

Ästhetische Theorie

**Herausgegeben von
Dieter Mersch, Sylvia Sasse und Sandro Zanetti**

DIAPHANES

Reihe **DENKT KUNST** des Instituts für Theorie (ith) der
Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) und des Zentrums Künste und
Kulturtheorie (ZKK) der Universität Zürich.

1. Auflage
ISBN 978-3-03734-981-6
© DIAPHANES, Zürich 2019
Alle Rechte vorbehalten

Coverabbildung: Ausschnitt aus Yuri Albert, *Ich mag Kunst sehr* (2017),
Verwendung mit freundlicher Genehmigung des Künstlers

Lektorat: Alexia Panagiotidis

Layout, Satz: 2edit, Zürich
Druck: Steinmeier, Deiningen

www.diaphanes.net

Inhalt

- 7 *Dieter Mersch, Sylvia Sasse, Sandro Zanetti*
Einleitung
- 21 *Frauke Berndt*
Gesteinsprobe: Alexander Gottlieb Baumgarten
- 39 *Boris Previšić*
Theorie als Resonanz: Denis Diderot
- 57 *Elisabeth Bronfen*
Theorie als Erzählung: Sigmund Freud
- 75 *Sandro Zanetti*
Auratische Theorie: Walter Benjamin
- 95 *Klaus Müller-Wille*
Materielle Ästhetik: Asger Jorn
- 119 *Sylvia Sasse*
Der theoretische Akt
- 137 *Dorota Sajewska*
Nekroperformanz: Theorie als Rest
- 157 *Fabienne Liptay*
Praktische Epistemologie: William Kentrige
- 179 *Julia Gelshorn, Tristan Weddigen*
Formierung von Kosmogonien: Camille Henrot
- 197 *Barbara Naumann*
Übertragungsästhetik: Julian Rosefeldt

- 221 *Rahel Villinger*
Ästhetische Urteilskraft: Alexander Kluge
- 241 *Dieter Mersch*
Ästhetisches Denken: Kunst als Theoria
- 261 *Benno Wirz*
Schatten der Theorie: Denkfiguren
- 279 *Sandra Frimmel*
Zum Cover: Yuri Alberts Bilddenken
- 295 Abbildungsverzeichnis
- 297 Die Autorinnen und Autoren

Dieter Mersch, Sylvia Sasse, Sandro Zanetti

Einleitung

*Emphasizing art as an instrument of analysis
(rather than of expression, statement, etc.).*

Susan Sontag

Es gibt keine Theorie, die ohne einen Bezug zur Wahrnehmung – gr. αἴσθησις (*aísthēsis*) – und in diesem Sinne zum Ästhetischen, zum sinnlich Wahrnehmbaren auskommt. Umgekehrt verlaufen Wahrnehmungen ohne theoretische Konzeptualisierungen und in diesem Sinne ohne eine Beziehung zur Theorie – gr. θεωρία (*theōria*) – im Unbestimmten. Doch nicht nur können sich Theorien ohne Anschauungen oder Vorstellungen dessen, wovon sie handeln, nicht formieren (wie umgekehrt die Sinnlichkeit ohne die Kraft von Unterscheidungen und Urteilen diffus bliebe). Sondern Theorien wären ihrerseits – in der Art, wie sie selbst *formuliert* sind, als Argumente oder, überhaupt, Figurationen, die sich der Schrift und des Diskurses bedienen – nicht wahrnehmbar und also auch nicht mitteilbar, wenn sie nicht auf wahrnehmungszugewandte Medien rekurrten, durch die sie selbst erst lesbar, nachvollziehbar werden. Lesbarkeit wiederum in einem doppelten Sinne – der Sinne wie der Verständlichkeit – ist im Bereich der Sprache an basale rhetorische Strukturen gekoppelt, in denen sich die Sinnlichkeit der Sprache ebenso bemerkbar macht wie ihre Konzeptfähigkeit. Das bloß Gesehene oder Gehörte dagegen bliebe ohne begleitendes Denken unscharf oder indistinkt, weil es einzig aus einer Streuung von Reizen und Affektionen bestünde.

