

Die verdichtete Haut der Erscheinungen

Zu einer Typologie ästhetischer Oberflächen

2 Ebd., S. 314.

Ästhetische Phänomene unterscheiden sich von physischen Objekten. Ihr Vorkommen ist zwar an das Bestehen materieller Gegebenheiten oder Ereignisse gebunden – Kunstwerke besitzen ein stoffliches Substrat –, in ihnen öffnet sich dennoch eine Sphäre eigener Art, die die Realität einfacher empirischer Gegenstände übersteigt. Der Einsicht Kants zufolge darf das ästhetische Urteil nicht als ein Erkenntnisurteil verstanden werden, das unser Wissen über die Dinge bereichern würde, es fußt vielmehr auf einer inneren Empfindung, einem besonderen Affiziertsein des Subjekts durch die wahrgenommenen Gegenstände. Anders als im Falle der bestimmenden Urteile treten hier die Vermögen der Einbildungskraft und des Verstandes in ein durch rationale Begriffe nicht reglementiertes *freies Spiel*: »Die Erkenntniskräfte, die [...] ins Spiel gesetzt werden, sind hierbei in einem freien Spiele, weil kein bestimmter Begriff sie auf eine besondere Erkenntnisregel einschränkt.«¹ Zwar ist hier die Verstandesrationalität nicht ausgeschaltet, aufgrund einer Anhebung des relativen Gewichts sinnlicher Impulse kann sie jedoch ihren Auftrag, Erkenntnisse zu gewinnen, nicht einlösen. Unter dem Begriff einer *reflektierenden Urteilskraft* beschreibt Kant den Prozess der ästhetischen Wahrnehmung, der es mit ebenso belebten wie belebenden Phänomenen zu tun hat, die sich den Versuchen einer rationalen Durchdringung nachhaltig verweigern. Anders als Objekte, die den Fokus der *bestimmenden Urteilskraft* ausmachen, zeige der ästhetische Gegenstand einen kognitiv nicht aufzulösenden Sinnüberschuss, eine Form von Unbestimmtheit, die nicht als Defizit, sondern als dessen primäre Qualität zu betrachten sei. Ästhetische Gegenstände sind also stets mehr als sie ihrem materiellen Substrat nach darstellen mögen. Aus einer Wechselwirkung von Einbildungskraft und Verstand hervorgehend, blicken sie uns als vieldeutige, rätselhafte, in bestimmter Weise überdeterminierte Phänomene an. Beispielfähig hat Kant dies im Begriff der *ästhetischen Idee* zusammengefasst: Unter »einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veran-

1 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Kants Werke, Akademie Textausgabe, Band V, Berlin 1908/13, S. 217.

3 Vgl. hier: Thomas Rolf, Stichwort »Tiefe«, in: Ralf Konersmann (Hrsg.), *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, Darmstadt 2007, S. 458–470.

laßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff, adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann.«²

Für die Beantwortung der Frage, wie sich die Künste zum Problem der Oberfläche verhalten, liefern die kantischen Einsichten entscheidende Voraussetzungen. Es braucht deshalb nicht näher begründet zu werden, dass im Folgenden nicht Oberflächen im Sinne einer tastbaren Außenhaut materieller Objekte im Zentrum des Interesses stehen, wengleich auch die Kunst unter anderem über die Fähigkeit verfügt, derartige Phänomene mit den ihr eigenen Mitteln *darzustellen* und so in den ästhetischen Raum zu überführen. Mit dem Begriff der Oberfläche werden hier also ästhetische Erscheinungen im uneingeschränkten Sinn des Begriffs bezeichnet, Erscheinungen also, die sich durch eine spezifische, im Subjekt verortete Verdichtungsleistung auszeichnen. Da die Verbindung der Theorie ästhetischer Wahrnehmung mit einer Reflexion auf die Natur entsprechender Oberflächen keineswegs als zwingend erscheinen mag, seien hier einige Bemerkungen vorausgeschickt.

