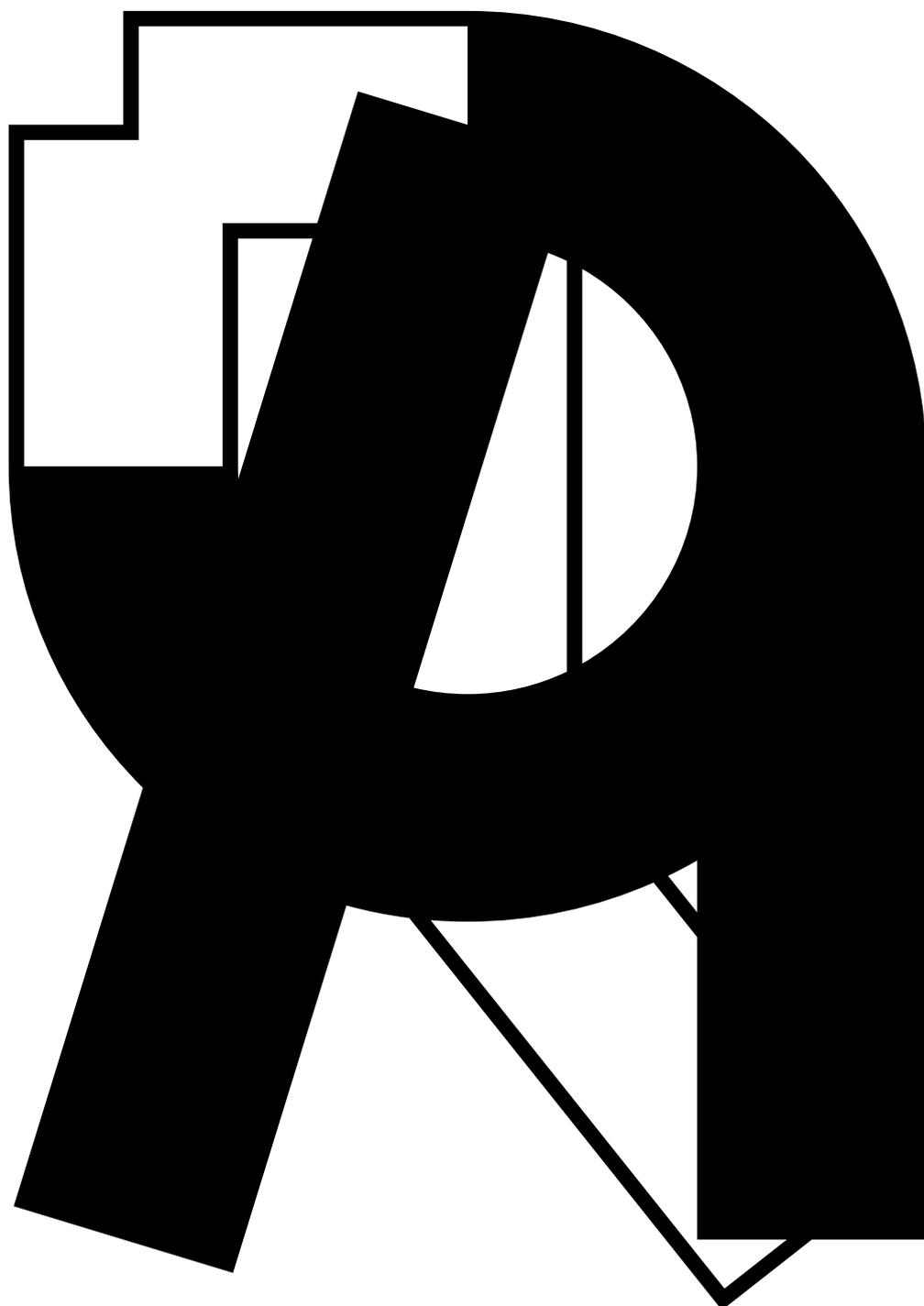


EMMANUEL ALLOA

**Philosophie und Ästhetik.
Poststrukturalistische Perspektiven**



**Deutsche Gesellschaft
für Ästhetik**

EMMANUEL ALLOA

**Philosophie und Ästhetik.
Poststrukturalistische Perspektiven**

in: Juliane Rebentisch (Hg.),
Denken und Disziplin. Workshop der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik (2017)
www.dgae.de/kongresse/das-ist-aesthetik/

Feststellungen

Feststellung 1

Der heutige Kunstdiskurs rekurriert massiv auf Theoriebausteine poststrukturalistischer Provenienz.