Es war schon die Einsicht der Aufklärung, namentlich Immanuel Kants und seines Diktums, dass eine Anschauung ohne Begriff blind und ein Denken ohne Wahrnehmung leer bliebe, dass beide Seiten aufeinander angewiesen sind und

zusammengehören.¹ Die *Kritik der reinen Vernunft* beginnt bekanntlich mit einer »transzendentalen Ästhetik«. Die Annahme einer ursprünglichen Ästhetizität des Theoretischen sowie einer genuinen Theoretizität des Ästhetischen, wie sie im vorliegenden Buch stark gemacht wird, führt allerdings auf ein weiteres Terrain. Denn die Ästhetizität des Theoretischen umfasst nicht nur das schlichte Faktum einer immer schon sinnlich vermittelten Lektüre, und die Theoretizität des Ästhetischen geht – mit Blick auf Kant – in der »Synthesis« der Apprehension und Apperzeption sowie des Schematismus der »Einbildungskraft« nicht auf. Vielmehr umfasst sie auch die Darstellungsweise,² die mediale und figurale Gestaltung, die Arbeit an der Sprache, am Ausdruck, die verschiedenen Techniken und Modalitäten der Artikulation sowie der *Begriffsbildung*.³ Die Theoretizität des Ästhetischen wiederum lässt sich beispielsweise an den unterschiedlichen Verfahren der Traumarbeit, ihrer Poetik der »Verdichtung« und »Verschiebung« aufweisen;⁴ sie zeigt sich

1 Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft* (1781), herausgegeben von Wilhelm Weischedel, Wiesbaden 1956, S. 97f.

2 Die notwendige Kopplung theoretischer Entwürfe an Prozesse der Darstellung (und diesen wiederum zugrundeliegenden Affektökonomien) macht u.a. deutlich, warum es möglich ist, eine Theorie für ›schön‹ zu befinden. Vgl. hierzu Joachim Küpper u.a. (Hg.): *The Beauty of Theory. Zur Ästhetik und Affektökonomie von Theorien*, München 2013. Auch die Tatsache, dass ›Theorie‹ als *chic* oder gar als Lebensform verstanden werden konnte (und wohl immer noch kann), rekurriert auf die implizite Darstellungsnotwendigkeit von ›Theorie‹ – d.h. jeder Art von Theorie. Zum historischen Boom von ›Theorie‹ als Glaubensartikel und Lebensstil in Frankreich und Deutschland von den 1960er- bis über die 1980er-Jahre hinaus vgl. Philipp Felsch: *Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960–1990*, München 2015. Zum Verhältnis von Design und Denken vgl. weiterführend: Daniel Hornuff, *Denken designen. Zur Inszenierung der Theorie*, Paderborn 2014.

3 Vgl. zur Schaffung von Begriffen das von Deleuze und Guattari entworfene Modell der »Begriffsperson« sowie das von »Perzept, Affekt und Begriff«: Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Was ist Philosophie?* (frz. 1991), übersetzt von Bernd Schwibs und Joseph Vogl, Frankfurt am Main 1996, S. 70–96 und S. 191–237.

4 Vgl. Sigmund Freud: *Die Traumdeutung* (1900), in: ders.: *Studienausgabe*, herausgegeben von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Bd. 2, Frankfurt am Main 1972, S. 280–344.

aber schon in den besonderen Weisen der Aufmerksamkeit, der Sensibilität fürs Detail, für die Nuance. Diese Formen der Zuwendung und Bezugnahme sehen zuweilen der künstlerischen Praxis zum Verwechseln ähnlich und lassen den Gedanken an eine ›Eigenart‹, wie es Alexander Baumgarten genannt hatte, der »ästhetischen Erkenntnis« plausibel erscheinen.⁵

Ein weiterer Gesichtspunkt ergibt sich mit Bezug auf die Frage nach der möglichen ›Wirkung‹ und ›Wirksamkeit‹ von Theorien. Denn es gibt, wie auch schon die antike Rhetorik wusste, keinen Text, keine überzeugende Rede und folglich auch keine theoretische Erörterung ohne ihre artifizielle Gestaltung, ohne den willentlichen oder unwillentlichen Einsatz von Stilmitteln, ohne eine den Bereich des Sinnlichen zugleich involvierende und unterlaufende τέχνη (*technē*). Diese ›Technik‹, bzw. besser: ›Kunstfertigkeit‹ beschränkt sich nicht darauf, wie es in der Sophismuskritik Platons heißt, die schwächere Sache zur stärkeren zu machen, sondern sie ›bringt‹ das Argument im eigentlichen Sinne von ποιεῖν (*poieîn*) erst ›hervor‹ und lässt damit seine Wirksamkeit sich entfalten. Dabei beinhaltet, zumindest rudimentär, bereits die Affektivität, wie sie in Wahrnehmungsprozessen zum Zuge kommt, eine spezifische Form der Assoziativität und des Denkens, mithin ein solches, das Theodor W. Adorno mit dem aporetischen Ausdruck einer »urteilslosen Synthesis« bezeichnet hat.⁶

Mehr noch, Theorien, ihre Propositionalität⁷ und die Anordnung oder Dynamik ihrer stets inszenierten Argumentativität

5 Vgl. Alexander Gottlieb Baumgarten: *Ästhetik*, herausgegeben und übersetzt von Dagmar Mirbach, Bd. 2, Hamburg 2007, 1. Teil, §§ 30, 38; ders.: »Metaphysica«, in: ders.: *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*, herausgegeben und übersetzt von Hans Rudolf Steiner, Hamburg 1983, § 511.