Zu erinnern ist natürlich an jene wirkungsmächtige philosophische Tradition, in der das Motiv der Oberfläche an einer zentralen Stelle der Theorie über die Wahrheit menschlicher Erkenntnis lokalisiert ist. Namentlich bei Platon galt die sinnliche Welt als ein dunkler Schleier, als Sphäre des bloßen Scheins, der die tragenden Fundamente der Welt den Blicken entzieht.³ Kunst, der hier die Fähigkeit abgesprochen wurde, die Oberfläche der Trugbilder zu durchdringen, erschien deshalb als grundsätzlich defizitär. Kant spricht mit seinem Modell der reflektierenden Urteilskraft die ästhetische Wahrnehmung von Wahrheitsforderungen jeder, auch platonischer Herkunft frei. Aufgrund der für ihn elementaren Differenz zwischen einer dem Subjekt gegebenen Erscheinungswelt und dem hinter dieser Welt lokalisierten Raum eines *Dings an sich* präsentiert sich die ästhetische Sphäre wiederum als ein Oberflächenphänomen, nunmehr allerdings ausgestattet mit einer Selbstgenügsamkeit, die jede Frage nach letzten Wahrheiten überflüssig erscheinen lässt. Der kantische Dualismus zwischen der ästhetischen Erscheinung wie Erscheinung überhaupt und dem unerkennbaren Kern der Gegenstände ist Produkt einer philosophischen Reflexion und nicht schon Anweisung für die Kunst, in entsprechender Weise zu agieren.

Editorial

Wir sind umgeben von Oberflächen: Himmel, Erde, Seen, Häuserfronten, Autokarossern, Kuscheltiere, Bildschirme, Haut, Design ... Unsere Wahrnehmung speist sich (zunächst) aus Oberflächen. Und kulturell wird das Leben immer stärker von Oberflächen dominiert: Werbegraphik an allen Ecken und Enden, Verkaufs»kultur«, modejournalartig gestylte Fotos von InterpretInnen in Konzertprogrammbüchern, Talkshows und Quizsendungen en masse im Fernsehen, Sounddesign im Supermarkt, in Restaurants ... Oberflächen: die einen Körper umgebende Fläche, Außenseite, Fassade – verallgemeinert: Trennschicht zwischen einem Äußeren und einem Inneren.

Für die Musik wurde die Problematik der Oberfläche bisher kaum ernsthaft diskutiert, abgesehen von einem: Morton Feldman, der 1969 noch meinte: »Ich befürchte, dass die Zeit noch nicht gekommen ist, das Problem in Angriff zu nehmen, die Oberfläche der Musik, ..., zu definieren«. Im philosophischen Denken spielt das Phänomen der ästhetischen Oberfläche als Wahrnehmungsphänomen seit Platon bis heute eine zentrale Rolle, wie der Philosoph Hans Zito darlegt. Ist diese Zeit für die Musik jetzt gekommen? Zum einen als gleichziehende Reaktion auf den heutigen kulturellen Alltag (was uns nicht interessierte). Zum anderen mit der Intention: Welch ein künstlerisches Potential steckt in Oberflächen, welche neuen künstlerischen Fragestellungen und Begrifflichkeiten ergeben sich aus dieser Perspektive? Anregend dazu der Text der jungen Komponistin Neele Hülcker, wenn sie Oberfläche als Begrenzung eines Volumens voraussetzt.

Eins wurde in den letzten Jahrzehnten immer deutlicher: Der Riss innerhalb der Neuen-Musik-Szene, der sich seit den 60er Jahren mit der minimal music, den Arbeiten Feldmans oder Cages, mit der den Lautsprecher ins Spiel bringenden musique concrète und elektronischen Musik auftut, zwischen einer Musik, die – vereinfacht gesagt – die Zeit konstruiert und Klängen, die sich der Zeit überlassen, ist immer breiter geworden. Ein kompositorisches Interesse für Oberflächen entwickelte sich: für die Oberfläche von Klang oder Situationen, für Beobachtungen, Lautsprechertechnologien, digitale Nutzungen, für Konzepte ... Lautsprecher verselbständigten sich zur Medienaufführung (Rolf Großmann), werden als Instrument genutzt (Jagoda Szmytka) oder mit dem »Unstrument« negiert (Johannes S. Siermanns). Es entstanden neue akustische Kunstrichtungen, vielleicht am radikalsten mit Carsten Nicolais spartenübergreifenden Symbiosen aus Wahrnehmung, Architektur, Klang, Visuals, Raum. Auch mit diesem Heft möchten wir nicht zuletzt Anstöße geben, weiter zu diskutieren über das Phänomen der Oberfläche von Musik, auch in unserem Forum: <http://www.positionen.forum.net>.

