Mythos
KUNSTTHEORIE

Nov. 2026 • https://mythos-magazin.de/kunsttheorie/steinweg_das-raetsellose-raetsel-der-kunst.pdf

MARCUS STEINWEG

DAS RÄTSELLOSE RÄTSEL DER KUNST. Notizen im Ausgang von Adorno

Abstract: Im dialektischen Spiel behauptet Kunst Autonomie in faktischer Heteronomie. Weder kommt das Kunstwerk aus dem Nichts noch kann der Künstler der Realität entsagen: Sie hat immer schon von ihm und seinen Werken Besitz genommen. Doch dürfen diese nicht in ihr aufgehen, darf die Realität nicht Denken und künstlerisches Tun des Künstlers diktieren. Er steckt in der Klemme. Aber diese Klemme, diese Enge gilt es, als Ausgangspunkt einer emanzipatorischen Anstrengung zu bejahen: Man muss die Freiheit gegen objektive Unfreiheit wie gegen die Illusion absoluter Freiheit erkämpfen; der gezielte Einstieg in diese Aporie wird zur Bedingung der Möglichkeit des Ausstiegs aus ihr. Würde sich Kunst als Freiheit von Determination verstehen, würde sie sich als Irrglaube darstellen, nicht als Kunst. Kunst markiert so ein Dazwischen: Autonomie in Heteronomie, Freiheit in Unfreiheit, Glück, wo es keines gibt. Kunst weist über sich hinaus. Und verweist damit auf das, was vom Kunstwerk im Bestehenden nicht aufgeht.

1. Theodor W. Adorno hat seine Philosophie der Kunst so gestaltet, dass die Kunst am Philosophischen und die Philosophie am Künstlerischen partizipiert. So aufgeklärt Kunst sein muss, so sehr darf sie sich nicht der Illusion hingeben, sie existiere ohne Schein. Bereits Nietzsche war sich darüber im Klaren, dass ein um seine Scheinanteile betrogener Positivismus zur Auflösung alles Künstlerischen führt. Im ästhetischen Erkenntnisprozess kooperieren Möglichkeits- wie Unmöglichkeitssinn. Was die künstlerische Praxis an analytischer Leistung erbringt, wird durch ein inkommensurables Maß an Fantasie oder Spekulation zu ihren Gunsten konterkariert. Kunst hat erst dann eine Chance, realistisch zu sein, wenn sie die Bereitschaft aufbringt, ihren Realismus zu suspendieren, um den Blick auf Realitäten zu lenken, die als solche nicht existieren. Verbissener Wirklichkeitssinn verkennt, dass, was wir Wirklichkeit nennen, einer Gewohnheit entspricht, die infrage zu stellen das Mindeste ist, was Kunst leisten kann. Es macht keinen Sinn, sich an Konsistenzattrappen zu klammern, wenn man mittels von Kunst ihren Konsistenz- oder Inkonsistenzstatus zu ermitteln beginnt. Die Idee der Aufklärung im Philosophischen wie Künstlerischen nicht aufzugeben, heißt, ihr den Selbstwiderspruch zuzutrauen. Nur so gibt es Hoffnung auf Kunst, die auf der Höhe der ihr immanenten Kontradiktion operiert, auf Kunst also, die ihre Negativitätsanteile, statt sie zu bestreiten, in ihr Selbstverständnis integriert. Das Dümmste, was Künstler tun können, ist so zu tun, als seien sie keine. Gegen den ästhetischen Opportunismus autoprotektiver Selbstverleugnung war Adorno durch seine Nietzsche-Lektüre wie durch sein Kompositionsstudium bei Alban Berg gefeit. In der *Ästhetischen Theorie* heißt es: „Der konsequenteste Aufklärer täuschte sich nicht darüber, daß durch schiere Konsequenz Motivation und Sinn von Aufklärung verschwinden. Anstelle der Selbstreflexion von Aufklärung verübt er Gewaltstreiche des Gedankens. Sie drücken aus, daß Wahrheit selbst, deren Idee Aufklärung auslöst, nicht ist ohne jenen Schein, den sie um der Wahrheit willen exstirpieren möchte; mit diesem Moment von Wahrheit ist Kunst solidarisch.“[1]

[1] Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Gesammelte Schriften, Band 7, hrsg. von R. Tiedemann, unter Mitwirkung von G. Adorno, S. Buck-Morss, und K. Schultz, Frankfurt a.M. 1997, S. 418.

