



Ein Album für Dieter Mersch

“Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen.” Dieses Zitat von Walter Benjamin ist eine der seltenen Stellen, in welchen das Pronomen “ich” in seiner bisher letzten veröffentlichten Monographie “Epistemologien des Ästhetischen” vorkommt.¹ Wie in Dieter Mersch Texten überhaupt tritt ein “Ich” höchstens dann in Erscheinung, wenn die Schwierigkeit, dessen Ort zu bestimmen, Gegenstand der Auseinandersetzung ist.² Die zitierten “Ichs” jedoch erwecken zuweilen den Eindruck, als hätte das “Ich” im Anderen ein Versteck gefunden. Der zwar spärlich eingesetzte, aber stets durchgehaltene *Pluralis Majestatis*, der nicht bloss dem wissenschaftlichen Ich-Verbot Folge zu leisten scheint, sondern auch auf die Schwierigkeit, “Ich” zu sagen verweist, wird unterbrochen, wenn einem Anderen, in welchem man den Zitierenden wiederzuerkennen meint, die Stimme gegeben wird. Statt des “Ich” dominiert ein anderes Pronomen die Merschchen Texte: es ist das “Sich”, ein mit einer geschwungenen Linie ergänztes “Ich”, wenn man so will, das sich damit auf es zurückwendet; ein auf den Kopf gestelltes Fragezeichen, dem auch noch der Punkt als Zeichen für vermeintlich Endgültiges und Abgeschlossenes, über welchem es in der Regel zu stehen pflegt, fehlt.³ Ins Unabgeschlossene fällt auch die Zäsur des Übergangs in den “Ruhestand”. Damit sind weniger die langwierigen institutionellen Entwicklungsprozesse gemeint, als vielmehr das Geschäft der Reflexion, das nicht zu Ende zu bringen ist. Es handelt sich dabei, wie Dieter Mersch es dem “Kunstmachen” zuschreibt, nicht um “ein Reflektieren-über, dessen Grund oder Möglichkeit ein intentionales Bewusstsein wäre”, sondern um ein Geschehen, dass *sich* durch ein bestimmtes Tun oder eine bestimmte Weise des In-der-Welt-Seins ereignet.⁴

Für die Entscheidung, nicht nur zu Deinem Abschied von der Zürcher Hochschule der Künste, sondern auch zu Deinem sich beinahe gleichzeitig ereignenden 70. Geburtstag die Stimmen einiger Weggefährtinnen in einem buchstäblichen Sinn hörbar zu machen, sprach nicht zuletzt, dass sie dem “Zeigen/Sichzeigen” als Leitfigur der oben genannten Arbeit vielleicht näher kommen als das geschriebene Wort, für welches sich einige unter ihnen freilich dennoch entschieden haben. Es mag am auditiven Medium liegen, dass sich manche der Beiträge mit der Stofflichkeit der Sprache und den Grenzen ihrer kommunikativen Funktion nicht nur befassen, sondern sie eben auch zeigen. Nicht nur die Flüchtigkeit des Auditiven, auch die Auslotung und Überschreitung der Grenzen des Sinns mögen, so hoffen wir, dem Gewicht der chronologischen Zeit etwas Leichtigkeit zu verleihen. Dazu beitragen soll auch die kleine Auflage des “Albums für Dieter Mersch”, das sich – abgesehen vom

Jubilaren, dem es in einer exklusiven Vinyl-Version überreicht wird – in erster Linie an jene richtet, die sich daran beteiligt haben. Denn, wie Siegfried Kracauer anlässlich eines seiner runden Geburtstage schrieb, laufen Daten, die einem öffentlich entgegentreten, Gefahr, “den Charakter einer unauslöschlichen Inschrift” anzunehmen, welche die “ganze innere Ökonomie” bedroht. Mit dem Präsent sollen also keine “Daten aufgeschreckt” werden, die Dich “von außen befallen”.⁵ Es soll lediglich ein paar Gedanken, Töne und Stimmen präsent halten, die Dich an gemeinsam verbrachte Zeit erinnern mögen, insbesondere an die Jahre an der ZHdK, in welchen Du Dich als Leiter des Instituts für Theorie *itb*, als Initiator und (Mit-)Antragsteller des Doktoratsprogramms Epistemologien ästhetischer Praktiken, als Forscher in SNF-Projekten wie “Praktiken ästhetischen Denkens” oder “Actor und Avatar”, als Kollege, Mentor und Lehrender sowie als Präsident der deutschen Gesellschaft für Ästhetik unermüdlich für ein anderes Denken der Künste und ein Denken des Anderen, das An-erkennen des Nicht-Sagbaren, Nicht-Berechenbaren, Nicht-Beherrschbaren, der Widerstände und Paradoxien eingesetzt hast. Die Beitragenden danken Dir für das Wagnis eines Blicks von der Seite, der, quer zu etablierten Perspektiven, neue Furchen in die Sprache und die Institutionen gezogen hat, um der Philosophie ebenso wie der Kunst, den Worten ebenso wie der Stimme, Bildern ebenso wie Tönen und – schließlich und nicht zuletzt – auch der Stille Geltung zu verschaffen.

1 Dieter Mersch, *Epistemologien des Ästhetischen*, Zürich-Berlin 2015, S. 132

2 Höre dazu auch Seite B/2.

3 Höre dazu auch Seite A/4.

4 Wie Anm.1, S. 16

5 “Hier handelt es sich bei mir um eine tief eingewurzelte, ganz persönliche Sache. Nenne es eine Idiosynkrasie – aber je älter ich werde, um so mehr sträubt sich alles in mir gegen die Exhibition meines chronologischen Alters. Natürlich weiß ich um die Daten, die immer

ominöser werden; doch so lange sie mir nicht öffentlich entgegentreten, nehmen sie wenigstens nicht den Charakter einer unauslöschlichen Inschrift an, die jeder, mich eingeschlossen, immerfort sehen muß. Zum Glück kann ich die chronologische Fatalität noch ignorieren, und das ist unendlich wichtig für den Fortgang meiner Arbeit, meine ganze innere Ökonomie. Meine Art der Existenz würde buchstäblich aufs Spiel gesetzt, wenn die Daten aufgeschreckt würden und mich von außen her überfielen.” Kracauer in einem Brief an Theodor W. Adorno, 25.10.1963, zit. in: Jörg Später, Siegfried Kracauer. Eine Biographie, Berlin 2016, S. 11

Impressum

Redaktion und Koordination:
Silvan Jeger, Katerina Krtilova, Katrin Stowasser, Irene Vögeli

Produktion Schallplatten, Mixdown: Silvan Jeger

Mastering: Hannes Kumke

Gestaltung Booklet: Irene Vögeli

Druck Booklet: Kasimir Meyer AG, CH-Wohlen

Auflage Vinyl-Album: 10 / Memo-Sticks: 70 / Booklet: 80

Herausgegeben vom Departement Kulturanalysen
und Vermittlung unter der Leitung von Christoph Weckerle,
Zürcher Hochschule der Künste ZHdK

© 2021 bei den Autorinnen und Autoren

Z

hdk

Zürcher Hochschule der Künste

Booklet

Eirini Sourgiadaki

Metis means sanity or the other birth of Athena

4

Florian Dombois

Aesthetik der Epistemologie/
Aesthetics of Epistemology

5

Silvia Henke

Lücken, Glanz und das fortgesetzte
Ästhetisch-Werden der Theorie

6

Martina Heßler

Mathematisch Andere
und ihre Reaktionen auf Mersch's Kritik

8

Nicolaj van der Meulen
und Jörg Wiesel

Digitale Figuration. Eine Skizze

11

Christoph Menke

Affirmation des Automatismus

12

Philipp Stoellger

Ohne Worte. Von der Kunst, nicht zu verstehen.