Gisela Nauck

Verblässende Metaphysik – intrinsische Komplexität

Manche Nachfolger haben sich mit dem Agnostizismus Kants bekanntlich nicht zufriedengegeben. Wenige Dezennien nach dem Erscheinen der *Kritik der Urteilskraft* unternimmt etwa Arthur Schopenhauer den Versuch, die sinnliche Epidermis der Welt an metaphysische Substanzen zurückzubinden.⁴ Von dieser symbolischen Operation profitiert die Kunst, vor allem die Musik, die nunmehr als ein prädestinierter Raum betrachtet werden kann, in dem zeitlose Wahrheiten in Erscheinung zu treten vermögen. An dieser vorkritischen Metaphysik orientieren sich im 19. und frühen 20. Jahrhundert zahlreiche Künstler, Komponisten oder Schriftsteller. Motiviert von der Überzeugung, das Kunstwerk verfüge über die Möglichkeit, dem Subjekt Zugang zu höheren Essenzen zu eröffnen, arbeiten sie an ästhetischen Idiomen, die die sinnliche Welt in eine transparente Oberfläche verwandeln, die den Blick in unauslotbare Höhen oder Tiefen freizugeben scheint: Das Werk präsentiert sich als Verdichtung latenter Energien, die aus dem Hintergrund der Erscheinungen ins Diesseits

des ästhetischen Ereignisses hineinragen. Musikwerke etwa – man braucht nur zu den einschlägigen Metaphern zu greifen – gleichen verschiedentlich einer von tieferen Schichten bewegten Meeresoberfläche und können so im wahrnehmenden Subjekt entsprechende Affekte auslösen.

Der erkenntniskritische Hinweis, dass Werke der Kunst nicht, wie Schopenhauer unterstellt, ins Innere des Seins vorzustoßen vermögen, sondern als Produkte einer endlichen ästhetischen Rationalität zu begreifen sind, macht dessen philosophische Anschauungen nicht wertlos, sondern schafft die Voraussetzung für eine von den Schlacken der alten Ontologie befreiten Deutung derselben. Schopenhauer berichtet, recht besehen, von einem im Raum der Kunst verorteten Theater der Imagination. Die beschworene Differenz von Tiefe und Oberfläche beziehungsweise *Wille und Vorstellung* antwortet durchaus auf spezifische Erfahrungen des Subjekts. Denn dass sich sinnliche Phänomene als Oberflächen zu präsentieren vermögen, die von hintergründigen Tiefen handeln, kann nur derjenige bestreiten, der über keine ästhetische Erfahrung verfügt. Man hat hier eine von mehreren Spielarten des

4 Vgl. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Zürich 1977, Bd. 1, Erster Teilband, S. 221-335, Bd. 2, Zweiter Teilband, S. 526-538.

Überdeterminiertseins ästhetischer Ereignisse vor sich. Der dem Ästhetischen immanente Überschuss kondensiert sich in diesem Fall in Gestalt einer vom Hintergrund erfassten und strukturierten Oberfläche.