Feststellung 2

Theorien im Umkreis des poststrukturalistischen Denkens haben vielfach die Nähe zu künstlerischen Positionen gesucht, sei es in Form von Texten über einzelne Künstler oder in der Übernahme künstlerischer Strategien.

Feststellung 3

Poststrukturalistisch inspirierte Philosophien haben nur selten systematisch ausgearbeitete Abhandlungen zur Ästhetik vorgelegt.

Feststellung 4

Werke im Umkreis des Poststrukturalismus wurden und werden in der Gegenwartskunst stark rezipiert, allerdings gerade nicht die ästhetisch/kunsttheoretischen Schriften, sondern primär Schriften aus anderen philosophischen Bereichen (Subjekttheorie, Ontologie, Metaphysik, politische Philosophie).

Bemerkungen

Ad Poststrukturalismus: Der Ausdruck 'Poststrukturalismus' wird hier als Sammelbegriff für philosophische Versuche verwendet, die vornehmlich in Frankreich (aber nicht nur) von der strukturalistischen Sprachwissenschaft einen bestimmten Sinnbegriff geerbt haben, zu dem sie sich in kritischer Absicht in Beziehung setzen. Als 'poststrukturalistisch' sollen im Folgenden all jene Theorieströmungen gefasst werden, welche die folgenden zwei Prämissen anerkennen. Sie teilen:

(a) den Grundgedanken des Strukturalismus, dass es in Bedeutungssystemen keine feststehenden Bedeutungen gibt, sondern sich diese stets *negativ aus ihrer Differenz heraus zu dem ergeben, was sie nicht sind* (Saussure: In der Sprache gibt es nur Unterschiede und keine positiven Terme). → **Prämisse der Differentialität**

(b) die Kritik an dem strukturalistischen Grundgedanken, dass Terme zwar keine positive, inhärente Identität besitzen, aber durch ihre Stellung in einem geschlossenen Gesamtfeld der Zeichen *hinreichend* und vollumfänglich bestimmt sind, dass sie also *genau dasjenige sind, was alle anderen nicht sind*. (Deleuze: Der Strukturalismus setzt ein leeres Spielfeld voraus. Derrida: Das Spielfeld des Strukturalismus ist immer schon abgeschlossen; das Spiel der Zeichen ist im Strukturalismus zwar ein offenes, aber auch ein ungefährliches). Dagegen: → **Prämisse der radikalen Unabschließbarkeit**

Ad Feststellung 2:

In weit größerem Umfang als in der strukturalistischen Generation suchen poststrukturalistische Philosophien die Nähe zur Kunst und ihren Strategien. Diese ‚Nähe‘ kann sich unterschiedlich gestalten. Ein Schreiben ‚über‘ Kunst, ob in Form eingängiger Interpretationen (etwa: Foucaults subjekttheoretische Deutung von Velazquez' Las Meninas), von Monographien über bestimmte Kunstgattungen oder -genres (Deleuzes Kino-Bücher, Derrida über Zeichnung, Jean-Luc Nancys Schriften über die Malerei oder den Tanz, aber auch über das Porträt, Giorgio Agambens Das Ende des Gedichts etc.) oder Studien zu einzelnen Künstlern (Lyotards Bücher zu Künstlern wie Duchamp, Newman oder Buren, Deleuzes Francis Bacon, Derrida über Adami etc.).

Die ‚Nähe‘ zur Kunst nimmt jedoch vielfach auch verschlungenerere Formen der Auseinandersetzung an. Nicht immer ist eine bestimmte Kunst Gegenstand; sehr selten die Kunst als solche (vgl. auch **Feststellung 3**).

