

Die Erschöpfung der Apophatik

Grenzreflexion und das Ende künstlerischer Novität

von **Betves Eszbestek**

Abstract

Der Aufsatz entwickelt aus Erwin Otts Grenzontologie ein strukturelles Theorem zur Erklärung des seit der Jahrhundertwende kaum zu leugnenden Stillstands künstlerischer Innovation über alle Sparten hinweg. Gegen die naheliegende, aber letztlich triviale Übertragung der Doppelstruktur von Ermöglichung und Entzug auf das Kunstwerk – ein ästhetischer Gemeinplatz seit Kant – wird die These entwickelt, dass der Befund einer spezifischeren Erklärung bedarf: Performative Apophatik, wie sie Ott an Nāgārjuna und Whitehead rekonstruiert, ist als immanente Kritik strukturell auf eine Bedingung angewiesen, die in der Theorie unausgesprochen bleibt – auf einen Gegenüber, der die zu destruierende Bestimmtheit noch naiv und ernsthaft besetzt. Die kulturelle Diffusion der Grenzreflexion, die das zwanzigste Jahrhundert vollzogen hat, hat diesen Gegner innerhalb des Kunstfeldes selbst zum Verschwinden gebracht: Der Verweis auf die Grenzstruktur wird, sobald er allgemein verfügbares Wissen ist, selbst zu einer positiv bestimmbareren Gattung und damit zur Bestimmungsleistung statt zum Vollzug. Anhand zweier strukturell entgegengesetzter, aber gleichermaßen aus diesem Mechanismus folgender Verfallsformen – Affirmation durch Absorption in der bildenden Kunst und Isolation durch Entzugsstarre in der Neuen Musik – wird gezeigt, dass Otts Komplementaritätsthese von Apophatik und Prozess als Diagnoseinstrument für beide Pathologien dient. Weder die Steigerung apophatischer Verfahren noch die Bezugnahme auf ein vermeintlich naives Außen erweisen sich als Ausweg, da beide Strategien das Immanenzkriterium verletzen oder den Zirkel lediglich auf eine andere Ebene verlagern. Im Rückgriff auf Otts eigene Bedingtheitsklausel der transzendentalen Notwendigkeit wird die These präzisiert: Die Grenzstruktur bleibt ontologisch invariant, doch ihre kulturelle Wirksamkeit ist an eine historisch erschöpfbare Voraussetzung gebunden, deren Verbrauch kein kontingenter, sondern ein aus der Struktur der performativen Apophatik selbst notwendig folgender Vorgang ist. Der Aufsatz schließt mit einer Reflexion auf den eigenen argumentativen Status, der die diagnostizierte Erschöpfung beschreibt, ohne sie – anders als die Kunst – vollziehen zu müssen.

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung: Der Befund und sein Rätsel

II. Warum die naheliegende Ästhetik banal bleibt

III. Performative Apophatik und ihre stillschweigende Bedingung

IV. Die kulturelle Diffusion der Grenzstruktur

1. Der Zirkel der Selbstanwendung
2. Warum die Selbstanwendung ihre eigene Schutzfunktion verliert

V. Zwei Verfallsformen

1. Affirmation durch Absorption (bildende Kunst)
2. Isolation durch Entzugsstarre (Neue Musik)
3. Die Komplementaritätsthese als Diagnoseinstrument

VI. Die Geschlossenheit des Möglichkeitsraums

1. Verfahrenssteigerung als Verlagerung, nicht Lösung
2. Das Außen als Bestimmungsleistung statt Verweis
3. Gegenproben: dezentrierte Ermöglichungsgründe, Barad, Gradualität

VII. Konsequenz für die Invarianzthese

VIII. Schluss: Der Status des eigenen Arguments

I. Einleitung: Der Befund und sein Rätsel

Es gibt einen Befund, der sich seit der Jahrhundertwende kaum mehr leugnen lässt, so unbehaglich er der Selbstbeschreibung des Kunstbetriebs auch sein mag: Die genuine künstlerische Innovation ist, über alle Sparten hinweg, weitgehend zum Stillstand gekommen. Die bildende Kunst variiert seit Jahrzehnten ein Repertoire konzeptueller Gesten, dessen Grundformen im zwanzigsten Jahrhundert bereits vollständig entwickelt wurden. Die Neue Musik hat ihre kompositorischen Verfahren institutionell stabilisiert, ohne dass sich seit langem noch Entwicklungen ereigneten, die den Bruch markierten, den etwa die Wiener Schule oder die Darmstädter Schule selbst markiert hatten. Die Literatur, das Theater, der Film – überall begegnet derselbe Befund: Verfeinerung, Variation, Rekombination, aber kein Ereignis, das den Rahmen, in dem es sich vollzieht, selbst neu bestimmte.

Diese Diagnose ist nicht neu. Sie gehört zum Standardrepertoire der Kulturkritik, und ebendeshalb ist Vorsicht geboten. Wer den Befund kulturpessimistisch deutet – als Verfall, als Erschöpfung des Talents, als Symptom einer dekadenten Spätzeit –, bewegt sich in einer Tradition, die so alt ist wie die Klage selbst und die für gewöhnlich mehr über die Klagenden als über ihren Gegenstand verrät. Der vorliegende Aufsatz verfolgt eine andere Spur. Er fragt nicht, warum die Kunst schlechter geworden ist – eine Frage, die schon in ihrer Formulierung eine unhaltbare Prämisse transportiert –, sondern ob sich aus einer unabhängig motivierten ontologischen Theorie ein strukturelles Theorem gewinnen lässt, das den Befund nicht beklagt, sondern erklärt.

Die Theorie, von der dieser Aufsatz ausgeht, ist [Erwin Otts Grenzontologie](#) – eine systematische Untersuchung der apophatischen und prozessualen Reaktionsformen, mit denen ontologisches Denken auf die Grenzstruktur reagiert, die ihm selbst immanent ist, sobald es seine eigenen Voraussetzungen vollständig reflektiert. Otts Apparat ist nicht für die Ästhetik entwickelt worden; er ist eine Theorie der Bedingungen, unter denen Bestimmtheit überhaupt möglich ist. Genau darin liegt seine Brauchbarkeit für die hier verfolgte Frage. Denn die naheliegende Versuchung, Otts Begriffe direkt auf das Kunstwerk zu übertragen – das Werk als Grenzphänomen, das durch das Wechselspiel von Ermöglichung und Entzug lebt –, führt in eine Sackgasse der Trivialität, die im folgenden

Abschnitt kurz markiert werden muss, bevor die eigentliche Fragestellung Kontur gewinnen kann.

