

Eine Grenze der Welt

Im Zentrum unserer gesamten Anstrengungen philosophischer Tätigkeit steht das theoretische Bedürfnis, ein ganzes Weltverständnis zu erzeugen, um genau jenes anfängliche Zentrum zu bestimmen, das überhaupt erst die ganze Welt zur Existenz brachte: der Mensch.

Im Zentrum unserer gesamten Anstrengungen künstlerischer Tätigkeit steht das ethische-ästhetische Bedürfnis, ein ganzes Weltverständnis immer wieder zu problematisieren, um genau jenes anfängliche Zentrum zu schützen, das überhaupt die ganze Welt zur Existenz brachte: die Menschlichkeit.

Im Zentrum unserer gesamten Anstrengung lebensweltlicher Tätigkeit steht das Bedürfnis, sich selbst als ein Zentrum in der Welt so weit zu verlieren, dass das Leben gelebt werden kann.

Dies ist eine menschliche, allzumenschliche Narration über beide erstgenannten Tätigkeiten, die im besten Fall in der dritten Tätigkeit implizit aufgehen.

1. Eine rabiate Rekonstruktion der Metaphysikgeschichte

Die Geschichte der Menschheit westlicher Tradition fasse ich als eine Entwicklungsgeschichte aus der Unmündigkeit in die Mündigkeit auf. Eine Grundannahme, die dieser Behauptung zugrundeliegt, ist diejenige, dass die Menschen in ihrer Entwicklungsgeschichte sukzessive metaphysische Annahmen abbauten und sie in eine weltliche Sphäre – und damit eine materialistisch beschreibbare und von den Menschen beeinflussbare Sphäre – überführten. Im Zuge dieser Überführung der Metaphysik ins Physische kamen den dieser Metaphysik zugehörenden Menschen auch eine sukzessive wachsende Macht und damit einhergehende Verantwortung für diese beeinflussbare Welt zu.

Um dies kurz zu verdeutlichen: während die Ägypter, Griechen und frühen Römer noch polytheistisch waren, in welchem jeder Bereich des Alltags durch jeweils einen Gott erfasst, strukturiert und das Verhalten der Menschen danach ausgerichtet wurde, wurde im Judentum nur noch ein Gott benötigt, der den Menschen durch Machtausübung Struktur gab. Durch das Christentum wurde die göttliche Lehre vermenschlicht und langfristig der Weg freigemacht für eine Institutionalisierung in Form der Kirche und des Papstes als Gottes Verwalter auf Erden. Die Könige und Kaiser wiederum verweltlichten den göttlichen Machtanspruch vollends, indem sie ihre Monarchien durch die Kirche legitimierten. Das Mittelalter ist geprägt durch die philosophische Legitimierung der christlichen Lehre und deren Machtanspruch, welche in der Renaissance ihre Zäsur findet. Die Renaissance wiederum ist geprägt durch die sukzessive Relativierung des absoluten Anspruchs der christlichen Lehre. Dafür sprechen auch die Erfindung des Buchdrucks, die kopernikanische Wende, die Eroberung Konstantinopels, die Entdeckung Amerikas und die Reformation.

Mit Descartes kommt das Subjekt zum ersten Mal in den Blick der Philosophie und die Moderne wird ansatzweise eingeläutet (auch wenn Descartes selbst noch einen Gottesbeweis schrieb, um das Cogito in der Welt zu verankern). Mit Thomas Hobbes und dem Leviathan wird diesem Subjekt eine politische Theorie in die Hand gegeben, welche die kirchlichen Ansprüche und die des Adels weiter zurückdrängt. Aber erst mit Nietzsches Diktum, dass „Gott tot“ sei, wird alle Metaphysik, die mehr

oder weniger auf einen Gott als metaphysisches Wesen aufbaut – und damit jegliche aus diesem Denken legitimierte entstandene Machtfülle –, zum Einstürzen gebracht. Dieses durch diesen Einsturz entstandene Machtvakuum wird bei Nietzsche dann mit der Einführung des sog. „Übermenschen“ gefüllt. Der Übermensch ist somit nur ein metaphysisches Subjekt, welches auf eine Metaphysik verzichtet, die bis dahin mitunter auch oder nur außerhalb des Subjekts verortet wurde. Das metaphysische Subjekt i.S. eines Übermenschen füllt das Machtvakuum und übernimmt die Verantwortung für das eigene Handeln. Der Übermensch ist das Subjekt, das selbstbestimmt agiert und für diese Selbstbestimmtheit voll und ganz die Verantwortung übernimmt. Moderne in diesem Sinne ist verkürzt dargestellt zu verstehen als Welt- und Selbstbestimmung des Menschen (und der damit einhergehenden Verantwortung für diese Bestimmung) aus sich selbst und nur aus sich selbst heraus. Mit dieser Bestimmung des Menschen als Selbstbestimmtes (und Selbstbestimmendes) ist dann in der Folge Nietzsches auch der Weg zum humanistischen Existenzialismus geebnet¹.

Bei diesem Abbau von Metaphysik wurde im Laufe der Menschheitsgeschichte immer wieder ein Set an sprachlichen Metaphern durch ein Anderes ersetzt, durch welche die Beschreibung der Welt präzisiert wurde. Desweiteren wurden durch diese Ersetzung immer wieder einstmals metaphysische Bereiche freigesetzt, die dazu führten, dass die Menschen diese beschreibend in eine weltliche Sphäre überführten und dafür Verantwortung übernahmen.

Je tiefer also unsere Erkenntnis über die Welt, ohne dass sie ins Metaphysische und in einem bestimmten Sinne ins Spekulative abgeleitet/übergeht (in einem anderen, ganz speziellen Sinne gibt es nämlich eine nicht-spekulative Metaphysik: und zwar eine des metaphysischen Subjekts), desto mehr Verantwortung müssen wir als Menschen für diese erkannte Welt übernehmen. Dazu aber später noch mehr.

Allen Sets an Metaphern ist gemeinsam, dass sie eine Grenze, aber auch ein „Machtwort“ darstellen: sie strukturieren und legitimieren gewisse Handlungen innerhalb der Gemeinschaft für die Gemeinschaft. Und in diesem Sinne sind diese Sets relativ zu ihrem Gebrauch zu sehen, der sich jederzeit ändern kann. Der Gebrauch ist dynamisch und ändert sich je nach Verständnis der einzelnen Gemeinschaftsmitglieder und deren Verständnis ihrer Gemeinschaft. Wir könnten hierbei Thomas S. Kuhns Begriff des Paradigmas übernehmen und nicht nur auf wissenschaftliche Gemeinschaften beziehen, sondern auf Gemeinschaften im Allgemeinen anwenden: je nach Paradigma würden andere Sets an Metaphern greifen. Hier ist auch angedeutet, worin der Unterschied zwischen „konservativ“, „liberal“, aber auch „avantgardistisch“ liegt: in der Menge an durch die Paradigmen angenommener (nicht zum Subjekt gehöriger) Metaphysik und damit auch mitunter fremdbestimmten, weltlichen Handlungsorientierungen. Und gleichzeitig können wir die Komplexität erkennen, wenn wir die Möglichkeit in Betracht ziehen, dass eine Person unterschiedlichen Teilgemeinschaften angehören kann. Aber auch die Möglichkeit, dass Teilgemeinschaften sich konfliktär verhalten können: und das nicht nur innerhalb einer Gemeinschaft, sondern auch innerhalb einer Person, die sich zu unterschiedlichen Teilgemeinschaften zugehörig fühlt.