2. „Kunstwerke sind Dinge, welche tendenziell die eigene Dinghaftigkeit abstreifen“,[2] steht in der *Ästhetischen Theorie*. Wie so oft zielt Adorno auf den paradoxalen Status der Kunst. Sie existiert nur als Selbstwiderspruch. Hegelianisch gewendet: Erst durch Selbstentäußerung kommt sie zu sich. Kommt sie wirklich oder bleibt sie auf der Hälfte des Rückwegs stehen? Wenn man Adornos Theorie negativer Dialektik mit seiner Ästhetik kurzschließt, was er selbst implizit tut, kommt man zum Schluss, dass die Rückkehr schon deshalb nicht gelingt, weil es keinen gesicherten Ausgangspunkt gab oder gibt. Die Bewegung der Rückkehr muss im Vollzug unterbrochen werden. Als unterbrochener Vollzug findet sie statt. Kunstwerke sind dinghaft und sind es nicht, da sie als Dinge Verdinglichung unterlaufen wie kritisieren. Das ist Dialektik *in actu*, nicht auf argumentativer Ebene, sondern (Adorno würde es so nicht formulieren) als Ontologie.
3. Wie sollte das Denken – dasjenige der Kunst eingeschlossen – nicht auf Abwege geraten? Setzt es nicht mit der Abweichung ein, mit der Art von Drift, die es vom Gewöhnlichen ablenkt = sich von der Realität entfernen lässt, um sie genauer zu sehen, mit dem Blick desjenigen, der ihr unsichtbare Aspekte abgewinnt? Vielleicht besteht das rätsellose Rätsel der Kunst wie des Denkens darin, das Unsichtbare zu sehen = ihm zur Sichtbarkeit zu verhelfen, damit es in seiner Rätsellosigkeit erstrahlt. Was sind die geheimen Gesetze des Wirklichen, was verbirgt es vor uns? Und: Aus welchen Gründen wenden wir den Blick von ihnen ab, um uns im Imaginären zu spiegeln, das Gesetzen folgt, die nicht imaginär genannt werden können? Denn eben sie sind real. Real im Sinne Jacques Lacans. Sie sind Garanten der ontologischen Inkonsistenz des Konsistenzuniversums, das wir die Tatsachenzone nennen. Es gibt keinen Grund, an den Tatsachen zu zweifeln, an deren Konsistenz allerdings schon. Nimmt man sie genau in den Blick, zerfallen sie unter ihm. Sie lösen sich buchstäblich auf. Das Realitätsgewebe reißt. Es kommen Strukturen zum Vorschein, die Bilder des Chaos sind. Eine Art strukturiertes Chaos also, das den protoontologischen Zustand der Welt evoziert: ihr flimmerndes Werden und ihre gleißende Unwahrscheinlichkeit. Als flackerten Lichter auf, deren einzige Funktion darin liegt, ein Dunkel zum Erscheinen und durchs Erscheinen zum Verschwinden zu bringen. Wohin es verschwindet, kann niemand wissen. Womöglich verschwindet es gar nicht. Vielleicht zieht es sich in eine Präsenz zurück, die fürs menschliche Auge unsichtbar bleibt. Kein Denken, das von der Erfahrung dieser Unsichtbarkeit verschont bliebe. Es sieht so aus, als gehöre zum Denken die Notwendigkeit, sich auf eine Blindheit einzulassen, die es erst sehend macht.
4. Es gibt keine Virginität des Kunstwerks. Darin ist sich Bertolt Brecht mit Georg Wilhelm Friedrich Hegel einig, wie Philippe Lacoue-Labarthe erklärt.[3] Er erwähnt in diesem Zusammenhang neben Adorno auch Walter Benjamin, dessen Moderneforschung nicht nur eine Theorie der Prostitution enthält, sondern mit ihr zusammenfällt. Prostitution ist gekaufte und verkaufte „Liebe“. Sie ist ein Handel = Ökonomie. Und wie immer in der Ökonomie geht die Rechnung nicht im Äquivalententausch auf. Irgendjemand ist der Geprellte, weshalb sie Asymmetrie manifestiert. Sie folgt dem Prinzip (un)eingestandener Lüge. Sie funktioniert, indem sämtliche Involvierte so tun, als wüssten sie nicht, was läuft. Natürlich ist das beim an den Kunstmarkt und die museale = kulturbetriebliche Öffentlichkeit angeschlossenen Kunstwerk nicht anders. Immer ist es vom ihm Gegenläufigen kontaminiert. Zugespitzt lässt sich Adornos *Ästhetische Theorie* als Erweiterung von Benjamins Theorie der Moderne lesen, insofern es um die problematische Kompossibilität von Autonomie und Heteronomie, von, in klassisches Vokabular übersetzt, Reinheit und Unreinheit oder Authentizität und Inauthentizität geht. Erst die Dialektik beider Seiten macht diese Begriffe brauchbar.
5. Das Kunstwerk kommt nicht aus dem Nichts. Es ist Resultat gewisser Umstände. Unbefleckte Empfängnis bleibt aus. Und dennoch insistieren Benjamin und Adorno auf Aura und äs-

