

Critica

Zeitschrift für Philosophie und Kunsttheorie

Band II/ 2012

ISSN: 2192-3213

Inhaltsverzeichnis

Beniamino Fortis	
Erweiterung der Ästhetik und Kunst ohne Werke	2
Stefanie Voigt	
Über Unsägliches und Geheimnisvolles: Das nescio quid	19
Claudia Simone Dorchain	
James Ensor – Sterben für die Unsterblichkeit	33
Yunus Tuncel	
A response to Stefan Lorenz Sorgner’s Review	39
Impressum	43

Erweiterung der Ästhetik und Kunst ohne Werke

Beniamino Fortis

Abstract

The goal of this article is to provide a possible key to the interpretation of some relevant tendencies in contemporary aesthetics and art.

These two disciplines seem to be shaped by a reaction against the philosophical stance which, dating back to Hegel, reduces aesthetics to a philosophy of art and art to an activity merely aimed at the creation of artworks.

The thesis proposed in this article is that contemporary artistic practice and aesthetic reflection mostly tend to put into question just the reduction lying at the basis of Hegel's conception.

A crossing-border dynamics is then the main process through which the conceptual boundaries confining aesthetics to the philosophy of art and limiting art to its products are torn down. What emerges as a result of this crossing, finally, are such notions as 'aesthetics beyond art' and 'art without works', which characterize the contemporary scenario.

Nach einer weithin geteilten Meinung findet die Ästhetik ihr privilegiertes Objekt in der Sphäre der Kunst. Als selbstverständlich vorausgesetzt gilt ferner, dass die Kunst nur durch ihre Werke zum Ausdruck kommt.

Die theoretische Quelle dieser Ansicht findet sich in der ästhetischen Reflexion des Deutschen Idealismus – insbesondere in der Hegel'schen Ausführung. Dabei wird Ästhetik von vornherein als „Philosophie der schönen Kunst“¹ definiert, also als philosophische Überlegung über die Kunst. Diese sei hingegen „das sinnliche Scheinen der Idee,“² d. h. das Anschaulich-Machen eines abstrakten Inhalts, der sich durch die Materialität der Kunstwerke verwirklicht.

Die Überwindung der idealistischen Perspektive hat aber längst begonnen. Man muss nämlich davon Kenntnis nehmen, dass das herkömmliche Modell der Konvergenz zwischen Ästhetik, Kunst und Kunstwerk schon lange hinfällig ist. Die Beziehung zwischen ihnen ist in eine Krise geraten, die zur Aufteilung der drei Gebiete geführt hat: Die Kunst ist nicht mehr an die Materialität ihrer Werke gebunden – zumindest nicht notwendigerweise – und die Ästhetik erschöpft sich nicht mehr gänzlich in einer rein künstlerischen Dimension. Zwei

¹ Hegel 1977, S. 13.

² Ebd., S. 151.

Tendenzen definieren also den Kontext, in den sich die vorliegenden Themen einschreiben: erstens, eine Erweiterung des Geltungsbereichs der Ästhetik von einer kunstzentrierten Konzeption auf eine, deren primäre Themen eher Wahrnehmung und Fühlen sind, und zweitens, eine Ausweitung der Kunst über die Materialität des Kunstwerkes hinaus. Die damit erlangte wechselseitige Unabhängigkeit bietet dann die Basis, auf deren Grundlage einerseits von einer „Ästhetik über Kunst hinaus“ und andererseits von einer „Kunst ohne Werke“ die Rede sein kann. Diese Prozesse – so die These – lassen sich am besten unter Rückgriff auf den Begriff „Grenzüberschreitung“ erläutern.

Ziel dieses Essays ist es, Grundtendenzen der zeitgenössischen Auffassungen und Beziehungen zwischen Ästhetik, Kunst und Kunstwerken zu analysieren – und zwar im Lichte einer Grenzüberschreitungsdynamik, die die traditionelle Überlagerung der Grenzen solcher theoretischen Bereiche zur Divergenz bekehrt.

1. Der Bezugskontext

„Diagnose“: Die traditionelle Ästhetik ist von der Frage nach der Kunst geleitet. Sie ist im Wesentlichen Artistik (Philosophie der Kunst). Das ist beschränkend.

„Behandlung“: Eine Akzentverschiebung von Kunst zu Wahrnehmung soll im Gebiet Ästhetik stattfinden, damit der Horizont der Disziplin erweitert wird. Das wäre gut, weil eine so erweiterte Ästhetik die Schlüsselkategorien zum Verständnis unserer Zeit bieten würde.

So könnte man die Position Wolfgang Welschs grob zusammenfassen.

Nun konzentriert man sich auf die „Diagnose“. Ob Ästhetik eigentlich als Artistik definierbar ist oder nicht, darin ist beispielsweise einer der strittigen Punkte der Welsch-Seel-querelle zu erkennen.³

Aus einigen Beiträgen Martin Seels⁴ kann man folgern – eigentlich nur folgern, weil er sich nicht ausdrücklich mit diesen Worten äußert –, dass die Rekonstruktion Welschs auf einem so artikulierbaren rhetorischen Kniff basiere: Das polemische Ziel der Argumentation wird dabei irgendwie karikiert, damit es sich als leichter kritisierbar erweist. Im vorliegenden Fall werde dann die traditionelle Ästhetik *absichtlich* und *falsch* als bloße Artistik, als kunstzentrierte Disziplin aufgefasst, damit die Beschränktheit dieser Ansicht der Kritik eine

³ Das Problem der Beziehung zwischen Ästhetik und Kunstphilosophie ist natürlich komplexer als man der Welsch-Seel-Diatribe entnehmen könnte und es spricht viele andere Autoren an, die aber hier aus Platzgründen nicht verzeichnet werden können. Welsch und Seel scheinen aber zwei ausschlaggebende Stellungnahmen zu dieser Problematik zu verkörpern.

⁴ Vgl. Seel 1993 und 1997.

Angriffsfläche bietet und so als Anregung dazu dient, das Erweiterungsverfahren einzuleiten, wodurch sich die sogenannte „neue“ Ästhetik im Gegensatz zur „traditionellen“ als wahrnehmungszentriert statt als kunstzentriert profilieren kann.

Seel schreibt:

Das Argument [Welschs] ist zwar ungerecht gegen die großen Vertreter einer klassisch-modernen Ästhetik – von Kant, der erst nach zwei Dritteln seiner Ästhetik auf die Kunst zu sprechen kommt, wird niemand sagen können, er sei auf diese fixiert gewesen; Hegel sagt zwar in der Einleitung zu seinen Vorlesungen zur Ästhetik, es gehe ihm ausschließlich um die „Wissenschaft der Kunst“, auf dem Weg dahin entwickelt er aber sowohl eine Theorie des Designs (die bei ihm den Titel einer „dienenden Kunst“ trägt) als auch eine Theorie des Naturschönen.⁵

Man könnte jedoch erwidern, dass solche Analyse ihrerseits ungerecht gegen das Denken Welschs ist. Natürlich hat Seel recht, dass die traditionelle Ästhetik nicht ausschließlich als Philosophie der Kunst zu verstehen ist. Dessen ist sich Welsch aber auch wohl bewusst.⁶ Der Einwand Seels trifft also nur die geschichtliche Tragweite, die historische Ausdehnung der „Diagnose“ Welschs, nicht aber ihren theoretischen Kern.

In Hinsicht auf die Reduktion der Ästhetik auf Kunstphilosophie ist der Begriff „Ausschließlichkeit“ gar nicht fähig, die Beziehung zwischen den zwei Disziplinen zu äußern. Der Begriff „Überwiegen“ kann aber schon treffender dafür sein. Genauer gesagt: Die traditionelle Ästhetik gilt nicht *ausschließlich*, sondern nur *überwiegend* als Artistik, nur *einer* Tradition zufolge,⁷ deren Einfluss sich jedoch noch nicht erschöpft hat und heute – mehr oder weniger implizit, mehr oder weniger untergründig – weiter zu wirken scheint.

Eine Klärung des Problems wäre dann vielleicht dadurch möglich, dass die semantischen Konturen des Adjektivs „traditionell“ einfach besser bestimmt werden. Mit „traditioneller Ästhetik“ ist dann jene theoretische Linie gemeint, die mit dem Hegel’schen Idealismus beginnt, aber schon früher von Baumgarten über Kant bis hin zur Romantik

⁵ Seel 1993, S. 565.

⁶ „Gewiss: Es hat Ausnahmen und Gegentendenzen gegen diesen vorherrschenden Ansatz gegeben. Man erinnere sich beispielsweise daran, dass Alexander Gottlieb Baumgarten [...] die neue Disziplin als ein primär kognitives Unternehmen [...] konzipierte, [...] als ‚Wissenschaft vom sinnhaften Erkennen.‘“ (Welsch 1996, S. 136).

⁷ Zwar eine Tradition unter anderen, die aber dominierend erscheint.

vorbereitet wurde. Kurz nachdem Baumgarten Ästhetik auf den Namen „Theorie sinnlicher Erkenntnis“ getauft hatte, gestaltete Kant sie in eine Theorie der Urteilskraft um. In der Romantik wird dann Ästhetik im Sinne eines Weges zum Absoluten aufgefasst – ein Absolutes nämlich, das genau in der Kunst als Dimension der Freiheit seinen eigenen Ort findet.

Schließlich vollendet sich mit Hegel der Transformationsprozess von der Ästhetik zur Philosophie der Kunst.

2. Hegel – Ästhetik, Kunst und Kunstwerk

Um das von Hegel verfochtene Verhältnis zwischen Ästhetik, Kunst und Kunstwerk zu verstehen, muss man zuerst die Grundlagen seines Systems betrachten, in dem die genannten Themenkreise eingeschrieben und eingeordnet sind. Davon ausgehend lässt sich dann die Formulierung der Ästhetik als Philosophie der Kunst anhand dessen begründen, was als „Vorrang der Aktivität vor der Passivität“ beschrieben werden könnte und den Grundzug des Hegel'schen Geistes als aktives Prinzip darstellt. Außerdem spiegelt sich die generelle systematische Notwendigkeit, das Ideale im Wirklichen zur Erfüllung zu bringen, in der besonderen, auf der Ebene der Kunst entwickelten Dynamik wider, der zufolge sinnlich-konkrete Kunstwerke den geistig-abstrakten Begriff der Kunst verwirklichen.

a. Ästhetik als Philosophie der Kunst

Das Denken selbst als Reflexionsobjekt anzunehmen, stellt, Hegel zufolge, den sich durch die Geschichte ziehenden Auftrag der Philosophie dar. Der Unterschied zwischen den philosophischen Zeitaltern besteht also nicht im Thema, das jeweils in ihnen angegangen wird, denn es geht sowohl in der Antike als auch in der Moderne immer noch um das Denken. Weit entscheidender ist vielmehr die Weise, auf welche das Denken konzipiert wird.⁸

Die Philosophie der Antike fasst das Denken als geistige Entität auf, die von Reinheit und Transparenz charakterisiert ist. Das Denken ist auf diese Weise völlig durchdringbar, aber eigentlich ist es nicht mehr als das. Ein so konzipiertes Denken bleibt in der Tat ein intelligibles, aber untätiges Objekt, dem es an einer aktiven Bestimmungsfähigkeit mangelt. Es ist daher nur folgerichtig, dass seine Entwicklung nicht anders kann, als sich nur teilweise

⁸ In den *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie* unterscheidet Hegel zwei Epochen: „Die griechische Welt hat den Gedanken bis zur Idee entwickelt, die christlich-germanische Welt hat dagegen den Gedanken als Geist gefaßt.“ (Hegel 1986, S. 82). Substantialität und Objektivität des Denkens entwickeln sich schon in der griechischen Philosophie, wohingegen Selbstbezug und Subjektivität erst in der Moderne entstehen.

als erfüllt zu erweisen: Merkmale wie Reinheit und Transparenz machen nämlich das Denken zu einer Art Kontemplationsobjekt, d. h. zu etwas, das sich zwar der Betrachtung komplett hingibt, aber genau deswegen auch eine wesentliche Passivität aufweist. Entwickelt wird damit nur das, was Hegel „objektives Moment des Denkens“ nennen würde, während das „subjektive Moment“ ganz außer Betracht gelassen wird. Worüber die Philosophie der Antike Rechenschaft ablegen kann, ist also nur die Passivität eines Denkens, das vollkommen *gesehen werden* kann, aber (noch) nicht die Aktivität eines Denkens, das auch *sehen* kann.

Im Gegensatz dazu besteht dann das Hauptverdienst der Moderne genau in der Fähigkeit, das Denken auf die Ebene der Aktivität zu heben und es als aktives, bestimmendes Prinzip aufzufassen. Das Denken als Geist ist „die dialektische Bewegung, dieser sich selbst *erzeugende*, fortleitende und in sich zurückgehende Gang.“⁹ Dass das Denken im Wesentlichen Erzeugung ist, heißt aber, dass es in ebenso wesentlicher Weise auch Aktivität ist, ein systematisches Durchgehen durch die Bestimmungen des Seins, aufgrund dessen die ganze Wirklichkeit zustande kommt.

Im Innersten dieses der Aktivität gegebenen Vorrangs wirkt der Einfluss der Auffassung Vicos. Der bekannte Grundsatz seiner Metaphysik – „*verum et factum convertuntur*“¹⁰ – verfißt die Gleichsetzung zwischen dem, was als *wahr* erkennbar ist, und dem, was wir selbst *gemacht* haben. Wirklich und wahr ist nur das – so kann man in Hegel'sche Termini übersetzen –, was von dialektischer Bewegung, bestimmendem Selbstbezug und erzeugender Aktivität des Denkens *gemacht* wird. Die Wirklichkeit als Machen und Aktivität zu sehen, stellt ferner eine Annahme dar, die sich in Übereinstimmung befindet mit den vom Hegel'schen System erhobenen Vernünftigkeit- und Herrschaftsansprüchen. Nur unter der Voraussetzung einer restlosen Gleichung von Aktivität des Denkens und Totalität der Bestimmungen ist es nämlich möglich, über die Wirklichkeit eine vernünftige Herrschaft auszuüben.

