

„Ohne“ ohne „Ohne“. Derrida liest Kant

Von den poststrukturalistischen französischen Philosophen gilt Jacques Derrida gemeinhin als der unverständlichste. Viele hat das von seinen Schriften abgehalten und ihm seinen ambivalenten Ruf zwischen Genie und Scharlatanerie eingebracht. Peter Engelmann¹, der einen Großteil seiner Werke in deutscher Sprache verlegt und herausgegeben hat, ist der Meinung: „Eines der vordergründigen Argumente, das oft gegen Derrida vorgebracht wird, lautet, Derrida würde sich einer rationalen Auseinandersetzung entziehen, indem er so schwierige Texte schreibe. Häufig dient dieses Argument nur als Vorwand, sich der Mühe zu entziehen, Derrida wirklich zu lesen.“² Engelmann empfiehlt zur Einarbeitung in dessen Textstrategie die Lektüre des Bands „Positionen“, der verschiedene Gespräche mit dem Philosophen enthält. In seinen seltenen Interviews wappnete sich Derrida nämlich stets mit äußerster gedanklicher Klarheit und sprachlicher Präzision gegen die gefürchtete Gefahr, missverstanden zu werden. In seinen Büchern hingegen lässt er sich immer wieder von den oft bewusst herbeigeführten Uneindeutigkeiten der Sprache zu verstiegenen Metaphern und Gedankengängen verleiten, die den Weg der klassischen Philosophie verlassen und sich auf das Experimentierfeld der freien Kunst begeben, besonders während der siebziger Jahre, als die Schriften *Glas*, *Dissemination* und auch das hier besprochene Buch *„Die Wahrheit in der Malerei“* erschienen. Sogar seine eigenen Freunde und Mitdenker konnten zuweilen an seiner unorthodoxen Diktion (ver)zweifeln. So schrieb z.B. Sarah Kofmann, die schon früh zum Kreis um den Philosophen gehörte: „Derrida wendet sich nicht an das Verstehen, nicht an Ohren, die es gewohnt sind, dem väterlichen Logos zuzuhören. Solchen Ohren zerreißt er das Trommelfell“³. Mit dem „väterlichen Logos“ sind die Philosophenväter der Metaphysik gemeint, deren Ideensysteme zu dekonstruieren Derrida bekanntlich angetreten war. Aber: sich nicht an das Verstehen zu wenden, das ist ein hartes Urteil über jeden Philosophen, und sei er, wie Derrida, Protagonist einer Postmoderne, der man grosso modo eine Abkehr von Vernunft, Verstand und Logik nachsagt. Derrida gehört zwar zu den Kultfiguren dieser Postmoderne, aber die bildende Kunst war selten sein zentrales Thema; sein Denken bezieht sich auf das sprachliche Medium, und seine Referenz ist der geschriebene Text. Das gilt auch für das hier zu verhandelnde Buch, das *Etikettenschwindel*

¹ Passagen-Verlag Wien

² Peter Engelmann in Einleitung zu: Derrida. *Positionen*. Wien 1986, S. 10f.

³ Sarah Kofmann: *Derrida lesen*. hrsg. v. Peter Engelmann. Wien 1987, S. 24

betreibt; wenn es im Titel vorgibt, sich mit der „Wahrheit in der Malerei“⁴ zu befassen.

Zuerst 1978 in Paris erschienen (auf deutsch 1992), enthält der Band vier Aufsätze zu verschiedenen Themen der bildenden Kunst und Ästhetik, die nur locker miteinander verbunden sind durch die ästhetische Randlage der verhandelten Fragen. Es ist Derridas im Zusammenhang mit der Kunst interessantestes Buch und stellt eine kritische, aber allenfalls sachte dekonstruktive Auseinandersetzung mit den philosophischen Übervätern dar, und zwar gleich mit dreien: Heidegger, Hegel und insbesondere Kant. Im folgenden soll, in einer Art paraphrasierenden Relektüre, das „Parergon“ näher betrachtet werden, das erste Kapitel und zugleich Kernstück des Buches. In der Hauptsache liefert es eine wort- und ideenreiche Auseinandersetzung mit Immanuel Kants „Kritik der Urteilskraft“⁵, gewissermaßen gegen den Strich gelesen, aber hart am Text. Wir begegnen dort allerdings weniger den zentralen philosophischen Fragen „Was ist Kunst?“, „Was ist das Schöne?“ etc. Denn schon der Titel „Parergon“ (von griech. „ergon“ = Werk) bedeutet soviel wie „Beiwerk“ oder „Nebensächliches“, mit den Worten Derridas ein „hors d’oeuvre“ (= außerhalb des Werks). Kant selbst übersetzt es mit „Zierrat“ (K104). Dem gemachten Werk, dem ergon, tritt es „zur Seite ..., aber es fällt nicht beiseite, es berührt und wirkt, von einem bestimmten Außen her, im Inneren des Verfahrens mit“ (74). Es ist das Supplement außerhalb des Werks, und als solches interessiert es Derrida, der sich lieber den Marginalien und Nebenwegen des Denkens widmete als den zentralen Fragestellungen der traditionellen Philosophie. Wie ein Ring oder Rahmen legt sich das Parergon um das Werk. Auch Derrida will die Kunst umkreisen, sich an ihren Grenzen entlang bewegen, um ihrem Innen und Außen auf die Spur zu kommen. Die Umrandungslinie markiert die Differenz zwischen Werk und Wirklichkeit; Linie/Strich/Zug (trait) sind wie ein Schnitt, der der Malerei ihren Raum zwischen Rahmen und Eingerahmtem, Gestalt und Hintergrund öffnet. Ihr Emblem ist das Passe-Partout, das hier nicht als ein Generalschlüssel zu allem und jedem misszuverstehen ist. Der Rahmenmacher kennt es als ein flaches, offenes Stück Karton, dessen innere, oft abgekantete Ränder das Bild umrahmen.

Im Prolog „*Passe-Partout*“ steckt Derrida den kunst – und philosophiegeschichtlichen Rahmen ab, den er sich für seine Arbeit entlang des

⁴ Die Wahrheit in der Malerei (La vérité en peinture. Paris 1978). Wien 1992

⁵ Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Benutztes Exemplar: Leipzig (Reclam) 1976. Wo nicht anders vermerkt, zitiere ich Kant nach Derrida.

Die übrigen Kapitel befassen sich mit dem Maler Valerio Adami, der u.a. die Illustrationen zu Derridas Buch „Glas“ schuf („+ R (zu allem Überfluss)“), mit „Kartuschen“ und „Restitutionen – von der Wahrheit nach Maß“.

Nebensächlichen, Parergonalen der Kunst vorgibt. Die Eröffnung - „Jemand kommt, nicht ich...“ - klingt maniert und theatralisch, formuliert aber - zunächst scheinbar eindeutig - das Interesse dieses fiktiven Protagonisten: Er interessiert sich für das „Idiom“ in der Malerei, ein linguistischer Terminus also, der bestimmte Spracheigentümlichkeiten bezeichnet, aber auch ungewöhnliche syntaktische Wortprägungen. Derrida spezifiziert das Idiom im vorliegenden Kontext als „irreduzible Einzigartigkeit oder Besonderheit der bildlichen Kunst“ (16). Und schon beginnt das Verwirrspiel der Ebenen: Geht es hier um die Worte „in der Malerei“ oder um die „Worte“ in der Malerei. Derrida verweist auf Paul Cézanne als den Titelgeber seiner Schrift: Am 23. Oktober 1905 hatte der sogenannte „Vater der Moderne“ in einem Brief an seinen jungen Kollegen Emile Bernard versprochen: „Ich schulde Ihnen die Wahrheit über die Malerei und werde sie Ihnen sagen“. Sich auf sein Alter und seine Erfahrung berufend, bekennt sich Cézanne zu seiner Wahrheitspflicht; zugleich aber verpflichtet er auch die Malerei selbst auf die Wahrheit. Auf die Doppeldeutigkeit dieses seltsamen „Schuld“-Bekennnisses machte schon 1977 der Kunsthistoriker Hubert Damisch aufmerksam. Derrida interessiert sich vor allem für das „Ereignis“ des Versprechens, das kein echtes Ver-„Sprechen“ im Sinne eines Sprachakts ist, sondern sich - naheliegenderweise - auch als ein Akt des Malens ereignen könnte. Nur mit der Malerei kann Cézanne sein verbales Versprechen letztlich einlösen. Doch immer wird ein unaufgelöster „Rest“ zwischen Sprache und Malerei übrigbleiben, etwas Unübersetzbares.⁶ Derrida bietet vier Möglichkeiten der Übersetzung/Interpretation von Cézannes Versprechen an:

