

## **„Der Betrachter ist nicht tot, er ist nur nicht da.“**

### Paradoxien – Passionen der Moderne

© Michael Kröger 2015

Ein Experte im Formulieren subtiler Paradoxien ist bekanntlich Peter Sloterdijk, der einmal die Moderne verblüffend einfach und ebenso gewitzt so definierte: „Der moderne Könnler kann immer weniger immer besser.“ (Peter Sloterdijk, *Der ästhetische Imperativ*. Schriften zur Kunst. Hamburg 2007, S. 143.) Paradoxien sind so etwas wie die Feuerwerkskörper menschlicher Logik: sie bringen nicht-logische Zusammenhänge zur Sprache, die den Betrachter/Leser inspirieren, das Logische und das Nicht-Logische miteinander zu kombinieren, um Erfahrungen zu machen. Was kann man von einer Paradoxie, diesem schrägen Bastard zwischen plötzlicher Evidenz und andauerndem Widerspruch, eigentlich lernen? Womit belohnen uns Paradoxien, wenn wir uns ihren Widersprüchen stellen? Wodurch ist eine Paradoxie in der Lage die Banalität einer Wirklichkeit mit dem ihr eigenen Esprit zu unterlaufen? Am besten man antwortet auf Fragen dieser Ordnung selbst mit einer paradoxen Frage: Was wäre, wenn es plötzlich keinen Konjunktiv mehr gäbe? Heute gilt die Einsicht, die längst auch außerhalb des Kunst- und Wissenschaftskontextes, der Wirtschaft und der Politik immer häufiger angewandt wird: *Lerne von Paradoxien!* Oder etwas paradoxer formuliert: *Wenn du jetzt nicht kreativ handelst, wirst du zu einem Opfer deiner Möglichkeiten!*

Die Kunstgeschichte hat sich, wenn auch nur vereinzelt und doch eher (kunst-)theoretisch, mit dem Aspekt ihrer Paradoxien beschäftigt (Vgl. dazu etwa Michael Lingner, Rainer Walther: *Paradoxien künstlerischer Praxis*. Die Aufhebung der Autonomie des Ästhetischen durch die Finalisierung der Kunst (1984): [https://ask23.hfbkhamburg.de/draft/archiv/ml\\_publicationen/kt84-1.html](https://ask23.hfbkhamburg.de/draft/archiv/ml_publicationen/kt84-1.html); Niels Werber: *Kunst ohne Künstler – Künstler ohne Kunst*. Paradoxien der Kunst der Moderne: <http://homepage.ruhr-uni-bochum.de/niels.werber/Kunst-Loccum.htm>; Verena Krieger, *Paradoxien einer Kunstgeschichte der Gegenwart*, *Kunstchronik*, 68, S. 2015, S. 396-401.)

Indem sich der Beobachter „beim Beobachten von Kunst selbst beobachtet, stößt er auf Unergründliches.“ (Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Ffm. 1997, S. 428) – und erläutert paradoxerweise nur wenige Sätze später: „Was unerklärbar bleibt, ist nicht das Vorhandene, sondern die Operation. Der unsichtbar bleibende Beobachter meldet sich in der Beschreibung seines Gegenstands.“ (Niklas Luhmann, ebda.) Paradoxe Einsichten wie diese fokussieren Probleme als offene; Leser und Betrachter werden gezwungen, sich mit diesen auseinanderzusetzen. In der Kunst der Moderne waren und sind Paradoxien so etwas wie mentale Werkzeuge, mit denen Künstler

operieren. Je spezifischer, vermittelter und banaler die Versuche von Künstlern wurden und werden, Ideen von Originalität nachzubilden oder künstlich zu erzeugen, desto variantenreicher werden die Möglichkeiten die Idee der Einmaligkeit eines Meisterwerks zu entwerfen. „Der Künstler kann alles, er macht nur etwas anders“ – so könnte man Sloterdijks Formel auch formulieren.