Strategisch ist jedoch nicht nur der Diskurs über die Kunst; von der Kunst werden auch vielfach Strategien übernommen, die sich etwa in der spezifischen Form des Philosophierens niederschlagen: Antilineare Gegennarrative (Deleuze/Guattari), von Mallarmé inspiriertes Aufbrechen der typographischen Einheit (Derrida), aphoristischer Stil (Baudrillard), fragmentarisches Schreiben (Lyotard) usw. Das Experimentieren als künstlerischer Schaffensprozess wird vielfach zum integralen Bestandteil philosophischer Darstellung. Bei einigen Theoretiker_innen schlägt sich diese Affinität auch in einer eigenen kreativen Praxis nieder (s. Baudrillards Fotoserie *Amerika* oder Kristevas Romanerzählungen). Auffallend ist zudem die Bereitschaft zahlreicher poststrukturalistischer Denker_innen, eigene Ausstellungen zu konzipieren (von Jean-François Lyotards epochemachenden *Les Immatériaux* (1985), über *Mémoires d'aveugles* von Jacques Derrida (1991) und Julia Kristevas *Visions capitales* (1998) bis hin zu Paul Virilios Ausstellung *Ce qui arrive* (2002) oder *Plaisirs du dessin* von Jean-Luc Nancy (2007). Des Weiteren könnte man hinzuzählen die Ausstellungen von Hubert Damisch *Tractatus tractus* (1995) oder die diversen von Georges Didi-Huberman, ob zum Problem des Abdrucks (1997), zum Atlas als Wissensform (*Atlas* 2012-14) oder zum politischen Aufruhr (2016-17).

Ad Feststellung 3:

Der vielfach festgestellten Affinität zu künstlerischen Praktiken einerseits steht andererseits ein auffallender Mangel an expliziten Kunstphilosophien und Ästhetiken gegenüber. Kaum eine Autorin oder ein Autor, die oder der im weitesten Sinne dem Poststrukturalismus zuzurechnen ist, hat eine systematische ästhetische Theorie vorzuweisen wie man sie etwa in der Kritischen Theorie oder in der analytischen Ästhetik finden könnte. Auch da reißt der Faden zu früheren philosophischen Generationen nicht ab (obwohl – oder gerade weil? – die Auseinandersetzung mit Cézannes Malerei für die Entwicklung der Spätontologie wegweisend war, legt Merleau-Ponty keine Philosophie des malerischen Mediums und schon gar keine gesonderte und

eigenständige Kunstphilosophie vor). Nur die wenigsten Werke, die Kunst zum Thema haben, verstehen sich ebenfalls als Beitrag zur Kunstdebatte und Abhandlungen darüber, was ästhetische Erfahrung ist, sucht man vergeblich. Hier ist eindeutig ein Unterschied zu den außerfranzösischen *Rezeptionen* des Poststrukturalismus zu vermerken: in Deutschland werden die Einsichten des Poststrukturalismus von Wolfgang Iser etwa zu einer Theorie *Ästhetischen Denkens* und von Dieter Mersch zu einer *Posthermeneutik* systematisiert, während im angloamerikanischen Raum die Elemente einer poststrukturalistischen Ästhetik eher außerhalb der Philosophie (nämlich primär in der Literaturwissenschaft) wirken.

Einsätze

Diejenigen Autoren, die sich mit der Frage nach dem Status der Kunst als solcher explizit auseinandersetzen, bilden eindeutig die Ausnahme; und selbst die Ausnahmen, die die Regel bestätigen, sind paradox. Dort, wo es explizit um die Frage geht, wie eine Philosophie der Kunst aussehen sollte, wird weniger eine Theorie vorgelegt als eine Metareflexion darüber, was es überhaupt heißt, diese Frage zu stellen.

a. Kunstphilosophie als Metaphilosophie

So etwa paradigmatisch Sarah Kofmans *Melancholie der Kunst*, in der eingangs bemerkt wird, dass es bei der Frage ‚Was ist Kunst?‘ vielleicht primär gar nicht so sehr die Kunst ist, die einer (Neu)bestimmung unterzogen wird, als die Philosophie selbst. Die Frage nach der Kunst zwingt laut Kofman dazu, die Form der *Was-ist-Frage* infrage zu stellen, „die Begriffe Modell und Paradigma aufzulösen und auf eine allgemeinere Weise das ganze System der metaphysischen Oppositionen in Bewegung zu versetzen, auf dem nach klassischem Brauch der philosophische Diskurs über die Kunst beruht: die Opposition von Kunst und Natur, von Sinnlichem und Intelligiblem, von Form und Inhalt, Oberfläche und Tiefe, Schein und Wirklichkeit, Zeichen und Bezeichnetem und so weiter“¹. Angesichts der Kunst, die sich gegen eindeutige Be-

