

Die Frage nach der Herkunft des Wortes „Kunst“ führt uns nicht nur in die Renaissance, sondern ebenso auf ihren Ursprung, auf die Antike und ihren Begriff der *poiesis*, der *aisthesis* und der *technē* zurück. So finden wir bereits in den Schriften des Aristoteles eine erste europäische Kulturtheorie formuliert, in der eine Welt konstruiert wird, die später für die westliche Welt schwerwiegende Folgen haben würde. Denn bereits hier wurden im Medium der Philosophie Unterscheidungen getroffen, die dann über das Mittelalter, die Renaissance, die Neuzeit, die Moderne und die Spätmoderne das westliche Denken und die westliche Praxis fundamental bestimmen sollten.

Eine dieser grundsätzlichen Unterscheidungen ist zunächst bei Aristoteles, in der Schrift *Über die Hermeneutik (peri hermeneutikis)* formuliert, die die Sprache behandelt. Darin trennt er das *apophantische* Medium (Philosophie, Wissenschaft, Reflexion) vom *nicht-apophantischen* Medium (Poiesis, Traum, Wunsch etc.) ab. Das apophantische Medium wird auf die Sphäre der Wahrheit, Wissenschaft und Nüchternheit beschränkt, die, nach Aristoteles, Aussagen über etwas Existierendes treffen und dabei nach richtig und falsch urteilen. Anders verhält sich hingegen, so Aristoteles, das nicht-apophantische Medium. Denn dieses kann weder falsch noch richtig sein, wie er hier weiter ausführt.¹ Das apophantische Medium

¹„Zur Sprache als eine Gestaltungsform gehören die Satzformen. Diese zu kennen ist aber Sache der Schauspielkunst (*hypokritikes*) und der anderen Künste, wie Malerei oder Bildhauerei, die sich mit dieser nicht-apophantischen Sphäre beschäftigen. Zum Beispiel, was ein Befehl (*entole*) ist, was ein Wunsch (*euche*), eine Erzählung (*dyigesis*), eine Drohung (*apyle*), eine Frage (*erotisis*), eine Antwort (*apokrisis*) und dergleichen mehr ist. Der Dichtkunst selber und der Kunst insgesamt kann man aber aus der Kenntnis oder Unkenntnis solcher Dinge keinen Vorwurf machen. Denn was soll das hier für ein Fehler sein, wenn Protagoras gegenüber Homer bemängelt, dass der Dichter in seiner *Ilias* einen Wunsch

(Philosophie, Wissenschaft, Diskurs) und das nicht-apophantische Medium (Rhetorik, Musik, Wunsch, Drohung, Erzählung etc.) bestimmen also das Feld der diskursiv-epistemischen Praktiken einerseits und der irrationalen, nicht-diskursiven Kunstpraktiken andererseits. Das heißt, die Welt der Kunst (hier als Schauspielkunst gedacht) wird auf den Bereich des nicht-apophantischen Mediums beschränkt, während Philosophie und Wissenschaft ihrerseits auf Richtigkeit und Wahrheit verpflichtet sind. Bereits in diesen Anfängen der Philosophie stellen wir also eine Trennung der beiden Sphären (des Logischen und Alogischen) fest, die aber als *logos* und *alogos* in Wirklichkeit das gemeinsame Feld der Aktion bilden. Denn die „Verwechslung“ findet hier nicht nur im Raum der Poiesis (Homer: ‚*Singe, o Göttin, den Zorn!*‘), sondern ebenso im Raum des Logos und der Philosophie (Wissen, Nüchternheit, Reflexion) statt. Eine Verwechslung, wo schließlich die nüchterne Philosophie in ihrer aufklärerischen Arbeit nicht nur ihren irrationalen Anteil (Traum, Wunsch, Lust, Rausch), sondern darin auch den Befehl (*epitaxis*) vergisst: den Imperativ im indikativen Prozess (Ist, Sein, Werden) selber. Wir haben es hier also mit einem Desiderat, mit einem *Fehler* innerhalb des apophantischen und nicht-apophantischen Mediums zu tun, sodass in der Unterscheidung von Philosophie und Kunst beide dann nicht nur gegeneinander blind bleiben – später heißen die beiden Sphären bei Kant „Anschauung“ und „Begriff“ –, sondern in ihren jeweiligen Medien (Logos, Bild, Körper, Ton, Wort) auch das *Wirken der imperativen Mächte* verkennen. Also, nicht Homer (Poiesis) gegen Protagoras (Philosophie), vielmehr ihr *Zwischenort* gibt hier das genauere Bild von Kunst und Philosophie ab. Es handelt sich um das gemeinsame Aktionsfeld der beiden logischen und alogischen Medien, oder, wie später Deleuze in einem Gespräch mit Foucault formulieren wird: „die Aktion der Theorie und die Aktion der Praxis in einem Netz von Beziehungen und Übertragungen“ (Foucault 1987, S. 107). Eine Aktion von Theorie und Praxis, die in der Renaissance eine Verschiebung von einem Ort zum anderen erfährt. So macht die neuzeitliche Verweltlichung vormals mythischer und theologischer Kräfte (das göttliche Wirken der souveränen Mächte) nichts anderes, als jene göttliche Monarchie oder mythische Polyarchie auf die Erde zu versetzen, ohne ihre Macht als solche anzutasten.

