zur affirmativen Intensität des Kunstwerks gehört die doppelte Geste, die die Anerkennung seiner Historizität, wie den Mut, sich in der kritisch-reflexiven Versicherung seines Resultanten-Status nicht selbstgefällig einzuschließen, umfasst, was die Öffnung auf die Inkonsistenz des Determinantengewebes verlangt. Fakten sind nichts als Fakten, Tatsachen nur Tatsachen: Kunst weiß, dass Wissen nicht alles ist, dass die Verantwortlichkeit des Künstlers damit beginnt, eine affirmative Resistenz gegenüber allen Vulgärmaterialismen und -positivismen aufzubauen bei gleichzeitiger Suspension aller Idealismen, die ihr eine Realität abseits dieser einzigen versprechen, um sie schließlich vollends zu enthistorisieren. Realismus und Idealismus sind Pseudoalternativen – der Philosophiegeschichte, der philosophischen Ästhetik, der Kunst.

Eine „Konzeption der Geschichte“ als „Kritik von Philosophie“, die „Philosophie nicht preisgeben“ will, wie es im Vorwort der zweiten Auflage der *Dialektik der Aufklärung* heißt, hat ihr Pendant in der „Anstrengung, über den Begriff durch den Begriff hinauszugelangen“<sup>11</sup> wie in einem Verständnis von Kunst, die sich angesichts ihrer Unmöglichkeit (Heteronomie, Geschichtlichkeit) als möglich (autonom, universell) begreift.<sup>12</sup> Was für den Begriff eines richtigen Menschen gilt, gilt für das richtige Kunstwerk: „Er wäre weder bloße Funktion eines Ganzen, das ihm so gründlich angetan wird, dass er davon nicht mehr sich zu unterscheiden vermag, noch befestigte er sich in seiner puren Selbstheit.“<sup>13</sup> Im Spannungsfeld zwischen Immanenz und Transzendenz situiert sich der Begriff der Kunst wie der des Subjekts: porös auf den gesellschaftlichen Tatsachenzusammenhang wie auf seine Inkonsistenz, deren Berührung der Chance von Autonomie und Freiheit entspricht. Das ist die Affirmation, die das Kunstwerk leistet, die Anerkennung seiner selbst als Element der empirischen Welt wie als Figur ihrer resistenten Opponenz.

### 3. Das Kunstwerk ist etwas anderes als (nur) ein Dokument seiner Zeit

*Die [...] Unterscheidung zwischen dem Kunstwerk und dem Dokument bleibt soweit triftig, wie sie Gebilde abweist, die nicht in sich vom Formgesetz determiniert sind.*<sup>14</sup>

Nie war Kunst etwas anderes als das Einverständnis mit der Fragilität ihrer Zeit. Kunst kommt nicht aus der stabilen Lage, sie ist Erfahrung der Inkonsistenz ihrer Realität. Es gibt Kunst nur als Erfahrung der Löchrigkeit des Tatsachensystems. Deshalb kann es für sie keine Allianz mit den Tatsachen geben, was nicht heißt, dass sie ihre Macht bestreitet oder verkennt. Nur erschöpft sich Kunst nicht in der Demonstration dieser Nichtverkenning, in der analytischen Kraft, die ihr auch angehört. Solange Kunst nicht ihr Wissen überschreitet, ist sie keine Kunst. Sie wäre nichts als Selbstversicherung des Subjekts im Gewebe seiner kritisch kommentierten Situation. Erst der Formbehauptung, die der narzisstischen Selbstversicherung entgeht, indem sie die Flüchtigkeit der Tatsachengewissheiten artikuliert, gelingt die Konfrontation der universellen Inkonsistenz, die die eigentliche Zeit und der eigentliche Ort des Subjekts ist.<sup>15</sup>

Mehr als Dokument seiner Zeit ist das Kunstwerk Korruption des Zeitgeists wie der historio-sozialen Textur, der es gleichwohl entspringt. Ein Werk, das nichts als Ergebnis seiner Bedingungen wäre, reduktibel auf seine Determinanten, wäre kein Werk. Merkmal des Kunstwerks bleibt, dass es der Wirklichkeit, der es angehört, einen Widerstand einträgt, indem es in ihr als inkommensurables erscheint. Was es vom Dokument distanziert, ist dieser Überschuss, der es seinem Tatsachenstatus entfremdet, da er die ontologische Fragilität

der Tatsachentextur indiziert. Die Formbehauptung des Kunstwerks bestreitet weder seine Herkunft aus der Tatsachenwelt noch seine Existenz in ihr, sie resistriert schlicht seiner Reduktion auf sie, indem sie in ihr als Unvorhergesehenes erscheint. Die Apparenz des Werks erweist es als Schauplatz des Widerstreits zwischen dem Bestehendem und dem, was es zu kippen droht. Während zum Dokument gehört, Informationen zu transportieren, zu kommunizieren und zu archivieren, ist das Kunstwerk Infragestellung von Information, Kommunikation und Archiv. Die Insistenz darauf, „dass die Künste in keiner bruchlosen Identität der Kunst sich einordnen lassen“<sup>16</sup>, besagt zunächst, dass es eine solche bruchlose Identität nicht gibt. Da Kunst die permanente Redestabilisierung aller stabilen Formen und Begriffe praktiziert, erzwingt sie für jedes Kunstwerk den ihm gemäßen Begriff, dessen Allgemeinheit an der Singularität der einzelnen Arbeit sein Korrektiv erfährt, um zugleich über sie hinauszudeuten auf ihre Universalität. Die Universalität des Kunstwerks muss die Singularität des Einzelergebnisses aufnehmen wie einen ungebetenen Gast. Tut sie es nicht, ist sie Fiktion von Universalität. Wahre Universalität ist solche, die den Singularitätsstatus der Kunstwerke bejaht statt negiert. Universell ist dem Kunstwerk, dass es über seinen Dokumentenstatus hinaus eine Form aufbaut, die über den Abgrund der Formlosigkeit, die die Inkommensurabilität der Tatsachenwelt indiziert, gehalten bleibt. Kein Werk ist fundiert in irgendeinem ontologischen Prinzip. Eher ist es Behauptung, dass, obwohl ein solches Prinzip nicht existiert, die von ihm erstrittene Form der bloßen Beliebigkeit durch eine nur ihr evidente Evidenz opponiert.