[2] Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 412.

[3] Philippe Lacoue-Labarthe, *Der wahre Schein*, Wien / Berlin 2015.

thetischer Autonomie. Da soll immer mehr oder noch etwas anderes sein an ihm als was sich auf seine Determinanten reduzieren lässt. Das Kunstwerk soll reduzibel *und* irreduzibel sein. Es ist produziert, aber *auch* Kreation. Die Insistenz darauf, dass es seinen Herkunftsstatus auf ein unbestimmtes Mehr übersteigt, macht aus ihm erst Kunst. Natürlich kann man dies als Glaube oder Fetischismus abtun. Oder man begreift, dass sich die Insistenz auf dem Überschusscharakter des Kunstwerks es der Vulgarität ökonomischer Abläufe dadurch entzieht, als dass sie deren Leichtgläubigkeit demonstriert, das schlichte Faktum, dass nichts in dieser Welt im Ökonomischen aufgeht, oder: dass jede Ökonomie auf Anökonomie beruht, die bald Gerechtigkeit, bald Ungerechtigkeit, bald Liebe, bald Prostitution heißen kann.

6. Der Gedanke, den der frühe Adorno bis zur *Ästhetischen Theorie* durchdekliniert, ist bündig in den *Minima Moralia* formuliert: „Kein Kunstwerk kann, in der gesellschaftlichen Organisation, seiner Zugehörigkeit zur Kultur sich entziehen, aber keines, das mehr als Kunstgewerbe ist, existiert, das nicht der Kultur die abweisende Geste zukehrte: daß es zum Kunstwerk ward.“[4] Das Kunstwerk ist Kreuzungspunkt der Gesellschaft wie der ihr opponierenden Kräfte. Es ist Kräftefeld einer Dialektik von Abweisung und Zugehörigkeit. Kunst, die sich die Einsicht in ihre Zugehörigkeit zum Bestehenden versagt, fällt naiv aus, weltabgewandt, narzisstisch. Diejenige wiederum, die sich ganz in ihm versenkt = widerstandslos in Kultur aufgeht, d.h. im Etablierten, ebenso; mit dem Unterschied, dass sie sich als realistisch oder politisch verkennt. Erst die Dialektik von Zugehörigkeit und Abweisung definiert das Kunstwerk als Schauplatz von reflexiver wie proflexiver Intelligenz, als Szene also ebenso von Kontextsensibilität wie Resistenz allem gegenüber, das sie in Dispositive oder Ursprünge wie in fixe Identitäten zwängt.
7. In den Anfangszeilen der *Negativen Dialektik* evoziert Adorno das Problem zu kleiner Begriffe. Die „begrifflichen Gehäuse“, denen man in der Vergangenheit die Unterbringung des Seinsganzen zutraute, seien nun „angesichts der unermeßlich expandierten Gesellschaft und der Fortschritte positiver Naturerkenntnis“[5] überfordert. Die zunehmend ausdifferenzierte Realität sprengt sie. Der Begriff als Form identifizierenden Denkens muss neu gedacht werden. Bekannt ist die Formel, die fordert, mit ihm über ihn hinauszugelangen. Das impliziert ein Aufbrechen des Gehäuses, seine Öffnung aufs inkommensurable Außen, dem das Denken nur Recht widerfahren lässt, indem es sich weigert, es in Begriffe zu sperren. Das heißt nicht, dass auf Begriffsarbeit verzichtet werden soll und kann. Es bedeutet, dass die Genauigkeit begrifflichen Denkens sich mehr als ihrer Restriktionskraft, ihrer Elastizität und Lebendigkeit im Denkgeschehen verdankt. Im Grunde ist das bereits *Negative Dialektik*: das Wissen um die Vitalität von Begriffsoperationen, auch ums spielerische Moment, das zu jeder Dialektik gehört, sowie die Bereitschaft, sein Denken immer wieder von Neuem gegen sich selbst zu richten, um seine Zementierung zu verhindern, denn sie wäre identisch mit seinem Tod. Das Denken soll lebendig gehalten werden, um es an der Lebendigkeit des sozialen, ökonomischen, kulturellen und politischen Geschehens zu messen: an der Wirklichkeit in ihrer auch kontradiktorischen, überbordenden oder schlicht überfordernden Dimension. Verkürzt ließe sich sagen, dass Adorno ein Denken praktiziert und einfordert, das dem aktuellen Kapitalismus mit seiner Tendenz zur Kapitalisierung sämtlicher Lebensverhältnisse und Selbstbezüge gewachsen ist, derart, dass es, ohne an ihm vorbeizusehen, um sich in politischen oder utopischen Reverien zu ergehen, einen Widerstand ihm gegenüber aufbaut, der konkret wie abstrakt, keinesfalls aber nur abstrakt oder nur konkret ausfällt. Weder soll das Denken nur mit sich kommunizieren, noch darf es der aktivistischen Illusion verfallen, es stünden einfache Lösungen für komplexe Probleme bereit.
8. Am Kunstwerk ist etwas, das es der Dinghaftigkeit enthebt. Zumindest relativiert es sie. Zeichnung und Bild (Gemälde oder Fotografie) weisen über sich hinaus. Das Übersichhin-