6 Vgl. Theodor W. Adorno: »Erpresste Versöhnung« (1958), in: ders.: *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*, herausgegeben von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt am Main 2003, S. 251–280, hier S. 270.

7 Vgl. dagegen Gottfried Gabriel: »Literarische Form und nicht-propositionale Erkenntnis in der Philosophie«, in: ders. und Christiane Schildknecht (Hg.): *Literarische Formen der Philosophie*, Stuttgart 1990,

existieren weitgehend auf der Grundlage einer eigentümlichen Topik, die die Motive und Aspekte liefert, unter denen ein Ding oder eine Sache betrachtet wird – man könnte auch von stets implizit oder subkutan bleibenden ›Modellen‹ sprechen, die die Philosophiegeschichte unter unterschiedlichen Namen diskutiert hat und die hartnäckig die naiven Illusionen einer auf Logik oder Rationalität geeichten ›Analytik‹ unterlaufen: Walter Benjamin spricht in diesem Sinne von ›Denkbildern‹, Hans Blumenberg von ›absoluten Metaphern‹, die sich nicht weiter auflösen lassen, Martin Heidegger von der Sprache als einer ›Zeige‹, der eine eigene Performanz innewohnt. Diese ›Modelle‹ bringen das Denken ebenso voran wie sie es konterkarieren, indem sie die Beherrschbarkeit der diskursiven Mittel in Frage stellen und den Anspruch auf Transparenz und Luzidität in seiner eigenen rhetorischen Verfasstheit kenntlich machen.

Die philosophische Theoriebildung ist an diesen Verschränkungen ebenso systematisch irre geworden wie sie im gleichen Atemzug unablässig versucht hat, neue Worte, Formulierungen und Genres ins Spiel zu bringen, um das, was gedacht werden soll, erfassen und bestimmen zu können. Man kann in diesem Sinne von einer ›unendlichen‹ Ästhetizität der Texte sprechen, die sich ebenso fortsetzt wie sie immer wieder unsichere Anschlussstellen produziert, da sich die situativen Konstellationen, in die jeder Text mit jeder Lektüre gerät, fortlaufend ändern. Es lässt sich dabei nicht aus der Welt schaffen, dass für alles Theoretische das Ästhetische einen unverzichtbaren Zug darstellt. Das gilt übrigens noch dort, wo sich Theorien oder ihre ›Modelle‹ auf ihre formalste Weise zeigen: in Ansehung immer auch geschriebener und damit formulierter Programme und ihrer Algorithmen, die, wie die Mathematik, darin ihr genuin Ästhetisches besitzen, als sie sich ›knapp‹, aufs Äußerste redu-

S. 1–25. Spezifisch zum Verhältnis von Philosophie und Literatur und ihrer Sprache sind außerdem folgende Titel zu nennen: Christiane Schildknecht und Dieter Teichert (Hg.): *Philosophie und Literatur*, Frankfurt am Main 1996; Richard Faber und Barbara Naumann (Hg.): *Literarische Philosophie – philosophische Literatur*, Würzburg 1999.

ziert oder elegant präsentieren oder auf Symmetrien und anderen ästhetischen Prinzipien fußen.

Auf der anderen Seite gilt Ähnliches für die Wahrnehmung und insbesondere für die Kunst, wobei nicht vergessen werden sollte, dass die Ästhetik, als eine philosophische Disziplin, von Anfang an doppelsinnig war und sich *zwischen* einer Theorie der Wahrnehmung im Sinne der αἴσθησις (*aísthēsis*) und einer Theorie der Kunst oder der Künste platzierte. Letztere war zuvorderst eine Poetik, später eine auf Autorschaft bezogene Lehre des schöpferischen Handelns und noch später eine institutionalisierte Praktik, die sich maßgeblich auf sich selbst bezog, um ihren Begriff permanent in Frage zu stellen und zu erweitern. Hingegen war Erstere nie auf das Feld der Kunst beschränkt.

Die philosophische Ästhetik trat an, die verschiedenen Positionen ebenso zu theoretisieren wie ihre Theoretisierbarkeit zu begründen. Auch für sie gilt eine typische ›Rückständigkeit‹ oder Reserve. Denn das Theoretisieren bleibt fortlaufend auf Wahrnehmungen zurückbezogen und weiterhin ausgerichtet, wobei das jeweils Wahrgenommene und Wahrnehmbare jeweils bestätigt, korrigiert oder verworfen wird. Auch die ›exakten‹ Wissenschaften vermögen im Übrigen ihre Daten nur insofern zu ›verifizieren‹ oder zu ›falsifizieren‹, als sich jeweils das einzelne Datum einer – wie immer technisch oder medial aufbereiteten – Sichtbar- oder Hörbarmachung verdankt.