Die These, die dieser Aufsatz entwickelt, lautet in ihrer knappsten Form: Der Stillstand künstlerischer Innovation ist kein kontingenter historischer Unfall, sondern die notwendige Konsequenz eines Mechanismus, der sich aus der inneren Logik der performativen Apophtatik selbst ergibt, sobald diese kulturell vollständig diffundiert. Was als Erschöpfung der Kunst erscheint, ist in Wahrheit die Erschöpfung einer Möglichkeitsbedingung – einer Bedingung, die in Otts eigener Theorie der performativen Apophtatik unausgesprochen vorausgesetzt, aber nicht thematisiert wird. Diese Bedingung freizulegen, ihren Verbrauch im Fall der Gegenwartskunst nachzuzeichnen und die Konsequenzen für Otts Invarianzthese zu bestimmen, ist das Programm der folgenden Untersuchung.

II. Warum die naheliegende Ästhetik banal bleibt

Bevor die eigentliche These entwickelt werden kann, muss ein naheliegender, aber unergiebigere Weg versperrt werden. Otts Grenzontologie legt eine direkte Übertragung auf das Kunstwerk geradezu nahe: Das Werk wäre dann kein Substanz-Ding mit intrinsisch fixierter Bedeutung, sondern ein relationaler Knotenpunkt, dessen ästhetischer Gehalt sich der vollständigen positiven Bestimmung entzieht, während er zugleich – als Bedingung seiner Wirkung – Bestimmungen allererst ermöglicht. Das Kunstwerk, so ließe sich sagen, lebt von eben jener Doppelfunktion, die Ott als die Grenze selbst beschreibt: Es konstituiert ästhetische Erfahrung, indem es sich ihrer endgültigen Festlegung entzieht. Diese Übertragung ist formal stimmig. Sie ist auch, das muss eingeräumt werden, philosophisch nicht falsch. Aber sie ist banal, und es lohnt sich, genau zu sagen, warum.

Sie ist banal, weil sie nichts behauptet, was die Ästhetik nicht längst und mit eigenen, oft präziseren Mitteln gewusst hätte. Dass das Kunstwerk sich jeder abschließenden Interpretation entzieht, ohne deshalb bedeutungslos zu sein, ist seit Kants Begriff des ästhetischen Ideenspiels, das den Verstand in eine unabschließbare Bewegung versetzt, ohne sie in einem Begriff zur Ruhe kommen zu lassen, ein Gemeinplatz der Ästhetik. Adornos Begriff des Kunstwerks als eines Rätselcharakters, der sich gegen seine eigene diskursive Auflösung sperrt und gerade darin sein Wahrheitsmoment hat, beschreibt strukturell dieselbe Konstellation – mit dem Vorzug, dass Adorno sie unmittelbar in die gesellschaftliche Funktion der Kunst einbettet. Gadammers Verständnis des Kunstwerks als eines Spielraums, der sich der Methode entzieht, ohne ihr Gegenstand zu sein, liefert eine dritte, ebenfalls eigenständig entwickelte Fassung derselben Einsicht. Wer also sagt, das Kunstwerk realisiere Ermöglichung und Entzug zugleich, sagt etwas Wahres, aber nichts Neues – und insbesondere nichts, wofür der erhebliche begriffliche Aufwand der Grenzontologie erforderlich wäre.

Der eigentliche Mangel dieser Übertragung liegt jedoch tiefer als in ihrer bloßen Redundanz. Sie ist nicht nur überflüssig, sondern auch diagnostisch stumm. Sie kann erklären, was Kunst im Prinzip leistet, aber sie kann nichts darüber sagen, warum diese Leistung an einem bestimmten historischen Punkt ausbleibt. Die Doppelstruktur von Ermöglichung und Entzug ist, in Otts eigenen Worten, eine transzendente Bedingung – sie gilt, wo sie gilt, unbedingt und ohne Abstufung. Eine Theorie, die nur diese Struktur an die Kunst heranträgt, müsste folglich erwarten, dass jedes Kunstwerk, sofern es überhaupt als Kunstwerk funktioniert, die

Grenzstruktur gleichermaßen realisiert – unabhängig davon, ob es 1500, 1900 oder 2020 entstanden ist. Genau das aber widerspricht dem Befund, von dem dieser Aufsatz ausgeht: dass die Realisierung dieser Struktur, gemessen an ihrer Fähigkeit, genuine Novität zu erzeugen, im Verlauf des letzten Jahrhunderts erkennbar erschöpft ist. Eine Theorie, die nicht zwischen den Epochen unterscheiden kann, in denen sie überprüft wird, hat für die hier verfolgte Frage keinen Erklärungswert – so unbestreitbar sie im Übrigen sein mag.

Was demnach gesucht werden muss, ist nicht eine weitere Bestätigung dessen, dass Kunst grenzontologisch verfasst ist, sondern eine Erklärung dafür, warum diese Verfasstheit unter bestimmten historischen Bedingungen produktiv bleibt und unter anderen nicht mehr. Diese Verschiebung der Fragestellung – von der Struktur des Kunstwerks zur historischen Bedingung ihrer Wirksamkeit – ist der eigentliche Ausgangspunkt der folgenden Untersuchung. Sie führt zurück zu einem Aspekt von Otts Theorie, der in der direkten Übertragung übersehen wird, weil er nicht das Kunstwerk selbst, sondern den Vollzug der apophatischen Operation betrifft: die Frage, unter welchen Bedingungen performative Apophatik – im Unterschied zur bloß assertorischen Beschreibung der Grenzstruktur – überhaupt wirksam werden kann.

III. Performative Apophatik und ihre stillschweigende Bedingung

Otts Unterscheidung zwischen den vier Typen apophatischer Operation – der epistemischen, der linguistischen, der ontologischen und der performativen – ist für die hier verfolgte Fragestellung von entscheidender Bedeutung, weil nur der vierte Typ die Struktur besitzt, die für eine Theorie künstlerischer Praxis überhaupt in Betracht kommt. Die ersten drei Typen vollziehen die apophatische Operation, wie Ott selbst betont, durch Aussagen: Sie beschreiben, dass der Ermöglichungsgrund unsere Erkenntnismittel übersteigt, dass er jenseits der Grenzen des Sagbaren liegt, oder dass jeder Versuch seiner positiven Bestimmung strukturell scheitern muss. Kunst aber beschreibt nicht – jedenfalls nicht primär, und wo sie es tut, wird sie zur Illustration einer These, nicht zu ihrem Vollzug. Wenn Kunst an der Grenzstruktur teilhat, dann nur in der Weise, die Ott der performativen Apophatik vorbehält: Sie vollzieht das Scheitern positiver Bestimmung, anstatt es zu behaupten; sie realisiert die Grenze im Medium selbst, anstatt über sie zu sprechen.

Otts Rekonstruktion der performativen Apophatik an Nāgārjuna liefert das präziseste verfügbare Modell für diesen Vollzugscharakter, und es lohnt sich, ihre Struktur genau zu rekapitulieren, bevor die für diesen Aufsatz entscheidende Lücke sichtbar gemacht werden kann. Das erste der vier Strukturmerkmale, die Ott herausarbeitet, ist die immanente Kritik: Die performative Apophatik setzt keinen externen Maßstab ein, von dem aus die Inadäquatheit positiver Bestimmungen beurteilt würde, sondern entwickelt die Konsequenzen dieser Bestimmungen aus ihren eigenen Prämissen heraus, bis sie an den eigenen Voraussetzungen scheitern. Das prasaṅga-Argument funktioniert, indem es zeigt, dass die svabhāva-Annahme, konsequent zu Ende gedacht, zu Aporien führt, die der Gegner selbst nicht akzeptieren kann.

