

Nichtpropositionalität und ästhetisches Denken

Dieter Mersch

Eine ausgesagte Philosophie verliert ihre Kraft, wenn eine andere Philosophie (...) sie übertrifft. Lebendige Philosophie jedoch, wie sie die Kunstwerke darstellen, können sich gegenseitig nicht aufheben (...). Die großen Meisterwerke (...) scheinen sich gegenseitig zu rechtfertigen, zu ergänzen und zu bestätigen.

Eugène Ionesco, Ganz einfache Gedanken über das Theater (1958), S. 46f.

Urteilen

„Propositionalität“ – ein schwer gängiges Wort, das beinahe zum Stolpern einlädt, erst recht der Ausdruck „Nichtpropositionalität“, auch wenn beide etwas sehr Präzises zu bezeichnen suchen. In der mittelalterlichen Logik bedeutet „Proposition“ das Urteil, die Aussage. Die Wendung gründet im Lateinischen „propositio“, was wörtlich das „Vor-Setzen“ oder „Hin-Stellen“ meint und im weiteren das griechische *thesis* übersetzt, das ebenfalls ein „Hinsetzen“ im Sinne des „Behauptens“ bedeutet. Nach der geläufigen philosophischen Auffassung bildet die Proposition die Grundlage allen Wissens. So vollzieht sich nach Gottlob „jede Erkenntnis (...) in Urteilen“.¹ Das damit gefällte „Urteil“ über das Urteilen erhebt selbst schon dessen Struktur zur Verbindlichkeit, sodass die Möglichkeit eines Wissens jenseits von Propositionalität auszuschließen ist. Nichtpropositionalität kann dann nur eine epistemologische Irrelevanz, ein Nichtwissen oder ein „Un-Sinn“, eine Irrationalität bedeuten – und es erscheint nicht von ungefähr, dass das Ästhetische seit je diesen Bereich besetzt.² Die Kunst bleibt ohne eigene *epistēmē*; sie gilt des Wissens unfähig; ihr kommt keine eigenständige epistemologische Dimension zu; sie bleibt – mindestens bis zu Immanuel Kant und zum Teil auch darüber hinaus – in der Vorhölle der Intuition, des Gefühls oder der zufälligen Capriccios, um schließlich durch das Purgatorium des Begriffs allererst gereinigt und erlöst zu werden.³

¹ Gottlob Frege, Nachgelassene Schriften, 2. Aufl. Hamburg 1983, S. 155.

² Man muss zwischen Urteilen über Kunst und Urteilen der Kunst unterscheiden. Im Allgemeinen wird das ästhetische Urteil als Rezeptionsurteil gefasst; ein Urteilsbegriff, der sich auf die künstlerische Arbeit selbst bezieht, kommt dagegen nicht vor.

³ Im 18. Jahrhundert wird die Erfahrung der Künste auf den Geschmack (*gustus* oder *goût*) bezogen – der Geschmack ist Sache des *bon goût*, der später auf den *bon sens* übergeht, dessen Erbe wiederum der „Gemeinsinn“ oder *sensus communis* bei Kant antritt; vgl. ders., Kritik der Urteilskraft, in: Werke in 12 Bden, Wiesbaden 1957, Bde. IX, X, § 22. Geschmackurteile erzeugen kein Wissen. Der Aufwertung des Ästhetischen als Geschmackssache folgt so ihre gleichzeitige Devaluierung, die sie bis zu Kant und darüber hinaus vom Wissen trennt, weil der Gemeinsinn keine Wissenschaft begründet, sondern bestenfalls die Situierung des Gefallens im allgemeinen Benehmen. Tatsächlich bekommen wir es so mit einer Umwertung des Platonismus zu tun, der dessen Prämissen beibehält: Jener Bereich, den Platon der *doxa* zuschlug und ganz auf der Seite der *horata* schlug, bleibt durch einen *horismos* vom Bereich der *noeta* und insbesondere der Ideen abgespalten. Die Differenz gilt gleichermaßen fürs Ästhetische: Es bleibt, von Descartes bis zu Kant, auf das Sensuelle bezogen, während das Denken der Begriffe bedarf, um als rational gelten zu können. Entsprechend sind die ästhetischen Urteile Sache des Sentiments, nicht der Wahrheit oder der Erkenntnis – erst bei Hegel wird die Kunst

Die Proposition verbürgt hingegen Wissen, zumindest seine Entscheidbarkeit zwischen Wahrheit und Falschheit. Sie verbindet den durch sie ausgesprochenen Gedanken mit der Logik des Schließens und folglich mit dem Anspruch auf Notwendigkeit und Allgemeinheit, die der Kunst und dem Ästhetischen, die lediglich partikular bleiben, nicht zukommt. Propositionen sind einfach: Ihre gängige Formalisierung lautet ‚A ist B‘,⁴ wobei ‚A‘ für das steht, wovon gehandelt wird, das Subjekt der Behauptung, das im Wortsinne der *Logik der Identität* ‚unter-liegt‘ (*sub-iectum*), denn mit ‚A‘ ist immer das gleiche ‚A‘ gemeint und nicht in der Wiederholung des Urteils jedes Mal ein anderes. Gleichzeitig ‚unter-liegt‘ (*sub-iectum*) es ebenso dem Widerspruchsprinzip, weil ‚A‘ nicht zugleich ‚Nicht-A‘ sein kann, sodass sich der Raum von ‚A‘ nicht teilen lässt und ihm daher *entweder* eine eindeutig positive *oder* aber eine eindeutig negative Bestimmung zugesprochen werden muss. Identitäts- und Widerspruchsprinzip, die beiden Grundgesetze der Logik, wachen über ihr grammatisches Regime, während das Satzpartikel ‚ist B‘ den eigentlichen Sinn der Aussage markiert, das Prädikat, das mit der Kopula ‚ist‘ von ‚A‘ ausgesagt wird – jene Spezifikation, die erlaubt, das ‚A‘ ‚als B‘ aufzufassen und es mit unseren Anschauungen oder Ideen, d.h. mit der Totalität unserer gesamten Überzeugungen und Weltvorstellungen in Zusammenhang zu bringen. Das ‚Als‘ verbürgt die Signifikation; es bildet das buchstäbliche Zentrum der Bestimmung, deren Ausdruck die Prädikation ist und ihr ‚Medium‘ die Proposition. Doch kann das, was diese ‚aus-sagt‘, zutreffen oder nicht, sodass zunächst noch unbestimmt bleibt, ob das Prädikat ‚ist B‘ bzw. das von ihm evozierte ‚Als‘ ‚stimmt‘ oder nicht – doch gilt, wie immer im einzelnen entschieden wird, dessen ‚Aus-sage‘ entweder als ‚wahr‘ oder als ‚falsch‘: *tertium non datur*.