¹ Sarah Kofman, *Melancholie der Kunst*, übers. v. Birgit Wagner, Wien 1998, S. 12.

griffseinhebungen verwehrt, muss die Philosophie über die ihr angestammten Verfahren nachdenken und diese unter Umständen revidieren.

b. Kunst als Hervorstreichung des Inkommensurablen

Die Idee der Kunst als irreduziblem und eigenwilligem Widerpart findet sich auch bei anderen Autoren, etwa bei Jean-François Lyotard, im Kontext seiner Theorie der widerstreitenden Diskursformationen. Für Lyotard gibt es eine unendliche Vielfalt von Diskursformen (etwa juristische, ökonomische, theologische, theoretische, literarische), die aufeinander nicht rückführbar und füreinander inkommensurabel sind. Unter Rückgriff auf Wittgensteins Konzept des Sprachspiels geht es um Ordnungen, die nebeneinander bestehen, von der allerdings keine den Anspruch erheben kann, alle anderen zu begründen. Zwischen Diskursarten besteht folglich eine prinzipielle Inkommensurabilität. Der Kunst kommt dann die Rolle zu, diesen Hiat zwischen den Diskursarten weniger zu überbrücken als kenntlich zu machen. Lyotard denkt hier in erster Stelle an Duchamp, der ein Leben lang „Material, Werkzeuge und Waffen für eine Politik des Inkommensurablen“ entwickelt hat.² Gegen die Einschleifung des Heterogenen soll durch immer neue ästhetische Experimente das Unverfügbare offengehalten werden.

c. Pluralisierung

Laut Jean-Luc Nancy krankt das Verhältnis der Philosophie zur Kunst daran, dass die Philosophie immer nur im Kollektivsingular denkt („die Kunst“, „das Werk“, „die Erfahrung“ etc.). Im Ausgang einer scheinbar randständigen Frage (warum gibt es eigentlich mehrere Musen und nicht nur eine?³) entwickelt Nancy seine Theorie der singular-pluralen Künste. Die Vielfalt der Musen, der eine Vielfalt der Künste, aber auch der Sinne entgegensteht, ist selbst wiederum in kein System der Medienspezifik oder der Orthoästhetik zu pressen. Sinnlichkeit, so Nancy, ist weder auf Subjekte noch auf Sinnesdaten zurückzuführen, sondern ist der Ort einer permanenten Selbst-Zer- und -mitteilung des Sinns. Die innere Pluralität der Künste bricht die Einheit der Wahrneh-

² Jean-François Lyotard, *Die TRANSformatoren DUCHAMP*, übers. v. Regine Bürkle-Kuhn u.a., Stuttgart 1986, S. 22.

³ Jean-Luc Nancy, *Die Musen*, übers. v. Gisela Febel und Jutta Legueil, Stuttgart 1999.

mung, der Erfahrung oder der Handlung auf, zerteilt die Sinnlichkeit von innen heraus, und löst die Sinne von der Funktion der Kommunikation oder der Bedeutsamkeit. Gegen den ‚Ästhetizismus‘, worunter Nancy eine klassische Haltung der philosophischen Subsumtion fasst, gilt es sich dieser Selbstvervielfältigung innerhalb der ästhetischen Erfahrung auszusetzen. Für Nancy findet im ästhetischen Geschehen eine ‚Suspension‘ des Sinns statt, bei der der Sinn als stets bereits entzogener erfahrbar wird.

Die Bedeutsamkeit des Unbedeutenden. Ein ästhetischer Poststrukturalismus

Gibt es eine poststrukturalistische Ästhetik? Gibt es gemeinsame Grundzüge in der Bestimmung des Verhältnisses von Philosophie und Kunst? Der Versuchung, diese Fragen eindeutig und allgemein zu beantworten, muss widerstanden werden – die Jeweiligkeit der Vollzüge bleibt fruchtbarer als ihre begriffliche Vereinheitlichung.

Dennoch kann zumindest ein genealogisches Moment angedeutet werden. Wenn Deleuze auf das ‚Mindere‘ zu sprechen kommt, Lyotard auf das ‚Unartikulierte‘ oder Nancy auf den ‚sinnlichen Überschuss‘, dann lässt sich die Brücke zu einer Grundunterscheidung im Strukturalismus schlagen.