14

Sybille Krämer

Lieber Dieter

19

Nadja Ben Khelifa
und Jörg Sternagel

Der Josuabaum.
Eine Collage in neun Polaroids und Kurztexten

20

Mirjam Schaub

Hommage à Mersch

22

Sandeep Bhagwati

Dieter Mersch – Abschied von Zürich

23

Schallplatte 1

Seite A

Sandeep Bhagwati

Dieter Mersch – Abschied von Zürich

1 _ 04:02

Anton Rey

Elvis has just left the building,
but Dieter shall never leave libraries.

2 _ 01:33

Hans-Ulrich Gumbrecht

“Andenken”

3 _ 05:09

Henryetta Duerschlag

Fragezeichen

4 _ 02:26

Eirini Sourgiadaki

Deleuze is Gilling in Hawaii

5 _ 04:54

Seite B

Felix Baumann

KippMoment T 114–155
(Vera Wahl und Manuela Villiger, Altsaxophone)

1 _ 03:11

**Ruedi Widmer
und Dominique Raemy**

Bildlegenden

2 _ 09:54

Stephan Günzel

Alterity

3 _ 05:06

Schallplatte 2

Seite C

Peter Bexte

Gedicht mit Gelenken

1 _ 01:58

Brandon Farnsworth

Haikus no. 7, 8 and 11 from Miyagi Haikus (2011)
Sandeep Bhagwati
(Felix del Tredici, Trombone)

2 _ 04:28

**Wiktorija Furrer
und Aurel Sieber**

Keine Fussnote

3 _ 08:17

Christoph Weckerle

Benito Jerónimo Feijoo: Teatro crítico
universal, discurso 13, 1. parte, XX

4 _ 03:29

Seite D

Für das Doktoratsprogramm
Epistemologien ästhetischer Praktiken:

Johannes Bennke, Iris Fraueneder,
Fabian Goppelsröder, Annika Haas,
Katerina Krtilova, Juliane Laitzsch,
Ania Mauruschat, Guido Staudacher,
Mirjam Steiner und Clemens Winkler

Dokusan – Stimm-Variationen
(Musik: Guido Staudacher;
Sprecher: Frank Riede;
Redaktion: Fabian Goppelsröder,
Ania Mauruschat)

1 _ 09:26

Schallplatte 3

Seite E

Emmanuel Alloa

Sprechen als Versprechen

1 _ 04:41

Irene Vögeli

Mundartlektion

2 _ 02:03

Bernhard Rietbrock

Gondola (2015/Adaption 2020)
Alvin Lucier

(Bernhard Rietbrock, Lap Steel Gitarre /
Jan Thoben, Lap Steel Gitarre / Lucy Railton, Cello /
Rebecca Thies, Violine / Trevor Saint, Vibraphone)
Live at Casino Luxemburg, 1.2.2020

2 _ 03:28

Thomas Strässle

Sonate für Flöte und Klavier, Fluide (1985)
André Jolivet

(Thomas Strässle, Flöte / Christian Zaugg, Klavier)

3 _ 05:18

Alex Arteaga

Excerpt from Alex Arteaga:

“Aesthetic Research. An Exploratory Essay”
(Including a comment of Dieter Mersch),
in: Alex Arteaga (ed.): Architecture of Embodiment.
Disclosing Fields of Intelligibility.
Zürich/Berlin: Diaphanes 2020

2 _ 04:21

Seite F

**Alexander Gerner, Mariana Gaivão
und Sara Gaivão Gerner**

Ein Tag zusammen in der Nähe vom Meer
Um dia juntos perto do mar

1 _ 06:14

Lisa Stertz

Ob Wind, oder Winter
Bei welch' Wetterlage es rauscht
Unter der Haut à qua
Das Wasser.

2 _ 04:21

Florian Dombois

Asthetik der Epistemologie /
Aesthetics of Epistemology

3 _ 02:00

**Silvia Sasse und
Sandro Zanetti**

Weil die Zusammenarbeit gut war

4 _ 02:40

Ohne Worte. Von der Kunst, nicht zu verstehen.

Philipp Stoellger

“Der Negativität des Nichtverstehens
kommt die Produktivität einer
Eröffnung zu”
Dieter Mersch

“vielmehr nistet das Nichtverstehen
wie ein Parasit inmitten
des Sinns und zerfrisst dessen
Plausibilitäten.”
Dieter Mersch

1 Was soll das bedeuten?

Die Kunst in der Spätmoderne lebt nolens volens im Schatten eines Kunstbegriffs, der sie in Produktion und Rezeption vor allem als *begriffene* bestimmt. Der Begriff und seine Verwandten oder Nachfolger dominiert dann die Kunst und den Umgang mit ihr. Der Künstler muss reflektieren und begreifen, was er tut und will – und der Rezipient ist auf entsprechende Diskurse angewiesen, auf Kenntnisse, die es ihm erst ermöglichen, im Horizont des Kunstbegriffs oder der Kunstdiskurse reflektiert wahrzunehmen. Schlicht gesagt: Die Lexis der Diskurse dominiert die Deixis der Kunst oder die theoretische ‘monstration’ die ästhetische ‘appearance’ (mit Daniel Dayan gesagt). Das Gesagte dominiert das Zeigen und Gezeigte. Die leitende Frage im Zeichen des Begriffs ist: ‘Was ist das’, wie ist es zu *begreifen*, wie lässt es sich auf den Begriff bringen?

Wie sich die Kunst zum Begriff verhält, ob und wie sie sich von der Dominanz der Erkenntnisfunktion emanzipiert, das ist dann die unausweichliche Gretchenfrage für sie wie für ihre Rezipienten. Nun gehört es zur Dynamik der Diskurse, unentrinnbar zu werden. Liegt die Schlinge der Reflexion einmal um den Hals, kommt man aus ihr nicht mehr heraus. Das Seil zu kapfen, sich abzukoppeln von der diskursiven Imprägnierung der modernen Kunst, wäre Harakiri. Eine Geste der Verzweiflung, die selbst bei vermeintlich ‘Naiven’ Ausdruck einer reflektierten Antwort auf den Diskurs wäre – und damit bereits in ihm verfangen.

Eine bekömmlichere Nachfolge der Dominanz des Begriffs wäre die Hermeneutik statt Hegel und Verstehen statt Begriff. Wenigstens etwas zu *verstehen* wünscht man sich, wenn man den Umgang mit Kunst riskiert. Und manch ein Künstler wird vielleicht auch etwas zu verstehen geben wollen, wenn er sich in seiner Kunst exponiert. Die leitende Frage im Zeichen des Verstehens ist: *Was soll das bedeuten*, wie kann ich das verstehen?

Dagegen wäre wenig einzuwenden, wenn denn nicht das Verstehen seltsam unduldsam wäre. Was sich ihm nicht fügt, was ihm widersteht und Probleme macht, reizt das Verstehen, gelegentlich bis aufs Blut. Die ‘Wut des Verstehens’ kann dann dazu führen, dass Verstehen nicht immer gewaltfrei bleibt. Es wird bedrängend, wenn es nicht an sein Ziel kommt. Wie sich die Kunst dem Zugriff des Verstehens entzieht, wird dann zur Frage. Und wie die Kunst als ‘hermeneutische Entzugerscheinung’ das Verstehen schwitzen und zittern lässt – wenn sie sich ihm nicht fügt.