#### 4. Kunst artikuliert eine Differenz zur Tatsachentextur

*Fremdheit zur Welt ist ein Moment der Kunst; wer anders denn als Fremdes sie wahrnimmt, nimmt sie überhaupt nicht wahr.*<sup>17</sup>

Kunst ist Differenzbehauptung. Kunst erscheint in der Vertrautheitszone als Unvertrautes. Dem Kunstwerk eignet eine Fremdheit, die es zum Unvertrauten im Feld der etablierten Gewissheiten macht. Souverän resistriert es seiner Appropriation durch kommunikative Intelligenz. Die „adäquate Gestalt“ seiner Rezeption ist, wie Adorno sagt, die „Kommunikation des Unkommunizierbaren“<sup>18</sup>. Statt primär zu kommunizieren, ist Kunst Erfindung und Konstruktion. Ihr Progressismus verdankt sich dem Willen eine Form zu behaupten, die die universelle Formlosigkeit (das *Außen*, das *Reale*, das *Chaos*, das *Inkommensurable*, oder, mit Adorno: das *Nichtidentische* oder *Elementarische*) präzisiert. Es gibt Kunst nur als Formbehauptung, die über das Bekannte hinaus beschleunigt, während sie sich weigert, sich irgendeiner *Natur* zu assimilieren. Die Allianz mit dem *Natürlichen* ist notwendig regressiv. Sie koaliert mit einer Metaphysik des Ursprungs, die in allen Versuchen arbeitet, das Gegenwärtige im Rückgriff auf das Vergangene zu stabilisieren. Kunst ist Überschreitung von Naturalismus und Originarismus. Das Neue der Kunst ist zu neu, um alt wie ein Ursprung zu sein. Weder artikuliert das Kunstwerk seine Intimität mit der Natur und den Ursprüngen, noch solidarisiert es sich mit dem Zeitgeist. Es gibt Kunst nur als Konflikt mit ihrer Zeit. Jedes überzeugende Kunstwerk kommt aus der Zukunft, nie entspringt es der Vergangenheit. Schwache Kunst erkennt man an Sentimentalität, Nostalgie, Vergangenheitsanbetung, kurz, an ihrer Unfähigkeit die Zukunft zu präzisieren. Statt mit der Dokumentation und historischen Arbeit zu konkurrieren, geht es darum, der Formlosigkeit des Morgen heute – hier und jetzt – eine Form zu geben. Zur Kunst gehört der Mut, Antworten auf Fragen zu geben, die nicht präexistieren. Es gibt keine Kunst jenseits der Affirmation von etwas Neuem. Sosehr es – wie es die aristotelische Perspektive verlangt – auf Bestehendes verwiesen bleibt, sosehr es eingebettet bleibt in die materielle Textur, sosehr schreibt das Neue sie neu, indem es in ihr als nicht Vorgesehenes erscheint.

Zum Kunstwerk gehört ein „antithetische(s), kritische(s) Element“<sup>19</sup>, das es seine Bedingungen reflektieren lässt. Dennoch darf es sich nicht in der *Reflexion* erschöpfen, da zu ihm – wie zu jeder Setzung,

Formbehauptung und Entscheidung – ein Moment *proflexiver Blindheit* gehört, ein seinem Selbstverständnis und seiner Selbstvergewisserung entweichendes Moment. Ein Minimum an Blindheit, ein Minimum an Tendenz und Interesse, ein Minimum Unkontrollierbarkeit und Gewalt gehört noch der sorgfältigsten Analyse an. Leugnet sie es, ist sie naiv und bietet sich als solche selbst als Gegenstand einer Analyse an, die sie ihrer impliziten Blindheit überführt. Nun hat Kunst nicht viel mit Misstrauen, Überführung und polizeilichem Eifer zu tun. Ihrer kritischen Kraft korreliert eine Affirmation, die einem ontologischen Einverständnis gleicht. Offenbar kreuzen sich im Kunstwerk beide Momente: Einverständnis und Nichteinverständnis, Bejahung und Negativität. Das Politische der Kunst liegt darin, sich beiden Momenten gleichermaßen zuzuwenden, sich einerseits zu weigern, ihre kritische Kraft in einer nur blinden Bejahung zu neutralisieren, um andererseits die Gewissheit in sich wach zu halten, dass es keine Kunst gibt, die sich ihrer Blindheit ent schlagen könnte und überhaupt sollte, da sie die Öffnung des Werks auf Unbekanntes und Neues markiert. Das unterscheidet sie vom Journalismus: diese Öffnung auf ihre Blindheit als produktive Kraft. Blindheit, Uneindeutigkeit, Wahrheit markieren den Inkommensurabilitätsstatus einer Welt, die an sich selbst wie an eine Tatsache zu glauben begonnen hat. Es gibt nur eine Welt, es gibt keine zweite: keine Hinterwelt, keinen utopischen Ort. Aber diese eine Welt ohne Ausgang ist in keinem Fall identisch mit ihren bildhaften, informationellen, sprachlichen Selbstauskünften. Vielmehr eignet ihr eine Inkommensurabilität, die sich ihrer direkten Apparenz entzieht. Sie benennt nichts als die Inkonsistenz dieses Konsistenzuniversums, das wir Wirklichkeit nennen. Der affirmative Zug des Kunstwerks vernäht es mit dieser Inkommensurabilität, die sich jeglicher Tatsachenreligiosität als Widerstand einschreibt.