Richten

In Bezug auf die Wissenschaften erweisen sich folglich Propositionen als die eigentlichen Bedeutungsträger, die deren Wahrheit oder Falschheit als binäres Schema allererst austragen.⁵ Als Urteile verfahren sie entweder bejahend/zuschreibend oder verneinend/absprechend, so jedoch, dass sie als ihren Rationalitätsausweis bereits die ganze klassische Logik mit ihren Prinzipien der Identität, des Widerspruchs und des ausgeschlossenen Dritten voraussetzen. Was wir dadurch wissen, ist *propositionales Wissen*, sodass sich der Kreis schließt: Wie Erkenntnis in Propositionen gründet, ist jene Art von Erkenntnis, die diese produzieren, selbst schon ein ‚propositionales‘, das *eo ipso* jede Nichtpropositionalität, mithin auch jede Erkenntnisform, die der Logik des Urteils nicht folgt, per ‚Gesetz‘ aus sich ausschließt. Die Zirkularität der Begründung ist der Herkunft ihrer Begrifflichkeit aus der Rechtssphäre, die einen ähnlichen Zirkel vollzieht, homolog. Das Wort ‚Urteil‘ stammt nicht, wie noch Johann

wahrheitsfähig, doch nur, um abermals durch die Wahrheit des Begriffs überholt zu werden. Überall sieht sich darum das Ästhetische erst im Vorhof der Erkenntnis, als einer Vor-Stufe zur eigentlichen Erkenntnisleistung, die gegenüber den Verstandesleistungen einen minderen Rang besetzt: Auch Baumgartens *veritas aesthetica*, deren Wahrheit sinnlich gefasst ist, bleibt unterhalb der logischen, weil sie nicht, wie diese, über Begriffe verfügt. Zwar schreibt Baumgarten der Ästhetik einen universellen Status, insofern er die Sinnlichkeit als ‚älter‘ bezeichnet als den Begriff, doch so, dass ihre ‚verworrene Erkenntnis‘ letztlich erst zur klaren und rationalen geführt muss. Die klassische Teilung, die die Kunst gegenüber der Wissenschaft aufwertet, um sie im selben Moment wieder abzuwerten, findet in diesem diskursiven Manöver ihren Ursprung. Noch die analytische Differenzierung zwischen Propositionalität und Nichtpropositionalität, die der ‚Sprache‘ der Kunst einerseits ein *Asylum* verschafft, um ihr andererseits ihre Wahrheitsfähigkeit wieder abzuspochen, zehrt davon.

⁴ ‚A ist B‘ kann sprachphilosophisch in den äquivalenten Ausdruck ‚Von ‚A‘ wird ausgesagt/behauptet etc., dass B‘; die Kopula wird damit durch einen geeigneten Aussagemodus ersetzt. Vgl. dazu Christiane Schildknecht, *Aspekte des Nichtpropositionalen*, Bonn 1999, S. 9.

⁵ Ebenda, S. 7f.

Gottlieb Fichte wählte, von ‚Ur-Teilung‘, sondern von ‚urteilen‘, das nach dem Grimmschen Wörterbuch das ‚Erteilen eines Gerichtsbeschlusses‘ meinte. Der Ausdruck legt die Verbindung von Recht, Richtigkeit und Logik nahe, die letztere als das Rechtssystem des Denkens ausweist, wie umgekehrt das Recht das ‚Rechte‘ im Sinne des ‚Richtigen‘ ausspricht und sich dabei, soweit als möglich, rational rechtfertigen lassen muss. Erst in zweiter Hinsicht bedeutet also das ‚Urteilen‘ ein Behaupten und Unterscheiden, das der Kritik der Wahrheitswerte ausgesetzt ist, für deren Rechtmäßigkeit sich wiederum der komplette juristische Apparat der Logik verantwortlich zeichnet.⁶ Die Recht ist der Wissenschaft vorgängig; ihr Vokabular konditioniert deren Begründung – bis heute unterhalten beide eine tiefe, aber unterirdische Verwandtschaft.