An die Stelle des Glaubens an die paradoxen Geheimnisse von Kunst ist heute der aktive Widerspruch getreten, den Paradoxien ähnlich wie Viren im Organismus einer Darstellung verbreiten. Man könnte die kommunizierende Moderne als eine Serie von Paradoxien, von Widersprüchen zwischen lösbaeren Darstellungen und zurzeit noch unlösbaeren Darstellungstechniken beschreiben. Die erfolgreichsten unter ihnen sind inzwischen zu semantisch aufladbaren Wissensformeln geworden, die je nach Kontext und Lebenserfahrung immer wieder neu gelesen werden können: *Man kann nicht nicht kommunizieren*, heißt beispielsweise Paul Watzlawicks berühmte Formel, der diese paradoxe Erkenntnis dem Anthropologen Gregory Bateson verdankte, der 1956 gemeinsam mit anderen Kommunikationswissenschaftlern und im Rahmen von Forschungen zur Schizophrenie die Grundlagen der double-bind-Theorie formuliert hatte ohne sie jedoch in die später so erfolgreiche Kurzformel zu verwandeln.

Eine ähnlich prominente und immer wieder zitierte, in sich widersprüchliche Formel einer Gegenwartsanalyse stammt von Roland Barthes, der 1967 formulierte: *Der Tod des Autors ist der Preis für die Geburt des Lesers*. Der bis in die Jetztzeit extrem anschlussfähige Topos vom Tod des Autors war vor vierzig Jahren „der letzte Schrei auf dem Laufsteg intellektueller Moden und die schönste Rose im Garten der Theorie.“ (Thomas Assheuer, <http://www.zeit.de/2012/19/Internet-Urheberrecht>).

Der Kunsthistoriker Wolfgang Kemp bezog sich vor Kurzem erneut auf diese Formulierung, indem er das Ganze aus der Richtung des Betrachters denkend in einer neuen Drehung erneut paradoxierte: „*Der Betrachter ist nicht tot, er ist nur nicht da.*“ notierte Kemp in seinem 2015 erschienenen wissenschaftshistorischen Rückblick auf den „Expliziten Betrachter“ (Wolfgang Kemp, *Der Explizite Betrachter*, Konstanz 2015, S. 30) – und spekulierte damit mit der kognitiven Unruhe desjenigen, der diesem Satz eine eigene Erkenntnis abgewinnt. Offenbar dienen Paradoxien in bestimmten biographischen Momenten dazu, das sich jetzt verändernde Wissen aus einer Vergangenheit in die Gegenwart hinüber zu retten. Lernen heißt, sich während einer Recherche mit unbekanntem Größen auseinanderzusetzen und es „unter der Hand“ in ein Wissen im Umgang mit dem Paradoxen zu verwandeln.

Die Kunst ein bestimmtes Wissen in die prekäre Form einer Paradoxie zu formulieren, setzt voraus, dass man sich den tieferen Problemen stellt, die einem begegnen – und sich diese nicht vorschnell

durch smarte Lösungen aus der Welt schafft. Was verbindet die Bestimmung von Kunst mit der Anwendung ihrer paradoxen Bestimmungen? Im Jahr 2005 hatte der Kunst- und Ideenhistoriker Wolfgang Ullrich in seiner begriffsgeschichtlichen Analyse des Topos „L'art pour l'art“ den Blick in die Räume des Paradoxen weit geöffnet: er erarbeitete sich eine offene Definition einer unabhängigen und abhängigen Kunst, die sich in ihr Gegenteil duplizierte, sobald sie von ihrer eigenen aktuellen Anwendungen instrumentalisiert wird: „*Wer den Freiraum nützt, den eine unabhängige Kunst bietet, und darin ausführt, womit er meisten Vergnügen hat, muss damit rechnen, dass auch andere Gefallen daran finden – bis die Kunst doch wieder Teil des Lebens, seiner Konventionen und Ziele geworden ist. Wer in jenem Freiraum hingegen nicht eigens etwas macht, wer also offen lässt, um ihn offen, - unvereinnahmt, von allem anderen getrennt – halten zu können, hat ihn letztlich auch nicht genützt.*“ (Wolfgang Ullrich, Was war Kunst, Ffm. 2005, S. 143) Ein Vergleich, so lernt man hier, ermöglicht es, die Bestimmung formaler Aktivitätsmöglichkeiten zwischen zwei unterschiedlichen Varianten eines Problems zu erkennen – und als paradoxe Einheit von funktional beobachteten Gegensätzen zu rekonstruieren.