Geht man also davon aus, dass Vernünftigkeit und Wirklichkeit¹¹ hierbei mit Aktivität einhergehen, dann wird klar, wie jede Form der Passivität, die demnach als solche als „unvernünftig“ gekennzeichnet werden kann, nur in der untersten Ebene des Systems vorkommen und dementsprechend eine untergeordnete Rolle innerhalb des an sich selbstbewussten Geistes annehmen darf. Die Passivität – und alles, was gewissermaßen

⁹ Hegel 1980, S. 45, *Herv. vom Verf.*

¹⁰ Vico 1971, S. 63.

¹¹ Kaum zu erwähnen braucht man die berühmte Hegel'sche Behauptung: „Was vernünftig ist, das ist wirklich; und was wirklich ist, das ist vernünftig.“ (Hegel 1821, S. 45).

Spuren davon aufweist – stellt einen Widerstandsfaktor gegen die Haupttendenz des Systems dar. Eine passive Attitüde steht der Hauptdynamik der Wahrheit feindselig gegenüber und jeder Zug passiver Art wird folglich als Träger einer Komponente von Unwahrheit aufgefasst, die sich als solche als vorläufiges aufzuhebendes Moment des dialektischen Prozesses erweisen muss. Obwohl die Passivität nicht verleugnet wird, ist sie bei Hegel also eine bloße Durchgangsstufe des Systems.

Genau in diesen theoretischen Rahmen ist die Frage nach der Reduktion der Ästhetik zur Kunstphilosophie einzuschreiben. Ein auf vernünftiger Aktivität basierendes System wie das Hegel'sche kann, wenn es seiner Struktur treu bleiben soll, die Ästhetik nur unter der Bedingung eingliedern, dass sie lediglich in ihren aktiven Aspekten betrachtet wird. Daraus ergibt sich, dass passive ästhetische Aspekte, wie Empfindung und Wahrnehmung, in die Latenz sinken müssen, wohingegen die Kunst, als eminenten Ausdruck der menschlichen Aktivität und der *Verum-factum*-Gleichung, zunehmend eine zentrale Rolle in der ästhetischen Reflexion gewinnt.

Was von einer Abwertung der Wahrnehmung bei Hegel zu sprechen erlaubt, ist also der Rest an Passivität, die sie noch aufweist. Obwohl auch aktive Aspekte mit in die Wahrnehmung einzubeziehen sind, bleibt trotzdem die Tatsache bestehen, dass die Quelle der Wahrnehmung – d. h. der Punkt, von dem ausgehend eine Erscheinung auftritt – unbegreiflich ist. Das Sich-Geben der Erscheinung entzieht sich der Vernunft. Es hat einen ereignishaften Charakter, bricht plötzlich ein und gibt sich blitzhaft hin, ohne dass der Wahrnehmende eine rationale Beherrschung darüber ausüben kann. Eine solche Beherrschung wäre in der Tat nur über das möglich, was sich als Produkt der Aktivität des Denkens erweist. Das ist aber bei der Erscheinung und bei der Wahrnehmung, die sie auslöst, gar nicht der Fall. Aus der Perspektive des Denkens betrachtet bezieht sich die Wahrnehmung auf etwas Fremdes, auf etwas, das „von außen“ kommt. Entscheidend ist also dabei die passive Dynamik eines „Getroffen-Werdens“, deren Quelle sich der Reflexion entzieht und die genau deshalb – d. h. genau in dieser Art „blindem Fleck“ – ihre unauflösbare innewohnende Passivität – im Sinne eines Widerstandes gegen die Aktivität des Denkens – aufweist.¹² So alles durchdringend das Denken auch sein mag, es wird stets mindestens einen Aspekt geben, der für die Reflexion immer unerreichbar bleibt – und zwar das „Woher“ der Wahrnehmung, denn das Denken

¹² Rosenzweig z. B. fasst diese Thematik prägnant zusammen: „Die Erscheinung war die *crux* des Idealismus, und also der ganzen Philosophie von Parmenides bis Hegel, gewesen; er hatte sie nicht als ‚spontan‘ begreifen dürfen, weil er damit die Allherrschaft des Logos geleugnet hätte, und so war er ihr nie gerecht geworden“ (Rosenzweig 1988, S. 50).

kann dem Ereignishaften der Erscheinung gegenüber nichts anderes, als sich passiv zu verhalten.

Die Disqualifizierung der Passivität übersetzt sich in die Abwertung der Wahrnehmung, die eben von Passivität geprägt ist. In Befolgung dieser allgemeinen Richtlinie verwirft der disziplinäre Status der Hegel'schen Ästhetik die Passivität der Wahrnehmung (d. h. der *Aisthesis*) zugunsten der Aktivität der Kunst (d. h. der *Poiesis*). In letzter Konsequenz nimmt die Ästhetik die Form einer Philosophie der Kunst an.

b. Kunst und Kunstwerke

Entlang des roten Fadens einer Aktivität des Denkens, die jeden Aspekt des Seins durchzieht, lässt sich auch der idealistische Ansatz der verschiedenen Dimensionen der Wirklichkeit erläutern – und zwar die Beziehung zwischen abstrakter Idealität und phänomenaler Tatsächlichkeit. Die idealistische Position, die die Dimensionen des Seins als verschiedene Entwicklungsebenen desselben aktiven Prinzips sieht, wird zum Angelpunkt eines Umdenkens der Wirklichkeit, das sich als fähig erweist, dem traditionellen metaphysischen Dualismus zu entkommen. Darunter ist eine auf Platon zurückgehende Tradition zu verstehen. Laut dieser siedelt sich das innerste Wesen des Seins, seine innewohnende Struktur, auf der Ebene des Idealen an – mit der Folge, dass es von der phänomenalen, empirischen Dimension so radikal getrennt ist, wie das Gründende vom Gegründeten, das Sein vom Schein.

Eben dieser Dualismus wird von Hegel krass infrage gestellt. Er zeigt, dass das angeblich abstrakte Wesen der Wirklichkeit eigentlich nichts anderes ist als seine konkreten Erscheinungen, und dass es genau in ihnen seine Erfüllung findet. Das Ideale kann die ganze Wirklichkeit insofern regieren, als es sein ontologisches Potenzial bis in die letzte Instanz, d. h. bis zur phänomenalen Dimension hin, entwickelt. Aus dieser Perspektive wird dann deutlich, dass die phänomenale Tatsächlichkeit nicht mehr für eine akzidentelle, nebensächliche Erscheinung gehalten werden kann. Sie entpuppt sich vielmehr als notwendiges Moment des Sich-Machens der Wirklichkeit. Kurzum: Das Phänomenale befindet sich in Kontinuität mit dem Idealen, sodass auch die theoretische Grenze zwischen ihnen schwächer wird. Zwar bleiben sie immer *unterschieden*, ohne jedoch *getrennt* zu sein: Idealität und Phänomenalität definieren also nicht zwei getrennte Dimensionen, sondern zwei verschiedene Deklinationen derselben Dimension, d. h. der Wirklichkeit.

Das Verhältnis zwischen einer Idealität, die sich in der Phänomenalität verwirklicht, und einer Phänomenalität, die umgekehrt die Idealität aufnimmt und zur Erfüllung bringt, definiert also auch die Dynamik, durch die sich der ideale Begriff der Kunst und die

phänomenale Vielfalt der Kunstwerke aufeinander beziehen. Zwei begriffliche Paare sind hierbei zu berücksichtigen: das Idealitäts-Phänomenalitäts-Paar und das Kunst-Kunstwerke-Paar. Das zweite Paar spiegelt als Sonderfall die inneren Verhältnisse des ersten wider.

Was Kunstwerke vor allem auszeichnet, ist ein Zusammenhang von Inhalt und Form. Näherhin stellt das Kunstwerk den Treffpunkt zwischen einem abstrakten geistigen Inhalt und einer konkreten sinnlichen Form dar, und es ist genau diese angeborene Verflechtung von Inhalt und Form, die das Kunstwerk zum perfekten Kandidaten dafür macht, die Hauptdynamik des Geistes, sein charakteristisches Ineinander von Idealität und Phänomenalität zu exemplifizieren. Im künstlerischen Machen lebt die Aktivität des Denkens wieder auf und die Erzeugung des Künstlers ruft die des Geistes zurück.

Die Grenzen, die die Gebiete „Kunst“ und „Kunstwerk“ abstecken, scheinen also zur Konvergenz zu neigen: Sie definieren nicht zwei getrennte Dimensionen, sondern zwei unterschiedliche Nuancen derselben Dimension. Wie das Ideale und das Phänomenale dadurch konvergieren, dass sie nicht mehr entgegengestellt sind und eher das eine im anderen zur Entfaltung gelangt, so ist auch die Praxis der Kunst, die in der Erzeugung von Kunstwerken besteht, darauf ausgerichtet, einen universalen Begriff der Kunst empirisch zu realisieren.

Eine Art „Ineinanderfließen“ taucht hierbei schließlich auf: Die Kunstwerke haben in der Kunst ihren Grund. Die Kunst, als Grund, lebt in den Kunstwerken und in ihnen geht sie auf.

3. Ästhetik über Kunst hinaus

Ästhetik als Kunstphilosophie und Kunst als in Kunstwerken aufgehend sind also in einem systematischen Horizont eingeschriebene Auffassungen, die eben aus dem System, aus strukturellen Gründen, so hervorgehen wie seine notwendigen Momente. Das System selbst ist aber in eine Krise geraten, die zur Auflösung des Ganzen und zum Niedergang der Metaphysik geführt hat. „Krise des Systems“ bedeutet aber auch und vor allem, dass das Vorgehen, auf das sich das System stützte, hinfällig ist. Selbst die Idee einer systematischen Einheit fällt, insofern als das Voranschreiten der Deduktion, auf der die Idee basierte, seine Deutungsfähigkeit und Anschlussfähigkeit an die Wirklichkeit verliert – und zwar, weil sich diese selbst verändert hat.

Die Welt wurde *immer ästhetischer*,¹³ d. h. durch Wahrnehmungsprozesse geprägt. Dynamiken und Prozesse, die für die Gesellschaft, das Gemeinleben, die Kommunikation entscheidend sind, finden heute mehr auf einer ästhetisch-emotionalen Ebene statt als auf einer theoretisch-argumentativen oder auf einer praktisch-moralischen.¹⁴ Mit der Überwindung einer starren begrifflichen Struktur hat die Wirklichkeit in der Tat eine „flüssige“¹⁵ und „schwache“¹⁶ Physiognomie angenommen, die sich daher nur schlecht durch die Strenge der Deduktion zum Ausdruck bringen lässt. Das logisch-deduktive Denken reicht also nicht mehr aus, um über eine so veränderte Wirklichkeit Rechenschaft abzulegen: Zu viele Nuancen, die nicht logisch erklärt, sondern nur ästhetisch wahrgenommen werden können, würden bei einem deduktiven Ansatz unbemerkt bleiben.

Das Scheitern der Deduktion und daher das Bedürfnis nach flexibleren Denkweisen, die also einen ästhetischen Zuschnitt aufweisen sollen, sind auch die theoretischen Motive, von denen ausgehend sich der Kompetenzbereich der Ästhetik immer weiter ausdehnt. Zunehmende Aspekte der Wirklichkeit lösen sich von den Fesseln eines Systems, *où tout se tient*. Sie entziehen sich einer logischen Betrachtung und fallen eher unter eine ästhetische.

Wenn der Standpunkt des Ganzen, des Allgemeinen, des Absoluten nicht mehr vertretbar ist, dann muss auch die davon ausgehende Verbindungsweise zwischen den verschiedenen Elementen der Wirklichkeit umgedacht werden. In Ermangelung eines absoluten Bezugspunktes, von dem aus jede Bestimmung linear, vertikal und, im Grunde, hierarchisch aus der anderen abgeleitet werden kann, müssen die *disjecta membra* des Systems, die die heutige Wirklichkeit zu konstituieren scheinen, anhand von Analogie und Ähnlichkeit artikuliert werden. Mehr als das vertikale Voranschreiten der Deduktion ist hierbei das Horizontale der Analogie fähig, einen bedeutenden Beitrag zum Verständnis der Wirklichkeit zu leisten. Es geht aber um eine Verbindungsweise, die weit davon entfernt ist, ihre Übergänge streng logisch beweisen zu können. Analogie kann tatsächlich nicht argumentativ untermauert werden. Sie *zeigt sich* vielmehr. Das Analoge basiert auf

¹³ Vgl. Welsch 1996, S. 148.

¹⁴ Gemeint ist damit das bekannte Phänomen der „Ästhetisierung der Lebenswelt“. Eine Definition dafür könnte so lauten: Die „Ästhetisierung der Lebenswelt“ ist die Tendenz, die gesamte Wirklichkeit an sinnlichen, emotionalen, wahrnehmenden – also eben an ästhetischen – Maßstäben zu messen, während Kriterien anderer Art ihre Wirksamkeit verlieren.

¹⁵ Vgl. Bauman 2000.

¹⁶ Vgl. Vattimo/Rovatti 1983.

Eindrücken und Sinnwirkungen, die nur wahrgenommen, also ästhetisch erfasst werden können.¹⁷

Die Elemente der Wirklichkeit lassen sich also nicht logisch, sondern analogisch, d. h. ästhetisch verbinden. Das hat natürlich eine wesentliche Auswirkung auf den Status der Ästhetik. Sie darf nicht mehr als begrenzte Aufteilung eines streng bestimmten Ganzen aufgefasst werden. Vielmehr müssen ihre theoretischen Grenzen insofern überschritten werden, als sie sich als besondere Perspektive auf einer Wirklichkeit abzeichnet, deren Konturen immer flexibler und verschwommener werden. Zusammenfassend gesagt: Ästhetik betrifft nicht nur einen Teil des Seins, sondern sie wird zu einer besonderen Weise, das ganze Sein zu betrachten.

Ein ästhetischer Blick kann also nicht nur die Kunst beleuchten, sondern auch viele andere Bereiche. Die Natur,¹⁸ die Politik,¹⁹ der Alltag sind Dimensionen, die tief von emotionalen und imaginativen Faktoren geprägt sind, und die genau deswegen ein Denken erfordern, das einen ästhetischen Charakter aufweist. In diesem Zusammenhang ist die Hauptdynamik dieses Ansatzes in einer Rückkehr zur etymologischen Bedeutung der Ästhetik (*αἴσθησις*, *aisthesis*) zu sehen, wodurch eine grundlegende Beziehung zur Wahrnehmung

¹⁷ Die Beziehung zwischen Analogie und Ästhetik entwickelt sich entlang einer Denklinie, die vom Barock über Benjamin bis zu den aktuellen *Cultural Studies* führt.