Mehr noch: Wahrheit, so Aristoteles in *Peri hermeneias*, der ‚Lehre vom Satz‘, ist die Funktion einer Übereinstimmung zwischen Begriff und Sache, d.h. auch den Urteilen und ihren Bestimmungen auf der einen und den Tatsachen der Wirklichkeit auf der anderen Seite; doch gibt es eine solche *adaequatio intellectus et rei* nur dort, wo zwischen ihnen eine Gleichheit besteht, ähnlich wie sie durch die Exaktheit einer mathematischen Gleichung erfüllt wird. Die Aussage ‚A ist B‘, die A ‚als B‘ bestimmt und damit der ‚Rechtsprechung‘ der Logik unterworfen bleibt, bedeutet dann dasselbe wie ‚A = B‘. Die Umschrift tilgt das ‚Sein‘ zugunsten einer Rechnung. Der gesamte Vorrang der Mathematik in den Wissenschaften hängt daran. Gleichzeitig impliziert sie eine Dressur, die das Wissen nicht nur gemäß der Rationalität des *logos* diszipliniert, sondern es dem Formalismus der *mathemata* und ihren beweisbaren Erkenntnissen annähert, um auf diese Weise die rationalen Wissenschaften allererst hervorzubringen.⁷ Demgegenüber bildet das Ästhetische schon bei Platon, erst recht bei Kant, deren äußerste Opposition: Spaltung (*horismos*) zwischen dem Sichtbaren (*horaton*) und dem Denkbaren (*noeton*), die in der Kantischen Transzendentalphilosophie zur Differenz zwischen Anschauung und Begriff oder ‚transzendentaler Ästhetik‘ und ‚transzendentaler Urteilslehre‘ sich fortsetzt.⁸

Bestimmen

Gleichermaßen hat Aristoteles in derselben Schrift die Wahrheit und Falschheit des Urteils an den ‚Satz‘ gebunden und so für die gesamte nachfolgende Tradition die Proposition als *sprachliche Aussage* festgeschrieben. Zwar beruht bis zum Denken der Aufklärung das Urteilen weiterhin auf einem *actus mentis* als primärer *Synthesis*, der eine Einsicht oder Vorstellung zugrunde liegt,⁹ doch wird diese erst in ihrer sprachlichen Form beurteilbar, sodass die *epistēmē* sich zugleich *als Sprache* konstituieren. Entsprechend gibt es Erkenntnis nur dort, wo Sprache existiert, wie umgekehrt ohne Sprache jedes Wissen ‚verworren‘ oder bloße Ahnung bleibt. Bestenfalls bewegt sich das Ästhetische in deren Außenbezirk, darauf wartend, Einlass in seinen Ausdruck und seine Konkretion zu finden. Wurden vormals Urteile im Sinne von ‚Wahrprüchen‘ richterlich im Namen einer Gottheit oder einer anderen Autorität ‚erteilt‘, werden sie nunmehr allein durch die aussagende Rede gefällt, die jede

⁶ Vgl. dazu auch Hannah Arendt, *Das Urteilen*, München 1985, S. 15ff.

⁷ ‚Denken‘ meint nach Martin Heidegger die Rückführung des Seienden auf anderes Seiendes, was gleichzeitig impliziert, es „bis zurück zur *idea*“ zu verfolgen und Wahrheit an „Richtigkeit“ im Sinne des Sichrichtens zu binden. Vgl. ders., *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, in: Gesamtausgabe Bd. 65, Frankfurt/M 1989, § 265, S. 455 und folgende.

⁸ Vgl. auch Arendt, *Das Urteilen*, a.a.O., S. 20ff.

⁹ Vgl. etwa Christian Wolff, *Philosophia rationalis sive Logica*, Werke, Hamburg 1983, §§ 39-42; S. 129-132.

andere Erkenntnis, wie das Erkennen durch Bilder, Figuren oder Dinge, nur dort akzeptiert, wo sie durch linguistische Termini substituiert werden können. Deshalb basiert die gesamte überlieferte Urteilslogik auf dem Grundelement des Satzes und seiner Funktionen, auf den das Netz der Ausdrücke, die das Juridische mit dem Logischen verknüpfen, übergeht: Satz und ‚Über-ein-stimmung‘ wie ‚Be-stimmung‘ und Wahrheit, die sowohl die ‚Stimme‘ als auch die Stimmigkeit konnotieren. Sie werden in der Rede zur Einheit zusammengeführt, deren Prädikate die eigentliche Identifikation leisten. Dann heißt Bestimmen identifizieren: ‚A ist B‘, wie gleichfalls ‚A = B‘ als äquivalente Formen des Propositionalen, präzisieren eine Identität, deren Gleichung entweder zurecht oder zu unrecht besteht, die folglich auch keine *dritte* Auslegung duldet, kein Paradoxon, in der vielmehr alles immer schon am rechten Platz sich befindet, alles wohlort, ausgemessen, gewichtet und dichtotom konfiguriert ist. Es gehorcht, mit anderen Worten, der strikten Ordnung des Entweder-oder, das nach Theodor W. Adorno geradewegs vom aristotelischen Syllogismus zur Tilgung der Differenzen, des „Nichtidentischen“ oder Alteritären führt: Auschwitz als Menetekel eines an den Fallbeilen der Logik orientierten Denkens.¹⁰

Alles erweist sich darin als zwangsabgerichtet, als scharf geschnitten oder eindeutig geschieden, wie die Modelle oder prototypischen *ideai*, die dem cartesischen Gebot des ‚clare et distincte‘, der Klarheit und Deutlichkeit als Embleme ihrer Rationalität genügen müssen: Selbst die Bilder bauen auf festen Konturen und gerade gezogenen Linien, beruhen auf einem System von Koordinaten, das sie rastern, geben identifizierbare Figuren oder Geschichten zu erkennen. Nichts bleibt hier vage oder unbestimmt und verschwommen: ‚A‘, das Subjekt der Aussage, ‚malt‘ ein Gesicht, dessen Züge oder Elemente genau erkennbar sind, von dem wir ‚wissen‘ können, dass es diesem oder jenem gehört, den oder die wir mit diesem bestimmten Namen benennen und herbeirufen können. Es weist zudem distinkte Eigenschaften auf, die es eindeutig beschreibbar und klassifizierbar macht und dem – wiederum eindeutig – ein Geschlecht, eine Hauptfarbe, vielleicht sogar ein Typ oder eine Rassenzugehörigkeit zugeordnet werden kann: Die Propositionalität hat noch die ‚Logik‘ der Anschauung erobert, normiert sie zu einem Ensemble klar fixierbarer Distinktionen.

