



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2013

Zeit, Geld und Materie: Ästhetische Materialität heute

Egenhofer, Sebastian

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-87028>
Book Section

Originally published at:

Egenhofer, Sebastian (2013). Zeit, Geld und Materie: Ästhetische Materialität heute. In: Birkett, Richard; Lewitt, Sam. and Materials and Money and Crisis. Köln: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 43-56.

ZEIT, GELD UND MATERIE. ÄSTHETISCHE MATERIALITÄT HEUTE

In einer Analyse von Filmen über die Finanzkrise haben Jeff Kinkle und Alberto Toscano auf ein in Variationen wiederkehrendes Muster hingewiesen: Die Krise spielt sich im Bereich der virtuellen Finanzwelt ab; ihre Auswirkungen auf die reale Welt mögen zwar eklatant sein, ihre Wurzel liegt aber in der Ablösung der Spekulation von der Realbasis der Gebrauchswerte und ihrer Produktion. Wenn sich der Spuk verzieht, tauchen jene nostalgisch beschworenen Realia auf: das Land, die Familie und ‚real jobs‘.¹ Dieses Schema blendet aus, wie sehr die reale Welt von der Geldabstraktion durchdrungen und bis in ihre materiellen und epistemischen Strukturen und, was die Subjekte betrifft, bis in die kognitiven und emotionalen Fähigkeiten hinein von der Bewegung des Tauscherts mitkonstituiert ist. Nur vor dem Hintergrund einer als digital entkoppelt und sozial pervertiert gezeichneten Finanzwelt – düster-glamouröse Deckimagination, die der realen Abstraktheit des Problems: dem Problem der Realabstraktion² nicht gerecht wird – erscheint ein früheres Stadium territorial gebundener kapitalistischer Produktion, die fordistische Industrieproduktion von Gebrauchsgütern, in diesem sakramentalen Licht.

*

Im Bereich der zeitgenössischen Kunst ruft zwar niemand nach Job, Familie und unkorrupten Gebrauchswerten, der Widerstand gegen die homogenisierende Kraft der Geld- und Datenströme ist aber ein Leitmotiv im aktuellen kunsttheoretischen und kunstkritischen Diskurs. Dieser Widerstand ist strukturell an Figuren des Lokalen und der Trägheit der Materie gebunden. Die Korrelation der virtuellen und der realen Ebene ist dabei unterschiedlich konfiguriert. Die materielle und raumzeitliche Bindung meint kaum mehr die Bindung an einen geografischen und kulturellen Ort; zu nachdrücklich hat sich die Warenförmigkeit und Mobilität von Kunst durchgesetzt. Der ort- und funktionslose oder autonome ästhetische Signifikant behauptet aber in dem Segment des Markts, in dem er zirkuliert, noch immer einen Status materieller Singularität, den das Eindringen von seriellen Techniken und die Entmystifizierung der Kunstproduktion von Duchamp bis zur Minimal, Pop und Conceptual Art nur wenig erschüttert haben. Auch wo Kunst, die proteische Wandelbarkeit – den Durchlauf durch verschiedene Formate, den das Bad der digitalen Konvertibilität ermöglicht – inszeniert, soll die Konversion im Moment der Berührung der virtuellen und der materiellen Dimension eine Abweichung erleiden. Veralterte Maschinen, unbeherrschte Materialeigenschaft, gezielt hervorgehobene Kontingenz binden das Element der unendlichen digitalen Vervielfältigung in einer singularisierten Materialität ab, die wiederum als Träger des finanziellen Investments auf dem Kunstmarkt fungiert. Mir scheint diese Konstellation, die man mit David Joselit als die der *Conceptual Art 2.0* fassen könnte, paradigmatisch.³ Analoge Muster finden sich in aktuellen Theorien der Gemeinschaftsbildung, die von Nicolas Bourriaud über Jacques Rancière und Paolo Virno bis zu Tiqqun von der Reassoziierung der nomadischen und atomaren Subjekte auf der Grundlage materieller Kontiguitäten, minimaler Gesten, teilbarer Formen der Welterschließung ausgehen. Der Raum der Geldabstraktion und des digitalen Codes – der dominanten Medien universeller Vermittlung, in dem sich Subjekte, Güter und Informationen nach Gesetzen der Markteffizienz verteilen – soll durch die Interferenz mit

¹ Jeff Kinkle/Alberto Toscano, „Filming the Crisis: A Survey“, in: *Film Quarterly*, Vol. 65, Nr. 1 (Fall 2011), S. 39-51.

² Toscano hat den Begriff der Realabstraktion im Anschluss an die Arbeiten Alfred Sohn-Rethels (*Geistige und körperliche Arbeit*, 1970/1989; *Das Geld, die bare Münze des Apriori*, 1976) zuletzt mehrfach wieder aufgegriffen (s. Alberto Toscano, „The Open Secret of Real Abstraction“, in: *Rethinking Marxism: A Journal of Economics, Culture & Society*, Vol. 20, Nr. 2 [April 2008], S. 273-287; ders.: „The Dead Pledge of Society“, in: *Inaesthetics*, Nr. 3, Berlin 2012, S. 165-170).

³ David Joselit, „Conceptual Art 2.0“, in: Alexander Dumbadze u. Suzanne Hudson (Hg.), *Contemporary art: 1989 to the present*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2013, S. 159-168; zur weiteren Entfaltung: ders., *After Art*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2013. Besonders mit Blick auf die Arbeit von Seth Price, Kelley Walker und Wade Guyton situiert John Kelsey das widerständige Potential von Kunst in den Momenten der materiellen Störung digitaler Umformatierung (s. John Kelsey, „100%“ u. „Decapitalism“, in: ders.: *Rich Texts. Selected Writings for Art*, Berlin/New York, Sternberg Press, 2010, S. 15-22 u. 65-74).