Fußnote 1 (Fortsetzung)

(*euche*) äußern wollte, in Wirklichkeit aber nur einen Befehl (*epitaxis*) aussprach, so wenn er schreibt: ‚*Singe, o Göttin, den Zorn!*‘ Denn Jemanden auffordern etwas zu tun oder zu lassen sei ein Befehl (*epitaxis*) und kein Wunsch (*euche*), wie hier Homer offenbar beide fälschlich miteinander verwechselte“ (Aristoteles 1995, 1456b; übers. vom Verf., 20. 7–8).

Bereits bei *Descartes* finden wir dann die Konsequenzen des angezeigten, anthropologischen und ontologischen Umbruchs. Der Mensch stellt sich selbst kraft seines Denkens und seiner Praxis auf dem Fundament absoluter Wahrheit und Tätigkeit; er wird sich für die Möglichkeit seiner Existenz selbst zum Prinzip. Die Wahrheit der Erkenntnis des ontisch Seienden beruht letztlich nicht bloß darauf, dass es Gott geschaffen *hat*, sondern auch darauf, dass es der Mensch ebenso schaffen *könnte*. Die neuzeitliche, dynamische Auszeichnung dieses Zusammenhanges vollendet sich wiederum bei *Kant*: Indem er Freiheit und Vernunft identifiziert, glaubt er den seit der Antike bestehenden Verdacht, die Freiheit sei das Prinzip eines jenseitigen Gottes oder der Götter endgültig überwunden zu haben. Erkenntnis und Praxis sind dann wesentlich *Aneignung*. Begründung eines in der Tendenz prinzipiellen Verfügungsrechtes über den Gegenstand als Theorie und Praxis. Es ist die Frage nach der Möglichkeit der Realität durch Arbeit, Tätigkeit und Aktion. Der Mensch, der sich selbst nach seinem Bild hervorbringt, ist auch der *Schöpfer der Welt*, die als eigene Realität nichts als Rohstoff seiner Konstruktion, Arbeit und Kreativität ist. Schöpfer und Veränderer der Welt fallen hier zusammen. Eine Aktion von Theorie und Praxis, die später Giambattista Vico auch historisch zu entschlüsseln versucht. Nach Vico fällt die Möglichkeit des Menschen zur Wahrheit mit den Grenzen seiner „poietischen“ Freiheit zusammen. Der ontische Raum, in dem das menschliche „*facere*“ seine Seins-Macht entfaltet, ist die *Geschichte* in dem weitesten Sinne aller Manifestationen der Freiheit; von den Gestaltungen des Staates und des Rechts bis hin zu Kunst und Dichtung. Bei Vico wird sichtbar, dass der Bezug von Kunst und Wahrheit auf dem Zusammenhang von *Freiheit* und Wahrheit fundiert ist.

Das moderne demiurgische Pathos einigt so die einmal in ontisch-menschlich (Werden, Prozess, Geschichte) und ontologisch-göttlich (Sein, Gott) zerspaltene Welt. Die Kraft des Menschen entstehende, prozessuale *Wirkwelt* (als Theorie und Praxis) schließt sich zu einer Realsphäre von eigener immanenter Gesetzmäßigkeit zusammen. Ein immanenter Prozess der Aktion, in dem aber zugleich die alten, archaisch-imperativen Mächte in ihrer Versetzung auf die Erde verdeckt weiter wirken: die Transzendenz Gottes und die mythischen Götter als souveräne Mächte. Hier wird sichtbar, wie die frei eingesetzte Kraft einer modern-konstruktiven und kreativen Idee wieder ins Archaische „*dialektisch*“ *zurückschlägt*: in einer providentiellen, aus sich selbst autonomen, darin aber auch verdeckten heteronomen Praxis. Daher hatte später Schelling recht, als er schrieb, dass nicht *wir* es sind, die da differenzieren, sondern dass die absolute Indifferenz selber sich differenziert. Aber diese absolute Indifferenz ist eben auch der paradoxe Ort aller schöpferischen Tätigkeit, wo die Desubjektivierung immer auch das Ergebnis von Subjektivierung ist; das Subjekt als freier Akteur geht aus seiner Unterwerfung