In den Theorien der Wahrnehmung – sei es bei Aristoteles, bei Baumgarten, bei Hegel, Husserl, Wittgenstein oder Merleau-Ponty, um nur einige zu nennen – ist immer wieder zwischen dem ›Dass‹ und dem ›Was‹ der Wahrnehmung, ihrem Objekt (oder dem stets prekär bleibenden ›Inhalt‹) und der schlichten Tatsache der Wahrnehmung selbst differenziert worden. Dabei wurde offenbar, dass Letztere nicht nur in gewisser Hinsicht singular bleibt (denn ich kann nicht die Wahrnehmung des anderen wahrnehmen), sondern auch nicht in Frage gestellt werden kann, ohne in einen Widerspruch oder eine Haltlosigkeit gegenüber unserer Bezugnahme auf die Welt zu geraten.

Damit ist nun keineswegs gesagt, dass Theorien sich hinreichend über ihre Beziehungen zum Ästhetischen erklären ließen oder sich gar darin erschöpften – genauso wenig wie im Übrigen die αἴσθησις (*aísthēsis*) in Formen der Synthesis, sei es der *imaginatio*, der *memoria* oder anderer Weisen der Konzentration, aufginge. Gesagt ist damit nur, dass Theorien nicht auf solche Beziehungen verzichten können, die ihre Ästhetik bedingen, und dass – im Besonderen – die Art, *wie* sie darauf *nicht verzichten* können, für sie selbst – ihren Anspruch, ihre Begründung und ihre etwaige Relevanz – kennzeichnend ist. Umgekehrt sind auch die Künste weit mehr als nur eine Praxis der θεωρία (*theōria*) oder, wie es neuerdings geschieht, des ›Forschens‹, denn sie unterhalten ihre eigenen Beziehungen zum Wissen und werfen dabei stets auch die Frage danach auf, was Kunst ist und was sie als Künste auszeichnet.

Zu berücksichtigen sind etwa in Bezug auf Theorien ihr unbestreitbarer Bezug auf rationale Begründungen und Methoden, aber auch auf die Institutionen der Öffentlichkeit, die ihr exoterisches Pathos, ihre auf rückhaltlose Veröffentlichung und Prüfung gerichtete Emphase bestimmen. Mit Blick auf die Künste sind es die Ordnungen des Ausstellens und Kuratierens, ihre Markthaltigkeit und ihr ökonomischer Wert sowie ihr politisches oder partizipatorisches Engagement, die wichtig erscheinen und die künstlerische Praktiken in eine Nähe zum Ethischen oder Sozialen rücken. Dennoch bildet ein wesentliches Anliegen der vorliegenden Essays, deutlich zu machen, dass das, was wir als die maßgebliche ›Ästhetizität des Theoretischen‹ und das ›Theoretische des Ästhetischen‹ herauszustellen suchen, im Bereich der philosophischen Ästhetik ebenso wie in den Literatur- und Kunstwissenschaften in gewisser Weise *conditiones sine quibus non* sind.

Ihr ganzer Doppelsinn, ihre implizite chiastische Konstellation steckt darum bereits im Titel: Ästhetische Theorie, der bewusst asketisch gehalten wurde, um für die unterschiedlichen Richtungen der Erörterung, sozusagen die Fülle und den Überschuss an Aspekten, offen zu bleiben. Denn wird in ›ästhe-

tischen Theorien« – d.h. der Ästhetik als Phänomen *und* Disziplin – *prima vista* das Ästhetische bloß als Gegenstand thematisch, erweist es sich für unser Herangehen als entscheidend, dass sich dessen Theoretisierung wiederum kaum anders zur Geltung bringen lässt als durch einen ästhetisch zu qualifizierenden Modus der Involvierung, der Durcharbeitung und Rekapitulation sowie der Zurschaustellung des Materials und des eigenen Mediums, der Schreibweise als Szene und Verfahren. Diese wiederum nehmen direkt auf das eigene Tun, die grammatologischen Texturen der Verschriftlichung, ihre Mittel und die darin eingetragenen ›Modelle‹ und ›Figurationen‹ Bezug, um gleichzeitig in sie zu intervenieren.