Momenten lokaler Intervention gestört werden. Kunst wird theoretisch als Katalysator einer irregulären und prekären Agglomeration der Gesellschaftselemente gefasst.

*

Diese Widerständigkeit ist also bereits als Signatur dessen akzeptiert, was in der gegenwärtigen Öffentlichkeit – auf einem Markt, der wie jeder Markt in einem Moment simultaner Balance zentriert ist – als Kunst zirkuliert. Die materielle Singularität und Inkommensurabilität findet ihr Gegengewicht in der spekulativen Übertreibung des Tauscherts dieser besonderen Ware – ebenso wie in der diskursiven Überbewertung, die die Produktion und Konsumtion von Kunst zu Paradigmen der aktuellen Produktionsweise (mit ihrer angeblichen Dominanz „immaterieller Arbeit“) und einer zukünftigen („postnationalen“, „postreligiösen“) Vergemeinschaftung überhöht. In besonderer Weise betrifft diese Stellung zum Markt Begriff und Realität materieller Authentizität. Die spekulative Gier, die sich in der Kaskade der Optionsscheine die Zukunft einverleibt, sucht in den Zeugnissen eines wirklich gelebten Lebens ihr Komplement – und konsumiert zwangsläufig nur deren Zeichentauschwert. Während in New Yorker Biofoodläden das sandgestrahlte Holz aus alten Scheunen verbaut wird,⁴ schießen in Miami die Preise für die Residuen von Theaster Gates kommunitären Wohn- und Arbeitsprojekten durch die Decke. Der protentionale und der retentionale Einzugsbereich der Marktgegenwart erweitern sich spiegelbildlich. Die letztjährige documenta hat mit ihrer Beschwörung der *agency* der ‚Dinge‘ – von Hitlers Badetuch über zerstörte Vasen aus Beirut und Strommasten aus Zypern bis zu Sandstein aus Afghanistan – dieser Spektakularisierung von Geschichte einen Rahmen theoretischer Nobilitierung geliefert. Jedoch war die Ausstellung selbst nur Symptom der Orientierung des aktuellen universalismus- und rationalitätskritischen Diskurses an Simulakren voraufklärerischer Welt- und Wissensmodelle. So erlebt das Paradigma der Reliquie, die durch ihre Herkunft – oft in Verbindung mit der Biografie des Autors, der damit zum Sujet gewordenen Künstlerfigur – mit Bedeutung oder Zeugniskraft aufgeladen sein soll, schon seit längerem einen Boom. Auch hier hat die Irreproduzibilität des Objekts nichts mit der Benjaminschen Echtheit des ortsgebundenen Werks und seiner Aura zu tun. Die meisten Arbeiten, die das Modell der Reliquie aufrufen, leben von der Dramatisierung der Entwurzelung ihrer Elemente, die auf den abwesenden historischen Boden verweisen. Die potenziell emanzipatorische Funktion als Modell autonomer Subjektivität, die das neuzeitliche Kunstwerk durch die Negation seiner Materialität zugunsten des ästhetischen Scheins gewonnen hat, ist durch die objektive – allerdings auf Kommentar und Zertifizierung angewiesene – Authentizität dieser opaken Zeugnisse ersetzt. Wurzeln ohne Boden, die – hergezeigt in dem neben Tauschwert und digitalem Code dritten Element universeller Dekontextualisierung, dem modernen Ausstellungsraum – ihre semantische Ladung ins Gespinnst identitätspolitischer Erzählungen übersetzen.

*

Eine komplementäre Figur ästhetischer Materialität ist die der wurzellosen Blüte oder Wucherung, die die Inkompatibilität des verselbständigten Tauscherts mit der Basis der materiellen Gebrauchswerte anzeigt. Bedarf der Tauschwert in seiner regulären Zirkulation, die unsere Wirklichkeit durchgreifend und auf so natürlich erscheinende Art informiert, der Verpuppung ins Material des Gebrauchswerts, in dem er sich inkarniert und stirbt, so hält der Kreislauf beim ästhetischen Signifikanten, der dem Gebrauch und Verbrauch entzogen ist („absolute Ware als jenes gesellschaftliche Produkt, das jeden Schein des Seins für die Gesellschaft abgeworfen hat, den sonst Waren krampfhaft aufrecht erhalten“⁵), zwischen Tod und Auferstehung inne. Der ästhetische Signifikant ist doppelt inkommensurabel: mit den materiell gebundenen Zwecken, den Bedürfnissen und ihrer Befriedigung, und mit der Selbstverwertung des Kapitals, dessen Zirkulation im ästhetischen Objekt still gestellt ist. Der Tauschwert, statt ein Material zu penetrieren und zum Gebrauchswert zu formieren, gleitet ab an dieser Zwischenschicht einer abstrakten Sichtbarkeit und inkarniert

⁴ Das Beispiel ist aus John Kelsey, „The Self-Employment Rate“, in: ders., *Rich Texts* (wie Anm. 3), S. 179.

⁵ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1970, S. 351.

sich in der Hülle oder dem Schaum substanzloser Qualitäten.⁶ Der naturanaloge ökonomische Kreislauf ist in den Prunk des libidinös besetzten Scheins umgelenkt. Der Glamour, der Kunst umgibt, rührt von dieser Stillstellung zwischen Leben und Tod und von der supplementären Lebendigkeit des Toten her. Auch wenn die Bezugnahmen auf das Abjekte, Informe oder Anale nicht ausbuchstabiert sind, ist deshalb immer ein Moment des Ekels in diesen Glanz gemischt.⁷