unter den imperativen Mächten hervor, sodass Desubjektivierung und Subjektivierung nur die zwei Seiten derselben Medaille sind. Der ontische, kreative Prozess (Werden) verwickelt sich in das Paradoxon einer Ontologie (Sein) und Mythologie (archaische Vielheit), sodass die säkular-schöpferischen Kräfte den alten, mythisch-theologischen Mächten erneut zum Opfer fallen – deswegen greift hier Nietzsches anthropologische These (ebenso Plessners) „der Mensch ist ein nicht-feststellbares Tier“ zu kurz; gerade in seiner absoluten Freiheit wird er nämlich von seinen eigenen mytho-theologischen Mächten ‚festgestellt‘ und damit erneut in die Knechtschaft versetzt; Emanzipation und Bindung bilden hier keinen Gegensatz, vielmehr sind sie dialektisch aufeinander bezogen, und zwar so, dass hier nicht einmal mehr die anthropo-zoologische Metapher weiter hilft.

Diese moderne, praktisch-poietisch-technisch-kreative Bestimmung der Freiheit erschöpft sich also nicht darin, den Menschen als ein Wesen zu begreifen, das kulturelle Gebilde hervorbringt, vielmehr handelt es sich hier auch um ein Wesen, dass *sich selbst* poietisch-technisch und kreativ verwirklicht, dessen Wahrheit im Grunde *autopoiетisch* ist. Der Mensch verdankt sich wesentlich sich selbst, er ist autopoietisch – eine *autopoiesis*, die später der Soziologe Luhmann in seinen Systemen und Subsystemen weiter ausdifferenziert; in dieser rationalistischen Modernität (ein Abfallprodukt der aristotelischen Unterscheidung) aber auch das Wirken der alten imperativen Mächte übersehen hat. Er *hat* nicht nur Sprache, Arbeit und Kreativität, er *ist* auch Arbeit, Sprache und Kreativität. Philosophisch hat diese Auffassung später ihre deutlichste Formulierung bei *J. P. Sartre* gefunden: Der Mensch ist „anfangs überhaupt nichts“, das heißt: er ist von Natur wesenslos, er erzeugt seine Existenz selbst und ist „nichts anderes als wozu er sich macht“ (*L'Existentialisme est un Humanisme*). Aber ‚wozu er sich macht‘ ist eben auch eine Form der Verdrängung, welche die alten schöpferischen Kräfte und Mächte in den neuen schöpferischen Aktionen weiterwirken lässt und sich dabei nur auf deren Verschiebung von einem Ort (die Transzendenz des philosophischen Logos, Gottes oder der Götter) zum anderen (säkularen) beschränkt. Gott vormals scheinbar entrückt durch die extreme Theologie seiner Freiheit und Souveränität, in eine unendliche und furchtbare Ferne und Fremdheit versetzt, stürzt nun, in eine Gegenbewegung, in die menschliche Praxis, in seine Kunst und Kreativität herab; der Mensch erhebt sich umgekehrt zur planetarischen (theoretischen und praktischen) Demiurgen – die „Arbeit des Begriffs“ (Hegel) verlängert sich in die „historische Arbeit der Menschen“ (Marx) und schließlich in die „Arbeit im Gelände“ (Deleuze 1991, S. 153), womit auch die autonome Kunst in eine immateriell-vernetzte Praxis verschwindet und darin