Unbegrifflichkeit

Offenbar weist das Propositionale eine deutlich gefasste Gestalt auf, die die *determinatio* im Sinne einer präzisen Unterscheidung besorgt, welche gleichzeitig das Nichtpropositionale als Unverständlichkeit von sich abspaltet und ausscheidet. Dann hat das Propositionale mit dem Aussagbaren schlechthin zu tun, das Nichtpropositionale mit ‚allem anderen‘, das jedoch selbst alles andere als bestimmt erscheint, sodass bereits die Grenzen zwischen dem Propositionalen und Nichtpropositionalen unscharf verlaufen. Jede Verneinung hält sich im Unbestimmten: Vorderhand erscheint darum nicht klar, was das Nichtpropositionale im Gegensatz zum Propositionalen meint, ob es sich auf eine andere Struktur des Wissens, eine nichtbegriffliche Erkenntnis, ein Urteil jenseits von Sprache oder eine Aussage außerhalb jeder Trennung zwischen ‚Wahrheit‘ und ‚Falschheit‘, gleichsam auf eine Diskursivität ‚dritter Ordnung‘ und Wertigkeit bezieht. Wenn wir darüber hinaus das Ästhetische als Beispiel einer nichtpropositionalen *epistēmē* adressieren, scheinen wir zunächst zu klären zu haben, in welchem Sinne wir von Nichtpropositionalität sprechen wollen, oder, was dasselbe

¹⁰ Theodor W. Adorno, Negative Dialektik, Gesammelte Schriften Bd. 6, Frankfurt/M 1973, bes. S. 23f.

bedeutet, wie wir es seinerseits *bestimmen*, einer ‚De-finition‘ oder Grenzziehung unterziehen wollen, wenn es dergleichen gibt. Heißt das nicht, Propositionalität und Begrifflichkeit bereits als Maßstäbe in Anschlag gebracht zu haben, noch bevor die Frage nach dem Anderen, dem Ästhetischen, Paradoxalen oder Unbegrifflichen gestellt und die Möglichkeit eines Nichtpropositionalen überhaupt in Augenschein genommen worden ist?

Tatsächlich entspricht ihrer Disjunktion im traditionellen philosophischen Diskurs die Differenz zwischen Begriff und Metapher oder eigentlicher und uneigentlicher Rede, wobei die Metapher als ein sprachliches Bild gilt, das ebenso vieldeutig und unbestimmt wirkt, wie das visuelle auch. Stets ist dabei der Begriff *vor* der Metapher, das eigentliche Sprechen *vor* dem uneigentlichen ausgezeichnet worden – wie auch die Rationalität *vor* dem Bild: Sei es dadurch, dass das Spiel der Figuren der Poetik und Rhetorik oder aber einer wankelmütigen *doxa* zugewiesen wurde, die nichts weiß, sondern bloß vermeint und der das logisch-diskursive Denken schroff gegenüber gestellt wurde. Es ist daher auch nicht zufällig, wenn die Arbeit des Ästhetischen durchweg unter den ‚Begriff‘ der Metapher subsumiert wurde¹¹ – um sie ihrerseits, wie Jacques Derrida es ausgedrückt hat, als „gefährlichen Feind“ zu behandeln und, zumindest in Bezug auf die Konstitution des Wissens, tendenziell auszumerzen.¹² Fügen sich Begriffe einer ‚Logik‘ von Identität und Widerspruch und generieren damit allererst diejenige rationale Ordnung von Unterscheidungen, die wiederum den Wissenschaften einen festen Boden, einen Anhalt erteilen, verleihen sie ihr gleichzeitig jene ‚Abgeschlossenheit‘, die im eigentlichen Sinne des griechischen Ausdrucks *dogma* ihrem theoretischen Gefüge Sicherheit gibt. Ist zudem die Metapher, ebenso wie das Bild, seit je für ihre Mehrdeutigkeit, ihren ‚unendlichen Sinn‘ gescholten worden, neigt im Gegenzug der Begriff zum Dogmatismus, weshalb Friedrich Nietzsche das Verhältnis beider – Begriff und Metapher – umkehrte und die Sprache als genuin dichterisch auffasste. Fortlaufend zeuge ihre ursprüngliche Poesie neue Metaphern, ja ihre Produktivität bestehe überhaupt im Metaphorischen, das, wo es sklerotisiert und abstirbt, seine Grabstätte in den Begriffen der Wissenschaft findet.¹³

Grenzen

Allerdings lässt sich die Differenz zwischen Begriff und Metapher selbst *nicht* begrifflich festmachen; sie folgt keiner wie immer gearteten propositionalen Logik, sie kann aber auch nicht wieder als Metapher fungieren oder im Sinne einer Nichtpropositionalität ausbuchstabiert werden, sodass wir uns mit dem paradoxen Umstand einer Unterscheidung konfrontiert sehen, deren Trennung zwar den Bestand des philosophischen Diskurses und seiner begrifflichen Treue absichern soll, selbst aber nicht gesichert werden kann. Das bedeutet auch, dass das Schema der Propositionalität nicht innerhalb seines eigenen Schemas gerechtfertigt werden kann, sodass seine Begründung aus ihm herausführt und unfreiwillig

¹¹ Noch Martin Heidegger lässt im *Ursprung des Kunstwerks* die Kunst, selbst die nichtsprachliche, in ‚Dichtung‘ münden; vgl. ders., *Der Ursprung des Kunstwerks*, in: ders., Holzwege, Frankfurt/M 5. Aufl. 1972, S. 7-68, hier: S. 59f.