*

Offenbar trägt also gerade die Warenform, der bildende Kunst sich mit dem Verlust der kultisch-religiösen und zunehmend auch der repräsentativen Funktion adaptiert, zur Stabilisierung der materiellen Singularität oder Exklusivität des Wertträgers bei. Als „international currency“ kann Kunst nur durch die Bindung an eine singuläre oder rare Materialität fungieren – nicht allein durch die gesteigerte Zirkulation im massenmedialen/virtuellen Raum.⁸ Die skizzierten Modelle dieser Bindung – die Interferenz von träger Materialität und Raum der Virtualität; das zeugnishaft Ding; die Wucherung des ästhetischen Signifikanten – finden sich in jenem Segment der ästhetischen Produktion, das als autonome Hochkunst inmitten einer explodierenden visuellen Kultur überlebt. Ihre Autonomie ist Anzeige eben ihrer primären Funktionslosigkeit in dem durch die technischen Bildmedien transformierten öffentlichen Raum. Weil Bilder so eminent reproduzierbar geworden sind, scharrt Kunst als Komplement zum spekulativen Tauschwert einen Boden irreproduzierbarer Materialität ‚unter‘ jeder anderen – politischen oder dekorativen – Funktion zusammen. Dieser insulare Halt, der selbst im Tauschwert schwimmt, ist also nicht ohne weiteres dem Land, dem Boden der konkreten Erfahrung und den Bildern der Nähe und Weltvertrautheit analog, die sich nach Kinkles und Toscanos Analyse im Film dem Spuk der Finanzkrise entgegensetzen. Der Widerstand des Realen ist im ästhetischen Zeichen im Vorhinein virtualisiert. Es ist ein allegorischer Widerstand, den es in seine Immanenz aufgenommen hat und der ihm gerade nicht widerfährt.

Dennoch drückt sich in der idiosynkratischen Materialität des ästhetischen Zeichens nicht nur ein aktuelles Kompensationsbedürfnis aus; sie steht in der langen theoretischen Tradition, die der ästhetischen Erfahrung eine prekäre Zwischenstellung – nicht notwendig eine Vermittlungsfunktion – zwischen der Sinnlichkeit und dem Begriff zugewiesen hat. Für Adorno, dessen *Ästhetische Theorie* diese Tradition summiert, ist Kunst so in ihrer rezeptiven Öffnung auf oder in der mimetischen Anschmiegung an einen materialen und naturhaften Grund Modell einer Beziehung auf das Nichtidentische, auf das Andere des normierenden, identifizierenden Begriffs, den er in der Tradition der kritischen Theorie mit dem Tauschwert zusammen denkt.⁹ Seit Kants Vernunftkritik ist diese Konstellation virulent, die in der ästhetischen Produktion und Rezeption das Subjekt – anders gesagt, das Bewusstsein: das sprachlich stabilisierte Element des menschlichen Weltverhältnisses, in dem sich eine intersubjektiv teilbare Wirklichkeit konstituiert – an einen unverfügbaren Grund rühren lässt, der hier nicht schlicht als Rohstoff der Sinnlichkeit der begrifflichen Normierung überantwortet wird, sondern in seiner Eigendynamik sich in die ästhetische Form oder in das Spiel der ästhetischen Erfahrung fortsetzt und übersetzt. Bei aller Varianz des jeweiligen Begriffs der Passivität oder Rezeptivität und der Namen des passiv

⁶ Für die präzise Evokation solcher Substanzlosigkeit in Arbeiten von Rachel Harrison s. abermals John Kelsey, „Our Bodies, Our Shelves“, in: ders., *Rich Texts* (wie Anm. 3), S. 129-131; auch: „Sculpture in an Abandoned Filed“ (ebd., S. 165-176) über dieselbe Künstlerin.

⁷ Unter den Beispielen für das Informe, die Rosalind Krauss und Yve-Alain Bois im Zug ihrer Übertragung von Georges Batailles Konzept auf die Kunst seit den 40er Jahren beleuchten (s. Y.-A. Bois/R. Krauss, *Formless. A User's Guide*, New York, Zone Books, 1997), scheint mir aus aktueller Sicht der Kitsch – der Kitsch von Lucio Fontanas Keramiken und der Schlangenlederschuhe von Jean Fautrier (ebd. S. 21, 122) – das subversivste.

⁸ David Joselit trennt in *After Art* (wie Anm. 3) nicht deutlich zwischen der Funktion als „international currency“ (ebd., S. 1), die Kunst auf Grund ihrer materiellen Singularität, die sie als spekulative Wertanlage geeignet macht, gewinnt, und ihrem beschleunigten Umlauf im globalen Raum der digitalen visuellen Kultur. Das macht auch seine Entgegensetzung des „neoliberalen“ und des „fundamentalistischen“ Paradigmas (s. S. 3 u. passim) fragil.

⁹ Diese Tradition beginnt natürlich bei Marx selbst; maßgebliche Analysen zum historischen Zusammenhang abstrakt-philosophischen (begrifflichen) Denkens und der Geldwirtschaft sind die genannten von Alfred Sohn-Rethel (s. Anm. 2).

erfahren Grundes („Erde“, „être brut“) finden wir etwa auch bei Martin Heidegger oder Maurice Merleau-Ponty analoge Verortungen der Kunst an einer Schwelle zum begrifflich Inkommensurablen, dem sie Stimme oder Form oder Gegenwart verleiht.