Dies sind aber nur vorbereitende, kryptische Bemerkungen für eine Engführung auf den Menschen des 20./21. Jahrhunderts, welches dann zu meinem Begriff des metaphysischen Subjekts hinführen wird. Eine letzte Bemerkung gebührt der Tatsache, dass im Laufe eines Lebens jeder Mensch mehr

¹ Natürlich – und dies soll nicht verschwiegen werden – geht der Weg zum Existenzialismus zuallererst über Kierkegaard, der als Wegbereiter des Existenzialismus gilt.

oder weniger genau die oben beschriebene Entmetaphysikisierung durchmacht und dadurch am Ende überhaupt selbst bestimmt, wie weit jeder Mensch zu gehen bereit ist: jeder Mensch durchlebt in einem bestimmten Sinne die Menschheitsgeschichte und bestimmt sich selbst als konservativ, liberal oder auch avantgardistisch und zwar je nachdem, wie weit der jeweilige Mensch in seiner Erkenntnis der Welt (und damit von nicht zum Subjekt gehöriger Metaphysik) zu gehen vermag. Avantgardistisch z.B. ist eine Person, die ihre eigene Historizität vorantreibt, ohne hinter der Weltgeschichte zurückzubleiben.

Das absurde Leben bei Camus z.B. zeugt noch davon, inwieweit christliche Metaphysik mit einem toten Gott verweltlicht wird und als eine allgemeine Seinsweise des Menschen an der Schwelle zur (Post-)Moderne postuliert wird: das Absurde ist hier die verallgemeinerte und demokratisierte Passion Christi, in welchem noch jeder einzelne Mensch sisyphosartig sein eigenes Kreuz zu tragen hat und sich dabei als glücklichen Menschen vorstellen soll. So gesehen kann sich der Mensch bei Camus noch nicht vom Mythos und vom Schicksal lossagen und zu Gänze frei sein, übernimmt aber trotzdem die mit dem Schicksal einhergehende Verantwortung voll und ganz. Fremdbestimmt und voll verantwortlich. In einer wahrhaft gottlosen Welt wiederum ist man unendlich frei und unendlich (selbst) verantwortlich. Diesen Schritt mag deshalb auch nicht jeder mitgehen.

Die Geschichte der Menschheit ist also eine durch Metaphernsets geprägte und – angelehnt an Cassirer – „handlungsleitende Form der Weltorientierung“, die im Laufe der Geschichte durch die sukzessive Änderung der Metaphernsets von der Fremdstrukturiertheit hin zu einer Selbststrukturiertheit abzielt. Mit all ihren dadurch entstehenden hyperkomplexen und manchmal auch überfordernden Konsequenzen. Wir können hier zusätzlich festhalten, dass die Verwirrung um Begrifflichkeiten und daraus folgenden Handlungsanleitungen oder -entscheidungen daraus resultiert, dass unterschiedliche Metaphernsets (mit mehr oder weniger leichten Bedeutungsverschiebungen) aufeinandertreffen und deren Akteure um die Deutungshoheit konkurrieren. Man könnte diese begrifflichen Verwirrungen als „babylonische“ oder auch labyrinthische beschreiben. Und um die Klärung dieser Verwirrung geht es im Kern auch in der Philosophie².

Wie im Vorfeld auch schon auf die Menschheitsgeschichte angedeutet, wird im Laufe der Geschichte der Abbau des Spekultativen und damit Metaphysischem vorangetrieben. Dies betrifft in einem banalen Sinne natürlich jeden einzelnen Menschen bzw. Menschengruppen, da er/sie es ist/sind, die diesen Abbau vorantreiben und ihn in Narrative der Menschheitsgeschichte überführen, die es dann als Nächste zu überwinden gilt³.

Als Nächstes schauen wir den Begriff des metaphysischen Subjekts in der Philosophie anhand einer heterodoxen Lesart von Wittgenstein genauer an.

2. Der frühe Wittgenstein, das metaphysische Subjekt und...

² Eine hermeneutische Vorgehensweise ist diesbezüglich die Basis dieser Klärung. Da aber in dieser Klärung auch eine Kritik folgt, ist diese Klärung weit mehr als nur Hermeneutik.

³ Das gilt im Übrigen auch für diesen Text, welcher auch nur ein anderes Narrativ darstellt.

Wittgenstein schrieb einmal, dass „das Subjekt [...] nicht zur Welt [gehört], sondern [...] eine Grenze der Welt [ist]“⁴. In diesem Zusammenhang können wir nach ihm aber auch nichts darüber sagen, was außerhalb der Welt sei. Die Grenzen der Welt sind die Grenzen der Logik, sind die Grenzen des Sagbaren, sind die Grenzen des Denkbaren⁵. Der Versuch, über diese Grenze hinaus etwas auszusagen, führt laut ihm zu Unsinn, wobei er sich philosophisch selbst genau an dieser Grenze zum Unsinn im Tractatus verortet⁶. Das, was Wittgenstein als [metaphysisches] Subjekt bezeichnet und an der Grenze der Welt verortet, *zeigt sich*⁷. Eine der Fragen, die sich hier stellt, ist: wem zeigt sich dieses Subjekt? Allen Subjekten oder nur dem jeweiligen Subjekt? Letzteres scheint der Fall zu sein, denn einerseits ist es lt. Wittgenstein so, dass die „*Grenzen meiner Sprache* [...] die Grenzen meiner Welt“⁸ bedeuten. Andererseits zeigt sich einem Subjekt ein anderes Subjekt nur als sprachfähiges Objekt in der Welt, d.h. das Subjektive des anderen Subjekts ist eine „Blackbox“ für dasjenige Subjekt, das eine Grenze der Welt ist⁹.

Nun kann man sich in der Folge legitimerweise fragen, warum das Subjekt nach Wittgenstein als teilweise metaphysisches konzipiert wurde. Es gibt mehrere Gründe: a) Wittgenstein geht es um eine allgemeine Bestimmung dessen, was ein sinnvolles Leben überhaupt erst ermöglicht¹⁰. Wäre die Konzeption des Subjekts einzig und allein ein Subjektkonzeption *in der Welt*, wäre es in Begriffen der Wahrheit kontingent und damit auch möglicherweise falsifizierbar. Da es Wittgenstein aber in seiner Subjektkonzeption auf eine bestimmte Art um die Bedingungen der Möglichkeit von Welt zu gehen scheint, muss er diese Bedingungen selbst außerhalb der kontingenten Welt verorten, um deren universellen Charakter hervorzuheben.

Hierin scheint Wittgensteins Subjektbegriff wesensverwandt mit Martin Heideggers Begriff des Daseins oder Walter Benjamins Begriff des radikalen Übersetzers zu sein. Und gleichzeitig scheint auch hier der Versuch vorhanden zu sein, das Subjekt zumindest vor einer falsch verstandenen

⁴ Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus (im Folgenden als „Tractatus“ bezeichnet) , 5.632. In 5.641 wird dieses Subjekt als Grenze der Welt“ dann näher beschrieben als „das philosophische Ich“ bzw. „das metaphysische Subjekt“.

⁵ Ebenda, 5.6 – 5.62.

⁶ Ebenda, 5.557 – 5.5571. Ich glaube, dass der Witz des gesamten Tractatus genau darin liegt. Dafür spricht auch der vorletzte Punkt 6.54 des Tractatus, wenn Wittgenstein schreibt: „Meine Sätze [des Tractatus; Anmerkung des Verfassers] erläutern dadurch, dass sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie – auf ihnen – über sie hinausgestiegen ist. (Er muß sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist.)“. Genau in diesem Zusammenhang möchte Wittgenstein den Tractatus als „therapeutische Philosophie“ verstanden wissen.