Dem spanischen Jesuiten Baltasar Gracián zufolge ist z. B. ein Zustand von „hoher Aufnahmebereitschaft“ – was dann als *ästhetischer* Zustand angesehen werden kann – die Voraussetzung, um sich der Wirklichkeit aufmerksam anzunähern und für die von außen kommenden Anregungen offen zu bleiben. Zwischen diesen soll sich dann der menschliche „Scharfsinn“ (*agudeza*) mit einer „entziffernden“ (*descifradora*) Attitüde bewegen, die darauf ausgerichtet ist, unerwartete Ähnlichkeiten zwischen verschiedenen Elementen der Wirklichkeit wahrzunehmen und außergewöhnliche Korrespondenzen zwischen ihnen zu setzen. Knapp gesagt: Ein solcher *analogischer* Ansatz kann dabei nur auf *ästhetischer* Grundlage angenommen werden. (Vgl. Gracián 1648).

Bekannt ist außerdem der Einfluss des barocken Paradigmas auf die Reflexion Walter Benjamins. Die zentrale Stellung der Analogie in der barocken Wahrnehmungsart taucht bei Benjamin auch in der Analyse der Massengesellschaft wieder auf: Technische Reproduzierbarkeit und Verlust der Aura, die die Ästhetik des industriellen Zeitalters charakterisieren, seien dann „die Signatur einer Wahrnehmung, deren ‚Sinn für das Gleichartige in der Welt‘ [immer mehr] gewachsen ist“ (Benjamin 1974, S. 479-480).

Der Begriff *articulation* als auf Analogie basierende Verknüpfungsform stellt schließlich einen Ausgangspunkt für alle jene Positionen dar, die auf eine fruchtbare Symbiose zwischen *Cultural Studies* und Ästhetik plädieren. Vgl. dazu Hall 1986, Grossberg 1992, Bérubé 2005, Patella 2010, sowie das ganze Projekt der italienischen Zeitschrift *Ágalma. Rivista di studi culturali e di estetica* (www.agalmaweb.org).

¹⁸ Vgl. Böhme 1989 und Seel 1990.

¹⁹ Vgl. Rancière 2000.

hervorgehoben wird und das Fühlen als privilegierter Zugang zur Wirklichkeit eine erneute Aktualität gewinnt.²⁰ Aber nicht zuletzt überschreitet die Ästhetik gerade damit auch die Grenze, durch die sie traditionell auf die Kunst alleine beschränkt wurde.

Die Begrenzung des Logischen und die begleitende Entgrenzung des Ästhetischen machen die Kunst, die traditionell das einzige Thema der Ästhetik war, zu nur einem ihrer vielen Themen. Dadurch setzt sich schließlich ein Prozess in Gang, der die Ästhetik in eine transartistische Richtung, d. h. „über die Kunst hinaus“ entwickelt.

4. Kunst ohne Werke

Die Kunst kann sich von der Gegenständlichkeit der Kunstwerke insoweit freimachen, als sie zur Entwicklung einer unabhängigen Dynamik gelangt, die auch ohne die Materialität des Werkes fähig ist, Sinn zu ergeben. Bei einer solchen Akzentverschiebung – kurz: von Materialität zu Immaterialität – führt das Schmälern des Materiellen dazu, dass die Eigenschaften des Immateriellen, d. h. das Flüssigsein, das Ereignishafte, das Vergängliche, zu Grundzügen des Künstlerischen werden, und dass dementsprechend die Kunst selbst eine Art „gasförmigen Zustand“²¹ annimmt. Auf diese Weise wird also die theoretische Grenze überschritten, die traditionsgemäß die zwei Gebiete „Kunst“ und „Kunstwerke“ zur Konvergenz zwingt.

Nach idealistischer Sicht besteht der Sinn von Kunstwerken darin, dem universalen Begriff der Kunst eine sinnliche Form zu verleihen. Ein Begriff – die Kunst – wird abstrakt definiert und ein konkretes Phänomen – das einzelne Kunstwerk – spielt eine bloße exemplifizierende Rolle, der nur die Aufgabe zukommt, den im abstrakten Bereich gebildeten Begriff empirisch zu bestätigen.

Nun wird beim Untergang des Hegel'schen Systems auch das sich aus seiner Struktur ableitende Verhältnis zwischen Begrifflichem und Phänomenalem infrage gestellt. Einmal mehr scheinen also die neuesten Tendenzen von Kunst und Ästhetik aus der Asche des Idealismus hervorzugehen – und zwar in solch einer Weise, dass ihre Neigung zum Umsturz

²⁰ Vgl. Welsch 1990.

²¹ Diesen Ausdruck hat Yves Michaud in den künstlerischen Diskurs eingeführt. Mit „gasförmig“ sind dabei Instabilität, Unbeständigkeit und Beweglichkeit gemeint, d. h. Eigenschaften, die sich nur schlecht mit der Starrheit von Kunstwerken vereinbaren lassen. Vgl. Michaud 2003.

der traditionellen Verhältnisse als Reaktion gegen die strenge Regelung des Systems gesehen werden kann.²²

Dieses Widerstreben gegen das Systematische manifestiert sich zunächst darin, das geregelte Verhältnis von Begriff und Phänomen dadurch zu unterminieren, dass die Unterscheidung zwischen ihnen labil gemacht wird. Nichts ist in der Tat einer disziplinierten Systematisierung – wie der von Hegel zwischen Begrifflichem und Phänomenalem gedachten – fremder als das Auflösen ihrer bestimmten Ebenen in eine unbestimmte Zwischenebene – die als solche vom System nicht assimiliert werden kann. Und genau das scheint der Fall zu sein, wenn man das „Gasförmige“ als neue Kategorie der zeitgenössischen Kunst annimmt. Gegen die starre *Trennung* von Idealität und Phänomenalität beim metaphysischen Dualismus hatte Hegel eher die *Unterscheidung* zwischen ihnen geltend gemacht und daran anlehnend auch die Beziehung zwischen Kunst und Kunstwerken gedeutet. In der zeitgenössischen Kunst wird aber auch diese Unterscheidung infrage gestellt und an ihre Stelle tritt die Ununterschiedenheit einer schattierten, verschwommenen Kategorie wie die des „Gasförmigen“.

Yves Michaud schreibt:

Kunst hat sich in *ästhetischen Äther* verflüchtigt. [...] Seit jüngster Zeit hat sich ein fortlaufender Prozess abgeschlossen, der zum Verschwinden des Werkes als Objekt und Fokus der ästhetischen Erfahrung geführt hat. Wo es Werke gab, da bleibt nichts anderes als Erfahrungen. [...] Das bedeutet aber nicht das Ende der Kunst, sondern nur das Ende ihres Regimes des Objekts.²³

Das „Gasförmige“ stellt ein „Drittes“ zwischen Begrifflichem und Phänomenalem dar. Es ist weder rein begrifflicher Natur – weil es wahrgenommen werden kann und so immer sinnlich gebunden bleibt – noch konkret-materieller, weil es ihm an jenen Eigenschaften (z. B. Kompaktheit und Bestimmtheit) mangelt, die seine Erstarrung zum festen Gegenstand mit sich bringen könnten. Das „Gasförmige“ weist die Immaterialität des Begrifflichen auf,

²² Dass die zeitgenössische Kunst aus dem Niedergang der Metaphysik hervorgehe, darauf ist schon von vielen Seiten hingewiesen worden. Z. B. schreibt Adorno kurz und bündig: „Aufgabe von Kunst heute ist es, Chaos in die Ordnung zu bringen“ (Adorno 1951, § 143). Anders gesagt: Kunst soll dazu beitragen, das Systematische zu verwirren.

²³ Michaud 2003, S. 9-11.

ohne deshalb geistig zu sein, und die Wahrnehmbarkeit des Phänomenalen, ohne deshalb materiell zu sein.

Da das Begriffliche nicht mehr im Phänomenalen aufgehen muss – genauer: da der Begriff der Kunst nicht mehr in einem phänomenalen Kunstwerk aufgehen muss –, stellt sich die Beziehung zwischen ihnen auf einem Zwischenstatus ein. Entscheidend ist nicht mehr das Objekt in seiner Geschlossenheit, sondern die Art und Weise, wie sich eine Stimmung in der Umgebung verbreitet. Es erscheint nicht übertrieben, hier von einem Paradigmenwechsel zu sprechen, der die Aufmerksamkeit der Kunst von der Materialität des Kunstwerkes auf die Immaterialität von Stimmungen und emotionalen Wirkungen – vom Objekt zum Gasförmigen – lenkt.

Parallel dazu stellt aber diese neue Zentralität des Immateriellen keine kritiklose Hervorhebung des Begrifflichen und der Kunst als reinen Denkens dar.²⁴ Die Immaterialität ist hier nicht begrifflich, sondern sinnlich zu deklinieren. Sie ist nicht als Denken, sondern als Atmosphäre zu verstehen.²⁵

Zwar haben Atmosphären immer mit Sinnlichkeit zu tun, sie sind aber im Vergleich zu Gegenständen auf einer ursprünglicheren Ebene anzusiedeln. „Das primäre Thema der Sinnlichkeit sind nicht die Dinge, die man wahrnimmt, sondern das, was man empfindet: die Atmosphären“.²⁶ Zusammengefasst wird durch dieses Zitat der Übergang von dem, was man *objektives Regime* nennen könnte, hin zu dem, was als *atmosphärisches Regime* bezeichnet werden könnte. Es geht darum, dass die Perspektive eines konzentrierten Blicks, der sich nach dem „Subjekt- vs. Objekt“-Modell auf das Kunstwerk bezieht, durch eine Perspektive ersetzt wird, die eher der Erfahrung einer Immersion in eine Atmosphäre eine größere Beachtung schenkt.

Von *vis-à-vis* zu Diffusität überschreitet schließlich der Status der Kunst die theoretische Grenze, durch die sie notgedrungen daran gebunden war, durch materielle Objekte zum Ausdruck zu kommen.

5. Zwei Beispiele

²⁴ In diese Richtung zielt z. B. die Auffassung Dantos, der zufolge „eine Atmosphäre künstlerischer Theorie, ein Wissen von der Geschichte der Kunst: eine Kunstwelt“ nötig sei, damit etwas als Kunst angesehen werden könne. Vgl. Danto 1964, S. 580.

²⁵ Von ausschlaggebender Bedeutung sind natürlich in diesem Fall die Beiträge Gernot Böhmes, der genau die Atmosphäre als Grundbegriff der zeitgenössischen Ästhetik auffasst.

²⁶ Böhme 1995, S. 15.

Es empfiehlt sich, ein paar Beispiele anzuführen.

Das *Work n. 850* (2008) des englischen Künstlers Martin Creed bestand im Grunde in einer Stafette. 50 Läufer wechselten sich bei einem Rennen durch die Tate-Gallery ab. Die 85 Meter lange Halle musste in nicht mehr als 15 Sekunden durchlaufen werden. Sobald ein Athlet die Runde beendete, startete ein anderer, und so fort.²⁷ Creed gab genaue Anweisungen an alle Läufer, wie sie rennen sollten: Sie sollten es so tun, als ob es sich um ihr eigenes Leben handele, weil das Rennen, seine Hektik, eine Metapher der Lebendigkeit und so eine Widerstandsform gegen den Tod darstellen sollte. Abgesehen aber von möglichen Auslegungen drängt sich dabei eine Frage auf: Wo ist bei all dem das Werk?

Ein zweites Beispiel: Großflächige Räume werden mit dichtem künstlichem Nebel gefüllt und mit Licht verschiedener Farben beleuchtet – so bietet sich die Lichtinstallation von Olafur Eliasson *Your atmospheric colour atlas* (2009) dar. Der Verlust der Orientierung wegen des Nebels und die Monochromie des Lichtes fördern dabei das Entstehen einer eigenständigen Dimension, einer Art Enklave innerhalb der Wirklichkeit, die auf die übliche Wahrnehmung verwirrend wirkt. Es wurde diesbezüglich von „Umgestaltung des Raumes“ oder sogar von „Umstrukturierung der Wahrnehmungswelt“ gesprochen. Relevant für das vorliegende Thema ist aber die Tatsache, dass man sich noch einmal fragen könnte, wo denn das Werk ist. Wo ist das Artefakt, die materielle Beständigkeit des Kunstwerkes?

Zwar sind in beiden Fällen auch materielle Elemente hinzuzurechnen. Die Körper der Läufer oder die Reflektoren und die Nebelmaschine sind wesentliche Bestandteile dieser künstlerischen Kompositionen. Es würde sich aber eine gewisse Ratlosigkeit einstellen, wenn man versuchen würde, solche Elemente als Kunstwerke *stricto sensu* zu identifizieren. Sie erweisen sich eher als Mittel, die dazu beitragen, dass sich die künstlerische Dimension entfalten kann, ohne jedoch selbst in diese mit einbezogen zu sein.

Sowohl bei Creed als auch bei Eliasson besteht das Künstlerische eher in der flüchtigen Atmosphäre, die dank solcher Mittel verbreitet wird, – bzw. eine hektische Stimmung und ein Gefühl der Orientierungslosigkeit. Materielle Faktoren werden hingegen auf eine Nebenrolle, auf eine bloße Hilfsfunktion sozusagen zurückgestuft. Sie tragen keine eigene künstlerische Bedeutung in sich selbst. Sie sind vielmehr die außerkünstlerischen Bedingungen, die solche Bedeutung ermöglichen.

Die zwei Beispiele fallen dann in die Kategorie der „Kunst ohne Werke“, in den Horizont eines endgültigen Abschieds vom künstlerischen Regime des materiellen Objekts.

²⁷ Dieses Beispiel wird auch diskutiert in Patella 2010.

Es ist schließlich ein Horizont, bei dem es nicht mehr darum geht, *etwas gegenüberzustehen* – d. h. um einen *Gegen-Stand* –, sondern darum, sich *in etwas* zu befinden – d.h. in einer *Atmosphäre*.

6. *Schluss*

Sowohl die Ästhetik als auch die Kunst neigen also dazu, ihre traditionelle Grenze zu überschreiten. Auf dieser Basis erweisen sie sich außerdem als von einer Tendenz geprägt, die sie dazu führt, ihre Bindung an die Materialität zu verlieren und ihren Geltungsbereich zu erweitern.