1. Auf die Sache selbst bezogen: als „echte“ Wahrheit, die ganz unmittelbar aus der Malerei kommt, ohne Umweg über Sprache
2. Auf die adäquate Vorstellung bezogen: als eine Malerei, die sich Zug um Zug der getreuen Wiedergabe ihres Modells annähert, welches eigentlich die Wahrheit repräsentiert und dem sie adäquat zu sein trachtet
3. Auf die Bildlichkeit bezogen, die allein der Malerei (im Unterschied zum Diskurs oder zu anderen Künsten) vorbehalten ist. Die Wahrheit, wie sie sich auf dem „eigentlichen bildlichen Feld präsentiert oder repräsentiert“ (21).
4. Auf das Sujet der Malerei bezogen, also auf die „Wahrheit“ im „Herrschaftsbereich der Malerei“. Dieser vierten Möglichkeit ordnet Derrida das Cézannesche Zitat zu, denn hier ist die Malerei selbst die Wahrheit, und also ist die Wahrheit über die Malerei de facto die Wahrheit über die Wahrheit.

⁶ Auf das Problem der Übersetzung bzw. der Unübersetzbarkeit vieler Begriffe und Idiome sei hier nur am Rande verwiesen: Derrida liest eine französische Übersetzung von Kant, wir wiederum lesen Derrida auf Deutsch... Zudem betont Engemann, „dass es unter den Übersetzern der Bücher Derridas keine Einigkeit über die beste Übersetzungsstrategie, ja nicht einmal Einigkeit über die im Deutschen zu verwendende Terminologie gibt“ in: Einleitung zu „Wahrheit...“, S. 12

I. Lemmata⁷

Derridas „Parergon“ bezieht sich nicht auf die Geschichte der Kunst, sondern auf das übergeordnete enzyklopädische System der Philosophie, von der die Geschichte der Kunstphilosophie ein Teil ist - wie ein Lemma (= Stichwort) in einem Lexikon. Ganz traditionell ausgehend vom Titel, könnte man fragen „Was ist Kunst“ oder „Was ist ihr Ursprung?“ Stellt man aber an den Anfang der Überlegung dergleichen Fragen, so legt man die Kunst mit den entsprechenden Antworten sogleich auf traditionelle Bestimmungen fest, z. B. ihres Sinns, Inhalts oder ihrer Form.

Im Allgemeinen gilt Kunst als ein Gegenstand aus innerem, invariablem Sinn und einer „Vielheit äußerer Variationen“, durch die hindurch, wie durch einen Schleier, der Sinn sichtbar werden soll.

Kunst ist Bestandteil des philosophischen Kreises, und die Kreismetapher eröffnet sowohl Hegels „Vorlesungen über die Ästhetik“ (1816) als auch Heideggers „Der Ursprung des Kunstwerks“; doch während Hegel noch der klassischen Teleologie folgt, geht Heidegger „hinter all die Gegensätze zurück, die die Geschichte der Ästhetik beherrscht haben“ (40).

Hegel verbindet das Schöne von vorneherein mit dem Kunstschönen, schließt also das Naturschöne aus. Die letzte Weisheit des Schönen, als ein Produkt des Geistes, erscheint ausschließlich in der Kunst. Der Geist muss also produzieren und zugleich reflektieren, was er produziert – „in der Wissenschaft vom Schönen ... eilt sich der Geist voraus“, und jede Begründung ist zugleich ein Resultat. (42). Die Kunst ist bei Hegel, ebenso wie die Religion und die Philosophie, nur ein Kreis im großen, übergeordneten Kreis des Geistes, der sich auf dem Weg zu sich selbst befindet wie eine endlose Kraft der Wiederkehr – Derrida fühlt sich in Hegels „Vorlesungen“ „von der Einleitung an eingekreist“ (44). Und insofern die Philosophie die „eine einzige Welt der Wahrheit“ (Hegel) ist, stellt jeder ihrer Teile einen mit den anderen organisch verflochtenen Kreis dar: „Die Idee des Schönen wird uns durch die Kunst gegeben, als Kreis im Innern des Kreises des Geistes“ (46).

Problematisch findet es Derrida, mit der Kunst, als der Krone des Systems, anzufangen. Für Hegel gibt es aber in der Wissenschaft keinen absoluten Anfang, allenfalls einen Ausgangspunkt, und dieser liegt in unserer Vorstellung: nämlich, dass es Kunstwerke gibt, weil wir sie uns vorstellen können.

Über ein Jahrhundert nach Hegel stellt Heidegger in „Der Ursprung des Kunstwerks“ alle bisher gültigen, von der Metaphysik der Kunst aufgestellten Gegensätze (z. B. Form/Materie) in Frage. Hegel hatte das Ende der Kunst

⁷ Ein Lemma bezeichnet ein lexikalisches Stichwort, in der Logik auch einen Hilfssatz zur Deduktion anderer Sätze. Derrida versteht seine „Lemmata“, die aus Seminaraufzeichnungen hervorgegangen sind (1974-75), als fragmentarische Protokolle einer „laufenden Ausstellung“ (32).

proklamiert, und auch Heidegger akzeptiert die Kunst als „ein Vergangenes“. „Doch vielleicht“, so Heidegger, „ist das Erlebnis das Element, in dem die Kunst stirbt. Das Sterben geht so langsam vor sich, dass es einige Jahrhunderte braucht“ (Heid. 91)⁸. Für Heidegger ist „die Entscheidung über Hegels Satz im übrigen noch nicht gefallen“. Ferner geht es bei Heidegger aber auch um die Kunst jenseits des Schönen. Ihre Geschichte ist die Geschichte der Transformation von Wahrheit. Das Wesen der Kunst ist so konstruiert, dass wir überhaupt keinen Zugang dazu haben und es sich nicht auf das erstreckt, was wir gemeinhin Kunst nennen. Derrida sieht in Heideggers „Kunstwerk“ die „nicht-identische, verschobene und entkoppelte“ Wiederholung (Kreismetapher) der Hegelschen Theorie am Werk (48). Der Ursprung der Kunst ist ihre nicht-empirische Herkunft. Das Kunstwerk kommt zwar vom Künstler, doch umgekehrt kommt dieser auch aus dem Werk – „keines ist ohne das andere“ (Heidegger); in einem Dritten finden sie zusammen: der Kunst. Woran erkennt man nun, ob ein Werk ein Kunstwerk ist, selbst wenn es in der gewöhnlichen Meinung so genannt wird? Hier wird der Kreis zum Teufelskreis, der aber nicht durchbrochen werden muss, denn er umkreist nichts, schließt prinzipiell nichts ein und grenzt nichts aus. Denken heißt für Derrida wie Heidegger, sich ihm anzuvertrauen. Auf dem Wege der Wiederholung führt der Kreisweg mit jedem neuen Schritt zum Unbetretenen. Um beim Kreisen nicht in den Abgrund zu geraten, gibt es einen Mittelpunkt, der den Eintritt in den hermeneutischen Zirkel der spekulativen Dialektik ermöglicht - die Kunst; sie ist Mitte (Zentrum) und Mittel (Medium) und hat, als Drittes, an beiden Seiten teil, immer mehr oder weniger doppeldeutig und sich dennoch nicht im Doppeldeutigen erschöpfend; stets mit abweichender Tendenz, was sie vor ihrer philosophischen Domestizierung bewahrt. Sowohl der Platz, den Hegel, als auch der, den Heidegger der Kunst zuerkennt, ist von Kants „Kritik der Urteilskraft“ her zu bestimmen, in der Kant herausfinden will, ob der – nicht-verstandesmäßige – Gemeinssinn „als konstitutives Prinzip der Möglichkeit von ästhetischer Erfahrung existiert“ (54). Hegel meinte, den Abgrund, den Kants beide vorangehenden Kritiken (der reinen und der praktischen Vernunft) aufgetan hatten, könnte die dritte, die Kritik der Urteilskraft, überbrücken, die der Kunst aufgibt, die Kluft zwischen dem sinnlichen Naturbegriff und dem übersinnlichen Freiheitsbegriff auszufüllen. Die Metaphern des Abgrunds und der Brücke - zwischen Geist und Natur, über Innen und Außen - stellen eine Analogie her zwischen diesen zwei heterogenen Welten. Doch Kants dritte Kritik blieb eine Theorie der Subjektivität, begrenzt und einseitig. Hier setzt Derrida an. „Mit der

