

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	5
1.1 Der Diskurs des Neuen.....	7
1.2 Die Umschreibung des Neuen.....	8
1.3 Die Methodik der Fortsetzung.....	9
2. Verortung und Entwurf eines neuen Neuen.....	13
2.1 Provisorien.....	13
2.1.1 Das Neue als Facette der Struktur eines subjektiven Standpunktes.....	13
2.1.2 Das Neue und die historischen Entwicklungslogiken.....	16
2.1.3 Die Unzulänglichkeit der Provisorien.....	20
2.2 Das neue Konzept des Neuen.....	21
2.2.1 Das Neue als Wegweiser.....	22
2.2.2 Die These des neuen Neuen und ihre Hypothesen.....	23
2.2.3 Das Neue in seinem reflexiven Charakter.....	25
2.2.4 Das Neue und die Problematik der Bestimmung seines Begriffs.....	26
2.2.5 Näherungen an das Neue in seinem positiven Charakter.....	29
2.2.6 Die Abgrenzung des positiven Neuen mittels der Metapher.....	31
2.2.7 Das Neue und das Konzept der Ordnung.....	33
2.2.8 Das Neue im Modus seiner Ausrichtung.....	36
2.2.9 Das Neue in seinem Charakter der Endlosigkeit.....	38
3. Der Aufweis des Neuen.....	40
3.1 Der Demiurg.....	40
3.1.1 Der Demiurg in seinem philosophiehistorischen Aufscheinen.....	41
3.1.2 Der Demiurg als fragmentarische Figur der Ordnung des Chaos.....	45
3.1.3 Die Unabgeschlossenheit der Figur des Demiurgen.....	48
3.2 Der Künstler.....	51
3.2.1 Der Künstler in seinem philosophiehistorischen Aufscheinen.....	52
3.2.2 Der Künstler in seiner Weise des Neuen.....	55
3.2.3 Der Künstler in seiner Verallgemeinerung als gesellschaftliches Leitmotiv.....	57
3.2.4 Der Künstler, seine Kunst und seine Unabgeschlossenheit.....	60
3.3 Der Flaneur.....	64
3.3.1 Der Flaneur in seinem philosophiehistorischen Aufscheinen.....	65
3.3.2 Walter Benjamins Bestimmung des Flaneurs.....	69
3.3.3 Der Flaneur und die Logik der Spur.....	72
3.3.4 Der Flaneur in seiner Unabgeschlossenheit.....	73
4. Epilog.....	76
5. Bibliographie.....	80

Neu, oder nicht neu, ist das, wornach auf dem höchsten und niedrigsten Standpunkte, dem Standpunkte der Geschichte, und dem der Neugierde, bei einem Werk gefragt wird.

Friedrich Schlegel, Athenäums-Fragmente, 81.

1. Einleitung

Friedrich Schlegel bestimmt in seinen „Athenäums Fragmenten“¹ das *Werk*² in seiner Facette des *Geschaffen-seins* nach seinem *Neu-sein*. Im Geiste seiner Zeit hatte er ein *künstlerisches* Werk und nicht ein industrielles oder handwerkliches im Sinne, doch die damit einhergehende Ausrichtung der Bewertung eines jeden Geschaffenen darf in andere Bereiche des menschlichen Erschaffens übertragen werden. Denn Schlegel verortet in dem vorangestellten Fragment folgende Facetten des Neuen: Zunächst das Befragen eines jeden Geschaffenen nach seinem Neu-sein – sei es ein Bild oder ein Text, eine Figur, ganz gleich – von einem *Standpunkt* aus. Damit wird jedes Werk, einerseits in die *Historie* als Konstituierung einer chronologischen Ordnung eingereiht. Es bestätigt eine Nachfolge und Rangfolge, die nach Ereignissen des Neu-seins strukturiert ist. Andererseits findet sich jedes Werk als Objekt der *Neugierde* beschrieben, die auf das konkrete alltägliche Neu-sein bezogen ist. Hierbei wird das Neue nicht als Phänomen eines unklaren Spannungsfeldes, sondern als Ausdruck einer strukturgebenden binären Opposition positioniert, im rückwärtigen Blick auf das Geschehene.

Bei diesen Zuschreibungen gilt es zweierlei zu beachten: Erstens, dass die rückblickende Einkerbung einer Chronologie der Präferenzen im Sinne des Neu-seins wenig über die *Möglichkeit* des Neu-seins im vorwärtigen Sinne aussagt. Zweitens, dass die Zuschreibungen des schöpferischen Tuns auch im rückblickenden Sinne dem historischen Wandel unterliegen und sich heute von der exklusiven Attribuierung zum Künstlerischen gelöst haben. Diese beiden Facetten des Neuen sollen in der vorliegenden Arbeit dargelegt werden.

Die Funktion des Schlegel-Zitates beschränkt sich indes auf eine illustrative, um das eigentlich Offensichtliche hervorzuheben: Wie grundlegend unser Beschreiben, Erfahren und Handeln vom Diskurs des Neuen durchdrungen ist. Diese grundlegende Allgegenwärtigkeit des Neuen führt dazu, dass sich die Bedeutung des Neuen in Bezug auf seine Ermöglichung allzu oft *verbirgt*. Bereits der Phoné des Neuen haftet etwas Flüchtliges an. Dabei ist das unscheinbare Adjektiv „neu“, mit seinen lediglich drei Buchstaben und seiner zurückgezogenen Lautstruktur, das häufigste Adjektiv im deutschen Sprachgebrauch. Und

¹ Friedrich Schlegel, „Athenäums“-*Fragmente und andere Schriften*, Ditzingen 1978.

² Zur Spezifizierung der Verwendung von Schriftauszeichnungsarten im vorliegenden Text: Kursivierungen werden als einfache Betonungen verwendet, doppelte Anführungszeichen als Kennzeichnung von Zitaten (auch Buchtitel gelten als Zitate) und einfache Anführungszeichen werden als modalisierend, also als den ‚umschlungenen‘ Begriff auf einer Metaebene problematisierend und distanzierend, verwendet.

sein ‚Einfluss‘ reicht weiter als die bloße Anzahl seiner Vorkommnisse in Sprache und Schrift. Er erstreckt sich auf alle Bereiche des Werdens, der Geschichte, des Prozesses, der Innovation, der Schöpfung und reicht vom alltäglichen Fragen nach dem werten Befinden bis hinein in die Wissenschaft, wenn jedes Werk danach befragt wird, ob es neu ist oder nicht.

So befindet auch Walter Benjamin über die zentrale Stellung des Neuen im Rekurs auf Neuigkeit und Tod: „Um die Bedeutung der nouveauté zu erfassen, muß man auf die Neuigkeit im täglichen Leben zurückgehen. Warum teilt jeder dem Andern das Neueste mit? Wahrscheinlich um über die Toten zu triumphieren. So nur, wenn es nichts wirklich Neues gibt.“³ Nicht nur lässt sich also mit Schlegel jedes Geschaffene dem Neuen zuordnen, sondern indem Benjamin das Neue dem *täglichen Leben* und dem *Tod* zur Seite stellt, findet es sich an zentralster Stelle aller Daseinsbeschreibung wieder. In einer ähnlichen Vorrangstellung findet sich das Neue auch bei dem französischen Philosophen Henri Bergson, der alle lebendige menschliche Weise der „kontinuierlichen Schöpfung“ und der „freien Aktivität“ zugeordnet hat.⁴ Solcherart bestimmt, verbleibt das Neue geradezu *verschwindend allgemein*.

Dieses *Verschwindende* seiner Universalität ist es denn auch, das den Diskurs des Neuen ob seiner Kontiguität zu den ontologischen Bestimmungen von ‚Sein‘ und ‚Werden‘ in die Peripherie der Philosophie gedrängt hat. Daher besteht als zentrale Schwierigkeit der Aufzeichnung des Diskurses des Neuen, ihm einen Platz zu gewähren, der nicht der ontologischen Weise des Werdens *untergeordnet* ist, sondern der es erlaubt, seinen Diskurs von ihm selbst aus zu denken. Denn das Neue als Bezeichnendes entzieht sich; es schreibt sich ein, es ‚verschwindet‘ in den Diskursen. Zugleich macht es sich ständig offensichtlich, gibt es doch als Aufscheinen einer Diskontinuität, in der Dichotomie von neu und alt, der Mehrzahl unserer Diskurse überhaupt erst eine Struktur. Michel Foucault benennt diese paradoxe Problematik in seiner „Archäologie des Wissens“ am Begriff der Diskontinuität wie folgt: „Der Begriff der Diskontinuität ist paradox: er ist zugleich Instrument und Gegenstand der Untersuchung;“⁵ Einer analogen Struktur folgt das Neue, denn auch der Begriff des *Neuen* ist paradox: er ist zugleich Instrument und Gegenstand seiner Untersuchung. Denn das Neue als Begriff wird erst in seiner Funktion als Kriterium und Modell der Differenzierung offensichtlich.

³ Walter Benjamin, „Passagen-Werke“, in: Walter Benjamin: *Gesammelte Werke*, Frankfurt a. M. 1982, D[5a,5], 169.

⁴ Henri Bergson, *Schöpferische Evolution*, Zürich 1970, 255.

⁵ Michel Foucault, „Archäologie des Wissens“, in: Michel Foucault: *Die Hauptwerke*, Frankfurt. a. M. 2008, 482.

1.1. *Der Diskurs des Neuen*

In der Philosophiegeschichte finden sich neben Schlegels und Benjamins Bestimmungen viele weitere Beschreibungen, die die Neuheit in ihrer Struktur erörtern. Die Thematik im Gesamten wird daher als *Diskurs* des Neuen bezeichnet. Damit wird die Multiplizität der verschiedenen Felder benannt, in denen sich Konzeptionen des Neuen bewegen, die entweder in rein terminologischer oder in konzeptueller Kontiguität aneinander ‚anschießen‘. Seine inhärente Diskontinuität illustriert, dass auch der Diskurs des Neuen, wie jeder Diskurs, *neu* werden kann, neu wird. Als solch fragmentarische Struktur bringt der Diskurs des Neuen neben der Möglichkeit seines Neu-seins auch eine unspezifische Terminologie mit sich. Er bewegt sich in einer Vielzahl verschiedener, meist opaker, Begriffe, die ähnliche Themenfelder umgeben: Etwa dem Schöpferischen, Kreativen, Innovativen, Erschaffenden, Zerstörenden, Produzierenden, Entstehenden und vielen weiteren. Jede in diesem Text vollzogene begriffliche Spezifizierung einzelner Termini ist daher vorläufig und keine letztgültige Grenzziehung. Sie sind als Verortungen der Begriffe in heterogenen, sich überlappenden Feldern konzipiert und werden als Instrument der begrifflichen wie konzeptuellen Differenzierung und Positionierung gebraucht.

Nur wenige, in philosophiegeschichtlicher Hinsicht, ‚prominente‘ Philosophen haben sich mit dem Thema des Neuen zentral befasst. Im überwiegenden Teil der Philosophiegeschichte wurde das Schöpferische in die Diskurse des Seins und Werdens oder der Wiederholung und der ewigen Wiederkehr eingebettet oder in den Diskurs der Wahrheit, der etwa in Überlegungen zur Ästhetik und der künstlerischen Schöpfung zum Ausdruck kommt. Am konkretesten lässt sich die Thematik bei Theodor Adorno, Walter Benjamin und Gilles Deleuze feststellen, die als wesentliche Referenzpunkte der Arbeit dienen werden. Doch auch bei ihnen standen Überlegungen anderer, zumeist ästhetischer, ontologischer oder politischer Art im Vordergrund. In einer breiten Anzahl an Werken von geringerer philosophischer Tragweite findet sich das Neue als Phänomen oder das Neue in Form der Innovation beschrieben. So etwa bei Boris Groijs,⁶ Marianne Gronemeyer,⁷ in einem Sammelband zur ‚Philosophie des Neuen‘ von Peter Seele,⁸ und weiteren. Andere Betrachtungen des Themas beschränken sich zumeist auf Beschreibungen der Innovation in einem bestimmten Feld, also Neuerungen in einer gewissen Disziplin, sie widmen sich jedoch nicht dem Neuen

⁶ Boris Groijs, *Über das Neue: Versuch einer Kulturökonomie*, Wien 1992.

⁷ Marianne Gronemeyer, *Immer wieder neu oder ewig das Gleiche: Innovationsfieber und Wiederholungswahn*, Darmstadt 2000.

⁸ Peter Seele (Hrsg.), *Philosophie des Neuen*, Darmstadt 2008.

„allgemein“.⁹

1.2. Die Umschreibung des Neuen

Im Folgenden soll von einer festlegenden oder rückführenden *Definition* des Neuen Abstand genommen werden. Dabei soll es keineswegs bei einer bloßen Problematisierung der Erklärungsfunktion von Bestimmungen des Neuen definitorisches Charakters bleiben. Vielmehr soll aufgezeigt werden, in welchem Feld der Diskurs des Neuen verortet werden kann und in welchen unterschiedlichen Formen das Neue aufscheint. Mit einer solchen Zugangsweise nähert man sich der Darlegung des Neuen als Phänomen an, es handelt sich weniger um eine Erklärung oder Beschreibung¹⁰ als eine *Umschreibung*.¹¹

Das Ziel der vorliegenden Verortung des Neuen ist es daher, das Neue in seinem Neu-sein zu umschreiben. Als immanente Facette jeder wandelbaren Ordnung kann es vorläufig in seiner Funktion des Andeutens und des Verhüllens gefasst werden. Das ‚wie‘ des Verschwindens des Neuen im jeweiligen Diskurs wird dabei zunächst als Verweis gedeutet. Das Neue verweist hier immer auf einen weiteren Signifikanten, als unendliches Aufspüren einer Spur,¹² die ein Signifikat immer nur als unendlich Entzogenes zulässt. Paradoxerweise ist das Neue jedoch als Signifikat *offenkundiger* denn als Signifikant. Denn in seiner *Bedeutung* gibt es Struktur, es bleibt als Signifikat ‚greifbar‘. Als Signifikant, als das sich das Neue in die Beschreibung eines Seienden einschreibt, entzieht es sich ungleich radikaler. Kurz: *Dem Neuen zu begegnen ist leichter, als das Neue zu bezeichnen.*

Das ‚Warum‘ der Methodik der Umschreibung, eher denn Kritik oder Definition, bedingt sich aus verschiedenen Faktoren. Der Wesentlichste ist die Reflexivität des Begriffs des Neuen, wird doch jede Definition des Neuen notwendigerweise zu einem Opfer ihrer eigenen Bestimmung. Diese Problematik der Rückbezüglichkeit stellt sich in vielen philosophischen Themenfeldern; wie Niklas Luhmann feststellt, sind diese „daran zu erkennen, daß sie selbst als ihr eigener Gegenstand vorkommen“.¹³ Am eindrucklichsten äußert sich die Reflexivität eines Gegenstandes an seinem performativen Widerspruch. Dieser tritt notwendigerweise in

⁹ Vgl. Eckardt Lindner, „Und noch einmal – Das Einzigartige. Über das Neue als Norm, in: Quent, Markus; Lindner, Eckardt: Das Versprechen der Kunst. Aktuelle Zugänge zu Adornos ästhetischer Theorie. Berlin 2014, 123.

¹⁰ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Kritische Studienausgabe 3*, Berlin/New York 1999, Aphorismus 112.

¹¹ Der Terminus „Umschreibung“ wird hier im Gegensatz zu einerseits der *Beschreibung* im Sinne von Deskription und Definition und andererseits der *Festschreibung* im Sinne von Festlegung verwendet.

¹² Vgl. Jacques Derrida, „Die différance“, in: Jacques Derrida: *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, 47ff.

¹³ Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M. 1987, 9.

jedem System auf, dass die Möglichkeit des Rückbezugs auf die eigenen Axiome bietet, beziehungsweise sich selbst in sein eigenes System einbetten muss. Diese Struktur der Einbettung-in-sich-selbst ist auch im Diskurs des Neuen offensichtlich, da auch der Diskurs des Neuen notwendig veränderbar sein muss. Dabei müssen die Strukturen, die das Neue ermöglichen – *die Strukturen des Erschaffens und Entstehens selbst* – erneuerbar sein. Das macht die Schwierigkeit eines Unterfangens deutlich, welches das Neue zu *definieren* sucht.

Um nun bei einem Thema, das sich notwendigerweise dem *Konstanten* entziehen muss, eine sich fortsetzende Konstante zu umschreiben, ist ein Rückgriff auf philosophische Methoden dienlich, die außerhalb des Definitorischen stehen. Bestimmungen ex negativo und durch Paradoxa erfüllen diese Funktion ebenso wie die Trope der Metapher. Sie lassen einen Raum für das Unbestimmte, ohne in der Aussagelosigkeit zu verharren und sich ganz dem grauen Zwischenspiel der Hermeneutik zu fügen. Bei einer solchen Umschreibung ist die größte Schwierigkeit, nicht den Halt zur Philosophie als Wissenschaft zu verlieren und in einen Mystizismus oder bloßen Roman abzugleiten. Denn bei der Bestimmung des Neuen in seinem Möglichkeitscharakter geht es nicht um seine Mystifizierung, sondern um einen Prozess, der metaphorisch das zugänglich macht, was sich einer klar abgeschlossenen Definition notwendig entziehen muss. Und lässt man sich von Maurice Merleau-Ponty Mut machen, so heißt Philosophie „in Wahrheit, von neuem lernen, die Welt zu sehen, und insofern kann eine schlichte Erzählung – erzählte Geschichte – ebenso „tief“ die Welt bedeuten wie eine philosophische Abhandlung.“¹⁴

1.3. Die Methodik der Fortsetzung

Ein neues Konzept des Neuen in seiner *positiven* Struktur der Möglichkeit muss trotz seines metaphorischen Umschreibungscharakters zuerst an philosophischen Konzepten festgemacht werden. Dies dient einerseits der Verankerung, andererseits der Öffnung des thematischen Feldes. Die Erörterung des positiven Konzepts des neuen Neuen wird am Konzept der *Ordnung* geschehen und mit ihm werden das Konzept des *Verweises* und der *Ausrichtung* bemüht. Dazu wird das Neu-sein des Neuen als immanente Facette einer wandelbaren Ordnung in seinem Charakter der Ausrichtung umschrieben. Dem liegt die Struktur der Analyse des Konzepts der Wiederholung in Sören Kierkegaards Schrift „Die Wiederholung“ zugrunde und über eine Abgrenzung von der Bestimmung Theodor Adornos, der das Neue in vorwärtiger Hinsicht in seinem *negativen* Charakter fasst, soll eine

¹⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, 18.

Eingrenzung und Positionierung gelingen. Als *Begegnendes* wird es hierzu mit der Metapher des Wegweisers unterstützt, welche den Weg des Neuen konturiert.

Ist dies geschehen, werden gewisse Momente aufgespürt und bestimmte Bilder beleuchtet, mit denen das Neue im Sinne des Erschaffens in der Geschichte der Philosophie beschrieben wurde. Der Gedanke dabei ist, aufzuzeigen und nachzuzeichnen, wie sich die Konzeptionen schöpferischen Handelns gewandelt haben und welche unterschiedlichen *Figuren* Pate dafür standen und stehen. Es wird erwartet, dass andere Beschreibungen gleichnamiger Figuren von der hier vorliegenden abweichen. Denn ähnlich Nietzsches „asketischem Priester“,¹⁵ ist dies keine historische Beschreibung einer präzisen Form menschlicher Erscheinungen oder bestimmter Vertreter dieser ‚Gattungen‘. Der Titel der Arbeit verrät bereits die Kontinuität des Neuen und den Weisen seines Aufscheinens, als welche die Figuren ‚sind‘. Sie fungieren als metaphorische Verortungen des Neuen in seinem positiven ‚wie‘, wo sich die Verortung des Neuen am Konzept der Ordnung noch in wesentlicher Relation aus der definitiven Umschreibung eines ‚was‘ bedingt.

Drei Figuren sind es, von denen jede eine spezifische Herangehensweise an das Phänomen des Neuen repräsentiert. Sofern sich von einer Chronologie erdachter Figuren sprechen lässt, lautet die Reihenfolge: Erstens der Demiurg, zweitens der Künstler und drittens der Flaneur. Diese Figuren sind nicht als in sich abgeschlossen, sondern als metaphorische und fragmentarische zu fassen. Sie sind auch keiner spezifischen historischen Zeit zuordenbar, wengleich sie den Diskurs des Schöpferischen in den unbestimmbaren Grenzen des kulturellen ‚Europa‘ zu verschiedenen Zeiten dominiert haben. Trotz ihrer Vorläufigkeit im Sinne des sich Fortsetzenden ‚und, und, und‘, bestimmt sich die *Anzahl* der Figuren des Schöpferischen aus der dreidimensionalen Form, die oft sinnbildlich für den Prozess der Entwicklung gebraucht wird, etwa in der Hegelschen Dialektik oder den antiken griechischen Kosmogonien. Das Neue ist dort im übertragenen Sinne das Dritte, im Gegensatz zur binären Opposition, deren Pole sich durch nichts als das ‚Vorzeichen‘ unterscheiden. Als Drittes gefasst kennzeichnet das Neue so eine qualitative Differenz als das Moment der Veränderung.¹⁶ *Im Sinne der positiven Ausrichtung des Neuen und ihren Ausdrücken jedoch, bleibt die ‚Drei‘ bloße Zahl, ihre Begrenzung ist eine faktische, nicht eine konzeptuelle.*

Die Figur des *Demiurgen*, (altgr. Handwerker, Meister, Urheber,...) der Architekt, der

¹⁵ Vgl. Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*. Kritische Studienausgabe 5, Berlin/New York 1999. „Dritte Abhandlung – Was bedeuten asketische Ideale.“

¹⁶ Vgl. Emil Angehrn, *Die Frage nach dem Ursprung. Philosophie zwischen Ursprungsdenken und Ursprungskritik*, München 2007, 82.

Planende, ist im antiken Griechenland und in veränderter Weise als christlicher Schöpfergott bis weit in die Neuzeit als Repräsentation der Kreation vorzufinden. Die Figur des Demiurgen bestimmt sich aus Platons und Aristoteles Erwähnungen desselben in ihren Schöpfungsmythen und der creatio ex nihilo wie sie Wilhelm von der Auvergne bestimmte. Die Analyse seiner Struktur stützt sich auf Emil Angehrn und Katarina Waack-Erdmann.¹⁷ Sein Diskurs ist das Planbare und Planvolle, gepaart mit der Unvorgänglichkeit und Zweckmäßigkeit. Den antiken griechischen Demiurgen als Urheber gemeinsam mit dem christlichen Schöpfergott thomistischer Prägung zu denken ist in philosophischer Hinsicht problematisch, dennoch soll dies aus mehreren Gründen geschehen, die auch für die anderen Figuren in Geltung bleiben. Einerseits muss die Figur des Demiurgen in Bezug auf das Neue disparat bleiben und darf nicht mit einem historisch bestimmten Auftauchen gleichzusetzen sein, etwa jenem Demiurgen der in Platons „Timaios“ von 27c-29c den Schöpfungsmythos strukturiert. Andererseits soll deutlich werden, dass nicht die allgemeine Einbettung, etwa in einen theologischen Diskurs, von zentralem Interesse ist, sondern lediglich jener isolierte Teil, der den Gestus des Schöpferischen repräsentiert. Dabei stellt sich dieser Gestus nicht als *Entität*, sondern als *Kontinuität* dar.

Die zweite Figur ist jene des *Künstlers*. Er tritt, philosophiehistorisch betrachtet, an die Stelle des Schöpfergottes und verschiebt die Position und Konnotation des Begriffs des Neuen und damit die Struktur und Verortung der Erneuerung selbst. Der Künstler ist nicht als planvoll, sondern als Negation konzipiert. Der Künstler wird aus Adornos und Friedrich Nietzsches Ausführungen zur Kunst erarbeitet, sein Übergang zum *ökonomischen* Faktor wird aus Josef Alois Schumpeters und Ekaterina Svetlovas¹⁸ Analysen gewonnen. Die Ausrichtung des Demiurgen anfechtend, ist die Figur des Künstlers durch den Umsturz der Ordnung gekennzeichnet. Er ist projiziert als personifizierter Ausweg, als einzelgängerisches Genie, in diffusem Gegenspiel zum göttlich Allumfassenden, dem notwendig nicht Fassbaren. Im Ausdruck der zentralen Stellung der Ästhetik und Kunst für die Philosophie jener Zeit, hat der Künstler seine einflussreichste Zeit als Figur schöpferischen Handelns vom 18. bis weit in das 20. Jahrhundert hinein. Seine Verallgemeinerung im kapitalistischen Abgesang findet er in der Bestimmung des Unternehmers des österreichischen Ökonomen Joseph Alois Schumpeter.¹⁹ Denn der Unternehmer ist dahingehend bestimmt, dass er die bestehende Produktionsordnung negiert und revolutioniert, das Neue wagt und den Ausweg aus der

¹⁷ Katharina Waack-Erdmann, *Die Demiurgen bei Platon und ihre Technai*, Darmstadt 2006.

¹⁸ Ekaterina Svetlova, *Sinnstiftung in der Ökonomik. Wirtschaftliches Handeln aus sozialphilosophischer Sicht*, Bielefeld 2008.

¹⁹ Joseph A. Schumpeter, *Theorie der wirtschaftlichen Entwicklung. Eine Untersuchung über Unternehmerrisiko, Kapital, Kredit, Zins und den Konjunkturzyklus*, Berlin 1993.

bestehenden Ordnung sucht. Er wird damit als *künstlerischer* Unternehmer zur Figur der *Produktionsentwicklung*, die eine Stagnation des Marktes verhindert und die liberal-kapitalistische Marktordnung verkörpert. Noch heute wird das Neue in den meisten Bestimmungen als künstlerisch-unternehmerisch gedacht.

Der Vorschlag für die dritte Figur ist der *Flaneur*. Während die bloße ‚Existenz‘ der beiden erstgenannten Figuren – *qua schöpferischer Figur* – eher unumstritten ist, verhält es sich mit dem Flaneur ein wenig anders. Er soll als Ausdruck schöpferischen Tuns dem heutigen Diskurs einer veränderten ökonomischen und gesellschaftlichen Realität gerechter werden, als die Figur des Künstlers oder des Demiurgen. Die Grundlage der Entwicklung seiner metaphorischen Seinsweise besteht in der Ordnung der Großstadt des 19. Jahrhunderts. Um seine Konstitution zu argumentieren, werden Friedrich Nietzsches „Wanderer“ und Walter Benjamins und Charles Baudelaires „großstädtischer Flaneur“ des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts bemüht. Der für ihn wesentliche Begriff der Spur wird anhand der Gedanken Emmanuel Lévinas und Jacques Derridas erörtert. Gerade bei Benjamins Flaneur finden sich deutliche Ansätze des Bestimmens einer ‚neuen Figur des Neuen‘. Diese Ansätze sollen weiterverfolgt, ausgebaut und mit den anderen Figuren in Gegensatz gebracht werden, um dem Flaneur als Figur schöpferischen Daseins Konturen zu verleihen. Die schöpferische Weise des Flaneurs besteht dabei im Modus des ‚Auffindens‘, er ist der, der/den die Welt passiert, während sie ihm passiert.

Das neue Konzept des Neuen ist als *Möglichkeit* die positive Bestimmung des Neuen und zugleich die Vermeidung seiner allzu scharfen Eingrenzung. Dennoch findet es sich innerhalb so sehr wie außerhalb des Diskurses des Neuen wieder und muss an ihm verankert werden. Seine Abgrenzung kann nur erfolgen, wenn ein ‚wogegen‘ bestimmt ist, die Umdeutung des spezifischen ‚was‘ des Neuen ermöglicht dabei erst die Verortung eines sich fortsetzenden ‚wie‘. So kann der Beginn nur als Provisorium gefasst werden.