Martin Heidegger hatte in diesem Zusammenhang von einem »Aufriss« gesprochen, durch den »die Sprache als Sprache zur Sprache« gebracht werde,⁸ wobei der Ausdruck »Aufriss« selbst noch an ästhetische Verfahren gemahnt, insofern er der Entwurfspraxis der Architektur, der Skizze und ihrem stets nur vorläufigen *Wurf* entstammt. Auch Adorno verstand in diesem Sinne den Entwurf seiner *Ästhetischen Theorie* nicht einfach als eine Theorie, die sich mit ästhetischen Manifestationen bzw. der Kunst im Besonderen als ihrer ausgemachten Sache beschäftigt. Vielmehr war er sich der ästhetischen Implikationen und Beziehungen dessen sehr genau bewusst, was in der eigenen Theoriebildung selbst am Werk ist und das ›Werk‹ ununterbrochen mitverfasst, entstellt, verzerrt oder dorthin ›wendet‹, wo es allererst seine Überzeugungskraft zu entfalten vermag. In seinem vieldiskutierten *Spiegel*-Interview vom 5. Mai 1969 gestand Adorno ein: »Ich bin ein theoretischer Mensch, der das theoretische Denken als außerordentlich nah an seinen künstlerischen Intentionen empfindet.«⁹

8 Martin Heidegger: »Der Weg zur Sprache«, in: ders.: *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen ⁵1975, S. 239–268, hier S. 241f.

9 »Keine Angst vor dem Elfenbeinturm«. Spiegelgespräch mit dem Frankfurter Sozialphilosophen Theodor W. Adorno«, in: *Der Spiegel* 19 (1969), S. 204–209, hier S. 204.

Dazu passt, dass der voraussetzungsreiche Titel der erst postum veröffentlichten *Ästhetischen Theorie* Adornos, der hier weniger als Zitat denn als Programm frei aufgegriffen wird, Theorie ihrerseits als ästhetisch und die theoretische Arbeit als immer schon ästhetisches Projekt begreift – und nicht als eine Theorie *über* Ästhetik. Adornos *Ästhetische Theorie* hat im höchsten Maße als ein komponiertes Werk zu gelten, das in jedem Augenblick auf die Medien und Instrumente seines Komponiertseins mit referiert und daher dessen eingedenk bleibt, was es allererst ermöglicht.¹⁰ Sie bildet das Korrelat zu jenem Gegenstand, wovon sie handelt: der Kunst selbst, soweit ihre Theorie und deren Gedanken selbst künstlerisch verfahren. Sie verbirgt aus diesem Grunde ihre Herkunft aus dem, worauf sie zielt, nicht. Philosophie bedarf nicht nur der ›Freundschaft‹ mit Kunst, wie es früh bereits Friedrich Wilhelm Joseph Schelling notiert hatte,¹¹ sie partizipiert auch an Kunst, am Ästhetischen: Sie muss sich ›dichten‹, um sich zu artikulieren.

Doch bildet diese *ästhetische Qualifizierung der Theorie* eben nur eine Seite der *Ästhetischen Theorie* und ihres immanenten Chiasmus, denn Ähnliches trifft auch auf die Seite der

10 Ein dringliches Desiderat bleibt in diesem Zusammenhang nach wie vor eine historisch-kritische Ausgabe der *Ästhetischen Theorie* Adornos – mit allen Abbildungen der Handschrift und ihren Korrekturen: der dokumentierten ›ästhetischen‹ Arbeit, nicht nur, aber auch, auf dem Papier. Dazu: Martin Endres, Axel Pichler und Claus Zittel: »›Noch offen‹. Prolegomena zu einer Textkritischen Edition der Ästhetischen Theorie Adornos«, in: *editio* 27 (2013), S. 173–204. Ins Leere läuft hingegen an diesem Punkt die Kritik Rüdiger Bubners an einem ›Ästhetisch-Werden‹ der Theorie bei Adorno: »Die Ästhetisierung der Theorie belastet eine Theorie des Ästhetischen.« Rüdiger Bubner, »Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos«, in: Burkhardt Lindner und W. Martin Lüdke (Hg.), *Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos Konstruktion der Moderne*, Frankfurt am Main 1980, S. 108–137, hier S. 133. Denn die Frage ist nicht, *wie sehr* eine Theorie eine ›Ästhetisierung‹ ihrer selbst betreibt (und ›Ästhetisierung‹ heißt bei Bubner rein negativ: Verschweigen der eigenen Grundlagen, Thetik statt Argumentation u.ä.), sondern *inwiefern* und *wie* eine Theorie (auch diejenige Bubners) in einem Verhältnis zu ihrer eigenen Ästhetik steht.

11 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Philosophie der Kunst*, Darmstadt 1974, 1.C., besonders S. 122–131.

theoretisch reflektierten Objekte, Verfahren oder Ereignisse zu, die sich nicht nur theoretisch aufgreifen oder kommentieren lassen, sondern die ihrerseits ›Theorien‹ im Sinne des θεωμαί (*theōmai*), des staunenmachenden Aufweisens und Sichtbarwerdens sind, und zwar insofern, als sich Kunst selbst als θεωρία (*theōria*) zeigt. Tatsächlich verdoppelt sich dadurch die Aufgabe und Schwierigkeit einer ›ästhetischen Theorie‹. Denn nicht nur theoretisiert sie Ästhetisches, und nicht nur impliziert sie dabei selbst eine Ästhetisierung des Theoretischen, sondern ihre gegenständlichen Korrelate, die ästhetischen Manifestationen, die sie derart thematisiert, offenbaren sich als Theorien, die sich ihrerseits wiederum im Gewand ästhetischer Praktiken darbieten und sich als solche dem Auge oder Ohr präsentieren.