⁸ Martin Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerks. Benutzte Ausgabe: Stuttgart (Reclam) 1978

Thematisierung der Analogie steuert Derridas Lektüre auf das argumentative Rückgrat der „Kritik der Urteilskraft“ zu“ (Marcus Hahn).⁹

II Das Parergon

Die „Kritik der reinen Vernunft“ schließt alles aus, das nicht theoretische Erkenntnis ist, also mit Gefühlen wie Lust/Unlust, Begehrensvermögen etc., zu tun hat. Der Verstand ist das Vermögen der Regeln, die Vernunft das Vermögen der Prinzipien. Jener urteilt, dieser zieht Schlüsse. Wo aber allein der Verstand die Erkenntnisprinzipien vorgibt, welche solche a priori der Vernunft sind, da ist auch alles Begehrensvermögen, sofern es mit der Vernunft in Verbindung steht, ausgeschlossen aus der Kritik der reinen Vernunft. Zwischen Verstand und Vernunft, die sich beide im Diskurs artikulieren, schaltet Kants dritte Kritik als vermittelndes Moment das Urteilsvermögen. Das Mittelglied der dritten Kritik wird als ein abtrennbarer, nicht aber ablösbarer Teil behandelt, als ursprünglicher Teil, der zwischen den beiden anderen vermittelt – als Ur-teil. Ohne solch ein Urteil wäre unser Vermögen, nach den Prinzipien a priori zu urteilen, unvollständig. Es steht zwischen dem theoretischen und praktischen Teil, unablösbar, weil angebunden an beide. Man muss es zwar getrennt betrachten, es aber hernach wieder anbinden (58), denn im Kantschen System der reinen Philosophie (das er Metaphysik nennt) muss schließlich alles wieder – wie Derrida es ausdrückt – „zusammengenäht“ werden. Allein diese dritte Kritik kann der Metaphysik, die noch nicht „ist“, zu ihrer optimalen Möglichkeit verhelfen.



Giorgio de Chirico: *Le grand métaphysicien*, 1924/25

Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie

⁹ Marcus Hahn „Qu'est-ce que lire de livre“. Derridas Kant-Lektüre in « Die Wahrheit in der Malerei ». Text für das Basiskolleg „Lesen“. Graduiertenkolleg Konstanz, WS 1997/98

Die Metapher dieser Möglichkeit entlehnt Kant aus der Kunst – es ist die Architektur, die er bemüht, um das Handwerk des Metaphysikers zu symbolisieren (de Chiricos berühmtes Bild lieferte den ironischen Kommentar des modernen Künstlers dazu). Der reine Philosoph ist der Architekt der Vernunft, und seine Kritik bereitet das Terrain, damit das fertige Gebäude nicht in sich zusammenstürzt. Er ist auf der Suche nach letztem festen Grund, Felsengrund, denn es ist eine fundamentale Philosophie. Kants „Architektonik“ kommt es auf den Gesamtbereich reiner Vernunft an. Sie bedeutet generell den planmäßigen Aufbau einer Wissenschaft und darüber hinaus das aus Prinzipien errichtete Gebäude der Vernunft. Die Philosophie denkt sich die schöne Kunst als Teil ihres Gebäudes – „sie selbst ist es, die es sich vorstellt als einen Teil ihres Teils“ (60). Sie stellt sich „in ihrem eigenen Begehren heraus und vor“, einem Begehren der Vernunft als ein „Begehren der Struktur“ – die „Kunst des Philosophierens.

Wo aber soll der Philosoph die Prinzipien a priori für das Urteil hernehmen, ohne die Theorie mit Empirismus zu verunreinigen? Die Urteilskraft kann sich der Begriffe a priori nur bedienen, sie aber nicht produzieren. Sie selbst bringt nur „leere“ Begriffe hervor, durch die nichts erkannt werden kann, Regeln ohne Erkenntnis. Der Diskurs über das Schöne und die Kunst wird hier zum prinzipiellen Gegensatz von Subjekt und Objekt, den Kant vor allem in Urteilen konstatiert, die „ästhetische“ genannt werden. Sie tragen nichts zur Erkenntnis bei, doch sie stammen vom Erkenntnisvermögen ab, und zwar in seiner Beziehung zur Lust oder Unlust.

Die Kritik der Urteilskraft betrifft nicht die Produktion von Kunst, sondern die allgemeinen Bedingungen eines ästhetischen Urteils. Das empfindet Derrida als einen gewissen Mangel, den auch Kant sah. In dem Moment nämlich, wo der Denker „sein ganzes kritisches Geschäft“ vollendet, schlägt ihm die Natur ein Schnippchen. Plötzlich geht es um „Lust“ - eine ein wenig trockene Lust ohne Begriff und Genuss, wie Derrida bemerkt.

Um ein Ding schön zu nennen, wird die Beziehung der Vorstellung auf das Subjekt und seine Affekte (Lust oder Unlust) betrachtet. Ein solches subjektbezogenes Urteil kann nur ästhetisch sein (Beziehung auf den Affekt = aisthesis). Dieses ästhetische Urteil kann aber wiederum nur „uninteressiert“ sein, bezogen einzig auf die Existenz des jeweiligen Objekts. Kant: „Man muss nicht im mindestens für die Existenz der Sache eingenommen, sondern in diesem Betracht ganz gleichgültig sein, um in Sachen des Geschmacks den Richter zu spielen“ (65). Das Gefallen, das Lust erzeugt, soll ohne Interesse, also gleichgültig sein? Muss ich, um zu entscheiden, ob ein Kunstobjekt schön ist, von seinem innerlichen, eigentlichen Schönheitssinn absehen? An dieser Grenze zwischen Innen und Außen bewegt sich alle Diskussion um den Sinn

der Kunst seit Platon. Derrida will dieser Interessellosigkeit das fundamentale Interesse am Angenehmen und Guten entgegensetzen.

Das Kantsche Wohlgefallen präsentiert sich in der „Reinheit seines Wesens“, es hängt „von keiner phänomenalen Empirizität mehr ab“ (66). Das Gefallen kommt nicht vom Objekt, sondern ich gefalle mir im Wohlgefallen. Man könnte von einer „Selbst-Affektion“ sprechen, denn nichts Existierendes kann es erzeugen, nur die Subjektivität. Sie infiziert sich durch eine reine, „schön“ zu nennende Objektivität. „Die zutiefst irreduzible Fremd-Affektion wohnt – intrinsisch – der engsten Selbst-Affektion inne“, (nicht nur) für Derrida eine paradoxe, um nicht zu sagen absurde Situation: „Ich liebe nicht, aber finde Wohlgefallen an dem, was mich nicht interessiert, zumindest daran dass es gleichgültig ist, ob ich liebe oder nicht“ (68).

Doch ein bisschen Lust ist noch übrig, und so beschließt er, die dritte Kritik Kants als ein Kunstwerk zu behandeln, gewissermaßen, um sie zu neutralisieren. Denn was kann weniger ästhetisch sein als das schöne Objekt, das man nicht als „aistheson“ behandeln darf? Also kann auch ein Buch wie Kants Kritik ein schöner Gegenstand sein. Doch schreibt es, anders, als zum Beispiel eine Skulptur, eine Leserichtung vor. Ein Buch, gerade ein philosophisches, und dann noch eines von Kant, ist eine Art Architektur, wie sie dem Autor der Kritik auch selbst vorschwebte. Derrida vergleicht Kants dritte Kritik eher mit einem Bagger, der über einer erst noch auszuräumenden Grube schwebt.