[4] Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt a.M. 2001, S. 409.
[5] Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt a.M. 1966, S. 13.

ausweisen ist Verweisen auf das, was vom Kunstwerk im Bestehenden nicht aufgeht. Deshalb kann Adorno sagen, dass „den Kunstwerken ein Fetischistisches beigemischt [sei], das dem Warenfetischismus entragt."[6] Das Fetischistische des Werks opponiert seiner Ding- und Warenförmigkeit. Es leugnet sie nicht und kommt dennoch nicht mit ihr überein. Kunstwerke resistieren ihrer Reduktion aufs Gegebene, indem sie Löcher in es bohren. Sie gehören dem Wirklichen an, um ihm das Vertrauen zu entziehen.

9. Wenn es einen Triumph der Aura gibt, dann nicht als intendierter. Als Produkt künstlerischer Intention ist sie Abklatsch dessen, was sie sein könnte, wäre sie nicht bewusst produziert. Das zumindest meint Adorno, wenn er das Überleben des Auratischen in der entzauberten Welt an die Bedingung einer gewissen Dialektik knüpft: „Das von Benjamin mit sehnsüchtiger Negation beschriebene Phänomen der Aura ist zum Schlechten geworden, wo es sich setzt und dadurch fingiert."[7] Streng genommen hat die Aura nur im Zeichen ihrer Verunmöglichung eine Chance. Sie ist damit, was der Verunmöglichung opponiert, nicht durch deren Leugnung, sondern durch ex-negativo-Bestätigung aller Kräfte, die ihr widerstehen. Dass sie nur dialektisch zu haben ist, heißt, dass sie der Funke ist, der aus dem Selbstwiderspruch schlägt. Es gibt sie nur spontan. Als entspränge sie dem blinden Willen, der intentionslos Momente des Inkommensurablen oder Unverhofften generiert. Durch sie wird deutlich, dass es Lücken im Kausalzusammenhang gibt, Löcher im Realitätsgewebe, Aspekte des Vertrauten, die man nicht versteht. „Andererseits leiht sich die Theorie der Aura, undialektisch gehandhabt, zum Mißbrauch"[8], schreibt Adorno. Nur wo sie im dialektischen Spiel als dessen Unwahrscheinlichkeit erscheint, ohne als operative Kraft zu fungieren, entzieht sie sich der Falschheit, die sämtliche Elemente des Wirklichen oppressiver Kommensurabilität unterwirft.
10. Was dem „Artisten und Ästheten"[9] (so nennt er Paul Valéry und meint damit auch sich selbst) zuwider ist, dekliniert Adorno an vielen Stellen seiner Texte: Er soll sich weder von der *Gesellschaft*, d.h. der Realität „da draußen", abwenden, noch darf sie ihm sein Denken und künstlerisches Tun diktieren. Ästhet und Künstler sind in der Klemme. Was ihnen möglich ist, verdankt sich einer gewissen Unmöglichkeit oder Aporie. Nichts findet Adorno inakzeptabler als Kunst, die sich an die Gesellschaft = das Bestehende verkauft. Nicht weniger annehmbar ist der Ästhetizismus der sich von ihr unberührt wähnt. Die Realität ist