2. Verortung und Entwurf eines neuen Neuen

2.1 Provisorien

Ob der Opazität des Diskurses des Neuen und seiner diffusen und fragmentarischen Form durch Zeiten und Philosophien hindurch, erscheint als dringlichste Frage für seine Bearbeitung: Wo beginnen? *Wie* beginnen? Foucault ist zuzustimmen, wenn er feststellt, dass es ausgeschlossen ist, „daß man ohne Bezugspunkte alle möglicherweise so erscheinenden Relationen beschreiben kann. Bei einer ersten Annäherung muß man eine provisorische Zerteilung in Kauf nehmen: Ein anfängliches Gebiet, das bei der Analyse umgestoßen und, wenn nötig, neu organisiert wird.“²⁰ Es müssen also Provisorien ermittelt werden, Ausgangspunkte, denen als solchen der Charakter der vorläufigen Referenz zukommt und die in der weiteren Analyse umgestoßen werden, um ein neues Konzept des Neuen zu ermöglichen. Mit Schlegels paradigmatischer Zweiteilung des Neuheitscharakters eines Werks bieten sich bereits zwei Möglichkeiten. Als erster provisorischer Referenzpunkt kann die Struktur des *Standpunktes* dienen und zwar des Standpunktes des *Subjektes*, als *Heimstätte der Kreativität*. Als zweiter Referenzpunkt bietet sich die *Historie* im Sinne der Neuheit an, der geschichtliche Wandel und die Aufzeichnung seiner Transformation, in einem Wort: Der *Fortschritt*. Diese beiden Punkte umgeben den Diskurs des Neuen als thematische Felder in seiner Genealogie und begleiten seine Entwicklung, so kann bei ihnen *begonnen* werden.

2.1.1 Das Neue als Facette der Struktur eines subjektiven Standpunktes

Die Struktur eines subjektiven Standpunktes ist in den Überlegungen zum Neuen allgegenwärtig, sei es im Diskurs über die Entdeckung der Indios durch die Europäer (oder umgekehrt),²¹ sei es im Diskurs über die Innovationen von Unternehmen oder die kreativen Fähigkeiten einzelner Individuen. Der Standpunkt von dem aus ‚etwas‘ als neu bestimmt wird, wird dabei als Position eines freien Subjekts oder eines Subjekts der Intersubjektivität, i.e. einer (Allgem)einheit im abstrakt personalen Sinne, gefasst. Dabei wird das Neue als Facette der Freiheit des Handelns des Subjekts und seiner Erfahrungsmöglichkeiten dargestellt. Auf der einen Seite ist das Neue als *Resultat* konzipiert, und zwar als Resultat

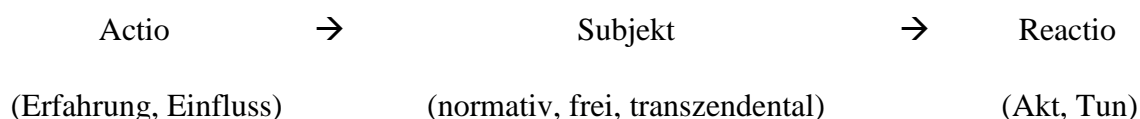
²⁰ Foucault, „Archäologie des Wissens“, 503.

²¹ Vgl.: „Der Amerikaner, der den Columbus zuerst entdeckte, machte eine böse Entdeckung.“ Georg Christoph Lichtenberg, *Sudelbücher*, in: Lichtenberg: Gesammelte Schriften und Briefe, München 1971, 166, Aphorismus G 183.

einer Handlung, mit der ‚man‘ als autonomes Subjekt das Neue *hervorbringt*, sei es als einzelner oder in der Gruppe. Auf der anderen Seite steht die *Erfahrung* des Neuen, die zumeist mit einem Einbruch, einer Begegnung, einer Überraschung benannt wird; wie also das Neue in das Leben des ‚man‘ *eintritt*. Allerdings ist die begriffliche Trennung nicht immer eindeutig, kann doch eine Begegnung gleichermaßen Handlung wie Begegnung sein.

Jener Teil der philosophischen Fachliteratur, der das Neue als subjektspezifisch verortet, gebraucht grob folgende Argumentationsstruktur: „Weil wir fähig sind erfahrene Wirklichkeiten zu transzendieren, können wir kreativ neue Wirklichkeiten hervorbringen.“²² Das Subjekt macht Erfahrungen und in einem ‚Akt‘ übersteigt es diese eigenen Erfahrungen und sein eigenes Selbst, seine Umgebung und seine ‚Welt‘, und kreiert im Vorgang des Übersteigens etwas ‚Neues‘. Dabei ist der *Vorgang* des Transzendierens ein unspezifischer, er kann erst retrospektiv in der Differenz zweier Zustände kenntlich gemacht werden.

In Bezug auf den Diskurs des Neuen in philosophischer Hinsicht sieht sich die Fragestruktur als subjektive hinsichtlich ihrer Konsequenzen und Erklärungskraft mit Schwierigkeiten konfrontiert. Diese finden sich wesentlich in der aporetischen Unbestimmbarkeit des Handlungsvorgangs. Dieser bleibt im Rekurs auf die Struktur des Subjekts fast vollständig aussagegelos, da er entweder auf dessen notwendig unbestimmbare Freiheit der Handlung oder auf dessen notwendig unbestimmbare subjektive Erfahrungsmöglichkeit rekurriert. Warum dem so ist, wird bei der Betrachtung der Struktur der postulierten zugrundeliegenden Teilung von Erfahrung und Handlung deutlich:



In der Form einer *Handlung* wird die Frage des neu Entstehenden, im Feld der *Subjektconstitution* verortet. Das *Neue* ist in dieser Art der Bestimmung *leer* und müsste konsequenterweise vom Diskurs der Konstitution des Subjektes und spezifischer dessen transzendentaler Freiheit verdrängt werden. Offenkundig wird diese Problematik bei dem amerikanischen Sprach- und Handlungstheoretiker John Searle. Denn wird die Kreation von etwas Neuem als Element der Subjektstruktur betrachtet, lässt sich mit Searle zeigen, dass das Moment des Neuen in der Struktur der Handlung *verschwinden* muss. Searle, (wie viele andere vor ihm - es ist nicht *neu*, nur illustrativ), legt dar, dass Gründe nicht ausschließlich konstitutiv für *Handeln* sein dürfen. Denn wären sie es, würde man die Vorstellung des

²² Heinrich Popitz, *Wege der Kreativität*, Tübingen 1997, 81.

autonomen Subjekts verlieren und der Terminus *Handlung* selbst wäre obsolet, da es sich um einen Reflex oder eine bloße Reaktion handeln würde. In der Konstruktion des handelnden Subjekts ist folglich ein „gap“, eine Lücke, verortet, in der sich die transzendente Freiheit finden muss, um einer bloßen actio-reactio Struktur zu entkommen.²³

Diese Lücke der Handlungsfreiheit steht dabei in enger Beziehung mit jener, die mit einem ‚Nicht-Ort‘ des Neuen identifiziert werden kann, denn in dieser Lücke muss sich auch das Moment des Kreativen und Abweichenden finden. Folglich ist die Bedingung der Möglichkeit des Transzendierens erfahrener Wirklichkeiten genau ein solcher „gap“ zwischen dem, was erfahren wird und dem, was getan wird. In dieser Lücke muss ‚etwas‘ hinzukommen, vielmehr, hinzu*etan* werden können, um erst die *Fähigkeit* zu besitzen, etwas Neues tun zu können. Dieses hinzukommende Tun selbst, muss aber als Charakter des Neuen, ebenso wie der Charakter der Freiheit, notwendig vollständig inhaltsleer sein, ansonsten ist es determiniert und schließt die Möglichkeit des feien Transzendierens aus. Das Neue wird so zu einem bloßen Ausdruck der Freiheit, aber zu jener ‚schwächsten‘ Facette der Freiheit: ihrer absoluten kategorialen Unbestimmbarkeit. Eine philosophische Beschreibung, die der Struktur der Verortung des Neuen im Subjekt folgt, bleibt folglich lediglich die paradoxe Konstatierung der Vorhandenheit des Phänomens des Neuen und des Alten, aber sie versagt sich die Möglichkeit, das Neue in seiner Möglichkeit denken zu können.

Beispielhaft findet sich die Schwierigkeit einer subjektspezifischen Beschreibung des Neuen in der Diskussion über die *Emergenz* wieder, die in den 90er Jahren in der Philosophie und Psychologie der Kreativität geführt wurde. In ihr wurde das Konzept des Neuen als ‚Symptom‘ des freien subjektiven Beobachters mit dem Begriff der Emergenz unterstützt, um es nicht im Transzendenten und Mystisch-unbestimmten verharren zu lassen, sondern ihm eine naturwissenschaftliche Komponente zu verleihen. Der Terminus „Emergenz“ ist aus der Physik der Thermodynamik entliehen, wo er das Phänomen beschreibt, einen Endzustand nicht aus seinem Ursprungszustand logisch direkt ableiten zu können. Wenn das Neue mittels dieser Struktur beschrieben wird, dann folgt, dass alles Neue notwendig *emergent* sein muss, da es sich per definitionem nicht gesetzmäßig aus den Ursprungszuständen ableiten lassen darf. Ansonsten wäre es *Folge* nicht aber *Neuheit* und der Charakter der Unvorhersehbarkeit ginge verloren. Dabei bezieht sich die Beschreibung des Neuen auf die ‚*Handlung*‘ seiner *Hervorbringung*, nicht jedoch auf die Möglichkeit des Neuen innerhalb einer Ordnung. Diese Möglichkeit kann in der spezifischen Weise ihres Erscheinens durchaus in Form einer

²³ John Searle, *Rationality in Action*, Cambridge Mass. 2001, 61ff.

Folge-logik, so etwa in mathematischen Ordnungen, beschrieben sein.

Die Problematik, die dieser Beschreibung des Diskurses des Neuen als emergentem Phänomen innewohnt, ist paradigmatisch für den Glauben an die Schaffenskraft des ‚freien Subjekts‘. Denn, selbst wenn das Konzept des Neuen als subjektspezifische dichotome Struktur von neu und alt akzeptiert wird, damit sich überhaupt sinnvoll von Emergenz sprechen lässt, bleibt zwischen dem physikalischen und dem Kreativitätsmodell der Emergenz ein gravierender Unterschied: In der physikalischen Beschreibung müssen *sowohl Anfang als auch Ende des Prozesses bekannt sein*. Es handelt sich um eine Analyse *ex post*, die zu dem Ergebnis kommt, dass der spezifische Vorgang - aus welchen Gründen auch immer - nicht adäquat repräsentiert werden kann, dass er sich einfach nicht *zeigt*. Bei der Innovationsforschung darf das aus Rechtfertigungsgründen nicht der Fall sein, ist ihr Feld doch jenes des *Vorganges der Hervorbringung* des Neuen und muss somit eine Beschreibung dessen bieten können. Der Begriff der Emergenz wird dort verwendet, um etwas Unvorhersehbares zu beschreiben, ein Ergebnis, das keiner erwarten können darf, aber aus einer *ex ante* Position. Wäre es eine *ex post* Position, so würde sie lediglich die Unbeschreibbarkeit aussagen, also aussagen, dass nichts ausgesagt werden kann, womit das Forschungsfeld obsolet wäre.

Die unüberwindbare Problematik dieser Art der Beschreibung des Neuen durch das Konstrukt des freien subjektiven Beobachters lässt sich in eine schlichte Frage-Antwort Struktur aufgliedern: *Die Frage ist jene nach dem Erschaffen, die Antwort ist jene auf das Entstehen*. In der Antwort liegt eine Strukturierung und Ordnung *ex post* vor, die notwendig deskriptiv *abgeschlossen* sein kann, in der Frage ist aber diese Abgeschlossenheit explizit *ausgeschlossen*. Diese paradoxe Situation ist nicht als bloße Facette des Neuen zu werten, sondern muss auf die Struktur der Fragestellung zurückgeführt werden. Damit soll nicht gesagt werden, dass die grundsätzlich paradoxe Struktur des Neuen mit einer anderen Art der Fragestellung beseitigt werden könnte, sondern vielmehr, dass durch eine Verschiebung der Fragerichtung eine neue Aporie geschaffen werden kann, die dem Phänomen des Neuen in philosophischer Hinsicht ein wenig näher rückt.

2.1.2 *Das Neue und die historischen Entwicklungslogiken*

Als zweiter provisorischer Referenzpunkt dient der Neuheitscharakter der Historie und ihr Wandel. Definiert als differenzierende Reihe von chronologischen Ereignissen des Neu-seins,

geht in historischer Hinsicht mit der Bestimmung als ‚neu‘ *Normativität* einher. Diese Normativität des Neuen bezieht sich auf den bewertenden Bezug des Gegenwärtigen auf das Vorgegangene oder Zukünftige, oder derer untereinander im Hinblick auf das gesetzmäßige Beschreiben der menschlichen Entwicklung.

Hierzu existieren verschiedenste Modelle, die sich in die folgenden Strukturen unterteilen lassen: Erstens die *teleologischen* Modelle von, auf der einen Seite, der Zeichnung einer Verfallsgeschichte und auf der anderen Seite, der Höherentwicklung aus dem Chaos.²⁴ Beide finden sich mit einem zumeist geschichtlichen Ziel verbunden. So lassen sie sich als Beschreibung der Historie in Form Höherentwicklung der menschlichen ‚Ordnung‘ oder als Streben nach der Verwirklichung eines geschichtlichen Zieles, etwa der immer besseren Beherrschung der Natur oder der Verwirklichung der Freiheit in Staat und Gesellschaft bestimmen. Zweitens *relativistische* Modelle, die den bloßen normativen Bezug des Alten gegenüber dem Neuen in den Vordergrund rücken. Sie verlieren den Bezug zum historischen ‚Ganzen‘ in der gesetzmäßigen Beschreibung ihrer Handlungsanweisung, belassen ihn jedoch intakt in Bezug auf ihre Begründungsstruktur.

Die *teleologischen Modelle* lassen sich in ihren Ausprägungen in mythische und religiöse Finalitätsgedanken einerseits und das Fortschrittdenken des 19. Jahrhunderts andererseits unterteilen. Für Stephan Sting liegt der formale Unterschied darin, „daß die Eschatologie von einem in die Geschichte einbrechenden, ihr selbst transzendenten und heterogenen Ereignis spricht, während die Fortschrittsidee von einer in der Geschichte immanenten und in der Gegenwart mitpräsenten Struktur auf die Zukunft extrapoliert.“²⁵ Das in unserer Zeit einflussreichere teleologische Modell ist der Fortschrittsgedanke, in dem das Vorgegangene, zum Zwecke der Erklärung, in gesetzmäßige Strukturen, seien sie handlungstheoretischer oder teleologischer Art, gegossen wird. Ferner wird der Historie dabei eine mehr oder weniger durchgehende, meist kausale, *Entwicklungslogik* zugesprochen. Diese Entwicklungslogik wird dann von der Analyse der Vergangenheit in Modelle für die Zukunft übertragen.

Der Fortschrittsgedanke, der den Gedanken einer stetigen Höherentwicklung der menschlichen Ordnung benennt, konnotiert das Neue gegenüber dem Alten als erstrebenswert, denn nur durch *Entwicklung* kann das Telos der Geschichte erreicht werden. In dieser Form wurde der Fortschrittsbegriff in der Philosophie des 19. Jahrhunderts, man

²⁴ Angehrn, *Die Frage nach dem Ursprung*, 37ff.

²⁵ Stephan Sting, *Der Mythos des Fortschreitens: Zur Geschichte der Subjektbildung*, Berlin 1991, 194.

denke an G.W.F. Hegel, Karl Marx und Positivisten wie Auguste Comte,²⁶ präfiguriert und dominiert in leicht veränderter Form noch immer die gesellschaftliche Debatte des Neuen. Der Fortschrittsbegriff wurde zu einem der ‚Leitbegriffe‘ der Moderne, dessen Wirkung noch bis weit in die Postmoderne reicht. Mit dem Postulat, dass sich Entwicklungsstrukturen in der menschlichen Geschichte erkennen lassen, verbindet sich im Fortschrittsdenken die *normative* Seite.

Die Konsequenzen dieser Normativität lassen sich am deutlichsten am Beispiel der Kunst illustrieren, die zu bestimmten Zeiten sowohl dem Neuen als auch dem Alten als ihrem *Telos* zugewandt war. So befindet Boris Groijs in seinem Buch „Über das Neue“: „Von einem Denker, Künstler oder Literaten wird gefordert, daß er das Neue schafft, wie früher von ihm gefordert war, daß er sich an die Tradition hält und sich ihren Kriterien unterwirft.“²⁷ Dabei bleibt die genaue Trennung dieses ‚Früher‘ und ‚Heute‘ in dieser Schärfe problematisch, denn der Streit über den Vorzug von Innovation oder Tradition ist so alt wie das Neue selbst. Er wurde exemplarisch unter anderem in der berühmten „Querelle des anciens et des modernes“²⁸ im 17. Jahrhundert durchexerziert. Auf der einen Seite des ideologischen Streits wird die Bedeutung der Historie für das Leben propagiert;²⁹ entweder für die Etablierung eines geschichtlichen Bewusstseins oder der Reproduktion traditioneller, oft sakraler, Ordnungen.³⁰ Sie folgt einem, meist spezifisch begrenzten, Primat des Alten. Auf der entgegengesetzten Seite wird der Primat des Neuen mit dem Hinweis auf eine Finalität der Geschichte untermauert. Als Funktion des Alten bleibt dabei lediglich aufzuzeigen, welcher Logik die geschichtliche Entwicklung bisher folgte.

Die *Ideologie relativistischer Modelle* in Form des Alten als Autorität gegenüber der Bevorzugung des Neuen als Verbesserung schöpft sich aus dem Fortschrittsgedanken, klammert jedoch dessen teleologischen Charakter aus. Gerade die normative Überhöhung des Neuen als das bessere ‚an sich‘ ist in jüngerer Zeit oft anzutreffen. Die Beschreibung findet sich damit strukturell außerhalb eines geschichtlich-teleologischen Bezugs auf eine Gesamtheit der Historie. Denn durch die Attribuierung des ‚an sich‘, als ‚immer‘, erhält das Neue ontologischen Status; es wird ‚Wahrheit‘.³¹ In einer derartigen Beschreibung ist das Neue dem Alten bereits vorzuziehen, bloß weil es neu ist. Seine normative Kraft konstituiert sich in dieser Dichotomie, ohne den expliziten Hinweis auf eine Finalität in Form eines

²⁶ Vgl. Emile Durkheim, *Regeln der soziologischen Methode*, Neuwied 1970, 19.

²⁷ Boris Groijs, *Über das Neue*, 10.

²⁸ Lecoq, Anne-Marie (Hrsg.): *La querelle des anciens et des modernes. XVIIe-XVIIIe siècles*. Gallimard 2001.

²⁹ Friedrich Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, Reclam 1991.

³⁰ Mircea Eliade, *Kosmos und Geschichte*, Frankfurt a. M. 1984, 17.

³¹ Nietzsche, *Die Fröhliche Wissenschaft*, Aphorismus 25.

Ursprung oder eines Ziels zu benötigen. Da sie eine Entwicklungslogik bestimmen, sind auch die relativistischen Modelle, wie die teleologischen Modelle, von politischem Charakter. So ist das relativistische Modell etwa der neoliberalen Ideologie des marktwirtschaftlichen Wandels inhärent und dient dort als Rechtfertigungsstruktur. So findet es sich in dem allgegenwärtigen „new is always better“ jeder amerikanischen Sitcom.³² Dabei ist die Differenz zwischen dem „new is always better“ und dem ‚traditionellen‘ Fortschrittsgedanken lediglich jener, dass ersteres ein relatives Absolutes und letzterer ein Absolutes der relativen Pole setzt. Damit finden sich beide in der Struktur einer starren metaphysischen Ethik wieder.

Sowohl im Fortschrittsdenken der Moderne als auch in der neoliberalen relativistischen Ideologie findet dabei eine normative *Überhöhung* des Neuen statt. Der *postmoderne* Diskurs der Normativität des Neuen sieht sich dagegen durch das radikale Infragestellen des normativen Charakters und der hierarchisch strukturierenden Kraft der Dichotomie von Neu und Alt im Allgemeinen gekennzeichnet. In der Postmoderne wurde diese Überhöhung des Neuen gerade in der Kunst zu ihrem aporetischen Ende gedacht: „Mit der Parole 'Alles ist erlaubt' wird ein logischer Endpunkt der Moderne erreicht, zugleich ein Extrempunkt im Spannungsfeld von Innovation und Kanonbildung. [...] Die 'Postmoderne' hat also aus dem 'Immer weiter' einen Kreislauf gemacht.“³³ Mit dieser radikalen Ausprägung des ‚anything goes‘ als Kreislauf wurde die teleologische Struktur einer linearen Entwicklungslogik infrage gestellt und damit die simple Gegenüberstellung von Tradition und Innovation kritisiert. Autoren wie Jacques Derrida problematisieren daher die unreflektierte radikale Überhöhung eines der beiden Extreme. In seinem Werk „Das andere Kap“ gibt Derrida zu Bedenken: „Wir müssen deshalb *sowohl* dem wiederholenden Gedächtnis *als auch* dem ganz anderen des vollkommen Neuen mißtrauen; wir müssen mißtrauisch sein gegenüber der anamnesticen Anhäufung oder Kapitalisierung *und* gegenüber der von Gedächtnisschwund geprägten Aussetzung, die sich dem überantwortet, was sich überhaupt nicht mehr identifizieren lässt.“³⁴ Das Mißtrauen Derridas gilt dabei der *Struktur* der Beschreibung, also der dichotomischen Trennung und Hierarchisierung, die als Praxis *wirkt*. Damit wird im postmodernen Innovationsdiskurs dem Neuen sein ‚ontologischer‘ Charakter wieder abgesprochen und sein Aufscheinen wird als Konsequenz der sich ständig verschiebenden Umwertung einer sozialen Praxis neu bestimmt.³⁵ Als Phänomen bleibt das Neue jedoch auch in der postmodernen

³² Vgl. Etwa als Ausdruck des Allgemeinverständnisses amerikanischer Popkultur die sitcoms „How I met your mother“, „Parks and Recreation“, „Big bang theory“ und weitere.

³³ Roland Simon-Schäfer, „Vom Ende der Innovationskunst“, in: XIII. Deutscher Kongress für Philosophie, hrsg. von Wolfgang Kluxen, Hamburg 1988, 438.

³⁴ Jacques Derrida, *Das andere Kap*, Frankfurt a. M. 1992, 18.

³⁵ Svetlova, *Sinnstiftung in der Ökonomik*, 122.

Diktion häufiger Vergangenheit als Zukunft, es wird eher in Form der Geschichte als in Form einer Möglichkeit gedacht.

2.1.3 Die Unzulänglichkeit der Provisorien

Keines der, im Anschluss an die Schlegelsche Bestimmung gewonnenen, Provisorien vermag das Neue in seinem *vorwärtigen* Charakter zu illustrieren. Die klassischen Behandlungen der Frage nach dem Neuen im Kontext des Subjektes und des Fortschritts führen allzu bald in aporetische Strukturen oder zur Reduktion des Neuen zum ‚Symptom‘ des Wandels oder des Lebens. Sie führen in Paradoxien, die das Feld des Neuen schon vor der Behandlung seiner positiven Weisen unzugänglich machen. In „Immer neu oder ewig das Gleiche“, von Marianne Gronemeyer wird die Problematik anhand einer rhetorischen Frage offenkundig: „Sind nicht Zäsuren, die wir ‚Anfang‘ nennen, nur eine nachträgliche Markierung im Fluss des Geschehens, ein bedeutungsstiftendes Ritual, ein Versuch, den zähflüssigen Strom der Kontinuität zu unterbrechen, um ihn unter einen Rhythmus zu zwingen, ihm eine sinnhafte Gliederung zu geben?“³⁶ Genau diese Art der rückblickenden Anfangsdefinition soll im Folgenden vermieden werden, um den positiven Charakter des Neuen zu verdeutlichen. Anfänge sind nicht bloß „nachträgliche Markierungen“, Anfänge sind auch Möglichkeiten, das Neue ‚ist‘ Ausrichtung.

Mit einer Differenzierung Sören Kierkegaards, die den Unterschied von Wiederholung und Erinnerung benennt, kann die Möglichkeit einer positiven Kennzeichnung des Neuen argumentiert werden: „Wenn die Griechen sagten, alles Erkennen sei Erinnerung, so sagten sie, das ganze Dasein, das da ist, ist dagewesen, wenn man sagt, daß das Leben eine Wiederholung ist, so sagt man: das Dasein, das dagewesen ist, entsteht jetzt.“³⁷ Denn das Neue kann nicht nur in der Struktur der Erinnerung gedacht werden, sondern im positiven Sinne auch in jener der Wiederholung. Als Erinnerung ist das Neue oft genug bestimmt worden, damit das Neue auch in seinem positiven ‚wie‘ spezifisch gemacht werden kann, muss es eingebettet werden und genau das ist die vorliegende Aufgabe.

³⁶ Gronemeyer, *Immer wieder neu oder ewig das Gleiche*, 113.

³⁷ Kierkegaard, *Die Wiederholung*, 22.

„Wenn man den Weg nicht weiß“, sagte der kleine Bär, „braucht man zuerst einen Wegweiser.“ Deshalb baute er aus der Kiste einen Wegweiser.“

Janosch, Oh wie schön ist Panama, 12.



2.2 Das neue Konzept des Neuen

Um ein neues Konzept des Neuen zu ermöglichen, müssen, Foucault folgend, die Provisorien umgestoßen werden, damit ein neues Konzept des Neuen entstehen kann, denn durch ihr Aufzeigen wurde deutlich, wo ihre Erklärungskraft endet und wo es noch einen Ort für das Neue im Diskurs des Neuen gibt: *Dieser Ort ist die positive Bestimmung des Neuen als Möglichkeit.* Noch vor dem einleitenden Zitat Schlegels, findet sich im Titel der vorliegenden Arbeit eine Referenz, die die Struktur des Neuen als Möglichkeit andeuten soll. In Kontiguität zu Gilles Deleuzes Text „Immanenz: ein Leben...“ und genauer der Struktur des Titels seiner Arbeit, die Giorgio Agamben in „Die absolute Immanenz“ hervorhob, sind auch der Doppelpunkt und die Auslassungspunkte im Titel der vorliegenden Arbeit „Diskurs des Neuen: Demiurg, Künstler, Flaneur,...“, kein Zufall. So die Trennung durch den Doppelpunkt, „der die unauflösbare Beziehung zwischen zwei Bedeutungen bezeichnet, deren jede teilweise in sich geschlossen ist“. Der Doppelpunkt führt ein „Gefüge“ ein, das einen Übergang kennzeichnet, „der weder Entfernung noch Gleichsetzung kennt, noch auch

räumliche Veränderung.“³⁸ Der Diskurs des Neuen ist nicht getrennt von seinen Weisen, denn das Neue schreibt sich fort im Sinne eines ‚und, und, und‘. Die Auslassungspunkte verweisen somit „nicht auf einen vollständigeren Sinn, der weggelassen oder verfehlt werden könnte [...], sondern auf eine Unbestimmtheit besonderer Art“.³⁹ Der Diskurs des Neuen kann in seiner Facette der Unbestimmtheit nur als sich Fortsetzender gedacht werden.

Als solches Fortsetzen wird auch der Übergang von einer Bestimmung des Neuen in Schlegelscher Form, hin zu einer neuen Bestimmung des Neuen gedacht. Vor der Herausarbeitung der Figuren, die als figurale Metaphern des Wie-seins des Neuen fungieren, muss dem Neuen eine methodische Leitlinie zur Verfügung gestellt werden, die eine andere Beschreibung des Neuen zulässt. Die Möglichkeit der Abweichung muss in ihr angelegt sein. Dafür wird auf die *methodische* Struktur des Konzeptes des Neuen eingegangen, um ein neues Konzept des Neuen entwerfen zu können; eine Umwertung des Neuen.

2.2.1 *Das Neue als Wegweiser*

In der Metapher des Wegweisers kann diese Umwertung veranschaulicht werden. In ihr zeigt sich, wie das Neue konzeptuell in einem positiven Sinne gedacht werden kann. Janosch, bürgerlich Horst Eckert, der berühmte deutsche Kinderbuchautor, schrieb 1978 die preisgekrönte Kindergeschichte „Oh wie schön ist Panama“, die das Vorhaben des kleinen Bären und des kleinen Tigers beschreibt, den wundervoll mystischen, nach Bananen duftenden Ort Panama aufzusuchen, an dem alles besser ist. Die Szenerie des Neuen eröffnet sich in folgendem Dialog, der das Unwissen um das spezifische ‚Wohin‘ der Reise, mit Ausnahme eines Gefühls und eines Namens – der einen Ort bezeichnet, der *notwendig* unbekannt ist – thematisiert:

„In Panama“, sagte er, „ist alles viel schöner, weißt du. Denn Panama riecht von oben bis unten nach Bananen. Panama ist das Land unserer Träume, Tiger. Wir müssen sofort morgen nach Panama, was sagst *du*, Tiger?“ - „Sofort morgen“, sagte der kleine Tiger, „denn wir brauchen uns doch vor nichts zu fürchten, Bär. Aber meine Tiger-Ente muss auch mit.“ Am nächsten Morgen standen sie noch viel früher auf als sonst. „Wenn man den Weg nicht weiß“, sagte der kleine Bär, „braucht man zuerst einen Wegweiser.“ Deshalb baute er aus der Kiste einen Wegweiser.“⁴⁰

³⁸ Giorgio Agamben, „Die absolute Immanenz“, in: Giorgio Agamben, *Bartleby oder die Kontingenz gefolgt von Die absolute Immanenz*, Berlin 1998, 85.