Die Wachsamkeit und Sorge von Kunst – ihre Politizität – würde in ihrer Resistenz gegenüber der Versuchung der Selbstjournalisierung sichtbar, im Widerstand gegenüber der Tatsachenmacht einerseits, der ästhetischen, immer idealistischen Selbstverfehlung im Phantasma reiner Kunst andererseits. Es gibt Kunst nur in der Sphäre ökonomischer, kultureller, sozialer, politischer Überdeterminiertheit. Hier muss sie ihren Abstand artikulieren zu allem, was ihren Anspruch auf Autonomie begrenzt.

##### 5. Das Kunstwerk ist die Affirmation dieser Differenz

Als Differenzbejahung bejaht Kunst den sie kennzeichnenden Hyperbolismus, der sie aufs Inkommensurable verpflichtet statt auf Fakten, die ihren fiktiven Status verkennen. Im 82. Stück der *Minima Moralia* hat Adorno die Öffnung des Denkens auf die Tatsacheninkonsistenz folgendermaßen beschrieben:

*Während der Gedanke auf Tatsachen sich bezieht und in der Kritik an ihnen sich bewegt, bewegt er sich nicht minder durch die festgehaltene Differenz. Er spricht eben dadurch genau das aus was ist, dass es nie ganz so ist, wie er es ausspricht. Ihm ist wesentlich ein Element der Übertreibung, des über die Sachen Hinausschießens, von der Schwere des Faktischen sich Loslösens, kraft dessen er anstelle der bloßen Reproduktion des Seins dessen Bestimmung, streng und frei zugleich, vollzieht. Darin ähnelt jeder Gedanke dem Spiel, mit welchem Hegel nicht weniger als Nietzsche das Werk des Geistes verglichen hat. Das Unbarbarische an Philosophie beruht in dem stillschweigenden Bewusstsein jenes Elements von Unverantwortlichkeit, der Seligkeit, die von der Flüchtigkeit des Gedankens stammt, der stets dem entrinnt, was er urteilt. Solche Ausschweifung wird vom positivistischen Geiste geahndet und der Narrheit überantwortet. Die Differenz von den Tatsachen wird zur bloßen Falschheit, das Moment des Spiels zum Luxus in einer Welt, vor der die intellektuellen Funktionen nach der Stechuhr Rechenschaft ablegen müssen. Sobald aber der Gedanke seine unaufhebbare Distanz verleugnet und sich mit tausend subtilen Argumenten auf die buchstäbliche Richtigkeit herausreden will, gerät er ins Hintertreffen. Fällt er aus dem Medium des Virtuellen heraus, einer Antizipation, die von keiner einzelnen Gegebenheit ganz zu erfüllen ist, kurz, sucht er anstelle*

von Deutung einfache Aussage zu werden, so wird alles, was er aussagt, in der Tat falsch. Seine Apologetik, von Unsicherheit und schlechtem Gewissen inspiriert, lässt sich auf Schritt und Tritt mit dem Nachweis eben der Nichtidentität widerlegen, die er nicht Wort haben will, und die ihn doch allein zum Gedanken macht. Würde er sich hingegen auf die Distanz wie auf ein Privileg herausreden, so führe er nicht besser, sondern proklamierte zweierlei Wahrheiten, die der Fakten und die der Begriffe. Das löste Wahrheit selber auf und denunzierte das Denken erst recht. Die Distanz ist keine Sicherheitszone sondern ein Spannungsfeld.<sup>20</sup>

Was Adorno zum Denken sagt, gilt gleichermaßen für die Kunst. Sie ist eine Form der Übertreibung, indem sie die „Differenz von den Tatsachen“ als Bedingung der ihrer Möglichkeit affirmiert.<sup>21</sup> Es gibt Kunst nur als hyperbolische (weil rückhaltlose) Affirmation ihres Hyperbolismus. Der Positivismus, der sich den Tatsachen wie apodiktischen Gewissheiten verschreibt, begreift nichts, solange er das Denken (wie die Kunst) auf eine sichere Schrittfolge reduziert, es seiner Phantasie beraubt. Fast ließe sich sagen, dass es kein Denken gibt, das nicht Kunst sei, wenn Kunst den Exzess (die Überschreitung) der Tatsachenautorität impliziert. Der Kunstcharakter des Denkens markiert seine Verwandtschaft mit einer Praxis der Selbst- und Weltartikulation, die sich dem Imperativ der Wortwörtlichkeit versagt, um inmitten der etablierten Richtigkeiten eine Störung in Form der Erfindung neuer (ästhetischer) Formen und neuer Begriffe zu provozieren. Die Distanz zum Richtigen und Bekannten – zum Tatsächlichen oder Bestehenden – ist das Element, in dem Kunst und Philosophie zu sich selber kommen, ohne auf pünktliche Ankunft zu vertrauen. Die *ontologische Unpünktlichkeit* gehört zum menschlichen Subjekt. Nie ist es gleichzeitig, nie rechtzeitig, nie identisch mit sich. Derrida hat diese Inkongruenz des Subjekts als irreduzible Verzögerung (*différance*) gedacht, Adornos Begriff des Nichtidentischen markiert diesen Riss. Riss oder Kluft, Schnitt im Subjekt, Merkmal von Kunst und Philosophie, sofern sie der positivistischen wie idealistischen Ideologie widerstehen. Die Affirmation der Kunst ist Affirmation dieses Schnittes, der jedes Subjekt – indem er es der Tatsachenzone entfremdet – gegen sich selbst zerschnitten hält, nichtidentisch mit sich: also frei und unfrei zugleich. Autonom und heteronom wie das Kunstwerk, das Resultat bleibt der Gesellschaft und der Geschichte, während es sie überfliegt. Ganz im Sinne des Überflugs (*survol*), von dem Deleuze und Guattari sprechen, um die Differenz zwischen Werden und Geschichte (Historie) zu artikulieren. Die Bewegung des Werdens ist transhistorisch, indem sie das nur Historische überfliegt, ohne den Kontakt zu ihm zu verlieren. Das überflogene Territorium ist dem überfliegenden Subjekt als überflogenes konstitutiv. Die *Gesellschaft* – was Adorno so nennt – hat jedes Kunstwerk durchdrungen, ob der Künstler es will oder nicht. Und dennoch affirmiert es eine gewisse Abständigkeit zu ihr, eine infinitesimale Freiheit, die kaum bewiesen werden kann, wie die ästhetische, nicht-objektive Evidenz, die zur Plausibilität des überzeugenden Kunstwerks gehört.