stirbt.² Ποίησις (*poiesis*) und πράξις (*praxis*), herstellendes, produktives Arbeiten und gemeinsames Handeln gehen in der kollektiven, immateriell-vernetzten Tätigkeit des universellen „Computerkünstlers“ auf. Handeln (*praxis*) und Herstellen (*poiesis*) bilden hier keinen Gegensatz mehr, wie einmal Aristoteles behauptete, um die Produktion (*poiesis*) gegen das Handeln (*praxis*) für den Herrn zu reservieren (der Sklave sei ein Gehilfe zum Handeln, nicht ein Gehilfe zur Produktion), vielmehr meint das kollektive Handeln (*praxis*) immer zugleich das kollektive Herstellen (*poiesis*). Damit bilden Sklave und Produzent nicht die zwei Figuren, sondern trotz der Unterschiedlichkeit ihrer Verhaltensweisen zwei Gesichter der einen doxologischen Praxis. Eine *praxis* und *poiesis*, wo der kollektive Künstler durch seine Medien (Bild, Wort, Ton, Ware) zum Mörder am eigenen Selbst und der Dinge wird. Damit aber auch zum Trägermedium seiner eigenen materiellen wie immateriellen Arbeit – insofern hat Derrida recht, wenn er schreibt, dass dem Menschen zugeschriebene Eigenschaft sei eine Fiktion, aber eine, so fügen wir hinzu, die zugleich eine eigene Realität besitzt, indem sie nämlich menschliches Handeln und menschliche Produktion (Post-Produktion als Umgang mit Bildern, Worten oder Tönen aus zweiter Hand) organisiert. Dergestalt, dass hier sowohl in der immateriellen Vernetzung als auch im Trägermedium selbst (das produzierend-schöpferische) der alte Befehl der imperativen Mächte verdeckt bleibt. In dieser schöpferisch-interaktiven, postproduzierenden Welt verschränken sich also Freiheit und Knechtschaft, Können und Müssen, Schöpfen und Erleiden, Kreativität und Nichtkreativität, Veränderer und Schöpfer, immanente Kreativität und transzendente Vorschrift.

Das logisch-rationale (Philosophie) und das alogisch-irrationale (Kunst) Element in seiner Aktualität (Wirklichkeit) und Potenzialität (Virtualität) gehorchen somit in ihrer Praxis, Arbeit und Aktion seit ihrer Entstehung, ihrem Ursprung (*archē*: als Anfang und Herrschaft zugleich), einer doppelten imperativen Macht. Eine, die sich heute nicht nur außen in der Welt, sondern ebenso im Schöpfer der

²Insofern hat Adorno recht, wenn er schreibt: „der Gehalt der Kunst, nach seiner Konzeption ihr Absolutes, geht nicht auf in der Dimension ihres Lebens und Todes. Sie könnte ihren Gehalt in ihrer eigenen Vergänglichkeit haben. Vorstellbar und keine bloß abstrakte Möglichkeit, daß große Musik – ein Spätes – nur in einer beschränkten Periode der Menschheit möglich war“ (Adorno 1989, S. 13). Was Adorno hier als ‚große Kunst‘ (Musik) beschreibt, ist in Wahrheit nur die autonom-bürgerliche Kunst, wo ihr Gehalt in der Tat in ihrer eigenen Vergänglichkeit lag. Die autonome Kunst geht als eine historische Form in den Aktionen des interaktiv-vernetzt-performativen Künstlers auf. Während ihr „Gehalt“ zugleich auf den alten „Kultwert“, auf die liturgisch-zeremoniellen und doxologischen Aspekte der Macht als den vornehmen Ort einer ästhetisch-ökonomischen (technisch-politischen), kollektiven Machtinszenierung zurückweist.