nicht da draußen. Sie hat immer schon vom Künstler und seinen Werken Besitz genommen, allerdings so, dass diese nicht in ihr aufgehen, sonst wären sie nichts wert. Man kann Adorno weder weltabgewandten L'art-pour-l'art-Elitismus noch sich den bestehenden Verhältnissen durch deren Bekämpfung anbiederndes Engagement vorwerfen. Sollte das der moderne Zug seiner ästhetischen Theorie sein, die ihn mit Samuel Beckett unter anderem durch die Weigerung, sich in die rebellische Pose zu schmeißen, verbindet, bleibt die Frage, ob das Moderne am Kunstwerk dessen wesentliches Merkmal darstellt: Widerstand. Resistenz gegen billiges Widerstandsgebaren einerseits gegen anachoretische Weltabgewandtheit andererseits. Sollte dieser Kurzschluss erlaubt sein, könnte man hier die berühmte Stelle aus Celans Meridian-Rede zitieren: „[…] geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei."[10] Nichts anderes sagt Adorno. Bei ihm ist es ein in die Klemme gehen oder ein Sich-ihr-Stellen. Wo meine Möglichkeiten erlöschen, erblühen andere. Man sollte dies nicht idealistisch verstehen. Es handelt sich tatsächlich um eine Situation geminderter Freiheit. Nur hier macht es Sinn, für ein freies Wort zu kämpfen, mitten im Entfremdungszusammenhang. So

---

6 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 338.

7 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 73.

8 Ebd.

9 Theodor W. Adorno, „Der Artist als Statthalter", in ders., *Noten zur Literatur I*, Frankfurt a.M. 1965, S. 183.

10 Paul Celan, *Der Meridian. Endfassung, Vorstufen, Materialien*, Tübinger Ausgabe, hrsg. von Bernhard Böschenstein und Heino Schmull unter Mitarbeit von Michael Schwarzkopf und Christiane Wittkop, Frankfurt a.M. 1999, S. 200.

wie sich neues Wissen nicht bruchlos aus altem Wissen ergibt, sondern im Bruch mit ihm, ist Kunst nur möglich in der Situation ihrer Verneinung. Kein Grund, daraus den geringsten Künstlerheroismus zu deduzieren. Es handelt sich um nicht mehr als die klaglose Affirmation der Klemme, in der alle Menschen stecken, um sich ihr entweder widerstandslos zu beugen oder um sie als Ausgangspunkt einer emanzipatorischen Anstrengung zu bejahen, die zwar nicht ins endgültig Freie, aber ins Freiere führt. Peter Szondi hat zurecht die „Wiedereinsetzung des Freiheitsbegriffs" durch den Existenzialismus mit einer „Dramatik der Enge" konnotiert. Man kann diese Enge als die Klemme aller Menschen ansehen, die ihre Existenz oder Freiheit gegen objektive Unfreiheit wie gegen die Illusion absoluter Freiheit erkämpfen. Der gezielte Einstieg in die Aporie wird zur Bedingung der Möglichkeit des Ausstiegs aus ihr, der sich als bewusster Wiedereinstieg in sie erweist, was wir *Dialektik der Freiheit* nennen.