Das würde aber auch bedeuten, dass die Theorie der Logik – wie sie im Tractatus konzipiert ist – selbst kein Teil der Welt, sondern ein Teil des metaphysischen Subjekts, ist. Die Anwendung der Logik aber wiederum ist ein kontingenter Teil der Welt. D.h. die Regeln der Logik werden im metaphysischen Subjekt verortet und von diesem implizit immer angewendet, wenn eine Aussage über die Welt getätigt wird, die wiederum sehr wohl kontingent sein kann. Für die implizite Anwendung der Logik durch das metaphysische Subjekt sprechen auch die Ausführungen Wittgensteins zur „richtigen Methode der Philosophie“, wie sie dann in den „Philosophischen Untersuchungen“ zur Anwendung kommt und für das ich im weiteren Verlauf noch kurz argumentieren werde.

⁷ Tractatus, 5.62.

⁸ Ebenda, 5.6.

⁹ Bei Wittgenstein ist es eben noch möglich, ein physisch vorhandenes Subjekt in der Welt und damit ein (auch kontingentes) Objekt für andere Subjekte in der Welt zu sein.

¹⁰ So schreibt auch Eilenberger über Wittgensteins logische Analyse und philosophische Herangehensweise: „Alles, was dem Leben und der Welt, in der wir leben, im eigentlichen Sinne *Sinn* verleiht, befindet sich jenseits der Grenzen des direkt Sagbaren. Wittgensteins philosophische Herangehensweise war eine streng wissenschaftliche, seine Moral aber eine existenzialistische“. In: Eilenberger, Wolfram: Zeit der Zauberer. Das große Jahrzehnt der Philosophie 1919 – 1929, S. 56.

Verdinglichung zu schützen, während meines Wissens zum Beispiel Adorno in jeglicher Verdinglichung des Subjekts schon eine Gefahr sah¹¹. Denn, und das sollte man nicht vergessen: in der Aufklärung wird der Mythos zwar durch Bestimmung zum Verschwinden gebracht und so etwas wie Freiheit kann dadurch überhaupt erst aufkeimen, aber Aufklärung des Mythos kann auch in Determinismus umschlagen und so die aufkeimende Freiheit wieder zum Verschwinden bringen, wenn das Subjekt nicht vor der Objektivierung durch falsche Bestimmung geschützt wird.

Nun ist aber solch eine Rede über das metaphysische Subjekt wiederum - wie höchstwahrscheinlich Wittgenstein selbst auch sagen würde – in einem bestimmten Sinne unsinnig. Denn nach Wittgenstein müsste diese Aussage über das metaphysische Subjekt in der Welt selbst überprüfbar sein, d.h. als kontingente Tatsache in der Welt verifiziert oder falsifiziert werden können. Gleichzeitig ist sie aber als Grenze der Welt kein Teil dieser und eben dadurch die Bedingung für kontingente Aussagen in der Welt. Und um u.a. diesem Unsinn Sinn zu verleihen, widmet sich der letzte Teil des Tractatus genau diesem Problem, das nach Wittgenstein – wenn richtig verstanden – keines ist und in welchem die „richtige Methode der Philosophie“ angedeutet wird¹².

Im nächsten Kapitel gehen wir über in die Sprachphilosophie des späten Wittgenstein der „Philosophischen Untersuchungen“, in der die „richtige Methode der Philosophie“, wie sie im Tractatus vorgezeichnet wurde, zur Anwendung gebracht wird.

3. ...der späte Wittgenstein und die Sprache: Regelfolgen, Sprachspiele und...

Dem späten Wittgenstein der „Philosophischen Untersuchungen“ geht es um den Erwerb der Alltagssprache und eine damit einhergehende Philosophie der natürlichen Sprachen. Dabei verwendet er eine dialogische Struktur, bei welchem sich mindestens zwei Personen zu unterhalten scheinen. Der Witz der „Philosophischen Untersuchungen“ liegt darin, dass sich diese Dialogpartner gegenseitig in ihren Thesen zum Spracherwerb kritisieren und somit korrigierend auf den jeweils Anderen einwirken, was einerseits der „richtigen Methode der Philosophie“, wie sie im Tractatus beschrieben wurde, entspricht. Andererseits entspricht die dialogische Struktur gleichzeitig auch dem

¹¹ Zumindest wird bei Adorno die Verdinglichung des Subjekts kritisiert, wenn dadurch das Subjektive zum Verschwinden gebracht wird, was meiner Meinung nach durchaus eine legitime Kritik ist. Vielleicht kann man Sartre noch mit seinem Satz „Die Hölle, das sind die Anderen“ irgendwo zwischen beiden Philosophen verorten. Es ist u.a. auch diese physische Komponente des Subjekts in der Welt, warum ich Heideggers Kritik der „Vorhandenheit“ auch schon während meines Studiums kritisiert habe.

¹² Tractatus, 6.4 – 7. Hierbei handelt es sich *nur* um drei Seiten, die es aber in sich haben. Es kommen Sätze zur Ethik und Ästhetik vor, über das Glücklichein, den Tod, zum Skeptizismus und eine richtige philosophische Methode. Die richtige Methode der Philosophie besteht einerseits lt. Tractatus 6.53 darin, dass, „wenn ein anderer etwas Metaphysisches sagen wollte, ihm nachzuweisen, dass er gewissen Zeichen in seinen Sätzen keine Bedeutung gegeben hat“. Und andererseits besteht die richtige Methode der Philosophie darin, philosophischen Unsinn auszusprechen und den unaussprechlichen existenzialistischen Sinn, der sich darin zeigt, zu sehen. Für Letzteres habe ich schon in meiner Magisterarbeit argumentiert gehabt, obwohl ich die Magisterarbeit heute so nicht mehr schreiben würde, auch wenn ich die Stoßrichtung selbst immer noch für wichtig und richtig halte.

In diesen letzten Seiten des Tractatus wird die Ethik und die Ästhetik, genauso wie die Logik (im Gegensatz zu ihrer Anwendung) als außerhalb der Welt liegendes beschrieben und dort auch der Sinn der Welt verortet. Und in diesem Sinne ist das Ende des Tractatus auch im Unausgesprochenen ein existenzialistisches, da sich hier im Anschluß die Frage aufdrängt: „Wie soll ich nun leben?“, welche aber nie von Wittgenstein beantwortet wird. Es soll desweiteren nicht verschwiegen werden, dass in 6.432 im Tractatus auch über Gott gesprochen wird, der „sich nicht *in* der Welt [offenbart]“: „Wie die Welt ist, ist für das Höhere vollkommen gleichgültig“.

Konzept des „Regelfolgens“, welches überhaupt erst in den Philosophischen Untersuchungen zum ersten Mal beschrieben wird¹³. D.h. auch, dass die Methode des Regelfolgens eine Variante des Methode der Philosophie ist, an welchem ich am Ende des erfolgreichen Regelfolgens den Moment des Übergangs von der Unmündigkeit zur Mündigkeit verorten würde und werde, da hier am Ende der Abrichtung ein Übergang von Sprachgebrauch zu Sprachkritik erfolgen kann¹⁴.