Genau an dieser Stelle liegt die Voraussetzung, die Otts Darstellung zwar an keiner Stelle bestreitet, die sie aber auch nicht eigens thematisiert, weil sie für die genealogische Rekonstruktion selbstverständlich ist: Die immanente Kritik benötigt eine Position, gegen die sie sich richtet – einen Gegenüber, der die zu destruierende Bestimmtheit nicht ironisch,

nicht vorbehaltlich, nicht bereits im Wissen um ihre Kontingenz, sondern ernsthaft besetzt. Das prasaṅga-Argument trifft auf einen Gegner, für den die svabhāva-Ontologie der Abhidharma-Schulen keine zu prüfende Hypothese, sondern eine tragende Gewissheit ist. Whiteheads Kritik der Substanzontologie trifft auf eine wissenschaftliche und philosophische Tradition, die das Substrat-Modell als unhinterfragte Selbstverständlichkeit voraussetzt. In beiden Fällen ist die Wirksamkeit der apophatischen Operation an die Nichtverfügbarkeit ihres eigenen Resultats beim Adressaten gebunden. Der Zusammenbruch, den die immanente Kritik herbeiführt, ist nur dort ein Ereignis, wo er nicht bereits erwartet wird.

Diese Voraussetzung – nennen wir sie die Naivitätsbedingung der performativen Apophatik – ist in Otts Theorie nirgends als eigenständiges Theorem ausgewiesen. Sie ist stillschweigend in der genealogischen Methode selbst enthalten, die nach den strukturellen Zwängen fragt, die eine bestimmte Begriffsbildung notwendig machen, und die sich dabei auf historische Konstellationen stützt, in denen die destruierte Position de facto noch unbestritten war. Ott kann sich diese Stillschweigung leisten, weil sein Erkenntnisinteresse ein anderes ist: Er will zeigen, dass die apophatische Reaktionsform in verschiedenen, voneinander unabhängigen Traditionen strukturell invariant auftritt – nicht, unter welchen Bedingungen diese Reaktionsform ihre Wirksamkeit verliert. Für die genealogische Rekonstruktion ist die Naivitätsbedingung daher unproblematisch, weil sie in den untersuchten Fällen immer schon erfüllt war.

Für eine Theorie der Gegenwartskunst ist sie es nicht. Denn die Frage, die sich hier stellt, ist nicht, ob performative Apophatik möglich ist, sondern ob die Bedingung ihrer Möglichkeit – ein Gegenüber, das die zu destruierte Bestimmtheit noch naiv besetzt – im Feld der zeitgenössischen Kunstproduktion selbst noch vorzufinden ist. Wenn diese Bedingung, anders als bei Nāgārjuna oder Whitehead, nicht mehr gegeben ist, dann ändert sich nicht die Struktur der Grenzstruktur selbst – die bleibt, wie noch zu zeigen sein wird, ontologisch invariant –, sondern die Möglichkeit, sie performativ, im Vollzug eines Werkes, wirksam werden zu lassen. Genau diese Verschiebung – von der Frage, ob die Grenzstruktur besteht, zur Frage, ob ihr performativer Vollzug noch eine Reibungsfläche findet – ist der Ansatzpunkt, von dem aus sich der kulturelle Mechanismus rekonstruieren lässt, der im folgenden Abschnitt zu entwickeln ist.

IV. Die kulturelle Diffusion der Grenzstruktur

1. Der Zirkel der Selbstanwendung

Die im vorigen Abschnitt freigelegte Naivitätsbedingung erlaubt es, den historischen Befund zu formulieren, von dem dieser Aufsatz ausgeht: Was im Verlauf der westlichen Moderne geschehen ist, ist nicht in erster Linie eine Veränderung der künstlerischen Verfahren, sondern eine Veränderung des epistemischen Status der Grenzstruktur selbst. Was bei Nāgārjuna, bei Eckhart, selbst noch bei Whitehead philosophisches Spezialwissen war – dass Bedeutung relational und nicht intrinsisch konstituiert ist, dass jede Fixierung den Überschuss verfehlt, der sie ermöglicht, dass der Rahmen das Gerahmte allererst hervorbringt –, ist im Verlauf des zwanzigsten Jahrhunderts zu diffusem, allgemein verfügbarem Kulturwissen geworden. Strukturalismus, Poststrukturalismus, die kunsttheoretische Rezeption von Wittgenstein und Derrida, die institutionelle Verankerung der Kunsttheorie an Akademien und Kunsthochschulen haben einen Zustand hergestellt, in

dem die Pointe der Grenzreflexion nicht mehr Resultat, sondern Ausgangspunkt künstlerischer Produktion ist.

Damit gerät die performative Apophatik der Kunst in eine Konstellation, die sich mit Otts eigenen Mitteln als Zirkel in dem Sinn beschreiben lässt, den Ott dem Begriff in seiner Analyse der drei Aporien positiver Selbstfundierung gibt. Der Zirkel entsteht dort, wo eine Operation, die ihre Bestimmtheit aus sich selbst beziehen soll, in Wahrheit voraussetzt, was sie zu leisten vorgibt. Die apophatische Geste – die Verweigerung positiver Festlegung, der Verweis auf den Entzug, die Destruktion naiver Bestimmtheit – sollte ihre Wirksamkeit aus dem Vollzug selbst beziehen, aus der Reibung an einer noch bestehenden positiven Ordnung. Sobald aber diese Geste selbst zum kulturell verfügbaren, erkennbaren, lehrbaren Verfahren geworden ist – sobald es eine Gattung der Grenzreflexion gibt, mit eigenen Konventionen, eigener Ausbildung, eigenem Markt –, bezieht sie ihre Bestimmtheit nicht mehr aus dem Zusammenbruch einer naiven Position, sondern aus der bloßen Wiederholung ihrer eigenen Form. Die Operation, die der naiven Bestimmtheit entgegenwirken sollte, ist selbst zu einer neuen, positiv identifizierbaren Bestimmtheit geworden: zum Verweis-auf-den-Entzug als Stil, als Schule, als institutionell anerkanntes Verfahren. Duchamps Geste war, in ihrem historischen Moment, ein Akt immanenter Kritik an einem Kunstbegriff, der seine eigene institutionelle Bedingtheit noch nicht reflektierte. Ihre tausendfache Wiederholung – als Zitat, als Hommage, als Standardrepertoire der Konzeptkunst – ist keine Kritik mehr, sondern die Anwendung eines etablierten Verfahrens auf neues Material. Der Zirkel besteht darin, dass die Bedingung der eigenen Möglichkeit – die Nichtverfügbarkeit der eigenen Einsicht – durch den eigenen Vollzug systematisch aufgehoben wird.