³⁹ Agamben, *Die absolute Immanenz*, 88.

⁴⁰ Janosch, *Oh wie schön ist Panama*, Weinheim 2013, 12.

Abstrahiert man von der einfachen Sprache und den kindlich-kitschigen Figuren, wird man sich des Wegweisers und dessen Struktur gewahr. Dem Wegweiser wie er hier beschrieben ist, haftet das Neue an. Er ist die ideale Metapher für das Paradoxon dessen, wie das Neue positiv gedacht werden kann. Denn der Wegweiser ist in einer *Absurdität* greifbar, die uns in den rückblickenden Beschreibungen des Neuen als Differenzierung von Neu und Alt entgeht. Der Wegweiser des kleinen Bären weist offenkundig ‚nirgend‘ hin, er hat kein spezifisches *Ausgerichtetsein auf ein Ziel* und doch lässt sich des Wegweisers *Existenz* als Wegweiser nicht bestreiten. Eigentlich kann ein Wegweiser nur Wegweiser sein, wenn er vom *Ausgangspunkt* her eine Beziehung zu einem *Angestrebten* weist und nicht willkürlich am Wegesrand aufgestellt wird, um eine bloße Markierung auf einer Fläche vorzunehmen. Ebenso verhält es sich mit dem Neuen. Wird es rückblickend betrachtet und wird von dieser Betrachtung auf sein ‚Wesen‘ geschlossen, dann zeigt sich *wohin* es zeigt, erst wenn man bereits dort angekommen ist. In seinem positiven Sinne wird man sich der Absurdität des Zuschreibens nicht bewusst, man vergisst, dass der andere Ort des Neuen, wie der Ort Panama in der Kindergeschichte, vor seinem Erreichen nicht ‚wirklich‘ existiert. Vielmehr noch: Der durch den Wegweiser ausgewiesene Ort ‚Panama‘ oder des Neuen im Augenblick seines Aufstellens, ist ein ‚Nicht-Ort‘. Folgt man der Metapher, können Ordnungen des Neuen immer nur auf einen Wegweiser gerichtet sein, der nach Panama führt. Und der Weg des Neuen, der dem Wegweiser folgt, setzt sich selbst fort, ist ein *Weg* doch das, was die Bedingung seiner Möglichkeit mit jedem Schritt hervorbringt; so lehrt das Daodejing.⁴¹ Als solches Hervorbringen seiner selbst zieht sich der Weg als Metapher durch die Bestimmung des thematischen Feldes, wie durch die Konstitution der drei Figuren, ohne, dass das positive Neue in seinem Neu-sein, auf die bloße Struktur eines Weges reduziert werden kann. Der Wegweiser ‚ist‘ nicht mehr als seine Ausrichtung, doch als Ausrichtung ist er nicht vollkommen unbestimmt, sondern als Ermöglichung *existent*.

2.2.2 Die neue These des Neuen und ihre Hypothesen

Die übergeordnete These, der daher eine positive Konzeption des Neuen in seiner Verortung als philosophisches Konstrukt folgen muss, ist jene: *In seiner Möglichkeit ist das Neue selbst neu*. Davon ausgehend, kann die Frage des Neuen nur unter der Hypothese ihres abrupten

⁴¹ Vgl.: „Der kaum zu umfassende Baum wächst aus einem zarten Keim. Der neunstöckige Turm entsteht aus einem Häufchen Erde. Die Reise von tausend Meilen beginnt unter deinem Fuß.“ Laozi, *Daodejing*, Leipzig 2000, Kapitel 64, 86.

‚unaufhörlichen‘ Neu-seins angemessen gestellt werden. Um keine bloße Begriffsbestimmung zu vollziehen, wird um der Verortung willen ein Konzept bemüht, welches den Diskurs des Neuen immer schon begleitet hat: *Die Ordnung*. Aus der Verbindung des Neu-seins des Neuen mit seiner Ordnung lassen sich zwei Hypothesen erschließen: Die Erste ist, dass jede ‚wandelbare‘ Ordnung einen ‚Ort‘ des Neuen notwendig mitdenken muss. Die Zweite ist, dass dieser ‚Ort‘ des Neuen jener der *notwendigen Unbeschreibbarkeit* einer wandelbaren Ordnung ist. Aus diesem Grunde müssen alle Versuche, eine abschließende Definition des Neuen in Bezug auf seine Möglichkeiten zu geben, scheitern. Daraus erklärt sich, warum die Umschreibung des Neuen als Ausrichtung nicht Taxonomie sein kann; steht sie doch schon den Termen *Taxis* (altgr. Ordnung) und *Nomos* (altgr. Gesetz), d.h. der Taxonomie als *gesetzmäßige Ordnung*, entgegen. Denn das Neue in seinem neu-sein ist gerade *nicht* Entwicklungslogik. Wäre die Umschreibung Taxonomie, so würde sie innerhalb der Ordnung des Beschreibens nichts anderes als die gesetzmäßig deskriptive Präzisierung ihrer selbst ermöglichen, das Feld des Neuen als positive Möglichkeit aber ausschließen.

Aus den Hypothesen ergeben sich eine Reihe von Konsequenzen und Problemen. Begrifflich liegt die offenkundigste Schwierigkeit, die Konzeption der *wandelbaren* Ordnung als grundlegende, für eine Umschreibung des Neuen zu verwenden, darin, dass *neu* in Kontiguität zu *wandelbar* gesetzt wird. Damit könnte die Reduktion des Neuen auf den Wandel argumentiert werden. Zwischen dem Konzept des Wandels und jenem des Neuen besteht jedoch durchaus eine Differenz: Eine Ordnung wird nicht nur aufgrund ihres wandelbaren Charakters neu. Vielmehr lässt sich das Neue *neben* dem Wandel in seiner Weise deutlich positionieren. Ebenso prekär ist Begriff des ‚Ortes‘, denn das Neue ist gerade nicht Ort, nicht Teil und nicht Fleck im Sinne einer Abgrenzung oder ‚geographischen‘ Verankerung. Das Neue ist der Ordnung immanent, präziser: es ‚ist‘ als ihre *Orientierung* fungierend. Orientierung meint hier jedoch nicht das *Telos* des Lebens als Streben einer Immanenz, wie sie Deleuze in Anschluss an Spinoza und Nietzsche formuliert.⁴² Sondern Orientierung ist als die einer Ordnung inhärente *Ausrichtung* zu denken.

Um die neue These des Neuen und ihre Hypothesen in ihren paradoxen Strukturen zugänglich zu machen, muss zuerst der *Begriff* des Neuen aus der Perspektive seiner Reflexivität untersucht werden. Danach kann das Konzept der Ordnung präzisiert werden, damit in der Folge die Hypothesen des Neuen in ihren Konsequenzen und Relationen genauer ausarbeitet werden können.

⁴² Gilles Deleuze, „Die Immanenz: Ein Leben...“, in: *Gilles Deleuze – Fluchtlinien der Philosophie*, hrsg. von F. Balke und J. Vogel, München 1996.

2.2.3 Das Neue in seinem reflexiven Charakter

Die zentrale Stellung der Selbstreferentialität des *Begriffs* des Neuen für das Konzept des Neuen wurde bereits in der Einleitung benannt. Nicht nur das Neue selbst, sondern auch viele weitere Termini im Begriffsfeld des Neuen finden sich in dieser paradoxen Struktur wieder. Neben der Foucaultschen „Diskontinuität“ kann man bei Karl Löwith ein ähnliches Moment erkennen, wenn er konstatiert: „*Das Verlangen nach Fortschritt wird selbst progressiv.*“⁴³ Oder bei Theodor Adorno, der den Topos des Fortschritts in selbstreferentieller aporetischer Form eng mit dem Gedanken des Natürlichen verbindet: „Fortschritt heißt: aus dem Bann heraustreten, auch dem des Fortschritts, der selber Natur ist, indem die Menschheit ihrer eigenen Naturwüchsigkeit innewird und der Herrschaft Einhalt gebietet, die sie über die Natur ausübt und durch welche die der Natur sich fortsetzt. Insofern ließe sich sagen, der Fortschritt ereigne sich dort, wo er endet.“⁴⁴ Von der Fortschrittsthematik abstrahierend wird Reflexivität⁴⁵ im Allgemeinen für Theorien oder Systeme postuliert, seltener für einen einzelnen Begriff oder Term. Einen Ansatz, die ganze Geschichte der Philosophie als Struktur der Reflexivität zu betrachten, entwirft Urs Schällibaum in seinem Werk „Reflexivität und Verschiebung“.⁴⁶ Begriffe, die sich selbst mitmeinen, sind uns zumeist durch ihren Universalitätsanspruch als solche bekannt, wie etwa der Begriff der *Freiheit*, der auch Freiheit von der Freiheit sein kann (muss); wie die Existenzialisten zu illustrieren wussten, als sie Refugium im Absurden suchten.⁴⁷ Theorien oder Systeme hingegen treten häufig auch ohne diesen Anspruch als reflexive Strukturen auf. Der bekannteste Ausdruck eines reflexiven Systems findet sich wohl in der Russellschen Antinomie der Mengenlehre wieder.⁴⁸ Einen philosophischen Ausdruck findet die Problematik in der Struktur der Dialektik, wie Schällibaum zu Platons Dialog „Sophistes“ feststellt: „Damit ist die Untersuchung mit der dialektischen Methode in vollem Sinne eine „Reflexion“, nämlich eine *Zuwendung* zum eigenen Gang selbst und ein *Rückgang* in den Grund, die *Grundlage* eines möglichen Ganges überhaupt.“⁴⁹

⁴³ Karl Löwith, „Das Verhängnis des Fortschritts“, in: VII. Deutscher Kongress für Philosophie, hrsg. von Helmut Kuhn, München 1964, 22.

⁴⁴ Theodor Adorno, „Fortschritt“, in: VII. deutscher Kongress für Philosophie, hrsg. von Helmut Kuhn, München 1964, 37.

⁴⁵ Hier synonym mit Selbstreferentialität gebraucht, da einige Autoren den einen Term verwenden (z.B. Luhmann) und einige den anderen (z.B. Schällibaum). Als reflexiv wird all jenes bestimmt, was sich selbst mitmeint.

⁴⁶ Urs Schällibaum, *Reflexivität und Verschiebung*, Wien 2001.

⁴⁷ Vgl. Albert Camus, *L'etranger*, Reinbeck bei Hamburg, 2010; *Der Mythos des Sisyphos*, Reinbeck bei Hamburg, 2008;

⁴⁸ Schällibaum, *Reflexivität und Verschiebung*, 15ff.

⁴⁹ Schällibaum, *Reflexivität und Verschiebung*, 25.

Für die vorliegende Thematik ist lediglich zu spezifizieren, was es für das Neue auf begrifflicher Ebene bedeutet, wenn man vom Neuen und dessen reflexivem Charakter spricht und was das für Auswirkungen auf die Struktur eines möglichen Konzeptes des Neuen hat. Der *Begriff* des Neuen lässt als das, was er bezeichnet, wenn er sich selbst bezeichnet, ein Feld des Unbestimmbaren aufscheinen, der es notwendig der starren Verdinglichung des Wahrheitsdiskurses entkommen lässt. So lässt sich auf begrifflicher Ebene feststellen: Jede ‚Bestimmung‘, jede ‚Definition‘ des Neuen muss sich selbst mit einschließen und wird im dialektischen, performativ widersprüchlichen Sinne, ein Opfer ihrer selbst. Damit müssen alle Versuche, das Neue zu endgültig zu definieren, es als Wahrheit festzuhalten, notwendig ‚fehlgehen‘. Trotz seines ‚Umschreibungscharakters‘ unterliegt auch der vorliegende Versuch einer Näherung an das Neue seinem eigenen Urteil. Denn die Rückbezüglichkeitsstruktur präfiguriert mannigfaltige Schwierigkeiten bei der Erschließung des Feldes des Neuen, da sich die intrinsische Reflexivität des Neuen in *jeder* Abgrenzung ‚grenzenlos‘ fortschreibt. Doch nicht nur der Begriff des Neuen selbst steht unter der Herrschaft dieser kontingenten Ordnung, sondern, – aus der ‚Perspektive‘ des Neuen – auch die Ordnung in der sich diese bewegt; also mit Begriff, Sprache, Text, Masterarbeit könnte man die Reihe fortsetzen. So sind alle Bestimmungen des Neuen notwendig kontingent und das nicht im Sinne einer historischen Kontingenz. Sondern der Begriff des Neuen selbst erfordert die *notwendige Kontingenz des bezeichneten Objektes*, sich selbst eingeschlossen; Neuheit selbst erfordert Kontingenz.

2.2.4 *Das Neue und die Problematik der Bestimmung seines Begriffs*

Dabei findet sich die Struktur der Problematik der Reflexivität des Begriffs des Neuen in der Bestimmung des *Begriffs* im Allgemeinen. Es lässt sich mit der Begriffsbestimmung des Aristoteles ansetzen. Er bestimmt in seiner Kategorienschrift Begriffe nach ihrem Abstraktionsgrad. Es wird also von ‚etwas‘ ausgegangen und so lange abstrahiert bis man bei bloßem *Sein* als Allgemeinstem angelangt ist und einen ‚beinahe‘ unendlichen Grad an Universalität erreicht hat, der lediglich aufgrund der *Notwendigkeit einer Begrenzung* begrenzt ist. Der Gestus des Begriffs trägt so *als Streben* Unendlichkeitscharakter. Die Universalität führt in der *Anwendung* des Begriffs dazu, dass der Begriff sich aus begriffslogischen Gründen selbst mitmeinen muss. Eine Antwort mit Aristoteles wäre also, dass der Selbstbezug des Neuen qua *Begriff* ein Symptom seines hohen Abstraktionsgrades ist. Der Grund des Selbstbezugs liegt dabei in der Struktur der *anvisierten* Unendlichkeit

beheimatet, die als Funktion des ‚immer weiter‘ vor sich selbst nicht Halt machen kann. In diesem ‚sich-selbst-mit-meinen‘ entwickelt die Rückbezüglichkeit paradoxe Konsequenzen, die vermieden werden müssen, will man das System der Begriffe logisch-strukturell widerspruchsfrei halten. Aristoteles selbst vermeidet die paradoxen Konsequenzen dieser Definitionsstruktur, indem er in seiner ‚Physik‘ feststellt, „dass es keine Bewegung der Bewegung (*kinèseos kinesis*) und kein Werden des Werden und keine Veränderung der Veränderung gebe.“⁵⁰ Denn diese sind als *Kategorien* immer als Kategorien „von etwas“ gekennzeichnet, das heißt, ihre ordnende Struktur bezieht sich auf ihre Inhalte, nicht aber auf sich selbst. Somit wird der reflexive Selbstbezug (nahezu) universaler Begriffe schlicht ausgeschlossen.

Eine analoge Lösung findet auch Bertrand Russell für sein mengentheoretisches Problem. Der Hinweis auf die Mengentheorie kennzeichnet schon die Betrachtung des Begriffs in dieser Form als Teil eines logischen *Systems*. Niklas Luhmann, als Systemtheoretiker berühmt, bedenkt umfassend die Möglichkeiten, Formen selbstreferentieller Systeme logischen Charakters in ihren Konsequenzen zu beleuchten. So schreibt er in „Soziale Systeme“: „Selbstreferenz kann in den aktuellen Operationen des Systems nur realisiert werden, wenn ein Selbst (sei es als Element, als Prozeß oder als System) durch es selbst identifiziert und gegen anderes different gesetzt werden kann.“⁵¹ Diese Struktur, auf den Begriff des Neuen übertragen, kann sich das Neue nur selbst mit-meinen, weil es sich als Selbst durch sich selbst identifiziert und gegen anderes different gesetzt werden kann. Damit vermeidet man jedoch keineswegs widersprüchliche Konsequenzen. Luhmann verwendet die Terme zwar bewusst im Gegensatz zur philosophischen Tradition, doch er kann sich ihrer paradoxen Problematik nicht erwehren. Denn wird das Neue in seiner Selbstreferentialität, aus der Selbstsetzung durch sich selbst, in der Differenz zu Anderem bestimmt, bleibt sein paradoxer Charakter offenkundig bestehen. Luhmann selbst umgeht die Schwierigkeit selbstreferentieller *Begriffe* im Unterschied zu *Systemen*, indem er sich auf die phänomenale Bestimmung des Begriffs in seiner Differenzlosigkeit bezieht; wie er es etwa beim Sinnbegriff vollzieht: „Statt hier auszuschließen, ist es besser, allen Objektbezug, der ja immer etwas ausschließt, zunächst zu vermeiden, und den Sinnbegriff als „differenzlosen“ Begriff, der sich selbst mitmeint, einzuführen.“⁵² Die Problematik, ‚etwas‘ und sei es auch nur einen Begriff, als „differenzlos“ zu bestimmen, liegt offenkundig darin, dass man damit lediglich einen Charakter *absoluter* Unbestimmtheit argumentiert, der schon aus intrinsischen Gründen

⁵⁰ Urs Schällibaum, *Reflexivität und Verschiebung*, 37.

⁵¹ Luhmann, *Soziale Systeme*, 26.

⁵² Luhmann, *Soziale Systeme*, 93.

unerreichbar sein muss. Eine solche Bestimmung bleibt daher so leer wie der Gedanke der ‚Differenzlosigkeit‘. Die Konsequenz einer Verortung des Neuen in einem begriffslogischen System bleibt folglich seine paradoxe Selbstwidersprüchlichkeit, deren Folgen lediglich dadurch ausgeschlossen werden können, den Begriff entweder als ‚differenzlos‘ zu betrachten, oder seinen Selbstbezug ex cathedra auszuschließen.

Im Poststrukturalismus findet sich jedoch eine andere Form, den Widersprüchlichkeiten zu entgehen, die diese Bestimmungen des Begriffs enthalten. Abweichend von der aristotelischen und in neuerer Zeit der berühmten Fregeschen Begriffsbestimmung⁵³ nach ihrem Abstraktionsgrad als Identität in Form eines Elements eines logischen Systems, entwickelt der französische Philosoph Gilles Deleuze Ende des 20. Jahrhunderts in seiner bekannten Bestimmung aus „Qu’est que la philosophie?“, eine andere Konzeption des Begriffs. Er rekurriert dabei auf seine Immanenzphilosophie, die er im Anschluss an Spinoza und Nietzsche formuliert und gebraucht stärker den Terminus Konzept als jenen des Begriffs, im Ansinnen dem Werden, also der Möglichkeit, gegenüber dem Sein einen Ort zu bereiten. Der Begriff (franz. concept oder notion) wird wie folgt erläutert: „Le concept se définit par l’inséparabilité d’un nombre fini de composantes hétérogènes parcourues par un point en survol absolu, à vitesse infinie“.⁵⁴ Anstatt auf Universalität zu schließen, die dem Vorgang unendlicher Abstraktion inhärent ist, stellt Deleuze die dynamische je-weilige Konstitution des Begriffs durch einen „point de survol“ in den Vordergrund. Deleuze verändert, ganz im poststrukturalistischen Gestus, die Funktion der Begriffe von einer Identität ihrer Bedeutung im atomistischen Sinne Freges, hin zu sich in ihrer Differenz konstituierenden ständig verschiebenden, fragmentarischen Sinneinheiten. Auch Deleuze nutzt dabei die Struktur des *Unendlichen*, wenn er von ‚unendlicher‘ Geschwindigkeit und einem ‚absoluten‘ Überflugpunkt spricht. Der ‚Ausschluss‘ des Bezugs des Werdens auf das Werden selbst, anders gesagt, die Differenz der Kategorie und ihrer Inhalte bleiben dabei intakt; jedoch nur in einem indirekten Sinne, macht es doch schlicht keinen Sinn im Deleuzschen Konzept von dieser kategorialen Differenz zu sprechen. Denn in der Aristotelischen Konzeption bedarf es eines dezidierten Ausschlusses des Selbstbezugs, bei Deleuze ist die Selbstreferentialität im obigen Sinne keine Möglichkeit, da sich im Werden als Wiederkehr des Differenten erst jene Identität konstituiert, die notwendig ist, um eine solche paradoxe Reflexivität überhaupt formulieren zu können.

Was bedeuten diese Verortungen des Reflexiven in der Begriffsstruktur für den vorliegenden

⁵³ Gottlob Frege, „Begriffsschrift“, in: Gottlob Frege, *Begriffsschrift und andere Aufsätze*, Darmstadt 1988.

⁵⁴ Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Was ist Philosophie?*, Frankfurt a. M. 1996, 28.

Versuch, das Neue neu zu verorten? Für Foucault zeigte sich die Schwierigkeit im Bereich der Diskontinuität, die dem Neuen nahe steht. Die in der Einleitung zitierte Textstelle fährt fort: „Der Begriff der Diskontinuität ist paradox: er ist zugleich Instrument und Gegenstand der Untersuchung; er grenzt das Feld ab, dessen Wirkung er ist; er gestattet die Vereinzelung der Gebiete, kann aber nur durch ihren Vergleich festgestellt werden.“⁵⁵ Als feststellbar erst durch den Vergleich, der seine *Wirkung* ermöglicht, lässt sich auch Begriff des Neuen verorten und nicht auf kategorialer Ebene, die sich der Reflexivität durch Attribuierung an Gegenstände und Identitäten entzieht, die sich als von ihren Inhalten Abgegrenztes und als bloße Struktur ihrer Beschreibung versteht. Das Neue in seinem stetigen Neu-sein zu bestimmen, erfordert, den paradoxen Charakter des Neuen auch in seiner begrifflichen Struktur zu erhalten, um eine positive Bestimmung des Neuen zu ermöglichen, die nicht aus der Struktur der Unendlichkeit erschlossen wird, sei sie zeitlich, ontologisch oder methodisch ausgeprägt. Dabei kann sich die Reflexivität des Neuen nicht aus einem ‚System‘ Sprache erschließen, weil es Bezeichnungen zulässt, die sich selbst mit einbeziehen. Das Paradoxe muss vielmehr als Qualität seiner Erscheinungsweise angenommen werden, dadurch dass der Selbstbezug des Neuen ‚ist‘, hat er als solcher ‚faktische‘ Folgen. Damit wird das Paradoxe zu einem Konstituens seines Ermöglichungscharakters. An dieser Schnittstelle insistiert die Ausgangsthese, denn um das Neue als das, was es im positiven Sinne paradox ‚ist‘, adäquat bestimmen zu können, muss gesagt werden können: *Das Neue ist selbst neu*. Sehen wir wohin das führt.

2.2.5 Näherungen an das Neue in seinem positiven Charakter

Um zu erfassen, wieso es überhaupt nötig ist, das Neue in seinem *positiven* Charakter zu bestimmen, genügt ein Blick in die philosophische Literatur. So finden sich abseits des *rückblickenden* psychologisch analytischen Kreativitätsdenkens, das sich wesentlich mit der Subjektproblematik befasst, vorrangig Bestimmungen des Neuen als *Negativum* im Sinne des Fehlenden, Abwesenden einer bestimmten Ordnung. Paradigmatisch dafür steht Theodor Adorno, der das Neue in seiner „Ästhetischen Theorie“ in mehreren Formulierungen in seinem negativen Charakter umgrenzt: „Das Neue ist ein blinder Fleck, leer wie das vollkommene Dies da.“⁵⁶ An anderer Stelle schreibt er: „Das Neue ist die Sehnsucht nach dem Neuen, kaum es selbst, daran krankt alles Neue. Was als Utopie sich fühlt, bleibt ein

⁵⁵ Foucault, *Archäologie des Wissens*, 482

⁵⁶ Theodor Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 2000, 38.

Negatives gegen das Bestehende, und diesem hörig.⁵⁷ Und weiter: „Das Neue ist mit dem Tod verschwistert.“⁵⁸ Das Neue findet sich als blinder Fleck, als Leere oder als Sehnsucht, folglich als etwas, das als lebenspraktische Bezogenheit auf ein *Abwesendes* erscheint. Kurzum, die Bestimmung des Neuen ist eine *negative*.

Der Grund für diese Bestimmung des Neuen als Negativem ist, dass sein Wesen aus dem *Vergleich* bestimmt wird. Was im Vergleich zweier Ordnungen in der nachfolgenden Ordnung als hinzugekommen bestimmt wurde, wird als das jeweilig ‚Neue‘ einer Ordnung gefasst. Als Konsequenz wird jegliche aktuelle Ordnung durch einen induktiven logischen Schluss mit dem Charakter einer Potentialität, also des Neu-werden-könnens, versehen. Damit wird bestimmt, dass das Neue möglich sein muss, und dass es außerdem Jenes ist, das aktuell *nicht* ‚ist‘. Somit kann sein Modus nur ex negativo als Notwendigkeit einer vollständig unbestimmten Abwesenheit erfasst werden. Dabei treten jedoch zwei Schwierigkeiten auf: Zum einen tritt damit das Paradoxon des Neuen auf, dass jede Aussage über seinen Charakter aporetisch bleiben muss und zum anderen, und das ist philosophisch relevanter, wird die Struktur der rückblickenden Argumentationslogik als Vorblickende gesetzt. An Kierkegaards Differenzierung sei dabei erinnert: „Wenn die Griechen sagten, alles Erkennen sei Erinnerung, so sagten sie, das ganze Dasein, das da ist, ist dagewesen, wenn man sagt, daß das Leben eine Wiederholung ist, so sagt man: das Dasein, das dagewesen ist, entsteht jetzt.“⁵⁹ Wird das Neue als rückblickend Negatives bestimmt, so verbleibt man in einer Logik des Dagewesenen, die sich als Logik des Entstehens ausgibt. Beschreibt man das Neue in seinem Wesen negativ, so übernimmt man die spezifische Differenz zweier aufeinander folgender Ordnungen und postuliert für diese das Sein einer Differenz für die Ordnung die *noch kommt* und attribuiert ihr Unendlichkeitscharakter. Da diese immer „im Kommen“⁶⁰ begriffene Differenz jedoch eine notwendig unbestimmte ist, wird sie ex negativo als das bestimmt was nicht ist. So folgt der negative Charakter des Neuen schon aus dem Schema seiner Beschreibung. Dabei wird das Rückblickende für das Kommende als Schablone verwendet. Will man aber eine Logik des Entstehens ermöglichen oder zumindest zeigen ob sie denkbar ist, ist es unerlässlich das Neue *positiv* zu beschreiben. Darum müssen, um nun das Neue positiv zu denken, die Fragestruktur und Fragerichtung geändert werden. Anstatt der Bestimmung dessen *was* es ist, muss die Frage auf sein *wie* bezogen werden. Dabei wird nicht die Korrektheit der Adornoschen Bestimmung in Frage gestellt, sondern es wird eine Facette

⁵⁷ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 55.

⁵⁸ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 38.

⁵⁹ Kierkegaard, *Die Wiederholung*, 22.

⁶⁰ Vgl. „Gerechtigkeit ist immer *im Kommen*“: Jacques Derrida, *Gesetzeskraft. Der „mystische Grund der Autorität*.“, Frankfurt a. M. 1991, 51ff.

des Neuen beleuchtet, die bisher kaum vernommen wurde.