Für mein Vorhaben in diesem Text ist aber eine andere Stelle viel wichtiger: es gibt Passagen, in welchem sich Wittgenstein mit Empfindungen auseinandersetzt und welche dann in der Philosophie als Wittgensteins Privatsprachenargument eingingen. Hierbei macht er auf plausible Art und Weise klar, dass der Gebrauch von Sätzen (sog. „Empfindungsausdrücke“, z.B. „Ich habe Schmerzen“) bezüglich unserer Empfindungen an unserem Verhalten/Benehmen erkennbar ist und deren Verwendung in intersubjektiven Sprachspielen erlernt wird. Es gibt dann zusätzlich hierzu eine Passage, in welchem diese Empfindungen selbst wiederum auf folgende Weise beschrieben werden:

„»Und doch gelangst du immer wieder zu dem Ergebnis, die Empfindung selbst sei ein Nichts.«

- Nicht doch. Sie ist kein Etwas [in der Welt; Zusatz des Verfassers], aber auch nicht ein Nichts [in der Welt; Zusatz des Verfassers]! Das Ergebnis war nur, daß ein Nichts dieselben Dienste täte wie ein Etwas, worüber sich nichts aussagen läßt. Wir verwerfen nur die Grammatik, die sich hier uns aufdrängen will.“¹⁵

Hier ist bemerkenswert, dass – im Gegensatz zu den Empfindungsausdrücken – die Empfindungen für den Empfindenden selbst nicht als kontingent angesehen werden und werden müssen, obwohl

¹³ Eine stark verkürzte Erklärung zur Begrifflichkeit: das Regelfolgen wird durch die jeweilige Einübung in die sog. „Sprachspiele“ und durch das Sprechen eingeübt. Dabei wird der (lernende) Sprecher „abgerichtet“, d.h. sein Gebrauch der Sätze in den jeweiligen Sprachspielen wird im Gebrauch überprüft und gegebenenfalls korrigiert. Die Regeln, welche die Sprecher befolgen sollen und auf die sie abgerichtet werden, sind wiederum implizit in den Sprachpraktiken enthalten. Durch das Abrichten wird der Sprachgebrauch des jeweiligen Sprechers immer weiter präzisiert.

Sprachspiele sind dadurch gekennzeichnet, dass in ihnen gewisse implizite Regeln im Sprachgebrauch zur Anwendung kommen. Der Abrichtende ist hierbei derjenige, der den Sprachgebrauch des Abgerichteten kritisiert und korrigiert. Abrichtung auf Seiten des Abrichtenden ist somit eine Art von Sprachkritik. Mit der Metapher des „Spiels“ wiederum führt Wittgenstein eine Konzeption in die Philosophie ein, die mächtiger ist als man erahnt: durch diese Metapher bekommt Wittgenstein die sprachphilosophische Möglichkeit, im Begriff der „Sprachspiele“ unterschiedliche Sprachpraktiken und -regeln zu subsumieren, die durch sogenannte „Familienähnlichkeiten“ verbunden sind. „Familienähnlichkeiten“ sind, verkürzt dargestellt, eine Menge, deren Teilmenge immer mind. eine gemeinsame Eigenschaft vorweist, ohne dass alle Elemente eine gemeinsame Eigenschaft besitzen. Ein Beispiel wäre Fußball, Wasserball und Schwimmen als sportliche Betätigungen: die ersten beiden sind mit der Eigenschaft, u.a. ein Ballspiel zu sein, verbunden, die letzten beiden mit der Eigenschaft, u.a. im Wasser gespielt zu werden. Aber Fußball und Schwimmen haben als Spiele keine gemeinsamen Eigenschaften. Und trotzdem können wir sie unter dem Begriff „sportliche Betätigung“ subsumieren.

¹⁴ In dieser Entsprechung ist auch enthalten, dass erstens eine Sprachanalyse im Allgemeinen eine gängige Praxis der Sprachkritik sein kann, da in der Analyse entweder eine präzisierende Bestimmung des richtigen Gebrauchs potentiell möglich wäre oder aber auch überhaupt eine Etablierung einer neuen Sprachpraxis denkbar wäre. Sprache ist ja auch kein statisches Gebilde und entwickelt sich immer wieder weiter (zumindest liegt diesem Text diese Hypothese zugrunde). Wittgenstein selbst benutzt zur Beschreibung der Sprache selbst die Metapher von einer alten Stadt (Philosophische Untersuchungen, § 18)

Zweitens muss es irgendwann für eine Person auch möglich sein, vom Abgerichteten zur Position des Abrichtenden wechseln zu können, da die Person die Sprachspiele soweit beherrscht, dass sie korrigierend eingreifen könnte. In diesem Sinne verstehe ich dann auch den Übergang von der Unmündigkeit zur Mündigkeit.

¹⁵ Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen, § 304.

diese für Andere sehr wohl eine kontingente und damit wahrheitsfähige Tatsache in der Welt sein kann. Der Empfindende *hat* die Empfindungen einfach und muss nicht an ihnen zweifeln¹⁶, d.h. die Empfindungen sind selbst-evident.

Ich möchte hier vorerst nur festhalten, dass die Empfindungen von Wittgenstein in der Darstellung ihrer Privatheit doch nahe an dem sind, was im Tractatus über das metaphysische Subjekt geschrieben wird. Die eigenen Empfindungen sind für einen selbst keine kontingente Tatsache in der Welt: man hat sie mit Gewissheit. Die Empfindungen werden im metaphysischen Subjekt und damit an der Grenze zur Welt verortet. Es geht mir in Wittgenstein Privatsprachenargument aber mehr um die Privatheit der Empfindungen, auf die ich aufmerksam machen möchte.

4. Immer und immer wieder: Newman

Einerseits in deren Suche als amerikanische Künstler bestrebt, sich von der damaligen Künstlern der europäischen Moderne (die z.T. geschichtsbedingt nach Amerika emigriert sind und dementsprechende Einflüsse mit nach Amerika brachten, z.B. Grosz, Beckmann, Albers, aber auch früher schon mit Arshile Gorky) abzuheben¹⁷, andererseits sich begierig ihre Werke aufsaugend darauf vorzubereiten, der Emigrierten geistiger und künstlerischer Nachfolger zu sein und immer wieder auf die Eigenständigkeit des amerikanischen Modernismus zu pochen, war Mitte der 1940´er das Ziel der amerikanischen Künstler, mit Clement Greenberg – der grauen Eminenz der damaligen Kunsttheorie und -kritik des abstrakten Expressionismus in New York – eine ureigene amerikanische Narration zu suchen und zu finden, die sich heutzutage erfolgreich in die Narration der Kunstgeschichte als amerikanischer Modernismus einfügen sollte.

Clement Greenberg verstand den Modernismus als eine Form der Kunst hin zur wesenhaften Reduktion der einzelnen Kunstgattungen: jede Kunstgattung sollte versuchen, in ihren Werken das jeweilige Wesen der Kunstgattung innerhalb ihrer Kunstgattung aufzuzeigen. Malerei z.B. sollte auf dem Medium der Leinwand eine Reflektion über Form, Farbe, Linie sein. Prägend war der Begriff der „flatness“ der Werke und wie Vorder- und Hintergrund der Werke gegeneinander ausgespielt werden.

Dabei versuchte Greenberg den Modernismus mit seiner (auch plausiblen) Narration der Kunst hin zum Modernismus so zu legitimieren, dass die Geschichte der Kunst in den Jahrzehnten vor dem Modernismus immer weiter eine Tendenz zur Reduktion aufzeigte, in dem Künstler in ihren jeweiligen Gattungen nach einem reduzierteren Ausdruck suchten¹⁸.

¹⁶ An anderer Stelle (Philosophische Untersuchungen, § 246) schreibt Wittgenstein im Zusammenhang mit der Privatheit der Empfindungen auch:

„Man kann nicht sagen, die Anderen lernen meine Empfindung *nur* durch mein Benehmen, - denn von mir kann man nicht sagen, ich lernte sie. Ich *habe sie*.