#### 6. Diese Affirmation geschieht als Formbehauptung

Wie bestimmt sich der Ort des Werks im sozialen Feld? Wie verhalten sich Kunstproduktion, Kunstkritik, Kunstwissenschaften und Philosophie zueinander? Gibt es einen politischen Auftrag des Kunstwerks? Ist Kunst zwingend kritisch: institutions-, markt- und ideologiekritisch? Oder setzt das Kunstwerk noch der Kritik und ihrem guten Gewissen Grenzen, die aus ihm eine riskante, notwendig affirmative Praxis machen? Liegt der Sinn in diesen immer wieder mit dem Kunstwerk verbundenen Kategorien des Widerstands und der Subversion, nicht auch in einer Selbstberuhigung, die es der Künstlerin und dem Künstler erlauben, am politischen Spiel ohne echten Einsatz teilzunehmen, sodass das politische Bewusstsein die Funktion einer uneingestanden Entpolitisierung übernimmt? Wie affirmativ muss ein Kunstwerk sein, um subversiv oder politisch sein zu können?

Um eine Form- und Wahrheitsbehauptung zu sein, müssen Kunst und Philosophie sich der „Ordnung des

„Politikmachens“<sup>22</sup> verweigern. Das ist die Ordnung des Möglichen, der Pragmatik und ihrer praktischen Klugheit, der situativen Intelligenz. Es ist die Ordnung der *phrónesis*, wie Aristoteles sagt. Die Dimension der diplomatischen Vernunft.<sup>23</sup> Phronesis nennt Aristoteles die Intelligenz im Partikularen, in der Unfreiheit. Intelligenz, die im Verhältnis zu der Situation, in der sie entscheidet und handelt, operiert. Sie ist (Gadamer hat es unablässig betont) das Prinzip der Hermeneutik: wägende und abwägende Vernunft. Das nähert sie der pragmatischen Schätzung der *doxá*, des gesunden Menschenverstands. Zu Kunst und Philosophie gehören absoluter Widerstand gegenüber der Doxa und der Phronesis. Denn sie zwingen das Subjekt in die Verlangsamung, in die Selbstausbremmung, in den Gewaltverzicht. Philosophie und Kunst wollen das Subjekt als Behauptungsgewalt aufrichten, die den Entschärfungen der Doxa und der Phronesis resistent. Eigentlich entscheidet und handelt das Subjekt nur, indem es seine Situation vernachlässigt, ignoriert und überschreitet, indem es die Tatsachentextur durchsticht. Subjekt ist nichts als der Name dieser Durchstechung und der *hyperbolé*, die sie notwendig darstellt. Deshalb das Misstrauen gegenüber dem Subjekt einer solchen Selbstautorisierung: weil es seiner Entschärfung durch den Geist der Tatsachen resistent.

Philosophie und Kunst bewegen sich als radikale, in keinem allgemeinen Prinzip versicherte Behauptungsformen im Abseits der Ordnung der Machbarkeit, nicht um welt- oder wirklichkeitsabgewandter als die Politik innerhalb der Ordnung des Politikmachens zu sein, sondern um die Intensität ihrer Behauptung in einen anderen Horizont, in einen Unendlichkeits- und Unmöglichkeitshorizont zu stellen, in dem das Subjekt der Absorption durch bloße Interessen oder *Neigungen*, wie Kant sagt, widersteht.<sup>24</sup> Kunst und Philosophie sind Selbstbeschleunigungsformen eines Behauptungsbegehrens, das die konsensuellen Horizonte der Diskussion, der Argumentation, der Kommunikation, der Erklärung, der Rechtfertigung oder reflexiven Selbstabsicherung durchbricht. Es gibt Kunst und Philosophie nur als diese Durchbrechung. Als Gewalt der Horizontüberschreitung, die den Horizont des Möglichen auf die Dimension des Unmöglichen, die die Dimension der Wahrheit ist, durchsticht.