2. Warum die Selbstanwendung ihre eigene Schutzfunktion verliert

Gegen diese Diagnose ließe sich ein Einwand erheben, der direkt aus Otts eigener Theorie folgt und der ernst genommen werden muss, bevor die Argumentation fortschreiten kann. Das dritte Strukturmerkmal der performativen Apophatik, das Ott sowohl bei Nāgārjuna als auch bei Eckhart und im Daodejing nachweist, ist die Selbstanwendung: Die apophatische Operation wendet auf sich selbst an, was sie über die Grenzstruktur behauptet. Śūnyatā ist selbst leer; das prasaṅga-Argument hat selbst keinen svabhāva; wer śūnyatā als feste Ansicht festhält, ist, in Nāgārjunas eigener Formulierung, ein unheilbarer Fall. Diese Selbstanwendung hat bei Ott eine genau bestimmte Funktion: Sie verhindert, dass die apophatische Operation selbst zu einer neuen positiven Fixierung erstarrt, zu einem neuen Besitz des Denkens, der die Grenzstruktur auf andere Weise wiederum einschliesse. Wenn die performative Apophatik über einen eingebauten Schutzmechanismus gegen genau die Verdinglichung verfügt, die im vorigen Abschnitt als ihr kulturelles Schicksal beschrieben wurde, dann stellt sich die Frage, warum dieser Mechanismus im Fall der Kunst versagt haben sollte. Warum gelingt der Selbstanwendung bei Nāgārjuna, was der Gegenwartskunst offenbar nicht gelingt: die eigene Erschöpfung selbst zum Gegenstand der nächsten apophatischen Geste zu machen und sich dadurch der Verdinglichung zu entziehen?

Die Antwort liegt in einer Asymmetrie, die zwischen dem philosophischen und dem künstlerischen Vollzug der Selbstanwendung besteht und die Ott, da sie für seine eigene Untersuchung nicht entscheidend ist, nicht thematisiert. Nāgārjunas Selbstanwendung – śūnyatā ist selbst leer – bleibt auf der Ebene der Aussage und ihres unmittelbaren Vollzugs:

Sie wird im selben argumentativen Atemzug realisiert, in dem die ursprüngliche Kritik vollzogen wird, ohne dass dazu ein neuer, eigenständiger Akt der Reflexion über die eigene Position nötig wäre. Sie ist, in Otts Terminologie, Teil des Vollzugs selbst, nicht eine nachträgliche Betrachtung dieses Vollzugs. Eine Kunst, die ihre eigene Erschöpfung thematisierte – die also etwa explizit zum Gegenstand machte, dass die Geste der Grenzüberschreitung selbst zur Konvention geworden ist –, vollzieht jedoch genau jene Verschiebung, die im Abschnitt über das naive Außen noch genauer zu untersuchen sein wird: Sie spricht über ihre eigene Verfasstheit, anstatt sie zu vollziehen. Die Aussage „die apophatische Geste ist erschöpft“ ist selbst eine assertorische Bestimmung, kein performativer Akt; sie behandelt die eigene Erschöpfung als Gegenstand, über den reflektiert, kommentiert, ironisiert wird, und reproduziert damit exakt jene Distanz von Aussage und Vollzug, die die performative Apophatik per definitionem überwinden sollte.

Die Selbstanwendung schützt also nur dort vor Verdinglichung, wo sie selbst noch Teil eines ungebrochenen Vollzugs ist – wo das Sagen, dass die eigene Aussage leer ist, noch denselben performativen Status hat wie die Aussage, auf die es sich bezieht. Sobald aber die Notwendigkeit der Selbstanwendung selbst zum kulturell verfügbaren Wissen geworden ist – sobald Künstler wissen, dass die eigene Geste der Grenzreflexion sich selbst unterlaufen muss, um nicht zu erstarren, und diese Selbstunterlaufung explizit inszenieren –, wird die Selbstanwendung zur zweiten Stufe genau jenes Zirkels, den sie eigentlich durchbrechen sollte. Die ironische Meta-Reflexion über die eigene Erschöpfung, wie sie weite Teile der Gegenwartskunst prägt, ist keine Rettung der performativen Apophatik, sondern ihre konsequenteste Form der Selbstverdinglichung: Sie weiß um den Mechanismus, den sie vollzieht, und genau dieses Wissen entzieht ihr die Naivität des Adressaten, von der die ursprüngliche Wirksamkeit der Selbstanwendung abhing. Die Schutzfunktion, die Ott bei Nāgārjuna beschreibt, setzt voraus, dass die Selbstanwendung selbst noch unerwartet ist. Wo sie erwartet wird – und in einem Kunstfeld, das die eigene Reflexivität zum Programm erhoben hat, wird sie erwartet –, verliert sie genau die Funktion, die sie schützen sollte.

V. Zwei Verfallsformen

1. Affirmation durch Absorption (bildende Kunst)

Der im vorigen Abschnitt rekonstruierte Zirkel hat in der bildenden Kunst eine Verfallsform hervorgebracht, die sich als Verlust der Entzugsdimension bei intakter, ja gesteigerter Ermöglichungsdimension beschreiben lässt. Das Werk hört nicht auf, Anschlusskommunikation zu erzeugen – im Gegenteil, der zeitgenössische Kunstbetrieb erzeugt mehr Diskurs, mehr Ausstellungen, mehr Zirkulation um das einzelne Werk als je zuvor. Was verloren geht, ist die Funktion, die der Entzug innerhalb dieser Ermöglichung ursprünglich hatte: die Unmöglichkeit, das Werk in seiner Bedeutung abschließend zu fixieren. Diese Unmöglichkeit ist nicht verschwunden, weil das Werk plötzlich eindeutig geworden wäre; sie ist verschwunden, weil die Geste des Sich-Entziehens selbst zu einem identifizierbaren, klassifizierbaren, marktfähigen Verfahren geworden ist – zu einer Bestimmtheit zweiter Ordnung, die genauso reibungslos zirkuliert wie zuvor die positiven Inhalte, gegen die sie sich einst richtete.