Die Kritik an der alten Metaphysik, dies hat Kant in exemplarischer Weise demonstriert, muss die Eigenlogik ästhetischer Ereignisse aufwerten. Friedrich Nietzsche, der zunächst an Schopenhauer anknüpfte, hat sich im Verlauf seiner Entwicklung der kantischen Ästhetik genähert, ohne sich deren Position gänzlich zu Eigen zu machen. In den mittleren Schriften entwickelt er Vorstellungen von der Natur des ästhetischen Scheins, die sich jenseits der alten Kunstmetaphysik platzieren. Zwar wird hier die Idee eines Hintergrunds der Erscheinungen nicht aufgegeben, als Fluchtpunkt möglicher Erfahrung wird derselbe indessen verabschiedet. Den Blicken grundsätzlich entzogen, bleibt er ein mehr oder minder virulenter Partner in der ästhetischen Wahrnehmung. Der geforderte Verzicht auf letzte Erkenntnis macht das Subjekt nicht ärmer, sondern beschenkt es mit dem Reichtum einer rätselhaft schillernden, unauslotbaren Haut der sinnlichen Dinge. Im Hinblick auf die hier geforderte Bescheidenheit und Zurückhaltung gegenüber hybriden metaphysischen Intentionen spricht Nietzsche von einer *Oberflächlichkeit aus Tiefe*, die er in der Kultur der griechischen Antike glaubt erkennen zu können: »Oh diese Griechen! Sie verstanden sich darauf zu leben: dazu thut Noth, tapfer bei der Oberfläche, der Falte, der Haut stehen zu bleiben, den Schein anzubeten, an Formen, an Töne, an Worte, an den ganzen Olymp des Scheins zu glauben! Diese Griechen waren oberflächlich – aus Tiefe.«⁵ Diese Position, die verschiedentlich als umgedrehter Platonismus bezeichnet wurde, sammelt gleichsam die Potenziale der verblassenden Metaphysik und Theologie, um sie der Oberfläche der Erscheinungen selbst zuzuführen. Im Effekt ist der in der platonischen Tradition diskreditierte Schein »nicht eine tothe Maske, die man einem unbekanntem X aufsetzen und wohl auch abnehmen könnte! Schein ist ... das wirkende und lebende selber.«⁶ Theodor W. Adorno, der selbst an diese Überlegungen anknüpfte, bemerkte an einer Stelle seiner *Philosophischen Terminologie*, Nietzsche habe »in einem bestimmten Sinn die Tiefe der Oberfläche allererst entdeckt«.⁷ Hier ist offenbar nicht jene Tiefe gemeint, die sich nach den Lehren der Metaphysik im Hintergrund der sinnlichen Welt öffnen soll, sondern eine Tiefe, die der Oberfläche selbst immanent ist.⁸ Dieser Unterschied ist von zentraler Bedeutung. Mit der Depotenzierung der von ihm so genannten Hinterwelten, über die Nietzsche vielfach

spottete, gewinnt das Subjekt eine Offenheit für die Komplexität des zuvor diskreditierten Scheins. Kants Einsicht in die Unbestimmbarkeit ästhetischer Phänomene wird so in der Vorstellung einer abgründig schimmernden Haut der Erscheinungen weitergeführt.

Diese Einsichten sind bei Nietzsche das Produkt bestimmter Entwicklungen. In den Frühschriften spricht er noch von ästhetischen Phänomenen, die in ihrer optimierten Präsenz von einem ebenso anziehenden wie bedrohlichen Hintergrund zeugen, ohne denselben der Erfahrung offenzulegen. Energetisch überdeterminiert, präsentiert sich die Oberfläche in diesem Fall als eine affektbesetzte Schranke beziehungsweise schützende Barriere, die das Wahrnehmungsbewusstsein von entgrenzenden Impulsen entlastet. Nietzsche entwickelt seine Einsichten in die Natur ästhetischer Erfahrung in diesem Kontext auf der Basis einer Theorie psychischer Triebe. Inspiriert durch das bei Kant beschriebene Spiel von Einbildungskraft und Verstand – auch Schillers Vorstellungen von einer Interaktion zwischen Stoff- und Formtrieb stehen im Hintergrund –, fordert der Autor von der Kunst ein proportional ausgeglichenes Verhältnis zwischen dionysischer und apollinischer Kraft.⁹ Weit davon entfernt, die Aufhebung der Ich-Grenzen im Rausch zu fordern, entwickelt er die Idee eines fein austarierten Kompromisses zwischen Abstoßungs- und Anziehungskräften, der garantiert, dass sich das ästhetische Artefakt weder als domestiziertes Objekt noch als verschlingender Abgrund präsentiert, der an der Identität des Subjekts rüttelt. Eine psychodynamische Konstellation dieser Art bildet zweifellos auch die Voraussetzung einer ästhetischen Erscheinung, die jene intrinsische Komplexität besitzt, die ihren Hintergrund zwar nicht vergessen, aber doch gleichgültig werden lässt. Auch hier sind es offenbar gegeneinander gerichtete Triebkräfte, die sich wechselseitig in Schach halten. Nietzsches Theorie ästhetischer Erfahrung hat normative Implikationen. Dies gilt es zu berücksichtigen im Hinblick auf Versuche, den Philosophen für bestimmte Strategien des Postmodernismus in Anspruch zu nehmen.