Die Ästhetik wendet sich von der Kunst insofern ab, als sie die gesamte Wirklichkeit als weiteren Anwendungskontext in Betracht zieht. Parallel dazu nimmt die Kunst Abschied vom künstlerischen Objekt, um den gasförmigen Zustand einer Atmosphäre anzunehmen.

Wie gezeigt sind die beiden Prozesse in der Krise des Idealismus und, im Allgemeinen, des Systematischen verankert. Die Reaktion auf das System entwickelt sich also, in diesem Fall, in eine doppelte Richtung. Einerseits erstreckt sich die Ästhetik auf jeden Aspekt der Wirklichkeit, sodass alles in einem ästhetischen Licht gelesen werden kann: Das ist die „Ästhetik über die Kunst hinaus.“ Andererseits wird die Kunst diffus, duftig und so fähig, Wirkungen und Erfahrungen ohne die materielle Anwesenheit eines Objekts zu produzieren: Das ist die „Kunst ohne Werke.“

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, in: *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, Bd. 4, Frankfurt am Main 1951.
- Ardenne, Paul: *Un Art contextuel*, Paris 2002.
- Bauman, Zygmunt: *Liquid Modernity*, Cambridge 2000.
- Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.1, Frankfurt am Main 1974, 1990³, S. 203-430.
- Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, Frankfurt am Main 1974, 1990³, S. 471-508.
- Bertram, Georg W: *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005.
- Bérubé, Michael: *The Aesthetics of Cultural Studies*, Oxford 2005.
- Bourriaud, Nicolas: *Esthétique relationnelle*, Dijon 1998.
- Böhme, Gernot: *Für eine ökologische Naturästhetik*, Frankfurt am Main 1989.
- Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main 1995.
- Danto, Arthur: *The Artworld*, in: *The Journal of Philosophy* 61 (1964), S. 571-584.
- Fortis, Beniamino: *L'immagine interdotta. Sull'attualità dell'aniconismo ebraico per l'estetica contemporanea*, in: *Ágalma. Rivista di studi culturali e di estetica* 17 (2009), S. 52-62.
- Gracián, Baltasar: *Agudeza y Arte de Ingenio*, Huesca 1648.
- Grossberg, Lawrence: *We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*, New York and London 1992.
- Hall, Stuart: *On Postmodernism and Articulation*, in: *Journal of Communication Inquiry* 10/2 (1986), S. 45-60.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*. Berlin 1821.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, in: *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 13, Frankfurt am Main 1977.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phänomenologie des Geistes*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 9, Hamburg 1980.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie I*, in: *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 18, Frankfurt am Main 1986.
- Heinich, Nathalie: *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris 1998.
- Michaud, Yves: *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris 2003.
- Patella, Giuseppe: *Articolazioni. Saggi di filosofia e teoria dell'arte*, Pisa 2010.
- Perniola, Mario: *L'arte e la sua ombra*, Torino 2000.

Rancière, Jacques: *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris 2000.

Rosenberg, Harold: *The De-definition of Art*, Chicago 1972.

Rosenzweig, Franz: *Der Stern der Erlösung*, Frankfurt am Main 1988.

Seel, Martin: *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt am Main 1990.

Seel, Martin: *Wider das ästhetische Denken*, in: *Akzente* 40 (1993), S. 561-573.

Seel, Martin: *Ästhetik und Aisthetik. Über einige Besonderheiten ästhetischer Wahrnehmung*, in: *Bild und Reflexion*, Hrsg. von Birgit Recki und Lambert Wiesing, München 1997, S. 17-38.

Vattimo, Gianni und Pier Aldo Rovatti: *Il pensiero debole*, Milano 1983.

Vico, Giambattista: *De antiquissima Italorum sapientia*, in: *Opere filosofiche*, Bd. I.1, Firenze 1971.

Welsch, Wolfgang: *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990.

Welsch, Wolfgang: *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart 1996.

Welsch, Wolfgang: *Erweiterungen der Ästhetik. Eine Replik*, in: *Bild und Reflexion*, Hrsg. von Birgit Recki und Lambert Wiesing, München 1997, S. 39-67.

Über Unsägliches und Geheimnisvolles: Das nescio quid¹

Stefanie Voigt

„Über Geschmack lässt sich nicht streiten“ und „Schönheit liegt im Auge des Betrachters“. Diese zwei Redewendungen deuten an, wie wenig über das Zustandkommen von ästhetischem Empfinden bekannt ist. Ästhetisches Empfinden scheint immer in irgendeiner Weise undurchschaubar, unbestimmbar und irrational zu sein. Ob etwas schön wirkt oder nicht, darüber wird oft innerhalb von Sekundenbruchteilen entschieden, also meist viel schneller als man rational denken kann. Die Neuroinformatiker veranschlagen für rationales Denken eine Verarbeitungsgeschwindigkeit von 40-60 bits pro Sekunde – im Gegensatz zu etwa 10 000 bits pro Sekunde bei ästhetischem Empfinden. Das ergibt ein hohes Maß an Irrationalität pro ästhetischem Werturteil – und das ist nur einer von vielen Gründen dafür, dass sich über Geschmack wirklich nicht gut streiten lässt. Dass Schönheit im Auge des Betrachters liegt, führen auch und vor allem Kinder oft überzeugend vor: Kinder wissen sofort, welche Menschen sie schön finden und welche nicht, und sie orientieren sich bei diesem Werturteil erstaunlich wenig an gängigen und katalogisierten Schönheitsidealen - was natürlich 1) ein großer Trost ist für alle Menschen jenseits dieser Idealmaße, und es ist auch 2) ein weiteres Indiz für diese Unbestimmbarkeit des ästhetischen Empfindens.

Um zu klären, ob diese Beobachtungen kulturwissenschaftlich relevant sind, geht es im Folgenden um die älteste und eine Zeitlang auch die prominenteste Umschreibung für diese Unbestimmbarkeit des Ästhetischen, nämlich die antike Formulierung vom *nescio quid*.

Dafür vorgesehen sind erstens eine Geschichte dieser Formulierung, und dann zweitens eine Auflistung der Disziplinen, in denen das *nescio* seine Spuren hinterlassen hat. Drittens sollen die Ursachen und Funktionen dieser Unbestimmbarkeit erläutert werden, und zwar sowohl im Hinblick auf die ästhetische Wahrnehmung, als auch im Hinblick auf das menschliche Bewusstsein überhaupt – um dann viertens und abschließend – entsprechende Schlussfolgerungen für die Kulturwissenschaft zu ziehen.

Zu Punkt 1, zur Geschichte des *nescios*: Es gibt bereits in der Antike Erwähnungen dieser ästhetischen Unbestimmbarkeit. Cicero verwendet an verschiedenen Stellen seiner Schriften

¹Dieser Text wurde veröffentlicht unter dem Titel "Unsagbar, interessant und zentral – Über die Kunst, Geheimnisvolles zu umschreiben, oder: Das *nescio quid*" in: Voigt, Stefanie: CULTURA.Sieben kulturwissenschaftliche Aufsätze über sieben verborgene Künste, Münster u.a. (LIT.-Verlag), S. 19-33.

dafür die Formulierung *nescio quid*, zu übersetzen mit: Ich-weiß-nicht-was. Cicero sagt: Bestimmte rhetorische Phänomene sind unerklärbar, und er meint damit vor allem Geistesblitze oder die Wirkungsweise von Witzten. Denn beide seien nur gut, wenn sie in irgendeiner Art unberechenbar und neuartig sind. Das gleiche gilt für das Schöne, wenn er meint, er wisse nicht, was dieses Vielgerühmte und Einzigartige sei, etwas Zartes und Flüchtigtes, das man nicht sehen und kaum denken könne. Und weil er selbiges nicht verstehen kann, darum nimmt Cicero gut stoisch an, dass die Ursache für das *nescio* eine sehr feine, flüchtige Substanz göttlichen Ursprungs ist.

Aber diese These stößt auf Kritik: Augustinus widerspricht dem massiv und argumentiert zoologisch, um nicht zu sagen onto-zoologisch: Wenn eine materielle Substanz Ursache des *nescios* wäre, dann müsste ein Elefant mehr *nescio* besitzen als ein Mensch. Weil der Elefant ist größer. Wenn das *nescio* aber keine materielle Ursache hat, dann könne eigentlich nur Gott selber die Ursache sein. Also ist für Augustinus Schönheitsempfinden ein Gottesbeweis, und das *nescio* ein Ausdruck für die Unfassbarkeit Gottes: Beide völlig unberechenbar, und höchstens zugänglich in ebenfalls unberechenbaren mystischen Erlebnissen.

In der *nescio*-Theorie gelten diese beiden Entwürfe als die zwei großen Prototypen: Auf der einen Seite der Rhetoriker Cicero, auf der anderen Seite der Kirchenvater Augustinus, der mit seinen theologischen Thesen bis zum Ende des Mittelalters allen Erklärungsbedarf an *nescio* abdeckt, wie zum Beispiel in der Mystik des Meister Eckhart.

Neben diesem Kanon gibt es in Spanien eine ganz eigene volkssprachliche Tradition des *nescio*, nämlich die Rede vom *no se que*. Diese Formulierung fand Verwendung beim Thema Frauen, die nicht ganz so gut aussehen, aber unerklärlicherweise trotzdem gut wirken.

Aber in allen diesen Fällen von *nescio* herrscht zunächst kein allzu großer Diskussionsbedarf, zumindest bis zum 16., 17. Jahrhundert. Ab dann wird das Interesse am *nescio* wieder größer, der Mode der Zeit entsprechend natürlich vor allem das Interesse an den antiken *nescio*-Thesen. Das hat zwei praktische Gründe: Es entstehen zum einen 1) neue literarische Stile. Um die wird heftig gestritten, vor allem in Frankreich. Unter dem Motto der „querelle des anciens et des modernes“ wird darüber diskutiert, ob zeitgenössische Autoren besser sein könnten als die antiken Autoren. Und falls ja, wodurch. Durch ein *nescio*? Die antiken Rhetoriker, allen voran Cicero, hatten empfohlen, Texte mit einem *nescio* auszuschnücken,

mit etwas Unberechenbarem und Neuem. Nur wie dieses *nescio* genau aussehen soll, daran scheiden sich die Geister der „querelles“. Der zweite Grund für die erhöhte Nachfrage nach dem *nescio* ist 2) das Entstehen neuer Konversationsstile an den Höfen: In dieser Zeit werden die Höfe immer größer, und das Gesellschaftsleben auch. Dementsprechend wird Konversation ein immer wichtigerer Teil des höfischen Lebens. Gelehrte Schlagfertigkeit wird da zu einer Prestigesache. Es gibt vereinzelt sogar regelrechte Schaukämpfe in Sachen Stegreifgedicht. Manchmal entscheiden Bonmots über ganze Karrieren, je nach „esprit“. Da lesen dann natürlich viele bei Cicero nach, wie sie vielleicht witziger werden könnten.

Und in der Zeit von 1580 und 1680 wird Ciceros *nescio* darum so oft zitiert, dass es nun nach und nach zum Allgemeinplatz wird, wie zum Beispiel bei diesen Autoren. Montaigne übersetzt das *nescio* in die französische Formel vom *je ne sais quoi*. Boileau-Despréaux übernimmt diese Formulierung, und weil er als Hofgeschichtsschreiber des Sonnenkönigs sehr wirkungsmächtig ist, sind von da an nicht nur die lateinische als auch die französische Form fester Bestandteil aller Ästhetik-Theorie, sondern auch beide sehr bekannt. Die Beispiele dafür werden ab diesen Autoren immer allgemeiner. Montaigne begründet mit dem *nescio* so unfassbare Dinge wie Freundschaften oder die Seekrankheit. Boileau erklärt damit nicht nur die Wirkung von Kunst, sondern auch die Wirkung von Frauen oder die Liebe im Allgemeinen, ähnlich wie der etwas plakativere Bouhours. Und Pascal erklärt mit dem *je ne sais quoi* nicht nur die Wirkung der Kleopatra, sondern in deren direkter Konsequenz auch die politische Landschaft im 18. Jahrhundert. Denn, so Pascal, wäre die Nase der Kleopatra nur ein wenig kürzer gewesen, sähe die Welt ganz anders aus. Wie und warum das aber so ist, bleibt weiterhin unbestimmt und unerklärt.

Also ist es langsam an der Zeit, diese Unerklärbarkeit des *nescio* wissenschaftlich zu ergründen, und das führt hin zum vielleicht wichtigsten aller *nescio*-Theoretiker, zu Leibniz. Der ist zu Beginn des 18. Jahrhunderts gerade damit beschäftigt, sich mit Newton zu streiten, und zwar ausgerechnet über das *nescio*. Für Newton ist die Ursache der Anziehungskräfte zwischen Himmelskörpern ein typischer Fall von *nescio* nämlich etwas Unerklärbares. Daraufhin nennt Leibniz Newton einen scholastischen Okkultisten. Damit steht er dann natürlich selbst in der Pflicht, das *nescio* zu erklären. Also verteilt Leibniz viele kleine Hinweise zum *nescio* über sein ganzes Werk, zum Beispiel auch eine kleine Skizze von einem Strumpfbandknoten. Leibniz sagt: Die Wahrnehmung und das Universum seien mit einem solchen Strumpfbandknoten vergleichbar. Alle drei seien Gebilde aus Falten. Bei allen dreien

seien manche Anteile der Falten nach außen gewandt, die anderen Teile verborgen, und was die Wahrnehmung betrifft, so nennt Leibniz die verborgenen Falten eine dunkle Perzeption. In diesen Falten stecke das *nescio*. In diesem Falten würde sehr schnell und sehr irrational darüber entschieden, ob etwas gefällt oder nicht. „*Man merkt nicht allezeit, worin die Vollkommenheit der angenehmen Dinge beruhe, oder zu was für einer Vollkommenheit sie in uns dienen, unterdessen wird es doch von unserem Gemüthe, obschon nicht von unserem Verstande, empfunden. Man sagt insgemein: es ist, ich weiß nicht, was, so mir an der Sache gefället.*“²

Besonders hoch ist der Anteil dieser Art der Perzeption bei der Wahrnehmung von Bildender Kunst. Aber noch viel mehr bei der Wahrnehmung von Musik: Denn die Musik sei, wie Leibniz es formuliert, noch mehr als alles andere eine verborgene Rechenkunst eines sich des Zählens unbewussten Geistes und mit diesem Unterton bezeichnet Leibniz das *nescio* als einen Innbegriff von Wahrnehmung überhaupt. Mit diesen Thesen führt Leibniz das *nescio* quid im deutschen Sprachraum ein, und er macht es noch dazu erstmalig zum Gegenstand einer neuzeitlich-wissenschaftlichen Untersuchung.