In diesem Sinne ist es der Nachdenklichkeit wert, wie und mit welchen Folgen Kunst sich dem Ver-

stehen entzieht, nicht (nur) etwas zu verstehen geben will und daher auch nicht im Verstehen aufgehen kann. Was, wenn die Kunst sich nicht ans Verstehen richtet und daher dem Verstehen unzugänglich wird, ist und bleibt? Das Opake widersetzt sich der Transparenz des Verstehens – und es mit Transparenz zu umgeben oder in ‘transparenter’ Rede zu paraphrasieren, wäre so sinnvoll wie widersinnig. Es trübe nicht mehr, was es zu ‘besprechen’ versucht. Was dann? Was, wenn die Frage nach Sinn und Bedeutung prekär wird und das so befragte Ding (das Werk oder was auch immer) nicht auf die hermeneutische Frage antwortet? Dann hilft wohl nur, *anders* zu fragen, zurückhaltender, etwa: *Was soll das?* Kaum fragt man so, verschärft sich die Frage: Was soll das *Bedeutend*? Denn Sinn und Bedeutung wirken gelegentlich seltsam deplatziert.

Begriff und Verstehen sind dann hilflos – die Armen. Ich weiß nicht, was soll es bedeuten und warum dann noch Sinn oder Bedeutung suchen, wenn es womöglich um ganz Anderes geht. Dem Betrachter können die Worte fehlen – und gelegentlich ist das auch gut so. Denn ‘vor einem Bild’ geht es vor allem um die Wahrnehmung. Wenn die von vornherein durch Begriff, Vorverständnis und Erwartungen bestimmt wäre, wäre sie auch eben dadurch mehr oder minder begrenzt. Als ginge es um die Erfüllung von Begriff und Erwartung und um die Bestätigung des Vorverständnisses. Wenn Kunst dagegen eine Chance haben will, muss sie Widerstand leisten, etwa in dem sie sich den Erwartungen entzieht. (Für Texte, auch akademische, könnte dasselbe gelten.) Solch eine Sprachlosigkeit kann produktiv und anregend sein – wenn sie denn in die Suche nach eigenen Worten führt, um noch sagen zu können, was man sieht und was man nicht versteht. Das selber verantwortete Sagen, die mühsam zu findenden eigenen Worte, wären schon viel.

Die Deixis, das Zeigen, das Sich-Zeigen, das Sich-Exponieren ist ein Spielraum der Kunst, der nicht-indifferent ist der Lexis gegenüber, also dem Sagen, Aussagen und Verstehen gegenüber. Nicht-indifferent – das heißt 1. nicht mit ihm identisch. Zwischen Deixis und Lexis, Zeigen und Sagen, gibt es keinen graduellen Übergang, keine untergründige Kontinuität etwa der Vernunft, des Geistes oder des Verstehens. Und es gibt auch keinen übergeordneten Übergang des Begriffs etwa. Deixis und Lexis verhalten sich *diskret* zueinander. Sie sind daher 2. different und nicht different. Aber sie sind nicht ‘bloß’ different, sondern einander gegenüber auch 3. nicht-indifferent im Sinne des einander ‘nicht-gleichgültig’-Seins.

In der Deixis exponiert sich die Kunst, gibt sich preis an die Betrachter und deren Lexis. Und die Lexis kann nicht von der Deixis lassen. Sie wird von ihr gereizt, gelockt und in die Fremde des Zeigens gezogen – was den Versuch provoziert, *zu sagen, was sich zeigt*. Solch ein schwieriges Sagen, was sich zeigt, scheint mir ein gangbarer Weg zu sein – jenseits des dominanten Kunstbegriffs und jenseits auch der Vergeblichkeiten des Verstehens. Sagen, was sich zeigt, das ist eine fragile Arbeit der Übergänglichkeit von Deixis und Lexis, bei der die Lexis diskret und zurückhaltend mit ihrem Gegenüber umgehen sollte, responsiv und responsabel. Umgekehrt ist diese Arbeit des Sagens, was sich zeigt, ein Versuch, die Deixis auf andere Weise kommunikativ werden zu lassen. Worüber sich nichts sagen ließe, darüber müsste man schweigen. Worüber sich aber doch das eine oder andere sagen lässt, darüber lässt sich reden.

Das ist also die Frage: ob die Kunst über sich reden lässt – oder besser gesagt: wie *von ihr* die Rede sein kann, nicht nur *über* sie. *Von ihr* meint, von ihr her und auf sie hin. Denn nur ‘über’ Kunst zu reden, wird leicht ‘Gerede’. ‘Von ihr’ hieße, dass das Sagen affiziert wird von dem, was sich zeigt, getroffen, gereizt und berührt von dem, wovon das Sagen nicht lassen kann. Das würde allerdings voraussetzen, dass Kunst auch mit sich reden lässt – und sie in dem stammelnd antwortenden Sagen nicht gleich ein ‘hermeneutical harrassment’ sieht.

2 Von der Unwiderstehlichkeit des Verstehens

Verstehen zu wollen, ist eine unwiderstehliche Versuchung und beinahe magisch: es ist unentbehrlich für die Wahrnehmung. Man kann es nicht lassen. Wie ein Pawlowscher Reflex regt es sich, wenn man es mit Kultur zu tun hat. Am einfachsten zeigt sich das bei *Texten und Schildern*: Man kann nicht nicht lesen, was einem vor die Nase kommt (wenn man denn lesen kann). Und die Macht der *Bilder* ist wohl noch gewaltiger: Man kann nicht nicht sehen, was einem ins Auge fällt. Von dieser Unübersichtbarkeit und Unfehlbarkeit ‘ins Auge zu fallen’ leben bekanntlich Plakate wie Fernsehen, Logos wie Werbeslogans. Ähnliches gilt auch für alles, was einem ins Ohr kriecht. Weil sich das Verstehen auf dieser elementaren Ebene wie von selbst einstellt – sind die Sinne offene Einfallstore für alles Mögliche. Die schlechte Metapher von der ‘Bilderflut’ spiegelt dieses Phänomen.

Das Verstehen nicht lassen zu können, ist die eine Seite. Die andere ist, dass das Verstehen etwas mit dem Gesehenen macht, unwillkürlich. Es wird irgend-



Carsten Höller, "Schlüssel zum Laboratorium des Zweifels", 2006. Anamorphotischer Schlüssel, gegossen in Sterling-Silber, ca. 8x2x0.5 cm, Zylinder aus versilbertem Edelstahl, 4x2 cm, Halskette aus Silber, ca. 70 cm.

wie geordnet. Schon die Wahrnehmung ist organisierend, gestaltend und von Schemata, von Ordnungsformen geleitet, die Muster bilden, Zusammenhänge herstellen und Ordnung schaffen. Wenn das Wahrgenommene schließlich *benannt* wird, bei seinem Namen gerufen, bekommt es seinen Platz in der Welt. Als wären wir Adam im Paradies, der alle Kreatur beim Namen nennt. Alles wird eingeordnet – soweit es eben geht. So ist der Name des Künstlers ein mächtiges Ordnungsmittel. Der Titel des Werks erst recht. Dieser Unwiderstehlichkeit des Verstehens und Ordners – der sei im Folgenden *dennoch* zu widerstehen versucht. Wie lang das geht und wohin das führt – das ist ein offenes hermeneutisches Experiment.

3 Der nicht-hermeneutische Schlüssel

Carsten Höllers 'Schlüssel zum Laboratorium des Zweifels' ist für einen Hermeneutiker, einen Theoretiker des 'Möchte-gerne-Verstehens', ein gefundenes Fressen. Wo es um Schlüssel geht, geht es um *das* Emblem des Hermeneutikers, um den 'hermeneutischen Schlüssel'. Wie könnte er da widerstehen, sich Höllers so besonderen Schlüssel anzueignen und zu seiner Sache zu machen.