Interagierende Triebkräfte

Die Vorstellung von einer abgründigen Haut der Erscheinungen impliziert also ein spezifisches Verhältnis zwischen interagierenden Triebkräften. Man kann dieses Modell als theoretischen Rahmen für die Beschreibung weiterer Spielarten ästhetischer Oberflächen nutzen. Hier sind zunächst Phänomene zu nennen, deren sinnliche Präsenz keinen viru-

9 »Beide Kunsttriebe«, so Nietzsche, »stehen in strenger wechselseitiger Proportion.«, in: *Die Geburt der Tragödie*, Bd. 1, ebd., S. 155.

5 Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, in: *Sämtliche Werke*, Hrsg. von G. Colli u. M. Montinari, Bd. 3, München 1980, S. 352.

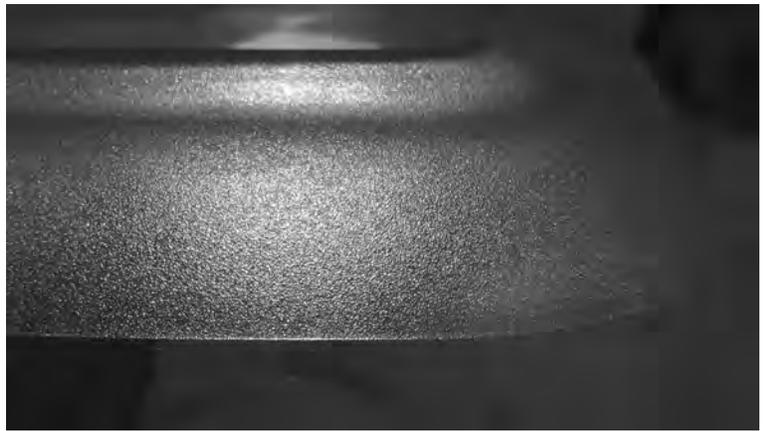
6 Friedrich Nietzsche, a.a.O., S. 417.

7 Theodor W. Adorno, *Philosophische Terminologie*, Bd. I, Frankfurt a. M. 1973, S. 136.

8 Vgl. Hans Zitko, *Nietzsches Philosophie als Logik der Ambivalenz*, Würzburg 1991, S. 167-175.

lenten Hintergrund zu besitzen scheint und auch über keine intrinsische Tiefe verfügt, die dafür jedoch in jenen Raum übergreift, der sie vom wahrnehmenden Subjekt trennt. Wie in den anderen Fällen auch, liegt hier eine Überdeterminiertheit der Erscheinung vor, die nunmehr allerdings den Vordergrund der Artefakte okkupiert. Oberflächen verwandeln sich in Quellen einer sinnlichen Strahlung, deren Intensität die Differenz von Werk und Subjekt relativiert und im Grenzfall einebnet. Reich ornamentierte Räume des Barock, aber auch Werke des Expressionismus oder der Popularkultur bilden den Anstoß entsprechender Erfahrungen. Unabhängig von der objektiv-metrischen Struktur ihres materiellen Substrats fördern derartige Oberflächen die Illusion des Bestehens einer konkaven Raumsphäre, die das Subjekt einhüllt und ummantelt. Man könnte von einer Implosion des Wahrnehmungsraums sprechen, die das Ich-Bewusstsein schwächt oder auslöscht. Vorausgesetzt ist dabei eine spezifische Triebkonstellation, in der die entdifferenzierenden Kräfte die Oberhand besitzen. In diese Richtung arbeiten bestimmte Strategien des Postmodernismus, deren Interesse an einer entsprechenden Ästhetik die Neigung zu ekstatischen Zuständen impliziert, selbst wenn es sich hier nur um Formen einer kalten, scheinbar affektlosen Ekstase handelt.¹⁰ Die implizierten Immersionszustände kontrastieren den normativen Vorstellungen bei Nietzsche, denn in ihnen wird jenes mittlere Verhältnis zwischen Nähe und Distanz in Richtung einer Tilgung der Distanzen unterlaufen.