*

Es scheint mir aufschlussreich, die hier ins Spiel kommenden Verhältnisse von Passivität und Aktivität und damit das Schema der Temporalität zu formalisieren, in dem sich Materialität und Form gemäß dieser Tradition einschreiben. Primär wird dem Begriff – als Spontaneität des Denkens ebenso wie in seiner entfremdeten Gestalt als instrumentelle Rationalität – der aktive Part zugeschrieben: die Arbeit der Identifizierung, Normierung, Homogenisierung oder Formung des diesem Zugriff passiv unterworfenen Materials. Das Material aber muss dieser Arbeit gegeben werden. Die Funktion der Aufnahme dieser Gabe übernimmt eine Rezeptivität, die darin ihrerseits passiv auf die affizierende und insofern aktive Materie bezogen ist. Daher kann und muss die Arbeit des Begriffs auch ihrerseits als eine Abwehrarbeit gefasst werden, die einen Raum der Gegenwart und der identischen Wiederkehr im Gesamtgeschehen eigendynamischer materieller Prozesse stabilisiert.¹⁰ Die Mittel dieser Stabilisierung konnten nur für einen kurzen historischen Moment als die Vermögen eines transzendentalen Subjekts begriffen werden. Sie haben selbst eine materielle Realität und Geschichtlichkeit, die schon vor Kant mit dem als Maschine gefassten affizierbaren Körper und nach ihm mit dem Gesamtkomplex der Apparate verbunden wurde, die das Verhältnis der vergesellschafteten menschlichen Subjekte auf die Natur vermitteln. Selbst wenn daher, wie etwa für Merleau-Ponty, so explizit der Leib der Welt ihre Form gibt, so ist dieser Leib doch nicht nackt; er hat sich vom ersten Werkzeuggebrauch mit anderen Körpern vernetzt. Vom Faustkeil zur Kleidung zu allen technischen Medien von der Schrift bis zur Straße, die das Verhältnis der Subjekte untereinander und zur Natur vermitteln, ist es ein selbst materieller, historisch sedimentierter Unterbau, der die Gegenwart einer Welt konstituiert.

Es ist die derart transzendental und historisch konstituierte Gegenwart einer Welt, der konstanten Form eines geregelten Ablaufgeschehens, in die gemäß dem umrissenen theoretischen Modell in der ästhetischen Produktion und Erfahrung jenes Außen einbricht, das die begrifflich inkommensurable, die noch ungebändigte und aktive Materie ist. Und es ist dieser Einbruch, von dem der aktuelle (aber so tief verwurzelte) Diskurs sich die Möglichkeit der Emergenz des Neuen verspricht. In paradoxer aber auch schlüssiger Weise wird von der Effizienz dieses Außen oder Früher, das in der ästhetischen Produktion und Erfahrung die Apparate der technisch-begrifflichen Normierung in irgendeiner Weise ungedämpfter passieren soll, eine Öffnung der in sich nur zirkulierenden Gegenwart auf eine nichterwartbare Zukunft erhofft. Adornos *Ästhetische Theorie* spannt diesen archäo-eschatologischen Bogen von Mimesis und Erlösung nur besonders deutlich aus. Die analoge Struktur einer Kopplung von begrifflicher Inkommensurabilität – einer Erfahrung radikaler Passivität – und messianischem, unvorhersehbarem Ereignis findet sich in vielfachen Varianten in gegenwärtiger ästhetischer Theorie.¹¹

*

¹⁰ Für Georges Bataille ist so die der (begrifflichen, technischen) Formgebung zugrundeliegende passive Materie nur Baustoff des ontologischen Gefängnisses des geschlossenen Universums – mit seinem „Oberaufseher“ [chief gard], Gott oder der Idee (s. Georges Bataille, „Base Materialism and Gnosticism“ [1930], in: ders., *Visions of Excess. Selected Writings 1927-39*, hg. v. Allan Stoekl, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, S. 45-52, zit. S. 45); die dieses Gefängnis erodierende „niedrige Materie“ [base matter] (matière bas) ist mit der Triebenergie, der Animalität und politisch mit der revolutionären Menge assoziiert (s. die Einträge „Architektur“, „Materialismus“, „Metamorphose“, „Formlos“ und „Mund“ im *Kritisches Wörterbuch der Documents*: G. Bataille u.a., *Kritisches Wörterbuch*, hg. v. Rainer Maria Kiesow und Henning Schmidgen, Berlin, Merve Verlag, 2005). Bataille hat allerdings nur kurz daran geglaubt, dass die Kunst ein bevorzugter Einbruchsort dieser niedrigen Materie sei; sie erwies sich vielmehr als Training in Techniken der Sublimation.

¹¹ Für eine kritische Analyse dieser Konstellation s. Sebastian Egenhofer, „Zum Begriff der Wahrheitsproduktion. Heidegger mit Spinoza“, in: ders., *Produktionsästhetik*, Zürich/Berlin, Diaphanes, 2010, S. 165-224, bes. S.168-91.

Mit der Explikation dieses temporalen Schemas wird eine Ambiguität oder genauer: eine Triplizität des Begriffs der Materialität sichtbar, die für das Problem der Beziehung von ästhetischer und historischer Erfahrung entscheidend ist. Material ist hier einmal der gebändigte, wie immer qualifizierte Füllstoff der vorgesehenen Plätze einer in sich stabilen Welt. In den skizzierten Paradigmen ist der so begriffene passive Werkstoff von der eigentlich ästhetischen Materialität aber unterschieden. Diese bleibt dynamisch an den präsynthetischen Grund, an die noumenale Rückseite jenes Kleids der Qualitäten gebunden, in dem Materialität erscheint. Gerade in ihrer gesteigerten Intensität bleibt die ästhetische Erscheinung daher heteronom auf das Außen oder Früher bezogen, an das die transzendental und geschichtlich konstituierte Gegenwart nur grenzt. Drittens aber weist das Schema auf die sedimentierte Materialität der Medien und Apparate, anders gesagt, der Produktionsmittel ebendieser Gegenwart hin, auf eine historisch informierte Materialität also, die zwar partiell in Gestalt von Objekten in der Welt exponibel ist, in ihrer temporalen Bestimmung aber die wesentlich ungegenwärtige Stütze, die hardware der jeweils gegenwärtigen Welt ausmacht. Wo also ist der Widerstand inkommensurabler Materialität zu finden? In den Momenten, in denen die künstlerische Operation das Normenraster des identifizierenden Denkens oder der Doxa durchlässig macht, „um ein wenig freies und windiges Chaos hereindringen zu lassen“¹²? Oder in der eigentümlich rückbezüglichen und nahezu unmöglichen Erfahrung des Gewordenseins der gegebenen Welt oder des Sedimentcharakters der sie normierenden Apparate selbst?