Das ist richtig: es hat Sinn, von Andern zu sagen, sie seien im Zweifel darüber, ob ich Schmerzen habe; aber nicht, es von mir selbst zu sagen“.

¹⁷ Barnett Newman, z.B., kritisiert Mondrians Kunstwerke, zu Unrecht auf die Spätwerke verkürzend und möglicherweise aus Kalkül, als formale Muster, auch wenn sie zu Recht – genauso wie Newmans Werke heutzutage – als wohlgefällig und schön angesehen werden können.

¹⁸ Im Gegensatz zu Greenberg sah Robert Rosenblum, ein anderer Kritiker und Kurator aus New York und Gegenspieler von Greenberg, sehr wohl die existenziellen/existenzialistischen Aspekte der New Yorker Kunst, die er in eine dementsprechende kunstgeschichtliche Narration von Caspar David Friedrich hin zu Rothko

Greenberg selbst hat wahrscheinlich durch seine begriffliche Unschärfe (aber auch seiner Insistenz darauf, dass der abstrakte Expressionismus den Betrachter ohne vermittelnde Instanz direkt visuell trifft) in seinen Texten dem noch zu kommenden Minimalismus dazu verholfen, u.a. diesen materiellen Aspekt der Kunst in ihren Kunstwerken hervorzuheben¹⁹. So malte dann auch Rauschenberg im Jahre 1951 als kritische Reaktion auf den Greenbergschen Modernismus die sog. „White Paintings“, die als Vorläufer des Minimalismus, aber auch der Konzeptkunst gelten. Es gab auch mit Duchamps indirekt²⁰ schon einen frühzeitigen Kritiker der Moderne, der die Malereien der Moderne als „retinale Kunst“ bezeichnete und kritisierte. Duchamps selbst wollte die „Idee wieder in den Dienst der Malerei stellen“. Deshalb gilt er auch als der Großvater der Postmoderne und mit seinen Kunstwerken u.a. als Vorläufer der Konzeptkunst²¹.

Barnett Newman ist innerhalb dieser Strömung in vielerlei Hinsicht ein Hauptvertreter des Modernismus, dessen Schriften (und Werke) aber nicht in einem Modernismus aufgeht, wie sie die Minimalisten in der Folge des abstrakten Expressionismus verstehen wollten und auf ihrem Verständnis und aus ihr heraus kritisiert haben.

Meiner Meinung nach ist Barnett Newmans Künstler- und Kunsttheorie einer der vernachlässigteren und verkanntesten. Seine Texte sind hoch-po(i)etisch durch und durch, getränkt in tiefen Metaphern, in welchem es ihm aber gerade nicht um eine materialistische Sicht des Modernismus geht. Er ist sich der Materialität seiner Werke sehr wohl bewusst, aber sie ist nicht sein Hauptanliegen in seinen Werken, wie er in einem Interview mit Lane Slater sagt:

„[...] that I have removed the emphasis on a painting as an object. [...] [i]t doesn't mean that I'm ignorant of the fact that the painting inevitably is an object [...]. I'm trying to make a distinction between aesthetic object and a work of art“²²,

und weitergehend in einem Gespräch mit Thomas B. Hess:

„What I'm saying is that my painting is physical and what I'm saying also is that my painting is metaphysical. What I'm also saying is that my life is physical and that my life is metaphysical [...]. [...] [T]he attempt to describe something which is alive is impossible.“²³

einzufügen versuchte. So dann auch der Titel seines Buches: „Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko“.

¹⁹ Der Begriff des Minimalismus selbst wird oft in ambivalenter Weise gebraucht: einmal auf die Objekthaftigkeit bezogen, andere Male aber auch bezogen auf einen Aspekt, der am Objekt ausgehandelt wird (z.B. der Raum).

²⁰ Indirekt deshalb, da Duchamp schon vor dem Aufkommen des amerikanischen Modernismus die Moderne kritisiert hatte. Duchamp selbst hatte meines Wissens den amerikanischen Modernismus nie direkt kritisiert. Diese Kritik wurde aber auch später noch aktualisiert. S. dazu auch Fußnote 21.

Kunstgeschichtlich wäre noch tiefergehend zu analysieren, ob und inwieweit Duchamp, der ab 1915 in New York lebte und arbeitete, die Arbeiten nachfolgender Künstler aus der modernistischen Szene sehr früh prägte.

²¹ Zur Kritik der Moderne bei Duchamps hatte ich früher eine Arbeit geschrieben, in welchem ich sein letztes großes Werk „Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage“, an welchem er 20 Jahre gearbeitet hatte und welches nach seinen Aufzeichnungen und nach seinem Willen im Jahre 1969 posthum installiert wurde, näher analysiert und kunstgeschichtlich und -theoretisch eingeordnet hatte. Darin stelle ich auch die These auf, dass in seinem letzten Werk auch eine Kritik der Moderne als „retinale Kunst“ beinhaltet ist.

²² Newman, B.: „Interview with Lane Slater (1963)“. In: O'Neill, John P. (1990) (Hg.): Barnett Newman. Selected Writings and Interviews. New York 1990, S. 253.

²³ Newman, B.: „A Conversation: Barnett Newman and Thomas B. Hess (1966)“. In: O'Neill, John P. (1990) (Hg.): Barnett Newman. Selected Writings and Interviews. New York 1990, S. 280 – 281.

Bemerkenswert ist einerseits, dass Newman seine Kunstwerke als künstlerischen Ausdruck nicht nur in der physischen Objektivität verortet, sondern auch als ins Metaphysische reichend ansieht. Noch interessanter ist andererseits, dass diese Art, das Kunstwerk zu sehen, parallel zu seiner Auffassung von einem Leben bzw. einem lebendigen Wesen verläuft. Es geht ihm – dies sei hier verraten – um eine sublimale Erfahrung, die der Betrachter an seinen Kunstwerken machen soll.

Diese und weitere Unterscheidungen und Begrifflichkeiten kommen in seinen Texten immer wieder auf und verlaufen mitten durch sein gesamtes Oeuvre: Plastisch vs. Plasmisch, ästhetisches Objekt vs. Kunstwerk, Kommunikation vs. Poesie, Schön vs. Sublim. Allen vier Begriffspaaren ist gemeinsam, dass im Ersteren eine formale bzw. formalistische Sichtweise angedeutet wird, gegen die sich Newman mit Letzterem der Begriffspaare immer wieder stellt. Letztere Begriffe sind reserviert für Etwas, das nicht im Kunstwerk als Objekt aufgeht bzw. nach Newman nicht aufgehen kann. Im Letzteren der Begriffspaare ist immer ein Zug zum Metaphysischen²⁴. Zumindest werde ich für diesen Zug zum Metaphysischen argumentieren und am Ende auch für meine Kunstwerke erneuernd in Anspruch nehmen.

Newmans Werke waren nie Anlässe zur Betrachtung der Objektivität der Werke, sondern sollten in ihrer Beschaffenheit als künstlerischem Ausdruck immer schon zum Künstler zurückführen und/oder zum Betrachter hinführen. Schön scheint das Kunstwerk als Objekt und ist doch nur ein Anlass für eine sublimale Erfahrung des Betrachters am Kunstwerk, dass der Künstler im Kunstwerk ausdrückt und im Betrachter evozieren will. Das ist das Lebendige, das Überbordende seiner Werke. Das Kunstwerk als Objekt ist ihm eher ein Anlass für einen Ausdruck einer privaten Empfindung, welches für den Rezipienten in der Betrachtung des Kunstwerkobjektes wiederum ein Anlass für die Evokation dieser Empfindung sein soll.