2.2.6 Die Abgrenzung des positiven Neuen mittels der Metapher

Wie in der metaphorischen Beschreibung des Neuen im Negativen, kann auch die positive Abgrenzung mittels Metaphern gelingen. Der Beschreibung des Neuen als blinden Flecks im Sinne eines abwesend Negativen, kann eine Bezeichnung des Neuen als *Feigenblatt* entgegen gestellt werden. In dieser Metapher wird das Neue in seinem positiven Charakter der Anwesenheit verdeutlicht, noch nicht aber in dem ‚wie‘ seiner Funktion als Ausrichtung. Bei Adam und Eva (Genesis 2,5) wird das Feigenblatt als Mittel der *Verhüllung* eingeführt, es ist Indikator, Schutz und Verweis zugleich. In der Kunst wird das Feigenblatt spätestens mit Albrecht Dürers „Adam und Eva“ präsenter, im 18. & 19. Jahrhundert dann haptischer. In der *Präsenz* des Feigenblattes lässt sich die Parallele mit dem Neuen verorten, denn mit dem Neuen verhält es sich wie mit den Skulpturen, denen anstelle der Scham ein Feigenblatt zur symbolischen Verhüllung angebracht wurde: Wird das Feigenblatt weggeschlagen, also wird es in dem bestimmt, was es *ist*, durch das, worauf es verweist, also das was es *nicht* ist, wird kein Geschlechtsteil freigelegt. Vielmehr wird gar *nichts* oder, im besten Falle, etwas Fehlendes freigelegt, eine Lücke. Das Neue ist, mit dieser Metapher gesprochen, nicht der „blinde Fleck der Gegenwart“,⁶¹ sondern das Feigenblatt einer bestimmten Form der Daseinsbeschreibung. Im negativen Sinne steht das Neue als Abwesendes für das nicht Vorhandene, als Ausdruck des noch-zu-Kommenden in Differenz zum Bestehenden. Das Neue folgt als Negatives jedoch einer *verleiteten* Logik, fehlt ihm doch die Präsenz. Denn durch das simple Faktum, dass es als Bezeichnung aus Gewohnheit *anzeigt*, wird 'Existenz' im Sinne einer Lücke postuliert, also das Neue dinghaft gedacht und das Feld für den Glauben an ein ‚dahinter‘ und dessen Struktur ist bereit. Doch es ist nichts zu finden hinter dem Feigenblatt, vielmehr noch, das Feigenblatt ist gerade keine Abwesenheit, sondern Indikator einer Möglichkeit in Form steter Anwesenheit. Das Feigenblatt bezeichnet die Facette der Anwesenheit des Neuen im Kontrast zu seiner Abwesenheit, welche etwa mit der Symbolik der Sehnsucht bei Adorno suggeriert wird. Mit der Metapher des Feigenblattes ist das Neue jedoch noch nicht positiv bestimmt, es zeigt lediglich die Brüchigkeit einer bloß negativen Bestimmung an. In diesen Bruch lässt sich die Metapher des Wegweisers einschreiben.

So macht auch die Frage, wie das Neue ein bloßes ‚Nichts‘ bezeichnen soll, obwohl sich das Neue stets im Unterschied zwischen Neuem und Altem *zeigt*, in einer positiven Bestimmung

⁶¹ Niklas Luhmann, zitiert in: Svetlova, *Sinnstiftung in der Ökonomik*, 78.

des Neuen keinen Sinn. Das bedeutet nicht, dass das Neue hier als Präsenz einer Abwesenheit gefasst wird. Das Neue wird nicht als Dinghaftes oder Seiendes beschrieben werden, denn Neu-sein ist immer das Neu-sein von *etwas* in einem *wie*, wenn man jedoch nach seinem ‚Wesen‘ als etwas durchgängig Konstantem fragt, so erkundigt man sich nach dem Neu-sein *als* etwas. Und die Frage *was* das Neu-sein von etwas bedingt, kann nur in seinem spezifischen ‚wie‘ beantwortet werden. Der These folgend, dass das Neue neu ist, kann das Neue in seinem *wie* verankert werden, ohne dass die Wahrheit seines Wesens dadurch erschüttert würde. Vielmehr wird das Neue als Ausrichtung bestimmt, die lediglich aufgrund ihrer *Unbestimmtheit* als Abwesenheit wahrgenommen wird und dessen *dichotomische* Struktur von Abwesenheit und Präsenz nur *rückblickend* einen Sinn erhalten kann. Das Neue ‚ist‘ jedoch auch vorblickend.

Eine positive Bestimmung des Neuen muss, ähnlich der negativen, in ihrem paradoxen Charakter immer auch Zurückweisung ihrer selbst sein. Jedoch nicht im Sinne der Aussagelosigkeit, sondern im Sinne ihrer Kontingenz. Innerhalb der ‚Ordnung‘ Sprache kann diese Distanzierung mittels der Einführung selbstreflexiver Ebenen erfolgen. So sind Anführungszeichen ein Werkzeug etwas zu beschreiben, von dem man sich im Augenblick des Beschreibens schon distanziert. Reinhard Klockow formuliert in seinem sprachwissenschaftlichen deutschen Standardwerk, *Linguistik der Gänsefüßchen*: „Der gleichzeitigkeit von gebrauch und erwähnung auf semantischer ebene entspricht auf pragmatischer ebene die gleichzeitigkeit von gebrauch und zurückweisung: AZ [Anführungszeichen, Anm.] wirken als signal der nicht-identifizierung mit dem betr. teil der eigenen äußerung, als „marques de rejets.“⁶² Daher: „Man sagt etwas und nimmt das gesagte im selben atemzug zurück.“⁶³ Die Bedeutung und Funktion des Anführungszeichens für den von Ihnen umschlungenen Ausdruck ist eine vielfältige, wesentlich distanzierende. Das Anführungszeichen entlässt das Wort aus der Umgrenzung seiner spezifischen Bedeutung. Es stellt dem Wort sein Gegenüber an die Seite und öffnet so ein Feld. Dieses Moment des Aufbrechens ist jedweder Bestimmung des Neuen nicht unähnlich. Kann sie doch nur unter ‚Anführungszeichen‘ geschehen, d.i. in dem Bewusstsein ihres paradoxen und damit öffnenden Charakters.

Die Bestrebungen, das Neue als Ausdruck seines Hervorgebracht-werdens, mithin als *Prozess* zu denken, gehen in diesem Sinne noch nicht weit genug, wenn man das Neue positiv formulieren will. Denn zumeist wird ein Prozess als eine im dialektischen Sinne oszillierende

⁶² Reinhard Klockow, *Linguistik der Gänsefüßchen*, Frankfurt a. M. 1980, 123.

⁶³ Klockow, *Linguistik der Gänsefüßchen*, 3.

Bewegung gedacht. Weil es per definitionem unmöglich ist, einen *Punkt* als Moment des Neuen zu bestimmen, denn er ‚ist‘ nicht, wird ein *Vorgang* als ‚gesamter‘ betrachtet, der aus Unbestimmten, weil Punkten, konstituiert ist, die aber in ihrer Differenz ein ‚etwas‘ bestimmen. Um seinem schöpferischen Charakter gerecht zu werden, wird der Prozess zudem als ‚offene‘ Gesamtheit betrachtet, d.h. als etwas sich Fortsetzen-könnendes. Überträgt man diese Art der Bestimmung auf das vorliegende Konzept des Neuen wird deutlich: Die Positionierung des Neuen als Prozess ist eine Folge der Aporie des Neuen selbst, lässt sich doch, durch einen Vergleich nur die *spezifische Differenz* zweier Ordnungen feststellen, nicht aber das ‚Moment‘ des Neuen selbst als ein Punkt, Augenblick oder Brechung. Nimmt man den Prozess als Beschreibung des Überganges zwischen Punkten an, so verschiebt man die Unbeschreibbarkeit des Momentes als Feststellung eines ‚ist‘, in die Unbeschreibbarkeit eines ‚wird‘. Die Bezeichnung als *Prozess* umhüllt dabei lediglich jene paradoxe Aussagelosigkeit, die an der Bezeichnung als Punkt offensichtlich ist. Die Schwierigkeit liegt im Moment der Beschreibung bereits vor, die den performativen Widerspruch ignoriert, dass das Neue die Unbeschreibbarkeit des eigenen Wesens bedingen muss, um *Möglichkeit* zu ‚sein‘. So bleibt der Versuch, das Neue als Prozess zu fassen eine Form der Metaphorisierung, die die fehlerhafte Struktur des Beschreibungsversuchs fortschreibt.

2.2.7 *Das Neue und das Konzept der Ordnung*

Um nun dem Rückblick im Gewand des Vorblicks und seinen Ausformungen des Neuen zu entgehen, muss man das Neue neu verorten; präziser: in eine Ordnung *einbetten*, die es möglich macht, eine Umkehrung zu denken. Diese Ordnung selbst ist dabei vom Neuen her zu denken. Dazu muss geklärt werden, was gemeint ist, wenn von *Ordnung* in Form einer Ermöglichung die Rede ist. Ordnung meint zunächst Begrenzung, also Bestimmung durch Ausschluss oder Verschiebung. Wenn sie ‚Durchgängiges‘ aufweisen kann, das heißt auch, ein sich als Wiederholtes different Aktualisierendes, kommt ihr der Charakter der Gesetzmäßigkeit zu. Den Vorgang des Ausschlusses als einen jeder Ordnung konstitutiven festzulegen, ist jedoch ein paradoxes Konzept, wie Bernhard Waldenfels in „Ordnung im Zwielficht“ deutlich macht:

„Wovon grenzt sich *die* Ordnung ab? [...] Man kann schwerlich auf die Annahme eines Zu-Ordnenen verzichten, ohne die Ordnung in eine pure Idee, in eine reine Möglichkeit zu verwandeln, die von einem konkreten Ordnungsgefüge, einer Ordnungsstruktur nichts

übrigließe. [...] Indem wir das Zu-Ordrende bereden, betrachten und behandeln, bewegen wir uns bereits im Rahmen einer Ordnung, dahinter können wir nicht zurück, es sei denn um den Preis der Bewußt- und Kopflosigkeit.“⁶⁴

Waldenfels bestimmt den Gedanken der Ordnung als Ordnung *von etwas*. Dies ist auch dem phänomenologischen Zugang Waldenfels geschuldet. Ordnungen getrennt ihrer Inhalte zu thematisieren, macht in dieser Form keinen Sinn, denn Ordnung ist immer *Geordnetes*, dem Geordneten ist die Ordnung nicht transzendent sondern *immanent*, was eine in der spezifischen Zugangsweise begründete Inhärenz bezeichnet. Wie bei der Reflexivität des Begriffs, in welchem Begriffe als *Kategoriale* bestimmt werden, um paradoxe Konsequenzen auszuschließen, verhält es sich auch beim Konzept der Ordnung, eine Ordnung der Ordnung bestimmten zu wollen, ist in dieser Struktur vergebens.

Der Charakter der Begrenzung selbst, als Konstituens der Ordnung, bleibt jedoch problematisch. Denn durch die Weigerung, das Neue dem Rückblick und dessen dichotomer Form der Abgrenzung von neu und alt zu übergeben, ergibt sich eine methodische Notwendigkeit: Diejenige des Primats der Distanz vor dem der Grenze. Die Grenze ist in dieser Form nur ein Platzhalter für die Konzeption der unendlichen Distanz. Radikal muss daher der Bereich des Endlichen gedacht werden, um diese Definition, die qua Definition in sich selbst Abgrenzung ist – folglich einen Regress mit sich bringt – ausgestalten zu können. Im Vorrang der Distanz ist jede ‚neue‘ Ordnung niemals von der ‚alten‘ abgegrenzt, sie ist im positiven Sinne *innerhalb* der ‚alten‘ Ordnung, als deren sich fortsetzende Möglichkeit.

Das Neue als Bruch oder Lücke in Bezug auf *festgestellte* Ordnungen zu fassen, ist möglich aber problematisch. Denn um so vorzugehen, wird das Gegensätzliche positiviert, also die Ordnung wird von ihrem Bruch her begriffen und nicht die Lücke als notwendiges Übel jeder Ordnung betrachtet. Diese Form der Beschreibung bestimmt das Neue als notwendiges Fehlen innerhalb eines Rasters. Dabei wird das Neue in seiner negativen Form zumeist als verschiebbares T-Stück einer bekannten Ordnung gedacht. Ausgehend von der ‚Fläche‘ einer Ordnung, also vom ‚Gegebenen‘, entwickelt sich eine neue, eine ‚dritte‘ Dimension. Man ‚verlässt‘ die Ordnung, ohne die Relation des Ursprungs zu verlieren, das Neue entwickelt sich aus ihr heraus. Paradoxerweise lässt sich die Ordnung einer solchen Fläche des Gegebenen jedoch nie abschließend bestimmen, oftmals überhaupt aus dem heraus, was sie gerade nicht ist, oder aus dem, was sie geworden ist. Denn jede Ordnung, an der der Scheitelpunkt des T-Stücks überhaupt erst angesetzt werden kann, ist brüchig. Diese Facette

⁶⁴ Bernhard Waldenfels, *Ordnung im Zwielficht*, Frankfurt a. M. 1987, 19.

der Brüchigkeit einer Ordnung wird meist als *Unordnung* beschrieben, ein Begriff der damit in Kontiguität zum Schöpferischen gesetzt wird. Henri Bergson macht in „Schöpferische Evolution“ den problematischen Charakter einer solchen Bestimmung der Unordnung deutlich:

„Das Problem der Unordnung ist ein Pseudo-Problem, denn wir nehmen niemals die Abwesenheit einer Ordnung wahr, sondern lediglich die Anwesenheit einer anderen Ordnung. [...] Nehmen wir nun aber an, es gäbe zwei Arten von Ordnungen und diese zwei Ordnungen seien zwei gegensätzliche im Inneren einer selben Gattung. Nehmen wir auch an, daß die Idee der Unordnung immer dann in unserem Geist aufscheint, wenn wir, eine der beiden Ordnungen suchend, auf die andere treffen.“⁶⁵

Geht man mit Bergson vom ‚Geordnetsein‘ des Gegebenen aus, bleibt man der Ordnung verhaftet und beschreibt auch die Unordnung als Facette der Ordnung. In seiner rückblickenden Bestimmung wird das Neue in dieser Weise immer schon vom Alten eingeholt und überholt. Jede ‚dritte‘ Dimension, die es entwickelt, verharrt schon in ihren Ursprüngen. In dieser Form der Zuschreibung kann die Positivität des Neuen gar nicht erst zur Entfaltung kommen. Denn das Neue entwickelt sich nicht weg oder in eine andere Dimension hinein, sondern die Ordnung selbst verschiebt sich in der Facette ihrer Ausrichtung. Von einer schöpferischen Unordnung zu sprechen,⁶⁶ macht dabei keinen Sinn. Denn jede Ordnung im Derrida’schen Sinne Unordnung,⁶⁷ und das schöpferische ist nicht letzterer als Charakteristikum zuzuweisen.

Als *Facette* einer Ordnung wird das Neue oft als Bruch oder Zäsur gefasst. In dieser Hinsicht bestimmt Günther Wohlfahrt das Neue als aporetische *zeitliche* Struktur in Form des „Augenblicks“ des Neuen, denn für ihn ist der „*Zusammenfall* des alten Raums ist schon der ‚*Einfall*‘ des Neuen.“⁶⁸ Wohlfahrt sieht das Hereinbrechen des Neuen, im Anschluss an Heidegger, als „Sprung“ und weist gleichzeitig darauf hin, dass man diesen Sprung nicht logisch bestimmen kann. Er argumentiert dies mit der Hegelschen Bestimmung des Punktes: „Der Punkt überhaupt ist die Negation des Raums; den Punkt aber gibt es nicht. Er *ist* nicht – der Punkt.“⁶⁹ So ist das Neue ‚überhaupt‘ auch die Negation seiner eigenen Ordnung, doch auch das Neue ‚ist‘ nicht, es ‚ist‘ lediglich neu.

⁶⁵ Bergson, *Schöpferische Evolution*, 252.

⁶⁶ Vgl. Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, 81ff.

⁶⁷ Vgl. Derrida, „Die *différance*“, 43ff.

⁶⁸ Günther Wohlfahrt, „Das alte Neue. Die Ästhetische Präferenz und dessen Präfiguration im Alten“, in: *XIII. Deutscher Kongress für Philosophie*, hrsg. Wolfgang Kluxen, Hamburg 1988, 450.

⁶⁹ Wohlfahrt, *Das alte Neue*, 450.

In ‚feststehenden‘ Ordnungen kann das Neue nur als Symptom der *Folge* einer präziseren Beschreibung gefasst werden. In wandelbaren Ordnungen wird das Neue als Umsturz oder Begegnung beschrieben. Das in der Philosophie beliebteste Beispiel einer wandelbaren Ordnung ist die Sprache, besticht sie doch im Unterschied zu Ordnungen der Folgelogik durch den Mangel an Abgeschlossenheit ihrer Axiome und lässt dennoch die abstrakte Präzision ihrer Bezeichnungsvorgänge zu. Blickt man auf sie in ihrer Facette als Bestehendes, kann ihr der Charakter einer *abgeschlossenen* Ordnung zugesprochen werden, mit der unbestimmten *Möglichkeit*, diese Abgeschlossenheit zu überschreiten. Aus dieser Perspektive aktualisiert eine Sprache zwar fortwährend ihre Regeln, dennoch sind diese soweit der Definition zugänglich, als sie einen Punkt des Möglichen offenlassen. Dabei wird die Sprache als festgestelltes Muster beschrieben. Als solche lässt sich auch die rückblickende oder negative Beschreibung einer Ordnung des Neuen denken. Sie ist nicht *falsch*, mit der Frage nach dem Neu-sein des Neuen soll lediglich versucht werden, außerhalb ihrer eine Bestimmung zu ermöglichen, die den aporetischen Charakter anders bestimmt und andere Facetten des Neuen zulässt.

Daher ‚ist‘ das positive Neue *niemals* und das muss begriffen werden, die *Differenz zwischen zwei Ordnungen*, also nicht der durch den Vergleich herangezogene Unterschied von Ordnung A und Ordnung B. Heidegger schreibt zu der problematischen Struktur des Vergleichs: „Ein Vergleich setzt das Verschiedene ins Gleiche, um den Unterschied sichtbar zu machen.“⁷⁰ Denn im „ständigen Vergleichen von allem mit allem wird das Verhältnis herausgerechnet und als der Grundriß der Geschichte bewährt und befestigt.“⁷¹ Dies ist die Weise, wie das Neue als Neues rückblickend bezeichnet wird. Um aber dem Neuen in seinem Neu-sein auf die Spur zu kommen, so muss die Bestimmung aus bloßem Vergleich ruhen gelassen und konkretisiert werden, was diesen Vergleich im Sinne des Entstehens oder Erschaffens überhaupt ermöglicht.

2.2.8 Das Neue im Modus seiner Ausrichtung

In der Natur des Konzeptes *neu* liegt, dass dieses *notwendig* ungreifbar bleiben muss, denn wäre es bestimmbar, so wäre es vorhersehbar, strukturierbar und berechenbar, drei Momente, denen das Neue offenkundig entgegengesetzt sein muss. Das Neue bezeichnet folglich nicht vorrangig ein Ding oder eine Sache, sondern zuallererst sich selbst als *Notwendigkeit seiner*

⁷⁰ Martin Heidegger, „Wozu Dichter“, in: Martin Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt a. M. 1963, 256.

⁷¹ Martin Heidegger, „Zeit des Weltbildes“, in: Martin Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt a. M. 1963, 76.

eigenen Unbeschreibbarkeit. Folglich findet sich das Neue auch in der Einbettung in das Konzept der *Ordnung*, in jeder Form als *notwendig unbeschreibbare Notwendigkeit* vor. Somit muss auch der ‚Ort‘ des Neuen zumindest diesen Charakter der Unbeschreibbarkeit aufweisen. Dabei muss jede wandelbare Ordnung einen Ort des Neuen mitdenken. Die Differenz zwischen dem, was als *wandelbare* Ordnung und derjenigen Ordnung, die durch ihren Neuheitscharakter gekennzeichnet ist jene, dass sich diese Attribuierungen auf andere *Facetten* der Ordnung beziehen. Positiv betrachtet, erscheint das Neue nicht mehr als die durch den rückblickenden Vergleich ermittelte dichotome Opposition von Neu und Alt, sondern als die notwendig unbeschreibbare Ausrichtung jeder wandelbaren Ordnung.

Der Charakter des Unbeschreibbaren rückt das Neue dabei konzeptuell in die Nähe des *Bruchs*, doch es darf keinesfalls mit ihm vertauscht werden. So ‚ist‘ etwa ein Bruch auch nur innerhalb seiner Ordnung, aber er *existiert* dennoch nicht im selben Sinne, wie ‚Entitäten‘ in dieser Ordnung existieren, sondern er bezeichnet gerade die Absenz der Existenz dessen. Wenn man bedenkt, dass alles Existente immer nur in Form des Differenten existiert, so ist der Bruch eine spezifische Differenz, also ein Modus der Existenz. Das bleibt aber noch irreführend, denn wir sind nun geneigt, das Neue wieder ‚dinghaft‘ zu denken und damit in alte Muster einzuordnen. Positiv gefasst ist das Neue Ausrichtung, als Bruch einer Ordnung, der zwar nicht ‚existiert‘, wohl aber ‚insistiert‘. Das Neue kann als Ausrichtung auf die Möglichkeit eines sich innerhalb einer Ordnung konstituierenden Feldes, das mit seiner Aktualisierung eine andere Ordnung als Ordnung hervorbringt und sich selbst die Möglichkeit seiner Überschreitung miteinschreibt, gedacht werden. Eine Ordnung darf in diesem Sinne nicht als ontologisches Raster gedacht werden; i.e. als Multitude von sich aus der Differenz der einzelnen Elemente konstituierender Identitäten einer Ordnung. Denn die Ordnung des Neuen in seinem Neu-sein als positiver Ausrichtung, fungiert als Konstituens eher denn als Konstituiertes, um das Neue nicht als *etwas* sondern in seinem ‚wie‘ zu bedenken.

Denn das Neue nistet sich nicht in diesen Verortungen von Brüchen in einer Ordnung ein, sondern diese Orte sind alles, was das Neue als eine *Weise* der Ordnung ausmacht. Nicht konstituieren sich *in* den Brüchen neue Ordnungen, sondern sie sind im Rückblick der Aufweis jener Ausrichtung, die wir vorblickend als das Neue betrachten. Dadurch gelingt beim Vergleich mehrerer Ordnungen, die ungefähre Verortung eines ‚Bruchs‘, der aber nur *im Vergleich* Bruch ist, als Darstellung einer Ausrichtung die sich verschoben hat.

In der Umschreibung einer positiven Bestimmung des Neuen kann in Hinsicht auf seine Ordnung keine Bestimmtheit seiner Regeln angenommen werden und auch für die Sprache

gibt es Bestimmungen, die sie in ihrem Charakter des ständig Hinzukommenden fassen. Martin Heidegger schreibt über die zwiespältigen Möglichkeiten der Sprache in „Was heißt Denken“: „Sie [Die Sprache, Anm.] läßt beides zu: einmal, daß sie zu einem bloßen Zeichensystem herabgesetzt und dieses als verbindlich durchgesetzt wird; zum anderen, daß die Sprache in einem großen Augenblick ein einziges Mal Einziges sagt, das unerschöpflich bleibt, weil es stets anfänglich ist und deshalb unerreichbar für jede Art von Nivellierung.“⁷² Diese Facetten der Sprache sind sich grundsätzlich fremd, mehr noch als bloße Gegensätze, es drückt sich etwas anderes in ihnen aus, obwohl beide ‚Sprache‘ bezeichnen. In solcher Form bestimmt sich auch die inhärente Differenz des Neuen in sich selbst. Einerseits als System der rückwärtigen Einkerbung einer Ordnung von Gegensätzen und Nivellierungen und andererseits als Möglichkeitscharakter, der Ausrichtung ‚ist‘.

2.2.9 *Das Neue und seine Endlosigkeit*

Die Frage des *Anfangs* oder der *Wiederholung* sind bei der Zuschreibung des Neuen als Ausrichtung nicht so zentral, wie bei der Bestimmung des Neuen aus seinem ‚Woher‘. Denn das Neue als Ausrichtung einer Ordnung, findet sich als ein stets präsent notwendig unbeschreibbares *Wohin*. Als solches ist es immer auch ein sich präsentierendes Verschwinden, es ist die Begegnung mit dem sich *in* dieser Begegnung Entziehenden. Die Beschreibung des Neuen als Entzogenem birgt den Charakter der *Endlosigkeit*. Endlos meint hier den Anfang der nicht auf sein Ende hin gewirkt ist, also nur als Möglichkeit präsent ist. Das Neue ist immer *endlos* verschwunden, entzogen, eingeschrieben, wandelnd, man entkommt ihm nicht und kann es zugleich nicht bestimmen. Die Schwierigkeit, das Neue als etwas zu fassen, das qua Gefasstes notwendig endlich ist, drückt sich in seinem paradoxen Charakter aus, denn alles ‚Endliche‘ kann *per definitionem* taxonomisch in eine Ordnung eingliedert und zumindest skizzenhaft beschrieben werden. Hier liegt die Krux des Neuen, das sowohl *als endlich aufscheint*, als auch notwendig unbeschreibbar, i.e. unfassbar, also höchstens umschreibbar bleibt. Insofern nicht jede Begegnung schon als Bezeichnung gefasst ist, bleibt es leichter, dem Neuen zu begegnen, als es zu bezeichnen,

Eine Form dieses Moment des Verschwindenden philosophisch zu beschreiben, findet sich in Derridas Gedanken der *différance*.⁷³ Doch das Neue ‚ist‘, im Unterschied zu den Fällen, die Derrida illustriert, also der Grenze, des Reichs, der Spur, etc., zumindest eines: Es ist

⁷² Martin Heidegger, *Was heißt Denken?*, Tübingen 1954, 168.

⁷³ Derrida, „Die *différance*“, 40ff.

gegenwärtig und zwar vollständig, aber immer nur in seinem Ausdruck als Potentialität, als Möglichkeit. Radikaler formuliert: neu *ist* als Ausrichtung oder Orientierung ‚präsent‘. Trotz seiner Gegenwärtigkeit folgt es als Bezeichnung dem Primat des Verschwindens, des sich stetig Entziehenden, jedoch nicht im Sinne der Unvollständigkeit des Präsenten oder stetigen Verweises, denn fragt man nach ihm, lässt es sich ganz leicht erfassen. Die Differenz zu Derridas Position ist jene, dass das Neue in seiner Gegenwärtigkeit nicht mit der Attribuierung des *immer-schon* versehen oder als *unendlich* sich Entziehendes betrachtet wird. Es ist nicht als unvorgänglich Entzogenes, also ein Grund, der sich der Beschreibung entzieht, ein *an sich*. Das Neue umgibt eine verhüllende Verweisstruktur. Sprichwörtlich beißt die Katze ihrem eigenen Simulakrum in den Schwanz, denn das Neue bezieht sich auf sein, von sich distanzierteres Selbst, das selbst nur *nicht* ist, *Verschwinden* ‚ist‘. Es begegnet als Vollständigkeit, aber es zu bezeichnen, ist der Eintritt in die reinste Aporie. Strukturieren lässt es sich nicht, ist es doch selbst Instrument des Strukturierungsprozesses, sobald es diskursiv verwendet wird. Das Neue in seinem neu-sein kann nur als ein stetiges Verschwinden umschrieben werden, sobald es offensichtlich wird, wird es kontextualisiert und referenziert, sobald es fassbar ist, ist es – ähnlich der Kritik, die sich sobald sie ausgesagt wurde, sich selbst als Struktur kritisieren muss – nicht mehr neu.

In solcher façon lässt sich das Neue ‚einordnen‘, denn jede Positionierung ist das Zugeständnis einer Ordnungshaftigkeit. Das Konzept des positiven Neuen beschreibt die *Ausrichtung* einer Ordnung, die als wandelbare Ordnung immer schon notwendig mit der brüchigen Facette des Neuen behaftet ist. Diese Ausrichtung der Ordnung darf keinesfalls teleologisch verstanden werden, in dem Sinne als sich eine Ordnung auf ein Ziel hin ausrichtet und von diesem Ziel zurückgedacht her strukturierbar ist. So ‚ist‘ das Neue nichts weiter als die Facette seiner Orientierung, aber es lässt sich *in seinen Ausdrücken* festmachen. Daher ist in Anerkennung seiner *Möglichkeit*, die Konsequenz für den konkreten Aufweis seines Aufscheinens zu ziehen. Neu-sein bleibt Neu-sein von etwas. Die Arbeit an seinen Aufscheinensweisen, die als Figuren dargestellt sind, ist einerseits Rückkehr und Umdeutung zu Mythos und Metapher und deren Fähigkeiten das zu erklären, was der bloßen Definition unzugänglich bleibt. Andererseits ist es die methodisch konkrete Fortsetzung des Programms, dem Neuen einen Charakter zu verleihen, der nicht auf den bloßen Vergleich rekurriert. Es ist die Fortsetzung der positiven Bestimmung mit anderen Mitteln: Dem Aufweis des Neuen an den Modi seines Aufscheinens.