¹² Jacques Derrida, *Die weiße Metapher*, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, Wien 2. erw. Auflage 1999, S. ***

¹³ Friedrich Nietzsche, *Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, in: *Kritischen Studienausgabe* in 15 Bden, hg. von Colli, Montinari, München 1999, Bd.1, S. 873-890, hier S. 888f. Ähnlich wird in der *Geburt der Tragödie* die Kunst als „nothwendiges Correlativum und Supplement der Wissenschaft?“ angesprochen. Vgl. ders., *Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, in *Kritische Studienausgabe* ebenda, S. 96.

den Saum des Nichtpropositionalen berührt.¹⁴ Das lässt sich auch so ausdrücken: Das, was eine Grenze, eine Demarkation zieht, um das Nichtlogische aus dem Bereich des Logischen auszuschließen, besitzt umgekehrt die Kraft, die Rationalität der Wissenschaften zu delegitimieren und sie in ihren Grundfesten zu erschüttern. Nimmt man hinzu, dass kein Satz, kein Diskurs, nicht einmal der exakteste der Mathematik, ohne Metaphern auskommt, haust der Feind, das Andere des Begriffs inmitten der wissenschaftlichen *epistēmē*, um sie immer wieder von neuem umzuwälzen und mit dem ‚Gift‘ des Ästhetischen zu infizieren. Das bedeutet nicht, wie oft unterstellt wurde, dass die Wissenschaften dadurch ästhetisch verführen, dass sie etwa Symmetrien privilegierten und sie für ‚wahrer‘ hielten als das Asymmetrische, Chaotische, oder dass sie den ‚schönen‘, d.h. kurzen und prägnanten Beweisführungen den Vorzug gäben, vielmehr ist die Konsequenz, dass sich die ‚Ur-Differenz‘, die Scheidung zwischen dem Begrifflichen und Unbegrifflichen, dem Logischen und Metaphorischen, oder dem Klaren und Unklaren, jenen durch die Philosophien der Aufklärung vielfach perhorreszierten ‚verworrenen Ideen‘ nicht präzise erläutern lässt, sodass sich ganze Pathos der Wissenschaften gleichsam schon im Ansatz als Verfehlung entpuppt. Derrida und Martin Heidegger haben deshalb, je auf ihre Weise, den ‚Unter-Schied‘ zwischen Begriff und Metapher, der den abendländischen Diskurs erst konstituiert, wiederum aus diesem Diskurs herausgenommen und als Mystifikation entlarvt. Denn was sind die Begriffe selber: ‚definit‘ oder ‚indefinit‘, ‚deutlich‘ oder ‚undeutlich‘, ‚präzise‘ oder ‚unpräzise‘? Und was sind Bilder: ‚distinkt‘ oder ‚diffus‘, ‚scharf‘ oder ‚unscharf‘? Und wenn sie, wie es Gottfried Boehm nahe gelegt hat, von sich her Unschärfen aufweisen,¹⁵ worin zeigen sie sich? Ist Unschärfe wiederum eine Eigenschaft, die ‚eindeutig‘ oder ‚mehrdeutig‘, ‚bestimmt‘ oder ‚unbestimmt‘ ist? Augenscheinlich gibt es eine Trennung zwischen beiden Polen nur, wenn wir uns zuvor schon für den Vorrang des Propositionalen entschieden und von ihm aus eine Politik der Ausgrenzung vollzogen haben – eine Entscheidung, die ihren Grund wiederum in nichts anderem als der Entschiedenheit einer grundlosen Setzung findet. Sie schafft von sich her das Ästhetische als einen anderen Raum, als das *Woanders* des Diskurses, das zwischen sich, den Territorien der Diskursivität, und seiner Alterität, den vielfältigen Landschaften der Kunst, eine strikte Trennwand, einen Sicherungszaun zieht, um Übertritte zu vermeiden. Und dennoch bleibt darin das Andere, Heterogene, dessen man einerseits bedarf, um sich vor dem Einbruch des Irrationalen zu schützen, dem andererseits jedoch bereitwillig die Freiheit der Kreativität zugebilligt wird, der Ort einer beständigen Unruhe oder Wucherung, die droht, seine andere Seite mitzuerfassen, sie zu durchdringen oder ganz zu überschwemmen, bis ihre Ränder sich aufgelöst und zur Unkenntlichkeit verflüssigt haben.

Testung

Wenn wir so vorläufig das Ästhetische mit dem Nichtpropositionalen in Verbindung bringen, kommen wir Schritt für Schritt dahin, in den Künsten nicht nur das zu sehen, was geeignet ist, die Diskurse zu unterlaufen, sondern in ihnen auch eine eigene Potenz zu erblicken; nicht nur, aus der Sicht des Diskurses betrachtet, als ein ‚Anderes‘ des Denkens, sondern als ein ‚anderes‘ Denken, das seine eigenen Formen und Praktiken verfolgt, das seine ‚Gedanken‘ jenseits aller Oppositionen zwischen Bestimmtheit und Unbestimmtheit, Schärfe und

¹⁴ Vgl. auch Schildknecht, Aspekte des Nichtpropositionalen, a.a.O., S. 15ff.

¹⁵ Gottfried Boehm, *** in: Bernd Hüppauf, Christoph Wulf (Hg.), Bild und Einbildungskraft, München 2006, S. ***