Mir scheint die Antwort alles andere als eindeutig. Bei Merleau-Ponty und bei Heidegger wohl in der ersten, vormenschlichen, rohen Natur – in der *physis*, die ‚von sich her‘ oder ‚zwanglos‘ ‚aufgeht‘ und von der Kunst (*poesis*) in diesem ‚Aufgang‘ nur begleitet werden soll.¹³ Bei Adorno dagegen ist die Verschränkung von Natur und Technik voll entfaltet. Jene Natur, für die Kunst als für das Nichtidentische eintreten soll, existiert noch nicht – was zugleich heißt: nicht mehr.¹⁴ Kunst wird ihr daher nie im Modus rezeptiver Unmittelbarkeit zum Bild verhelfen, sondern durch die Angleichung (auch dies eine Art der Mimesis) ihrer Verfahren an die avanciertesten Formen gesellschaftlicher Produktion hindurch – und damit an das in diesen liegende Sediment eben jener Gewalt, die Natur nie „sie selbst“¹⁵ sein ließ. Material mag als das, was schon ist, was der konstruktiven Synthese zur Form vor-gegeben ist, daher bei Adorno noch jenen Pol der Rezeptivität besetzen, die ur- oder vorgeschichtlich als Mimesis an die Natur sich vollzogen hat; die Formen dieser Rezeptivität sind wie das Material, das sie aufzunehmen vermag, dennoch als durchdringend geschichtlich und technisch vermittelte gedacht. Trotzdem wird die Instanz des Nichtidentischen von Adorno nicht in den historisch sedimentierten Substruktionen des identifizierenden Begriffs gesucht – wie in den erwähnten Rückkoppelungseffekten von Datenströmen an veraltete oder sonst funktionsgestörte Apparate, in denen sich gerade die hardware technischer Reproduktion als Faktor der Abweichung darstellt. Die Virulenz dieser Sedimente für ein begriffs- oder metaphysikkritisches Denken ist wohl erst mit den Arbeiten Foucaults und Derridas voll ins theoretische Bewusstsein gerückt. Bei Adorno scheint Technik nicht in ihrer Kapazität der Kontamination und Unterbrechung des identifizierenden Begriffs, dessen historisch-materielles Korrelat sie ist, erfasst, nicht in ihrer Gebrechlichkeit und Kontingenz. So bleibt das Nichtidentische an den Pol der Natur und einer archaischen, aller technischen Vermittlung vorausgehenden mimetischen Angleichung des menschlichen Subjekts an die Natur verwiesen, die doch nicht ist und geschichtlich nie war. Die ästhetische Form ist so trotz und gerade aufgrund ihrer durchdringenden technisch-historischen Informiertheit *zwischen* jenes

¹² Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2000, S. 241.

¹³ In unterschiedlicher Ausprägung ist die autonome Bewegtheit der Natur oder *physis* Leitmotiv ebenso in Merleau-Pontys Texten zur Kunst (z.B. „Das Auge und der Geist“ [1961], in: ders., *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg, Meiner Verlag, 2003, S. 275-317) wie in Heideggers Denken ab den 1930er-Jahren; s. z.B. Martin Heidegger, „Die Frage nach der Technik“, in: Hg. ders., *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen: Neske, 1990, S. 15.

¹⁴ Ein Hauptmotiv der *Ästhetischen Theorie* (wie Anm. 5), siehe etwa S. 99, 104, 115 u. 198.

¹⁵ Ebd., S. 99.

vorgeschichtliche Früher und das Versprechen einer Erlösung gespannt, deren Noch-nicht-Sein ihre Dissonanz anzeigt.

*

Mir scheint, dass in der Kunst seit den 60er-Jahren dieser Zwischenraum der autonomen ästhetischen Konstruktion, die immanent die geschichtlichen Pole des Früher einer nur rezeptiv erfahrenen Natur und der Utopie einer vom Identitätszwang befreiten Zukunft aufspannt, kollabiert ist. Mit dem Abschluss der modernen Repräsentationskritik hat die ‚westliche‘, europäisch geprägte bildende Kunst jene Funktion, die sie in der Neuzeit gewonnen hat und von der ihre bürgerlichen Theoretiker von Kant bis Adorno zehren, ein Modell der autonomen Zeitlichkeit des Subjekts darzustellen, verloren. Woran verloren? Ich sehe nur Bruchstücke einer der heutigen Situation angemessenen Theorie. Ich habe erratisch einige Punkte markiert, die darauf verweisen, dass die Zeitlichkeit des Subjekts institutionell externalisiert und in ökonomischen Kategorien real gebunden ist. Es ist kein Spiel mit Metaphern, in Analogie zur Husserlschen Analyse des Zeitbewusstseins von Protention und Retention der Marktgegenwart zu sprechen. Faktisch hat das Äquivalenzgesetz die in Theorien der transzendentalen Subjektivität beschriebene Funktion des selbstreflexiven Ego, das den Horizont einer Bewusstseinsgegenwart stabilisiert, übernommen. Es ist evident, dass heute kein Subjekt mehr sondern die technischen und massenmedialen Apparate, selbst in Rechenmaschinen investiertes Kapital, konfigurieren, was Welt mitsamt ihrer Vergangenheit und Zukunft heißt.