Duchamps Geste bleibt das instruktive Paradigma, gerade weil ihre historische Wirksamkeit und ihre spätere Erschöpfung in derselben Operation angelegt sind. Das Urinal als Kunstwerk war, im Moment seiner ersten Ausstellung, ein Akt immanenter Kritik an einer Kunstinstitution, die den Werkbegriff – Originalität, handwerkliche Herstellung, ästhetische Qualität des Materials – noch naiv voraussetzte. Die Geste destruierte diese Voraussetzungen von innen, ohne ein neues positives Kunstkonzept an ihre Stelle zu setzen; sie realisierte exakt jene Asymmetrie von Destruktion und Konstruktion, die Ott als zweites Strukturmerkmal der performativen Apophatik beschreibt. Was aus dieser singulären, unwiederholbaren Destruktion folgte, war jedoch nicht ihre Fortsetzung, sondern ihre Kanonisierung: das Readymade als Gattung, die Aneignung gefundener Objekte als Standardverfahren, die Provokation der institutionellen Erwartung als selbst schon institutionell erwartetes Element der Ausstellungspraxis. Das Museum, das einst die Grenzüberschreitung erlitt, ist zur Instanz geworden, die sie kuratiert, archiviert und mit Wertsteigerung belohnt. Die apophatische Geste wird, wie es in Otts Sprache heißt, in die Ordnung des Bestimmten überführt – sie hört auf, Ermöglichungsgrund zu sein, und wird selbst zu einem Element der Ordnung, die sie ermöglichen sollte.

Das Resultat ist eine Kunst, die formal weiterhin den Vokabular des Entzugs spricht – Fragmentierung, Dekontextualisierung, institutionskritische Geste, ironische Distanz –, materialiter aber als Dekoration funktioniert: als ein Element, das in seinen Rezeptionskontext reibungslos integriert wird, ohne ihn zu stören. Dekoration ist hier nicht abwertend im Sinne mangelnder handwerklicher Qualität gemeint, sondern strukturell: Dekoration ist dasjenige, was einen Raum ausfüllt, ohne ihn zu verändern. Die Entzugsdimension, die einst dafür sorgte, dass das Werk seinen Kontext über sich hinaus verwies, ist neutralisiert; übrig bleibt die Ermöglichungsdimension, die nun ungebremst, ohne die Reibung des Entzugs, zirkuliert.

2. Isolation durch Entzugsstarre (Neue Musik)

Die Neue Musik – von der Wiener Schule über die Darmstädter Tradition bis zu Lachenmann und Ferneyhough – hat denselben Zirkel auf eine strukturell entgegengesetzte Weise beantwortet. Hier ist nicht die Ermöglichungsdimension geblieben und die Entzugsdimension verschwunden, sondern umgekehrt: Der Entzug – die Unzugänglichkeit, die Verweigerung jeder unmittelbaren Wiedererkennbarkeit, der bewusste Bruch mit Erwartungsmustern – ist real und intakt geblieben, hat aber jede ermöglichende Funktion verloren. Das Publikum, das von dieser Musik abgeschnitten ist, erfährt den Entzug nicht als produktive Spannung, sondern als bloße Abwesenheit von Zugang. Es gibt keinen Rezeptionsraum mehr, in dem die Spannung von Ermöglichung und Entzug als solche erfahrbar wäre, weil die Ermöglichungsseite – das Moment, in dem das Werk trotz seiner Unbestimmtheit etwas eröffnet, an dem die Rezeption sich produktiv abarbeiten kann – institutionell auf einen sehr kleinen Kreis von Spezialisten geschrumpft ist.

Bemerkenswert an dieser Verfallsform ist, dass sie ohne Innovation auskommt und dennoch Widerständigkeit bewahrt – eine Kombination, die zunächst paradox erscheint, sich aber aus der hier entwickelten Diagnose erklärt. Die kompositorischen Verfahren der Neuen Musik sind seit Jahrzehnten kanonisiert: Klangfarbenkomposition, erweiterte Spieltechniken, serielle und postserielle Strukturprinzipien, Mikrotonalität. Diese Verfahren werden an Hochschulen gelehrt, in Fachzeitschriften systematisiert, von Ensembles routiniert eingeübt.

Die Unzugänglichkeit, die das Publikum erfährt, ist also nicht das Ergebnis fortlaufender, unvorhersehbarer Innovation, sondern das Ergebnis einer stabilisierten, in sich geschlossenen Sprache, deren Schwierigkeit invariant geworden ist. Der Entzug hat hier dieselbe Bewegung durchlaufen wie die Ermöglichung in der bildenden Kunst: Er ist von einem Ereignis zu einem Verfahren geworden, von einem Vollzug zu einer Konvention – nur dass die Konvention hier nicht in mühelose Zirkulation mündet, sondern in institutionalisierte Isolation.

Diese zweite Verfallsform widerlegt damit implizit eine naheliegende Gegenthese zu diesem Aufsatz: dass die Lösung für die Erschöpfung der Apophatik einfach in der Steigerung des Entzugs läge – in radikalerer Unzugänglichkeit, schärferer Verweigerung. Die Neue Musik hat diesen Weg konsequent beschritten und ihn dennoch nicht aus dem Zirkel herausgeführt. Der Entzug, isoliert von der Ermöglichung, erstarrt ebenso wie die Ermöglichung, isoliert vom Entzug. Beide Verfallsformen sind, in ihrer scheinbaren Gegensätzlichkeit, Symptome desselben strukturellen Defekts.

3. Die Komplementaritätsthese als Diagnoseinstrument

Dass diese beiden, phänomenal kaum unähnlicheren Pathologien sich als zwei Spielarten eines einzigen Mechanismus verstehen lassen, wird erst sichtbar, wenn man sie an Otts Komplementaritätsthese von Apophatik und Prozess zurückbindet. Ott entwickelt diese These – dass Apophatik und Prozess komplementäre Grenzbegriffe sind, die verschiedene Dimensionen derselben Grenzstruktur beschreiben und von denen keine ohne die andere vollständig ist – im Kontext seiner ontologischen Untersuchung, doch ihre Struktur überträgt sich präzise auf die hier diagnostizierten ästhetischen Verfallsformen. Eine ontologische Apophatik ohne prozessuale Komplementarität, so Ott, tendiert dazu, den Ermöglichungsgrund als bloßes Jenseits zu behandeln, das zur ermöglichten Ordnung in keinem produktiven Verhältnis mehr steht. Genau das ist die Struktur der Entzugsstarre: ein Entzug, der nicht mehr ermöglicht, sondern nur noch verweigert – ein Jenseits ohne Übergang.

Die Affirmation durch Absorption realisiert die symmetrische Verfehlung. Hier ist die Ermöglichungsdimension – die Erzeugung von Anschlusskommunikation, von Diskurs, von Zirkulation – vollständig intakt, doch sie hat ihre Bindung an die Entzugsdimension verloren, die sie allererst zu mehr als bloßer Reproduktion bekannter Muster machen sollte. Das Werk ermöglicht Erfahrung, ohne sich ihr zu entziehen; es ist, in Otts Begriffen, vollständig in die Ordnung des Bestimmten überführt und hat aufgehört, deren Bedingung zu sein.