Unschärfe oder Klarheit und Verworrenheit formuliert. Zumeist hat man das Ästhetische der Imagination zugerechnet und damit auf das Subjekt und seiner Vermögen bezogen, oder aber die „Wahrheit in der Kunst“ aus der Praxis der Gestaltung, den Entwürfen genuiner Kompositionalität abgeleitet, doch haben wir es zunächst und anfänglich mit einem *Denken im ‚Asthetischen‘* zu tun, das im Sinnlichen statthat und mit Wahrnehmungen und ihren Erscheinungen operiert, um im selben Maße *mit* ihnen und *gegen* sie ‚Er-fahrungen‘ zu statuieren. Nicht umsonst assoziiert hier der Ausdruck ‚Er-fahrung‘ das ‚Fahren‘, den Durchgang oder die Passage, in deren Verlauf in der ursprünglichen Bedeutung von *ex-pedere* vermöge der *aisthēsis* etwas ‚herausgebracht‘ oder ‚befreit‘ wird, noch *bevor* es Kunst gibt. Wenn dagegen heute das Künstlerische und das Wissenschaftliche einander angenähert wird und dabei oft der Experimentbegriff eine tragende Rolle spielt, dann darf nicht vergessen werden, dass das Experimentelle nicht in erster Linie auf einer methodisch angelegten Probe, einer nachprüfbaren Anordnung zur Ermittlung empirischer Daten beruht, sondern – im wörtlichen Sinn von *ex-periens* – eine „wagemutige Unternehmung“, gleichsam ein Versuch ohne Rückkehr darstellt. Sie bildet eine *Praxis*, die um Wahrnehmungsereignisse ringt. Etwas bleibt in ihnen unabgegolten, sperrig oder widerständig. Die Initiierung solcher Widerständigkeiten ist das Ergebnis einer unsystematischen Testung, wie eine alchemistische Experimentalanordnung, die im *Testus*, dem Analysegefäß, die Amalgamierung der Stoffe probeweise austarierte.

In dieser Hinsicht sind die Durchführung, die *expeditio*, und die *experientia*, die ‚Er-fahrung‘, sowie das Experimentelle miteinander verwandt, wobei in allen drei Formen das Präfix ‚Ex-‘, das ein ‚Herauskommen‘ oder ‚Zum-Vorschein-bringen‘ anzeigt, wie ebenfalls das ‚per‘, das auf die genuine Performativität des Medialen hindeutet, dominiert. Wir behaupten, dass auch ihr Ergebnis, die wilden Resultate der Testung, Urteile bilden. Sie gleichen Argumenten, die, wie Walter Benjamin es ausdrücke, den „Dingsprachen“ selber entnommen werden und mit Materialien, ihren Antagonismen und Zwischenräumen rechnen.¹⁶ Bedenkt man zudem, worauf besonders Roland Barthes aufmerksam gemacht hat, dass – mit einer kleinen Verschiebung – im Lateinischen *discursus* einerseits „umherlaufen“ und *argumentum* andererseits den „Gegenstand einer szenischen Fabel“ oder eine „erfundene Geschichte“ bedeuten kann,¹⁷ dann spricht nichts dagegen, im ästhetischen Experimentalprozess von der Manifestation einer *positio*, einer ‚Stellungnahme‘ zu sprechen, die ihren eigenen Anspruch auf Erkenntnis erhebt. Sie bildet keine ‚Pro-position‘, die eine Wahrheit oder Falschheit behauptet, sondern sie zeugt Exempel für Exempel von einer *Singularität*.

De-Synthesen

Auch Gegenstände oder Ereignisse können folglich als ‚Argumente‘ fungieren; sie vollziehen dabei keine Synthesis, deren Identität eine Allgemeinheit formuliert, sondern sie weisen auf, *zeigen* im Sinne ‚ekstatischer‘ Begründung. Gibt es die reine Phänomenalität der Farbe, ihre ‚Er-fahrung‘, die nicht schon diese Farbe im Unterschied zu einer anderen Farbe enthüllt? Man schaue auf jene Anordnungen, wie sie James Turrells Installationen bereitstellen: Sie gleichen der Emanation eines Erscheinens, das die Wahrnehmung in eine Indifferenz stürzt.¹⁸

¹⁶ Walter Benjamin: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. In: Gesammelte Schriften, 5 Bde., Frankfurt/M 1974, Bd. II.1. 140-157, hier: S. 156.

¹⁷ Vgl. Roland Barthes, Fragmente einer Sprache der Liebe. Frankfurt/M 1984, S. 17f.

¹⁸ Zur Kunst von James Turrell vgl. u.a. Eva Schürmann, Erscheinen und Wahrnehmen, München 2000.

Ihre Anordnung beruht, wie alle Installationen, auf Objektassemblagen, deren Konjunktionen eine Streuung, eine Dissonanz erzeugen, die die *Synthesis einer De-Synthese* hervorbringt. Häufig nutzen sie Kontraste, die Verknüpfung des Unvereinbaren oder Strategien der Ambiguierung: Sie halten auf diese Weise in der Schweben, forcieren Dispersionen. Ihr ‚Sinn‘ ist eine *epochē* im Husserlschen Sinne: Das Urteil einer Urteilslosigkeit, einer ‚Aus-sage‘, die sich noch nicht zu einer Bestimmung vereindeutigt hat, einer Unentschiedenheit, die sich weder zur Seite ihrer Wahrheit oder Falschheit noch zur Seite eines ‚Un-Sinns‘ geneigt hat. Was ist ein Bild? Handelt es sich notwendig um eine Abbildung, um die Darstellung einer Figur oder Szene, oder lediglich um ein gerahmtes Ding, das alles Mögliche *sichtbar machen* kann, sogar die Nichtigkeit eines schwarzen Grundes? Man wende sich in diesem Fall an Kasimir Malewitschs *Schwarzem Quadrat auf weißem Grund* (1915), das von ihm selbst als „Ikone seiner Zeit“ bezeichnet worden ist:¹⁹ Es *ist* ein Bild und doch lässt es im Unbestimmten, ob es ein schwarzes Quadrat auf weißen Grund oder einen weißen Rahmen auf schwarzen Grund zeigt.