Der Strukturalismus verdankt bekanntlich einen erheblichen Anteil seiner Begriffe der Phonologie, nicht zuletzt über die Vermittlung der Sprachwissenschaftler vom Prager Kreis wie Jakobson oder Trubetzkoy. Die berüchtigte ‚Geschlossenheit‘ des strukturalistischen Differenzbegriffs (s. Prämisse (b)), die den Stein des Anstoßes liefert, ist in einer ganz bestimmten phonologischen Vorentscheidung vorweggenommen, nämlich in der Differenz zwischen bedeutungsindifferenten, bedeutungsunterscheidenden und bedeutungstragenden Zeichen.

Phon	Phonem	Morphem
Phonetik	Phonematik	Morphematik
<i>bedeutungsindifferent</i>	<i>bedeutungsunterscheidend</i>	<i>bedeutungstragend</i>

In der ersten Spalte geht es um bloße Klangmaterie (das Phon), mit dem sich die Phonetik aus rein physiologischer Perspektive beschäftigt (hier geht es um bedeutungsindifferente Zeichen). Wichtiger ist das Verhältnis von der zweiten und dritten Spalte: Zwar besteht Sprache aus reinen Unterschieden, so Saussure, doch nicht alle Unterschiede sind relevant. Aus strukturalistischer Perspektive geht es darum, die kleinsten signifikanten Zeicheneinheiten zu identifizieren. Hier kommt der Unterschied zwischen Phonem und Morphem ins Spiel: Einzelne Konsonanten können phonemisch voneinander unterschieden werden, bedeuten aber für sich genommen noch nichts; erst in Verbindung mit Vokalen bilden sie einzelne Sinneinheiten, die auch als Morpheme bezeichnet werden und als kleinste Einheiten des Satzes fungieren. Entlang der Grenze zwischen Phonem und Morphem verläuft auch die Grenze zwischen relevanten und irrelevanten Unterschieden: Wer den Sinn einer Aussage verstanden hat, kann sie auf seine Weise wiederholen und wiederholt dabei den wiederholbaren morphematischen Kern, nicht aber die Tonhöhe, die Prosodie oder den Rhythmus des anderen Sprechers. Wo die Grenze zwischen bedeutungstragenden und bedeutungsunterscheidenden Elementen verläuft, steht allerdings nicht ein für alle Mal fest, sondern wird in jeder Sprache anders gezogen.⁴

Die ‚Schließung‘ des Zeichenfeldes, die Derrida minutiös in der Grammatologie dekonstruiert, hängt an einer Vorbedingung: Sie steht und fällt mit der Grenzziehung zwischen relevanter und irrelevanter Zeichenmaterie. Kurzum, es geht um codierte Differenzen. Erst wenn der Bereich fest umrissen ist, für den gilt, dass seine Differenzen nicht nur bedeutungsunterscheidend, sondern bedeutungstragend sind, kann das Spiel der differentiellen Bestimmung – im Sinne von: *omnis determinatio est negatio* – eröffnet werden. Das Kriterium um phonemische von phonetischen Differenzen

⁴ Ob man in Oberfranken das *r* rollt, ändert an dem Gehalt der Worte genausowenig wie Jacques Brel's Liedtexte umgeschrieben werden müssen, wenn sie von einem Sänger gesungen werden, der das *r* nicht alveolar realisiert (also ‚rollt‘). Ganz anders hingegen auf Portugiesisch, wo das gerollte und das ungerollte *r* zwei klar verschiedenen Phonemen entsprechen.

abzugrenzen ist denkbar einfach: Erstere machen einen Unterschied, letztere nicht; einen Unterschied machen sie, weil sie gleichsam stabilisierte Differenzen sind, die endlich, abzählbar und wiederholbar sind.

Die dekonstruktive Variante des Poststrukturalismus kommt mit den anderen zuvor angeführten darin überein, dass sie eben jene Grenzziehung hinterfragt. Wenn nicht von vornherein entschieden werden kann, was in einer Äußerung zur Botschaft gehört und was bloß Unterlage ist, hat dies erhebliche Konsequenzen für das Sinngeschehen, da die Hierarchie zwischen Bedeutsamkeit und Bedeutungslosigkeit ins Wanken gerät. In gewisser Hinsicht arbeiten sich die hier behelfsmäßig unter der Rubrik 'Poststrukturalismus' gefassten Theorien also noch an einer folgenschweren Unterscheidung im Strukturalismus ab.