„Im Erzählen der Geschichte liegt etwas,
das mehr als die erzählte Geschichte ist.“

Arthur C. Danto,
Sprache, Kunst, Kultur, Text, 105.

3. Der Aufweis des Neuen

3.1 Der Demiurg

Das Neue in den Ausdrücken seines Neu-seins wird anhand dreier Figuren umschrieben: Dem Demiurgen, dem Künstler und dem Flaneur. Die ‚personale‘ Natur der Beschreibung ist dabei der Genealogie des Neuen als Symptom der Schöpfungsgeschichte und der Kontiguität zum Diskurs des Handelns geschuldet. Die Figuren sind jedoch keine Personen. Sie sind spezifischer Ausdruck einer inhärenten Differenzierbarkeit des Neuen in sich selbst und dienen als Umschreibung dazu, das Neue in seinem stetigen Neu-sein zur Schau zu stellen. Dass nicht eine, sondern mehrere Figuren Pate für das Neue stehen, bedingt sich daraus, dass das Aufscheinen des Diskurses des Neuen in vielen Formen Gestalt annimmt. Es kann etwa in bestimmten Beschreibungen der Ästhetik verortet werden, seinen Ausgangspunkt in Schöpfungsmythen und Gottesvorstellungen nehmen, oder in ökonomischen Theorien und Konzepten vorgefunden werden.

Die Figuren, folgen dem Schema, das Neue als Ausrichtung einer Ordnung in ihrer jeweiligen Verfassung zu repräsentieren; sie repräsentieren als Verschiebende, weil sie als Agierende auf den sich fortsetzenden Charakter des Neuen bezogen sind. Die Figuren sind als Repräsentation einer Multiplizität von ‚Akten‘ zu begreifen das Neue hervorzubringen. Dies jedoch nicht in einem subjektalen Sinne, den man allzu leicht mit einer spezifischen Weise der Schöpfung, etwa dem Akt des Hervorbringens von etwas Neuem durch ein transzendentes Subjekt verwechseln kann, sondern als figurale Metaphern für die Arten und Weisen, in welcher das Neue erfahren und zugeordnet wird, wenn es aufscheint.

Auch wenn das Neue in seinem Wesen letztlich unfassbar bleiben muss, so lässt sich mit Hilfe der Figuren zumindest ein Weg denken, der zu ihm führt. Dabei unterliegen ihnen unterschiedliche Konzepte dessen, was das Neue in ihrem Kontext ‚ist‘. Unterschiedlich sind dabei sowohl die Weise, mit der sie die Ausrichtung vollziehen, als auch Ordnung, die sie

dabei repräsentieren. Als Ausdruck eines spezifischen Konzepts des Neuen stehen sie dabei auch dem Konzept eines neuen Neuen *entgegen*. Nichtsdestotrotz bleibt ihre *Nebeneinanderstellung* die Bedingung für des Neuen Positivierung. In diesem Nebeneinander finden die Figuren eine metaphorische Gemeinsamkeit im Bild des Weges; darin, dass sie Reisende sind. Der Demiurg reist ins Unbestimmte, der Künstler reißt aus und der Flaneur reist umher. Sie sind Zeichnungen im Rahmen der Einbettung des Neuen in seine positive Ordnung. Denn die zentrale Schwierigkeit, das Neue zu *beschreiben* und festzuhalten, wird aufgehoben in seinem Aufscheinen, seinem *Sich-Präsentieren*. Dies ist der Grund und die Bedingung der Möglichkeit der Bestimmung der Figuren; damit die *Zeichnung* die Grenzen der *Bezeichnung* durchbricht.

Zur Bestimmung des *Demiurgen* sollen drei zentrale Aspekte verhelfen. Damit ein Ankerpunkt vorliegt und ein Konzept zur Genealogie der Figur entstehen kann, wird zuerst die ‚historische‘ Bedeutung des Begriffs und der Person des Demiurgen erläutert. Daran schließt die Verortung seiner spezifischen Seinsweise an, also seiner Art der ‚Identifikation‘ mit dem Neuen. Diese Weise ist dabei als ‚Tun‘ dargestellt, also als das ‚Schöpfen‘ des Demiurgen. Die Bestimmung der Figur findet ihren Abschluss im Verweis auf ihre Brüchigkeit. Um das Feld des Künstlers, als demjenigen der dem Demiurgen ‚nachfolgt‘, zu bereiten, wird aufgezeigt, wie sie ausfranst, wo sie sich hin entwickelt und begibt und wie die Ausrichtung des Neuen auf eine differente Ausrichtung ermöglicht wird.

3.1.1 *Der Demiurg in seinem philosophiehistorischen Aufscheinen*

Zeichnet man den Demiurgen in seinem philosophiehistorischen Erscheinen nach, findet sich im altgriechischen der Terminus „Demiurg“ als „Kompositum aus „δημόσιος - *öffentlich* und ἔργον - *Arbeit*“⁷⁴ und bezieht sich ursprünglich auf den Handwerker, den Meister und Urheber. Bei Platon ist er zumeist schlicht der, der einen bestimmten Beruf ausübt und einem Zweck zugeordnet ist. Es gibt in der griechischen Philosophie und speziell bei Platon unzählige Stellen, an denen der Demiurg erwähnt wird. Zwei dieser Stellen bei Platon stehen dem Diskurs des Neuen besonders nahe und stellen den schöpferischen Aspekt des Demiurgen in den Vordergrund. Erstens der Demiurg des 10. Buches der „Politeia“ und zweitens der Demiurg aus dem Schöpfungsmythos des „Timaios“.

Der Demiurg steht als Handwerker in der platonischen dreistufigen Pyramide des 10. Buches

⁷⁴ Waack-Erdmann, *Die Demiurgen und ihre Technai*, 23.

der *Politeia*⁷⁵ auf der mittleren Stufe, höher als der Künstler, aber niedriger als der Philosoph. Der Künstler ist der Verführer und Zeitverschwender, der Philosoph hingegen der Erkennende, der Weise, der Lenkende, der Wahrheitsschauende oder Gerechte. Der Schaffende, Hervorbringende ist der Demiurg. Das Schöpferische Tun des Demiurgen konstituiert sich in Form einer Tätigkeit als repräsentierendes Nachahmen, dem Bearbeiten von ‚etwas‘ in einer festen Struktur und mit einem vorgegebenen Zweck.

Der Demiurg bildet in seiner erschaffenden Weise das Gros der Gesellschaft ab. Katharina Waack-Erdmann hat in „Die Demiurgen bei Platon und ihre *Technai*“ den Funktionszusammenhang der Begriffe *Techné*, *Areté* und *Demiurgos* bei Platon extensiv dargelegt, hier ihre präzise Zusammenschau:

„Zur *gr. Techné* gehört die Aufgabe, mit Hilfe von Kopf und Hand mit einer gegebenen Situation fertig zu werden. Sachverstand wird benötigt, um die begrenzten (natürlichen) Gegebenheiten optimal auszunutzen. [...] Stets haben die Träger der *gr. Techné* eine Verantwortung für das „Ganze“. [...] Wahre *gr. Techné* weist daher auf überwiegend eine dauernd vorhandene Kompetenz bei einer speziellen Berufstätigkeit des Menschen hin. [...] Im günstigsten Fall ist die „Richtigkeit“ des Fabrikats sogar messbar, und die *gr. Arété* geht vom Hersteller auf sein Erzeugnis über. [...] Alle Demiurgen haben ausschließlich eine klar definierte Aufgabe zu erfüllen, zu dienen. Daher steht auch üblicherweise bei Platon nicht der Ausübende, sondern [...] die Aufgabe im Vordergrund. Die *gr. Téchnai* sind damit ein Ausdruck der Liebe zur Ordnung, zum Schönen und Guten, der Vernunft und der Freiheit gegenüber der Herrschaft der Notwendigkeit.“⁷⁶

Bei dieser Bestimmung des Demiurgen steht nicht die Person im Vordergrund, sondern die *Funktion*, die er innehat. Diese Funktion ist als klarer mechanischer Vorgang beschrieben, der seinen Grund im Bewältigen der täglichen Aufgaben hat. Es steht nicht das Abweichen, das Erfinden oder Auffinden im Vordergrund, also nichts von dem, was heute allgemein dem Diskurs des Neuen zugeordnet wird. Vielmehr ist es die Zweckmäßigkeit seines Handelns, das den Demiurgen als Handwerker zum ausführenden Organ seiner Bestimmung macht.

„Die Demiurgen, gleichsam die Spieler, sind die jeweils auf eine *gr. Techné* spezialisierten Inhaber der „Planstellen“ in Platons Staat. [...] Sie verfügen über Theorie und Erfahrung, die für ihre Arbeit notwendig sind, und orientieren sich an den Ideen. [...] Die Grenzen zwischen den Bereichen der Demiurgen werden damit begründet, dass es sich um verschiedene Ideen handelt, zu denen die Demiurgen *geschickt* sind. Der Stadt nützt es nur, wenn jeder einzig das

⁷⁵ Platon, *Politeia*, Buch 10, Heidelberg 1982, 366ff.

⁷⁶ Waack-Erdmann, *Die Demiurgen und ihre Technai*, 60.

Seinige tut.⁷⁷

Der Demiurg ist ‚gesichtslos‘, er verschwindet als Inhaber einer Planstelle hinter dem Wohl der Allgemeinheit und seinem spezifischen Schicksal. Er ist nicht mehr als eine Variable in einer systemischen Beschreibung. Er ist seinem Zweck ausgeliefert, der gleichzeitig seine Weise des Hervorbringens ist. So beschreibt Platon im *Timaios* den Demiurgen im Rahmen eines Schöpfungsmythos als Erzeuger, der die Welt nach einem Vorbild erschafft.⁷⁸ Dieses Erzeugen folgt den Zwecken der Vernunft, des Guten und des Schönen. Dabei ist die wichtigste seiner Funktionen, von einem Anfang auszugehen, er ‚ist‘ als Figur des Ursprungs.

An diese Bestimmung des Demiurgen als *Anfänglichem* knüpft Aristoteles an. Hinlänglich bekannt ist seine Konzeption des „Unbewegten Bewegers“, der die personale Antwort auf die antike *questio originis* darstellt, als derjenige der allen Wandel bedingt, der jede Bewegung angestoßen hat. Aristoteles befasst sich mit dem Anfang des Seins unter anderem in seiner Physik, wesentlich für den Demiurgen sind das 4. Kapitel des 3. Buches, in dem er das Konzept des Anfangs bestimmt und das 8. Buch, in welchem er den unbewegten Beweger einführt, der in seiner „Theologie“ eine zentralere Rolle einnimmt.

Aristoteles hat für die Bestimmung des Ursprungs *Kategorisierungen* im Sinne, die als logische Strukturen beschreibbar sind. Dabei bestimmt der *Rekurs* auf einen Ursprung als Begründungsstruktur das antike Denken des Erschaffens. So ist der Demiurg in dieser Ausprägung weniger ein Gott in Form eines allmächtigen Wesens, als der Ausdruck des konsequenten Verfolgens einer taxonomischen Beschreibung der Kausalität mit Unendlichkeitscharakter. Der Demiurg ist die Konsequenz des Hervorgehens als Antwort auf die Frage nach einem Anfang. In diesem Sinne ist der Demiurg nicht mehr als ein Platzhalter für die Logik des Ursprungs; in Kontiguität zu Platon lässt sich formulieren: Er ist der zweckbedingte Ausdruck des Ursprungs. Der Demiurg ist somit nicht Ausgangspunkt, sondern Folge. Dabei bleibt das Schöpferische dennoch *personal*, auch wenn die Funktion im Vordergrund steht. Denn, wird alle Bewegung als Folge gedacht, muss, der Logik des Ursprungs folgend, ‚irgendjemand‘ die Bewegung angestoßen haben. Dadurch kommt es zu der Konzeption des Unbewegten Bewegers als Verkörperung der Frage nach dem Ursprung im Ausdruck einer Logik der kausalen Folge. Bei Aristoteles selbst erreichte diese Konzeption jedoch nie den Stellenwert, die sie später in der christlich geprägten Philosophie des Mittelalters innehatte und die etwa Thomas von Aquin zu seinem kosmologischen

⁷⁷ Waack-Erdmann, *Die Demiurgen und ihre Technai*, 261.

⁷⁸ Platon, „*Timaios*“, in: *Platon. Werke in acht Bänden*, Darmstadt 1972, 27c ff.

Gottesbeweis führte.

Der Demiurg ist *Antwort* und zwar Antwort auf die Frage nach dem Unvorgänglichen. Hier, mehr als in seiner mechanisch anmutenden Zweckmäßigkeit, findet sich unmissverständlich ein Ausdruck dessen, was bis heute mit dem Neuen und Kreativen verbunden wird. Denn der Demiurg ist die Antwort auf die *Unbestimmtheit*, die in der Struktur der Beschreibung der Unendlichkeit des kausalen Anfangs (re)produziert wird. Deleuze schreibt so präzise wie paradox in „Differenz und Wiederholung“: „Das Problem des Anfangs in der Philosophie wurde mit vollem Recht immer als äußerst heikel angesehen. Denn Anfangen heißt alle Voraussetzungen ausschließen.“⁷⁹ Die paradoxe Schwierigkeit etwas als voraussetzungslos zu begreifen ist offenkundig, denn zumindest in logischer Hinsicht scheint dies unvorstellbar. Exakt hier ist das Paradoxon zu verorten, dass viele Beschreibungen des Neuen bis heute kennzeichnet: Die Voraussetzungslosigkeit des Anfangs, die keine Fiktion darstellt, sondern die Konsequenz einer bestimmten Frage aus ihrer Antwortstruktur. Martin Heidegger macht auf die inhärente Problematik dieser Struktur aufmerksam, indem er dem Anfang sein Ende zur Seite stellt:

„Schenkung und Gründung haben in sich das Unvermittelte dessen, was wir einen Anfang nennen. Doch dieses Unvermittelte des Anfangs, das Eigentümliche des Sprunges aus dem Unvermittelbaren her, schließt nicht aus, sondern ein, daß der Anfang am längsten und ganz unauffällig sich vorbereitet. Der echte Anfang ist als Sprung immer ein Vorsprung, in dem alles Kommende schon übersprungen ist, wenngleich als ein Verhülltes. Der Anfang enthält schon verborgen das Ende.“⁸⁰

Im Bild des Sprungs, das die Beschaffenheit des *Unvermittelten* illustriert, findet sich im Anfang schon das Ende wieder. Die Logik des unvermeidlichen Davor, der Aristoteles den Unbewegten Beweger entgegen stellen muss, wird als Vorbereitung dargestellt, welche die Logik des Endes präfiguriert.

Die Figur des Demiurgen wird in der Perspektive des Neuen der *Logik des Ursprungs* und der *Struktur des Zwecks* zugeschrieben. Der Demiurg steht zudem als figurale Metapher im Gegensatz zu den Vorsokratikern, die auf die Naturkräfte rekurrten um die Ordnung und den Wandel zu beschreiben. Emil Angehrn in seinem Werk, „Die Frage nach dem Ursprung“ präzisiert dies folgendermaßen:

„Die Ordnung des Ganzen wird nicht mehr in einer Gesetzmäßigkeit des Entstehens oder

⁷⁹ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, 169.

⁸⁰ Martin Heidegger, „Ursprung des Kunstwerks“, in: Martin Heidegger, *Holzwege*, 63.

Vergehens oder einem Ausgleich entgegengesetzter Kräfte festgemacht, sondern auf einen ersten Ursprung zurückgeführt, der dem Kosmos als Ordnungsprinzip sowohl immanent ist, wie er gleichzeitig alle Endlichkeit und Phänomenalität transzendiert.“⁸¹

Bei den Vorsokratikern ist Ordnung Resultat oder Symptom einander widerstrebender Kräfte, (beinahe: der unsichtbaren Hand), die eine Gesetzmäßigkeit des Widerspruchs aufscheinen lassen, welche als ordnende wahrgenommen wird. Der Demiurg hingegen bestimmt sich als Metapher der Möglichkeit eines Ursprungs, einer *Tat*. Er ist Teil eines dem Chaos entrissenen Funktionsganzen, das in sich abgeschlossen ist und ein Rad in einer Maschine, eine Spielfigur auf dem Schachbrett darstellt.

3.1.2 *Der Demiurg als fragmentarische Figur der Ordnung des Chaos*

Trotz seiner Bestimmung als Entität mechanisch abgeschlossenen Charakters, findet sich die Figur in einem zerrissenen, fragmentarisch aufscheinenden Feld wieder. Dieses Feld ist, in seiner dem Neuen zugewandten Facette, als Ausrichtung bestimmt, die sich aus der konstitutiven Beziehung von Chaos zu Kosmos, und zwar als Ausdruck jenes Prozesses des Übergangs, der sie verbindet, konstituiert. Die Repräsentation dieser Ausrichtung ist das ‚wie‘ seines schöpferischen Daseins.

Das Chaos bedingt den Demiurgen in zweierlei Hinsicht. Erstens als Begrenzung und Schaffung einer Ordnung aus dem vollkommen Ungeordneten, dem Chaos. Der Demiurg entlockt gleichsam dem Chaos den Kosmos. Angehrn verortet die Problematik des Ursprungs im antiken Denken an dieser Schnittstelle: „Zu begreifen ist die Genese der Form aus dem Chaos, nicht dessen eigenes Werden und Sein.“⁸² Nicht also das Wandeln des Seienden, sondern wie das Seiende als *Geformtes* überhaupt ins Sein kommt, ist die Frage, die das Konzept des Ursprungs beantwortet. Da Seiendes zunächst als *Geordnetes* ist, ist es zweitens die Ordnung der natürlichen Gegebenheiten, die den Demiurgen als ungeordnete Umwelt in seiner Existenz bedrohen. Er zügelt und ordnet, er schöpft aus der Unordnung der Welt und der Unordnung der Nicht-Welt heraus seine zweckgerichtete Ordnung. „Die Schöpfungsmythen zeichnen den Weg einer Seinswerdung, der zugleich ein Weg der Formbildung und Individuation ist.“⁸³ Offenkundig ist die Weise des Erschaffens der Welt als ein Prototyp des Erschaffens ‚in der Welt‘ zu denken. Das Ungeordnete geht dem voraus, was

⁸¹ Angehrn, *Die Frage nach dem Ursprung*, 109.

⁸² Angehrn, *Die Frage nach dem Ursprung*, 61.

⁸³ Angehrn, *Die Frage nach dem Ursprung*, 67.

wir als Geordnetes, ‚Kulturelles‘ wahrnehmen.

Der Demiurg hat als seinen schöpferischen Modus das Planende. Er ist derjenige, der entwirft und ordnet, ein Architekt, der Erster der Bauleute ist. Der Demiurg ist mit dem Architektonischen verbunden, nicht nur weil er ursprünglich Handwerker ist, sondern weil er *errichtet*. Er schöpft die Ordnung aus dem Chaos und errichtet damit eine Ordnung, wie anderorts ein Gebäude oder ein Weg errichtet wird. Er ist jener, der den Wegweiser aufstellt. Genau diese Struktur des Planens und Ordnen wird sich verkehren und dem Künstler Platz bieten, denn anstatt des Chaos wird der Kosmos zu dem, was des Neuen Gegenpol und Ermöglichung bildet. Jedoch nicht um Chaos im Sinne eines unvorgänglich ungeordneten Nicht-seins hervorzurufen, sondern um den Kosmos stetig zu transzendieren, die Einteilung in Chaos und Kosmos selbst, umzudeuten.

Denn Ordnen heißt im demiurgischen Sinne begrenzen. Mit Waldenfels: „Die Form aktualisiert sich über die Eindämmung des Formlosen, ohne über dieses Herrschaft zu erlangen. Das Setzen einer Grenze belässt ein Jenseits, auf das sie nicht ausgreift, über das sie keine Macht hat.“⁸⁴ Das ist die spezifische Weise des Demiurgen. Aus dem Chaos wird der Kosmos geformt. Über das Chaos kann jedoch niemals vollständige Herrschaft gegeben sein, denn das Chaos ist strukturell bestimmt als das *notwendige* Außerhalb. Denn der Demiurg ist nur als *formgebender* denkbar, würde er beherrschen, wäre er verschwunden.

Der Demiurg als Ausdruck des Ordnenen ist auch in der Form Antwort auf die Frage nach der Ordnung, als die Antwort die Frage in ihrer Struktur begrenzt, um sie nicht als Ausdruck einer Aporie deuten zu müssen. Denn das Chaos als Ungeordnetes findet sich als Parallele des Nichts bestimmt. Das Nichts wird hierbei als Entsprechung auf die Bestimmung des Neuen gedacht, als ‚etwas‘ was vorher noch nicht da war. Ein ‚etwas‘ bestimmt sich jedoch lediglich als Kosmos, Ordnung; damit verbleibt das ‚Nichts‘ als *Strukturlosigkeit der Schnittstelle* vom Chaos zum Kosmos. Münden wird diese Bestimmungsstruktur in die Leibnizsche Frage, „pourquoi il y a plutôt quelque chose que rien“, und der Abkehr von ihr in Heideggers Fundamentalontologie, wenn er die Frage nach dem Sinn von Sein neu stellt.⁸⁵

Wie man dem Leben in der ungeordneten Natur, etwa dem Wald, das Leben in der geordneten Kultur, etwa der Stadt, gegenüberstellt, so erfordert auch die Frage nach dem ‚woher‘ des Kosmos eine Identität, denn paradoxerweise muss der Anfang selbst *formhaft* gegen die Formlosigkeit begrenzt sein. Diese Fragestruktur ermöglicht eine notwendige

⁸⁴ Waldenfels, *Ordnung im Zwielficht*, 75.

⁸⁵ Heidegger, „Einleitung zu Was ist Metaphysik?“, in: *Was ist Metaphysik?*, Frankfurt a. M. 2007, 24ff.

Unbestimmbarkeit etwa in Form des ‚Subjekts‘ oder des ‚Neuen‘. Mit Beginn der christlich-aristotelischen Theologie wird dieser Bezug der Form zur Formlosigkeit, den der Begriff des Ursprungs darstellt, in Form der *creatio ex nihilo* thematisiert. Spätestens mit Augustinus tritt die *creatio ex nihilo* an eine wesentliche Stelle und verschiebt die Konnotation des Schöpferischen. Der christliche Schöpfergott hat eine verstärkt ontologische Konnotation der Kreation, während der altgriechische Demiurg eine Konnotation der Ursächlichkeit der Folge hat. So scheint der Demiurg zweckgebunden und der Schöpfergott zielgerichtet. Die Differenz äußert sich in der Intensität des Funktionszusammenhangs. Ein Zweck ist etwas stets Begleitendes, Immediates, Immanentes. Ein Ziel ist abgegrenzt und entrückt in der Ferne als Perspektive dessen erkennbar, was man betrachtet.

Eine Transposition findet statt, die eher Verlagerung der Gewichtung als struktureller Wandel ist. Nach und nach wird der Zweckbezug reduziert und durch die vermehrte Orientierung an einem Telos ersetzt. Der personale Charakter der Schöpfungstat tritt in den Vordergrund und verdrängt Schritt für Schritt die Bestimmung des Demiurgen als *Funktion*. In der Trennung der schöpferischen Person von ihrem Zweck findet sich die Grundlage für die Bestimmung des ‚Subjekts‘ des zielgerichteten Demiurgen. Die *Funktion* des Demiurgischen tritt in den Hintergrund und die *Person* des Demiurgischen tritt in den Vordergrund. Die Weise des ‚Subjekts‘ bleibt hingegen die Intention, also der zielgerichtete unmittelbare Bezug zum Akt des Schaffens; es wird oft genug darauf reduziert. Doch es schreiben sich auch viele Facetten des altgriechischen Demiurg fort, ganz wesentlich die Vorstellung eines ursprünglichen *Anfangens*. Im mittelalterlichen Aristotelismus findet diese Struktur in den Schöpfungsvorstellungen logisch-theologischer Art ihren konkretesten Ausdruck. So ist Schöpfung „nach Wilhelm von Auvergne der voraussetzungslose Neubeginn des Existierens oder Seins aufgrund des Willens des Schöpfers ohne Vermittlung.“⁸⁶ Folglich fungieren als wesentliche Elemente der Schöpfung in der christlichen *creatio ex nihilo* zunächst die *Voraussetzungslosigkeit*, die bereits in der Deleuzschen Paradoxie des Anfangs zur Sprache kam. Dann der *Wille oder die Intention* eines schaffenden ‚Subjekts‘, das als Subjekt erst durch die Attribuierung jenes Willens gedacht werden kann. Und schließlich das, was mit Heidegger in der Struktur des Anfangs als „*Unvermitteltes*“ beschrieben wurde, der direkte Bezug des Schöpfers zu seinem Geschöpften.

Gerade die *Voraussetzungslosigkeit* ist für jede Bestimmung des Neuen prekär. Denn, was sein Sein betrifft, so denkt man das Neue wohl vom Nicht-sein her. Bei der Bestimmung des

⁸⁶ Gabriel Jüssen, „Wilhelm von Auvergnés Explikation des Schöpfungsbegriffs im Kontext der Philosophie des Mittelalters“, in: *XX. deutscher Kongress für Philosophie*. Band 1, hrsg. von Günter Abel, Berlin 2005, 481.

Neuen im demiurgischen Sinne lässt sich daher von einer Art ‚negativer Theologie‘ sprechen, es ist *das*, was in logischer Hinsicht *verbleiben* muss. Das Neue wird in solcher Diktion als Vorgang und Ergebnis des Abtrotzens des Kosmos vom Chaos, des Seins vom Nichts betrachtet. Als solches ist es auch in vielen säkularen Versionen des Schöpfertums mit dem Nichts behaftet. Zieht man Heinrich Popitz „Wege der Kreativität“ als paradigmatisches Beispiel für diese Art der Beschreibung heran, findet man folgende Bestimmung: „Kreativität ist das Vermögen, Urheber zu sein. Weil Menschen kreativ sein können, sind sie in der Lage, die Bedingungen ihrer Existenz aus eigenen Kräften aktiv zu verändern.“⁸⁷ In dieser Bestimmung sind Mensch und Demiurg (es scheint fast ‚Mensch‘ und ‚Gott‘), in einer Funktion zusammengefallen.

Heidegger macht in einer präzisen Analyse der *creatio ex nihilo* auf die Konsequenzen aufmerksam, die Verfassung des Seienden aus seinem Geschaffen-sein zu bestimmen: „Die Neigung, das Stoff-Form-Gefüge zu der Verfassung eines jeden Seienden zu machen, empfängt jedoch dadurch noch einen besonderen Antrieb, daß im voraus auf Grund eines Glaubens, nämlich des biblischen, das Ganze des Seienden als Geschaffenes und d.h. hier Angefertigtes vorgestellt wird.“⁸⁸ Die Frage, als welches das Neue sich stellt, ist in diesem Sinne weniger das ‚woraus‘, als das ‚wie‘ seines Geschaffen-seins. Die Ordnung, als Ordnung von Herstellung und Erzeugung, liegt dem Neuen dabei strukturell zu Grunde.⁸⁹

3.1.3 Die Unabgeschlossenheit der Figur des Demiurgen

Die Figur des Demiurgen als kontingente Aufscheinungsweise des Neuen und seine diversen ‚Prämissen‘ beschreibt so als Relation, eine kontingente Form dessen, was eine wandelbare Ordnung im Modus ihrer Ausrichtung ausmacht. Die Abkehr vom klassischen Modell der Zäsur als retrospektivem Schnitt im Zeit- und Strukturgefüge, hin zur Thematisierung des Neuen als Ausrichtung der Ordnung, wird an der Figur des Demiurgen verhandelt, die nur Ausdruck einer Ordnung ist, weil sie sich als Ausgerichtete findet. Der Demiurg ist als Ausrichtung jedoch nur unscharf zu bestimmen, ist er doch Ausdruck einer Weise des Neuen, die als ‚Rückblickende‘ klassifiziert wurde. Als Antwort und Folge der Frage nach dem Ursprung, die rückblickend zwei Ebenen vergleicht und daraus die spezifische Differenz als das Neue herausstellt, steht er dem neuen Konzept des Neuen als Ausrichtung diametral

⁸⁷ Popitz, *Wege der Kreativität*, 96.

⁸⁸ Heidegger, *Ursprung des Kunstwerks*, 19.

⁸⁹ Vgl. Waldenfels, *Ordnung im Zwielficht*, 32.

entgegen. Seine Umdeutung bestimmt sich als Vollzug seiner Einbettung in die Vielheit der Figuren, die ihn umgeben. Er ist in so fern Ausrichtung, als er *Ermöglichung* des Künstlers und des Flaneurs ist, seine *Ordnung* des Neuen bleibt jedoch die des rückwärtigen Vergleichs.