Auch wenn wir uns an dieser Stelle bevorzugt auf künstlerische Arbeiten berufen, sind solche und ähnliche ‚Argumentationen‘ doch das Produkt *ästhetischer Praktiken*, die den Künsten noch vorausgehen und sie allererst ermöglichen. Sie ‚bilden‘ in der Bedeutung von *creatio* Konstellationen aus Wahrnehmungen, die im wörtlichen Sinne von *con stellare* eine Gruppe von *stellae*, von Gestirnen und Erscheinungen kombinieren, um *con-* oder *com-*, gemeinsam, ein Modell, griechisch *paradeigma*, zu ‚erfinden‘, das auf seine Weise eine ‚Findung‘ evoziert. Wir bekommen es dabei mit lauter *Singularia*, mit Einzelgestirnen zu tun, nicht nur mit abgeschlossenen ‚Werken‘, sondern mit noch losen und ‚vorläufigen‘ Verbindungen von Elementen, deren ‚Zusammen-Stellung‘ oder Durchquerung etwas Neues *zur Schau stellen*, denn was meint ein ‚Paradigma‘, seinem Wortsinne nach, anderes als das, was sich implizit ‚mitzeigt‘, ohne intentional gewollt zu sein. *Es stellt sich ein, gibt sich im Zwischenraum der Konstellationen zu erkennen, ereignet sich*, sodass von ‚singulären Paradigmata‘ zu sprechen wäre – ein Ausdruck, der in sich schon einen paradoxen Charakter besitzt, der aber deutlich macht, dass jede einzelne künstlerische Manifestation sein eigenes Modell darstellt, das so und nicht anders ‚erkennt‘ – etwas, das kaum als ein ‚Etwas‘ im der Bedeutung eines jeweils Bestimmten oder Besonderen angesprochen werden kann, das vielmehr mit allen Konnotationen des Neutrums und der *passio sich zeigt*, indem es dieses aus der spezifischen Verfügung ihrer Teile allererst ‚hervor-springen‘ lässt. „Prototypisch für die Kunstwerke“, heißt es ebenfalls bei Adorno, „ist das Phänomen des Feuerwerks (...). Es ist *apparition* kath’ exochen; empirisch Erscheinendes, (...) aufblitzende und vergehende Schrift, die doch nicht ihrer Bedeutung nach sich lesen lässt.“²⁰

Singularitäten

Es geht dabei keineswegs darum, überhaupt etwas hinzustellen; vielmehr erweitern wir den Begriff des ‚Kompositorischen‘ zu dem der ‚singulären Paradigmata‘, die ‚Medien‘ sind und kraft jener Ereignisse, die sie inszenieren oder ‚los-lassen‘, *epistemische Effekte* zu zeitigen vermögen. Man benötigt dazu nicht unbedingt die Kunst, vielmehr genügt es, *ästhetisch zu*

¹⁹ Malewitsch stellte das Bild 1915 unter dem Titel *Quadrat* aus; der heute geläufige Titel *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* wurde erst nachträglich hinzugefügt, sodass die Vereindeutigung zugleich die Möglichkeiten des Sinns verkürzt. Vgl. dazu auch Gilles Néret, Malewitsch, Köln 2003, S. 49ff.

²⁰ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 7. Aufl. 1985., S. 125f.

denken. Die singulären Paradigmata bilden ihren Ausweis. Stehen Propositionen für die Strenge der wissenschaftlichen Rede, bezeichnen diese den Ort ästhetischer Nichtpropositionalität. Sie sprechen nicht, indem sie die Aspekte bündeln, sondern sie deuten an oder weisen auf, indem sie sie zersplittern oder auseinander treiben, um ihre gegenseitige Aufsässigkeit, ihre Nichtpassung oder Widerständigkeit hervorzulocken. Jede Synthesis übt Gewalt, verletzt die Disparität, die in der Identität verborgene Nichtidentität. Deswegen sprechen wir von ‚De-synthesen‘. Ihre Dispersion ist Mittel einer Umkehrung: Statt der Verallgemeinerung die Singularisierung. Die ästhetischen *epistēmē* verwirklichen sich vermöge solcher Singularisierungen: Entgegen der Allgemeinheit oder Notwendigkeit suchen sie nicht nur dem Besonderen als Exemplar eines Typus oder als Beispiel eines Falles ‚Rechnung‘ zu tragen, sondern dem Einzelnen in seiner Einzigkeit sein ‚Gewicht‘ zurückzuerstatten. Darum erweisen sich ästhetische ‚Urteile‘ weniger als Exemplifikationen,²¹ denn als *Singularität, die für eine Singularität steht*. Sie stellen das Jeweilige *als* das Jeweilige aus. Weder ist solches Ausstellen als Repräsentation noch als Substitution zu verstehen, sondern als Wiedergewinnung jenes Singulären, das irreduzibel in der *ex-sistentia* jede einzelnen Sache oder jedes Phänomens wurzelt.

In der Tat scheint jedoch die Vorstellung einer singulären *epistēmē* aporetisch, doch besteht die ‚Kunst‘ buchstäblich darin, die miteinander in Beziehung gebrachten Aspekte so zueinander zu konfigurieren, dass aus ihnen ein *Drittes* hervorspringt. Die ästhetische Erkenntnis gründet mithin in Differenzpraktiken. Sie verfugen das Konträre. Vexierungen, Chiasmen oder Paradoxa bilden ihre bevorzugte Mittel. Sie ereignen ein Wissen der Zwischenräume, ihrer Lücken, Klüfte oder Abstände. Dabei kommt es auf die jeweilige ‚Stellung‘ der Elemente an, ihre Resonanz oder Unfüglichkeit, die ‚Energien‘ im Wortsinne von *energeia*, von ‚Wirkmächtigkeit‘ auslösen. Sie ähneln darin Katachresen. Wie die sprachlichen Figuren *nichts* sagen, sondern durch ihre buchstäbliche ‚Un-Fuge‘ einem Nichtsagbaren, Anderen Ausdruck verleihen, öffnen sie eine Alterität inmitten vertrauter Ordnungen, weisen sie in andere Bezüge, schließen alternative Sichten auf – wie überhaupt Paradoxa dazu zwingen, *anders zu denken*. Nach keiner Seite hin auflösbar, lassen sie sich weder in Worte fassen noch bedarf es ihrer Übersetzung oder Paraphrase: *Sie zeigen sich*. Deswegen führen wir sie unter dem Titel der Unbegrifflichkeit, des Nichtpropositionalen: Sie verweigern sich ebenso sehr der bestimmenden Rede wie dem ‚Unter-Schied‘ zwischen Wahrheit und Falschheit; bestenfalls offerieren sie eine Möglichkeit, den Blick, eine Wahrnehmung *indirekt aufzuschließen*. Nichts anderes bezeichnet der Ausdruck *evidentia*.