Ein Schlüssel – das ist wunderbar gemacht. Denn Schlüssel sind Insignien der Macht. Im ersten Buch des NT heißt es von Jesus zu Petrus gesprochen: "Du bist Petrus, und auf diesen Felsen will ich meine Gemeinde bauen, und die Pforten der Hölle sollen sie nicht überwältigen. Ich will dir die Schlüssel des Himmelreichs geben: alles, was du auf Erden binden wirst, soll auch im Himmel gebunden sein, und alles, was du auf Erden lösen wirst, soll auch im Himmel gelöst sein." (Mt 16,18f). Der Schlüssel des Petrus ist sein ultimatives Machtsymbol. Denn damit – so die römisch-katholische Auffassung, ist ihm die Macht verliehen, an Christi Statt hier auf Erden zu herrschen, wenn auch nur bis zur Wiederkunft des Herrn. Denn im letzten Buch des NT, der Apokalypse des Johannes sagt der Wiedergekehrte: "Ich war tot, und siehe, ich bin lebendig von Ewigkeit zu Ewigkeit und habe die Schlüssel des Todes und der Hölle" (Apk 1,18).¹ Wie das zusammengeht, die Übergabe an Petrus und die Vision, der Auferstandene *selbst* habe die Schlüssel, und wie viele davon im Spiel der Heilsgeschichte sind, das wäre eine eigene Untersuchung wert. Der himmlische Schlüsseldienst scheint Zweitschlüssel zu kennen.

Schlüssel – sind Machtzeichen. Wer sie hat, hat die Schlüssel*gewalt*. So trugen im Mittelalter verheirate-

te Frauen einen Schlüsselbund als sichtbares Zeichen ihres Status und ihres Rechtes im Hause.² So ließe sich der Schlüssel – als Symbol, als Zeichen, als Metonymie, als Metapher, als Motiv – lang und breit weiterverfolgen. Aber mit dieser 'Motivgeschichte' bliebe man *diesseits* des ästhetischen Phänomens. Man würde allenfalls *diesseits der Brille* schauen, nicht *jenseits*. Man würde sich mehr oder minder kundig dem Ding, dem Phänomen entziehen. Man würde es nicht riskieren, dem nackten Ding gegenüberzutreten. Und diese Scheu ist ja nur zu verständlich. Zwar ist das Ding exponiert, und in ihm exponiert sich der Künstler und gibt sich preis an die Betrachter. Wenn man ihm gegenübertritt – ist man selbst in solch einer Exposition. Man kann es nicht vermeiden, sich 'vor dem Ding' selbst zu exponieren. Mehr noch, wer hier eigentlich wen exponiert und anblickt, wird fraglich. Und das kann unbehaglich sein. Man würde sichtbar und träte aus der Deckung. Erst recht, wenn man sich äußert und zu sagen wagt, was man zu sehen meint. Ohne dieses Wagnis bliebe man aber besser zu Hause, zurückgezogen hinter der Brille.

4 Ein Schlüssel – wofür?

Höllers ängstlicher Schlüssel, der vor Augen liegt, mag an ein chirurgisches Instrument erinnern. In welches *Schloss* er passen sollte, ist nicht absehbar, ihm nicht anzusehen. Ein *heimnisvoller* Schlüssel also, der verbirgt, wofür er ist. Das macht ihn nur umso mächtiger. Nur wer ihn zu verwenden verstünde, wer also verstanden hätte, *wofür* er ist, könnte die Macht dessen auch gebrauchen. Das kennt manch einer aus *Myst* oder ähnlichen Computerspielen: Für einen Schlüssel muss man das Schloss kennen – sonst ist er nutzlos.

¹ Vgl. Apk 3,7: "Und dem Engel der Gemeinde in Philadelphia schreibe: Das sagt der Heilige, der Wahrhaftige, der da hat den Schlüssel Davids, der auftritt, und niemand schließt zu, der zuschließt, und niemand tut auf."

² Die Schlüsselgewalt als familienrechtlicher Begriff bezeichnet das Recht von Ehepartnern, Rechtsgeschäfte, die zur Deckung des Lebensunterhalts beitragen, auch für oder gegen den anderen Ehepartner durchzuführen. Das deutsche Zivilrecht regelt sie in § 1357 BGB, das österreichische Zivilrecht in § 96 ABGB.

³ Nietzsche, KSA 3, 649: "Sils-Maria. | Hier sass ich, wartend, wartend, – doch auf Nichts, | Jenseits von Gut und Böse, bald des Lichts | Genießend, bald des Schattens, ganz nur Spiel, | Ganz See, ganz Mittag, ganz Zeit ohne Ziel."

Dazu verhilft dem Betrachter von Höllers Schlüssel das *Offenbarungswort* des Künstlers: der Bildtitel, der das Geheimnis verrät – und zugleich vertieft: Der Schlüssel gehöre 'zum Laboratorium des Zweifels'. Das ist zwar vielsagend, aber führt von einem Geheimnis ins Nächste. *Was* auch immer und *wo* auch immer dieses Laboratorium sein mag, muss man selbst herausfinden. Was einem *gesagt* ist im Machtwort des Künstlers, weiß man nun – auch wenn man es nicht so recht versteht. Was soll das besagen, was soll es bedeuten? Das Künstlerwort hilft und hilft doch nicht. Denn der Titel, der souverän gegebene Name des Dings, lockt einen ins Verstehen, in die Reflexion darüber – aber bleibt ängstlich. So spiegelt der Titel, was sich zeigt – und verweist einen zurück an das ängstliche Ding.

Zurück zum Phänomen also. Denn es zeigt noch etwas mehr, als im Titel gesagt ist: Der Schlüsselanhänger *zeigt*, was *nicht* gesagt wird: einen *zweiten* Schlüssel, der in die Erwartungen des Betrachters passt: ein mehr oder weniger normaler Hausschlüssel – als Reflexionseffekt des Zylinders der Anamorphose. Wie sagte Nietzsche in *Sils-Maria*: "Da, plötzlich, Freundin! wurde Eins zu Zwei – Und Zarathustra gieng an mir vorbei ..." ³ Zwei Schlüssel also, nachdem irgendwer vorbeigegangen ist.

Aus eins wird zwei, plötzlich und unerwartet, aber ganz schlicht im Spiel der Reflexion. Der erste, amorphe Schlüssel spiegelt sich im glänzenden Zylinder, auf dem spiegelnden Schlüsselanhänger. Dort zeigt sich der zweite Schlüssel – der passende? Dabei treten Form und Materie auseinander: der materielle Schlüssel ist so grotesk verzerrt, dass er kaum als Schlüssel erkennbar ist. Der Spiegelschlüssel hingegen entspricht dem üblichen Aussehen in seiner Form, ist aber ungreifbar immateriell. Die 'Substanz' des Schlüssels tritt in eine übliche Form und eine übliche Materialität auseinander.

Aber damit nicht genug: Aus zwei wird drei, indem der Betrachter seinerseits reflektiert, und aus den bei-

den einen dritten macht, indem er sich einen Schlüssel vorstellt. Der 'Schlüssel im Kopf' des Betrachters ist ein Reflexionseffekt der beiden vor Augen liegenden. Drei Schlüssel also – und immer noch kein Schloss absehbar.