Sie folgt nicht der Ordnung der beiden vorhergehenden Kritiken, sondern hat selbst die Form eines – reflektierenden – Urteils. Das reflektierende ist vom bestimmenden Urteil zu unterscheiden. Während letzteres das Besondere unter das Allgemeine subsumiert, steigt das reflektierende Urteil vom Besonderen zum Allgemeinen auf, oder besser, kehrt im Sinne der Kreismetapher, dorthin zurück. Wissenschaft und Logik arbeiten mit bestimmenden Urteilen. In der Kunst oder im Alltagsleben hingegen haben wir es mit reflektierenden Urteilen zu tun, die das Beispiel voranstellen. Marcus Hahn nennt Derridas Textstrategie hier „reapplikativ“, insofern dieser Kants Unterscheidungen von bestimmenden und reflektierenden Urteilen auf seine eigene Lektüre der „Kritik der Urteilskraft“ anwende.¹⁰

Kant selbst liefert eine „Erläuterung durch Beispiele“ (K100) zum Thema des Parergons. Als mögliche Parerga an Kunstwerken nennt er Einfassungen der Gemälde, Gewänder an Statuen oder Säulengänge um Prachtgebäude (K104). Besteht der Zierrat bloß, um „durch seinen Reiz das Gemälde dem Beifall zu empfehlen“, ist er Schmuck, kein Parergon. Denn dieses ist zwar ebenfalls ein äußerliches, aber doch so mit dem Inneren einer Sache verbunden, dass es deren Grenze „selbst nur in dem Maße umspielt, säumt, streift, reibt, bedrängt

¹⁰ Marcus Hahn: „Qu'est-ce que lire de livre“, s. Anm. 9

und ins Innere eindringt, wie das Innere fehlt" (76). Im Inneren herrscht also ein gewisser Mangel.

Gewänder an Statuen sind nicht nur Schmuck außerhalb des Werks (Hors d'oeuvre), sondern sie verhüllen zugleich und fördern die Vorstellung vom darunter nackten Körper wie der zarte Stoff auf der Haut von Cranachs Lucretia. Leidet aber ein unbekleideter Körper Mangel? Ohne das Gewand der Statue würde ein innerer Mangel sichtbar, den es verdeckt und mit dem es durch ein „internes strukturelles Band“ zusammengeschweißt ist (80). Das Ergon bedarf des Parergons wegen dieses inneren Mangels.

Vor allem Kants erstes Beispiel verwandelt sich Derrida an: Den Bilderrahmen. Wie lässt er sich mit Kleidern oder Säulen vergleichen? Anders als diese markiert er ja ganz explizit die äußere Grenze des Werks, seine Abgrenzung zum Raum. Er ist „eine Gestalt, die von selbst abhebt“ (82), ein Außen, das ins Innere hineingerufen wird, um es von innen zu konstituieren.

Jetzt befinden wir uns bereits mitten im „unauffindbaren Zentrum des Problems“ (84): Das Parergon kann das Wohlgefallen des Geschmacks vergrößern, nämlich durch seine Form. Ist es nicht von formaler Schönheit, dann ist es lediglich Schmuck und tut dem Werk Abbruch. Es soll rein, farblos, ohne sinnliche Materialität sein. Hier bricht der alte Gegensatz zwischen Form und Materie, Rationalem und Irrationalem, wieder auf – in den Augen von Derrida „Begriffsmechanik“ (88).

Kant führt das Parergon ein, nachdem er zwischen materialen und formalen Urteilen unterschieden hat. Geschmacksurteile werden nur von formalen Urteil konstituiert, und Formalität wird hier zum Raum der Ästhetik, zum System der Rahmung. Der Rahmen ist Form, kein Schmuck.

In der „Analytik des Schönen“ untersucht Kant das Geschmacksurteil von vier Seiten: Qualität (Schönheit als Gegenstand des interesselosen Wohlgefallens), Quantität (was ohne Begriff allgemein gefällt), Relation (der Zwecke; hier das Parergon als Zweckmäßigkeit ohne Zweck) und Modalität (was ohne Begriff als Gegenstand eines notwendigen Wohlgefallens erkannt wird).

Diesen Rahmen zur Bestimmung des Geschmacksurteils übernimmt er von seiner „Kritik der reinen Vernunft“, genauer: aus der transzendentalen Analytik der Begriffe, wo das Vermögen des Verstandes zerlegt wird, um darin den Ursprung der Begriff a priori zu erkennen. Die Urteile dienen als Vermittler zwischen rezeptiver Anschauung und Verstand, welcher „überhaupt als ein Vermögen zu urteilen“ (90) vorgestellt wird. Die von den schönen Künsten geforderten Vermögen sind $3 + 1 =$ Einbildungskraft, Verstand, Geist + Geschmack, zu dem sich die drei ersten vereinen. Geschmack ist das „Vermögen der Beurteilung des Schönen“. Doch Kants Übertragung der reinen Begriffe des Verstands auf die Funktionen der Urteile geht nicht problemlos vonstatten, denn „man überträgt einen logischen Rahmen und verschafft ihm mit Gewalt Eintritt, um ihn einer nicht logischen Struktur aufzuzwingen“. Die

Theorie der Ästhetik ist hier eingebunden in eine Theorie des Schönen, diese in eine Theorie des Geschmacks, und diese in eine Theorie des Urteils. Kant rechtfertigt die Übertragung, weil auch im Geschmacksurteil „immer noch eine Beziehung auf den Verstand enthalten“ sei (92). Das alles hat zwar noch eine nachvollziehbare Logik, aber Derrida nennt es einen „Rechtfertigungsversuch in aller Eile und ganz am Anfang“, denn hier wird die Analytik der logischen auf die der ästhetischen Urteile angewandt, obwohl doch beide irreduzibel und nicht aufeinander bezogen sind.

Ein anderer Einschub Kants bringt die Einbildungskraft ins Spiel, durch welche – und nicht durch den Verstand – die Vorstellung auf das Subjekt und dessen Gefühl der Lust und Unlust – und nicht etwa auf das Objekt – bezogen wird. Mit dergleichen „Parerga“ will also Kant seinen Rahmen rechtfertigen – ein „Sonderangebotsrahmen, den es schwerfällt zu verkaufen und den man um jeden Preis absetzt möchte“ (93). Die Einbildungskraft ist demnach das wesentliche Hilfsmittel der Beziehung auf die Schönheit, die sich, so Kant, „vielleicht“ mit dem Verstand verbindet. Ein ziemlich unsicherer Bezug auf den Verstand also liefert letztlich den Rahmen der gesamten Kritik! Hier, am Rahmen, setzt die Dekonstruktion an, denn er selbst ist ein Zusatz, ein Parergon, in Bezug auf den inneren Mangel der Kantschen Theorie, ein Mangel, der Produkt und Produktion des Rahmens zugleich ist.

Innerhalb dieser von einer parergonalen Theorie eingerahmten Analytik des Urteils wiederum wird der Rahmen selbst als ein Parergon bestimmt, wird , „zugleich konstituiert und ramponiert“ (94). Denn noch „während er an der Produktion des Produkts mitarbeitet“, zerfällt er. Aber die Wahrheit des Rahmen ist nicht transzendental, sondern akzidental. Es gelingt der Philosophie nicht, die Wahrheit (des Rahmens) zu stellen. Sie will ihn verschwinden lassen, am liebsten „im Unendlichen, in den Händen Gottes“.