Beide Verfallsformen bestätigen damit, von entgegengesetzten Polen aus, dieselbe systematische Einsicht: Die Grenzstruktur ist keine additive Kombination zweier unabhängiger Eigenschaften, deren eine man steigern könnte, um den Mangel der anderen zu kompensieren. Sie ist eine notwendige Doppelstruktur, deren Komponenten sich wechselseitig konstituieren – Ermöglichung, die ohne Entzug zur bloßen Reproduktion wird, und Entzug, der ohne Ermöglichung zur bloßen Verweigerung erstarrt. Dass die zeitgenössische Kunst in zwei entgegengesetzte Richtungen aus dieser Doppelstruktur herausfällt, ist kein Zufall zweier unabhängiger Entwicklungen in zwei verschiedenen Sparten, sondern die notwendige Konsequenz eines einzigen Mechanismus: des Verbrauchs der Naivitätsbedingung, der in der einen Sparte die Entzugsseite, in der anderen

die Ermöglichungsseite kompensatorisch auflöst, ohne dass eine der beiden Reaktionen den eigentlichen Defekt beheben könnte.

VI. Die Geschlossenheit des Möglichkeitsraums

1. Verfahrenssteigerung als Verlagerung, nicht Lösung

Wenn die beiden im vorigen Abschnitt beschriebenen Verfallsformen tatsächlich symmetrische Verfehlungen derselben Doppelstruktur sind, dann liegt eine Auswegstrategie nahe, die in der zeitgenössischen Praxis auch tatsächlich verfolgt wird: die Verweigerung jeder Form von Struktur – beispielsweise in der Musik der Verzicht auf Motiv, feste Akkordfortschreitung, Taktmaß etc. zugunsten radikaler Improvisation, verstärkt durch aleatorische Elemente und technisch erzeugte, kaum vorhersehbare Klangemergen. Die Überlegung, die diesen Strategien zugrunde liegt, ist nachvollziehbar: Wenn die Erstarrung des Entzugs das Problem ist, dann müsste eine Steigerung der Unverfügbarkeit – mehr Kontingenz, mehr Verweigerung von Wiedererkennbarkeit, eine Auslagerung kompositorischer Entscheidungen an technische Prozesse, die das Bewusstsein selbst nicht mehr kontrolliert – die Erstarrung wieder aufbrechen.

Diese Strategie scheitert jedoch nicht zufällig, sondern aus einem Grund, der unmittelbar aus dem in Abschnitt IV entwickelten Zirkel folgt. Die Entscheidung, Struktur konsequent zu verweigern, ist selbst eine hochreflektierte, durch und durch strukturbewusste Operation. Sie setzt die vollständige Kenntnis dessen voraus, was vermieden werden soll, und definiert sich negativ zu diesem Wissen – sie ist, in der Begrifflichkeit, die Ott für Hegels bestimmende Negation entwickelt, eine Negation, die an das Negierte gebunden bleibt, auch wenn sie es nicht im hegelschen Sinn aufhebt. Aleatorik, die bewusst gegen Struktur gesetzt wird, ist nicht Abwesenheit von Bestimmtheit, sondern eine Bestimmtheit zweiter Ordnung: die Bestimmtheit des Sich-Entziehens als Verfahren. Die technische Auslagerung von Kontingenz z.B. an Studioteknik oder algorithmische Prozesse ändert daran nichts Wesentliches; sie verschiebt nur den Ort der Unvorhersehbarkeit vom Bewusstsein des Komponisten auf die Maschine, während die Entscheidung, diese Auslagerung als ästhetisches Verfahren zu wählen, vollständig reflektiert bleibt. Der Zirkel ist damit nicht aufgelöst, sondern um eine Stufe verschoben: von der Struktur des Werks zur Struktur seiner Erzeugung. Was als maximaler Entzug erscheinen sollte, erweist sich bei genauerer Betrachtung als eine weitere, subtilere Form jener Bestimmungsleistung, die die performative Apophatik gerade vermeiden müsste.

Diese Diagnose hat eine Konsequenz, die unbequemer ist als der bloße Befund des Scheiterns: Sie schließt nicht nur diese eine Strategie aus, sondern macht plausibel, dass jede denkbare Steigerung des Verfahrens demselben Mechanismus unterliegen müsste. Eine dritte Möglichkeit jenseits von Affirmation durch Absorption und Isolation durch Entzugsstarre würde, folgt man dieser Logik, eine Naivität gegenüber der eigenen Verfahrensweise voraussetzen, die durch keine Verfeinerung des Verfahrens selbst wiederherstellbar ist – weil jede Verfeinerung ihrerseits aus demselben reflektierten Bewusstsein hervorgeht, das die Naivität bereits ausschließt.

2. Das Außen als Bestimmungsleistung statt Verweis

Eine zweite, ebenso naheliegende Auswegstrategie besteht darin, die apophatische Operation nicht innerhalb des eigenen Mediums zu steigern, sondern auf ein vermeintlich naives Außen zu richten – auf Technologie, auf Wissenschaft, auf ökonomische Verwertungslogik, auf Bereiche also, die selbst noch eine robuste, unreflektierte positive Selbstverständlichkeit transportieren, an der sich Kritik neu entzünden könnte. Diese Strategie scheint zunächst plausibler als die erste, weil sie tatsächlich auf Positionen trifft, die naiv im strengen Sinn sind: Funktionalitätsdenken, Optimierungslogik, technologischer Fortschrittsglaube sind in weiten Teilen ihrer eigenen Praxis von der Grenzreflexion, die das Kunstfeld längst durchdrungen hat, unberührt geblieben.

Diese Strategie scheitert jedoch an einem Kriterium, das für die performative Apophatik konstitutiv ist und das im Übergang zum Außen notwendig verletzt wird: dem Kriterium der Immanenz. Das erste Strukturmerkmal performativer Apophatik, die immanente Kritik, verlangt, dass die Destruktion innerhalb derselben Prämissenordnung erfolgt, die sie destruiert – dass sie, wie Ott formuliert, die Konsequenzen der positiven Bestimmungen aus deren eigenen Prämissen heraus entwickelt. Eine Kunst, die sich explizit zu einem außerkünstlerischen Gegenstand verhält – die Technologie kommentiert, Wissenschaft thematisiert, ökonomische Logik kritisiert –, verlässt diese Immanenz notwendig. Sie macht eine Aussage über den Gegenstand, bezieht zu ihm Stellung, behandelt ihn als Thema. Das ist, in der von Ott eingeführten Unterscheidung, assertorisch, nicht performativ: Eine Aussage über die naive Positivität der Technologie – und sei sie noch so ironisch, kritisch oder dekonstruktiv formuliert – bestimmt etwas über diese Technologie, anstatt die Grenzstruktur im eigenen Vollzug zu realisieren. Nāgārjunas prasaṅga-Argument macht, das ist entscheidend, keine Aussage über svabhāva als äußeren Gegenstand; es vollzieht den Zusammenbruch der svabhāva-Annahme von innen, in den Prämissen, die der Gegner selbst teilt. Kunst, die über ein naives Außen spricht, bleibt demgegenüber in der Außenperspektive der Kommentierung gefangen – sie zeigt die Grenzstruktur nicht, sie behandelt ein Thema.