5 Im Labyrinth des Imaginären – dem Laboratorium des Zweifels

Noch einmal zurück zum Titel, dem Namen dieses ängstlichen Dings: Der Schlüssel gehöre 'zum Laboratorium des Zweifels' offenbart einem der Urheber – mit seinem Recht am Ding. Der Schlüssel findet sein Schloss, wenn überhaupt, dann an einem *imaginären Ort*. Dieses Laboratorium mag zwar ein konkretes, unvollendetes Projekt Höllers gewesen sein.⁴ Für den Betrachter dieses Schlüssels ist es ein rätselhaftes, wenn nicht geheimnisvolles Anderswo. Eine Utopie, die nur im freien Spiel der Einbildungskraft 'gegeben' ist. Was immer das sein mag, der Betrachter findet sich nolens volens in der heiklen Situation, sich das Seine zu denken und vor allem *vorzustellen*. Nun könnte man den eigenen Vorstellungen über dieses seltsame Laboratorium nachsinnen und imaginieren, wie es dort ausschauen mag. Nur würde man dabei leicht übersehen – *dass man schon mittendrin ist*. Unbemerkt und hinterrücks erschließt dieser doppelte Schlüssel das Laboratorium in dem Moment, da man ihn anschaut. Wie das? Die Wahrnehmung lockt einen in die Imagination, in den imaginären Raum der Einbildungskraft. Was da geschieht, ist so mantisch wie magisch. Die unwiderstehliche und unfehlbare ('infallible') Performanz des Objekts ist die Versetzung des Betrachters an einen imaginären Ort – aber an einen Ort, in dem die vertrauten Vorstellungen von Schlüssel und Schloss ins Wanken geraten.

'Dies ist kein Schlüssel' – könnte der Titel auch lauten. Denn dieser Schlüssel passt nicht zu den bekannten Räumen, sondern nur zu einem *anderen* Raum, einem Raum, in dem *experimentiert* wird mit dem *Betrachter*. Das Ding nimmt den Betrachter gefangen – und macht ihn nolens volens zur 'Ratte im Laboratorium' des Zweifels. Wer da mit wem spielt, wird fraglich. Der Betrachter mit dem Ding? Das Ding mit dem Betrachter? Der Künstler mit beiden – im Ausstellungsraum als Labor? Oder spielt die Imagination mit allen dreien? Und nach welchen Regeln wird gespielt?

Nicht nur nach den wohlbekannten Regeln der Einbildungskraft. Deren Spiel ist spätestens seit Kant wohlbekannt. Zwecklosigkeit ohne Zweck, freies Spiel der Einbildungskraft mit 'interesselosem Wohlgefallen' und so weiter. Dieses freie Spiel scheint mir vom Ding gestört zu werden: Der Betrachter wird hinterrücks verstrickt und zum Teil des ästhetischen Experiments. Hier herrscht nicht nur interesseloses Wohlgefallen – sondern wenn man die Magie des Dings bemerkt, kann das auch unbehaglich werden.

Im Laboratorium der Einbildungskraft wäre man erst im Vorraum, in einem längst genau vermessenen Raum der Moderne. Darin experimentiert die Kunst seit eh und je. Und das wäre allzu passend. Dazu mag der Spiegelschlüssel, der Reflex im Anhänger passen. Die Welt des Scheins als die Welt des Seins der Kunst. Soweit so vertraut.

6 Wohin bloß?

Höllers Schlüssel aber führt weiter, erschließt noch einen anderen Raum. Denn das freie Spiel der Einbildungskraft wird hier beunruhigend befremdet. Die Wahrnehmung wird vom Ding auf seinen Reflex und zurück gespiegelt – sie sucht Hilfe beim Titel, der einen ins Reich der Träume schickt, der Einbildungen – und doch findet dieses Spiel kein Ende und keinen festen Halt, kein Schloss, wo man den Schlüssel endlich versenken und drehen könnte. Schlicht gesagt: Wahr-

nehmung und Einbildungskraft geraten ins Oszillieren und werden verunsichert von diesem ängstlichen Ding. Und das weckt *Zweifel* – an der eigenen Wahrnehmung und an deren Reflexion. Irgendetwas reißt ...

So gesehen und bedacht, wird dieses Objekt zur *Reflexionsmetapher*: Es lässt anschaulich und am eigenen Leib erfahrbar werden, was in der Reflexion passiert. Das ist erstens eine Verunsicherung der *Wahrnehmung*: da der Schlüssel nur in der Spiegelung des Metallzylinders *als Schlüssel* zu erkennen ist. Der gespiegelte Schlüssel ist eine solide Täuschung, eine Entzugserscheinung. Würde man zugreifen, wäre er weg, würde sich dem Zugriff entziehen.

Das ist daher zweitens eine Verunsicherung der *Reflexion*: da der reflektierte Schlüssel nicht solide und handgreiflich ist, sondern flüchtig. Diese doppelte Verunsicherung – ist eine *Labilisierung* der Schemata, mit denen wir sehen und denken. Labilisierung der Schemata – das heißt 'Zweifel streuen', wie Sand in die Augen gestreut wird oder in die Rädchen unseres Denkens.

Der Zweifel beginnt mit dem Spiel der Reflexion – und kaum hat man verstanden, was sich da abspielt und abspiegelt, ist man schon im Spiel des Zweifels (und im Spiel des Zweifels ist man über das wohlgefällige Spiel der Einbildungskraft hinaus – an dessen Abgrund, wenn nicht darin). Der Schlüssel schließt nicht nur, sondern öffnet plötzlich und unerwartet das unbekannte Laboratorium, indem er in Zweifel verstrickt – ein infallibler Effekt, eine magische Wirkung dieses irisierenden Spiegeldings.

Dem langsam hinterherhinkenden Verstehen bleibt nur überrascht zu sagen: Ich bin ja schon drin, im Laboratorium des Zweifels – ohne das eigentlich gewollt oder gewählt zu haben. Das Subjekt als Geisel des Objekts, eine Gefangennahme, ohne gefragt worden zu sein. Wie eine optische Mausefalle fängt das Objekt die Augen und den Betrachter mit Haut und Haaren. Denn wer hier hinschaut, kann nur nachträglich noch die Augen schließen. Zu spät. Denn er ist schon im Spiegelkabinett der Reflexion und ihrer Zweifel gefangen – und kann nicht mehr raus. So unwiderstehlich wirkt, was in die Augen fällt. Und so unentrinnbar ist die Schlinge der Reflexion, die sich um den Hals gelegt hat.

Das Wahrgenommene versetzt den Betrachter an einen dritten Ort. Ästhetisches Beaming – bei dem man plötzlich und unerwartet am Ort des Schlüssels landet: mitten im Zweifel. Und man kommt bei aller Reflexion nicht mehr raus, kann nicht mehr dem entrinnen, wohin einen die Spiegeleffekte des Objekts versetzt haben.

7 Was soll das – Bedeuten?

Dass die vertraute Schlüsselform erst in der *Spiegelung* erscheint – also im metaphorischen Medium der Reflexion – ist eine Inszenierung dessen, was Jacques Lacan⁵ das Spiegelstadium nannte, in dem das Imaginäre seinen Ort hat. Soll, darf man daraus die Vermutung bilden: die *Reflexion selbst* sei eine Figur des Imaginären. Sie sei nicht solide Begriffsarbeit und nicht die Arbeit am Text mit hermeneutischem Erfolg – sondern die Reflexion sei wesentlich oszillierend, fluktuierend, hin- und hergerissen von den Dingen und ihren Spiegelungen. Sie sei ein Leben im Spiegelkabinett – im Labyrinth des Zweifels?