Wenn Kunst in dieser Situation wirksam intervenieren will (statt ihr bloß unterworfen zu sein), muss sie zuerst ihr temporales Schema explizieren. Dabei wird das humanistische Paradigma, in dem sich die Strukturen von Werk, Subjekt und Geschichte überlagern – einen ersten entscheidenden Schlag hat ihm Duchamp versetzt – nicht mehr weiterhelfen. Werke, die in ihrem Körper den Bezirk des ästhetischen Scheins offen halten, in dem sich die wie immer technisch gestützte weltbildende Kapazität des Subjekts reflektiert, sind heute antiquiert. Die ästhetische Monade hat sich umgestülpt; sie ist ganz nach außen gekehrte, nun erst eigentlich fensterlose Oberfläche geworden, deren Darstellung der Welt nicht mehr an ein in sich zentriertes Subjekt adressiert und auf dessen Resonanz angewiesen ist. Das Werk ist als Objekt ins Element einer medial und ökonomisch getragenen Aufmerksamkeit getaucht, in deren Rhythmen und Intensitätsschwankungen jede einzelne Rezeption und ihre Versprachlichung aufgelöst ist – und deren Dauerbelichtung erst, mit Duchamp gesprochen, das Objekt zum Werk entwickelt.¹⁶ Dies impliziert zum einen, dass Materialität nicht mehr an einem Pol sinnlich-rezeptiver Öffnung auf eine präsynthetische Natur situiert werden kann. Eine so erfahrene Natur und ihr Subjekt sind als Figuren in einer Welt ausgelegt, deren Geschichtlichkeit ihr Bezug nicht ausmessen kann. Die Umstülpung der Werkstruktur impliziert aber auch, dass die in sich verschlossene Objektform schon im Moment ihrer Konstitution überschritten ist. Das Objekt, das das Element und die Bedingungen seines Erscheinens reflektiert, ist bereits zeitlich und räumlich entgrenzt. Auch wenn seine Materialität dinghaft, im scheinbar fetischistisch isolierten Objekt gebunden ist, kann die Werkstruktur nur als das Geschehen der Artikulation oder Explikation seiner Situation begriffen werden.

*

In der Zeitlichkeit dieses Geschehens findet der immanente Zeitspielraum des mnemonisch strukturierten Werks seinen Ersatz. Inwiefern aber kann von einem Geschehen gesprochen werden, sofern das materielle Objekt im Ausstellungsraum möglicherweise völlig still hält? Dieses Stillhalten widerspricht dem Geschehnischarakter so wenig wie ein prozessuales Werk – ein Tanz, ein Video, schmelzendes Eis, spielende Kinder – ihn sicherstellt. Das Geschehen ist die über die künstlerische Intervention hergestellte Rückkoppelung des Elements der Gegenwart, der Sichtbarkeit oder Öffentlichkeit des Werks an das, was ich mit Louis

¹⁶ Zum Readymade als „Langzeitversuch“ s. Dieter Daniels, *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, Köln, DuMont, 1992, zit. S. 217; die fototheoretische Interpretation dieses Versuchs als „Belichtung“ durch die „Nachwelt“ ist von der Beziehung der Readymades zum *Großen Glas* zwingend nahegelegt.

Althusser – der seinerseits auf Spinozas Theorie der Illusion des natürlichen Bewusstseins Bezug nimmt – seine materialen, apparativen und institutionellen *Prämissen* nennen will.¹⁷ Modelle solcher Rückkoppelung haben die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts mindestens ebenso sehr geprägt wie der Topos der Widerständigkeit gegen den identifizierenden Begriff oder die Warenform. Die Medienkritik der modernen Malerei, die einen für eine Subjektposition konfigurierten Bildraum auf die existierenden Materialien und Verfahren von Malerei zurück bezieht, die Institutionskritik der 1970er-Jahre oder die Brechung der Theater- oder Kinoillusion bei Bertolt Brecht oder Jean-Luc Godard wären prominenteste Beispiele. Jeweils wird hier das Element eines artifiziellen, sich der Abblendung eben seiner apparativen Prämissen verdankenden Scheins mit diesen Prämissen wieder verknüpft. Damit kommt jene Materialität, die ich als Produkt historischer Sedimentation, der Sedimentation von Arbeit in den materiellen Apparaten oder Produktionsmitteln gefasst habe, ins Spiel. Der Schein – dessen Scheincharakter und dessen Autonomie in seiner aus dem Fluss materieller Prozesse herausgehobenen Zeitlichkeit besteht – wird mit den selbst materiellen Bedingungen dieser Abhebung wieder in Kontakt gebracht.

Kant hat diese Abhebung der ästhetischen Gegenwart als Bedingung der Autonomie des Geschmacks formalisiert. Das Spiel der Gemütskräfte findet im Element der Selbstbeziehung des (sich) erfahrenden Subjekts statt. Es ist zwar auf den singulären, begrifflich inkommensurablen Gegenstand als auf einen Anlass oder Herd seiner Bewegtheit bezogen, aber vom heteronomen Moment aller Empirie, von dem Kausalitätsstrom, der sich der organischen Sinnlichkeit einprägt, abgetrennt. Die „Schläge des Äthers“ oder der Luft, die Farb- oder Tonempfindungen bewirken, motivieren das Geschmacksurteil nicht per se. Dieses ist reflexiv auf den Rhythmus, auf das Muster dieser Schläge, also auf die *Form* der Empfindung bezogen, zu dem sich die passiven Eindrücke bereits auf der Bühne der Selbstgegenwart des Subjekts geordnet haben.¹⁸ Diese Sistierung der ästhetischen Gegenwart wird erst wieder gelöst, wenn ihre eigene Genese oder Faktur explizit wird. Auch eine noch so sehr vom Leben zerrufte Materialität, wie sie so viele neuere Arbeiten hervorkehren, oder Materialien, die mitten im lesbar gehaltenen Prozess ihrer Formung angehalten sind, tragen dazu nichts bei. Wie der kantische „Pulsus des Äthers“ sind sie im Element des Ausstellungsraum, des externalisierten Elements ästhetischer Reflexion, auf eine Figur reduziert, die mit der temporalen Konsistenz dieses Mediums ihres Erscheinens nicht brechen kann. Erst die Rückkopplung dieses Elements ihrer Gegenwart an die technischen und institutionellen Sedimente, die sie begrenzen und tragen, schließt sie an den blinden Fortgang der Zeit zurück, der den Puls der sinnlichen Impressionen, Schlag für Schlag, aktuell sein und vergehen lässt. Die intensivierete Physikalität und die erhöhte Reflexivität der ästhetischen Erfahrung konvergieren daher. In ihrem Konvergenzpunkt wird sich die ästhetische Erfahrung zur historischen transformieren.