Wahrheit wird von Philosophie und Kunst nicht begründet. Wahrheit lässt sich nur behaupten. Wahrheit ist unbegründbar. Wahrheit ereignet sich, wenn das Subjekt sich der symbolischen Ordnung, seiner soziokulturellen Integrität ebenso wie den Phantasmagorien des Imaginären entfremdet. Es gibt Wahrheit in dem Moment, in dem Philosophie und Kunst das Unmögliche – die reine Virtualität, das Reale oder das Chaos – in der Riskanz der Horizontüberschreitung berühren.<sup>25</sup> Philosophie und Kunst sind Realisationsformen von Wahrheiten, die nicht präexistieren. Es kann nicht darum gehen, Wahrheiten zu finden, es geht darum, sie zu erfinden: Wahrheit zu produzieren! „Wahrheit ist niemals ‚an sich‘, von selbst vorhanden“ und als solche entzifferbar, „sondern erstritten“, sagt Heidegger.<sup>26</sup> Eine solche Wahrheit, insofern sie das Produkt eines streitenden und erstreitenden Behauptungs-subjekts ist, ist deshalb nicht im schlichten Sinn des Wortes *relativ*. Philosophie und Kunst behaupten Wahrheit – Kunst behauptet Wahrheit durch Formbehauptung –, indem sie sich dem Relativismus der Tatsachenwahrheiten und dem Regime der Beweisführung und argumentativen Versicherung entziehen.<sup>27</sup> Philosophie und Kunst behaupten keine Tatsachen. Sie konstituieren Wahrheiten, die die Ordnung der Tatsachen korrumpieren. Der Ort der Wahrheit kann nicht im Universum der Tatsachen gefunden werden. Das ist der Utopismus der Wahrheit, dass sie als solche verrückt ist, *anderswo*. Dass sie das Register der Tatsachen sprengt, dass sie an einem anderen, in dieser Topologie nicht verzeichneten Ort insistiert.

7. Jede Formbehauptung ist der Berührung der Formlosigkeit geschuldet

*Der Begriff der Spannung befreit sich dadurch von dem Verdacht des Formalistischen, als er, dissonante Erfahrungen oder antinomische Verhältnisse in der Sache anzeigend, gerade das Moment der ‚Form‘ nennt, in*

welchem diese inhalt-lich wird vermöge ihres Verhältnisses zu ihrem Anderen.<sup>28</sup>

Die Spannung, die zum Kunstwerk gehört, lässt es zwischen dem Unvermittelbaren vermitteln. Das ist der dialektisch-aporetische Zug des Werks, der es zum Schauplatz der Verklammerung von Form mit Formlosigkeit macht. In einem Brief vom 1. August 1950 an Thomas Mann hat Adorno – seinem Konzept negativer Dialektik vorgehend – vom „Dilemma der Schriftstellerei“ gesagt, was Dilemma der Kunst im Allgemeinen ist: „Entweder man fügt sich dem Takt der Sprache, dann geht es fast unweigerlich auf Kosten der Genauigkeit der Sache, oder man stellt diese dem anderen voran, und dann tut man der Sprache Gewalt an. Eigentlich ist jeder Satz eine Aporie und jeder gelungene ein Glücksfall, die Realisierung eines Unmöglichen, die Versöhnung der subjektiven Intention mit dem objektiven Geist, während doch gerade das Wesen die Zerrissenheit beider ist.“<sup>29</sup> Das aporetische Wesen der Kunst artikuliert mit den Mitteln der Sprache in der *Ästhetischen Theorie* nahezu jeder Satz. Die Herausforderung liegt darin, „das konstitutive Verhältnis von Kunst zu dem, was sie nicht selber, was nicht reine Spontaneität des Subjekts ist“<sup>30</sup>, zur Sprache zu bringen. Wieder zeigt sich die Ambiguität des Kunstwerks zwischen dem Wunsch nach Versöhnung und seiner unerbittlichen Unversöhnlichkeit, Kunst als Oszillat zwischen Identität und Differenz, zwischen Form und Formlosigkeit. Es ist dieses Zwischen, das den Status der künstlerischen Formbehauptung definiert als Form des Formlosen wie Formlosigkeit der Form. Um dem Ästhetizismus zu entgehen, muss Kunst ihre Selbstverlängerung auf die nichtkünstlerische Tatsachensphäre anerkennen. Um wiederum sich nicht zu instrumentalisieren im Bild sozialpolitischen Engagements oder im Moralismus, insistiert sie auf ästhetische Autonomie. Statt zwischen Gewalt und Gewaltlosigkeit zu wählen, votiert Kunst für sich als Operator dieses Zwischen, das sich kaum in einer spekulativen Synthesis schlichten lässt. Jede Formbehauptung vermittelt sich mit ihrem (gesellschaftlichen) Anderen, weil das Andere ihr längst vorausgesprungen ist. Und dennoch darf Kunst sich nicht in der Anbetung des Anderen oder Inkommensurablen erschöpfen, um schließlich ihr Formvermögen der Religiosität des Formlosen zu opfern. Kunst ist, was den Widerstreit von Form und Formlosigkeit aushält und artikuliert.