Kant beginnt mit der Qualitätskategorie: „Das Schöne ist das, was ohne Begriffe, als Objekt eines allgemeinen Wohlgefallens vorgestellt wird“ (97). Es hängt also nicht von einer empirischen Neigung ab und ist demnach universell und allgemeingültig. Warum aber ist diese Allgemeingültigkeit ohne Begriff? Kant rechtfertigt den begriffslosen Prozess mithilfe der Analogie, die zwischen der Kritik des ästhetischen Urteils und der Kritik des teleologischen Urteile vermittelt; zwischen dem, das „ohne“ und dem, das „mit“ Begriff ist. Das Geschmacksurteil ähnelt dem logischen Urteil in seiner Allgemeingültigkeit, kann aber nicht damit identisch sein. Von Schönheit sprechen wir, *als ob* Schönheit die Beschaffenheit des Gegenstands sei und das Urteil logisch. Das Geschmacksurteil bezieht sich auf eine rein formale Zweckmäßigkeit, ohne Begriff und Zweck (98). Form allein ist rein, denn nur sie lässt sich „mit Gewissheit allgemein mitteilen“ (99).¹¹ Sowohl durch die nicht-sinnliche Reflexion wie auch durch das „gleichmäßige Spiel der Eindrücke“ kann man

¹¹ Ton und Farbe werden als nicht-formal ausgeschlossen.

Zugang zur formalen Reinheit gewinnen. Nur Lust und Unlust, keine bestimmbareren Wahrnehmungen bestimmen das entsprechende Urteil. Für Derrida gehen Kants Beispiele wie auf einem Gängelwagen für Kinder, Greise oder Krüppel, die nicht genug Urteilskraft haben, nicht genug Mutterwitz, wie Kant es ausdrückt. Das liegt an „der Gebrechlichkeit der These, die danach verlangt, durch eine Prothese gestützt zu werden (Rollstuhl, Kinderwagen)“. Der Rahmen unterstützt etwas, das sonst zusammenbrechen würde, und die Beispiele sind die Rollen, die Krücken des Urteils, wie Prothesen, die aber nichts ersetzen. Sie lassen Spielraum, können die parergonale Bewegung aus dem Gleichgewicht bringen, den Zufall einführen – „ein russisches Roulette, wenn man die Lust ohne Genießen, den Todestrieb und die Trauerarbeit bei der Erfahrung des Schönen ins Spiel bringt“ (102)



Bernhard Johannes Blume: "Die reine Vernunft ist als reine Vernunft ungenießbar", 1981, 5teilig, Fotografie+Text, 60,5 x 51 cm Dany Keller Galerie München

III. Das ohne des reinen Einschnitts

Der Schweizer Naturforscher Horace Bénédict de Saussure, ein Urgroßvater des berühmten Sprachwissenschaftlers, hatte in den Alpen eine wilde Tulpe entdeckt. Kant schwebte sie vor, als er schrieb: „Eine Blume aber, zum Beispiel eine Tulpe, wird für schön gehalten, weil eine gewisse Zweckmäßigkeit, die so, wie wir sie beurteilen, auf gar keinen Zweck bezogen wird, in unserer Wahrnehmung angetroffen wird“. „Schönheit ist Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, wenn sie, ohne Vorstellung eines Zwecks, an ihm wahrgenommen wird.“ (106)

In seiner dritten Kritik sucht Kant immer wieder nach einer natürlichen, wilden Schönheit, denn nur in ihr enthüllt sich das Zweck- und Begriffslose der Zweckmäßigkeit, das unmittelbare Interesse an der Schönheit der Natur, ohne dass eine sinnliche Verführung dazwischen tritt. Bei einer künstlichen Blume verschwände das Interesse sogleich. Das Schöne der Blume erregt interesseloses Wohlgefallen, weil wir ihren Zweck nicht sehen können (107). Das Gefühl des Schönen hängt von der Erfahrung einer zweckmäßigen, harmonischen Bewegung ab, deren Zweck nicht erblickt wird: ein „blindes Ziel“. Ohne Zweckmäßigkeit gibt es keine Schönheit, doch auch nicht ohne den Mangel, dass man nämlich den Zweck nicht sieht. „Das abgebrochene Sein des

Ziels wird nur schön, wenn alles an ihm aufs Ende gerichtet ist" (109). Derrida nennt dieses Abtrennen der Schönheit vom Zweck den „Einschnitt“.

Es gibt aber auch zweckmäßige Formen ohne Zweck, die dennoch nicht schön sind, z. B. unvollständige Gerätschaften aus prähistorischen Gräbern. Doch schön sind sie nicht, weil man ihre Zweckmäßigkeit genau erkennt. Das Wohlgefühl bleibt aus. Ihre Schönheit ist nicht hinreichend von ihrem Ziel abgetrennt. Also schließt Kant das Grab und entdeckt die Blume. Die Tulpe will sich naturgemäß reproduzieren, wird aber als momentan schöne Blume gesehen. Das zweckbestimmte Funktionieren ist unterbrochen, aber von seinem Zweck hinterlässt es eine Spur. Durch diese Spur der Abwesenheit vermittelt es das Gefühl von Schönheit. Die Spur des Ohne, deren Unsichtbarkeit, ist „der Ursprung der Schönheit“ (113). Das Ohne gibt das Schöne. Die Schönheit funktioniert nicht ohne das Ohne, sie zeigt sich nicht ohne das Ohne. Ein „Ohne“, über das die Wissenschaft nichts zu sagen hat, denn: „Es gibt weder eine Wissenschaft des Schönen, sondern nur Kritik“ (112; K.§ 44). Und so mischt sich in die Wissenschaft ein Nicht-Wissen in Bezug auf den Zweck, welches das Feld der natürlich genannten Schönheit organisiert. Es ist, findet Derrida, ein Gesichtspunkt „aufs Geratewohl“, der Gefahr läuft, sich selbst zu verfehlen. In unserer Erfahrung mangelt es an dem Wissen um den Zweck, dessen es bedarf, um die Ganzheit der Tulpe schön zu finden. Und zwar vom Ende her, vom Ende des Systems. „Man kann alles über die Tulpe wissen, nur nicht, warum sie schön ist“. -

Es gibt freie und bloß anhängende Schönheit. *pulchitudo vaga* oder *adhaerens*; beide stehen nicht in direkter Verbindung, der Gegensatz zwischen ihnen ist scharf. Doch ihre Trennung markiert eine Grenze, um die herum sie spielen, die eine nie ohne Bezug auf die andere. Beide sind Prädikate des Schönen, also müssen wir zunächst das Schöne selbst, ohne Prädikat bestimmen, auf das sich beide beziehen.

Nur die freie, „vage“ Schönheit gibt Anlass zum ästhetischen Urteil. *Vage* bedeutet unbestimmt, ohne Zweck, Ende und Grenze, ohne Umrandung, Rahmen, „frei von allem Anhaften an den Begriff, der den Zweck des Gegenstandes bestimmt“ (115). Die anhängende Schönheit hängt hingegen am Begriff von dem, was der Gegenstand sein soll. Die *vage* – umherirrende – Schönheit, abgeschnitten vom Begriff, verweist nur auf ihre eigene, einzigartige Existenz. Die Tulpe ist schön in ihrer Einzigartigkeit, außerhalb ihrer botanischen Klassifikation. „Blumen sind freie Naturschönheiten“ (114), schön, weil „abgeschnitten“ von ihrem Zweck. „Die Tulpe ist exemplarisch für das Ohne des reinen Einschnitts“.

Gerade weil es der Tulpe an Zweck mangelt, mangelt es ihr an nichts, was ihre Schönheit betrifft. „Das durchlöchernde Gerät ist vollständig, weil unvollständig, die Tulpe ist unvollständig weil vollständig“ (117). Eine Wissenschaft des Schönen aber gibt es nicht, und sobald der Botaniker die Blume ihrem

wissenschaftlichen Zweck zuführt, indem er sie dem Funktionskreislauf ihres Samens zuerkennt, löscht er ihre Schönheit ohne Zweck aus. Dies ist die Negativität des reinen Einschnitts.

Nur das einmalige Beispiel ohne Regel lässt uns mit offenem Mund staunen. Es kann ein natürliches Schönes (Tulpen, Kolibris, Schneckenhäuser) ebenso wie ein künstliches Schönes sein, das uns affiziert. Wie aber affiziert uns die Kunst, die doch nicht frei sein kann von ihrem Zweck, so wie die Tulpe, ohne Begriff und Zweck?