Sprünge

Die ästhetischen *epistēmē* weisen demnach etwas auf oder führen vor, was weder eine Verbindung noch eine Verbindlichkeit behauptet, sondern *durch* die Brüchigkeit oder Unerfüllbarkeit, die an ihnen ‚am Werk‘ ist, eine Sicht erschließt und dabei ein noch Ungewusstes preisgibt. Risse oder Brüche dokumentieren das ‚Unheile‘. Es erweist sich vor allem dort als produktiv, wo es sich jeder Identitätspraxis oder gleichmachenden Versöhnung ‚versagt‘, um auf das hinzudeuten, was gerade *nicht* aufgeht, was *inkommensurabel* bleibt und sich der üblichen Klassifikation widersetzt. Ihr Charakter ist der einer genuinen

²¹ Vgl. Nelson Goodman *** Kritik

Performativität.²² Erst *durch* die Versagung, die Widersprüche inmitten der präsentierten Konstellationen entsteht eine Aufmerksamkeit, ein Erkennen, das ‚Sehen‘ ist, wie ein Sehen, das durch Evidenz gewahrt. Entsprechend manifest sich das Ästhetische als ein *Denken*, das nicht spricht, sondern sich vor allem *durch* solche Konstellationen artikuliert, an denen ein chronisch Aporetisches auffällig ist. Was dieses zu erkennen ‚gibt‘, geschieht nicht als Satz oder Statement, auch nicht als etwas, was sich in diese verwandeln ließe, sondern als ‚Sprung‘. Der Sprung bedeutet eine Öffnung. Heißt es bei Heidegger über den Aussagesatz lapidar: „Der Satz macht einen ‚Satz‘ im Sinne eines Sprungs“,²³ lösen ästhetische Erkenntnisse in jedem einzelnen ihrer ‚Fälle‘, in jeder singulären Konstellation unvorhersehbare Sprünge aus.

Allerdings gehen wir damit weit über die Auffassung des Nichtpropositionalen als einem Metaphorischen hinaus, das der Rede eine andere Ordnung erteilt, weil im ‚Sprung‘ eine Distanz oder Spaltung kenntlich wird, die erst *durch* den Kontrast, seine konträre Figurierung erscheint. Wenn folglich Denken im Ästhetischen meint, etwas *erscheinen* zu lassen, was anders *nicht erscheint*, dann nicht so, dass es überhaupt ein Erscheinen gibt, sondern dass zugleich die *Erscheinung der Erscheinung mit erscheint*. Man bietet nicht nur einfach eine interessante Konstellation auf, sondern man lockert die Oberflächen, entkleidet ihre Hüllen, lässt sie mit sich uneins werden, um noch das zu offenbaren, was sich dem Erscheinen entzieht und es doch erst ermöglicht. Die Kunst verfährt demnach nicht nur einfach satzlos; sie platziert sich vielmehr jenseits des Gegensatzes zwischen Propositionalität und Nichtpropositionalität, indem sie lauter ‚Sätze‘ in Gestalt von Sprüngen vollbringt, die gleichzeitig Rückwendungen, Übersprünge oder *Ereignisse* sind, die das Setzen als *Zeigen* und das *Zeigen* als Moment einer Reflexivität evozieren. Weder präzise noch unpräzise oder deutlich und undeutlich, noch bestimmt oder unbestimmt gleichen sie, einem Wort von Josef Beuys folgend, jenem hakenschlagenden Hasen, der mit der Linearitäten bricht und ständig seine Richtung wechselt. Er durchmisst den Raum, indem er immer schon *woanders* ist, wie er gleichzeitig seine Lokalisierbarkeit vereitelt, indem er jede Identifikation durchkreuzt. Das ‚Woanders‘ ist eine Strategie des ‚Zu-Falls‘. Zufälle sind nicht kontingent; sie bezeichnen vielmehr das, was wörtlich ‚zu-fällt‘, was mit anderen Worten den singulären Paradigmata als Erkenntnismöglichkeiten zumessbar erscheint. Ein Weg dorthin bildet die Forcierung von Paradoxa. Ein Denken in Sprüngen, in Paradoxien heißt, ununterbrochen von Neuem den Blick drehen, noch das Ungesehene oder Unsichtbare sichtbar machen oder den Klang im Nichtton, der Stille lauten zu lassen, wie gleichermaßen die Rahmen zu entrahmen, die Konturen auszulöschen und der Darstellung ihr Dargestelltes zu rauben, um den Sinn, die Symbolisierung solange zu provozieren, bis sie ihre Blöße, ihre Unheimlichkeit offenbart. Vielleicht enthüllt sich die epistemische Kraft des Ästhetischen am Klarsten in einem Bild, dessen Klarheit entwendet wurde, indem durch die Scharfstellung der Unschärfe sein Grund, seine Materialität sichtbar wird, um gerade dadurch die Bestimmtheit seiner Unbestimmtheit wie ebenfalls die Unbestimmtheit seiner Bestimmung ein für allemal zu dekurvieren.

²² ‚Durch‘ Performativität ***

²³ Vgl. Martin Heidegger, *Der Satz vom Grund*, Pfullingen, 5. Aufl. 1978, S. 96, 151.