Damit würde man Zweifel wecken an ihrer 'Solidität' und 'Wirklichkeitshaltigkeit'. Und so radikal wie grundstürzend könnte man Höllers Schlüsselspiel verstehen. Er fordert die Neuzeit heraus, die Moderne und deren vermeintliche Selbstgewissheit des *Ego cogito*, des reflektierenden Ich. Mit solch einer Vermutung würde man die Reflexion skeptisch einklamern – das scheint mir durchaus zugespielt und nahegelegt von diesem Spiegelobjekt. Aber man würde auch zu einer

These machen, zu einer Aussage, was sich hier zeigt. Als würde man die Antwort suchen auf die hinreißend schwachsinnige Frage, was wollte uns der Autor hiermit sagen ...

Was sich zeigt würde *gesagt* – und damit integriert in eine bekannte, vorgefasste Theorie. Als ließe sich wirklich zur Aussage machen, was sich hier zeigt. Das liegt nur zu nahe – und ist vielleicht eine Falle, eine Tücke des Objekts. Um des Verstehens willen, um in Worte zu fassen, was ins Auge fällt, würde formuliert, was doch keine Lexis ist, keine Aussage. Es würde (vermeintlich) gesagt, was sich zeigt. Und eben dieser Anspruch wäre vermessen: Als würde *das Passende* gesagt, eine Passung von Sagen und Zeigen. Und das wäre präventiös.

Aus der Hermeneutik ist das Problem so alt wie bekannt: einen Anderen, einen Fremden zu verstehen, gehört zum Gipfel hermeneutischer Genüsse – und kommt doch nie ans Ziel. Der verstandene Andere ist eben nicht der Andere, sondern dessen Spiegeleffekt im eigenen Verstehen. Wenn schon zwischen Menschen der Andere nicht im Verstehen aufgeht, wieviel weniger ein so seltsames Ding wie der 'Schlüssel' Höllers? Nur – die Hermeneutik bekommt *Entzugserscheinungen* im Umgang mit dem Ding, das sich ihm nicht fügt. Denn sie ist es gewohnt, dass sich ihr letztlich alles fügt, ihr nichts widerstehen kann. Daher wird sie nervös, schwitzt und zittert gar, wenn sich ihr etwas hartnäckig entzieht.

8 Zweifel ohne Gewissheit? Gewissheit im Zweifel?

Was kommt nach dem Zweifel – käme man aus diesem Labyrinth jemals wieder heraus? Die Sehnsüchte nach einem Höhlenausgang, nach einem *fundamentum inconcussum* oder nach finaler Erleuchtung ohne alle Zweifel – diese Wünsche sind nur zu verständlich. Sie sind nur bisher stets vergeblich gewesen. Sie führen meist auch dazu, die relativen Stabilitäten und die Wirklichkeiten, in denen wir leben, als 'bloß vorläufig' und noch viel zu ungewiss gering zu schätzen. Wer einen neuen Himmel und eine neue Erde will, der verachtet leicht diesen Himmel und diese Erde, auf der wir leben.

Üblicherweise gilt seit Descartes der Zweifel als Königsweg zur Entdeckung von Gewissheit. Vor allem der Selbstgewissheit: *sum cogitans*, populär heißt das 'Ich denke, also bin ich'. Medial gewendet hieße es: 'Ich werde gesehen, also bin ich' – sonst bin ich nicht. Bei Descartes war das etwas subtiler ein *sum dubitans*. Im Zweifel entdecke ich, dass es immer ich bin, der da zweifelt, dass ich mir vielleicht keines Gegenstandes gewiss sein kann – aber doch meiner selbst. Die unmittelbare Selbstgewissheit wäre der archimedische Punkt, von dem noch jeder Zweifel lebt. Zweifel ist also nie voraussetzungslos, sondern gründet in Gewissheit. Das war Wittgensteins Pointe in seinem Büchlein *Über Gewissheit*. Ein 'totaler' Zweifel an allem, ein voraussetzungsloser Zweifel sei ein Selbstmissverständnis. Zweifel gründet stets – nicht in einer transzendentalen Voraussetzung der Selbstgewissheit, sondern in den relativen Stabilitäten, in denen wir leben – in unserer Lebensform, in den Regeln, mit und von denen wir leben.

Nun werden die von Höllers Schlüssel nicht außer Kraft gesetzt. Wir sind es, die zweifeln, und unser Zweifel lebt in und von Bedingungen. Das ist wohl nicht sinnvoll zu bestreiten. Aber was tut man eigentlich, wenn man jeden Zweifel, sei es transzendentaltheoretisch, sei es pragmatistisch, wieder einfängt, erdet und auf seine Voraussetzungen zurückbezieht? Wenn man so vorgeht, läuft man Gefahr, das außerordentliche Ereignis einzuordnen; das Ungewöhnliche zu normalisieren – und sich auf die Stabilitäten zurückzuziehen, auf die wir uns nicht nicht verlassen können. So plausi-

bel und so richtig das sein mag – es wäre eine Flucht vor dem Ding, eine Flucht vor dessen Performanz.

Die Stärke eines reflexionslogischen Arguments, die Stärke einer philosophischen Theorie oder auch der Hermeneutik – kann leicht eine *Wahrnehmungsschwäche* nach sich ziehen und einen Verlust des Sinns für die Phänomene. Wer jeden Zweifel einfängt, wer alles auf die Karte des Verstehens setzt und für Unsinnsinn oder uninteressant hielte, was sich dem nicht fügt – der hätte Probleme mit den Wirklichkeiten, in denen wir leben.

Und diese Probleme verdichten sich im ästhetischen Ding. So gesehen exponiert und verdichtet Höllers Schlüssel, was sich der raffiniert gelockten und gefangenen Reflexion entzieht und sich ihr nicht fügt. Der Aufstand der Dinge gegenüber dem Begriff und dem Verstehen. Ein so raffiniertes Ding wie Höllers Schlüssel untergräbt subversiv und unfehlbar die Gewissheiten, in denen wir leben und denken.

Nun – wäre sein Schlüssel mit dieser Sicht und Interpretation am Ende doch noch verstanden? Das wäre ja einigermaßen widersinnig: In der Einsicht in die Wirkungen und Finessen dieses Dings würde gerade widerlegt, was es bewirkt. Wäre ihn so zu verstehen nicht ein Selbstwiderspruch: es wird das Jenseits des Verstehens behauptet – und das im Medium des Verstehens und seiner Entfaltung als Interpretation? Verstrickt sich der Interpret nicht in einen Selbstwiderspruch, wenn er an das Ding rührt, das sich ihm entzieht – und diesen Entzug noch andeutet?

Höller hat seine Werke einmal als „confusion machines“⁶ bezeichnet. *Ratlosigkeit* hält Höller für nicht minder bedeutsam als den Zweifel, den er weckt und streut.⁷ Erschöpft sich die Wirkung des Objekts in diesem Grenzwert? Sollte das alles gewesen sein, wäre seine Wirkung nicht mehr als ein optischer Effekt mit Performanz. Aber die Performanz beschränkte sich darauf, einen an einen imaginären Ort zu versetzen, ob man will oder nicht. Ist man erstmal dort – weiß man nicht mehr weiter.

Sollte das alles sein? Wären sie damit auf den Begriff gebracht, oder zumindest auf eine treffende Metapher, mit der alles gesagt wäre? Wie im Spiegelkabinett von Reflexion und Zweifel üblich: was dann? Raus geht nicht mehr, weiter rein macht auch keinen Unterschied. Alles wird zweifelhaft. War's das? Dann wäre der Schlüssel endlich 'schlüssig', die Wahrnehmung käme in einer Erkenntnis zu ihrem Ende. Das wäre nicht nur die Erfüllung aller hermeneutischen Sehnsüchte – es wäre auch der Tod des Verstehens in seinem Ende. Interesseloses Wohlgefallen (Shaftesbury) und Befriedigung könnte sich einstellen. Gesehen, gemerkt, gezweifelt und gegessen. Dann kann man getrost weitergehen.