Damit scheint sich die Entwicklung des *nescios* zu einer Erfolgsgeschichte zu mausern. Die Gründe dafür sind vielfältig: Das *nescio* ist nun in der Wissenschaft angekommen, und dort wurde es als relevant eingestuft. 1733 erscheint außerdem in Spanien die erste eigenständige Schrift zum *nescio*, geschrieben von dem Mönch Feijóo y Montenegro. Und es zeichnet sich ab, dass das *nescio* hervorragend zu den großen Themen des 18. Jahrhunderts passt: 1) Zum Beispiel passt es zum Modethema „Erhabenheit“. Bei Rousseau wird das *nescio* sogar die Grundlage für das Erleben von erhabenen Gefühlen überhaupt. 2) Ebenso *nescio*-tauglich ist die Neuentdeckung der „Natürlichkeit“, z.B. setzt die Landschaftsarchitektur auf mehr oder weniger unberechenbaren Pflanzenwildwuchs in den Parks. 3) Das *nescio* passt auch zur Entwicklung eines neuen Frauenideals, weg von der tatkräftigen, gesunden Frau hin zum verletzlischen, aber faszinierenden Wesen, ähnlich wie beim bereits erwähnten spanischen *ne se ques* und seinem Focus auf faszinierenden Frauen mit Fabrikationsfehlern. 4) Das führt hin zu Schillers „schöner Seele“, die dann zu indizieren ist, wenn eine bestimmte Faszination eines Menschen in Ermangelung seiner äußeren Schönheit nur mit innerer Schönheit zu begründen ist. 5) Und auch zwischen dem Geniebegriff dieser Zeit und dem *nescio* gib es

² Leibniz, G.W.F., Philosophische Werke in vier Bänden. In der Zusammenstellung von Ernst Cassirer. Bd. 2. Teil 2. Hamburg 1996, S. 650

Direktverbindungen. Denn das Genie beruft sich auf nicht erlernbare Fähigkeiten, wenn nicht gar göttlichen Gaben - also auf das *nescio* des Begabten und die (ebenfalls *nescio*-konforme) Unfassbarkeit Gottes.

Bei solchen Querbezügen sollte man denken, das 18. Jahrhundert. sei der perfekte Zeitpunkt für die *nescio*-Theorie.

Aber der große Durchbruch findet nicht statt. Denn leider hat das *nescio* Rezeptionsprobleme: In Zeiten zunehmender Systematisierung und Psychologisierung werden auch rational unbestimmbare Dinge zunehmend schwerer vermittelbar. Auch damals schon. Darum werden Leibniz Thesen zum *nescio* kaum rezipiert. (und nicht er, sondern sein psychologisierender Kollege Bamgarten wird später als Vater der Ästhetik gelten). Auch das Buch von Montenegro geht, als noch dazu spanischer Text in der tendenziell deutschen Ästhetik-Theorie unter (und bleibt somit auch die einzige eigenständige Schrift zum *nescio*). Es kommt erschwerend hinzu, dass einige Deutsche (z.B. Johann Ulrich König, 1688-1744) schon lange der Ansicht sind, das *je ne sais quoi* sei nur ein französischer Deckmantel für eigentlich bloßes Unverständnis. Und als ob das noch nicht reichen würde, erleidet das *nescio* aufgrund seiner häufigen Verwendung bei Hofe einen gewaltigen Imageschaden: War es vorher Ausdruck des Göttlichen, der menschlichen Seele oder ganz großer Prinzipien, gilt das *nescio* im 18. Jahrhundert. dann nur noch als eine Art small-talk-Technik.

Als Resultat dieser Rezeptionsprobleme schaffen es weder das *nescio* noch das *je ne sais quoi* in die großen Enzyklopädien des 18. Jahrhunderts. Dafür drängen sich andere Vokabeln an seine Stelle, nämlich der „Geschmack“ und das „Ästhetische“, dicht gefolgt vom den poetischen Begriffen des 19. Jahrhunderts, vom „Zauber“ und der „Poesie“. Im 20. Jahrhundert kommt dann die „Rätselhaftigkeit“ der Kunst dazu, das „gewisse Etwas“ oder der „Ausdruck“. Aber vom *nescio* redet dann fast niemand mehr, abgesehen von vereinzelt Verwendungen als kultivierter Formel in Kunstbesprechungen. Und damit scheint die Geschichte des *nescio* zunächst am Ende – und das ist so schade nach einem zunächst so grandiosen Verlauf, nach diesem beschaulichen Beginn im klassischen Italien, nach dieser prächtigen Klimax im barocken Frankreich. Und dann ein solches postmodernes Ende, ein Ende als historisches Zitat in deutschen Kunstmagazinen?

Vielleicht ist alles aber auch ganz anders: In den einschlägigen Texten ist zwar immer vom Ende des *nescios* die Rede, vereinzelt sogar von seiner Beerdigung. Aber ganz so tot ist das

nescio dann vielleicht doch nicht. Denn es scheint nämlich, als ob man das *nescio* in verschiedenen Disziplinen indirekt nachweisen könne. Es gibt bestimmte Strukturen, die wie Spuren darauf schließen lassen, dass das *nescio* weiterexistiert, nicht nur in Form der genannten Ersatzbegriffe wie den „Zauber“ der Lyrik oder die „Rätselhaftigkeit“ der Kunst. Sondern es gibt in manchen Disziplinen bestimmte Argumentationslücken, die eigentlich nur mit dem *nescio* gefüllt werden könnten. Oder es gibt Ungereimtheiten in manchen wissenschaftlichen Argumentationen, die nur durch das *nescio* zu erklären sind.

Das betrifft zum Beispiel die Paradedisziplin des *nescio*, die Ästhetik-Theorie. Ob auf diesem Gebiet eine systematisch aufgebaute, begründete Theorie möglich sei, wurde vor einem Jahrhundert noch massiv angezweifelt, zu subjektiv seien ästhetische Urteile, eigentlich nur ein Fall für die Psychologen. Sogar die Konversationslexika waren nicht sicher, ob die Ästhetik-Theorie eine anzuerkennende Disziplin im eigentlichen Sinne genannt werden könne, und damit hatte die Ästhetik-Theorie eine ähnlich dubiose Außenwirkung wie die Betriebswirtschaftslehre zu den Zeiten ihrer eher wackeligen Anfänge. Was die Ästhetik-Theorie der Gegenwart angeht, scheint sie aber nicht nur aus der Außenperspektive vage und unbestimmt, sondern auch von innen:

Wegen der Unbestimmtheit des Ästhetischen wurden im Laufe der Zeit immer neue Definitionen des Ästhetischen herangezüchtet, je nach Epoche und zusätzlich dazu auch noch je nach Autor. Manche sahen darin die Begegnung mit Gott, andere die Begegnung mit sich selbst. Kunst stand mal im Zeichen der moralischen Erziehung zum Guten, dann wieder im Zeichen der Zweckfreiheit und jenseits von Gut und Böse. Und das sind nur zwei von sehr vielen Widersprüchen. Die Ästhetik hat trotzdem, und zwar wegen dieses Unbestimmten, keine fachübergreifende Systemtheorie zur besseren Orientierung. Jede Firma würde bei dieser Infrastruktur und diesem Image wegrationalisiert, aber die Ästhetik-Theorie boomt (zumindest im Ausland, nur in Deutschland weniger). Ist dieser Boom eigentlich erklärbar oder unerklärbar, ist er vielleicht sogar selber ein Fall von *nescio*?

Diese Frage kann nicht einmal die eigene Mutter der Ästhetik beantworten, die Philosophie. Denn das *nescio* spielt hier keine Rolle mehr. Nur wenige Ausnahmen bestätigen diese Regel, zum einen das Beispiel von Bataille. Der sollte einmal einen Vortrag über das Nichtwissen halten, unter Berufung auf mittelalterliche Mystiker wie Meister Eckhart. Bataille hat den Vortrag aber zur großen Enttäuschung seiner Hörer nach 20 Minuten abgebrochen, mit der Bemerkung, er wisse auch nicht, was das Nichtwissen sei.

Eine zweite Ausnahme kommt aus dem angelsächsischen Bereich, wo Ästhetisches bevorzugt anhand individueller Fallstudien besprochen wird. Zum Beispiel anhand eines Malers aus der Science-Fiction-Serie Star Trek, die in den Staaten ein anerkanntes Seminar-Thema im Bereich Philosophie ist. In vielen Folgen dieser Serie will der Androide Data so werden wie ein Mensch, zum Beispiel, indem er malt. Aber Data sagt ausdrücklich, dass er nicht wisse, was Malen und Menschsein miteinander zu tun haben. Eine solche implizite *nescio*-Nennung ist eine große Ausnahme in der Philosophie, in der sowieso nur knapp 3 % aller Veranstaltungen aus der Ästhetik-Theorie kommen. Zwar thematisiert die Leib-Seele-Diskussion die sogenannten *qualia*, das Empfinden eines mentalen Zustandes. Aber diese Diskussion beschränkt sich in erster Linie auf Elementarpsychologisches bzw. auf je nur einzelne Empfindungsqualitäten. Warum der Androide Data malt, damit beschäftigen sich sowohl amerikanische als auch kontinentale Philosophen eher wenig, genauso wie ihre Kollegen aus der Theoretischen Psychologie, die wir hier bei der Diskussion über die *qualia* antreffen.

Angekommen bei der Psychologie ist das Fehlen des *nescios* zu konstatieren, das aber deutlich. Die Theoretische Psychologie und die Kunstpsychologie arbeiten zum Beispiel mit statistischen Analysen von Rezipienten-Befragungen und lassen Probanden ästhetische Wahrnehmung beschreiben, also etwas angeblich Unbeschreibbares beschreiben. Das ist ein nicht umsonst psychologischer, weil geradezu klassischer double-blind, aber in diesem Teildisziplinen nicht selten.

Es gibt zwar durchaus einzelne interessante Ergebnisse solcher Statistiken. Fechner wurde zum Beispiel berühmt für die grundlegenden ersten Statistiken der psychologischen Ästhetik, allen voran die Studien über den Zusammenhang zwischen dem Goldenen Schnitt und Zigarrenschachteln: Diesen Studien verdanken wir unser heutiges DIN-Format. Aber für allgemeine Einsichten in die menschliche Psyche sind solche Statistiken und elementarpsychologischen Erkenntnisse zu speziell. Statistiken erklären nicht, warum jetzt gerade in diesem Moment mehr Leute in Museen herumspazieren als in Fußballstadien sitzen. Die Psychologen sagen, das läge daran, dass die Kunst ein mittleres und somit lusterzeugendes Spannungsniveau bewirkt. Aber sie übergehen dabei, dass ein solches Spannungsniveau anderweitig viel leichter und billiger herzustellen wäre, vielleicht nicht unbedingt mit Fußball, aber zum Beispiel mit Alkohol. Ästhetik ist bislang psychologisch so gut wie völlig unbestimmt, und auch die Kognitionspsychologen haben kein Modell für

Ästhetik, geschweige denn für ästhetische Extremerfahrungen, wie sie teilweise von der Kunst berichtet werden oder wie sie Augustinus beschrieben hat. Der Versuch, sich der Ästhetik psychologisch anzunähern, und zwar unter Ausblendung des *nescios*, führt auf diese Weise entweder ins Leere oder zu Überpsychologisierungen. Das prominenteste Beispiel hierfür ist Freuds Interpretation von Leonardos Anna Selbdritt von 1501. Freud hatte hier einen Geier entdeckt, seinen eigenen Theorien zufolge ein ägyptisches Muttersymbol. Diese Interpretation hat er mit einer Tagebuchnotiz Leonardos belegt, war damit aber einem Übersetzungsfehler aufgesessen und hätte eigentlich einen Milan entdecken müssen.

Mit diesem kunstgeschichtlichen Beispiel nun zur Kunstgeschichte: Auch dort fällt eine Lücke auf, die das *nescio* hinterlassen hat. Die Kunstgeschichte verwendet Begriffe wie Schönheit oder Ästhetik teilweise genauso widersprüchlich und ungeklärt wie die philosophische Ästhetik es tut, und das führt zwangsweise dazu, dass die Kunstgeschichte sich eher wertneutral auf rein historische Untersuchungen spezialisiert. Die Grenzen zwischen guter und schlechter Kunst bleiben da ähnlich unbestimmt, weil unbestimmbar – wie die Grenzen zwischen dem Leben und der Kunst.

Hiermit also zum Unterpunkt der Kunst selbst: Für Künstler ist die Unbestimmbarkeit des Ästhetischen so selbstverständlich wie die Relevanz des Ästhetischen, ähnlich wie für Data. Aber wenn die Künstler darüber sprechen, dann müssen sie aufgrund eben dieser Unbestimmbarkeit ihre Inhalte poetisch umschreiben. Und dann werden sie oft nicht so ganz ernst genommen. Die Kunst ist die einzige Berufssparte, die von den Psychologen immer wieder auf Neurosen oder Psychotizismen untersucht wird, wenn auch mit negativem Ergebnissen. Aber trotzdem suchen die Psychologen weiter, eben wegen dieser diffusen Unbestimmbarkeit. Denn je moderner die Kunst, desto wichtiger wird die Unbestimmbarkeit. Moderne Kunst ist unbestimmbar – sonst ist sie keine Kunst sondern nur noch Kunstgewerbe oder Design. Also kultiviert die Kunst die Unbestimmbarkeit, kann sie aber eben nicht erklären. Und damit rückt die Kunst dann in eine bestimmte Ecke, in der in erster Linie nur schöngestige Überflüssigkeiten stehen. Direkt neben den Psychiatern und ihren Fragebögen. Dieses Drama der Kunst ist nicht minder dramatisch für das *nescio*: Denn wie gesagt: Unter den Disziplinen hat fast nur die Kunst einen Sinn die ästhetische Unbestimmbarkeit und ihren Nutzen für das Leben.