Freie Schönheiten in der Kunst sind weder Bedeutungen noch Vorstellungen, weder Signifikanten noch Repräsentanten. Wie das Laubwerk auf Papiertapeten oder eine improvisierte Musik sind sie von freier, umherirrender Schönheit, ohne Text und Thema. Wir erkennen zwar das Laub im Laubwerk, doch gerade ohne eine Bedeutung ist es schön. Kant konstituiert hier die freie Schönheit durch das auch als Parergon bestimmte Beiläufige (120). Derrida schlägt vor, von einem Bild alles an Bedeutung und Vorstellung abzuziehen, inklusive Material und soziales Umfeld; was bleibt, ist ein Rahmen mit einem frei ranken Laubwerk darin, ein eingerahmtes Spiel der Formen. Die freie Schönheit des Beiläufigen ist parergonal, gerade weil sie nur durch Formen besticht. Schön ist das Nebensächliche, gerade weil es bedeutungslos ist. Zwar scheinen diese Improvisationen etwas sagen zu wollen, also auf ein Ziel gerichtet zu sein, doch plötzlich bricht diese Gerichtetheit ab, und es erscheinen das „Ohne-Text“ und „Ohne-Thema“ als absoluter Nicht-Bezug.

Kant sieht das Einzigartige der freien Schönheit in ihrer Reinheit, die ein rein ästhetisches Urteil bewirkt. Es ist reiner, und somit schöner, als sein „anhängendes“ Pendant, dem Telos beider ein Stückchen näher: dem Telos des „Ohne“. Und dennoch wird der Zwang zur Zwecklosigkeit selbst zum Zweck, und nun plötzlich erscheint wieder die anhängende Schönheit schöner.

Eine besondere Rolle spielt in diesem Bezug der Mensch, dessen Schönheit laut Kant immer nur anhängend sein kann und der der alleinige Träger des Schönheitsideals ist. Das System der schönen Künste ist nach dem Modell und analog zur menschlichen Sprache konstruiert (125). Der Mensch verfügt über Einbildungskraft, reproduktive im Sinne der Mimesis und produktive als selbsttätige Spontaneität. Der Mensch repräsentiert Schönheit und das Ideal des Schönen in einem, aber es ist nicht die freie, umherirrende Schönheit der Tulpe, auch wenn gerade das „ohne“ des freien Spiels seine Einbildungskraft nährt und reizt. Nur er ist ihrer fähig, doch seine eigene Schönheit kann nicht vage sein. Auch die Schönheit des Pferdes oder des Gebäudes kann nur anhängend und zweckgebunden sein, nicht so die der Vögel. Warum? Natürlich wegen des von der teleologischen Urteilskraft festgelegten Platzes des Menschen in der Natur. Derrida: „Man hätte es ahnen können...: Ein solches Buch muss vom anderen Ende her gelesen werden. Aber es ist selten, dass in einem von seinem Ende angezogenen Diskurs die mittleren Aussagen so

schwebend, unmittelbar nicht zu rechtfertigen, sogar unverständlich bleiben wie in dem Fall, der uns beschäftigt“.

Mensch, Pferd, Gebäude – Kants Beispiele setzen den Begriff einer objektiven Zweckmäßigkeit voraus, sie sind also von anhängender Schönheit. Das Gebäude ist bestimmt für das Subjekt Mensch - jetzt nicht als schöner Gegenstand gesehen, sondern als anthropologische Einheit mit privilegierter Stellung in der Natur. Derrida stört sich vor allem an dem Pferd, das man ja auch als eine wilde, umherirrende Schönheit ansehen könnte. Doch er lässt das Pferd nur vom Menschen, dem Zentrum der Natur, als schön wahrnehmen (131).

Vor allem aber der Mensch selbst kann sich natürlich nicht ohne Zweck sehen, als reine, umherirrende Schönheit. Schließlich ist er der End-Zweck der Natur; auf ihn ist das ganze System gerichtet. Sein Zweck wird durch die Wohltätigkeit der Natur ermöglicht, oder aber er lernt es, die Zwecke der Natur für sich zu nutzbar zu machen. Das heißt dann „Kultur“. Im Kontext einer solchen Kulturtheorie steht auch das Pferd. Hier haben letztlich pragmatische Anthropologie und reflektierender Humanismus das Wort. Wo aber bleibt die angeblich reine Deduktion des ästhetischen Urteils?

Der Grashalm mag zwar als kunstreich zu beurteilen sein, aber er ist doch vor allem da, um das Schaf zu nähren. „Nur wenn man annimmt, Menschen haben auf Erden leben sollen, so müssen doch wenigstens die Mittel, ohne die sie als vernünftige Tiere nicht bestehen konnten, auch nicht fehlen; alsdann aber würden diejenigen Naturdinge, die zu diesem Behufe unentbehrlich sind, auch als Naturzwecke angesehen werden müssen“ (133). Pferd und Mensch sind also beide von anhängender Schönheit, also gewissermaßen ohne „Ohne“. Aber nur der Mensch besitzt über das „Ohne“ hinaus ein Schönheitsideal, das ihn mit idealer Schönheit ausstattet.

Geschmacksregeln lassen sich nicht durch Begriffe bestimmen, keine Kriterien reichen aus, um die Annahme eines allen Menschen gemeinsamen Schönheitsprinzips zu stützen. Trotzdem bleibt die Universalität eine Forderung, und also nimmt man sich statt Regeln Beispiele, ausgewählte exemplarische Produkte des Geschmacks, welcher insofern eine kulturelle und historische Prägung ist. Das Geschmacksurteil muss aber autonom und spontan sein. Nicht das Produkt bestimmt den Geschmack, sondern umgekehrt, und deshalb kann das oberste Modell nur eine Idee sein – „Es bedarf eines Musters, aber ohne Nachahmung“. – Selbst-Hervorbringung des Exemplarischen, nämlich der Idee, die ein Begriff der Vernunft ist, präzisiert zum Ideal der Vorstellung eines besonderen Wesens, das dieser Idee adäquat ist (135). Das Ideal ist Mimesis an die Idee - gerade da, wo Nachahmung doch ausgeschlossen sein sollte!

Die vernünftige, aber unbestimmbare Idee des Maximums an Übereinstimmung zwischen den Urteilen ergibt für Kant das Paradigma des

Schönen. Es ist eine Singularität, ein Ideal der Einbildungskraft, deren Vermögen man bekanntlich nur als „ohne“ und vom freien Spiel her verstehen kann. Dieses nun unterwirft sich aber der Idee des maximalen Konsenses. Hat man a priori oder empirisch Zugang zu diesem Ideal? Und welche Art von Schönheit veranlasst es? Es ist nicht die freie, sondern die durch objektive Zweckmäßigkeit bestimmte Schönheit. Das Ideal wird also niemals Anlass zu einem reinen Geschmacksurteil geben, denn ein Ideal schöner Blumen gibt es nicht. Reine und ideale Schönheit sind nicht kompatibel. Der Gegensatz zwischen Ideal (Nicht-Ohne) und Reinheit (Ohne) kommt durch den Menschen zustande, der das Subjekt dieses Gegensatzes ist. Nur er ist des Schönheitsideals fähig, denn seine Vernunft begabt ihn, seine eigenen Zwecke festzulegen. Er irrt nicht umher, vermag aber das „Ohne“ der anderen zu begreifen. Er befindet sich auf der Seite seines eigenen Zwecks, und nur von da aus kann er eines Ideals der Schönheit „unter allen Gegenständen in der Welt allein fähig sein“ (137).

Paradox aber evident: „Die ideale Schönheit und das Schönheitsideal beruhen nicht mehr auf einem reinen Geschmacksurteil. Sie (die Folgerung) ergibt sich aus der Spannung zwischen dem idealen Schönen und dem Geschmack.... zwischen einer Kallistik und einer Ästhetik“ (137). Das Subjekt des Diskurses löst sich von sich selbst ab... „Wie entkommt der Mensch einem Diskurs über die Ästhetik, dessen zentraler Ursprung er ist?“ (137)

Kant unterscheidet zwei Ideen, indem er das Schöne am Menschen sozusagen „in zwei Stücke schneidet“, zum einen die (nicht-reine) ästhetische Normalidee: Der Mensch ist ein sinnliches Wesen aus dem Tierreich; das Richtmaß seiner Idee ist die Erfahrung, dass die Natur bestimmte Typen hervorbringt, nach denen die Einbildungskraft Bilder konstruiert, auch, indem sie auf alte Zeichen zurückgreift. „Nun“, so Derrida scheinbar überrascht, „stützt eine ganze Semiotik die dritte Kritik“ (138).