Eine Paradoxie ist eine Formel, in der ein Statement zur Geistesgegenwart den Raum eines Zusammenhangs in etwas Drittes, Unbekanntes, Kreatives verwandelt. Man setzt zwei Aussagen in einer jeweils negativ zu sich selbst bestimmten Weise gegeneinander und beobachtet dann, welche Momente von neuen Bezugnahmen entstehen. Der entstehende Text wird so zu einer Funktion einer als Paradoxie gesteigerten Form, einer Anordnung von rückgekoppelten Argumentationen, deren sich der Leser und Anwender jeweils bedienen kann. Als Moment einer Werkerfahrung gilt dann eine doppelte Bezugnahme aus der Erfahrung von Beobachtung und Einschränkung, aus gesteigertem Mehrwert und realisierter Bilanzierung der angefallenen Beobachtungskosten – ein *double-bind*, ein sich verdoppelnder Widerspruch, der sich aus dem Nichtpassen zwischen dem, was unterkomplex funktioniert und überkomplex nicht geht, ergibt.

Eine Paradoxie erzeugt während ihrer Rezeption immer auch ein zu sich selbst widersprüchliches Verstehen, das auf einer Verblüffung, einem Staunen über die eigene Erkenntniskraft beruht. Was mich verblüfft, wird plötzlich offenkundig. So notiert etwa Roland Barthes 1977: „Mit Verblüffung habe ich gemerkt, (nur das Offenkundige kann verblüffen), dass *mein eigener Körper historisch ist*“ (Roland Barthes, Léçon/Lektion (1977), Ffm. 1978, S. 69). Die Offenbarung erscheint als eine Form des Offenhaltens – was in der zeitgenössischen Kunst eine entscheidende Rolle spielt: „Nur was offen ist und aufgrund seiner Neuheit nicht ganz verstanden werden kann, hat also Aussicht darauf, als interessante Kunst anerkannt zu werden. Dieses gelingt jedoch paradoxerweise der Nichtkunst.“ (Wolfgang Ullrich, Gesucht: Kunst!, S. 257). Wie banal wäre wohl die Kunst der Moderne geworden hätte es nicht die Zumutungen von Nichtkunst – einer zentralen Kunst-Paradoxie – gegeben?

Manchmal macht man als Betrachter Erfahrungen, die man nicht gemacht hätte, wäre man nicht einer Paradoxie begegnet – „manche Emotion wäre unbenannt, manche Erwartungen unausgesprochen geblieben, wenn nicht Kunstwerke Anlass dazu gegeben hätten.“ ( Martin Warnke, Bildwirklichkeiten, Göttingen 2005, S. 59.) Diese Erfahrungen gelten auch und besonders für die Begegnung mit Paradoxien. Macht man etwas, ohne dass man dieses Etwas ursprünglich beabsichtigt hatte, einfach anders, schreibt man also im Modus des Risikos, kann man auch die Paradoxie, die in dieser Anwendung lebt, als *memento vitae* erfahren. Im Rückblick schreibt man immer anders als bisher. Man lebt, indem man spielend mitschreibt, wie man nicht nichts also noch fast alles anders erfahren könnte als man es jetzt erfährt. „*Wer nicht gespielt hat, verliert, ohne die Chance gehabt zu haben zu gewinnen.*“ (Peter Sloterdijk, Ausgewählte Übertreibungen. Gespräche und Interviews 1993–2012, Berlin 2015, S. 432.) Das Paradox eines Geheimnisses liegt darin, dass es „gleichermaßen einladend wie abweisend offen daliegt.“ (Albrecht Fabri, Der schmutzige Daumen, Ffm. 2000, S. 707). Für das Erkunden von Wissen mittels Paradoxien gilt das ebenso.