Und zwar zu Recht: Es scheint ja wirklich so zu sein, als ob Menschen das ästhetische Gefühl von Schönheit empfinden brauchen. Sobald ein Mensch, aus welchen Gründen auch immer, nicht mehr dazu in der Lage ist, etwas schön zu finden, wird er über kurz oder lang krank werden, zwar nicht auf die gleiche Weise krank, als ob er sich erkälten oder in ein Auto laufen würde, aber er wird krank und unter Umständen wird er sogar sterben, und zwar nicht nur die finanzschwachen Künstler unter den Menschen. Verschiedene Vertreter verschiedenster Disziplinen haben immer wieder auf diese Zusammenhänge zwischen Schönheit empfinden und Psychohaushalt hingewiesen, von Leonardo da Vinci über Wittgenstein bis hin zu Bateson oder Sloterdijk. Diese Leute sagen: Menschliches Bewusstsein funktioniert teilweise unbestimmbar und vor allem ästhetisch. Das gälte auch für alle Motive sprichwörtlicher Menschlichkeit, für Kreativität, Einfühlungsvermögen und für Gefühle aller Art. Unbestimmbarkeit sei nicht nur ein Thema für repräsentativen Wandschmuck, sondern weise hin auf eine grundlegende Technik menschlicher Kognition. Nur eben leider eine unbestimmbare. Und damit waren und sind alle diese Thesen potentiell zu unbestimmt, um angemessen rezipiert zu werden, egal aus welcher Ecke sie kamen und kommen, und so schließt sich der Kreis der Disziplinen, die eigentlich für das System Mensch zuständig wären, aber dem *nescio* den Zugang verweigern. So summieren sich zwar die Indizien seine Relevanz – aber keines der Indizien reicht dazu aus, um das *nescio* zu rehabilitieren.

Doch ist das *nescio* nicht nur ein stilvolles, aber nutzloses Bildungs-Accessoir, so wie in den Augen mancher das Große Latinum. Die menschliche Informationsverarbeitung ist nur typisch menschlich mit diesem kleinen wenig Nichts. Aus Sicht der Neurophysiologie ist es obligatorisch, dass der Mensch zum Beispiel im Falle von ungelösten kognitiven Problemen nicht nur rational nach Problemlösungen sucht, sondern auch emotional und ästhetisch. Dann kommt im Gehirn zusammen, was eigentlich rational nicht zusammengehört, ähnlich wie im Traum oder im Surrealismus. Die Neurophysiologie bezeichnet diese Rücknahme von Abstraktionen als vagatives Denken. Das Gegenteil des fixativen Denkens wird auch bezeichnet als Vordergrund des Denkens, als rationalisierendes oder “normales“ Denken, bei dem viele Inputs zu einem Grundschema abstrahiert werden. So wird zum Beispiel beim Anblick eines Tieres fixativ alles ausgesondert, was nicht zu einem bestimmten Schema von bestimmten Tieren passt. Wenn ein Tier zum Beispiel keine Flügel, Schuppen oder Hände hat aber wiehert, dann passt es wahrscheinlich in das Interpretationsmuster Pferd. Aber es gibt eben auch das gegenteilige Prinzip: Beim vagativen Denken werden Schemata wieder zerlegt und die Vorstellungen von Flügeln, Schuppen und Händen wieder angefragt. So entstehen

Zentauren, Einhörner und blaue Pferde vor dem sogenannten Hintergrund des Denkens, einem guten Nährboden für alle möglichen Vernetzungen. Umso vagativer gesucht wird, desto mehr Möglichkeiten werden kreativ durchgespielt, desto mehr Idealisierungen tauchen auch auf. Künstler nennen diese Art der Aktivierung intuitives Denken oder Kreativität.

Da durch die vagative Mustersuche die Wahrscheinlichkeit auf neuartige Musterübereinstimmungen rapide angestiegen ist, lassen sich im Optimalfall doch die ein oder anderen Musterversatzstücke neuartig kombinieren - und dadurch entsteht der Grundstock für ein neues Interpretationsschema, zum Beispiel für eine kreative Idee oder einen von Ciceros Geistesblitzen. Das erklärt nämlich das *nescio* Ciceros: Cicero hat gesagt, die Funktionsweise von Witzen oder Geistesblitzen sei nicht erklärbar. Weil wären sie nicht neuartig, dann wären sie nicht witzig, sondern langweilig. Sind die Witze oder Geistesblitze aber neuartig, dann sind sie wahrscheinlich vagativ entstanden und hoffentlich gut. Sie haben in jedem Fall einen harten Weg hinter sich. Denn der Rückweg vom Hintergrund des Denkens in den Vordergrund ist schwer: Es wurden eine ganze Menge an Mustern durchgespielt, und nur eines davon hat funktioniert. Wie isoliert man nun dieses eine von den anderen Mustern, und wie übersetzt man dieses eine Muster in einen diskursfähigen Begriff? Damit das nicht zu größten Verwirrungen führt, gibt es einen bestimmten Botenstoff im Gehirn, nämlich Dopamin. Das bewirkt, dass ein Großteil der durchgespielten Musterkombinationen vergessen wird. Durch Dopamin werden Eiweißketten aufgelöst, bevor die sich als feste Engramme in den Zellen eingraben können. So wird verhindert, dass bestimmte Inhalte in das Langzeitgedächtnis kommen. Und das ist die erste von zwei Erklärungen des *nescio*, das neurophysiologische *nescio* bzw. das Vergessen irrelevanter Inhalte durch die Regulation von Dopamin. Aber dieses *nescio* alleine erklärt noch nicht alles, was bis hierher über das *nescio* angedeutet wurde, vor allem nicht, warum das *nescio* so wichtig sein soll.

Die hier beschriebene Art der Mustersuche ist aber steigerungsfähig. Im Extremfall geht sie nämlich so weit, dass man sich völlig mit dem identifiziert, was man gerade rezipiert, egal womit. Man kann sich identifizieren mit einem Kunstwerk, mit einem Rubensbild genauso wie mit der ganz großen Liebe oder falls nicht vorhanden, alternativ auch mit der ganzen Welt. So funktioniert klassische Mystik, so funktioniert auch der moderne Kult um Suizid und Selbstausslöschung. In allen diesen Fällen ist das sogenannte „Einswerden“, das „Verschmelzen“ mit etwas anderem das Höchste aller Gefühle. Bei Wagneroperen spricht man dann traditionell von einer „Offenbarung“. Aber egal, wie man es nennt: In dem Moment werden der Mensch und sein Rezeptionsobjekt subjektiv wie eines. Wenn sowohl Vagatives als auch Fixatives gleichzeitig wahrgenommen werden, verschmelzen Vorder- und

Hintergrund des Denkens und wirken tatsächlich wie eines. Das Resultat ist eine riesige Menge an Informationen – und infolgedessen kommt es natürlich zu einer Art kognitivem Kurzschluss: Die Kommunikationsfähigkeit nach außen bricht völlig zusammen. Dafür aber wird dieser Zustand als sehr lustvoll erlebt. So etwas ist schön, ist aber Außenstehenden gegenüber schwer vermittelbar. Umso extremer diese Zustände erlebt werden, desto weniger Lobby haben sie in der westlichen Kultur. Laut Anthropologen war in archaischen Gesellschaften die Fähigkeit zu solchen Zuständen so etwas wie eine Grundanforderung an den gesunden Menschenverstand. In unserer modernen Welt ist aber eher das Gegenteil der Fall. Bei uns sind solche Zustände und die damit verbundenen Hirnwellen eigentlich nur Künstlern erlaubt. Oder beim Sex. Alle anderen Fälle von Totalidentifikation landen normalerweise in der Psychiatrie. Hierzulande wird das Ich-Bewusstsein so hochgeschätzt, dass anderweitige Identifikationen Misstrauen erregen. Außerdem ist, was die Abstraktion eines solchen Zustands hierzulande angeht, die Durchfallquote sehr hoch. Wer auf dem Rückweg von hier unten bis dort oben strauchelt, sieht quasi den Wald vor lauter Bäumen nicht mehr, oder besser gesagt, die Realität vor lauter Eindrücken. Das ist eine Definition von Schizophrenie. So etwas kann passieren, muss aber nicht.

Denn eigentlich sind solche Extremzustände sinnvoll: Solche Zustände schaffen eine Art Gegenschablone zum Normalbewusstsein. Das ist wie beim Zusammenwirken von Vorder- und Hintergrund eines Bildes. Nur durch beides zusammen entsteht ein vollständiges Bild mit Tiefenwirkung. Und so ist es wohl auch beim Vorder- und Hintergrund des Denkens: Auch menschliches Normalbewusstsein ist nur vor dem Hintergrund extremer ästhetischer Erfahrungen möglich, und jede Gegenschablone zu rationalem Denken muss dementsprechend rational unbestimmbar sein. Das ist die zweite Erklärung für das *nescio*. Neben dem neurophysiologischen *nescio* gibt es auch so etwas wie ein kognitives *nescio*: Das *nescio* Nr. 2 ist der kognitive Zwang zur nichtdiskursiven Gegenschablone.

So kommt auch das *nescio* bei Augustinus zustande. Gotteserfahrung ist im Neuplatonischen die Erfahrung eines unterschiedslosen „Einen“. Hier funktioniert der Unterschiedsbegriff also sowohl ideengeschichtlich als auch informationstheoretisch. Augustinus definiert diese Erfahrung als absolutes Gegenteil des Normalbewusstseins, also als Gott und somit definitiv unbestimmbar. Und Augustinus fügt hinzu: Über Unbestimmbarkeit kann man nicht reden, aber man sollte. Und in diesem Sinne lautet die abschließende Zusammenfassung und Schlussfolgerung für die Kulturwissenschaften:

1) Das *nescio* bzw. seine neurophysiologischen und kognitiven Grundlagen sind so etwas wie der Schlüssel zum Bewusstsein.

Als neurochemische Technik vermittelt das *nescio* Nr. 1 zwischen verschiedenen Nervenaktivierungen. Das *nescio* Nr. 2 kennzeichnet eine kognitive Informationspolitik zur Vermittlung zwischen kognitiven Gegensätzen wie der eigenen Person und der Außenwelt.

So entsteht eine Art psychologische Mittelpunktssillusion vom eigenen Ich bzw. ein Bewusstsein überhaupt. Das *nescio* ist von daher nicht nur ein Krisenmanagement in einer Überfülle an Informationen, sondern es ist ein Konzept, und zwar ein Konzept zur Vermittlung zwischen Sinneseindrücken und Interpretationsmustern oder, um es mit Kant zu sagen, zwischen Sinnlichkeit und Verstand. Sein berühmtes Zitat über die Sinnlichkeit und den Verstand, „*Ohne Sinnlichkeit würde uns kein Gegenstand gegeben und ohne Verstand keiner gedacht werden. Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind.*“³, diese Aussage müsste eigentlich ergänzt werden durch einen Hinweis auf das *nescio*. Verbunden werden Sinnlichkeit und Verstand mit dem *nescio*.

2) Aufgrund seiner neurophysiologischen und kognitiven Struktur ist das *nescio* die Restmenge an Systembeschreibung, die laut Goedel und Schrödinger als Teil des Systems vom System selber nicht erkannt werden kann, wie ein blinder Fleck. Als ein solcher blinder Fleck ist das *nescio* aber für das Bewusstsein so wichtig wie der blinde Fleck im Auge für das Sehen. Die Struktur des *nescios* an der Grenze und manchmal auch jenseits der Grenze des Diskursiven hin verhindert den rationalen Zugang – das aber ermöglicht den ästhetischen Genuss. Und es verhindert, was Schiller in einem Gedicht von 1795 beschreibt. Im „*verschleierten Bild zu Sais*“ sucht ein Jüngling hinter einem Schleier die Wahrheit, er nennt es die ganze Wahrheit: Er findet sie zwar, aber er stirbt später daran, und das noch dazu unglücklich. Der Schleier, der solches verhindert, ist das *nescio*.

3) Obwohl das *nescio* also so unzugänglich ist, fordern Kulturen aber die Kompetenz im Umgang mit dem *nescio* ein. Das zeigt die Wertung ästhetischer Betriebsfehler als Verwirrung, wenn nicht gar als Schizophrenie. In heutigen westlichen Kulturen wird die Kompetenz im Umgang mit dem *nescio* meist unausgesprochen eingefordert; in einigen anderen Kulturen ist dieser Umgang expliziter, zum Beispiel im Zen. Die legendären Zen-

³ Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft, B75.

Bogenschützen treffen ihr Ziel gerade dann, wenn sie völlig unbestimmt nicht an das Ziel denken. Hierzulande sollte man zwar so etwas nicht riskieren. Dafür gibt es aber, wie gezeigt, entsprechende Ersatzbegriffe für das *nescio*. Kulturen geben also jeweils verschiedene Regelwerke für den Umgang mit dem *nescio* vor.

4) Wegen dieser Schlussfolgerungen ist das *nescio* wesentlicher Bestandteil und teilweise auch der Grund selber für viele Charakteristika des Menschen, wie zum Beispiel für Abstraktionsfähigkeit oder Kreativität, bestimmte psychische Krankheitsformen oder letztendlich auch für die typische Undurchschaubarkeit der menschlichen Psyche. Darin besteht auch der große Unterschied zu herkömmlichen künstlichen Systemen: Künstliche Systeme sind nachvollziehbar bis in das letzte bit, Menschen nicht. Dafür stürzen die künstlichen Systeme bei Widersprüchen ab, während Menschen dazu in der Lage sind, Leerstellen von Argumentationsketten zu überbrücken – und zwar wegen ihrer typischen Kompetenz im Umgang mit dem *nescio*.

5) All das zeigt, wie umfassend die *nescio*-Formel ist. Das *nescio* ist nicht nur eine der traditionsreichsten, sondern vielleicht die wichtigste aller Formeln der Ästhetik-Theorie. Es gäbe da noch einiges zu entdecken (wie zum Beispiel bei einem Vergleich der Leibnizschen Faltenmetapher mit dem Gehirn als Faltengebilde). Das heißt: Die Geschichte des *nescios* ist sehr wahrscheinlich tatsächlich noch nicht vorbei, und egal wie sehr es akademisch thematisiert wird oder nicht, es lebt tagtäglich in jedem Moment, in von Vordergründigem auf nicht minder wichtige Dinge im Hintergrund abgesehen wird, bei jedem versonnenen Blick in ein Buch oder jeder musevollen Verwendung eines Buches als Unterlage für eine gute Tasse Kaffee.