globalen (monarchische Einheit) und nationalen Form (polyarchische Vielheit) selbst verbirgt. Es handelt sich um eine von der historisch-gesellschaftlichen Bühne (Prozess, Sein, Werden) verdeckte Befehlsmaschine, die dem planetarischen Umwelt-Schöpfer ständig befiehlt, die Welt zu entstalten; insofern ist diese verdeckte Befehlsmaschine nicht bloß dadurch definiert, dass man ihr gehorcht, vielmehr dass sie *Befehle erteilt*. Eine unsichtbare Befehlsmaschine, die, in ihrer postindustriellen Transformation, heute mit dem Imperativ auftritt: „Zähle!, Erzähle!, Singe!, Schreibe!, Spreche!, Genieße!, Wünsche!, Konsumiere!, Optimize!, Musiziere!, Gestalte!“ Damit erfüllen Wissen und Kunst, Rationalität und Irrationalität (als *poiesis*, *technē*, *aisthesis*, *logos* und *episteme*) in ihrer historischen Entwicklung, Dynamik, Ausdifferenzierung und Transformation von Beginn an (*archē*) nicht nur eine *subjektivierende*, sondern ebenso eine *desubjektivierende* Funktion. Eine, die noch im negativ-dialektischen, „dass es anders werden solle!“ (Adorno), im ontologischen „Denkt an den anderen Anfang der Geschichte!“ (Heidegger), im „Denkt in Systemen!“ (Luhmann), im „Kommuniziert!“ (Habermas), im „Bildet Rhizome!“ (Deleuze), „Dekonstruiert!“ (Derrida), „Denkt die Ausnahme mathematisch-unendlich!“ (Badiou) oder „Denkt den Anteil der Anteillosen als eine epochale, historische Ausnahme!“ (Rancière) im Dienste der alten imperativen Mächte (*archē*) steht. Deswegen können wir auch den aufklärerischen Kantischen Imperativ „Man muss wollen können“ in „Du muss wollen können“ umformulieren. Ein Imperativ, mit dem auch das alte philosophisch-aufklärerische Medium des Parmenides („Denken und Sein sind dasselbe“) kontaminiert war, sodass sein ontologischer Satz nun im Imperativ lauten müsste: ‚Lass das Sein im Denken und in der Praxis unendlich werden!‘ – bis zu seinem völligen Ruin. Damit können wir auch das theologische Gründungsmedium aus dem Johannes‘ Evangelium (*en archē hen ho logos*) sowie Goethes Mythologie „Am Anfang war die Tat“ (Goethe 1957, S. 41) neu reformulieren: Am Anfang (*en archē*) war nicht das Wort oder die Tat (im Indikativ), sondern der schöpferische Imperativ: „Gestalte!“ deine materiellen und immateriellen Welten; deine immateriellen Lebensformen, Werthaltungen, Sprachen, Gesten und sozialen Beziehungen im globalisierten Datenverkehr.

Die Differenz von Philosophie und Kunst, von Sprache und Bild, von Argument und Narration, von Wahrheit und Wahrsagen, von Produktion und Kontemplation, von Gericht und Gerücht, von Nüchternheit und Rausch, war also keine. Vielmehr beschreiben beide Sphären den gemeinsamen Ort einer undurchsichtigen poetischen Praxismaschine. Damit werden die progressiven Energien der post-industriellen, instrumentell-poetischen Intelligenz im viel gepriesenen

„Netz“ freigesetzt und zugleich von den imperativen Mächten wieder eingefangen. Das nicht zentrierte, nicht hierarchische und nicht signifikative System ohne General erweist sich gerade in seinen vitalen Vielheiten, in den kreativ-subjektivierenden Knotenpunkten im globalisierten Datenverkehr als ein zutiefst zentriertes, hierarchisches, das den Befehlen der Generäle befolgt: das religiöse, ontologische und mythische Prinzip der globalkapitalistischen und nationalstaatlichen Ordnung. Eine kollektive „Kunst-Post-Produktion“, die im digitalen Zeitalter die „Vervielfältigung des Autors“ (Raunig und Stalder 2013, S. 151) anpreist und von einer anderen Originalität, Rekreativität oder Reimagination spricht. Während in ihrem pluralen Rücken ein Kreativitätsdispositiv sich durchsetzt, das die Subjektivierung des kreativen Kollektivs desubjektiviert; eine Desubjektivierung, die ihre eigene, kollektive Subjektivierung hervorbringt. Damit war der *Ausgang* der Kunst aus dem „Gefängnis ihrer Autonomie“ (Baecker) in Wahrheit nur der *Eingang* in das neue, post-industrielle Gefängnis, wo sich nun das rhizom-artig verzweigte Global-Kollektiv in seinen eigenen digitalen Netzen, einer *Participatory Culture* und Post-Produktion begeben und darin verfangen hat – die anti-hierarchisch verfaßte, digitalisierte Weltgesellschaft der gleichzeitig operierenden Sender-Empfänger löst dann auch nicht mehr die alten Identitätszeichen auf, vielmehr, als regressive Reaktion, beschwört sie die alten, regional stabilisierenden Abstammungen und Herkünfte. Ein Dispositiv³, wo sich Ratio und Irratio, Einzahl und Plural überschneiden und darin den paradoxen Ort von Kunst und Philosophie, von Frau und Mann, von Theorie und Kunst bilden: von *poiesis*, *aisthesis*, *technē*, *hedonai* einerseits und *logos*, *noiesis*, Begriff, Nüchternheit und Wachwelt andererseits. In dieser Mitte haben wir es dann mit einer