Eine ‚Nähe‘ zu künstlerischen Praktiken zeichnet sich möglicherweise genau in diesem Punkt ab, wenn es darum geht, die allzu glatte Isolierung der Botschaft von ihrer Einfassung und das Herauslösen des Inhalts aus dem Vehikel zu hinterfragen. Die Jeweiligkeit des Stoffs, die Eigenart der Linienführung, die Geschwindigkeit einer Kamerafahrt, die Körnigkeit der Stimme, das Ereignis einer Aufführung – es geht um ein ästhetisches So-sein, das nicht restlos in ein wiederholbares Was-sein übersetzt werden kann; im Moment der Unübersetzbarkeit ist zugleich eine gewisse materielle Unersetzbarkeit angelegt. Es geht mit anderen Worten um Medien des Sinns, die selbst gewöhnlich für unbedeutend gehalten werden und durch die der Blick hindurchgeht. Doch wenn es stimmt, dass Medien immer schon übergreifig in solches einwirken, was sie übermitteln, dann heißt dies, dass die Botschaft immer schon ein wenig anderes besagt als gemeint. Wo Medien im Spiel sind, kommen das Sinnliche und das Sinnhafte nie ganz zur Deckung. Künstlerische Praktiken machen deutlich, dass es um Vollzüge geht, bei denen man immer schon ein Stück weit anderes tut als man denkt.

Wenn künstlerische Praktiken also einerseits den Sinn für eine solche Andersheit schärfen, lenken sie zugleich den Blick zurück auf die Vorgängigkeit des Faktischen. Jede beliebige Äußerung (eine Behauptung, ein Schrei, eine Geste, ein Pinselstrich) kann als sinnlos, irrelevant oder unbegründet abgetan werden, sie kann allerdings

nicht mehr ungeschehen gemacht werden, denn sie wurde wahrgenommen. Der Aufforderung, die von Kunstwerken ausgeht, kann man sich entziehen, man kann sich abwenden oder weghören. Doch das Weghören bestätigt bekanntlich nur noch, dass der Anspruch gehört wurde. Im Umkehrschluss bedeutet dies: Kunstwerken können auch da gelingen, wo sie künstlerisch misslingen – ihnen kann der ästhetische Gehalt, nicht aber die ästhetische Faktizität abgesprochen werden.

Für die philosophische Reflexion allgemein birgt das ästhetische Feld insofern ein entscheidendes Potential, als sich hieran ein anderes Konzept von Forderungen (claims) gewinnen lässt. Anders als im Feld diskursiver Auseinandersetzung, in dem bereits vorentschieden ist, in welcher Form Geltungsansprüche vorgetragen werden können, geht es hier um (Auf-)Forderungen, deren Sinn und Grund möglicherweise noch nicht überprüft und eingesehen werden kann. Mit ästhetisch-ästhetischen Ansprüchen befindet man sich auf einer Ebene, die früher beginnt als auf der Stufe rationaler Argumente. Das kritische Potential des Ästhetischen ist nicht zuletzt darin zu suchen, dass es über die Rahmenbedingungen von Vernunft und ihrer normativen Aushandlungsprozesse selbst Aufschluss geben kann. Ästhetische Forderungen kommen unaufgefordert und mögen keinen Anspruch darauf haben, erfüllt zu werden; durch ihre schiere Äußerung wird ein gegebener Begründungszusammenhang gezwungen, sich zu sich selbst zu verhalten. Denn das Ausschlagen oder Ausschließen von Ansprüchen setzt immer mit Verzug ein; der Dissens beginnt erst dort, wo innerhalb des Sensus etwas vernommen wurde: erst nachträglich kann man dieses Etwas als unbegründet oder gegenstandslos erklären und aus der Ordnung der Bedeutsamkeiten ausschließen. Die Frage, ob ein Anspruch besteht, kann aber nicht verhehlen, dass er wahrgenommen wurde; es mag der Grund, nicht aber die Existenz einer solchen Forderung geleugnet werden. Unter Umständen sind poststrukturalistische Positionen dort an gegenwärtige Diskurse über Normativität am anschlussfähigsten, wo sie den Umweg über ästhetische Fragstellungen nehmen.