Ich habe auch daran noch einige Zweifel – die sich gegen Höllers Selbstauslegung richten. Dagegen, Ratlosigkeit und Konfusion das letzte Wort zu lassen. Die Geister, die Höller rief, wird er so leicht nicht wieder los. Die Zweifel richten sich auch gegen ihn selbst, wenn es darauf ankommt.

9 Skepsis – als experimentelle Methode

Wenn ich auch daran noch zweifle – dann wird die hermeneutische Not vielleicht doch noch eine Tugend. Eine *skeptische* Tugend. Sextus Empiricus war nicht nur der Erzvater der Skepsis, er war auch der Begründer einer *empirischen* Philosophie: der ersten überlieferten Philosophie der Erfahrung.⁸ Für ihn galt '*sola experientia*' – allein und ursprünglich alles aus Erfahrung zu verstehen. Wie die Hermeneutik vom Ziel finalen Verstehens lebt, so auch die Skepsis in der empirischen Tradition. Sie lebt von der Hoffnung der 'Ataraxie', das heißt der unberührten Ruhe – wenn man endlich

nach langem Zweifel Ruhe und Gewissheit erreicht. Als Methode, dieses Ziel zu erreichen, gilt Sextus nicht die einfache Negation von allem, vor allem der Dogmen. Sondern eigentlich geht es um ein *Drittes* zu Ja und Nein, um einen 'Anti-Antidogmatismus'.

Skepsis ist nicht die bloße Verneinung der Gewissheiten, auch nicht die Feier eines Agnostizismus. Es ist eher eine Dialektik, die sich negativ zur Negation wie zur Affirmation verhält. Eine unkomfortable Zwischenlage also, die sich nicht beruhigen kann. Man könnte die Hoffnung auf Ruhe, die Seelenruhe der Ataraxie, als Imaginäres verstehen, als eine *Unmöglichkeit* (zumindest in *diesem* Leben). Als das unmöglich zu Erreichende, das einen höchst beunruhigt, weil man es nicht erreicht. Skeptiker sind daher ruhelos.

Und Skepsis ist Verzögerungstoleranz oder Unruhekompetenz – also die erstaunliche Fähigkeit, 'ohne Ruhe und Ordnung' auszukommen. Als hätte der Skeptiker keinen Ort, wo er in Ruhe sein Haupt betten könnte. Denn der Skeptiker lebt in der '*anagke pathon*' – unter dem Drang der Affekte und Widerfahrungen, schlicht gesagt unter dem Primat der Erfahrung.⁹ Und die lässt einen nie in Ruhe und Frieden. Ginge es dann noch um anderes: Inkompetenzkompetenz? Oder schlicht um gediegene Inkompetenz und das skeptische Ertragen derselben?

In diesem Sinne kann man einerseits Höllers 'Skepsismaschinen' als Skepsis 'höherer Ordnung' verstehen: Skepsis ohne Sehnsüchte, ohne Aussein auf finale Seelenruhe. (Wobei ich doch gern wüsste, ob er so ganz ohne finale Sehnsüchte auskommt, und seien sie auch noch so verborgen). Wenn hier nicht der Philosoph als Zuschauer der Schiffbrüche des Lebens mehr festen Fels unter den Füßen hat, wenn selbst der Künstler nicht mehr die Effekte des Dings beherrschen kann und wenn der Zweifel nicht mit 'Netz und doppeltem Boden' gesichert ist – dann gibt es keinen mehr, der über den hermeneutischen Ausnahmezustand gebieten könnte, keinen, der über das Außerordentliche der Kunst entscheiden könnte. Der Künstler nicht und der Möchtegerninterpret schon gar nicht.

Der Zweifel führt in die subversive Destruktion jeder Souveränität. Ausnahmezustand als die Regel. Im Lichte der ästhetischen Nadelspitze, dem Ereignis 'vor dem Ding', zeigt sich, wie wir leben: ohne Präntation auf finale Ruhe, ohne sich auf einen alles letztlich doch noch regelnden Souverän zu verlassen.

Ästhetische Experimente sind kulturelle Empirie. Es gibt nicht nur Experimente der Wissenschaften *in vitro* (im Glas), sondern auch *in vivo*, im Leben in sozialen Beziehungen; oder auch in religiösen oder ästhetischen Zusammenhängen. So kann man selbst die Lebensgeschichte Jesu als ein Lebensformexperiment verstehen. Das mag man für gelungen oder gescheitert halten, aber es ist in jedem Fall höchst folgenreich.

'Keine Experimente' gilt manchen als Maxime der Politik. Dass Demokratie in einer offenen Gesellschaft allerdings durch und durch Experiment ist – ein politisches Experiment –, zeigt nur die Selbstmissverständlichkeit solch einer Maxime. Offene Experimenten-

talsysteme sind Räume, die nicht bereits vermessen sind, deren Grenzen nicht bereits geschlossen sind, die sich infinit der Schließung entziehen.¹⁰ Und eben solch ein 'offenes Experimentalsystem' eröffnet Höllers Schlüssel. Es braucht gar nicht ein eigenes Laboratorium des Zweifels. Denn die Kraft des Imaginären und die Dynamik des Zweifels versetzt einen unwillkürlich in diese Hexenküche der Skepsis.

10 Ironie der Hermeneutik

Höllers Schlüssel ist *prima vista* ein solides Objekt. Und zwar nicht nur für die Wahrnehmung, sondern auch für die Reflexion. Ein Objekt, an dem sich herumreflektieren lässt – wie hier geschehen. Darin besteht sein Reiz, seine kaum widerstehliche Attraktivität für Augen und Denken. Der Kunstbegriff – Kunst als Anschauung des Begriffs, als sinnliches Scheinen des Wesens, hier der Reflexion selbst – wird zwar süffig bedient. Das ist der Käse daran, das Lockmittel für Augen und Denken. Aber wohin man hier gelockt wird – ist nicht der finale Begriff, nicht ein stabiles System, sondern ein fragiles Spiegelkabinett, in dem einem gehörig das Denken vergeht, zumindest die Üblichkeiten, an denen wir uns orientieren. Der Spiegelschlüssel ist demnach eine Labilisierung von Wahrnehmung und Reflexion – mit beunruhigenden Folgen.

Der Spiegelschlüssel ist nicht nur eine subversive Reflexionsmetapher, er ist auch eine Ironie auf die Hermeneutik – des unbedingten Willens zum Verstehen, wenn nicht der Wut des Verstehens. Gegen solch einen Willen und seine Wut helfen nur Ironie und Subversion. Das ist – soweit ich es nicht verstanden habe – Höller mit seinem magischen und ängstlichen antihermeneutischen Schlüssel bestens gelungen. Der Schlüssel entpuppt sich als Metonymie für die produktive Vergeblichkeit des 'Verstehens'.

Aber hätte ich das richtig verstanden – wäre Höllers Subversion *misslungen*. Die Hermeneutik würde zuletzt doch noch am besten lachen. Hätte die Hermeneutik dann doch mit der Kunst 'Hase und Igel' gespielt? Dieser Verdacht – auch ein Zweifel – nötigt mich, noch einmal hermeneutische Kritik zu üben an dem, was ich hier stammelnd riskiert habe, Worte trotz allem.