Literaturverzeichnis

- Camp, E.: Metapher and that Certain Je ne sais quoi, in: *Philosophical Studies* 129 (2006), S. 1 – 26; Harrison, C./Wood, P./Gaiger, J.: *Art in Theory 1648 - 1815: An Anthology of changing Ideas*, Oxford 2000, S. 205-238 (Quellentexte mit Einführung; S. 205-238 zum n.q.).
- Jacobs, H. C.: *Schönheit und Geschmack - Die Theorie der Künste in der spanischen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1996 (untersucht in einem Teilkapitel die spanische Tradition des „no sé qué“, die bis ins 15. Jhd. reicht).
- Köhler, E.: Je ne sais quoi. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Unbegreiflichen, in: *Romanistisches Jahrbuch* 6 (1953/54), S. 21 – 59.
- Köhler, E.: Der Padre Feijóo und das no sé qué, in: *Romanistisches Jahrbuch* 7 (1955/56), S. 272-290.
- Köhler, E.: Je ne sais quoi, in: Ritter, Joachim u.a. (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4, Sp. 640 - 644 (1975).
- Leibniz, G.W.F., *Philosophische Werke in vier Bänden*. In der Zusammenstellung von Ernst Cassirer. Bd. 2. Teil 2. Hamburg 1996.
- Mattheus, B.: *Georges Bataille. Eine Thanatographie*, Bd. III, München 1995.
- Scholar, R.: *The Je-Ne-Sais-Quoi in Early Modern Europe. Encounters with a Certain Something*, Oxford 2005 (neuester Stand der Forschung zum n.q., mit Schwerpunkt auf dem Zeitraum zwischen 1580 – 1670).
- Zelle, C.: *Die doppelte Ästhetik der Moderne, Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart/Weimar 1997 (umfassende Abhandlung, die ein Kapitel über das n.q. bzw. „je ne sais quoi“ und dessen Querverbindungen enthält, insbesondere die Verbindung zum Erhabenen).

James Ensor – Sterben für die Unsterblichkeit

Claudia Simone Dorchain

Die schwache Februar-Sonne, schemenhaft zu erahnen hinter Wolkenmassen und trüb wie eine gelbliche Scheibe, taucht die Gegend um das Saarbrücker Schloss bereits am frühen Nachmittag in gedämpftes Licht. Straßenlärm vom letzten Faschings-Umzug verklingt, auf dem Gehweg liegt buntes Konfetti, das sich allmählich, unter den ersten Regentropfen, aufzulösen beginnt und in den Rinnstein schwimmt. Die letzten Passanten flüchten in die bereits schwach erhellten Cafés am Schloss – oder in das Saarlandmuseum. Dort findet die Ausstellung „*James Ensor – Sterben für die Unsterblichkeit*“ statt. Mit 52 Exponaten – Radierungen, Lithografien und einer eigenhändigen Zeichnung – wird der belgische Künstler (1860-1945) gewürdigt, der den Tod in den Mittelpunkt seines Schaffens gestellt hat und der mit seinem uneinheitlichen aber prägenden Stil, durch den schwarzer Humor blitzt, Wassily Kandinsky, Emil Nolde und George Grosz inspirierte.

Der Zeitpunkt der Ausstellung ist gut gewählt: Karneval, die Zeit im Jahr, in der Regeln ungültig sind und das Verbotene erlaubt ist, passt zum subversiven Stil des Belgiers, ebenso wie sein Bildmotiv der Maske. Warum aber das Motto „Sterben für die Unsterblichkeit“? Ein Blick auf die Werkliste erklärt diese Wahl: in 35 Bildern befasst sich der Künstler mit dem Leben Jesu, weitere 17 Werke stellen den Tod in personifizierter Form dar, als Maske, Fratze, Skelett, Lumpenkerl, in Menschenmassen versteckt oder als skelettierte Hauptfigur ein Geschehen dominierend, das vom Alltäglichen einer Straßenszene bis zum Grotesken einer Toten-Versammlung reicht. Der Tod, sei es in der Heilsgeschichte, sei es als Motiv der Karikatur, ist allgegenwärtig und dient zum Aufgriff religiöser Themen, wie die Bilder „Der Zorn“ und „Der Geiz“, die zugleich Todsünden darstellen. War der belgische Künstler ein religiöser Mensch? Schuf der Mann aus Ostende seine Werke aufgrund einer hohen Identifikation mit dem Christentum? Der Kurator der Saarbrücker Ausstellung, Roland Augustin, möchte diese Vermutung mit Blick auf die Werkdetails verneinen: Ensor versieht seine Christusporträts mit seinen eigenen Zügen, macht ihn sich selbst ähnlich, fügt seiner Kreuzigungsszene sogar den Schriftzug „ENSOR“ statt „INRI“ hinzu. Wenn solches geschieht, argumentiert Augustin, handelt es sich um keine religiöse Reminiszenz, sondern um eine Selbstdarstellung des Künstlers und um eine Vereinnahmung des Religiösen für die eigene, persönliche Identität. Weshalb aber nutzt ein eher nicht religiöser, zumindest jedoch eindeutig nicht konventionell gläubiger Künstler das Religiöse für seine Selbstdarstellung?

Ein Blick auf die Verwendung des Todesmotivs in anderen Werken kann diese irritierende Frage erhellen. Die biblische Szene des Einzugs Christi wird von Ensor statt in Jerusalem in Brüssel, einer modernen Metropole, inszeniert (1898). Von Christus selbst ist nichts zu sehen, doch eine Militärkapelle drängt sich schmetternd in den Mittelpunkt, und Transparente kündigen die „Metzger Jerusalems“ an und behaupten „Vive la Sociale“. Kritiker sehen hier konservativen Katholizismus und soziale linke Bewegungen als Gegenkräfte des ausgehenden 19. Jahrhunderts verdeutlicht, manche glauben sogar eine Vorahnung der beiden Kriegskatastrophen des 20. Jahrhunderts zu erkennen, eine Spannung, die von einem grinsenden Totenschädel mit Zylinder betrachtet wird, ohne dass eine Wertung stattfindet. Zwei Jahre zuvor, 1896, verstört Ensor mit seiner Radierung „Der Tod verfolgt die Menschenherde“ die Wahrnehmungsgewohnheiten nicht nur seiner Zeit: ein geflügelter Sensenmann, mittelalterliche Totentanzbilder oder Pestszenen evozierend, fliegt über eine Straße in einer modernen Metropole, in der sich schreckensvoll die Menschen drängen. Das Sterben „passt“ nie, doch die unzeitgemäße Darstellung des Todes bei Ensor verstärkt diese menschliche Empfindung des Todes, der immer zur Unzeit kommt. Ensor transportiert traditionelle Todesbilder, die dreihundert Jahre in der Kulturgeschichte zurück bis zu Rembrandt, Bosch und Pieter Brueghel dem Älteren reichen, in eine bereits industrielle Zeit, er widersteht dem Realismus und Naturalismus vieler akademischer Künstlerkollegen, irritiert durch konkrete Bezugnahmen auf Politisches und Zitate religiöser Kunst, vielleicht ohne das Politische als solches zu meinen und sicher ohne das Religiöse als solches zu wollen. Die Sterblichkeit, inszeniert im gemalten Tod, in der triumphierenden Maske, lässt Polit-Slogans zu sinnentleerten Sprechblasen werden, die Betriebsamkeit des bürgerlichen Lebens zur reinen Farce.

Grotesker, aber nicht minder irritierend für etablierte Ordnungen sind auch die eindeutig einem Orts- und Zeitzusammenhang bereits enthobenen Bildwerke Ensors: da hängen die Regierenden gefesselt und verbrannt an einem Kronleuchter – die Illustration zu Edgar Allan Poes kritischer Dichtung „Der Froschhüpfer“ („La vengeance de Hop-Frog“ 1898) – dort hält „König Pest“ Hof, indem er eine Abendgesellschaft bestehend aus Wassersüchtigen und Eingesargten gibt, die durch ein schauerhaft von der Decke herunter baumelndes, mit glühenden Kohlen bestücktes Skelett fieberhaft erhellt wird („Le Roi Peste“ 1895). Ensor illustriert düstere alte Märchen. Die Realität des Inneren – Fantasie und Instinkt – und ihre subversiven Kräfte machen die besondere Sprengkraft von Ensors Kunst aus, die uns auch heute unmittelbar anspricht. Ensors Welt kann als ein radikaler Gegenpol zur Bürgerlichkeit

seiner Zeit verstanden werden, wobei Kenner wie Johannes Vesper vom Wuppertaler Vonder-Heydt-Museum sich nicht scheuen, seine emotionale Intensität mit der eines Psychotikers zu vergleichen. Der Künstler selbst spielte mit dem Etikett der Psychose und lässt auf einer Radierung aus dem Jahr 1887 auf einer Mauer das scheinbar zufällige Graffiti erscheinen: „Ensor est fou“, Ensor ist verrückt. Auch diese Selbstbeschreibung kann als ironisches Spiel verstanden werden, ähnlich wie die Identifikation mit Christus. Weniger eine konkrete Diagnostik einerseits, noch die biblische Geschichte andererseits stellen exakte Bezüge zur Person Ensors dar, sondern diese Aufgriffe von Zuordnungen/ Selbstuordnungen und Vorbildern sind lediglich Facetten der modernen Frage: was ist eigentlich Identität? Diese nicht hintergehbare Frage, durch Ensors Totenbilder immer wieder in den Mittelpunkt gerückt, prägt seine provozierende Haltung als Künstler und Mensch (nicht nur) seiner Zeit, als Ich, das sich mit der Kraft der Imagination gegen bürgerliche Verzweckungen wehrt. Es ist kein Zufall, dass sich zeitgleich mit der Kunst des umstrittenen Belgiers, die maßgeblich am Symbolismus beteiligt war und bereits surreale Züge aufwies, die Beschäftigung mit dem Unterbewussten und die Psychoanalyse entwickelte. Die Leidenschaft seiner Kunstauffassung, die bereits in der „Königlichen Akademie der Schönen Künste“ in Brüssel für Aufsehen sorgte – der junge Eleve färbte Antikenbüsten die Haare rot – wich auch im reiferen Alter keiner bequemen Anpassung an das sozial Erwünschte. Im 1. Weltkrieg wurde der Maler wegen einer Karikatur Kaiser Wilhelms von den Deutschen als „Aasgeier“ verhaftet; und noch lange später äußern sich Kritiker mit Unverständnis, wenn nicht Abscheu über Ensors Weigerung, das Schöne und Ideale darzustellen.

Was macht die Kunst des Todesmotiv-Malers – die weder von seinen Zeitgenossen, noch von uns heute eindeutig klassifiziert werden kann – jedoch langfristig zu einer solchen Faszination? Was „sagt“ uns die Ablehnung des Gesicherten, Satten, Netten? Ensor ist ein *agent provocateur* der Erkenntnis, allerdings einer verstörenden, modernen Erkenntnis. Mit der Moderne beginnt auch der Protest gegen den Tod, stellt Jan Phillip Reemtsma in seiner 2008 erschienenen Studie „Vertrauen und Gewalt“ fest: modern sei es, die Sterblichkeit nicht hinzunehmen, sondern gegen sie zu rebellieren. Reemtsma sieht die Bilder von Francisco de Goya und Jacques Caillot, welche die Schrecken des Krieges darstellten, als Protest nicht nur gegen das Kriegstreiben als solches, gegen den Militarismus und Nationalismus, an, sondern viel allgemeiner als einen Aufschrei der Weigerung, menschliches Leben für welche Ideologie auch immer zu opfern. Dennoch sei gerade Goyas Kunst mehr als ein pazifistisches Manifest, glaubt der Hamburger Sozialhistoriker, denn die Darstellung des Todes als Groteske

entzieht, richtig betrachtet, auch einer pazifistischen Grundhaltung den Boden, da sie eine allgemeine Sinnlosigkeit des Lebens und somit Absage an idealistische Seinshoffnungen evoziere. Wofür leben, wofür sterben wir?, lautet die übergeordnete Frage bei Goya, Caillot – und Ensor, eine Frage, die unbeantwortet bleibt. Jene Lautlosigkeit der ausgebliebenen Antwort auf diese Frage ist modern. Wir hören, sehen die Stille.

Traditionelle Antworten idealistischer Prägung scheinen hier nicht mehr zu genügen. Der Tod als Transformation des Lebens, welche das Individuelle auf eine höhere Bedeutungsebene heben könnte, eine christlich-religiöse Deutung, wird postmodern als Traum der Romantiker entlarvt. Ensor war kein Romantiker: selbst seine Stilleben zeigen eher bizarre tote Rochen als malerische Blumenarrangements, und sein „Skelett an der Staffelei“ (1896) mit Porträtzügen schwingt mit energischer Ironie den Malerpinsel und ist weit entfernt davon, einer posthumen Verklärung seiner selbst zuzuarbeiten. Hier widersetzt sich der Belgier – wieder einmal – einer Konvention seiner Zeit. Der Tod in der Kunst des 19. Jahrhunderts ist feminisiert, romantisiert. Die „schöne Leiche“ oder Wasserleiche im Stil Ophelias – ein Lieblingsthema romantischer Maler, inszeniert von Präraffaeliten wie Millais und Hunt, heute aktualisiert durch Studien von Kristina Söderbaum und Elisabeth Bronfen – ästhetisiert den Tod und verklärt ihn als Liebestat, als Liebesform, als Sublimat einer nicht stattgehabten Liebe. Der Tod und die Tote sind gleich, sei es die scheinbar nur schlafende Geliebte in den Armen des Todesengels, wie sie romantische Maler sehen, oder in der Dichtung von Gérard de Nerval, der in seinen romantischen Versen das Weibliche an sich als verklärten Tod darstellt: „c’est la mort, ou la morte“. Durch die Personifizierung des Todes als sanft entschlummertes Mädchen oder scheinbar nur ruhende junge Frau mit reizenden Zügen wird eine liebliche Weichzeichnung des alten Vanitas-Themas gestaltet, welches, aus der Antike transponiert und durch das Mittelalter um christliche Jenseitsvorstellungen vom Jüngsten Gericht intensiviert, im Stil der Romantiker bereits einiges von ihrem Schrecken verloren hat. Doch auch im 19. Jahrhundert ist diese ästhetisierende Verklärung des Todes, inkorporiert in einer schönen jungen Frau in reicher Kleidung, oft umrahmt mit Blumen, eine Darstellungskonvention unter anderen, von anderen, konkurrierenden Modellen umgeben. James Ensor ist weit entfernt davon, den Tod „aufzuhübschen“. 1888 entstehen 44 Radierungen, die den Tod in seiner unmittelbaren Brutalität darstellen: als Mord, Totschlag, Pest, Psychose. Ensor konterkariert auch den Drang der Romantiker, den Tod zu feminisieren. In der Bildkunst des umstrittenen Belgiens taucht der Tod vorrangig als Mann mittleren oder hohen Alters auf, mit allen – durchaus einer Verklärung kaum zugänglichen – stereotypen Mängeln jener

Gestaltungskonvention: grobschlächtig, düster, disproportioniert, verzerrt bis zur Grotteske. Der Tod, fernab, ein liebliches Bild zu evozieren, entsetzt hier den Betrachter, treibt Kumpanei mit Hexen und Dämonen, Teufeln und Lumpen, schneidet bizarre Fratzen und schlenkert seine Gebeine wie im Veitstanz – Hieronymus Bosch mit seinen apokalyptischen Höllenbildern ist nicht weit entfernt. Das Grauen verdrängt bei Ensor die romantisierende Lesart des Todes als Liebessurrogat. Ophelias süßliches Schlummerantlitz wird wieder zur sardonischen Grimasse. Ensor gibt dem Todesbild den Schrecken zurück.