Dafür sprechen auch zwei Essays, die er im Jahre 1948 schrieb und in welchem dieses Absehen vom Objekt und Rekurrieren auf eine basale emotive Komponente angesprochen wird. Gleichzeitig könnte Newman in diesen Texten nicht klarer sein in Bezug auf das neue Selbstbewusstsein, mit der er noch für sich und seine amerikanischen Künstlerkollegen eine Eigenständigkeit in Anspruch nimmt und mit der er (auch im Namen des amerikanischen Modernismus) sich trotzig von der europäischen Tradition der Malerei absetzt/absetzen will:

„The artist in America, by comparison [im Vergleich zum europäischen Künstler; Anmerkung des Verfassers], is like a barbarian. He does not have the superfine sensibility toward the object that dominates European feeling. He does not even have the objects.“²⁵

Und worauf kann man sich als amerikanischer Künstler beziehen, um dieser ganzen europäischen Kunsttradition entgegenzutreten? Ehrlicherweise nur das, was allen Menschen unabhängig von allem Wissen gemeinsam ist und zugestanden wird:

²⁴ Es soll hier nicht verschwiegen werden, dass Newmans Denken in den Anfängen noch viel radikaler war, in der noch das Schöne als formales Muster abgetan und als Möglichkeit verworfen wurde. Und hier ist die Frage berechtigt, ob solch eine radikale Absage an die Schönheit ein provozierendes Kalkül des Künstlers ist. S. auch Fußnote 17.

In dieser Hinsicht sind die Interview-Aussagen, die bis zu zwei Jahrzehnte nach den radikaleren Schriften (z.B. „The Plasmic Image (1945)“ oder „The First Man was an artist (1947)“) aufkamen, eher als abmildernde Weiterführungen zu sehen.

²⁵ Newman, B.: „The Object and the Image (1948)“. In: O’Neill, John P. (1990) (Hg.): Barnett Newman. Selected Writings and Interviews. New York 1990, S. 170.

„We are reasserting man's natural desire for the exalted, for a concern with our relationship to the absolute emotions“²⁶

Es ist aber auch zu beachten, dass Newman selbst in seinen Beschreibungen für diese neue modernistische Kunst nahelegt und damit wiederum Greenberg selbst zu widersprechen scheint, dass der künstlerische Ausdruck selbst an keine Gattungsgrenze gebunden ist bzw. immer schon den Rahmen dieser Grenze sprengen muss, wenn er gattungsübergreifend schreibt:

„Man's first expression, like his first dream, was an aesthetic one. Speech was a poetic outcry rather than a demand for communication. Original man, shouting his consonants, did so in yells of awe and anger at his tragic state, at his own self-awareness and at his own helplessness before the void. [...]. The human in language is literature, not communication. Man's first cry was a song.“²⁷

Einen Ausdruck für das tragische Schicksal des sich selbst bewussten Menschen zu finden und es in seinen Werken zu manifestieren, ist sein Ziel. Dass dieser geistige Ausdruck, auch wenn es nur ein basaler Schrei ist, als sprachlich bezeichnet werden müsste, scheint ihn hier als Maler nicht zu stören²⁸. Und gleichzeitig muss bemerkt werden, dass Newman eigentlich auch doch noch innerhalb der Gattungsgrenze bleibt, wenn seine Künstlertexte zu seiner Kunst selbst als Kunstwerke angesehen werden und er mit sprachlichen Mitteln noch etwas zu überwinden versucht oder zumindest aufzeigen möchte, worin das Metaphysische in seiner Sprache besteht.

Dieses Überbordende und nicht in der Objektivität aufgehende Moment der modernistischen Malerei aber sah auch Greenberg in seinen späten Schriften zur Verteidigung des Modernismus. Greenberg versuchte noch mit dem Begriff der „Qualität“ der Werke den Modernismus vor einem falschen Verständnis zu retten, was aber eher den gegenteiligen Effekt hatte. Da aber der Greenbergsche Modernismus schon in seinen Voraussetzungen noch nicht ganz reduktionistisch war, war der aufkommende Minimalismus eine Konsequenz in Abhebung vom Greenbergschen Modernismus.

Genau auf dieses Überbordende und damit auf das betrachtende Subjekt ziele ich auch in meinen Kunstwerken ab, ohne dabei in die Greenbergsche Sackgasse des Modernismus zu manövrieren oder auf die Objektivität des Werkes reduziert zu werden.

²⁶ Newman, B.: „The Sublime is Now (1948)“. In: O'Neill, John P. (1990) (Hg.): Barnett Newman. Selected Writings and Interviews. New York 1990, S. 173.

²⁷ Newman, B.: „The First Man was an artist (1947)“. In: O'Neill, John P. (1990) (Hg.): Barnett Newman. Selected Writings and Interviews. New York 1990, S. 158.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass diese Narration des ersten Menschen nahe an den Begriff der „Geworfenheit“ Heideggers kommt. Aber es geht Newman ja auch auf eine bestimmte Art und Weise um das „Sein des Daseins“.

²⁸ Diese begriffliche Unschärfe, mit denen auch Newman den Modernismus immer wieder unmodernistisch beschreibt, ist den Voraussetzungen des Modernismus selbst geschuldet.

Und in meinen Kunstwerken möchte ich selbst schlussendlich zeigen, dass dieses reduktionistische Vorhaben der Einhaltung der Gattungsgrenzen als Mittel ernst genommen werden kann, ohne deshalb auch ein – die Gattungsgrenzen einhaltendes – modernistisches Ergebnis zu bekommen. Modernismus – und deren Credo der Reduktion auf das Wesen der jeweiligen Gattung ernst genommen – führt zur Sprengung des eigenen gegebenen Rahmens und damit zu einer postmodernen Auflösung der Gattungsgrenzen, in der am Ende eine Gleichzeitigkeit der Gattungen herrscht. Man changiert von einer Gattung in die andere und umgekehrt. Meine Kunst will diesen Übergang vom Utopisch-Universalen ins Existenzial-Individuelle – wie ich es nennen würde – aufzeigen.

Wir können hier aber erst einmal festhalten, dass für Newman – wie auch schon in der Philosophie bei Wittgenstein – das Subjekt als Metaphysisches aufgrund dieser Tendenz zur Reduktion in der Kunst zum Thema wurde, welches Newman in seinen Kunstwerken zeigen wollte. Beide sehen auf eine bestimmte Art und Weise von der Welt und ihren Objekten ab und konzentrieren sich auf das Subjekt, das überhaupt erst solch eine Welt und ihre Objekte konstituiert. Das vom Objekt absehende ist die abstrakte Komponente seiner Kunst.

Was in diesem obigen Zitat fast unterzugehen droht, ist, dass für Newman das Kunstwerk als Ausdruck des Künstlers eine Hervorbringung und Ins-werk-Setzen eines geistigen Ausdrucks ist. Das ist die expressive Komponente seiner Kunstwerke. Das ist zu verstehen, wenn Newman diesen Ausdruck als *poetischen* Schrei bezeichnet, der im Kunstwerk zum Ausdruck kommt²⁹.