#### 8. Die Berührung der Formlosigkeit entspricht einer Wahrheitsberührung

Wenn Kunst mit Wahrheit zu tun hat, dann in diesem Sinn: Statt Wahrheiten wie Tatsachen zu offenbaren, ist das Kunstwerk der Ort der Scheidung von Wahrheit und Tatsachen, solange Tatsachen im Licht ihrer Enthüllung den chaotischen Ungrund ausblenden, der im Tatsachenlicht selbst nicht erscheint und per definitionem nicht erscheinen kann. An eine Wahrheit rühren, heißt diesen Ungrund kontaktieren, den Castoriadis mit Hegel (wie übrigens Žižek<sup>31</sup>) mit der *Nacht der Welt* konnotiert. In der bekannten Stelle aus der Jenaer Realphilosophie entwirft Hegel dieses gespenstische, das Subjekt qua Subjekt betreffende Szenario: „Der Mensch ist diese Nacht, dies leere Nichts, das alles in ihrer Einfachheit enthält, ein Reichum unendlich vieler Vorstellungen, Bilder, deren keines ihm gerade einfällt oder die nicht als gegenwärtige sind. Dies [ist] die Nacht, das Innre der Natur, das hier existiert – *reines Selbst*. In phantasmagorischen Vorstellungen ist es ringsum Nacht; hier schießt dann ein blutig[er] Kopf, dort ein[e] andere weiße Gestalt plötzlich hervor und verschwindet ebenso. Diese Nacht erblickt man, wenn man dem Menschen ins Auge blickt – in eine Nacht hinein, die *furchtbar* wird; es hängt die Nacht der Welt hier einem entgegen.“<sup>32</sup> Die Nacht der Welt ist ein anderer Name für das Chaos, das die Subjektivität des Subjekts ist. Die Selbstkonfrontation des Subjekts verlangt von ihm, sich dieser Zone zu öffnen, die ebenso überreich wie leer ist. Es ist der Bereich eines Realen, das noch nicht die Form der Realität angenommen hat, Dimension eines „Abgrunds“, der die „unendliche Möglichkeit der Repräsentation“<sup>33</sup> markiert. Auf diesen Abgrund ist das Kunstwerk, wie das Subjekt, bezogen, auf diese Unschärfe, die seine Stabilisierung im etablierten Realitätsfeld erschwert. Wahrheit ist ein Titel dieser Instabilität, die das Werk wie das Subjekt über sich hinausreißt auf die Nacht des Indefiniten hin. Deshalb gehört zur Kunst, statt

Verständlichkeit, Klarheit, weil Klarheit die Grenze des Verstehbaren evoziert. Die Transparenz des Kunstwerks öffnet es auf eine Intransparenz, die ihm ursprünglich angehört.

Das Chaos/Inkommensurable/Außen/Nichtidentische zu präzisieren, bedeutet, diese Transparenz auf Intransparenz zu artikulieren. In diesem Sinn ist Kunst Formbehauptung, indem sie der Öffnung auf die Formlosigkeit eine Form anmisst, die das Subjekt dieser Anmessung auf das Unermessliche bezieht. Man muss den Mut aufbringen, die immer kopflose Behauptung, die das Kunstwerk bleibt, mit der Klarheit einer ungesicherten Präzisierung zu verbinden, die sich dem Diktat der Verständlichkeit und Kommunikation entzieht. Kopfflos ist die Werkbehauptung nicht, weil sie schlicht subjektiv oder beliebig wäre. Sosehr jede Behauptung aus der unbestimmten Subjektivität des Künstlersubjekts kommt, sosehr verweigert sie sich der expressiven Geste des Ich-Ausdrucks (hierzu hat Badiou das Notwendige gesagt<sup>34</sup>) und der ihr korrelativen Metaphysik der Innerlichkeit. Sie verweigert sich der narzisstischen Selbstverrätselung schlechter Kunst.

Zum Kunstwerk gehört, dass es nichts verbirgt, nichts zu verbergen hat, da es längst an das Opake grenzt. Als „Fenster zum Chaos“ und „Darstellung des Abgrunds“ ist Kunst „nicht phänomenal“, sondern „transparent“: „niemals ist in ihr etwas hinter etwas anderem versteckt“<sup>35</sup>. Castoriadis hat Recht, die Kunst – das, was er die „große Kunst“ nennt – von der Versuchung zur subjektiven Selbstschwächung zu trennen, von der Macht des Diffusen ebenso wie von den Appellen des Zeitgeists, die sie auf einen dokumentarischen Reflex reduzieren. Zur Transparenz des Werks gehört die Transzendenz auf das Jenseits der kritischen Reflexion. Weder beugt sich das Werk der Esoterik der kritischen Evidenzen (um sich schließlich dem Journalismus zu assimilieren), noch koaliert es mit dem Obskurantismus des Diffusen und irgendeiner Künstlermetaphysik.

#### 9. Die Wahrheitsberührung der Kunst öffnet sie auf Universalität

Immer geht es in der Kunst darum, die Konsistenz des Werks einer universellen Inkonsistenz zu entreißen, eine Sichtbarkeit herzustellen, die jeder Selbstverständlichkeit entbehrt. Deshalb ist die Apparenz des Werks eine Überraschung, weil ihre Evidenz von der Ordnung des Nicht-evidenten ist. Es gibt Kunst in dem Moment, in dem diese Apparenz ein Loch in das Tatsachengewebe reißt, um die Evidenz der instituierten Realitäten zu verfinstern, nicht durch Obskurantismus oder Verdunkelung, sondern durch Klarheit, durch ein Übermaß an Evidenz. Der Moment dieser Evidenz, die nach Begriffen verlangt, die nicht zur Hand sind, ist der Moment, in dem die Notwendigkeit des Werks aufscheint, während das Subjekt nach seinen Motiven sucht. Das Kunstwerk hat die Kraft durch Klarheit zu verstören, die Gewissheiten des Subjekts zu suspendieren, „das Wirkliche außer Kraft zu setzen“<sup>36</sup>, wie Deleuze einmal sagt. Nie hat es Kunst gegeben, die mit dem Wirklichen koalitierte. Kunst ist Widerstand gegenüber dem, was ist. Nicht im Namen dessen, was sein sollte, sondern im Namen des namenlos gebliebenen Anteils der etablierten Realität. Im Kunstwerk kommunizieren die anerkannten Realitäten mit diesem Widerstand, der ihre ontologische Flüchtigkeit benennt: das Formlose, das sich seiner gültigen Formalisierung widersetzt. Statt der dialektischen Schlichtung Raum zu geben, ist das Werk die Kreuzungsstätte des Unvermittelbaren. Es markiert die Kreuzung von Form und Formlosigkeit, während es eine Form behauptet, die das Chaos anerkennt. Die Autonomie des Kunstwerks bleibt seiner Heteronomie geschuldet. Aus dem Nichts erscheint es nicht, weil es bedingungslos wäre, sondern weil es den infinitesimalen Abstand zu seinen Bedingungen artikuliert.<sup>37</sup> Ein Kunstwerk verhält sich zu seiner objektiven Wirklichkeit notwendig destruktiv. Es zerstört den Raum seiner Realität, weil es einer Inkonsistenz Konsistenz verleiht, die die anerkannten Realitäten ihrer Beliebigkeit überführt.