Auf der anderen Seite finden sich ästhetische Oberflächen, die dem Subjekt fern stehen und sich demselben als Repräsentanten einer reinen, unbefleckten Objektivität darbieten. Ein Beispiel geben Werke des sogenannten Minimalismus in der bildenden Kunst, von denen die begleitende Theorie behauptete, hier sei die Idee einer puren Buchstäblichkeit des formal Gegebenen Gestalt geworden. Eine künstlerische Strategie, die den ästhetischen Artefakten jeden Rest an Illusionismus und semantischem Mehrwert austreiben möchte, richtet ihr Interesse auf die reine Faktizität des geometrischen Objekts. Doch der theoretisch propagierte Positivismus zeigt sich bei genauerer Betrachtung selbst als Illusion. Als ästhetische Phänomene zur Geltung gebracht, besitzen die minimalistischen Objekte zwangsläufig ein Maß an Überdeterminiertheit, die über die bloße Faktizität ihres materiellen Daseins hinaus greift. Wie immer man diese Überdeterminiertheit deutet, Michael Fried hatte eine richtige Intuition, indem er darauf aufmerksam machte, dass die Objekte des Minimalismus als Teil theatralischer Inszenie-



rungen zu begreifen seien. »Das Eintreten der Literalisten«, so Fried, »für die Objektivität bedeutet nichts anderes als ein Plädoyer für eine neue Art von Theater [...] Während in früherer Kunst ›alles, was das Werk hergibt, stets in ihm selbst lokalisiert‹ ist, wird in der literalistischen Kunst ein Werk *in einer Situation* erfahren – und zwar in einer, die geradezu definitionsgemäß den Betrachter mit umfasst.«¹¹ Ein essenzieller Bestandteil der Inszenierung ist das im Raum verortete Subjekt, das hier nicht durch Oberflächenreize überwältigt, sondern durch die hermetisch erscheinende Epidermis der Gegenstände auf Distanz gehalten wird. Die tautologisch anmutenden Oberflächen implizieren eine psychodynamische Konstellation, die eine Selbstkontrolle auf Seiten des Wahrnehmenden fordert. Wenn

10 Vgl. Frederic Jameson, *Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus*, in: Andreas Huyssen, Klaus R. Scherpe (Hrsg.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek bei Hamburg, S. 45-102 und Hans-Georg von Arburg u.a. (Hrsg.), *Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur, Theater*, Zürich/Berlin 2008.

11 Michael Fried, *Kunst und Objektivität*, in: Gregor Stemmerich, *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden, Basel 1995, S. 342. Vgl. in diesem Band auch Donald Judd, *Spezifische Objekte*, S. 59-73.

diese Objekte auch ihren räumlichen Kontext und das rezipierende Subjekt einschließen, so besitzt ihre Erscheinung dennoch eine Distanz schaffende, konvex anmutende Präsenz. Bleibt man hier im Bild, so lässt sich vermuten, dass die durch Nietzsche ins Spiel gebrachte intrinsische Tiefe der Oberfläche dann ihr Maximum erreicht, wenn sich die gegenläufigen Impulse der Aufhebung und der Produktion von Distanzen – und das heißt der Herstellung konkav oder konvex anmutender Strukturen des Raumes – wechselseitig korrigieren und eingrenzen. Diese Oberfläche wäre weder von inkludierender noch von exkludierender Art.