Damit erweist sich auch diese zweite Strategie nicht als kontingent gescheitert, sondern als strukturell ausgeschlossen. Es genügt nicht, dass es naive Positionen gibt; es müsste eine Position geben, die das Werk selbst, von innen, noch ernsthaft besetzt – nicht als Gegenstand der Behandlung, sondern als eigene, unhintergehbare Voraussetzung der Produktion. Naivität als Gegenstand der Bezugnahme ist nicht dasselbe wie Naivität als geteilte Prämissenordnung, in der die Produktion selbst noch steht. Genau diese zweite, stärkere Form der Naivität ist es, die im Kunstfeld nicht mehr verfügbar ist – und ihre Abwesenheit lässt sich, anders als im Fall der Verfahrenssteigerung, durch keine Wahl des Gegenstands kompensieren, weil das Problem nicht im Gegenstand, sondern in der Struktur der Bezugnahme selbst liegt.

3. Gegenproben: dezentrierte Ermöglichungsgründe, Barad, Gradualität

Die bisherige Argumentation hätte wenig Gewicht, würde sie nicht auch den ernsthaftesten Einwänden standhalten, die sich aus Otts eigenem Apparat gegen sie erheben lassen. Drei solcher Einwände verdienen explizite Prüfung.

Der erste betrifft Otts Unterscheidung zwischen zentrierten und dezentrierten Ermöglichungsgründen. Während bei Plotin, Dionysios oder Eckhart der

Ermöglichungsgrund ein ausgezeichnetes Prinzip ist, gegen das sich die apophatische Operation richtet, ist er bei Nāgārjuna, im Daodejing, bei Fazang und bei Barad dezentriert: keine einzelne Position, sondern eine diffuse, universale Struktur. Daraus ließe sich der Einwand entwickeln, dass performative Apophatik gar keinen personalen, naiven Gegner im engeren Sinn benötigt, sondern sich ebenso an einer dezentrierten Struktur entzünden kann – und dass der Kunst dieser Weg offenstehen müsste, selbst wenn ihr ein naiver individueller Gegner fehlt. Der Einwand trifft jedoch nicht, sobald man genauer betrachtet, woran sich die dezentrierten Fälle tatsächlich reiben. Nāgārjunas *pratītyasamutpāda* entzündet sich nicht an einem diffusen Nichts, sondern an der ebenso dezentrierten, aber ebenso naiv vorausgesetzten Struktur der Abhidharma-Ontologie als ganzer Denktradition. Die Dezentrierung des Ermöglichungsgrundes hebt die Naivitätsbedingung also nicht auf, sie verschiebt sie nur von einer Einzelposition auf eine ganze, aber ebenso unreflektierte Denkordnung. Im Kunstfeld fehlt jedoch nicht nur der individuelle naive Gegner, sondern die unreflektierte Denkordnung als ganze – und genau das unterscheidet die Situation der Kunst von derjenigen Nāgārjunas.

Der zweite und gewichtigere Einwand betrifft Barad als unerwarteten Zeugen der Invarianzthese. Barads agentieller Realismus entsteht, wie Ott zeigt, in einem hochgradig reflektierten, theoretisch gesättigten Feld – der zeitgenössischen Physik und Wissenschaftsphilosophie – und stößt dort dennoch produktiv auf dieselbe Grenzstruktur, die Nāgārjuna oder Whitehead erschließen. Wenn Reflexionssättigung die apophatische Operation in der Physik nicht erschöpft, warum dann in der Kunst? Die Antwort liegt in einem Unterschied, den Ott selbst nicht thematisiert, der sich aber aus seiner eigenen Darstellung von Barads Ausgangspunkt rekonstruieren lässt: Barads Reibungsfläche ist nicht die eigene Theoriegeschichte, sondern ein empirischer Widerstand, der sich nicht wegreflektieren lässt – das Messproblem der Quantenmechanik selbst, das unabhängig davon besteht, wie viel philosophisches Wissen über Relationalität und Konstitution bereits verfügbar ist. Die Natur ist, anders gesagt, kein Gegenstand, der durch zunehmendes Wissen über sie selbst seine Widerständigkeit verliert; ihre Eigenheiten bleiben unabhängig vom Reflexionsstand der Theorie bestehen. Die Kunst hat keinen analogen empirischen Widerstand. Ihr Material – Konventionen, Gattungen, Rezeptionserwartungen – ist nicht unabhängig von der eigenen Reflexionsgeschichte gegeben, sondern besteht aus eben dieser Geschichte. Wo die Physik an einer Wirklichkeit arbeitet, die sich der Theorie entzieht, arbeitet die Kunst an einer Tradition, die durch und durch diskursiv erschlossen ist. Barad bestätigt damit nicht die Verfügbarkeit eines Auswegs für die Kunst, sondern bestätigt indirekt die hier vertretene Differenzierung: Apophatik bleibt produktiv, wo sie auf einen vom eigenen Diskurs unabhängigen Widerstand trifft, und erschöpft sich, wo dieser Widerstand fehlt.

Der dritte Einwand betrifft Otts Gradualitätsmoment: Identität und Stabilität sind, niemals binär, sondern stets graduell. Müsste demnach nicht auch die hier behauptete Erschöpfung der Apophatik graduell und nicht total sein? Dieser Einwand trifft zu und verlangt eine Präzisierung. Die vorliegende Untersuchung behauptet keine vollständige, jeden Einzelfall ausschließende Erschöpfung – einzelne Werke, einzelne Konstellationen mögen der hier beschriebenen Logik partiell entgehen, etwa dort, wo lokale, begrenzte Naivitäten faktisch noch bestehen. Behauptet wird ein struktureller, hoher und sich selbst verstärkender Sättigungsgrad, der die beobachtete Regelmäßigkeit erklärt, von der dieser Aufsatz ausgegangen ist: dass genuine Novität die Ausnahme, nicht mehr die Regel künstlerischer Produktion ist. Die Gradualität widerlegt damit nicht den Mechanismus, sondern verhindert

nur seine unzulässige Übertreibung zu einer Aussage über jedes einzelne Werk – sie verlangt von der These dieselbe Bescheidenheit, die Ott selbst seiner eigenen Theorie auferlegt.

VII. Konsequenz für die Invarianzthese

Die bisherige Argumentation hat einen Mechanismus rekonstruiert, der zunächst als ein Problem der Kunst erscheinen mag, sich bei genauerer Betrachtung jedoch als ein Problem von Otts eigener Theorie erweist – genauer: als eine Präzisierung, die diese Theorie an einer Stelle verlangt, an der sie selbst bereits die Richtung vorgegeben hat, ohne die Konsequenz vollständig zu ziehen. Ott formuliert die Bedingtheit der transzendentalen Notwendigkeit ausdrücklich: Die Invarianzthese gilt unter der Bedingung, dass das ontologische Unternehmen vollständig betrieben wird – das heißt, dass die reflexive Wendung tatsächlich vollzogen wird. Diese Bedingtheit betrifft bei Ott den einzelnen Vollzug: Eine Philosophie, die die reflexive Wendung nicht vollzieht, fällt nicht unter die Notwendigkeit der apophatischen und prozessualen Reaktionsform, weil sie das Unternehmen, von dem die These handelt, gar nicht betreibt. Diese unvollständigen Ontologien sind, wie Ott betont, nicht inkonsistent, sondern lediglich unvollständig im Sinn der dort entwickelten transzendentalen Reflexion – und gerade darin liegt ihr unauffälliger, aber entscheidender Beitrag: Sie sind die notwendige Reibungsfläche, von der die vollständige, apophatische Position lebt.