Als offenes Kontinuum einer Weise des Schöpferischen scheint der Demiurg auf. Vom unbewegten Beweger, der das *nicht zu Beschreibende*, - denn das ist das *Unbewegte* ganz gleich dem *Nihilo* – als Bedingung seines Schöpferischen anerkennt, über den *creator ex nihilo* mit Telos, der als transzendente Figur die Welt gleichsam aus dem ‚Nichts‘ hervorholt und ihr die Finalität vorgibt, sie in sich selbst zurückzuholen. Die Verortung dieser Struktur im Menschen, zumindest jenes Moments des ‚Herausholens aus dem Nichts‘, ist der Übergang zum Künstler. Mit dem christlichen Schöpfergott wird der Übergang vom Schöpferischen des Demiurgen zum Erschaffen des Künstlers und dessen Kreativität als Ausdruck der personalisierten *creatio ex nihilo* als gängige Praxis eingeleitet.

Mit Ausgang des Mittelalters findet sich die schöpferische Weise des Demiurgen in zwei Figuren ausgedrückt. Zum einen in jener des Ingenieurs, der nicht zufällig auf Genie und Genese hinweist und gleichzeitig den Bezug zum Zweckbezogenen des Handwerkers aufrechterhält. Zum anderen in der Figur des Entdeckers, der als ‚Kartograph‘, wie als Eroberer Merkmale des demiurgischen aufweist. Ingenieur und Entdecker beziehen sich demnach auf verschiedene Pole der schöpferischen Figur des Demiurgen. Während der Ingenieur als Träger des mechanischen Charakters gelten darf, ist der Entdecker derjenige, der die Natur in eine Kultur umzuformen, zu kartographieren, beginnt, indem er sie auffindet. Er verzeichnet, er ordnet und bildet so den ‚Ausklang‘ des demiurgischen. Er trägt die Ordnung als Ureigenes, das nicht von seiner Person getrennt werden kann, mit sich in die Welt hinaus. Er bestimmt sich dabei durch das Hinterlassen und die Aufzeichnung seiner *Spur*. Dass Entdecker meist gerade nicht mehr der *Natur* sondern anderen *Kulturen* begegnet sind, ändert nichts an ihrer konstitutiven Seinsweise, Ordnung in die Welt zu tragen, es zeigt lediglich, dass diese Weise des Schöpfens *brüchig* wurde. Denn der Entdecker erobert das Chaos, er tritt einen Weg ins Unbestimmte an, eine Reise in die Unordnung. Allein durch sein Reisen, durch seine zweckgebundene Tätigkeit des Schaffens, wird das Unbestimmte zum Bestimmten, ohne das ein subjektiver Akt dies als Hinzukommender tun muss. Er ist der Eroberer des Chaos, er schöpft in der Begegnung mit ihm seine Ordnung. Das Chaos zu betreten, dafür war bei den Entdeckern ein wenig Irrsinn erforderlich. Besonders ausgeprägt findet sich dieser Irrsinn in *Cabeza de Vacas* „Naufragios“ wieder, der Beschreibung seiner Reisen durch die südlichen heutigen USA. So ist es keine Ausnahmeerscheinung, wenn er in seinen Aufzeichnungen zu Protokoll gibt, dass er „verlassen und elend durch weit entfernte Länder

streifte“.⁹⁰ Dieses Moment des Verlassenseins kennzeichnet den Entdecker als Typus, der in seinem Schaffen, das sich als kartographierendes Bestimmen konstituiert, weit hinauswagt. So wird sein Akt des Ordnen als Schaffen zu einem Akt des Festhaltens an jeglich möglicher Ordnung. Sein ‚neu‘ zeichnen verbleibt dabei als Vorgang des Aufzeichnens, in welchem die Begegnung der Ordnung mit der Unordnung in der Person des Aufzeichnenden in den Fokus rückt.

Das schaffende Ingenieurgenie und der Entdecker sind die Figuren des Übergangs und des Abgangs zum Künstler hin. Die Bestimmung der Kreation als stetiges zweckgebundenes Ausführen einer Ordnung, als mechanisch-taxonomisches Verfahren, welches in paradoxer Form dem Chaos stetig abgewonnen wird, verbleibt als demiurgische. Doch finden sich bei Entdecker und Ingenieur bereits Elemente dessen, was in späteren Jahrhunderten auf die Spitze getrieben wird: Das Neue als Struktur des Auswegs aus der je eigenen Ordnung. Denn sowohl Entdecker, als kartographisch Ordnender, als auch Ingenieur, als mechanisch Ordnender, verstehen sich in zentralen Facetten als Personifizierung des Auswegs. Diese Aberration von der gegebenen, im Sinne einer gelebten Ordnung, verdrängt in weiterer Folge die Suche nach dem Ursprung; das ‚Gerichtet-sein‘ verändert sich. Damit verändert sich auch die Bestimmung des Neuen selbst als spezifisches Gerichtet-sein. Denn der Künstler ist jener, der in der Form des stetigen Anfangens aufkommt, dieses Anfangen jedoch in anderen Ordnungen vollzieht als der Demiurg, der noch seinem Ursprung zugewandt ist.

⁹⁰ Alvaro Núñez Cabeza de Vaca, *Schiffbrüche: Bericht über die Unglücksfahrt der Narváez-Expedition nach der Südküste Nordamerikas 1527-1536*, Haar bei München 1963.

„Beim Wiedersehen.

A: Verstehe ich dich noch ganz? Du suchst? Wo ist inmitten der jetzt wirklichen Welt dein Winkel und Stern? Wo kannst du dich in die Sonne legen, so daß auch dir ein Überschuß von Wohl kommt und dein Dasein sich rechtfertigt? Möge das jeder für sich selber tun – scheinst du nun zu sagen – und das Reden ins Allgemeine, die Sorge für den anderen und die Gesellschaft aus dem Sinne schlagen!- B: Ich will mehr, ich bin kein Suchender. Ich will für mich eine eigene Sonne schaffen!“

Friedrich Nietzsche,

Die fröhliche Wissenschaft, Aphorismus 320

3.2 Der Künstler

Der Künstler erschafft, er ist erschaffend tätig. Das ist sein Verbum; wenn er ‚ist‘, dann erschafft er, so ist seine Weise. Der Demiurg schöpft, der Künstler erschafft. Die Funktion dieser Figur ist es, einen ‚creative turn‘ zu illustrieren. Sie soll die Wende vom planvollen Neuen zum Neuen als Ausweg aus einer Ordnung verbildlichen. Während das Demiurgische das Erbauen des Weges konstituierte, ist das zentrale Anliegen des Künstlers der Ausweg. Seine Pfade sind abseits der ausgetretenen Pfade gelegen, er bestimmt sich aus dem Abweichen von den angelegten Wegen. Angeklungen sind diese Entwicklungen in der Figur des Entdeckers, der dem Allzugeordneten entflieht und sich auf die Suche nach neuen Ufern macht; er befindet sich auf einem Ausweg. Doch der Entdecker findet das Chaos vor, er kartographiert es und führt es dem Kosmos zu: er ‚ist‘ als Demiurg. Der Künstler jedoch bleibt ‚daheim‘, er stellt sich der Ordnung und erfährt sich in dem Versuch, ihr einen Bruch zu entlocken, sie durch seine ‚Weise‘ in ihrer Konstituierung als brüchig zu entlarven. Dieses ‚wie‘ seiner Weise gilt es zu umzeichnen, um am Neuen das Neu-sein darzustellen.

Als Annäherung daran, wie der Künstler als Möglichkeit seinen Ausdruck erfahren hat, darf man die Beschreibung des Erfindergeistes des 17. Jh., von Hans-Georg Gadamer, betrachten. Er beschreibt in „Das Erbe Europas“ eine Umwälzung, die man als *strukturelle* derjenigen des Demiurgen hin zum Künstler zur Seite stellen kann:

„Bisher [bis ins 17. Jh., Anm.] war die Erfindungskraft mehr einer Ausfüllung von Räumen zugute gekommen, die die Natur freigelassen hatte. Jetzt kündigte sich die Zeit an, in der die menschliche Könnerschaft die Natur zu künstlichen Produkten umzuarbeiten lernte und unsere Welt in eine einzige große Werkstatt industrieller Arbeit verwandelte, ein beispielloser

Fortschritt, der uns langsam in die Nachbarschaft neuer Gefahrenzonen führt.“⁹¹

Dahingestellt und fraglich ist, ob die Diagnose Gadamers zutrifft, die Verortung solcher Zäsuren ist zumindest in historiographischer Hinsicht immer problematisch. Wesentlich für den Diskurs des Neuen ist aber die Verortung eines Bruches; präziser: Dass die Bedingungen der Möglichkeit eines solchen Bruches Bestand haben können. Der Bruch des Neuen, der kreative Bruch der hier interessiert, bezieht sich in seinem Wesen nicht auf die konkrete Beherrschung der Natur zu bestimmten Zeitpunkten, sondern auf die Aufscheinensweise des Neuen. Eine solche Aufscheinensweise wird im Folgenden am Künstler gleichsam ‚portraitiert‘.⁹² Die Struktur der Umzeichnung folgt dem gleichen Schema wie diejenige des Demiurgen: Begonnen wird mit dem Umreißen der Figur, gefolgt von der Präzisierung der Seinsweise als Erschaffender und der Überleitung zur dritten Figur, dem Flaneur.

3.2.1 *Der Künstler in seinem philosophiehistorischen Aufscheinen*

Gleich der Figur des Demiurgen gibt es viele Bestimmungen des Künstlers, die philosophischen halten sich zumeist an die ‚Wahrheit‘. Ferner wird er als Element oder Produkt eines künstlerischen Prozesses bestimmt oder als jener, der den Souterrain, das Nicht-bewusste und Verdrängte des Menschen, zur Schau stellt. Den *Augenblick* seines Aufscheinens, seines ersten Auf-tretens auf der Bühne festlegen zu wollen, ist problematisch, ist der Künstler doch auch als Kritik am Konzept des Ursprungs zu verstehen. Im Sinne seiner ‚Herkunft‘ ist der Künstler da und *war immer schon* da. Denn der Künstler tritt aus dem Demiurgen hervor; metaphorisch gesprochen, wurde der Künstler durch die schöpferische Weise des Demiurgen erschaffen und ‚verselbstständigte‘ sich als Kriertes. Er ging aus dem Demiurgen hervor und gab sich selbst die Beständigkeit; als Zeichen einer Schöpfung die schöpferisch wird. Die Kontiguität zum Demiurgen ist jedoch keine kausale oder chronologische, denn Künstler und Demiurg standen in spezifischen Konstellationen immer schon nebeneinander. Der Künstler ist nicht Folge, Produkt oder Konsequenz des Demiurgen, sondern eine differente Aufscheinensweise des Neuen, die Ausrichtung einer Ordnung ist und als solche von differenten Ausrichtungen *distanzierbar*, nicht jedoch *abgrenzbar* ist.

In philosophiehistorischer Hinsicht findet sich des Künstlers Phase größter Prominenz, mit Beginn der Ästhetik bei Baumgarten. In seinem Gestus reicht er weit, er wirkt bis heute fort;

⁹¹ Hans-Georg Gadamer, „Die Vielfalt Europas. Erbe und Zukunft“, in: Hans-Georg Gadamer, *Das Erbe Europas: Beiträge*, Frankfurt a. M. 1989, 16-17.

⁹² Vgl. Zur Bedeutung des Portraitierens für die Philosophie: Deleuze / Guattari, *Was ist Philosophie?*, Frankfurt a. M. 1996, 64.

so weit, dass ganze Philosophien, wie etwa jene Nietzsches, als ästhetische gekennzeichnet werden. Schon bei Platon, ist der Künstler etwa in der bereits erwähnten des 10. Buches der „Politeia“, zu finden und dennoch kann er in seiner schöpferischen Weise nicht bei Platon verortet werden. Denn dort ist er noch zweckgebundener Verführer und Blender. Erst mit seiner philosophischen Fundierung in der Ästhetik wird dem Künstler – zumindest seit Kant in der „Kritik der Urteilskraft“ den Geniebegriff bestimmt hat⁹³ – eine eigene, in gewisser Hinsicht *vorrangige*, Zugangsweise zur Welt zugebilligt. Das Genie ist bei Kant die reinste Form des Künstlers. In ihm vereinen sich die Diskurse der Kreativität und des Geniemythos in der transzendentalen Freiheit des Subjekts. Diese Form der Zuschreibungen zieht sich bis weit ins 20. Jahrhundert durch, bedenkt man, dass noch der Medienphilosoph Marshall McLuhan Künstler als diejenigen bestimmt, „die die visionäre Kraft und den Mut hatten, die Zeichen der äußeren Welt zu lesen und mit der inneren Welt in Verbindung zu bringen.“⁹⁴ In diesen Beschreibungen ist es der Künstler, der Entwicklungen als Erster begreift und aufgreift, er ist es „der erkennt, dass die Zukunft die Gegenwart ist, und der mit seiner Arbeit den Boden für diese Zukunft bereitet.“⁹⁵ Der Künstler lebt damit nach McLuhan im Gegensatz zu den anderen als Visionär nicht in der Vergangenheit, sondern in der Gegenwart.

Theodor Adorno hat in seinem posthum veröffentlichten Werk „Ästhetische Theorie“ diese Beschreibung der Vorrangigkeit des Künstlers und dessen Seinsweise vor Augen, wenn er in kritischer Betrachtung den Künstler in seiner Erscheinung als Genie der kreativ unvorgänglichen Weise eines transzendentalen Subjekts nahe rückt: „Im Geniebegriff wird mit idealistischer Hybris die Idee des Schöpfertums vom transzendenten Subjekt an das empirische, dem produktiven Künstler zediert.“⁹⁶ Das Schöpferische, das nach und nach am christlichen Demiurgen mit Personalität und Finalität ausgestattet wurde, findet im Künstler seine menschlichste Daseinsweise. Es wird greifbar zur Verkörperung des Mystischen, jedoch mit der Einschränkung des menschlich Entrückten, um der Unbestimmbarkeit ihre Beständigkeit zu belassen. Adorno bestimmt das Neue in Form der Kritik und des Refus als objektives Moment der Kunst und damit als Seinsweise des Künstlers.⁹⁷ Er stellt die Kunst in ihrer Bestimmung als Geniales, in Kontiguität zur Problematik des Anfangs: „Geniales ist ein dialektischer Knoten: das Schablonenlose, nicht Repetierbare, Freie, das zugleich das Gefühl des Notwendigen mit sich führt“.⁹⁸ Das Unvorgängliche, vormals beim Demiurgen nur Folge auf

⁹³ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt a. M. 1974, §47. (243ff.)

⁹⁴ Marshall McLuhan, *Absolute Marshall McLuhan*, Freiburg i. B. 2002, 3.

⁹⁵ McLuhan, *Absolute Marshall McLuhan*, 4.

⁹⁶ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 256.

⁹⁷ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 41.

⁹⁸ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 256.

die *Frage* nach einem Ursprung, logische Konsequenz der Seinsbeschreibung, wird zum zentralen Moment der kreativen Daseinsweise erhoben. Dieses kreative Moment muss sich nunmehr *innerhalb* einer Ordnung bewegen, also nicht erst Ordnung konstituieren, sondern sich immer schon mit einer Ordnung auseinandersetzen. Dennoch kann der Künstler die Suche nach dem Anfang selbst, der in seiner logischen Struktur Bewältigung der Unordnung und *nicht* der Ordnung ist, noch nicht aufgeben. In dieser Form ist man als Künstler nur Künstler, wenn man die ‚mythische‘ Fähigkeit besitzt, anfangen zu können. Paradoxiertweise wird mit dieser Verallgemeinerung des Anfangs der Untergang des Konzeptes des Anfangs und damit der Figur des Künstlers bereits angelegt, denn sobald alles anfänglich ist, verliert der Anfang seine differenzierende Kraft.

Eine andere Entwicklungslinie bestimmt den Künstler im 20. Jahrhundert nicht als vermenschlichten Schöpfergott, sondern als Prozesshaften Ausdruck des *Werks* und stellt damit den Bezug des Künstlers zu seinem Werk und Umfeld in den Vordergrund. ‚Künstler‘ zu sein, wird vom *an sich* zu einer Bezeichnung. Er wird zur Benennung eines Pols in einem Prozess der aus-einander-Setzung⁹⁹ von Künstler und Werk umgedeutet. Bernhard Waldenfels bestimmt Ende der 80er Jahre das Dasein des Künstlers, als Gegenpol zu seiner Beschreibung als vermenschlichten Schöpfergott, folgendermaßen:

„Der Künstler zieht sich in dem, was er versucht, seine eigenen Betrachter und Kritiker heran, und das Werk schafft sich selbst seine Nachwelt. Reines Erfinden, das heißt ein Setzen von Maßstäben, und reines Finden, das heißt Entgegennehmen von Maßstäben oder eine Verflüssigung aller Maßstäbe in der paradoxen Gestalt einer „tychistischen Kunst“, die den Zufall für sich arbeiten läßt, das sind nur Grenzfälle, denen das Schaffen des Künstlers, oder jenes des Technikers, sich annähern kann, ohne es zu erreichen. Ein *alter deus* ist der Künstler in diesem Sinne nicht.“¹⁰⁰

Dem Künstler wohnt folgedessen nicht eine schöpferische Urkraft inne, sondern er bestimmt sich aus seinem Austausch und seiner Relation zu seinem Werk, den Betrachtern und Kritikern. Georg Stenger bestimmt diese Form des Künstlers in seinem Aufsatz zu „Kreativität als Grundbegriff interkultureller Verständigung“, in seiner Hervorbringung als ‚Auseinandersetzung‘. Er konstatiert:

„D.h. In concreto, dass, bemühen wir nochmals das Beispiel künstlerischen Schaffens, nicht nur ein Werk entsteht, gar noch als Ideeausführung des Künstlers verstanden, sondern dass mit dem Werk und seiner Hervorbringung *zugleich* auch der Autor und Künstler als dieser

⁹⁹ Martin Heidegger, *Nietzsche Band I*, in: Gesamtausgabe Martin Heidegger, Frankfurt 1996, XII.

¹⁰⁰ Waldenfels, *Ordnung im Zwielficht*, 169.

mitentsteht. Beide gehen im ganz direkten Sinne auseinander hervor.“¹⁰¹

In diesem Prozess gegenseitiger Bedingung verändert sich mit dem Aufscheinen des Werks auch der Künstler. Er konstituiert sich in dieser sich prozesshaft verschiebenden Dichotomie.

3.2.2 *Der Künstler in seiner Weise des Neuen*

Die *Figur des Künstlers in der Weise des Neuen* als Abweg und Ausweg bestimmt sich in der Wende, die ihn in Differenz zum Demiurgen auszeichnet. Der Demiurg findet sich im Feld der Figuren des Unbewegten Bewegers, des Architekten, des Schöpfergottes wieder und sein Ausklang und Nachklang wird in den Figuren des Ingenieurs und des Entdeckers festgemacht. Seine Weise ist die des Planbaren, der *creatio ex nihilo* und des Kampfes wider die Natur zuzuordnen. Der Künstler, wie er sich als erschaffende Figur konstituiert, entspringt dem konkreten Widerstand gegenüber dem Planvollen. Die architektonische Ordnung der Planbarkeit ist so weitläufig geworden und so dicht zusammengerückt, dass es *sinnvoll* erscheint, nicht mehr nach dem zu fahnden, was noch nicht in ihr aufgenommen wurde, wie das der Entdecker vollzieht, sondern die Ordnung als fragmentarisches Gebilde ins Zentrum der schöpferischen Weise zu setzen. Der Ausweg aus jedweder Ordnung, den Umsturz als Berufung, das ist der Figur des Künstlers zu eigen, das ‚ist‘ der Künstler – er existiert als solcher.

Als seine Grundlage hat der Künstler Widersprüchlichkeiten. Er steht gleichermaßen im Widerspruch zur Ordnung wie zu seiner eigenen Seinsweise und versucht konstant, als Ausdruck eines dialektischen Gestus, zu entfliehen. Die Widersprüchlichkeit als Konfrontation bestimmt den künstlerischen Prozess des Neuen. Diese Konfrontation kann friedlicher oder feindlicher Art, zerstörerischer, konkurrierender oder synergetischer Art sein. Es ergibt sich dabei die paradox anmutende Struktur der ‚Positivierung‘ der Negation. Denn auf eine spezifische Methode gerichtet ist das Nein-Sagen ein Weg zum Neuem; schaffende Kritik ist fortschrittsreif: „Durch den Konflikt findet der Mensch zu Neuerungen. Eben dieser Widerstreit wird durch den Menschen formal als Verneinung ausgedrückt. Dies führt in Zusammenhang mit der Fortschrittsfrage unweigerlich zu einer Ausprägung der Dialektik. Das Konträre als fruchtbarstes Moment der Kreation.“¹⁰² Der Künstler ist in dieser Form aus der Dialektik ‚geboren‘, er hat sie als seine Weise, und den Umbruch und die radikale

¹⁰¹ Georg Stenger, „Kreativität als Grundbegriff interkultureller Verständigung“, in: *XX. deutscher Kongress für Philosophie*. Band 2, hrsg. von Günter Abel, Berlin 2005, 676.

¹⁰² Michael Sukale, „Nichts Neues über Neues“, in: Peter Seele, *Philosophie des Neuen*, Darmstadt 2008, 33.

Abwendung als sein Wesen. Dass der Gedanke der ewigen Wiederkunft bei Nietzsche der schwerste aller Gedanken ist,¹⁰³ kann mit dieser Logik an Nietzsches Verhaftung an einem künstlerischen Ideal verortet werden, das die Möglichkeit des Ausweges als Primat ansieht. Doch ewige Wiederkunft ist nur *scheinbare* Ausweglosigkeit und Tod des Neuen in der Weise des Künstlers. Denn als werdende ‚Wahrheit‘ ist die ewige Wiederkunft eine Form der *Ermöglichung* und nicht der *Stagnation*.

In seinem Dasein als Ausweg sucht der Künstler noch spezifischer die Einzigartigkeit. Während der Flaneur dem wohl näher steht, was heute als Produktion in der Reproduktion bezeichnet wird – Walter Benjamin hat den Bruch des künstlerischen Gestus in seinem berühmten „Kunstwerk-Aufsatz“ ganz deutlich benannt¹⁰⁴ – steht der Künstler Pate für das Einzigartige und in diesem Sinne unnachahmliche. In dem von Benjamin spezifizierten Fall, der Produktion nur noch als Reproduktion zulässt und damit das ‚Anfängliche‘ problematisiert, trifft die in dieser Art als demiurgisch-reproduktiv gekennzeichnete Schematik die künstlerische Aufscheinungsweise des Neuen in ihrem Kern. Der Künstler wird angegriffen in seinem ureigenen Sein, denn die Figuren sind nicht nur nebeneinander, sie sind auch gegeneinander. Hier differenziert er sich auch vom Demiurgen, der, seinem archaischen Weltbildes folgend, immer nach einem göttlichen, transzendentalen Vorbild baute. Er folgte einem Plan.

Dem Künstler wird die Weise des Vorbildlosen zum Leitmotiv, die mit der Bedeutung der *creatio ex nihilo* schwimmt und sich im selben Atemzug von ihr absetzt. Die Weise des vorbildhaften Schöpferischen des Demiurgen findet sich im Rückbezug der *creatio ex nihilo* auf einer Ebene der Unordnung wieder. Der Rückbezug des vorbildlosen Künstlerischen findet sich auf einer Ebene der Ordnung wieder. Vom demiurgischen aus gesprochen ist der Eine im vorbildhaften Chaos und der Andere im vorbildlosen Kosmos beheimatet. Obschon die Weisen in ihrem paradoxen Wesen einander verwandt sind, sind sie doch grundlegend voneinander verschieden. So lässt sich hier auch auf den Unterschied zwischen dem Anfang und dem Ursprung verweisen,¹⁰⁵ während der Demiurg ursprünglich ist, ist der Künstler anfänglich.

¹⁰³ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, Aphorismus 341.

¹⁰⁴ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. 1963.

¹⁰⁵ Vgl.: Angehrn, *Die Frage nach dem Ursprung*, 23.: „Der Anfang ist ein Erstes, von dem etwas ausgeht, mit dem etwas beginnt; der Ursprung ist ein Erstes, zu dem wir zurückgehen, das Späterem voraus- und zugrundeliegt.“

3.2.3 *Der Künstler in seiner Verallgemeinerung als gesellschaftliches Leitmotiv*

In seiner erschaffenden Weise wird der Künstler gleich dem Demiurgen zunehmend zum Politikum. Denn als *gesellschaftlicher* Leitgedanke expliziert und aktualisiert der Fortschrittsgedanke die erschaffende Weise des Künstlers. Es finden sich zahlreiche Parallelen des Fortschrittswahns mit dem l'art pour l'art Gedanken, der als endgültige Ausformung das ‚anything goes‘ hat.¹⁰⁶ Mit dem Künstler verkehrt sich dabei die Bestimmung des Stellenwerts ordnender Regeln. Galt beim Demiurgen die Errichtung von beständigen Ordnungen als drängendste Aufgabe und war die grundlegende Frage, wie diese Ordnungen überhaupt ins Entstehen gebracht werden können, verändert sich mit dem Künstler die Richtung. Mit ihm wird die Frage nach der Brüchigkeit von Ordnungen akut. Aus dem Primat der geordneten Gesellschaft erwächst die Frage, wie es ermöglicht werden kann, Ordnungen zu schaffen, die gebrochen werden können, um das Entstehen zuzulassen. In dieser Form muss eher das Auftauchen des Antagonistischen gefördert werden, denn die Beherrschung in einer beständigen hierarchischen Ordnung.

In seiner Verallgemeinerung, einerseits als gesellschaftlicher Gestus und andererseits als paradoxe Anfänglichkeit, wird der *Untergang* des Künstlers präfiguriert. Konkret wird dieser Untergang in seiner Umdeutung als spezifisch wirtschaftliche Transposition des künstlerischen Gestus vollzogen. Denn im Primat der Kreation wird der Künstler als allgemeinstes aller Lebensmotive festgeschrieben. Er ist nicht mehr als Genie die Ausnahme, der Zielpunkt, oder die Spitze des Daseins, sondern zum Ausdruck der konstruierten Alltäglichkeit geworden. Die Form, in der diese Alltäglichkeit ihren Ausdruck findet, ist in unserer ordoliberalen Gesellschaft eine *ökonomische*.

Die Ökonomisierung des künstlerischen Neuen und seine Verallgemeinerung im Diskurs der Innovation finden im 20. Jahrhundert statt. Seine größte Blüte hat die ökonomische Form des künstlerischen Diskurses in der Bestimmung des *Unternehmers* bei Alois Schumpeter.¹⁰⁷ Wir finden den Unternehmer als Figur zunächst unspezifisch bestimmt, ex negativo. Er ist jener, der entgegen der Marktrationalität handelt, aus ihr ausbricht und damit neue Zwänge schafft.¹⁰⁸ Demnach ist er als Ökonom künstlerischer Seinsweise bestimmt und wird zentral für das gesamte wirtschaftliche System gesetzt. Die Möglichkeit dessen ergibt sich aus der Verallgemeinerung des künstlerischen Ideals des Anfangs, denn die Ökonomie ging die Entwicklung des Neuen vom Demiurgischen weg, hin zum Künstlerischen mit. Der

¹⁰⁶ Simon-Schäfer, „Vom Ende der Innovationskunst“, 438.

¹⁰⁷ Schumpeter, *Theorie der wirtschaftlichen Entwicklung*, 99ff.

¹⁰⁸ Schumpeter, *Theorie der wirtschaftlichen Entwicklung*, 106ff.

Schumpetersche Unternehmer repräsentiert dabei das erschaffende Moment in gesellschaftlicher Allgemeinheit; nach neoliberaler Diktion ist jeder ein Unternehmer. Die Kantsche Trennung von Wissenschaft und künstlerischem Genie¹⁰⁹ wird in der Verquickung von Marktzwängen mit künstlerischer Freiheit in modernen Unternehmen zunehmend in Frage gestellt. In einer Gesellschaft, in der alles als ökonomisch und reproduzierbar bestimmt ist, bedingen die Grenzen der Ökonomie die Produktionsweisen des Neuen.