Beliebig sind diese Realitäten, weil ihre Konsistenz sich auf die Funktion der Verdeckung einer Inkonsistenz beschränkt, die die universelle Kontingenz ist. Das Kunstwerk aber markiert die Schwelle zur Inkonsistenz, die

die Schwelle zwischen der Ordnung der Tatsachen und der Dimension der Wahrheit ist. Statt sich auf eine zweite Welt zu öffnen, die in irgendeinem Sinn realer wäre als die „Realität“, öffnet es sich auf die Realität in ihrem Inkommensurabilitätswert. Das Werk entscheidet sich weder für das Reale noch für die Realität. Es öffnet sich der verstörenden Wahrheit, dass die Realität bereits das Reale ist, dass jede Gewissheit, jede Tatsache, jede Solidität über dem Abgrund einer Inkonsistenz schwebt. Das Werk artikuliert sich als eine über diesen Abgrund gehaltene Konstruktion. Von den Tatsachenfiktionen unterscheidet es sich dadurch, dass seine Funktion weder in der Verdeckung noch in der Lebbarmachung der Inkonsistenz liegt. Zum Realen gehört, dass es unsichtbar bleibt, oder, in Kategorien Wittgensteins gewendet: Das Reale *zeigt* sich, und dieses Zeigen ist von der Ordnung der Meldung des Unaussprechlichen. Das ist der Unterschied zwischen dem Tatsachending und dem Kunstwerk: Das Tatsachending bleibt der Dimension der Gegebenheiten verhaftet, während das Kunstwerk die Fragwürdigkeit der Tatsachenautoritäten bezeugt. So öffnet es sich einer Leere, die das Tatsachenbewusstsein unentwegt zu füllen versucht. Statt sich dem Bestehenden zu beugen, tritt es mit der Inkonsistenz der Tatsachenrealitäten in Kontakt. Als Berührung des Unberührbaren markiert es die Schwelle zu einem Unbekannten hin, dessen ontologischer Status darin besteht, nicht zu existieren.<sup>38</sup>

#### ANMERKUNGEN

1 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Gesammelte Schriften 7, Frankfurt a. M. 1970, S. 271.

2 Ebd.

3 Theodor W. Adorno, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt a. M. 1967, S. 11. Zur Bestimmung des philosophischen Texts wie des Kunstwerks als *Kraft-feld*, siehe Adornos 1954 verfassten Thesentext *Zum Studium der Philosophie*: „Philosophische Texte haben keine dinghaft fixierten Bedeutungen, sondern sind, darin den Kunstwerken ähnlich, Kraftfelder und prinzipiell unerschöpflich; je besser man sie kennt, desto mehr geben sie her, und das wiederholte Lesen ist unabdingbar.“ In: Wolfram Schütte (Hg.), *Adorno in Frankfurt. Ein Kaleidoskop mit Texten und Bildern*, Frankfurt a. M. 2003, S. 226–231. Die Anregung, „die kodifizierten Philosophien jeweils als Kraftfelder“ zu betrachten, geht nach Auskunft Adornos auf Krakauer zurück. Vgl. Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur III*, Frankfurt a. M. 1965, S. 84.

4 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 354 f.

5 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 353.

6 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 11.

7 Eine Entgrenzungsform, und dennoch eine Form. Weil „Formtranszendenz“, die Form des Kunstwerks ist, bleibt sie bedroht von dem, was Adorno das „romantische Prinzip“ nennt (charakteristisch in der Musik – der Adorno viele seiner Beispiele entlehnt – vor allem für Schumann, aber auch Gustav Mahler und Alban Berg): „das Sich-Wegschenken, Fortwerfen“, das zur Ichaufgabe, wie zum Formverlust führt: „Das Mehr als Form“, wird zum „Weniger an Form.“ Die eigentliche Formbehauptung aber öffnet sich als Form der Formlosigkeit, um ihr zugleich zu opponieren. Nichts anderes haben Deleuze und Guattari als Aufgabe der Kunst (wie der Philosophie und der Wissenschaft) definiert: Sich dem Chaos zu öffnen, ohne sich in ihm zu verlieren. Vgl. Theodor W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik*, Frankfurt a. M. 2004, S. 115 u. S. 224; sowie Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*, Frankfurt a. M. 2000.

8 Vgl. Marcus Steinweg, *Behauptungsphilosophie*, Berlin 2006.

9 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 264.

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

11 Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt a. M. 1966, S. 27.

12 Max Horkheimer & Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M. 1988, S. X.

13 Theodor W. Adorno, *Stichworte. Kritische Modelle 2*, Frankfurt a. M. 1969, S. 56.

14 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 272.

15 Subjekt zu sein bedeutet, den Tatsachenhorizont zu überschreiten, um in der Behauptung einer neuen Form – der Subjektform – der Erfahrung einer primordialen Zerrissenheit Raum zu geben, die die Wahrheit des Subjekts ist. Ich nenne diese Zerrissenheit die Inkommensurabilität eines Lebens, das als Subjektleben über seine Subjektrepräsentanz im Feld der ästhetischen, sozialen, politischen und kulturellen Evidenzen hinausreicht. Das Subjekt artikuliert diese Distanz nicht nachträglich. Es *ist* nichts als der Abstand, den es gegenüber der Tatsachenautorität artikuliert.

16 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 11.

17 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 274.

18 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 292.