Wechselwirkung von Idealtypen

Die differierenden Spielarten ästhetischer Oberflächen sind nicht als empirische Befunde, sondern als *Idealtypen* zu behandeln, das heißt, sie treten in der Kunst nicht unbedingt in reiner und unvermischter Gestalt hervor. Grundsätzlich muss man von der Möglichkeit ausgehen, dass sich unterschiedlichste Synthesen und Gemengelagen zwischen denselben herausbilden können. So ist vorstellbar, dass sich etwa in einer musikalischen Komposition Momente ästhetischer Metaphysik, eines bestimmten Tiefendrangs der Tonsprache, mit Sequenzen abwechseln, in denen das kompositorische Gefüge den Charakter einer flachen, selbstgenügsamen Epidermis entwickelt; eine von Fall zu Fall hinzutretende wirkungsästhetische Potenzierung der Klänge, die den Hörer überfluten und einhüllen, kann derartige Konstellationen ergänzen. Schließlich eröffnet vor allem die neue Musik mit ihrer Strategie, Geräusche unterschiedlicher Art einzusetzen, alternative Möglichkeiten der Artikulation und Wechselwirkung ästhetischer Präsenzen. Doch nicht nur der diachrone Wechsel, auch das synchrone Bestehen unterschiedlicher Oberflächen ist zu berücksichtigen. So sind Beispiele denkbar, in denen das Idiom einer metaphysisch inspirierten Tonsprache mit einem wirkungsästhetischen Übergreifen des Klangmaterials auf den Rezipienten konvergiert, so dass die Komposition als eine durchlässige Membran wahrgenommen wird, die das aus dem Hintergrund andrängende Ausdruckspotenzial direkt auf das erlebende Subjekt weiterleitet. Verhältnisse dieser Art können sich im Werkverlauf verschieben und anderen Verbindungen und Synthesen Raum geben. So ist das Werk der Möglichkeit nach Schauplatz mehrerer, untereinander verkoppelter Formen ästhetischer Präsenz.

Der Wechsel und die Interaktion zwischen den Spielarten von Oberflächen können sich in
6 der Wahrnehmung und Deutung derselben in

bestimmter Weise niederschlagen. Im Kontext eines ästhetisch artikulierten Agnostizismus, der letzte Hinterwelten leugnet, werden metaphysisch anmutende Sequenzen womöglich als bloße Zitate wahrgenommen; dieselben Sequenzen könnten in einem anderen Kontext durchaus als Beispiele eines ungebrochenen ästhetischen Essenzialismus wahrgenommen werden. Auch der punktuelle Einsatz von Geräuschen in der neuen Musik modifiziert die Wahrnehmung der auf traditionelle Weise gebildeten Anteile einer Komposition, während diese Anteile ihrerseits auf die Rezeption ihres Gegenübers ausstrahlen. Mit dem Programm, unterschiedliche ästhetische Häute synchron oder diachron aufeinander treffen zu lassen, besitzt die Kunst ein spezifisches Instrument der Selbstreflexion. Das Durchdeklinieren von Typen, das in jedem Fall eine entsprechende Differenzierungsfähigkeit voraussetzt, fördert ästhetisches Wissen sowohl auf Seiten der Produzenten als auch auf Seiten des Publikums. Man hat es hier mit einer in besonderer Weise theorieaffinen Praxis zu tun, die ihr Gegenstück in analytischen Kommentaren oder Reflexionsformen findet.¹² Doch nicht erst die Zusammenführung unterschiedlicher Typen ästhetischer Präsenz, bereits der einzelne Fall derselben besitzt eine Nähe zur Sphäre des Wissens, denn wo Oberflächen *als Oberflächen* erfahren oder gedacht werden, darf von möglichen Hintergründen nicht geschwiegen werden. Die Affinität des Motivs der Oberfläche zur Frage einer von Illusionen befreiten Wahrnehmung und Erkenntnis bleibt auch jenseits der Metaphysik erhalten. Transferiert etwa in die Sphäre einer mit sich selbst und der Gesellschaft beschäftigten Psyche, stellt sich dieses Motiv als zentraler Baustein eines Wahrheitsdiskurses dar. Selbst dort, wo im Postmodernismus der Wille zu hintergrundlosen ästhetischen Ereignissen vorherrscht, schleppt die Erfahrung die Idee einer die Erscheinung hinterfragenden oder durchdringenden Erkenntnis mit sich fort. ■

12 Zur Rolle der Theorie und Reflexion in der Kunst vgl. Hans Zitzko, *Reflektierte Wahrnehmung. Zum schwierigen Verhältnis von Theorie und Praxis in der Kunst*, in: ders. (Hrsg.), *Theorien ästhetischer Praxis. Wissensformen in Kunst und Design*, Köln 2013.