11 Antworten

Kunst zu besprechen – ist ein seltsames Unternehmen. Nichts üblicher als das, aber auch nichts unselbstverständlicher und gelegentlich auch nichts unverständlicher als das. Feldwege, Bäume, Berge oder Begehren kann man *bedichten*, schöne Worte machen und sich poetisch ergießen. Üblicherweise aber werden Berge *bestiegen*, nicht *bedichtet*. Warum also von Natur viele Worte machen? Letztlich wohl oder übel, um aus der nackten Natur Kultur zu machen. Im Bedichten wird das Ding in Sprache übertragen, und das ist die schwerste aller möglichen Metaphern. Eine Übertragungsarbeit, die an Sisyphus erinnert, aus der wider-

4 Peter Friese, "Im Laboratorium des Zweifels. Sechs Kapitel zum Thema Kunst und Wissenschaft." In: Guido Boulboullé/Peter Friese/Susanne Witzgall (Hg.), *Say it isn't so. Naturwissenschaften im Visier der Kunst*, Bremen 2007, 11–44, 41.

5 *13. April 1901 in Paris; † 9. September 1981.

6 The Guardian, 6.9.2005, <http://arts.guardian.co.uk/features/story/0,11710,1563493,00.html>

7 Vgl. Friese, Im Laboratorium des Zweifels, 41. Damit wird die Wahrnehmung überschritten, und auf eine Äußerung des Künstlers rekurriert: schon das ist ein Ausdruck der Ratlosigkeit und des hermeneutischen Hilfesuchens anderswo.

8 Vom Leben des Sextus Empiricus ist nicht sehr viel bekannt. Aus einer Erwähnung bei Diogenes Laertios (9,116) ergibt sich, dass die erhaltenen Werke 180–200 n. Chr. verfasst sein dürften; aus Sextus' Schriften geht hervor, dass er in Alexandria und Athen gewesen sein muss. Der Beiname Empiricus deutet auf Zugehörigkeit zur antiken Ärzteschule der Empiriker hin.

9 Vgl. Günter Bader, *Melancholie und Metapher. Eine Skizze*, Tübingen 1990, 41.

10 Dabei bestehen bereits zwei Einwände: bestimmte Gefahren werden initial bereits ausgeschlossen (Explosionen, Freisetzung von Gefährlichem etc.). Und die Grenzen können nur soweit geöffnet werden, wie die Öffnungsabsicht reicht. Völlig Unabsehbares kann einbrechen, einfallen in die Konstellation – aber die beabsichtigte Öffnung des Wahrnehmungshorizonts hat stets faktische Grenzen (etwa die des zu einer Zeit in einer Kultur Denkbaren).

ständigen Natur Kultur zu basteln – und das dann als Kultur oder zweite Natur zu feiern.

Wie meinte Nietzsche: "Wir glauben etwas von den Dingen selbst zu wissen, wenn wir von Bäumen, Farben, Schnee und Blumen reden und besitzen doch nichts als Metaphern der Dinge, die den ursprünglichen Wesenheiten ganz und gar nicht entsprechen. Wie der Ton als Sandfigur, so nimmt sich das räthselhafte X des Dings an sich einmal als Nervenreiz, dann als Bild, endlich als Laut aus. Logisch geht es also jedenfalls nicht bei der Entstehung der Sprache zu, und das ganze Material worin und womit später der Mensch der Wahrheit, der Forscher, der Philosoph arbeitet und baut, stammt, wenn nicht aus Wolkenkuckusheim, so doch jedenfalls nicht aus dem Wesen der Dinge."¹¹

Metaphern der Dinge, also die Übertragung von Ding in Sprache, vom Zeigen ins Sagen – das scheint die ungeheure Aufgabe zu sein, in der sich Mantik der Kunst und die Semantik des Sagens begegnen. Kunst zu besprechen, ist daher magisch, in aller Mehrdeutigkeit: als würde die Kunst ihren sakramentalen Charakter erst bekommen, wenn sie mit Worten gesegnet würde. Die Hohepriester der Ästhetik, die Feuilletonchefs und Häuptlinge der Kunstkritik erweisen sich als solche, indem sie des Wortes mächtig sind. Ihnen können nicht die Worte fehlen, wenn sie von Kunst sprechen. Sonst wären sie wie Priester, die die Segensworte vergessen hätten. Undenkbar. Wie könnten einem Priester die Worte ausgehen, wenn er am Altar steht?

Wenn man Kunst bespricht, sich an der unmöglichen Aufgabe der Dingmetapher versucht – das Ding in Sprache zu übertragen und den Funken der Bedeutung daraus zu schlagen –, feiert man das *Sakrament der Semantik*. Und das alles bewegende Wandlungswort ist die *Metapher*. Aus dem, was sich zeigt, soll werden, was sich sagen lässt. Vom Sichzeigen zum Sagen zu kommen, ist so ungeheuer wie genau genommen unmöglich. Aber das heißt noch lange nicht, dass man sich an dieser Unmöglichkeit nicht produktiv vergeblich versuchen sollte.

Als Hans Blumenberg, der Münsteraner Phänomenologe, einmal gefragt wurde, was für ihn das 'vollkommene irdische Glück' sei, antwortete er: "*Sagen zu können, was ich sehe*"¹². Sagen zu können, was ich gehört oder gelesen habe, sagen zu können, was ich mir denke, das wäre allzu einfach. Denn es wäre nur eine Übertragung vom Sagen ins Sagen. Kein Bruch dazwischen. Aber sagen zu können, was man *sieht* – also was sich zeigt, was einem ins Auge fällt – das ist wunderbar absurd. Denn man hört nichts, sondern sieht nur. Und wie kann man aus Gesehenem Gesagtes machen?

Aller Anfang ist leicht, normalerweise. Denn der *Name* des Künstlers und der *Name* des Werks, sein Titel, erleichtern es einem. Der Text zum Ding ist der erste Schritt. Und wenn der einmal getan ist, folgen weitere. Denn über den Künstler lässt sich immer etwas sagen. Und über den Titel allemal. 'Schlüssel zum Laboratorium des Zweifels', das ist Käse, mit dem man hermeneutische Mäuse fängt. Das lockt in die Reflexion und ins Sagen des Gedachten.

Aber damit ist noch lange nicht die Dingmetapher vollzogen, die Übertragung des Dings in Sprache. Im vorigen wurde eben dies versucht, mit dem Ding zu reden, es ein wenig zur Sprache zu bringen und ihm das eigene Stammeln zu leihen (auch wenn es das vielleicht gar nicht leiden mag). Nicht der Kunstverstand ist der Gipfel der Genüsse, sondern erst das gediegene Unverständnis ermöglicht das *offene* Experiment mit dem *fremden* Ding. Aber die Skepsis – zwischen Negation und Affirmation – lässt doch noch etwas zu wünschen übrig und zu hoffen: dass man *dennoch* zu sagen versucht, was sich zeigt. Antwort geben, wo einem die Worte fehlen, aber wo man auch nicht Schweigen kann.

Das meint nicht mehr die Integration des Zeigens in das Sagen, die Aufhebung der Kunst in Begriff

oder Verständnis, sondern es ist der Versuch, *mit den eigenen Worten auf das Zeigen zu antworten*, auf das, was sich zeigt. Es wäre eine *responsorische* Ästhetik im Zeichen der Antwort auf den fremden Anspruch der Kunst. Mehr nicht, aber das ist schon unmöglich genug, um sich daran nicht zu versuchen. Denn es bleibt dauernd und nachhaltig beunruhigend. Exponiert vor dem ästhetischen Ding und dann auch noch vor fremden Augen und Ohren. Hier steh' ich nun – und bin so klug als wie zuvor. Die negativ-hermeneutischen Exerzitien können eigentlich nur einen Sinn und Zweck haben: *zurück zum Ding*, vor das Bild oder was immer unter Kunstverdacht geraten mag.

11
Nietzsche, KSA 1, 879.

12
FAZ-Magazin 4,6.1982,
Heft 118, 25.