Ohne ein solches, genuin ›theoretisches‹ Verständnis von Kunst ließe sich das Erkenntnispotenzial etwa von Kasimir Malevičs suprematistischen weißen oder schwarzen Quadraten, von Marcel Duchamps *Grand Verre* oder von Stéphane Mallarmés *Coup de dés* gar nicht ermessen. Diese Projekte stellen jeweils nicht nur das zu ihrer Zeit gängige Kunstverständnis und die damit verbundenen normativen Ideen einer entsprechenden ›Ästhetik‹ in Frage, sondern sie demonstrieren auch, wie durch einen veränderten Modus der Wahrnehmung neu über Kunst nachgedacht werden muss, ja wie Kunst überhaupt mit sich in einen ›Diskurs‹ gerät und an der Rede über Kunst teilhat.

Suprematismus, um das Beispiel von Malevič aufzugreifen, ist als ›Theorie‹ nicht außerhalb des Bildes formuliert, sondern wird im Werk evident, indem etwa das Quadrat von 1915, das erst später emblematisch zum *Schwarzen Quadrat* wurde, eine eigene ungegenständliche Bildphilosophie entfaltet. Malevič leistet damit nicht nur einen Beitrag zur Kunst, sondern zur Ästhetik als einer Theorie des Ikonischen, welche mit der traditionellen Funktion und Auffassung des Bildes als Repräsentation bricht. Duchamps *Grand Verre* (1915–1923) wiederum rekuriert nicht einfach auf eine Theorie der Wahrnehmung, sondern *entwickelt* eine solche, indem es seine Betrachter und

Betrachterinnen involviert und gleichzeitig aus dem Bereich des Sinnlichen herausführt hin zu einer Ebene des Konzepts. Konsequenterweise durchmischen sich ›Bildobjekt‹ (Husserl) und das Bild als Objekt, d.h. Innen und Außen, sodass wir es nicht mehr nur mit einer Darstellung zu tun bekommen, sondern mit einer Installation, die ihre eigene Wirklichkeit generiert. Ebenso verweist Mallarmés *Coup de dés* nicht bloß auf eine mögliche Theorie der Lektüre, die bei der materiellen, sinnlich wahrnehmbaren Verteilung von Worten auf der Doppelseite eines Buches ansetzt, sondern die drucktechnische Gestaltung ist integraler Bestandteil der Theoriearbeit, die von der Wahrnehmung im Rezeptionsakt, ohne bei dieser stehenzubleiben, ausgeht.

Von beiden Seiten her – der ästhetischen Theorie als Text und Diskurs einerseits und der ästhetischen Praxis als θεωρέω (*theōreō*), als Einsicht oder Weise der Sichtbarmachung andererseits – lässt sich so an jene ursprüngliche Bedeutung von θεωρία (*theōria*) anknüpfen, die das Theoretische als ein Sehen, als eine ›intellektuelle Anschauung‹ oder überhaupt als Sichtweise versteht. Das heißt auch, dass die Theorie selbst als eine Form von Praxis zu bestimmen ist: als Praxis der Theoriebildung oder des Theoretisierens. Oder wie bereits Goethe pointiert festhielt: »Jedes Ansehen geht über in ein Betrachten, jedes Betrachten in ein Sinnen, jedes Sinnen in ein Verknüpfen, und so kann man sagen, daß wir schon bei jedem aufmerksamen Blick in die Welt theoretisieren.«¹²

Peter Szondi wiederum ging davon aus, dass sich ein solches Theoretisieren in einem künstlerischen – dichterischen – Werk selbst zu einer ›immanenten Theorie‹ herauskristallisieren kann: »Ich halte die theoretische Betrachtung des konkreten dichterischen Werks keineswegs für unangemessen und glaube an eine immanente Theorie, die immer zugespitzter ist als das

12 Johann Wolfgang von Goethe: *Zur Farbenlehre*, in: ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, herausgegeben von Erich Trunz, Bd. 13: *Naturwissenschaftliche Schriften I*, herausgegeben von Dorothea Kuhn und Rike Wankmüller, München ¹¹1994, S. 314–536, hier S. 317.