In wirtschaftliche Strukturen gegossen, tritt das Neue als Monopol auf. Im perfekten Markt neoliberaler *Theorie* verschwindet das Monopol mit seinem Auftreten, doch ihm ist eine Trägheit inhärent, die eine gewisse Ausdehnung ermöglicht. Daher rührt auch die Nähe zur Kunst, ist sie in dieser Hinsicht nichts anderes, als das, aufgrund von *Einzigartigkeit*, immer neue Auftreten sich verschiebender Monopolstellungen. Mit dem Unternehmer künstlerischen Ideals als zentralem Ausdruck wirtschaftlichen Handelns findet nicht nur eine Umdeutung des Künstlers, sondern auch eine Verschiebung der Polaritäten des ökonomischen Systems statt. Denn, folgt man der Analyse von Birger Priddat, basiert das System der Ökonomie auf der Beseitigung von Knappheiten. Funktioniert dieses System jedoch zu gut, beseitigt es sich selbst. Die Folge:

„Zum Ende des 20. Jahrhunderts verkehrt die Ökonomie daher das Verhältnis von Idee und Ware. Damit sich die Lage nie allzu sehr entspannt, stellt sie von Beseitigungsideen von Waren-Knappheiten auf die Produktion von 'knappen Ideen' als Waren um. Knapp sind aber immer nur neue Ideen, nie alte; ihr Produktionsmodus ist die Reproduktion.“¹¹⁰

Zwei Facetten sind hier herauszustellen. Zum einen, dass die ‚Idee‘ als Ware, anders als andere Waren, ihre vorrangige Beurteilung nach der Qualität des *Neuen* erfährt. In der Terminologie der vorliegenden Arbeit bedeutet das, dass die Qualität des demiurgischen Schöpferischen verdrängt wird und die Qualität des künstlerischen Erschaffens ins Zentrum rückt. Zum anderen bedient sich die Analyse Priddats der Benjaminschen Terminologie der Produktion als Reproduktion und deutet damit die Brüchigkeit dieser Vorrangstellung des Künstlerischen an.

Wie entsteht nun aber eine Idee im wirtschaftlichen Produktionsmodus der Reproduktion? Ekaterina Svetlova, eine Philosophin, die vormals Bankerin war, hat dazu in verschiedenen Arbeiten Stellung genommen. Sie verbindet hierfür die postmoderne Position Derridas und den systemtheoretischen Ansatz Luhmanns, dem sie in seiner Bestimmung des Neuen als

¹⁰⁹ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, §46. (241ff.)

¹¹⁰ Birger P. Priddat, „*Capitalismo nuovo*, Netzwerke, modus socialis, Neuheit“, in: *Philosophie des Neuen*, hrsg. von Peter Seele, Darmstadt 2008, 183.

blindem Fleck der Gegenwart folgt.¹¹¹ Die Beziehung zur Kunst bleibt auch terminologisch bestehen, denn für Svetlova ist „Wirtschaften 'Arbeit an der Arbeit'. Es hat die Charakterzüge einer Kunst, die sich *ereignet* und nicht in das rationale Schema passt.“¹¹² Dabei bestimmt sich der innovative Teil des Ökonomischen, der zugleich als dessen zentrale Ausrichtung fungiert, im Anschluss an die Poststrukturalisten Derrida und Judith Butler als *Sinnstiftungsprozess*. Am Beispiel des Sprechens verdeutlicht Svetlova das Schema: „Im Sprechen entsteht das Neue nicht dadurch, dass neue Zeichen erzeugt werden, sondern dadurch, dass schon bekannte Zeichen wiederholt und zugleich transformiert werden.“¹¹³ Im Praktischen formiert sich der Sinnstiftungsprozess aus zwei Facetten. Die erste ist der Vollzug:

„Wirtschaften ist dann kein Herstellen (*poiesis*), das auf die Fertigstellung der Gegenstände gerichtet ist, die dann unabhängig existieren. Es ist vielmehr eine *praxis*, weil dort keine extern definierten Zwecke verfolgt werden, sondern etwas im Vollzug hervorgebracht wird: Erst im Prozess des Wirtschaftens selbst wird entdeckt, welche Gegenstände überhaupt Güter darstellen, welche Bedürfnisse befriedigt werden, wie die Präferenzen sich ordnen und welche Folgen mit jeder Handlungsalternative korrespondieren.“¹¹⁴

Damit verschiebt sich die Beschreibung der Ökonomie weiter mit der Beschreibung der Kunst, in ihrer Bestimmung als Prozess gegenüber ihrer Verortung als dauerndes ‚Anfangen‘. Die zweite Facette der Innovation als Sinnstiftungsprozess ist das *Soziale* dieser Praxis. „Die Innovation ist ein versuchendes Tun ohne Ziel, weil es im Sozialen abläuft.“ [...] „Die kollektiven Phänomene übersteigen die Intentionen und Handlungen einzelner Subjekte. Auch das Neue ist so ein Phänomen: Es ist kein subjektives sondern ein kollektives Konstrukt.“¹¹⁵ Gleich ob man Svetlovas Argumentation folgt, das Auftreten des Neuen als Sinnstiftungsprozess postmoderner Prägung im praktischen Ausdruck eines sozialen Vollzugs zu deuten, lässt sich verschiebendes Verständnis dessen, wie das Neue *verzeichnet* wird, ersehen. Dieses sich verschiebende Verständnis ist das Symptom eines Übergangs zu einer neuen Idee des Neuen. An seiner Verhaftung dem künstlerischen Ideal gegenüber lässt sich jedoch erkennen, dass der Übergang noch nicht radikal vollzogen wurde. Die Terminologie präsentiert sich hier als Indikator.

¹¹¹ Svetlova, *Sinnstiftung in der Ökonomik*, 78.

¹¹² Svetlova, *Sinnstiftung in der Ökonomik*, 190.

¹¹³ Ekaterina Svetlova, „Innovation als soziale Sinnstiftung“, in: *Philosophie des Neuen*, hrsg. von Peter Seele, Darmstadt 2008, 169.

¹¹⁴ Svetlova, *Sinnstiftung in der Ökonomik*, 189.

¹¹⁵ Svetlova, *Innovation als soziale Sinnstiftung*, 171.

3.2.4 *Der Künstler, seine Kunst und seine Unabgeschlossenheit*

Seine Weise als Ausweg und seine Beschreibung als Genie, prozesshaft und als Ökonom rücken den Künstler dem Neuen nahe. All diese Beschreibungen rekurren dabei auf das Feld auf das der Künstler per definitionem bezogen ist: die Kunst. In diesem Bereich, der bloß fragmentarische Identität besitzt, strukturiert sich das Neue als Ausrichtung in einem paradoxen Charakter. In der Ziellosigkeit, weil Allgemeinheit, wird das Feld der Kunst mit dem Diskurs des Neuen verbunden, ist *Ausrichtung* doch nicht *Zielrichtung*. In dieser Verbundenheit zum Diskurs des Neuen begreift sich die Kunst als innovationsgetrieben und einer gewissen Form des Fortschrittswahns hörig, wenngleich der Fortschritt der Kunst eher auf ‚anders‘, denn auf ‚besser‘ gerichtet ist. Dass man die Kunst grundsätzlich mit dem Neuen assoziiert, führt dazu, dass in der innovationsgeladenen Ausprägung der Parole des *l'art pour l'art* die beiden Diskurse fast vereint, zumindest vertauscht, werden: Denn die Brüchigkeit im Sinne einer *Lücke* jeder wandelbaren Ordnung ist das, worauf die Kunst bezogen ist und sie ist es, was der Begriff des Neuen in seiner künstlerischen Ausprägung immer verdeckt. Aufgrund der spezifischen Bezogenheit der Kunst auf dieses Fehlen, das nicht als Mangel gedacht werden darf, sondern als Streben, ist sie so unbestimmbar. Sie zieht ihre Unbestimmbarkeit aus dem Paradoxon hinter dem Feigenblatt hervor.

Nun ist aber das künstlerische Neue, und hier ist der Unterschied zur Kunst selbst, eine ganz spezielle Weise, diese Lücke in einer jeden wandelbaren Ordnung zu ‚sein‘, während die Kunst sich zur Aufgabe gemacht hat, diese Lücke ‚aufzudecken‘. Der Begriff des künstlerisch Neuen verortet die sich gegenüberstehenden Zustände des *Enthüllten* und *Verhüllten*; i.e. einerseits der Zustand, in welchem der struktur-geographisch anmutende Ort der Lücke in der Ordnung noch verborgen ist, aber seine Präsenz sich schon andeutet und andererseits die Ordnung, die entstanden ist, nachdem die Lücke aufgedeckt und gleichzeitig in die nunmehr entstandene Ordnung eingeschrieben und verdeckt wurde. In dieser Gegenüberstellung zweier ähnlicher, aber differenter Ordnungen, kann der *Vorgang* des Aufdeckens des Feigenblattes nie spezifisch gemacht werden – es liegt in der Natur des Diskurses und der Begriffe, dass dies *notwendig unmöglich* sein muss. Das Neue bezieht sich in dieser künstlerischen Weise dabei nicht primär auf den Vorgang der Enthüllung – der verbleibt der Kunst – sondern auf die spezifische Differenz. Die unumgängliche Zirkularität dieser Beschreibung ist offenkundig, denn ohne das Neue kein Vorgang und ohne Vorgang kein Neues. So benennt die Kunst den Vorgang der Enthüllung; sie ‚ist‘ als Praxis.

Dieses ‚Enthüllen‘ ist es auch, was die Kunst in die Nähe von Bestimmungen der *Wahrheit*

rückt, ist Wahrheitssuche doch Suche nach dem Unverhüllten. Mit dem Unterschied, das ‚Kunst‘ die notwendig vergebliche Suche und ‚Wahrheit‘ das, zumindest vorgeblich, ‚Gefundene‘ bezeichnet. Der Vorgang der Enthüllung selbst muss nicht immer künstlerisch sein, die Kunst ist lediglich am radikalsten darauf bezogen. Vice versa sind Kunst und Künstler noch vieles andere, außer der Fokussierung auf die Enthüllung. Sie ist lediglich das Attribut des Neuen, welches der Illustration des vorliegenden Diskurses dienlich ist. Die Krux liegt darin, dass wir den ‚Vorgang‘ immer vom Neuen her denken, also als temporale Dichotomie eines vorher und nachher, was es prekär macht, die Kunst im Sinne des Neuen qua Enthüllung zu begreifen. Denn die Kunst ist dadurch gezwungen im Allegorischen zu verharren, um nicht in der binären Opposition aufgelöst zu werden. Der Rausch und die Metapher bezeichnen das Feld der Enthüllung, dabei muss das Neue in seiner künstlerischen Form Mystizismus bleiben. Doch das Neue als künstlerische Ausrichtung einer Ordnung ist nichts transzendentes, kein Hinweis auf Gott, keine Weltenergie, nichts Paradiesisches, Utopisches oder weltfern Entrücktes. Es ist lediglich die ‚begriffliche‘ Spezifizierung der lückenhaften Ausgerichtetheit einer jeden wandelbaren Ordnung im Sinne des Neuen.

Wie allgemein der künstlerische Gestus die Gesellschaft heute prägt, lässt sich darin erkennen, dass der Diskurs des Neuen ohne den Künstler nicht mehr gedacht werden kann:

„Die Begründer der Moderne haben das Paradigma der Moderne durch ihr Streben nach Innovation überhaupt erst geschaffen, die folgenden Generationen dagegen können schon darauf zurückgreifen. Innovation ist für sie nicht mehr das Durchbrechen eines verfestigten ästhetischen Erkenntnishorizontes, ist nicht mehr Skandal, sondern ist der Normalfall geworden.“¹¹⁶

Dieser Normalfall ist die Identifikation einer spezifischen Weise des Neuen mit allen anderen. In einer paradoxen Beschreibung expliziert sie das Neue durch Stagnation und verschleiert, dass das Neue selbst neu wird.

Im Kulturbetrieb, in dem der Drang nach dem Neuen ‚rein‘ und explizit verfolgt wird, wo die Nutzenanalyse des täglichen Wirtschaftskreislaufs sich aporetisch mit dem Streben nach dem bloßen Aufscheinen des Neuen konfrontiert sieht, ist Umdeutung zu erkennen. Der Dadaismus ist schon Hilferuf der Kunst, der an die Grenzen des Neuen zu stoßen glaubt, doch folgt dieser Glaube einer Mechanisierung des Neuen.¹¹⁷ Die Hilflosigkeit speist sich aus der Erkenntnis, dass trotz des steten Wandels, der Hermeneutik, der unaufhörlichen

¹¹⁶ Simon-Schaefer, *Vom Ende der Innovationskunst*, 435.

¹¹⁷ Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, 41.

Interpretation, der postulierten Einzigartigkeit jeder Lebenssituation, der kulturelle Alltag vom Déjà-vu geprägt ist. In ihrer unscharf umgrenzten Referenzlosigkeit ähneln sich Kunst und Philosophie und stellen daher den klarsten Anspruch des Neuen um des Neuen willen dar. Der ‚Fortschritt‘ der Philosophie soll zudem ein methodischer sein, l'art pour l'art, philosophie pour philosophie – la philosophie pure. Die *Grundsätzlichkeit* der Fragestellung darf sich nicht ändern, folglich muss sich die Zugangsweise wandeln. Das Zusammenhanglose, Fragmentarische verbleibt lediglich als Ausdruck des Versuchs, dem Rad zu entkommen,¹¹⁸ *ist* doch jede Geschichte in sich selbst – und sei sie noch so klein.

So wird das Neue zu einem Ausdruck der *Wiederholung* und der hier enthaltene Widerspruch wird zum ebenso opaken wie erklärenden, Paradoxon erhoben. Doch anders als im Mythos des Sisyphos¹¹⁹ fehlen in der Abendstimmung des künstlerisch Neuen die Götter, denen entsagt werden kann. Dabei ist auch der ökonomische Künstler nicht Fremdheit reiner Ausprägung, l'étranger,¹²⁰ sondern differenziert sich erst seiner künstlerischen Weise in den Auswegen aus dem Offensichtlichen. Es konterkarieren sich Künstler und Demiurg in ihrer paradoxen Diskrepanz und bereiten ein Feld. Es ist ausgerichtet auf eine neue Aufscheinensweise des Neuen: den Flaneur. Denn wo der Künstler in Form des Entdeckers ‚ist‘, findet er sich als Flaneur wieder und wenn Schumpeter den Unternehmer als Inkarnation des Neuen beschreibt, so hat er das Paradigma des Künstlers vor Augen, doch der Flaneur ist eine neue Ära des Neuen.

In der Figur des Entdeckers hat sich die demiurgische Weise gewandelt. Er hat die Unordnung erst aus ihrer Verdeckung ‚entdeckt‘, sie kartographiert und in eine Ordnung gebracht. Aber mit der fortschreitenden Inventarisierung der Welt, die nicht unbedingt Erklärung, aber zumindest Beschreibung und damit Taxonomie als gesetzmäßig strukturierte Definition einer Ordnung ist, wird die künstlerische Weise ermöglicht, mit der das Beschreiten des Auswegs einen Ausdruck erhält. Beinahe lässt sich sagen, der Künstler entstehe aus einem Anspruch des Unbestimmten heraus, das seinen Platz an das Bestimmte zederte und sich in einem coup-d'état via der Figur des Künstlers in das Zentrum des Bestimmten einschreibt. Das künstlerisch Neue ist eingebettet in die Ordnung des Auswegs und als schöpferische Weise bestätigt worden. Der Künstler sucht die dritte Dimension, die Überwindung, den Konflikt, die Negation, das Anprangern der Ordnung und im radikalsten Fall die Errichtung der

¹¹⁸ Vgl. „ewig rollt das Rad des Seins“ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Berlin/New York 1999, Der Genesende, 270ff.

¹¹⁹ Camus, *Der Mythos des Sisyphos*, Reinbeck bei Hamburg 2008.

¹²⁰ Camus, *L'étranger*, Reinbeck bei Hamburg, 2010.

(schöpferischen) Unordnung,¹²¹ i.e. der Anarchie. Doch mit seiner Verallgemeinerung verliert das Anarchische an Glanz, mithin der Künstler an philosophischer Kraft. Es findet eine Verschiebung statt, zunächst subtil und unmerklich, sodass sie lange dem Künstler zugeschrieben wird. Der Künstler als Aufscheinungsweise des Neuen hat sich selbst bestätigt und in seinem Überwunden-werden eine Möglichkeit hervorgebracht: das Neue ist neu, es ‚ist‘ Flaneur geworden. Wie der Demiurg den Künstler gebar, so gebiert der Künstler den Flaneur. In einer sich fortsetzenden Ordnung gefasst, ist, so wie der Künstler die (Nach)Folge des Demiurgen ist, der Flaneur die (Nach)Folge des Künstlers.

¹²¹ Vgl.: Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, 81.

„Der Anspruch liegt fern, das Rätsel zu lösen.
Zur Aufgabe steht, das Rätsel zu sehen.“

Martin Heidegger, Ursprung des Kunstwerks, 66.

3.3 Der Flaneur

Der Flaneur ist das Konzept einer schöpferischen Figur, die als dritte Aufscheinungsweise des Neuen fungieren soll, um einer veränderten kreativen Wirklichkeit einen Platz einzuräumen. Die Umzeichnungen der übrigen Figuren legten die Grundlage für diese; nicht aus historischer, sondern aus konzeptueller Sicht. Gleichmaßen ist diese Beschreibung der reinsten Ausdruck der strukturellen Logik des zugrunde liegenden Konzepts der Ausrichtung des Neuen und in diesem Sinne Grundlage für die übrigen Figuren. Die Ordnung und Strukturierung, die Konstruktion dieser Figur in Hinblick auf das Neue ist diffuser und ungreifbarer als die vorhergehenden es waren. Der Grund ist dafür ist schlicht, dass mit der Figur des Flaneurs der Diskurs des Neuen weiter an Facetten gewinnt, wenn auch nicht im Sinne einer Höherentwicklung. Das Vorgehen, die Verschiebung der Ausrichtung des Neuen von einer Figur zur nächsten zu umzeichnen, ist hinlänglich bekannt: Dem historischen Ankerpunkt folgt die Spezifizierung der Seinsweise. Den Abschluss bildet die Konkretisierung des unabgeschlossenen Möglichkeitscharakters der Figur.

Der Flaneur als Modus des Neuen wird mit dem Verbum des Auffindens gekennzeichnet. In der Diskrepanz zwischen dem Errichten einer Ordnung und dem Überwinden einer Ordnung gewinnt derjenige an Bedeutung, der in der Ordnung noch die Unordnung, die Bruchstelle *aufzuspüren* vermag. Das ist das Wesen des Flaneurs. Denn der Ausweg vom Ausweg wird selbst zum Wesen, aber nicht als reines *Überwinden*, das wäre künstlerisch. Vielmehr konstituiert sich im passierenden Passieren des Neuen eine neue Weise, die sich von der Weise des künstlerischen unterscheiden lässt.

Der Flaneur konstituiert sich in der schöpferischen Doppelbedeutung von ‚passieren‘, und dem reflexiven ‚es passiert jemandem Etwas‘, von vorbei-gehen und affiziert-werden. So lässt sich auch Agambens Spinoza-Interpretation einflechten, der anhand des „pasearse“ das Konzept der Immanenz erklärt.¹²²

„Spaziergehen heißt auf Ladino [...] *pasearse* (*sich* promenieren; [...]) Der ladinische Ausdruck eignet sich besonders gut als Äquivalent einer immanenten Ursache, d.h. einer Handlung, die sich auf den Handelnden selbst bezieht. Er bringt nämlich eine Handlung zum

¹²² Agamben, *Die absolute Immanenz*, 114.

Ausdruck, in der Agens und Patiens in eine Zone absoluter Ununterscheidbarkeit eintreten: der Spaziergang als sich-spazieren-führen“.¹²³

Dieses passiv-aktive Auffinden und Mitbedenken, das ‚en passant‘, ist zentraler Bestandteil der Figur des Flaneurs und seiner Weise, es ist Bestandteil seiner Konstitution. Denn nicht mehr der singuläre Akt formiert das Neue, sondern es formiert sich als ‚Zitat‘ innerhalb eines bestimmten Horizonts. Doch zunächst zum Flaneur selbst.

3.3.1 *Der Flaneur in seinem philosophiehistorischen Aufscheinen*

Der Flaneur ist keine ‚originäre‘ Figur des Kreativen. Vielmehr ist er eine Figur der Literatur des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, in der Zeit, in der der Künstler als Konzept brüchig zu werden begann und philosophisch schon sein Ende durchexerziert wurde. Denn es macht sich um die Jahrhundertwende (19./20.), spätestens nach Nietzsche, eine gewisse ‚Abgeschlossenheit‘ der Figur des Künstlers bemerkbar, wenn es bei ihr aus intrinsischen Gründen so etwas geben darf, obgleich sich die Philosophie der Kraft des ästhetischen/künstlerischen Gestus im Sinne Nietzsches in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wieder verstärkt gewahr wurde. Der Flaneur findet seine philosophischste Ausprägung bei Walter Benjamin, in dessen posthum veröffentlichtem Passagen-Werk und seinen Kommentaren zum Werk des französischen Literaten Charles Baudelaire, aus dessen Texten er den Flaneur genealogisch bestimmt. Benjamins Darstellung des Flaneurs bereitet mit seiner Bestimmung einer neuen Produktionsordnung des Künstlerischen den Grund, den schöpferischen Flaneur überhaupt jenen prominenten Figuren des Demiurgen und des Künstlers zur Seite zu stellen.

Im Themenfeld der Philosophie der Kunst/Ästhetik ist „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ ohne Frage einer der am breitesten diskutierten Texte. Benjamin beschreibt hier einen Umbruch, der am Wesen des Kunstwerks selbst stattfindet und findet sich mit seiner Beschreibung der *Verallgemeinerung* des künstlerischen Anspruchs, wengleich philosophisch präziser und weitreichender, unweit von Schumpeters Unternehmerfigur, wenn er den künstlerischen Anspruch als Allgemeinen bestimmt.¹²⁴ Gleichmaßen vermerkt Benjamin damit, dass der Künstler nicht mehr das sein kann, was er einmal war. Der Gestus des Künstlerischen bleibt zwar erhalten, aber das Genie verliert an

¹²³ Agamben, *Die absolute Immanenz*, 116.

¹²⁴ „Jeder heutige Mensch kann einen Anspruch vorbringen, gefilmt zu werden.“ Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 29.

Bedeutung und der Künstler beginnt, in seinen Facetten brüchig zu werden. Für eine philosophisch-kulturhistorische Beschreibung dessen, was Kunst und Künstler konstituiert, trifft dies zu. In der Logik des hier vorliegenden Diskurses des Neuen verliert der Künstler jedoch nichts, er bleibt der, der er war, als Ausdruck seiner erschaffenden Weise. Der Umbruch ist dennoch radikal, denn eine neue Figur des Neuen, eine neue Weise seines Aufscheinens konstituiert sich: Der Flaneur.

Weshalb unter allen Figuren der Flaneur einen Ort des Neuen besetzen kann, bestimmt sich aus seinen Facetten. Zunächst erklingt das Wort Flaneur und flânerie unbeschwert, im Kontrapunkt zur Ernsthaftigkeit des Künstlers. Flânerie beinhaltet eine Weise des Spielerischen, des Weges, des Sozialen und des Passierens; i.e. affiziert-Werdens und vorbeigehens. Diese sind wesentlich für die neue Weise der Innovation, ist die Kreation doch abgelöst worden.

Um die Figur des Flaneurs klarer zu bestimmen, muss man sich über verschiedene Metaphern und Routen an ihn herantasten. Seine metaphorische Existenz kann ‚freigelegt‘ werden; dafür ist Archäologie im Foucaultschen Sinne, also die Herausstellung der *Regelmäßigkeit* der Aussagen als „Gesamtheit der Bedingungen, unter denen sich die ihre Existenz sichernde und bestimmende Aussagefunktion vollzieht“¹²⁵ erforderlich. Der ‚Ausgang‘ dieser Regelmäßigkeit wird im metaphorischen Sinne bei einer literarischen ‚Autorität‘ verortet. So findet in Goethes „Faust – Der Tragödie erster Teil“ beim „Osterspaziergang“ die Figur des Flaneurs ihren Grundstein:

„Kehre dich um, von diesen Höhen nach der Stadt zurückzusehen. Aus dem hohlen, finstern Tor dringt ein buntes Gewimmel hervor. Jeder sonnt sich heute so gern. Sie feiern die Auferstehung des Herrn, denn sie sind selber auferstanden, aus niedriger Häuser dumpfen Gemächern, aus Handwerks- und Gewerbesbanden, aus dem Druck von Giebeln und Dächern, aus der Straßen quetschender Enge, aus der Kirchen ehrwürdiger Nacht Sind sie alle ans Licht gebracht. Sieh nur, sieh! wie behänd sich die Menge durch die Gärten und Felder zerschlägt, wie der Fluss in Breit' und Länge so manchen lustigen Nachen bewegt, und bis zum Sinken überladen entfernt sich dieser letzte Kahn. Selbst von des Berges fernen Pfaden blinken uns farbige Kleider an. ich höre schon des Dorfs Getümmel; hier ist des Volkes wahrer Himmel, zufrieden jauchzet Groß und Klein: hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein!“¹²⁶

In Goethes Osterspaziergang ist der Flaneur *Ausdruck* der flanierenden Masse, die sich aus

¹²⁵ Foucault, *Archäologie des Wissens*, 626.

¹²⁶ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Der Tragödie erster Teil*, Vor dem Tor - Osterspaziergang, Vers 914ff.

der Stadt herauswindet, um bei sich selbst sein zu können. Seine Bewegung ist nicht die eines einzelnen ingeniosen Akteurs und Vorreiters, sondern er wird als *Modus der Masse* verdeutlicht. Darin findet sich der erste, deutliche Unterschied zur Weise des Neuen im künstlerischen oder demiurgischen Sinne.

Neben Goethe findet sich der Flaneur in seiner literarischen Ausformung unter anderem bei Charles Baudelaire, Franz Hessel oder Edgar Allen Poe. Charles Baudelaire, als aufmerksamer Beobachter der Moderne, entwirft in seinem „Le peintre de la vie moderne“ den Flaneur als Großstadtfigur, der in der Masse zuhause ist: „Pour le parfait flâneur [...] c’est une immense jouissance que d’élire domicile dans le nombre, dans l’ondoyant [...] Etre hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde.“¹²⁷ Auch hier finde sich der Flaneur in der großen Zahl, in der Masse und nicht der Zurückgezogenheit seiner vier Wände beheimatet. Als Ausdruck dieser Masse ist der Flaneur dabei immer in Bewegung, in der konstanten Verschiebung wird er, was er ist. Er besetzt den Ort der aporetischen Differenz des *Zentrums der Welt*, das als solches, von der Welt aus, als Zentrum, unsichtbar bleibt. Er ist die Dezentralisierung des Künstlers.

Die Nähe zu Nietzsche ist unverkennbar, wenn dieser in „Die Fröhliche Wissenschaft“ schreibt: „Immer zu Hause.- Eines Tages erreichen wir unser Ziel – und weisen nunmehr mit Stolz darauf hin, was für lange Reisen wir dazu gemacht haben. In Wahrheit merkten wir nicht, das wir reisten. Wir kamen eben dadurch so weit, daß wir an jeder Stelle wähten, zu Hause zu sein.“¹²⁸ Walter Benjamin beschreibt dieses Phänomen der *Beheimatung* und gleichermaßen Vereinzelung in der beweglichen Masse als ein *dialektisches*. Doch damit streift er es lediglich, hat es doch aufgrund seiner stetigen Verschiebung grundlegend *dekonstruktiven* Charakter. „Dialektik der flânerie: einerseits der Mann, der sich von allem und allen angesehen fühlt, der Verdächtige schlechthin, andererseits der völlig Unauffindbare, Geborgene.“¹²⁹ Den Flaneur als Mann der Menge zu fassen, ist eine Referenz zu Edgar Allen Poe, der das Verborgensein in der Masse als Ausdruck des großstädtischen Daseins des 19. Jahrhunderts positioniert. Die paradoxe Bedingung einer sich stetig neu konstituierenden Heimat ist dem Flaneur dabei ebenso zu eigen, wie sein Dasein in der Bewegung. Benjamins Beschreibung findet sich in einem Zwischenspiel von Baudelaire und Nietzsche wieder, wenn er konstatiert: „Straßen sind die Wohnung des Kollektivs. Das

¹²⁷ Benjamin, „Passagen-Werke“, M [14a, 1], 556, zitiert Charles Baudelaire: „L’art romantique de Paris“ 64/65, in: *le peintre de la vie moderne*.