Die Bildkunst des Belgiers ist nicht nur ein plakativer Gegenentwurf zum romantisierenden Motiv des „Liebestods“ seiner Zeit, eine provokante Mischung mittelalterlicher Jenseitsbilder mit Zitaten einer entzauberten Moderne und ihrer technokratischen Hässlichkeit, sie nicht nur eine Illustration von schwarzromantischer Literatur wie Poes Erzählungen, sondern ist als illustrativ im übertragenen Sinn zu verstehen. Die allgegenwärtige Präsenz des Todes im Leben erinnert an Kafka, Freud, Bataille oder vielmehr, weist voraus auf deren Aktualität in unserer Gegenwart, in der das Ich nicht mehr als „Herr im eigenen Haus“ verstanden wird. Ensors Kunst vom Tod ist nicht mehr die romantische Apotheose des geliebten Du, sie entbehrt der Hoffnungsdimension des Glaubens. Romantiker und Gläubige sahen im Tod – vormodern oder gegenmodern – eine Art von Beziehung, eine mögliche (Wieder-)Vereinigung, sei es mit der/ dem Geliebten oder mit Gott. Die Moderne aber verwirft diesen Gedanken vom Tod als Beziehung oder Transzendenz: der Tod wirft den Einzelnen radikal auf sich selbst zurück. Der Tod bei Ensor ist der Andere, verfremdet durch Zeitbrüche, unzeitgemäße Darstellungsmodi, und bleibt zugleich das Ich, ein Selbstporträt, unentrinnbar eigen. Sein Selbstporträt in Totenform entbehrt der Idealisierung und stellt sich, skelettiert an einer Leinwand arbeitend, als zynische Infragestellung nicht nur des eigenen Nachruhms, sondern als Ironisierung aller künstlerischen Bemühung im Allgemeinen dar. Sinnlos erscheint hier das zeitlose Bestreben des Künstlers, durch sein Werk unsterblich zu werden. Alle Arten von Liebe – die Liebe zur Kunst, romantische Liebe, platonische Liebe, oder Gottesliebe – scheitern, jede Form von Beziehung erstarrt zur Grotteske, in der die Maske und der Tod, Hauptmotive Ensors, dominieren. Ist dem wirklich so? Das lichtvolle Spätwerk Ensors lässt hoffen. Und dennoch weht die Kälte individualisierter Angst auch durch diese Bilder.

Womöglich wird es Ensor nicht gerecht, ihn als „Künstler des 19. Jahrhunderts“ zu bezeichnen, einzig aus dem Datierungsgrund, dass der größte Teil seiner Radierungen im

letzten Drittel des 19. Jahrhunderts entstand. Seine Bildkunst weist in ihrer Deutungsdimension offenbar weit über seine Zeit hinaus, ragt in unsere Gegenwart und vielleicht sogar darüber hinaus. Seine Modernität liegt nicht allein im Protest gegen den Tod als solchen – die Modernität Goyas und Caillots – keinesfalls in einer romantisierenden Verklärung des Todes wie bei den Präraffaeliten, sondern sie drückt sich aus im Spiel mit der Individualität im Tod, dem potentiellen Ich-Sein durch den Tod hindurch. Sein „Selbstporträt im Jahr 1960“ (1888), das seinen 100. Geburtstag ironisieren soll, zeigt den Künstler als zerzaustes Skelett an einer Mauer lehnend, in zerschlissener Kleidung, doch mit durchaus noch funktionstüchtigen Schuhen. Etwas bleibt vom Ich: grotesk. Ende der Ausstellung. Beim Verlassen des Museums ist die Straße beim Schloss bereits vollständig dunkel, der kalte Februarwind verheißt neuen Regen, unwillkürlich zieht man den Mantelkragen hoch. Die letzten Masken sind verschwunden. Bei jedem Schritt spürt man den Knochenzeh im Schuh.

A response to Stefan Lorenz Sorgner's Review

Yunus Tuncel, author of *Towards a Genealogy of Spectacle*

I would like to thank Dr. Stefan Lorenz Sorgner for having written a review of my book, *Towards a Genealogy of Spectacle*, which appeared in the previous issue of the *Critica*. While I appreciate his extensive analysis of my book and the way he brings to surface some of the important points I discuss there, I feel the need to respond to his review in order to clarify my position, at least, on two issues that he brings up, which are nihilism and totalitarianism.

Regarding nihilism, clearly we have different positions in relation to Nietzsche's diagnosis of the post-Godly age. I will first summarize this diagnosis, since my position is informed by it to a large extent, and then discuss Sorgner's position on nihilism. The term 'nihilism' is used in many different ways and appears in different contexts in Nietzsche's writings. Insofar as nihilism is grounded in Western metaphysics and Christian morality, it stands for "will to nothingness" and for positing of any values in the absence of great values. Nietzsche associates the former with life-negating aspects of belief in after-life, which he finds in many religions. These life-negating religious trends deny this-worldly functions in human life. As for the creation of values, human beings are value-creating beings and will create and live by values even if they are life-negating values. Referring to "ascetic idealism," Nietzsche writes: "...it will rather will *nothingness* than *not* will."¹ Nietzsche's extensive analysis of *ascetic idealism* exposes both of these problems that underlie nihilism.

Furthermore, Nietzsche uses the word 'nihilism' to designate a cultural vacuum, typical of our age, similar to the way Russian authors like Turgenev and Dostoyevsky use the term. What typifies this nihilism, which is directly and indirectly connected to the former sense of life-negating nihilism, is the "anything goes" attitude, a dominant attitude in our times along with the older forms of religious nihilism. In many of his writings, Nietzsche attacks this type of nihilism, as he shows the problem of arbitrary freedom, egoism, and free will. "The nihilistic consequence (the belief in valuelessness) as a consequence of moral valuation: *everything egoistic has come to disgust us...*"² Nietzsche also associates other

¹ *On the Genealogy of Morals*, in *Basic Writings of Nietzsche*, tr. by Walter Kaufmann, New York: Modern Library, 1966, Third Essay, p.533.

² *The Will to Power*, tr. by Walter Kaufmann, New York: Vintage Books, 1968, Sec. 8.

philosophical phenomena with nihilism, even if they are not dressed in a religious cloak; one such phenomenon is pessimism.

In most texts, Nietzsche refers to nihilism as a problem to be overcome; no doubt it cannot be dismissed or rejected, an easy escape makes the problem more acute, as he suggests.³ It must be affirmed in order that it can be overcome: “Nihilism represents a pathological transitional stage (what is pathological is the tremendous generalization, the inference that there is no meaning at all): whether the productive forces are not yet strong enough, or whether decadence still hesitates and has not yet invented its remedies.”⁴ As this passage indicates, nihilism has both an individual and a social dimension. While letting the nihilistic pathology run its course, one has to attempt to overcome nihilism by cultivating and empowering productive forces and inventing remedies against it. This may be perhaps why Nietzsche coined the term “active nihilism,” in contrast to “passive nihilism,” in order to denote this very struggle against nihilism that is rooted in the highest values of the last two millennia. In my book on spectacle, I exposed the nihilistic elements, trends, and impacts of mass media in our age and proposed grand artistic spectacles as a way of combating and overcoming them in culture, analogous to Nietzsche, Nietzsche’s call for the empowerment of productive forces and the invention of new remedies.

Now coming back to Sorgner’s comments on nihilism, he discusses two types of nihilisms: ‘aletheic’ and ‘ethical’.⁵ Aletheic nihilism implies perspectivism and ethical nihilism claims that there is no universal moral standard or code that is true for all. Both positions are advocated by Nietzsche, positions which, like Sorgner, I also accept. I do not, however, see why these positions are or have to be called ‘nihilistic;’ that there are multiple meanings and truths in a multiplicity of perspectives and that there is no one ultimate Truth, or an ultimate Foundation, for all existence both counteract nihilism, especially nihilism as it is grounded in the morality of good and evil. The former is called ‘perspectivism’ and the latter may be termed ‘anti-foundationalism’.

³ *Ibid.*, Sec. 28.

⁴ *Ibid.*, Sec. 13.

⁵ A lengthier discussion is presented by him in JET 2010, “Beyond Humanism: Reflections on Trans- and Posthumanism”, in section “Overcoming Nihilism.”

My disagreement with Sorger lies in the subject of overcoming of nihilism. Sorger sees a danger in the overcoming of nihilism, a *Retotalisierung*, as he calls it. In the JET essay, he takes a position against Nietzsche's call for overcoming "ethical nihilism." For Nietzsche, now that the old highest values are dead, new values must be created; this means not only at the individual level but also at the social and cultural level. The stakes are between the last human, who has seen the problems of morality and nihilism, but cannot create new values, and the overhuman who can (see *Thus Spoke Zarathustra*). According to Sorger, the overcoming (I assume he means any overcoming) may be led by "paternalistic structures." It is not clear as to what he means with this term? But let's assume that he means authoritarian trends that are imposed from top to bottom. But why and how are they associated with overhumanly attempts to overcome and to re-create? Such an association ignores the individual aspect of self-overcoming (the monological aspect of Zarathustra's solitary journey), the collective impact of such overcomings (when like-spirited travelers come together), and the establishment of such a paradigm in culture, as opposed to the dictates of mass culture and their total impact (see my discussion of mass culture in my book and how I analyze the term 'mass' as trends and tendencies). There will always be highest values in any culture; the question one needs to ask is whether these values are life affirming or life negating (or lie in the in-between *laissez faire* attitude), whether they allow individuals to pursue their passions according to their own inclinations and talents or they deny and repress them.

On the other hand, I believe that totalitarianism, a term Sorger uses freely without explaining what he means, is rooted in the morality of good and evil, the Godly order, that claims that there is one absolute Truth (with its many socio-political derivations), nihilism as its source or product, which believes in nothingness or withdrawal from life forces and which, in the absence of life-affirming values, promotes the "everything is permissible" attitude. To state it explicitly, totalitarianism as we know them are grounded in nihilism. Again, under the discussion of myth in Section 3 of his review, Sorger warns that "myths can have totalitarian implications." Clearly this is the case, but this is no objection to the value and necessity of myths, illusions that are needed for the life and health of a culture, that human beings have invented since time immemorial. Regarding 'totalitarianism', a term many use but most likely do not understand, we need to ask the larger question regarding the highest values (or the cosmology or ontology that embodies them), how they order a society, and what their impact is on its diverse members.

As for the problem of “passive spectator,” this is a problem that Nietzsche diagnoses in his *The Birth of Tragedy*, where he shows the decline and the withdrawal of the Dionysian in the Occidental world-order and its spectacular experiences. Many later thinkers from Benjamin to Debord address this issue in their own critical writings within the context of our recent times. Sorgner expresses his disagreement with this critique, as he finds ‘activity’ in mass media, while under-representing the critical position and avoiding the larger picture here. None of these thinkers or I claim that mass media *necessarily* creates a passive position in the audience or in every spectator, but rather that there are trends in mass media, which create passivity in the spectatorship. Passivity in this context suggests blind following, ready acceptance, decline of creativity, etc. Although he acknowledges that mass media can create passivity, he sees it in the use of mass media rather than how mass media enters into and shapes the constellation of forces of culture.

Finally, regarding ecstasy as I presented in my book, I never suggested that *only* a total art work in the Wagnerian sense can create ecstatic states and moods in the audience. In that discussion I pointed out the relevance and the necessity of bringing different forms of art together so as to provide archetypical models for the unity of diverse and divergent forces within the same multi-media (see Sorgner’s comment in Section 2 of his review). Nor did I suggest that only violent scenes can induce ecstasy (see Sorgner’s reading in Section of 4 of his review); here I simply showed the connection between ecstatic states, on the one hand, and death and violence, on the other; no doubt, in this regard I am influenced by Bataille and how he expands Nietzsche’s notion of the Dionysian into these areas of death and violence. I have also shown examples from contemporary spectacle-makers in order to illustrate this point.

As a final note, I am glad that Sorgner started a debate on this topic on my book. There is much to say on this subject and much work to do in applying critical ideas of many thinkers to our contemporary spectacular experiences. I hope to carry on the debate with Sorgner and others who are interested in this topic.

Impressum/ Imprint

Herausgeber/ Publishers:

Dr. Julia-Constance Dissel

Ferdinand Schwieger

Redaktion/ Editorial Board:

Dr. Julia-Constance Dissel

Ferdinand Schwieger

Annegret Emrich

Adresse/ Address:

Feststraße 17, 60316 Frankfurt am Main

redaktion@critica-zpk.net

www.critica-zpk.net

ISSN: **2192-3213**

Das Copyright liegt beim Autor.

Copyright belongs to the author.