Werk selbst.«¹³ Dass eine derartige »immanente Theorie« für Szondi »zugespitzter« als das »Werk« sei, deutet darauf hin, dass er das Theoretische der Kunst, hier der Literatur und Dichtung im Besonderen, als transgressiv auffasste: Es ist der Stachel, der einem in der Rezeption zu denken geben kann, ja soll, und dies keineswegs nur innerhalb der Wissenschaft. Oder anders formuliert: Die angenommene Immanenz der Theorie im Kunstwerk erweist sich für Szondi nicht etwa als abgeschlossen, sondern als dezidiert rezeptionsoffen, im Prinzip dialogisch.¹⁴

Michail Bachtin wies bereits in den 1950er-Jahren und im Rückblick auf seine eigene »ästhetische Tätigkeit« darauf hin, dass Literatur immer auch die künstlerische Erkenntnis von Sprache sei. Er griff damit auf eine Tradition in der russischen Philosophie und Literaturwissenschaft zurück, in der das literarische Werk nicht als Objekt der Theorie betrachtet wurde, sondern als Theorie mit ästhetischen Mitteln. So hat Bachtin sowohl Rabelais als auch Dostoevskij immer auch als Autoren gelesen, die ihre Philosophie nicht einfach nur formuliert, sondern auch dargestellt haben. Die Theoretiker der Formalen Schule wiederum, die teilweise selbst künstlerisch tätig waren, wie z.B. Viktor Šklovskij, haben schon in den 1910er-Jahren versucht, nicht nur die Form in den Künsten zum Kriterium der Analyse zu machen, sondern Form als Kategorie von Theorie ins Zentrum zu rücken; nicht von ungefähr experimentierten die Formalisten mit verschiedenen Genres und Schreibweisen.

Dieses Experimentieren mit Formen der Theorie und Theoriebildung wurde auch im französischen Poststrukturalismus praktiziert. Die 1968 von der *Tel Quel*-Gruppe publizierte *Théorie d'ensemble* formulierte bereits im Titel ›Theorie‹ als Programm

13 Peter Szondi, Brief an Karl Kerényi vom 7. August 1958, zitiert nach: Christoph König: *Engführungen. Peter Szondi und die Literatur*, Marbach 2014, S. 48.

14 Vgl. zu einer solchen immanenten Theorie z.B. Luzius Keller: »Literaturtheorie und immanente Ästhetik im Werke Marcel Prousts«, in: Edgar Mass und Volker Roloff (Hg.): *Marcel Proust. Lesen und Schreiben*, Frankfurt am Main 1983, S. 153–169.

und hielt im Vorwort dazu die leitenden »Kreuzungswörter« (»mots-carrefours«) fest: »Écriture, texte, inconscient, histoire, travail, trace, production, scène«.¹⁵ In den späteren Textexperimenten von Jacques Derrida, Gilles Deleuze oder Jean-François Lyotard, die ohne Bezug zu *Tel Quel* nicht zu verstehen sind, finden diese theoretischen Entwürfe ebenso ihre Fortsetzung wie beispielsweise in den »Ideenreportagen« (»reportages d'idées«) Michael Foucaults. Philipp Felsch begreift entsprechend ›Theorie‹ selbst als ein Genre, in dem es allerdings nicht um eine Ästhetisierung der Theorie geht, sondern um die Sichtbarmachung ihrer Ästhetik.¹⁶

Bei all diesen Experimenten und theoretischen Vorstößen stellt sich die Frage, *wie* im Einzelnen das Verhältnis zwischen Theorie und Praxis, zwischen Texten und ihren Gegenständen, zwischen Konzepten und ihren Gehalten gedacht und realisiert wird. Wie und zwischen welchen Akteuren findet der Dialog, die Auseinandersetzung, die Kritik statt? Im Grunde beantworten die Kunst- und Literaturwissenschaften diese Frage immer schon von selbst durch die Art, *wie* sie sich ihren Gegenständen, Bildern, Texten, Dokumenten oder Ereignissen nähern. Jede Theorie *verhält* sich, mit Absicht oder nicht, auf eine jeweils bestimmte – auch ästhetisch bestimmte – Weise zu ihrem Gegenstand und bringt dadurch etwas *von ihm an ihm* zum Erscheinen (und ebenso vieles zum Verschwinden).¹⁷ Unter dem

15 *Tel Quel: Théorie d'ensemble*, Paris 1968, S. 9.

16 Vgl. Felsch: *Der lange Sommer der Theorie*, a.a.O. Zur Konjunktur ästhetischer Theorie vgl. Anselm Haverkamp: *Latenzzeit. Wissen im Nachkrieg*, Berlin 2004, S. 85f.

17 Die hier anschließende Frage nach dem Nutzen und Standpunkt (*point*) von Theorie wird diskutiert in: Mieke Bal und Inge E. Boer (Hg.): *The Point of Theory. Practices of Cultural Analysis*, Amsterdam 1994. Die spezifische Situation der *Literaturtheorie*, deren Artikulations-, Darstellungs- und Argumentationsmedium (Sprache) sich mit dem des (in sich bereits reflektierten) Gegenstandes trifft, wird erörtert in: Boris Previšić (Hg.): *Die Literatur der Literaturtheorie*, Bern u.a. 2010 (= *Sammlung Variations* 10).