Newman deutet hier meiner Meinung nach durch diese Beschreibung eine Bedeutungsnahe zwischen der (aus dem griechischen stammenden) Begriffen der Poesis und der Poiesis an: während die Poesis dann folglich die künstlerische Hervorbringung eines geistigen Ausdrucks, der ins Werk gesetzt wird, wäre, ist die Poiesis die allgemeinere Variante: die Hervorbringung eines geistigen Ausdrucks³⁰. Dass dieser po(i)etische Schrei überhaupt erst einen Raum³¹ – sogar eine ganze Welt – schafft, der mit Objekten gefüllt werden kann, wird dann u.a. das Thema der nächsten Kapitel sein.

Die tragische Ironie bezüglich der Werke Newmans ist, dass sie – genauso wie die zuvor beschriebene und damalige Wirkung Mondrians auf Newman – heutzutage als schön bezeichnet werden können. Dafür gibt es auch sehr gute Gründe, die früher oder später jedes avantgardistische Kunstwerk ereilen kann und auf die wir noch zu sprechen kommen werden.

5. Kunst als durch Familienähnlichkeiten verbundene Kunstgattungen?

Da ich in meinen Kunstwerken die strengen Regeln des Modernismus nutze, um auf reduktionistische Weise den Rahmen dieser Reduktion zu sprengen, kann ich eben dadurch aufzeigen, worin der Zusammenhang zur Postmoderne besteht. Ich breche mit modernistischen Mitteln die Bedingung wieder auf, innerhalb einer Kunstgattung zu bleiben. Durch diese Übergänge befreie ich mich von dieser Bedingung und bin frei für ein universelleres Denken: ich kann dadurch wieder von der Kunstgattung auf die Kunst im Allgemeinen zu sprechen kommen. Es wird dann schnell ersichtlich, dass wir wieder vor dem Problem stehen, über Kunst im Allgemeinen reden zu müssen, ohne einen Begriff von Kunst anwenden zu können, der uns zufriedenstellt. Weil wir zeigen müssten, worin die Gemeinsamkeit besteht zwischen den einzelnen Gattungen, z.B. Musik und Malerei.

²⁹ Der Gedanke des emotiven Ausdrucks findet sich ähnlich bei Frost, wenn er schreibt: „A poem...begins as a lump in the throat, a sense of wrong, a homesickness, a lovesickness. It is a reaching-out toward expression; an effort to find fulfillment. A complete poem is one where an emotion finds the thought and the thought finds the words“ (aus einem Brief an Louis Untermeyer, datiert 1. Januar 1916).

³⁰ Ich beziehe mich hierbei auf die Stelle in Platons Symposion, in der es heißt: „Du weißt doch, dass die Dichtung [i.S.v. Poiesis; Anmerkung des Verfassers] etwas gar Vielfältiges ist. Denn was nur für irgend etwas Ursache wird, aus dem Nichtsein in das Sein zu treten, ist insgesamt Dichtung“. In: Platon, Symposion, 205 b-c. Inwieweit ein aristotelisches Verständnis der Poiesis i.S. eines zweckgebundenen Handelns mit der platonischen Bestimmung der Poiesis zusammenfällt, ist hier nicht Ziel dieses Essays.

³¹ Und deshalb ist der Minimalismus als Ausarbeitung u.a. zum Thema Raum wichtig, ohne dabei erschöpfend zu sein: sie greift thematisch nur zu kurz.

Die einzige plausible Lösung, die ich hier geben kann, ist die, die Kunstgattungen als durch Familienähnlichkeiten³² verbundene Gattungen unter dem Begriff der Kunst zu subsumieren, so dass zumindest die Möglichkeit besteht, über einzelne Eigenschaften Verbindungen einzelner Gattungen aufzuzeigen, ohne dass man diese Eigenschaft gleichzeitig allen Gattungen zusprechen muss.

So könnten wir dann über die Materialität der Farbe einen Übergang von der Malerei in die Skulptur schaffen, während durch Zuhilfenahme von Licht die Malereien einen Schatten werfen und somit Reflexionen zu den Eigenschaften von Dias bzw. Fotos angesehen werden können. Wenn wie in dem Werk „Frameworks/Black lives matter (Giacometti revisited)“ mehrere Platten hintereinander aufgestellt werden, dann ist darin eine Reflexion über Zeit, Raum, Foto, Film und Theater, die ich dem Betrachter anbiete. Wenn ich in „Schwarz auf Weiss No. 2/[...]“ ein Gedicht und damit Wörter male oder in anderen Werken Muster wiederhole, reflektiere ich über Sprache, Rhythmus und damit auch ansatzweise über Musik.

Gleichzeitig aber gibt es noch die Möglichkeit, über die Zitate und Aneignungen in den Werken etwas über die einzelnen Stile und -ismen auszusagen und u.a. aufzuzeigen, dass es mehr als nur einen Lösungsweg zu einem Problem geben kann. Wenn in meinen Werken Künstler wie Josef Albers, Victor Vasarely, Barnett Newman, Robert Ryman, Edvard Munch, Frank Stella, Clyfford Still, Jackson Pollock, Marcel Duchamp, Alberto Giacometti, Daniel Buren, Pablo Picasso, Joseph Kosuth, Donald Judd, Yves Klein, Gustave Courbet, William Forsythe, Steven Parrino und ihre Stile zitiert werden, dann um nicht nur zu zeigen, von wo meine Werke ihren Lauf nahmen und in welcher Tradition sie stehen, sondern auch um die Fragestellungen, die in ihren Werken enthalten sind, erneuernd zu aktualisieren, aber auch zu erweitern.

Und ganz zum Schluss, wenn man als Betrachter vor diesen Werken steht, wird die ganze Ausstellungssituation als eine Performance reflektiert, die erst durch die betrachtende Existenz des Rezipienten vervollständigt wird. Und diese Performance ist nur dazu da, dass der Rezipient in der Betrachtung der Kunstwerke sich Selbst als eine Grenze der Welt und Anderen eine Grenze in der Welt begegnet.

Um mit Thomas S. Kuhn zu argumentieren: meinen Arbeiten liegt eine einfache Theorie zugrunde, mit der unterschiedliche Werke zusammengefasst werden können. Ich fasse die Theorie, die meinen Arbeiten zugrundeliegt, also als paradigmatisch auf. Das versuche ich auch anhand der Werke immer wieder zu exemplifizieren (z.B. fließen im Werk „Viktor Vasarely“ Reflexionen zur Monochromie, zum Minimalismus, zur OpArt mit modernistischen Elementen zusammen). Durch diese Zusammenflüsse entstehen in der Folge aber auch komplexe Verflechtungen.

6. Nochmal das metaphysische Subjekt: der Mensch im 20. und 21. Jahrhundert

Natürlich sind sowohl die Beschreibungen Newmans als auch die Beschreibungen von mir der Versuch einer Narration, der die avantgardistischen Ansprüche (des damaligen amerikanischen Modernismus, aber auch meine Ansprüche) zur Geltung bringen soll. Diese narrative Absetzbewegung aber ist aber nach meinen vorangegangenen Erörterungen der Normalfall in der

³² Siehe zum Begriff der „Familienähnlichkeit“ Fußnote 13.

Geschichte³³, sowohl in der Kunst als auch in der Philosophie. In der Hinsicht unterscheidet er sich (dies gilt im Folgenden auch für mich) in seinen Versuchen der Grundlegung nicht von Wittgenstein, Heidegger, aber auch Adorno. Sie arbeiten sich alle an einem Residuum ab oder auch hin zu einem Residuum, finden es (manchmal) bedroht und (deshalb) schützenswert.