Welche Lust muss es gewesen sein, scheinbar heterogene empirische Gesetze auf ein Prinzip zu reduzieren! Heute hat sich diese Lust mit der Erfahrung vermischt, doch irgendwann einmal muss das Lustprinzip die Erkenntnis beherrscht haben. So viel zur ästhetischen Normalidee, die die empirische Richtschnur der menschlichen Schönheit bildet. Die Schönheitsbilder variieren, aber alle sind abhängig von dem Bild, das zwischen den Individuen schwebt, dem Urbild, das die Form und Bedingung für die Spezies regelt.

Von dieser Normalidee des Schönen nun unterscheidet sich das Schönheitsideal, das nur im Menschen angetroffen werden kann; nur ihm, der keine reine Schönheit hat, ist die ideale Schönheit vorbehalten. Innerlichkeit und vollkommene Sittlichkeit sind ihre Bedingungen. Nur der Mensch kann in seiner Gestalt Innerliches ausdrücken. Hier wird die Schönheit zum Symbol der Sittlichkeit (140). Derrida spricht von „sittlicher Semiotik“ (141), die die

Schönheit des Menschen an seine Moral bindet. Zusammen mit dem fundamentalen Humanismus Kants entsteht hier ein veritables System. Im vierten Moment des Geschmacksurteils (Modalität) erwähnt Kant einen Gemeinsinn, der die Beispielhaftigkeit bestimmt. Er ist kein Verstand. Kant kann sich aber nicht entscheiden, ob das ästhetische Prinzip „einen spezifischen Ort besitzt, dem eine eigene Kraft entspricht, oder ob es noch zu den Ideen der (praktischen) Vernunft gehört und zwar als eine Idee der einmütigen allgemeingültigen Gemeinschaft“ (141). Auch in der Einteilung der schönen Künste findet Derrida Kant unentschieden. Dessen Dreiteilung (sprechende, bildende Kunst und Spiel der Empfindungen) stelle eine Analogie her zu den Formen des (sprachlichen) menschlichen Ausdrucks: Artikulation, Gestikulation, Modulation; Wörter, Gesten, Töne (142). Kant gibt aber selbst zu, dass seine Klassifikation nur ein Versuch ist und nicht endgültig. Doch hätte er logischerweise nur auf diese Klassifikation, und keine andere, kommen können, impliziert doch sein System voll und ganz den Humanismus und bezieht sich in allem auf den Menschen, seinen Körper und seine Sprache. Dabei hält sich das menschliche Zentrum in der Mitte zwischen der Natur und Gott.

Da wir keine bestimmenden Urteile über die empirischen Gesetze der Natur fällen können, können wir nur so tun, „als ob ein Verstand (nicht der unsrige) ihnen eine Einheit hätte geben können“. (143) Genau wie die natürliche Zweckmäßigkeit gibt auch die Kunst sich - a priori - ein Ziel, bevor sie handelt. So wird die Kunst des Menschen mit der des Schöpfers in Beziehung gesetzt: „Anthropo-Theologismus“.

IV Das Kolossalische

In Anlehnung an Kants Säulengang als Beispiel für ein Paregon denkt sich Derrida eine Säule als Koloss, der sich als Maß erhebt (145). Das Kolossalische ist nicht das Monströse, sondern die Darstellung eines Begriffs, aber eines Begriffs, der beinahe zu groß ist für alle Darstellung (151). Kant sagt, dass die Darstellung eines Begriffs schwierig wird, wenn die Anschauung des Gegenstands „beinahe zu groß“ für unser Auffassungsvermögen ist (153). Er ist nicht zu fassen, weder für die Hand noch für den Blick. Es wirft uns zu Boden, indem es uns erhebt. Das geschieht nicht ohne die Lust eines erhabenen Wohlgefühls. Angst machen soll es allerdings nicht.

In der Erscheinungswelt kann man Größe mit Hilfe der Mathematik, oder ästhetisch, mit dem bloßen Auge, einschätzen. In der Fähigkeit des anschaulichen Fassens besteht die Einschätzung eines Grundmaßes. In letzter Instanz ist die Größenschätzung der natürlichen Gegenstände eine ästhetische – subjektiv, nicht objektiv (168). Die ästhetische Größenschätzung erreicht im Grundmaß ihr Maximum, anders als die mathematische, die nie ihr Maximum erreicht. Die grundlegende Größenschätzung ist subjektiv, sie geht aus dem

menschlichen Körper hervor, der sich als Maß aufrichtet (168). Auf dieses Grundmaß muss man das Kolossalische beziehen. Die Einbildungskraft macht aus einem sinnlichen Quantum eine empirische Bewertung. Sie vermittelt zwischen Sinnlichkeit und Verstand, und sie ist zu zwei Operationen fähig: Beide sind ein Fassen: Die Auffassung (*apprehensio*) kann bis ins Unendliche gehen, die Zusammenfassung (*comprehensio*) ist der Endlichkeit des Sinnlichen unterworfen. Der ideale Ort für die Erfahrung des Erhabenen, für die Unangemessenheit der Darstellung dem Undarstellbaren gegenüber, ist eine mittlere Position: Der erhabene Körper muss weit genug entfernt sein, damit die maximale Größe erscheint, und nah genug um sich nicht im mathematisch Unbestimmten zu verlieren. Kant nimmt als Beispiel die Pyramiden von Gizeh, die er nur aus Beschreibungen kannte. Aus großer Entfernung geben sie nur eine dunkle Ahnung, aus großer Nähe verschwinden die Konturen. Von einem mittleren Ort aus verbindet sich das Maximum der Auffassung mit dem Maximum der Zusammenfassung.

Die Größe des Kolosses ist weder Kultur noch Natur, er hat eine Zwischenstellung zwischen dem Darstellbaren und dem Undarstellbaren - eine Größe, die begrenzt und zugleich entgrenzt. Diese doppelte Größe lässt sich nur mit sich selbst vergleichen. Eine Größe, die nicht existiert, sich ohne Größe darstellt, zugleich mächtig und ohnmächtig.

Natürlicherweise gefällt uns ein Gegenstand aufgrund seiner Größe mehr als wegen seiner Kleinheit. Warum aber lässt sich das absolute Große, das kein Quantum ist, durch ein Quantum darstellen? Hat das Faktum Größe vor dem Absoluten überhaupt noch einen Sinn? Kant meint, ja. Hier wird aber, so Derrida, das Vergleichbare mit dem Unvergleichbaren verglichen. Kant schlägt eine Brücke über den Abgrund zwischen dem Undarstellbaren und der Darstellung. Die Gesamtheit allen Vorhandenseins erscheint klein angesichts des Groß-Seins. Unsere Vernunft erhebt den Anspruch auf die absolute Totalität der reinen Idee, und unsere Einbildungskraft tendiert zum unendlichen Fortschritt. Die Unangemessenheit unseres Darstellungsvermögens erweckt das Gefühl eines übersinnlichen Vermögens. Das ist das Erhabene.

Schon allein aufgrund seiner Zweckwidrigkeit kann das Erhabene nicht einfach ein „natürlicher Gegenstand sein“. Es wird nur im Gemüt und auf Seiten des Subjekts angetroffen und vermag keine sinnliche Form zu bewohnen. Es bezieht sich auf die Ideen der Vernunft. Also geht es darum, das Nichtdarstellbare darzustellen. Das kann aber nur geschehen, indem es das Unendliche im Endlichen gewaltsam begrenzt. Was zur Darstellung kommt, ist sozusagen die Undarstellbarkeit selbst.

Auch wenn Kant sie nicht stellt, setzt sich eine Frage durch: Warum der Bezug auf die Größe bei etwas Absolutem? Und warum das absolute Große, nicht das absolute Kleine? Das Mehr gilt stets mehr als das Weniger, es ist das Schema

der Bevorzugung, deren Begriff sich dem Großen, dem Mehr gewissermaßen eingeschrieben hat. Nach Kant kann die Bevorzugung nur subjektiv sein, durch keine Mathematik zu rechtfertigen. Hier ist ein ästhetisches Urteil impliziert und „ein subjektives Maß, dem es gelingt, reflektierende Urteile zu begründen“ (165).