Paradigma der ›Kunst als Forschung‹,¹⁸ für die in Zürich schon ab den 1950er-Jahren der spätere Gründer der F+F Schule für experimentelle Gestaltung Serge Stauffer eintrat,¹⁹ wurden Vorstöße im Feld der künstlerischen Praxis unternommen, einen Beitrag zur Forschung und somit auch zur Theorie vonseiten der Kunst zu leisten. In der Theorie wiederum häufen sich in den letzten Jahrzehnten Forschungen, die sich am Begriff des ›theoretischen Objektes‹ abarbeiten und damit die mögliche ›Theoriegeladenheit‹ der zu untersuchenden ›Objekte‹ – oder offener formuliert: der zu untersuchenden Phänomene, Ereignisse und Prozesse – in den Vordergrund rücken und ernst zu nehmen beginnen.²⁰

Doch was heißt dies für die Praxis der Wissenschaft – und für diejenige der Künste? Nimmt man die philosophischen Ansprüche der Künste, ihre genuine Praxis des θεωρέω (*theōreō*) ernst, dann verbietet es sich von selbst, den wissenschaftlichen Theorien gegenüber anderen Theoriebildungen einen prinzipiell höheren Wert einzuräumen. Das gilt auch für die Ansprüche der hier versammelten Essays. In ihnen stehen Überlegungen

18 Vgl. Jens Badura u.a.: *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich 2015; Elke Bippus (Hg.): *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich, Berlin 2009; Corina Caduff, Fiona Siegenthaler und Tan Wälchli (Hg.): *Art and Artistic Research / Kunst und Künstlerische Forschung*, Zürich 2010 (= *Zürcher Jahrbuch der Künste* 6); Sibylle Peters: *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, Bielefeld 2013.

19 Vgl. Serge Stauffer: *Kunst als Forschung. Essays, Gespräche, Übersetzungen, Studien*, Zürich 2013, S. 53–55, sowie dazu: Michael Hiltbrunner: »Fragen, Methoden, Prozesse, Archive, Forschende Kunst bei Serge Stauffer und an der frühen F+F Schule«, in: Ute Holfelder u.a. (Hg.): *Kunst und Ethnografie – zwischen Kooperation und Ko-Produktion?*, Zürich 2018 (= *Kulturwissenschaftliche Technikforschung* 7), S. 113–126.

20 Vgl. Mieke Bal: »Narrative Inside Out: Louise Bourgeois' Spider as Theoretical Object«, in: *Oxford Art Journal* 22 (1999), Heft 2, S. 103–126; Yve-Alain Bois, Denis Hollier und Rosalind Krauss: »A Conversation with Hubert Damisch«, in: *October* 85 (1998), S. 3–17; Hubert Damisch: *Der Ursprung der Perspektive* (frz. 1987), übersetzt von Heinz Jatho, Berlin, Zürich 2010, S. 25–42; Louis Marin: *Das Opake der Malerei. Zur Repräsentation im Quattrocento* (frz. 1989), übersetzt von Heinz Jatho, Berlin, Zürich 2004, S. 17–24.

im Zentrum, mit denen die ästhetischen Implikationen von Diskursen und die epistemischen Implikationen ästhetischer Ereignisse gleichermaßen in den Blick kommen. Die Verschränkung von Theorie und Ästhetik evoziert aber immer auch eine Grenze, eine Resistenz, sodass jede Theoriebildung riskant bleiben muss und sich in einem chronischen Abstand zu sich selbst hält. So erweist sich als strittig, inwieweit eine solche im Rahmen einer wissenschaftlichen Publikation mit entsprechenden Formatvorgaben und Traditionen sowie überhaupt im Medium des Buches oder des digitalen Textes möglich ist – eine im Grunde fruchtbare Skepsis, die weiterhin für eine Fortsetzung der Diskussionen sorgt.

Die in diesen Band aufgenommenen Essays beantworten die Frage, *wie* sie sich zu ihrem ›ästhetisch-theoretischen Pendant‹ – dem Gegenstand oder Thema – verhalten, alle auf ihre Weise. Die Beiträge sind in einer mehrjährigen Kooperation zwischen Theoretikerinnen und Theoretikern unterschiedlicher Disziplinen des *Zentrums Künste und Kulturtheorie* (ZKK) der Universität Zürich sowie der Zürcher Hochschule der Künste entstanden. Im Sinne der aufgeworfenen Frage wird es nicht darum gehen können, abschließende Antworten zu erhalten, wohl aber darum, weiterführende ›Sichten‹ zu eröffnen.