Adorno versuchte noch in seiner Konzeption der Unbegrifflichkeit dieses Residuum vor der Vereinnahmung durch Begriffe zu schützen und kritisiert deshalb auch die Verdinglichungstendenz der Welt. Den Ursprung für diese Gefahr der Verdinglichung und dieses unbegriffliche Residuum, das es zu schützen gilt, findet sich wahrscheinlich auch schon bei Heidegger und seinen Begriffen der Vorhandenheit und der Zuhandenheit. Ersterem hängt eine Dinghaftigkeit der Welt an, während die Welt bei Letzterem ereignishaft ist³⁴. Und gleichzeitig ist aber auch festzuhalten, dass der Begriff der Unbegrifflichkeit durch die Begrifflichkeit überhaupt erst in den Blick kommen kann³⁵.

Newmans Narration des ersten Schreis als ästhetischen Ausdrucks des Künstlers, der überhaupt erst eine Welt erschafft, erinnert an die der Geworfenheit des Menschen bei Heidegger. Zwar ist es noch kein immer-schon-in-der-Welt-sein, aber fast.

Die Suche nach einem teilbaren (künstlerischen) Ausdruck für unsere Empfindungen war es und ist es für Newman, die ihn weg von den schönen Kunstobjekten zu unserer Erfahrung des Sublimen am Kunstwerk brachte. Dieses Sublime, in der sich der Mensch noch erhebt, zu sich selbst und damit an eine Grenzerfahrung kommt, das ist das Ziel von Newman, welches er in seinen Kunstwerken realisiert. Hier an diesen Grenzen der Welt ist es, in der sich Menschen berühren und bewegen.

Die Absetzbewegung von Newman, in der er das modernistische Kunstwerk als Metaphysisches, Sublimes postuliert, garantierte mit deren Rezeption innerhalb der Kunstszene, dass sie als avantgardistisch wahrgenommen wurde. Die Geschichte der Metaphysik aber zeigt, dass eben diese Wahrnehmung als avantgardistische Kunst (vor allem, wenn man wie Newman eine damit verbundene Metaphysische Komponente hineinbringt) selbst von den Menschen akzeptiert und zum Zentrum einer neuen Kritik und Absetzbewegung einer neuen Kunst wird. Auch der amerikanische Modernismus verkam noch aufgrund der Historizität zur Schönheit. Und damit auch zu einem schönen Objekt. Die sublimen Werke der Vergangenheit sind die schönen Werke einer zukünftigen Gegenwart. Sie werden zum Kanon und Anlässe zukünftiger Hermeneutik. Das ist der Gang der (Kunst-)Geschichte.

Ich möchte hiermit diesen avantgardistischen Anspruch Newmans in meinen Kunstwerken erweiternd erneuern: durch meine Kunstwerke möchte ich mit modernistischen Mitteln zeigen, inwieweit im Modernismus der Übergang zur Postmoderne mit angelegt ist und die Postmoderne an

³³ Zurückkehrend zum Thema der Metaphysik und Avantgarde: auch ehemals avantgardistische Strömungen können – je nach Verlauf der eigenen Geschichte und der Geschichte im Allgemeinen – im Laufe der Geschichte zu konservativen Strömungen werden. Metaphorisch gesprochen: Avantgarde ist zu verstehen als wegweisend, aber wenn jeder diesen Weg einschlägt, wird dies zu einem allzubekanntem Pfad. Frost beschreibt die Avantgarde ganz gut, wenn er schreibt:

„[...]

Two roads diverged in a wood, and I –
I took the one less travelled by,

And that has made all the difference“. Aus Frost, Robert: „The road not taken“.

³⁴ Dass das Eine das Andere nicht ausschließen muss, wie es Heidegger in seiner Kritik der Vorhandenheit und damit auch der Wissenschaftlichkeit getan hat, kann und werde ich hier nicht erörtern.

³⁵ In diese Bresche schlägt auch Wellmers Adorno-Interpretation „Adorno, Anwalt des Nicht-Identischen“. In: Wellmer, Albrecht: Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne: Vernunftkritik nach Adorno, Frankfurt 1993.

den Modernismus rückbinden. Und obwohl ich Europäer bin, obwohl ich als Künstler Objekte habe, die schön sind und sein können, suche auch ich am Ende nach einem Ausdruck für meine Empfindungen, um eine Verbindung zum Betrachter herzustellen. Vielleicht subtilere Empfindungen als die amerikanisch-modernistische, aber nichtsdestotrotz Empfindungen. Auch der/die KünstlerIn will in ihrer/seiner Kunst am Ende anhand dessen, was er oder sie in der Gegenwart bewegt, eine kritische Befreiung von den Fesseln ebenjener Bedingungen dieser Gegenwart. Man befreit sich in der Gegenwart von den fesselnden Bedingungen der Vergangenheit. Dazu muss man die Geschichte kennen und als solche anerkennen. Erst dann ist man frei für eine irgendwie geartete Zukunft, die anders, die besser sein kann.

Ich komme nochmal zu Wittgenstein zurück: in einer heterodoxen Interpretation der Sprachphilosophie hatte ich angedeutet, dass es im Spracherwerb für Wittgenstein eine Zeit des Regelfolgens gibt, in der man abgerichtet wird, und an dessen Ende der Übergang von der Unmündigkeit zur Mündigkeit steht. Am Ende des Übergangs zur Mündigkeit steht Selbstbestimmung. Aber auch die Verantwortung für diese Selbstbestimmung. Und wenn man genauer hinschaut, merkt man vielleicht die Metaphorik und die Wurzeln, die in den Wörtern wie Mündigkeit, Selbstbestimmung, Verantwortung zu finden sind: Mund, Stimme, Antwort. Und wie einfach zu verstehen diese Begriffe im Nachhinein auf einmal werden (und wie kompliziert der Weg dahin doch war).

Und auch wenn es unbefriedigend sein mag: es ist nicht die Unbestimmtheit der Sprache, die uns immer wieder zur Kunst als Ausdruck unserer Empfindungen bringt, sondern die Unbestimmbarkeit durch Sprache, mit der alles beginnt und welche nie ein Ende finden wird. Diese Unbestimmbarkeit ist letztendlich genau das, was jedem einzelnen von uns die Unantastbarkeit der Würde garantiert. Der Versuch, etwas zu bestimmen, was nicht vollständig bestimmbar ist, das ist der Widerspruch jeglicher Gegenwart, in der sich der Mensch, der sich früher als tragisch empfand, jetzt als glücklich empfindet, weil er in seiner Tragik seine Freiheit gefunden hat. Es ist dieser Moment, in dem Schicksal in Freiheit umschlägt, ohne in Determinismus zurückzufallen. Wir können vielleicht nicht die vergangenen Dinge ändern. Aber wir können aus ihnen lernen und die Zukunft selbst bestimmen. Es bedarf nur noch einer Entscheidung, wie es weitergeht.

Ich belasse es am Ende mit dem Widerspruch, dass genau das, was uns einzelne Menschen voneinander unterscheidet, auch das ist, wovon allgemein unsere Gemeinsamkeiten zehren. Wir können uns nur exaltieren, weil wir eine gemeinsame Basis haben. Und wir haben eine gemeinsame Basis, weil wir uns exaltieren können.

Und nun haben wir alle die Freiheit und die Verantwortung, mündig selbst zu bestimmen, wie wir alles sein können. Wie wir alle sein können. Wie wir jemand Bestimmtes sein wollen.

Das Leben³⁶ jedes Einzelnen ist nur noch einen selbstbestimmten Entwurf entfernt...

³⁶ In einer früheren Version benutzte ich das Wort „Glück“ anstatt „Leben“. Das Wort „Leben“ scheint angemessener zu sein, weil es deskriptiver und allgemeiner ist.