³Der Begriff „Dispositiv“ taucht zunächst im Konzept Michel Foucaults auf, der darunter „ein Netz aus Institutionen, Personen, Diskursen und Praktiken“ verstand. Allerdings nicht als unmittelbare historische Gegebenheit, sondern als gedankliche Konstruktion und Epochenbegriff. Später wird er von Agamben sowohl als gedankliche als auch als praktische Konstruktion verstanden. Er wird weit nach hinten geöffnet, um ihn vorne mit unserer neuen, mediatisierten Gegenwart zu füllen: „Wer sich vom Dispositiv Mobiltelefon gefangen nehmen läßt, wie intensiv auch das Verlangen gewesen sein mag, erwirbt deshalb keine neue Subjektivität, sondern lediglich eine Nummer, mittels derer er gegebenenfalls kontrolliert werden kann“ (Agamben 2008, S. 37). Wir verwenden diesen Inbegriff nun sowohl als Nummer (eine übrigens, die es auch in den präelektronischen, vordigitalen Medien gab, ohne dass etwa Goethe oder Schiller sich desubjektivierend verstanden) und instrumentelle Rationalität, als auch als Erzählung, Affekt, Gefühl, Emotion oder Rausch, als Zahl und Musik. Aber so, dass beide Kräfte (logische und alogische) im Dienst der imperativen Mächte stehen.

Ununterscheidbarkeit, mit einer Indifferenz, mit einem *Dazwischen*, mit einem *dritten Geschlecht der Kunst*⁴ zu tun, wo allerdings keine Versöhnung mehr stattfindet, vielmehr darin der paradoxe *stasis*-Ort der Kunst sich ausstellt; *stasis* ist der Moment in der Tragödie, wo der Chor zum Stehen kommt und den Eid ausspricht. Diese *stasis* meint dann nicht nur den Ort, wo alle praktische und theoretische Bewegung zum Stehen kommt, vielmehr ist hier auch der Punkt, wo das Allgemeine und das Besondere sich verschränken und darin die Zone eines Konflikts bilden. Ein paradoxer Ort der schöpferischen Aktion (die individuelle und kollektive Aktion der Theorie und Praxis), der freilich in dieser Indifferenz auch mythisch, metaphysisch, ontologisch und theologisch verdeckt bleibt.

Insofern können wir abschließend für die Kunsttheorie sagen, dass die philosophische und die monotheistische Tradition (die philosophische Aufklärung eines Sokrates und die prophetisch-aufrüttelnden Worte vom Berge Sinai) im planetarischen Demiurgen ihren immateriellen Erben gefunden haben (die Marx'sche Arbeit hat sich im real existierenden Gott dieser Welt realisiert). Während die mythische *Vielheit* in den heidnischen Göttern (Götter in der Mehrzahl), im Design der Nationalstaaten wieder auferstand, die in ihrer symbolischen Vielheit die Einheit des globalen Designs komplementär ergänzen. Eine komplementäre Maschine des technisch-informatischen und kreativ-schöpferischen Demiurgen (die Synchronisierung der kreativ besetzten Knotenpunkten), die aber im *Widerstand* der Kunst auch deaktiviert sein will. Denn der Gestus der Kunst gilt nicht bloß der Totalität einer rhizomatischen Netzkultur, vielmehr meint er zugleich die paradigmatische Aktion einer *Enttotalisierung des ganzen Designs*. Während so nur noch eine diakonische Kunst-Praxis⁵ übrig bleibt, die *an-archisch* (ohne Herrschaft) der Idee der Menschheit dient.

⁴Bei Derrida hingegen heißt es. Die „Eschatologie und die Teleologie“, das ist „der Mann. Er erteilt der Besatzung Befehle, hält das Steuerruder oder den Steuerknüppel, er, das Haupt, behauptet sich gegenüber der Besatzung und der Maschine – häufig nennt man ihn *Kapitän*“ (Derrida 1991, S. 16). Die Frage ist hier: Wer erteilt der Besatzung Befehle und bleibt dabei als imperative Potenz unsichtbar?

⁵Adorno versuchte noch die bürgerlich-autonome Kunst zum Statthalter einer besseren Praxis zu machen: „Kunst ist nicht nur der Statthalter einer besseren Praxis als der bis heute herrschenden, sondern ebenso Kritik von Praxis als der Herrschaft brutaler Selbsterhaltung inmitten des Bestehenden und um seinentwillen.“ (Adorno 1989, S. 26). Dies ist aber noch vom Standpunkt der modernen Praxis aus geschrieben, die noch in der „besseren Praxis“ das alte göttliche Wirken im menschlichen Projekt weiter wirken lässt.

Kunsttheorie

Eine ideengeschichtliche Erkundung

Arabatzis, S.

2018, VII, 58 S., Softcover

ISBN: 978-3-658-19588-5