19 Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Frankfurt a. M. 1975, S. 238.

20 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt a. M. 2003, S. 143 f.

21 Vgl. Alexander-García Düttmann, *Philosophie der Übertreibung*, Frankfurt a. M. 2004.

22 Alain Badiou, *Über Metapolitik*, Zürich–Berlin 2003, S. 114.

23 Zum Zusammenspiel von *phrónesis* (Klugheit) und *sophrosyné* (Besonnenheit): Aristoteles, *Ethica Nicomachea*, liber VI, 1140 b 10 ff.

24 Es gibt dieses Missverständnis, was den Begriff der Form betrifft: Oft denkt man, Form schaffe Klarheit. Das ist ein Irrtum. Form *ist* Klarheit, die Unordnung produziert! Chaos. Daher die verbreitete Scheu – in der Kunst wie im Denken – vor der Form. Deshalb die allzu gängige Entscheidung für die Diffusität. Weil das Diffuse mit der Übersichtlichkeit kooperiert, während die Formbehauptung eine Klarheit riskiert, die das Ausmaß faktischer Unübersichtlichkeit nicht verrät.

25 Zur „Identifikation der Wahrheit mit dem Realen“ siehe: Alenka Zupancic, *The Shortest Shadow. Nietzsche's Philosophy of the Two*, Cambridge/Mass: MIT Press 2003, S. 92.

26 Martin Heidegger, *Parmenides*, Gesamtausgabe Bd. 54, Frankfurt a. M. 1992, S. 25.

27 „Stets war dem Relativismus, mochte er noch so progressiv sich gebärden, das reaktionäre Moment gesellt, schon in der Sophistik als Verfügbarkeit für die stärkeren Interessen.“ (Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt a. M. 1970, S. 45f.).

28 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 434.

29 Theodor W. Adorno/Thomas Mann, *Briefwechsel 1943-1955*, Frankfurt a. M. 2003, S. 80 ff.

30 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 481.

31 Vgl. Slavoj Žižek, *Die Nacht der Welt. Psychoanalyse und Deutscher Idealismus*, Frankfurt a. M. 1998.

32 G.W.F. Hegel, *Jenaer Realphilosophie*, hrsg. v. J. Hoffmeister, Hamburg 1969, S. 180f.

33 Cornelius Castoriadis, *Fenêtre sur le chaos*, Paris 2007, S. 152.

34 Alain Badiou, *Dritter Entwurf eines Manifests für den Affirmationismus*, Berlin 2007.

35 Cornelius Castoriadis, *Fenêtre sur le chaos*, a.a.O., S. 153.

36 Gilles Deleuze, „Erschöpft“, in: *Samuel Beckett, Quadrat, Geister-Trio ...nur noch Gewölk ... Nacht und Träume. Stücke für das Fernsehen*, Frankfurt a. M. 1996, S. 56.

37 Dieser Abstand macht aus der Schöpfung einen Akt im Lacan'schen Sinn, eine durch nichts zu rechtfertigende, weder legitime noch illegitime Tat. Zum Akt als *creatio ex nihilo* gehört, dass er auf den „Abgrund in der Realität“, das Loch im Sein, bezogen bleibt, d.h. auf das Nichts. Vgl. Jacques Lacan, *Die Ethik der Psychoanalyse, Das Seminar*, Buch VII, Weinheim/Berlin 1996, S. 143 ff. Zitat: Ders., *Die Objektbeziehung, Das Seminar*, Buch IV, Wien 2003, S. 23. Das „Loch im Sein“ ist Sartres Formel für das „Nichts“. Vgl. Jean-Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts*, GW: Philosophische Schriften I, Reinbek bei Hamburg 1994, S. 172. Zum Verhältnis Sartre/Lacan: Andreas Cremonini, *Die Durchquerung des Cogito. Lacan contra Sartre*, München 2003.

38 Badiou hat Kunst als „Konstruktion“ der „Sichtbarkeit dieser Inexistenz“ beschrieben (*Dritter Entwurf eines*

*Manifests für den Affirmationismus*, a.a.O., S. 35), um schließlich – in dem Derrida gewidmeten Abschnitt seiner *Logiques des mondes – die inexistance* (er schreibt sie entsprechend mit „a“) mit der *différance* kurzzuschließen: „inexistence = différence. Pourquoi pas?“ Warum nicht, da die *différance* den Abstand im Sein, die Lücke in der Präsenz, den Riss im Subjekt markiert. (Vgl. Alain Badiou, *Logiques des mondes. L'être et l'événement*, 2, Paris 2006, S. 570f., sowie ders., *Petit panthéon portatif*, Paris 2008, S. 117–133). Warum nicht das Risiko dieser ontologischen Engführung eingehen, die die *différance* mit der *inexistence/inexistence* gleichsetzt? Da doch ebenso klar ist, dass der Spalt im Bewusstsein oder Subjekt (d.h. im Sein selbst) beim frühen Hegel *Nacht der Welt*, bei Nietzsche *Werden*, bei Heidegger *Verbergung*, bei Sartre *Loch der Freiheit*, bei Lacan das *Reale*, bei Bataille das *Heterogene*, bei Blanchot das *Außen*, bei Deleuze/Guattari *Chaos* heißt. Immer geht es darum, Präsenz als Absenz oder Entzug oder originäre Lethe zu denken, als „ursprüngliches Vergessen“ (*oubli comme tel*), wie Agamben sagt (vgl. Giorgio Agamben, „Tradition de l'immémorial“, in: Ders., *La Puissance de la Pensée. Essais et conférences*, Paris 2006, S. 127–140, zit. S. 129), Vergessen, dass die strittige Kompossibilität des Inkompossiblen, den Ur-Streit von Identität und Differenz markiert.