11. Autonomie in faktischer Heteronomie zu behaupten, ist das Mindeste, was man Adorno zufolge von Kunst erwarten kann. Schlösse sie sich ins Feld ihrer Determinanten ein, wäre sie nicht Kunst zu nennen. Bildete sie sich Unmittelbarkeit ein, Unbedingtheit, Freiheit von Determination, würde sie sich als Irrglaube darstellen, nicht als Kunst. Es gilt Freiheit in Unfreiheit zu behaupten – wo auch sonst? „Die Freiheit der Kunstwerke", schreibt er, „deren ihr Selbstbewußtsein sich rühmt und ohne die sie nicht wären, ist die List ihrer eigenen Vernunft. All ihre Elemente ketten sie an das, was zu überfliegen ihr Glück ausmacht und worein sie in jedem Augenblick abermals zu versinken drohen. Im Verhältnis zur empirischen Realität erinnern sie an das Theologumenon, daß im Stand der Erlösung alles sei, wie es ist und gleichwohl alles ganz anders." Die Kategorie des Überflugs (*survol*) findet sich zur Kennzeichnung des spezifischen Realitätskontakts von Kunst, Philosophie und Wissenschaft später in *Qu'est-ce que la philosophie?* von Deleuze und Guattari.[11] Auch hier geht es darum, den Abstand der Kunst zur Realität wie ihr Eingebundensein in sie zu akzentuieren. Sie ist Distanz zu dem, wovon sie nicht loskommt. Das ist ihre heikle Situation: situiert zu sein im Element dessen, wovon sie sich lossagt. Im Überflug intensiviert sie den Kontakt zum überflogenen Territorium durch Abstandnahme von ihm. Adorno hebt zu Recht die andauernde Gefahr ihres Rückfalls in ihren Herkunftsbezirk hervor. Weder darf sie ihn verleugnen noch darf sie sich seiner Autorität widerstandslos aussetzen. Sie ist kaum anderes als diese Resistenzgeste, durch die sie Realismus wie Idealismus den Krieg erklärt. Kunst findet weder auf dem Boden der Tatsachen noch über den Wolken statt. Sie markiert ein Dazwischen: Autonomie in Heteronomie, Freiheit in Unfreiheit, Glück, wo es keines gibt. Was es gibt, ist Kunst als Glücksversprechen, von dem Adorno in Modifikation eines berühmten Diktums Stendhals zum Schönen sagt, dass es gebrochen wird.[12]
12. Den ästhetischen Grundkonflikt erkennt Adorno als den zwischen Kunst und Gesellschaft an. Einerseits gehört jede künstlerische Praxis in den gesellschaftlichen Zusammenhang, in dem sie sich artikuliert, andererseits protestiert sie gegen ihn, weshalb das Kunstwerk immer beides bezeugt: Sein Nichteinverstandensein mit seiner Herkunft wie das Faktum, dass es nicht als *creatio ex nihilo* existiert. Es behauptet einen Abstand zu dem, wovon es sich nicht trennen kann. In der Kategorie des Abstands kommen Nähe und Ferne überein. Es ist diese strittige Übereinkunft, die keiner Synthesis gleichkommt, die das Kunstwerk vermittelt. Da ist immer etwas Unabgegoltenes oder Ungelöstes in ihm. Nicht in Gestalt der Romantisierung eines Unsagbaren, sondern als Index der Unmöglichkeit seiner Selbsttotalisierung, ohne den Verlust nicht seiner Idee, sondern seiner Welthaltigkeit.
13. Das Abseitssein der Kunst, des Schreibens, des Denkens findet im Hier-und-Jetzt eines unabgeschlossenen Diesseits statt. Nur hier generiert es Sinn. Allerdings handelt es sich um einen Sinn, der mit dem Nichtsinn kommuniziert und manchmal mit dem Unsinn. Tut er das, streift er das Komische oder auch Groteske der Lebensbewegung selbst: ihr apriorisches Au-

[11] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Was ist Philosophie?,* Frankfurt a.M. 2000, S. 116.
[12] Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 205.

ßerhalbsein, das schlichte Faktum, dass jedes Leben auf den Tod bezogen bleibt, der ihm nur Sinn verleiht, indem er ihm den Sinn verweigert, zumindest jene Art von Sinn, den wir metaphysisch nennen. Und dennoch drückt sich im Abseitssein eine Metaphysik aus (eine immanente Metaphysik, eine Metaphysik der Leere). Sie ist nicht idealistisch oder weltflüchtig, sondern manifestiert im Gegenteil den Zerrissenheitsstatus der Realität genannten Konstruktion, ihre Löchrigkeit und Fragilität. Nur so ergeben Kunst, Schreiben, Denken Sinn: indem sie auf dessen Rückseite verweisen, auf seine Flüchtigkeit oder, wie man auch sagen könnte, auf das an ihm, was ihn als Trug erweist.