Was dieser Aufsatz zeigt, ist eine zweite, von Ott nicht entwickelte Bedingtheit, die nicht den Vollzug der reflexiven Wendung selbst betrifft, sondern ihre kulturelle Wirksamkeit. Die Grenzstruktur bleibt, das muss betont werden, in jedem Einzelfall ontologisch invariant: Ein Kunstwerk, das heute entsteht, ist nicht weniger relational, nicht weniger durch Differenz konstituiert, nicht weniger der vollständigen positiven Bestimmung entzogen als ein Werk des frühen zwanzigsten Jahrhunderts. Was sich verändert hat, ist nicht die Struktur, sondern die Verfügbarkeit derjenigen kulturellen Konstellation, unter der diese Struktur performativ – im Vollzug eines Werkes, nicht in seiner nachträglichen Beschreibung – erfahrbar wird. Diese Konstellation besteht, wie in Abschnitt III gezeigt, in der Existenz eines Gegenübers, das die zu destruierende Bestimmtheit noch naiv besetzt; und diese Konstellation ist, wie Abschnitt IV gezeigt hat, durch die kulturelle Diffusion der Grenzreflexion selbst aufgezehrt worden. Die Erschöpfung betrifft also nicht die transzendente Struktur, sondern die historische Realisierungsbedingung ihrer performativen Wirksamkeit.

Diese Differenzierung lässt sich als eigenständiges Theorem formulieren, das über den Gegenstand der Kunst hinausweist, auch wenn es hier an ihm entwickelt wurde: Performative Apophatik verbraucht im Vollzug ihrer eigenen kulturellen Verallgemeinerung die Möglichkeitsbedingung, die ihre Wirksamkeit allererst trägt. Das ist kein Einwand gegen Otts Invarianzthese, sondern ihre konsequente Fortführung in eine Dimension, die der ontologischen Untersuchung selbst notwendig verschlossen bleibt: Eine Theorie, die nach den Bedingungen der Möglichkeit von Bestimmtheit fragt, kann zeigen, dass und warum die apophatische Reaktionsform strukturell notwendig ist, sobald die reflexive Wendung vollzogen wird; sie kann aber aus sich selbst heraus nicht entscheiden, ob, wo und wie lange diese Reaktionsform in einem gegebenen historischen Feld noch eine Position vorfindet, an der sie sich performativ entzünden kann. Das ist keine Lücke, die Otts Theorie zu schließen versäumt hätte – es ist eine Frage, die außerhalb dessen liegt, was eine

transzendente Theorie überhaupt leisten kann, weil sie nach der empirischen Verteilung einer Bedingung fragt, deren Struktur die Theorie zu Recht als invariant ausweist. Die Erschöpfung der Apophatik ist damit weder eine Widerlegung noch eine bloße Anwendung der Invarianzthese, sondern die Entdeckung einer Grenze, die zwischen dem liegt, was ontologisch gilt, und dem, was kulturell noch vollzogen werden kann – eine Differenz, die Ott selbst, an anderer Stelle und mit anderem Erkenntnisinteresse, immer schon vorbereitet hat.

VIII. Schluss: Der Status des eigenen Arguments

Es bleibt eine letzte Schwierigkeit, die nicht stillschweigend übergangen werden darf. Der vorliegende Aufsatz ist selbst eine reflektierte, hochgradig grenzreflexionsbewusste Operation über die Erschöpfung der Grenzreflexion. Er steht damit in genau dem Verdacht, den er der Gegenwartskunst attestiert: Bestimmungsleistung statt Vollzug, Aussage statt performativer Realisierung, Theorie statt jener immanenten Kritik, die ihren Gegenstand nicht behandelt, sondern an ihm scheitern lässt. Wer zeigt, dass jede Bezugnahme auf ein Außen die Immanenz verletzt und dass jede Verfahrenssteigerung den Zirkel nur verlagert, müsste sich fragen lassen, ob nicht auch der eigene argumentative Vollzug – die systematische Sichtung von Otts Apparat, die Konstruktion von Gegenproben, die abschließende Theoriebildung – genau jene Distanz von Sagen und Zeigen reproduziert, die er der Kunst als Symptom ihrer Erschöpfung vorhält.

Dieser Einwand übersieht den Unterschied, der für die hier entwickelte Argumentation konstitutiv ist. Kunst hat, wie in Abschnitt III gezeigt, keinen Unterschied zwischen Aussage und Vollzug – ihr Medium ist der Vollzug selbst; eine Kunst, die über ihre eigene Erschöpfung spricht, anstatt sie zu vollziehen, hat damit bereits versagt, weil sie zu einem Medium gewechselt hat, das nicht ihr eigenes ist. Ein philosophischer Essay hingegen ist von vornherein ein assertorisches Medium; er beansprucht nicht, die Grenzstruktur im eigenen Vollzug zu realisieren, sondern sie zu beschreiben, zu begründen, ihre Bedingungen zu rekonstruieren. Wenn dieser Essay also Bestimmungsleistung betreibt, dann nicht, weil er an einer Aufgabe scheitert, die er sich gestellt hätte, sondern weil er von Anfang an eine andere Aufgabe verfolgt als diejenige, deren Scheitern er diagnostiziert.

Damit ist die Asymmetrie, die diesen Aufsatz vor dem Verdacht der Selbstwidersprüchlichkeit schützt, zugleich diejenige, die seine eigentliche Grenze markiert. Der Essay kann die Erschöpfung der performativen Apophatik beschreiben, weil seine eigene Form – die philosophische Abhandlung – niemals beanspruchte, performativ im Sinne Otts zu sein. Er kann zeigen, dass und warum der Kunst dieser Ausweg in die bloße Beschreibung verschlossen ist, ohne selbst denselben Verlust zu erleiden, weil er nie etwas anderes als Beschreibung sein wollte. Ob diese Differenz – dass Theorie sich selbst beschreiben kann, ohne sich dabei zu verlieren, während Kunst genau das nicht kann, ohne aufzuhören, Kunst zu sein – der Gegenwartskunst einen Weg zurück eröffnet, den die Theorie selbst nicht gehen kann, ist eine Frage, die dieser Aufsatz nicht beantworten einer ann. Sie zu stellen, ist das Äußerste, was eine Untersuchung leisten kann, die selbst nur Aussage ist, nicht Vollzug.