Die Erfahrung einer Unangemessenheit der Darstellung weckt das Gefühl des Erhabenen. Wie das Kolossalische, so rührt auch das Erhabene nur von uns her. Genau diese subjektive Bestimmung greift Hegel in seinen „Vorlesungen über die Ästhetik“ auf, wo er mit der Symbolik des Erhabenen bricht, weil die innere Unendlichkeit nicht mehr symbolisch darstellbar sei. Wenn es aber die Unendlichkeit (Hegel nennt sie das Eine, Substanz) ist, die zur Aufhebung der Form führt, dann kann man dies nicht mehr im Anschluss an eine endliche Subjektivität erklären - und das wäre der Fehler in Kants „Subjektivismus“. Wenn es zwischen dem Signifikat und dem Signifikanten Unangemessenheiten gibt, muss diese „erhabene Unangemessenheit vom Mehr und nicht vom Weniger... her gedacht werden“ (161).

Eine kolossalische Darstellung ist ohne Größe, weil die unendliche Idee sich nicht angemessen darstellen lässt. Und zwar nicht, weil sie groß ist, sondern, wie Hegel bemerkt, weil sie größenlos ist. Kant meint aber, man könne die Größenlosigkeit nur denken, wenn man sie darstellt, auch wenn ihre Darstellung unangemessen ist. Muss man sich das Erhabene denken, wie Hegel, oder es sich als Darstellung wünschen, wie Kant? Beide siedeln das Erhabene an der Linie des Einschnitts an – zwischen Endlichem und Unendlichem.

Das Schöne und das Erhabene weisen gemeinsame Züge auf: Sie gefallen durch sich selbst, erheben einen Anspruch auf universelle Geltung, richten sich an die Lust und nicht an die Erkenntnis. Nur schwer lässt sich von einem Gegensatz zwischen beiden sprechen. Der Unterschied besteht darin, dass das Schöne eine Grenze (= Form) hat, das Erhabene aber formlosen Gegenständen zueignet und sich durch „Unbegrenztheit“ auszeichnet. Weder für das Erhabene noch für das Kolossalische kann es ein Parergon geben, das ja stets einrahmt und formt. „Das Schöne scheint so einen unbestimmten Begriff des Verstandes vorzustellen, das Erhabene einen unbestimmten Begriff der Vernunft“ (155). Auch die Analytik des Erhabenen vollzieht sich innerhalb des Rahmens der Kategorien der reinen theoretischen Vernunft. Weil der Charakter des Erhabenen formlos ist, beginnt Kant mit der Kategorie der Quantität, dem, „was schlechthin groß ist“ (163). Es ist etwas anderes als Größe, unvergleichlich und nicht messbar; eine Größe, die bloß sich selber gleich ist. Nicht in Gegenständen der Natur, nur in Ideen kann es angetroffen werden. Schönes erzeugt Wohlgefallen durch Qualität, Erhabenes durch Quantität. Während das Schöne eine positive Lust erzeugt, erzeugt das Erhabene eine negative Lust. Im Schönen gibt es „eine Intensivierung und Beschleunigung

des Lebens“ (155). Im Erhabenen folgt die Lust einer Hemmung nach, die die Lebenskräfte zurückhält, wie ein Staudamm, der, wenn er einmal bricht, diese mit maximaler Kraft hervorbrechen lässt. Es ist eine gewaltsame Erfahrung, kein Spiel mehr. Sein Maß bemisst sich an der Unmäßigkeit der gewaltsamen Unermesslichkeit. Es erzeugt etwas Überschwängliches, das einen Abgrund öffnet, einen „double-bind“. In der Kunst gibt es das Erhabene nur, wenn sie mit den Bedingungen der rohen Natur übereinstimmt. „Der Abgrund ... wäre die bevorzugte Darstellung des Erhabenen“ (157). Oder der Ozean, der alles zu verschlingen droht, wenn er aufbraust - ein erhabenes Schauspiel. „Erhabene ist das, was durch seinen Widerstand gegen das Interesse der Sinne unmittelbar gefällt“ (K D157).

So wie es das Spiel in Ernst wendet, bezieht das Erhabene sich auf die Sittlichkeit als Folge der der Sinnlichkeit mit Hilfe der Einbildungskraft angetanen Gewalt. Die Einbildungskraft wendet die Gewalt gegen sich selbst – „sie opfert und verbirgt sich“ (157). Sie übt einen gewaltsamen Verzicht, gewinnt aber dabei an Macht. Die negative Lust paart sich mit Achtung oder Bewunderung. Nicht nur von der Positivität der Schönheit, auch von deren negativer Seite unterscheidet sich das Erhabene – vom „Ohne“ ohne „Ohne“.

„Die Wahrheit in der Malerei“ ist keine Kunsttheorie, ebenso wenig wie sein Referenztext, Kants „Kritik der Urteilskraft“. An keiner Stelle geht es unmittelbar um die Kunst, deren Werke allein zur Veranschaulichung philosophischer Gedanken als Abbildungen in den Band hineingenommen wurden. Ohnehin hat Derrida die bildenden Künstler seiner Zeit weit weniger beeinflusst als andere geistesverwandte Kollegen, vor allem Baudrillard, Virilio und Lyotard. Es lassen sich aber durchaus aufschlussreiche Parallelen ziehen zwischen seiner Philosophie und der Concept Art, die in den sechziger und frühen siebziger Jahren ihre Blütezeit hatte, und zwar in Hinblick auf die „Verschriftlichung der Welt“¹², die beide unabhängig voneinander betreiben und untersuchen. Im vorliegenden Buch klingen nur hier und da Ideen an, die es auf die Monochromie oder das Informel hin zu verfolgen sich lohnen könnte, die aber bereits von Kant

Auch liefert Derridas Buch keinen eigenständigen Beitrag zur modernen, gar postmodernen Ästhetik. Stattdessen durchkämmt er Kants dritte Kritik auf der Suche nach den schiefen Stellen, die das Gebäude des Geschmacks zu einem wesentlich unstabileren als das der Vernunft machen. Derrida tut dies nicht, um Kant – und seine große, ungebrochene Tradition – zu maßregeln, sondern eher, um ihn zu korrigieren. Hier wird nicht respektlos dekonstruiert, sondern allenfalls aufgedeckt. Die Sprache ist manchmal blumig wie eine wilde Tulpe, dann wieder beiläufig wie ein besonders kolossaler Säulengang um ein von

¹² Rainer Metzger: Relektüren. Jacques Derrida: Grammatologie. In : Kunstforum Band 164, S. 440/441

M.C. Escher gezeichnetes Prachtgebäude. Keinesfalls aber handelt es sich um Kauderwelsch, schon gar kein irrationales, denn gerade die Logik ist das Instrument, mit der Derrida die Schwachstellen bei Kant aufspürt und zu knacken versucht.

Was „Die Wahrheit in der Malerei“ betrifft, so ist uns diese nach der Lektüre des „Parergon“ auch nicht viel klarer als zuvor. Stattdessen waren wir mit Derrida auf verschlungenen Wegen im Inneren eines spannenden Dialogs mit Kant unterwegs, welcher zwar im Gesprächsverlauf ein paar Federn lassen musste, uns aber jetzt vielleicht näher ist als zuvor, nachdem wir seinen Anspruch auf absolute Widerspruchslosigkeit des Systems ein wenig bröckeln sahen.

Übrigens: Auf den Tag genau ein Jahr nach seinem apokryphen Wahrheitsgelöbnis, am 23.10.1906, starb Paul Cézanne. Ob er die Wahrheit der Malerei mit ins Grab nahm, wissen wir nicht; als eine verbale Versprechenseinlösung vielleicht. Sein Werk jedenfalls wirkte das auf Künstler wie Picasso wie eine Offenbarung. Vielleicht liegt ja die malerische Wahrheit gar nicht in ihrer – ohnehin allenfalls allegorischen – Darstellbarkeit, sondern in einer Malerei *ohne* Wahrheit, die nur daraus besteht, niemals aufzuhören zu malen (22).