*

Der Widerstand gegen den Begriff und die Kritik des Scheins implizieren also komplementäre Konzeptionen von Materialität. Die ambige, oszillierende Erscheinung, die dem Begriff, der Reproduzierbarkeit und dem Äquivalenzgesetz inkommensurabel bleibt, indem sie ihre – mag sein bereits insulare und fetischisierte – materielle Singularität inszeniert; und die sedimentierte, historisch informierte Materialität der Institutionen und technischen Apparate, die das Element des ästhetischen Scheins je aktuell konstituieren. Diese Materialität kann aufgrund ihrer Querstellung zur Gegenwart, ihrer vertikalen Historizität, nicht selbst intentionaler Gegenstand werden. Sie erscheint nur in dem Moment, in dem der für das Subjekt der immersiven ästhetischen

¹⁷ Zur Anknüpfung von Althusser's Ideologietheorie an Spinoza siehe Louis Althusser, „Éléments d'autocritique“, in: ders., *Solitude de Machiavel*, Paris, PUF, 1998, S. 159-198, S. 181-89; auch: ders., „Spinoza“, in: ders., *Materialismus der Begegnung*, Zürich/Berlin, Diaphanes 2010, S. 103-123.

¹⁸ Siehe Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg, Meiner Verlag, 2009, §§ 14 und 51, B 39ff. und B 216ff. Für Kant impliziert die Autonomie des Ästhetischen – ich habe dies bisher verkürzt dargestellt und ihn über Gebühr modernisiert (oder romantisiert) – eine Reduktion gerade der eigentlich materialen Momente des Objekts des ästhetischen Urteils. Die systematische Notwendigkeit dieser Reduktion und die Bedingungen ihrer Überschreitung habe ich andernorts dargestellt (S. Egenhofer, *Produktionsästhetik* [wie Anm. 11], den Abschnitt „Erhabene Materialität“, S. 207-212).

Erfahrung konfigurierte Schein durch die Rückkopplung an seine Apparate opak wird oder gerinnt, aber der Apparat sich noch nicht als Objekt eines sei es wissenschaftlichen (etwa medienhistorischen) Bewusstseins in der wieder transparent gewordenen Welt konturiert.

Trotz dieses anästhetischen Zugs hat die Krise des Scheins – die genannten Beispiele verweisen darauf – eigentümliche und intensive ästhetische Effekte. Sie ist ihrerseits mit der Erfahrung einer Opazität verbunden, die nicht im ästhetischen Gegenstand, in der erscheinenden Figur zentriert bleibt, sondern sich über die Situation des erfahrenden Subjekts ausbreiten kann. Verfremdung, die überschlägt auf die gelebte Welt selbst und diese denaturiert, ihre geläufigen Sinnkonturen als Ausläufer einer Arbeit der Geschichte, als Spur und Schrift ausweist. Die Erfahrung dieser Opazität, die die Unmittelbarkeit der Erscheinung auf ihre Prämissen zurückdatiert, ist aber ebenso ein *Begreifen*. Dieses Begreifen schließt keine filigrane Entzifferung einzelner Prämissen des Gegebenen ein. Es erfasst nur das Faktum des Gewordenseins und der Kontingenz des Wirklichen als solches. Gehalt dieses Begriffs ist das temporale Verhältnis der Gegenwart – der vom Imaginären getragenen und symbolisch formierten Bewusstseinsgegenwart wie der technisch und institutionell gestützten Öffentlichkeit einer Welt – zur Dimension ihrer passiven Genese. In diesem Begreifen ist die Dichotomie von Rezeptivität und Spontaneität aufgelöst. Der Begriff bleibt ohne intentionalen Gegenstand. Er begreift, dass die Medien der Beziehung auf konturierbare Objekte und Ereignisse ihrerseits Abdruck oder Effekt materieller Prozesse gleicher Art sind wie jene Objekte, auf die er sich in natürlicher Einstellung durch diese Medien hindurch bezieht. Die Dichotomien von Transparenz und Opazität, der Worte und der Dinge, von Materialität und Idealität gehen unter in der Erfahrung dieser ausgreifenden Koagulation.¹⁹

*

Natürlich wird in dem Moment dieser Gerinnung die Welt nicht stehenbleiben. Die Gegenwart, die sich ausgehend von der Krise des ästhetischen Scheins eingetrübt hat, wird den Herd dieser Störung als zeiträumlich begrenztes Objekt ausfallen und seine Transparenz wiedergewinnen – solange jedenfalls, wie dieser Herd lokalisierbar bleibt. Dann wird er als allegorische Reflexionsfigur des Gewordenseins und der Kontingenz der Welt in ihr erscheinen, eine Reflexionsfigur, in der der Schein natürlicher Transparenz sich allerdings stets erneut brechen kann. Unversehens wird er in diesem allegorischen Körper eine Öffnung, eine partielle Fortsetzung finden, die dann von ihrer lokalen apparativen Bindung her denaturierend auf ihn zurückschlägt. Die ästhetische Materialität hat hier die Struktur eines unendlichen Fraktals, das den Blick mit Konturen lockt, die sich als Faltungen eines Labyrinths von Spuren oder Schriftzeichen erweisen, die sich über die Wirklichkeit ausbreiten. Im Zug dieser Inkommensurabilität überkreuzt sich das Paradigma der Kritik des Scheins mit dem der Kritik des Begriffs.

Ich habe umrissen wie die Widerständigkeit der ästhetischen Materialität in einer Kunsttheorie gefasst ist, die sie auf die Unerschöpflichkeit der Natur durch den Begriff zurückführt, sie also an einem Pol sinnlicher Rezeptivität situiert. Die Werkstruktur, die diese Positionierung impliziert, ist obsolet geworden, weil, schlicht gesagt, das rezeptive Verhältnis des Subjekts zur Natur, auch ein technisch vermitteltes, kein geschichtlich relevantes Modell von Wirklichkeitskonstitution mehr darstellt. Wie diese Widerständigkeit daher heute gefasst werden soll, wenn nicht als bloßes Komplement des retentionalen Bedürfnisses eines spekulativ entkoppelten Markts nach ‚Realität‘, hat sich nur angedeutet: Schaum der entbundenen Qualitäten, der in die Fläche des, wie wir seit Benjamin wissen, dem Schaufenster analogen Ausstellungsraums aufsteigt; hyperbolischer Fetischismus der nach außen gekehrten Monade, die das Element der von Geld- und Datenströmen getakteten Aufmerksamkeit spiegelt. Ich habe diesen Typus des wurzellosen, schwimmenden oder proteischen ästhetischen Signifikanten – Kant spricht von der *pulchritudo vaga* jener Blume, die er, wie Derrida sagt, „am

¹⁹ Einen, wie mir scheint, analogen Moment nicht mehr reflexiver Rückkoppelung von Medium und Apparat hat Nathan Brown in einer Analyse von Sam Lewitts Arbeit als „Saturation“ gefasst (s. Nathan Brown, „Framing Modernity. Sam Lewitt’s Aesthetics of Saturation“, in: Sam Lewitt [Hg.], *Fluid Employment*, London, Koenig Books, 2013, S. 62-70).

Ende einer Fußnote unten auf der Seite gepflückt²⁰ hat und von deren Zweck die ästhetische Kontemplation nichts weiß – dem Typus der als sichtbare ihrerseits herausgerissenen Wurzeln oder der lose zum Bündel geschnürten Prozesse, die im Ausstellungsraum innehalten, entgegengesetzt. Beide Typen zeigen in komplementärer Weise an, dass das Werk, auch wenn nichts anders da zu sein scheint, nicht das materielle Objekt selbst ist, sondern das dramatisierte Verhältnis dieses Objekts zum Element seiner Exposition. Die Geschehnisstruktur dieses Verhältnisses wird aber erst explizit, wenn das Element der Exposition in seiner eigenen Genese gefasst wird, durch die Rückbindung an seine historisch-materiellen Prämissen. Die Beispiele für die so auszulösende Krise des Scheins – Brecht, Godard, medienreflexive Malerei – gehen aber noch von dem im Körper eines Werks gebundenen, durch die Negation seiner Materialität gesetzten und an ein in sich zentriertes Subjekt adressierten Schein, also von jener humanistischen Werkstruktur aus, auf deren Obsoleszenz ich verwiesen habe. Heute ist nicht mehr klar, durch die Negation oder Abblendung welcher Materialität der Schein im Werk allererst gesetzt sein soll, sofern er primär das externalisierte Analogon des Elements ästhetischer Erfahrung ist: die Leere des Ausstellungsraums, in dem vielmehr das Werk als Objekt erscheint. Die Gattung der Installationskunst kann als Versuch gelesen werden möglichst viel von diesem Element ihrer Sichtbarkeit in die Werkgestalt einzuschließen. Als Moment des Werkgeschehens wird es aber erst explizit reklamiert, wenn es wie in institutionskritischen Praktiken genealogisch von seiner Produktion durch den Apparat – das Museum, den Markt, die bürgerliche Gesellschaft: dieser Apparat kann unter unterschiedlichem Aspekt gefasst werden – her begriffen und mit diesem verknüpft wird. Dann wird das Element der ästhetischen Kontemplation, das Element also der Dekontextualisierung des modernen, autonomen Werks seinerseits kontextualisiert und in seiner historischen Konsistenz erfasst. Damit wird es nicht zum Boden einer neu sich verwurzelnden Funktionalität. („Use-value“ behält in der zeitgenössischen Kunst zitationellen und allegorischen Charakter.) Jedoch kommt diese genealogische Explikation der Reflexivität des erscheinenden Objekts entgegen. Sie erlaubt der entbundenen Präsenz des ästhetischen Signifikanten sich als Instantiierung der Möglichkeitsform seines Erscheinens darzustellen. Diese Erscheinung wird ihrerseits nur dann auf die Parameter ihrer Form zurückwirken, wenn sie sich ebenso reflexiv auf ihren ortlosen Ort, wie über ihr Element und ihren Rahmen hinaus auf die historische Welt bezieht. Effiziente Verfahren der Verschränkung beider Paradigmen – der Kritik des Begriffs und des Tauschgesetzes durch das singuläre Objekt und der genealogischen Kritik des Scheins – zu erfinden, scheint mir eine Aufgabe zeitgenössischer Kunst. Ein gestohlenen Fahrrad als Readymade auszustellen,²¹ mag ein solches Verfahren sein.

²⁰ Jacques Derrida, „Parergon“, in: ders., *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien, Passagen Verlag, 1992, S. 31-176, zit. 106. Für Kant allerdings ist die *pulchritudo vaga* nicht Paradigma von Kunst, da diese auf begrifflich bestimmbareren (ethischen, politischen) Gehalt nicht verzichten kann. Dennoch ist die Autonomie des ästhetischen Urteils zum Vorbild der Autonomie des entweltlichten Kunstwerks geworden. Zur Kritik dieser Konstellation s. Peter Osborne, *Anywhere or not at all: philosophy of contemporary art*, London, Verso, 2013, insb. S. 37-51.

²¹ Siehe Gareth James' Kommentar zu seiner Arbeit *The Real is that which always comes back to the same place: Broadway between 101st and 102nd Streets, New York, NY 10025, March 21, 2008* in: „A Real Problem of Materials: Gareth James in Conversation“, http://www.artlog.com/2011/166-a-real-problem-of-materials-gareth-james-in-conversation#.UbX_CuAjeio (10.06.2013).