¹²⁸ Nietzsche, *Fröhliche Wissenschaft*, Aphorismus 253.

¹²⁹ Benjamin, „Passagen-Werke“, M [2,8], 529.

Kollektiv ist ein ewig unruhiges, ewig bewegtes Wesen, das zwischen Häuserwänden so viel erlebt, erfährt, erkennt und ersinnt wie Individuen im Schutze ihrer vier Wände.“¹³⁰ Der Flaneur ist der grundlegendste Ausdruck des *vereinzelt* Kollektivs, das in einem geöffneten Raum distanzierter Sozialität seinen Ausdruck erfährt. Die Verschränkungen von Bewegung und Besetzung, Wohnung und Straße, Individuum und Masse sind die Widersprüchlichkeiten, in denen der Flaneur sein Wesen formiert. Dieses paradoxe Anklingen ist es auch, was ihn dem ‚Phänomen‘ des Neuen zuführt, denn das Neue wird in Zeiten der flânerie zunehmend als widersprüchlich Opakes denk- und sichtbar.

Franz Hessel, ein deutscher Literat, beschreibt das Flanieren 1929 in seinem Werk „Spazieren in Berlin“. Er präzisiert es darin nicht vornehmlich als Erkunden, denn Berlin ist eine Stadt, die er bereits kennt. Vielmehr als bloßes neu-Kartographieren, denn das Flanieren ‚ist‘ als *Auffinden*: „Nein es steckt nichts dahinter. Ich möchte beim ersten Blick verweilen. Ich möchte den ersten Blick auf die Stadt, in der ich lebe, gewinnen oder wiederfinden...“¹³¹ Die Assoziation des Flaneurs mit dem ersten Anblick, der wiedergefunden werden kann, gelingt gerade, weil alles sich ständig verschiebt, weil ‚man‘, als Ausdruck des Kollektivs, sich verschiebt. So bleibt der Flaneur immer auch Fremder.¹³² Der Modus dieses Erkundens in Form des ersten Anblicks, ist jedoch nur dann Möglichkeit, wenn man sich *verirrt*. „Ich aber rate dir, lieber Fremdling und Rundfahrtnachbar, wenn du noch einmal in die Gegend kommst und Zeit hast, dich hier ein wenig zu verirren.“¹³³ Das Verirren ist dem, was als Modus des neuen Neuen in Form der Auffindung bestimmt ist, als *Akt* am nächsten. Auch Nietzsche lässt in seiner „Fröhlichen Wissenschaft“, die Figur des Wanderers als eine erscheinen, die diesem Modus des Verirrens in vieler Hinsicht nahe kommt. Der Wanderer ‚ist‘ als Bewegung seine Ausrichtung:

„Lust an der Blindheit.- „Meine Gedanken“, sagte der Wanderer zu seinem Schatten, „sollen mir anzeigen, wo ich stehe: aber sie sollen mir nicht verraten, wohin ich gehe. Ich liebe die Ungewissheit um die Zukunft und will nicht an der Ungeduld und dem Vorwegkosten verheißener Dinge zugrundegehen.“¹³⁴

Die Facetten der Verheißungslosigkeit und des Ungewissen der Bewegung verbinden Flaneur und Wanderer als Figuren und rahmen den Modus des Neuen als Auffinden ein. Der Wanderer findet jedoch in der ‚ungeordneten‘ Natur sein Wesen, und fungiert so als ihr

¹³⁰ Benjamin, „Passagen-Werke“, M [3a,4], 533.

¹³¹ Franz Hessel, *Spazieren in Berlin*, Leipzig/Wien 1929, 7.

¹³² Hessel, *Spazieren in Berlin*, 57.

¹³³ Hessel, *Spazieren in Berlin*, 71.

¹³⁴ Friedrich Nietzsche, *Die Fröhliche Wissenschaft*, Aphorismus 287.

Ausdruck. Der Flaneur hingegen konstituiert im Geordneten seine Natur der ‚Unordnung‘.

3.3.2 Walter Benjamins Bestimmung des Flaneurs

Am deutlichsten lässt sich das Feld des Neuen, das der Flaneur bevölkert, an Walter Benjamins Schriften ablesen. Bei ihm schöpft sich die Figur des Flaneurs nicht zuletzt aus der Weise, in der er beschrieben wird. So findet man seine Bestimmungen in flanierender Form vor, die Texte selbst flanieren.¹³⁵ Verheißung, Bewegung und Kollektiv werden bei ihm zum Ausdruck eines *schöpferischen Getriebenseins* zusammengeführt.

„Ein Rausch kommt über den, der lange ohne Ziel durch Straßen marschierte. Das Gehen gewinnt mit jedem Schritte wachsende Gewalt; immer geringer werden die Verführungen der Läden, der bistros, der lächelnden Frauen, immer unwiderstehlicher der Magnetismus der nächsten Straßenecke, einer fernen Masse Laubes, eines Straßennamens. Dann kommt der Hunger. Er will nichts von den hundert Möglichkeiten, ihn zu stillen, wissen. Wie ein ästhetisches Tier streicht er durch unbekannte Viertel, bis er in tiefster Erschöpfung auf seinem Zimmer, das ihn befremdet, kalt zu sich einläßt, zusammensinkt.“¹³⁶

Die berühmteste Passage, die dem Flaneur je gewidmet wurde, findet sich in Benjamins „Berliner Kindheit um Neunzehnhundert“: „Sich in einer Stadt zurechtzufinden heißt nicht viel. In einer Stadt aber sich zu verirren, wie man sich im Walde verirrt, braucht Schulung.“¹³⁷ Sich in einer Ordnung (Stadt) zu situieren und ihr zu folgen, ihre Struktur, ihr Muster zu begreifen, bedeutet nicht viel. Eben so wenig wie sich in einer Unordnung (Wald) nicht zurechtfinden zu können und an ihrer Unplanmäßigkeit zu scheitern. Dabei ist das Zurechtfinden dem Modus des Geordneten zugewiesen, so wie das Verirren dem Modus des Ungeordneten zugewiesen ist. Wird das Verirren aus der Perspektive des Neuen gedacht, begreift man die Unordnung zu ordnen als Tätigkeit des Demiurgen, denn er folgt der Ordnung und ihren Zwecken. Die Ordnung umzustößen versteht man als Tätigkeit des Künstlers, denn er folgt dem Anfang und dessen Logik. Benjamin gewährt dem Flaneur einen Platz, als jenem, der in der Ordnung die Unordnung *ausmacht*. Das auf dem Spiel Stehende ist die Transposition des unordnenden Gestus in die Ordnung hinein, im Modus des Auffindens und *nicht* im rebellischen Akt seiner Überwindung. In seinen Akten findet der Flaneur auf, durch die Anfrage, die Bezeichnung ist, tritt das flaneuristische Neue selbst schon hervor.

¹³⁵ Martina Lauster, *Walter Benjamin's Myth of the Flâneur*, in: *Modern Language Review* 2007 Jan, 140.

¹³⁶ Benjamin, „Passagen-Werke“, M [I,3], 525.

¹³⁷ Benjamin, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, 237.

Der Konnex und der Unterschied von Kunst und flânerie lassen sich am Beispiel des Plänemachens verorten, denn die „beste Kunst, so träumend den Nachmittag in das Netz des Abends einzufangen, ist das Plänemachen. Der Flaneur beim Planen.“¹³⁸ Die Struktur des planmäßig Ziellosen wird hier implizit in Form der Kunst dargestellt. Der Unplanmäßige, als planende Figur, setzt sich in die Aporie seiner selbst. Jede Ordnung, als Plan entworfen, ist nicht ein Anfang als *gesetzter* Ausgang, sondern ist schon im Zuge des Entwerfens auch Verworfen. Der Flaneur ist jener, der als planlos unordentliche Bewegung in der Ordnung Distanz schafft, um seinen Platz aufzufinden. Hier beharren die konkreten Differenzen zwischen dem rebellischen Gestus des Künstlers und dem passierenden Gestus des Flaneurs. Fassen wir die Metapher des Weges in den Blick, um die spezifische Differenz zu illustrieren, so lässt sich der Demiurg als Weg, der Künstler als Ausweg und der Flaneur als Umweg zeichnen.

Das Verirren des Flaneurs ist ob seines Charakters eine Funktion des Kollektivs. Er illustriert gleichermaßen das ‚man‘ des Neuen, wie die Diskrepanz des Einzelnen, ein aus der Menge abgehobener Beobachter, Bearbeiter, *Mitarbeiter* zu sein. Mit der Konnotation des Passierens im Sinne des Affiziert-werdens als Ausprägung des Kollektivs, also weil er sich bewegt und bewegt wird, weil er konstante Verschiebung *lebt*, lässt sich ihm die Kreation als Akt nicht mehr zurechnen, sondern lediglich das Auffinden ihrer Potentialität. Was den Flaneur als Figur des Schöpferischen hervorhebt, ist, dass das Kreieren, auch heute noch, keine *soziale Tat* ‚ist‘. Jede Zuschreibung des Schöpferischen wird als Ausdruck des Einzelnen gedacht; aber des Einzelnen in einem Meer sich verschiebender sozialer, wissenschaftlicher und wirtschaftlicher Gefüge. Der Einzelne wird in seinem Bezug zum Kollektiv noch als Objekt durch die Frage nach der Urheberschaft konstituiert. Und dieser Einzelne ist immer der Außenseiter, im Sinne der Besetzung der Heterotopie, des anderen Ortes. Aber es ist der Außenseiter, der die Peripherie im Zentrum des Anderen aufscheinen lässt und vergessen lässt, dass sie Teil des Innovationsprozesses sind. Im Diskurs des Neuen als Ausrichtung einer wandelbaren Ordnung lässt sich der Flaneur in der Problematik der Selbstreferentialität des Begriffes „neu“ verorten. Das Neue als Vorgang, in welcher Form immer, kann nicht beschrieben werden, sondern lediglich um-schrieben. Damit ist das Neue als Begriff oder als Funktion ‚en passant‘. Dieses konstante Vorbeigehen, das ‚Passieren‘ des Neuen ist Verwendungsweise des Begriffs sowie Aufscheinungsweise des Flaneurs. In seiner Bewegung verschiebt und verändert er durch bloßes Auffinden ‚in‘ der Ordnung, die ganze Ausrichtung derselben. Diese Wende ist natürlich nicht bloß die Seine, sondern er ‚ist‘ als ihr Ausdruck.

¹³⁸ Benjamin, „Passagen-Werke“, M [3a, 2], 532.

Als eine der wesentlichen Facetten des Flaneurs formiert sich die Umzeichnung seiner Felder, seiner *Orte*. Der Flaneur ist der, der affiziert wird und ziellos wandert, mit dem Ziel zu wandern; der, der die Ordnungen durchwandert. Er ist der, der eine Zeit hat, aber dessen Ort sich als sein Um-gebendes immer einwirkend konstituiert. So ist sein Ort ein zweifacher, einerseits in der Masse, andererseits in der Ordnung der *Stadt*. Denn die Facette des Ortes des Flaneurs, die nicht die bewegliche Masse der Flanierenden ist, sondern ihr ‚Horizont‘, ist die Stadt. Sie konstituiert den Flaneur ebenso wie seine ‚Begleiter‘ der Masse. Waldenfels findet Anschluss an den Flaneur, zumindest an den ‚Ort‘ seiner Aufscheinungsweise, wenn er schreibt: „Eine der frühesten Erfindungen der Menschheit ist die Stadt, und die verzweigte Entwicklung der Stadtkultur kann als Gradmesser dienen für die Vielgestaltigkeit und Ausgesetztheit der menschlichen Ordnung.“¹³⁹ Diese menschliche Ordnung ist die Heimat des Flaneurs und er fungiert als Ausdruck ihrer Ausrichtung. Für Benjamin ist die Stadt noch mehr als das, er fasst die Stadt in dialektischer Form im Kontrast von Landschaft und Stube.¹⁴⁰ Die Stadt als menschliche Ordnung fungiert als sein Umgebendes im Sinne eines Horizontes als spezifischer aber distanzierter Ordnung und tritt ihm Nahe im Phänomen des Heims, der Stube. In ihrem dialektischen Charakter erscheint ihm die Stadt als Labyrinth. „Die Stadt ist die Realisierung des alten Menschheitstraumes vom Labyrinth. Dieser Realität geht, ohne es zu wissen, der Flaneur nach.“¹⁴¹ Dieses Labyrinth ist vom Kollektiv bevölkert; der Masse, die es erst zu dem macht was es ist: ‚Unordnung‘. Einerseits im Sinne der gebauten und andererseits im Sinne der gelebten Ordnung, durch die sein Ort zwiespältig und fluktuierend wird.

„Die Masse bei Baudelaire. Sie legt sich als Schleier vor den Flaneur: sie ist das neueste Rauschmittel des Vereinsamten.- Sie verwischt, zweitens, alle Spuren des Einzelnen: sie ist das neueste Asyl des Geächteten.- Sie ist, endlich, im Labyrinth der Stadt das neueste und unerforschlichste Labyrinth. Durch sie prägen sich bislang unbekannte chthonische Züge ins Stadtbild ein.“¹⁴²

Die Fähigkeit ‚singulärer‘ Kreativität des Flaneurs findet sich in der anonymen Masse als ständiges ‚Zitat‘, wie ständiges Abgrenzen und ist als singulärer *Punkt* nur mit der Masse erkennbar. Das Labyrinth Benjamins ist jedoch nicht negativ besetzt, sondern positiv als Ermöglichung des Flaneurs gedacht, denn die Stadt als Ort des Flaneurs ist ein beredter Raum. Als sein Horizont und seine Begleitung ist sie mitteilhaft und ermöglicht dem Flaneur

¹³⁹ Waldenfels, *Ordnung im Zwielficht*, 27.

¹⁴⁰ Benjamin, „Passagen-Werke“, M [I,4], 525.

¹⁴¹ Benjamin, „Passagen-Werke“, M [6a,4], 541.

¹⁴² Benjamin, „Passagen-Werke“, M [16,3], 559.

seine schöpferische Kraft. Benjamin bestimmt dazu: „Das „Kolportagephänomen des Raumes“ ist die grundlegende Erfahrung des Flaneurs. [...] Der Raum blinzelt den Flaneur an: Nun was mag sich in mir wohl zugetragen haben?“¹⁴³ Im stetigen Zwiegespräch mit der Stadt und der Masse, also seines Horizontes und seiner Begleitung, das in der Form des Verirrens, als Auffinden und Zusammentragen bestimmt ist, konstituiert sich der Flaneur als Aufscheinensweise des Neuen.

3.3.3 *Der Flaneur und die Logik der Spur*

In der labyrinthhaften Stadt als seinem Ort, der ihn mitkonstituiert, folgt der Flaneur als Auffindender der Spur. Denn die Aufscheinensweise des Neuen in der Figur des Flaneurs folgt, wie der Demiurg dem *Ursprung* folgt und der Künstler dem *Anfang*, einer spezifischen Logik, jener der *Spur*. Die figurale Ausformung des Flaneurs, die der Spur als Aufscheinensweise zugeordnet ist, ist der *Detektiv*. So wie der Flaneur als Figur am deutlichsten in seiner Differenz zu Demiurg und Künstler wird, so wird das Konzept der Spur am prägnantesten in der Differenz zum Konzept des Ursprungs: „Die Spur weist zurück auf den entschwundenen, nicht mehr in Gegenwart zu überführenden – in radikaler Lesart: nie präsent gewesen – Ursprung.“¹⁴⁴ Zu seinem aporetischen Ende wird dieser Gedanke in Derridas Bestimmung der *Ursprung* geführt, als paradoxes Konzept einer ursprünglichen Spur.¹⁴⁵

Benjamin selbst bestimmt die Spur im Rekurs auf die Aura, die er im Wesen des Kunstwerks verortete: „Spur und Aura. Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser.“¹⁴⁶ Die Spur ist folglich die Präsenz einer Nähe mit einem Abdruck der Ferne, der *Wegweiser* wirkt hier nicht mehr abwegig als Metapher. Wo aber findet der Flaneur zu seiner Logik der Spur? Mit Hilfe des Phänomenologen Emmanuel Lévinas lässt sich für den Flaneur im Begriff der Spur ein Feld seiner Logik des Neuen erschaffen. Denn Lévinas macht in „Die Spur des Anderen“ den Detektiv als Figur der Spur aus:

„Die Spur ist nicht ein Zeichen wie jedes andere. Aber sie hat auch die Funktion des Zeichens. Sie kann als Zeichen gelten. Der Detektiv untersucht als Zeichen alles das, was am Ort des

¹⁴³ Benjamin, „Passagen-Werke“, M [Ia, 3], 527.

¹⁴⁴ Angehrn, *Die Frage nach dem Ursprung*, 21.

¹⁴⁵ Derrida, „Die différance“, 39ff.

¹⁴⁶ Benjamin, „Passagen-Werke“, M [16a,4], 560.

Verbrechens auf die willkürliche oder unwillkürliche Tätigkeit des Verbrechers hinweist; [...] Alles geht in einer Ordnung auf, in einer Welt, in der jede Sache die andere enthüllt oder sich in Abhängigkeit von ihr enthüllt.“¹⁴⁷

So findet sich die Spur als eine bestimmte Art des Zeichens in einer Ordnung, in der jedes Zeichen die Enthüllung eines anderen ist, gleichermaßen als Verweis und der Detektiv ist ihre figurative Weise. Mit Benjamin ist die Rückführung auf den Flaneur leicht möglich, denn in

„der Figur des Flaneurs hat die des Detektivs sich präformiert. Dem Flaneur mußte an einer gesellschaftlichen Legitimierung seines Habitus liegen. Es paßte ihm ausgezeichnet, seine Indolenz als eine scheinbare präsentiert zu sehen, hinter der in Wirklichkeit die angespannte Aufmerksamkeit des Beobachters sich verbirgt, die den ahnungslosen Missetäter nicht aus den Augen läßt.“¹⁴⁸

Was den Flaneur für das Neue interessant macht ist seine Hybris, denn für Benjamin ist klar: „Welche Spur der Flaneur auch verfolgen mag, jede wird ihn auf ein Verbrechen führen.“¹⁴⁹ Wie aber ist die Spur dem Neuen zugewandt, wie ist das Neue als Spur zu begreifen? In ihrem *Auffindungscharakter*. Der Flaneur bleibt der Spur treu und damit einer *Tat*, die als solche immer strebend ist. Formal am besten gefasst als „einseitige Tat“, denn diese „ist nur möglich in der Geduld; die bis ans Ende durchgehaltene Geduld bedeutet für den Handelnden: darauf zu verzichten, die Ankunft am Ziel zu erleben, zu handeln, ohne das gelobte Land zu betreten.“¹⁵⁰ Als Figuration einer solch einseitigen Tat läßt der Flaneur sich dem Neuen gegenüber denken, doch läßt sich nicht sagen er sei *geduldig* – sondern schlicht: er ‚ist‘. Der Flaneur ist als Aufscheinungsweise des Neuen nicht der fortwährende Anfang sondern die fehlende Ankunft, denn die *Zäsur* ist nicht sein Feld.

3.2.4 *Der Flaneur in seiner Unabgeschlossenheit*

Der Flaneur ist dabei dem Künstler nicht gänzlich entrückt, wie auch der Künstler dem Demiurgen nicht vollständig abtrünnig war. Er stellt die Beziehung auf zwei Ebenen her, erstens:

„Wenn der Flaneur dergestalt zu einem Detektiv wider Willen wird, [in Folge der Revolution, die alle zu Spionen macht, Anm.] so kommt ihm das gesellschaftlich sehr zupaß. Es legitimiert seinen Müßiggang. [...] Er bildet Formen des Reagierens aus, wie sie dem Tempo der

¹⁴⁷ Emmanuel Lévinas, *Die Spur des Anderen*, in: *Die Spur des Anderen*, Freiburg/München 1983, 230.

¹⁴⁸ Benjamin, „Passagen-Werke“, M [13a,2], 554.

¹⁴⁹ Benjamin, *Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, 39.

¹⁵⁰ Lévinas, *Die Spur des Anderen*, 216.

Großstadt anstehen. Er erhascht die Dinge im Flug; er kann sich damit in die Nähe des Künstlers träumen.“¹⁵¹

So lässt sich eine Spur ziehen vom Künstler durch die Spur hin zum Flaneur als Detektiv in der Ordnung. Auch als Detektiv ist der Flaneur eine Ausformung des Müßiggangs, seine Handlung ist Reaktion auf gesellschaftliche Konstellationen und vollzieht sich im Flug, sodass von einem bewussten *Bruch* kaum noch die Rede sein mag.

Der Flaneur stellt noch auf einer zweiten Ebene des Neuen Beziehungen zum Künstler her, jener der Ökonomie. Benjamin erkennt in ihm nicht nur denjenigen, der den Spuren folgt, sondern in diesem Prozess auch als Figuration eines wirtschaftlichen Akteurs. Der Flaneur prostituiert sich auf dem Markt,¹⁵² er ist *die* Figur des Marktes schlechthin. „Der Flaneur ist der Beobachter des Marktes. Sein Wissen steht der Geheimwissenschaft von der Konjunktur nahe. Er ist der in das Reich des Konsumenten ausgeschickte Kundschafter des Kapitalismus.“¹⁵³ Der Flaneur folgt dem Unternehmer als ökonomischem Künstler und wird doch ein gänzlich anderer Ausdruck des wirtschaftlichen Neuen. Spezifische Facetten des Neuen scheinen in ihm weiter zu ‚zittern‘. Der Flaneur erfährt eine Umwendung, die derjenigen des wirtschaftlichen Neuen eine neue Bedingung zuführt. Der Flaneur ist trotz seiner historischen Verortung im industriellen Hochkapitalismus, Kapitalist neoliberalster Ausprägung, einer, der im scheinbaren Müßiggang affiziert wird und so zu den ‚Ideen‘ kommt, die seine Arbeit konstituieren. Er ist niemals frei von der Arbeit und niemals *nur* Arbeiter, so figuriert er als Weise des ‚modernen‘ Arbeitnehmers. „Er führt den Begriff der Käuflichkeit selbst spazieren.“¹⁵⁴ Benjamin selbst sieht die flânerie durchaus als poetischen Akt,¹⁵⁵ doch für das Neue im neuen Sinne einer kapitalistisch-neoliberalen Weise kann das nur bedingt gelten. Es ist kein Platz für Romantik im Exponat des schöpferischen Aktes im liberalen Kapitalismus. Der Flaneur ist im Kapitalismus der Industrialisierung erstanden, aber in seiner Weise ist er mehr als das, er hat sich fortgeschrieben und eingeschrieben als eine Metapher für das neue Neue.

Das Neue scheint am Flaneur anders auf als an den anderen Figuren, dem Schöpferischen und dem Erschaffen wird das Auffinden an die Seite gestellt. Der Flaneur ist als Figur immer nur Momentaufnahme, singulärer Ausdruck der Masse, die sich in ihren Horizonten und Kontexten bewegt und hervorruft. Die Konstellationen, die ihn bedingen, sind das Neue, wie

¹⁵¹ Benjamin, *Charles Baudelaire*, 39.

¹⁵² Lauster, *Walter Benjamin's Myth of the Flâneur*, 143.

¹⁵³ Benjamin, „Passagen-Werke“, M [5,6], 537.

¹⁵⁴ Benjamin, „Passagen-Werke“, M [20a], 567.

¹⁵⁵ Benjamin, „Passagen-Werke“, 547.

es erscheint. Gleichmaßen findet der Flaneur sich im Zwiespalt von Heimatlosigkeit und Beheimatung wieder, die seiner fortwährenden Bewegung in der Masse geschuldet ist. Er verirrt sich stetig. Ganz im Sinne der Reise des kleinen Bären und des kleinen Tigers nach Panama, wird jemand, der so lange von zu Hause weg war, seine Heimat nicht wiedererkennen, er wird alles neu *auffinden*.

Als *personale* Metapher des Neuen wirkt der Flaneur schwächer als seine Vorgänger, doch ist dies wesentlich der Auflösung der Ausnahmestellung des Konzepts der ‚Person‘ selbst geschuldet. Als auffindender Akteur der Spur, in seiner Weise des Aufscheinens des Neuen, wird auch er neu werden, bereitet er doch mit seiner Weise ein Feld der Möglichkeit für eine neue Ausrichtung des Neuen. Der Weise des Flaneurs als *Figur des Neuen*, kann zwar kaum ein *historisches* ‚danach‘ zugeordnet werden, ist er doch erst ‚jetzt‘ das, was er als schöpferische Figur war. Doch konzeptuell mehr denn temporal steht die These des neuen Neuen hier im Vordergrund, denn durch die Möglichkeit des Überganges der Figuren, ihrer Auflösung und Ablösung in eine neue Aufscheinensweise des Neuen, wird ihre *Unabgeschlossenheit* als einzige Repräsentationsform des Neuen gekennzeichnet. Im Modus des ‚Nebeneinander‘ schließt der Flaneur an die Weise der anderen Figuren an, figuriert sich aus ihnen und bedingt so auch den Charakter der eigenen unabgeschlossenen Weise, wie sie für alle Aufscheinensweisen des Neuen ‚gilt‘.

„Nur als Schaffende können wir vernichten! - Aber vergessen wir auch dies nicht: es genügt, neue Namen und Schätzungen und Wahrscheinlichkeiten zu schaffen, um auf die Länge hin, neue „Dinge“ zu schaffen.“¹⁵⁶

Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, 58

4. Epilog

Den Abschluss einer wissenschaftlichen Arbeit bildet die *Konklusion*, die die Zusammenführung des Ausgeführten darstellt. Für die vorliegende Umschreibung des Diskurses des Neuen kann es jedoch aus intrinsischen Gründen keine Summe, Essenz oder notwendige Konsequenz geben. So kann die *Conclusio* hier nur als Epilog zur *Arbeit* formuliert sein, nicht aber als ‚Folge‘ oder ‚Aussage‘ der Thematik. Dieser Epilog fungiert daher einerseits als Reflexion über die *Strukturen* der Arbeit, die in einem diskontinuierlichen Sinne den vorliegenden Text durchziehen. Andererseits als Andeutung jener Fragen, die erst *nach* dem Text selbst gestellt werden können, in Gestalt jener Fragen, die der Text an sich selbst stellt.

Mit einer allgemeinen Struktur beginnend, ist es in der Philosophie *Usus*, im Anfang das Ende als präfiguriert zu fassen, wie es *Usus* ist, am Ende an den Anfang zurückzukehren. Und wie es mit Anfängen bestellt ist, hat auch diese Arbeit einen Anfang, der ‚außerhalb‘ ihres eigenen liegt. Er bestimmt sich aus der Alltäglichkeit. Denn hier wird versucht eine Frage neu zu stellen, die immer und überall schon gestellt wird und sie an einen *konzeptuellen Anfang* zu setzen, indem die Arbeit durch die Werke der Philosophiegeschichte ‚flaniert‘ und sich ihren Ort sucht. Dieses Flanieren ist eine prekäre Angelegenheit, die zumeist mit dem bloßen Hinweis auf eine philosophische ‚Autorität‘ gelöst wird. Es wird verortet, nachgefolgt, zusammengefasst und zu Bedenken gegeben, dass jede Wiederholung auch Abweichung ist und jede Produktion als Reproduktion stattfinden muss. Dabei bleibt originärer Text wie bei Kierkegaard Zitat, heißt zitieren doch, die Worte eines Anderen zu den Eigenen zu machen.¹⁵⁷ So durchzittert das ‚Zitat‘ jeden *eigenen* Text, auch diese *neue* Umschreibung des Neuen.

¹⁵⁶ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, Aphorismus 58.

¹⁵⁷ Kierkegaard, *Die Wiederholung*, 74.

Die ‚Zitate‘, die diese Arbeit am deutlichsten umgeben, sind Gedanken Nietzsches, der an das *Schaffen* ‚glaubte‘, an den Akt und das Leben, daran, das sich etwas *fortsetzt*, das ‚gesetzt‘ werden kann, obgleich die ewige Wiederkehr als ‚Bedingung‘ dieses Setzens erscheint. So muss er beim Wort genommen werden, wenn er über das „Schaffen“ schreibt. Ein neuer Name und ein neues, positives Konzept sollen dem Neuen dazu verhelfen, sich als neu zu fassen. Damit ist auch diese Arbeit im Sinne des Erschaffens, wie jede philosophische Arbeit, philosophische *Praxis*. Als Praxis sucht und setzt sie ebenso sehr die *Hürde*, die es zu ‚schaffen‘ gilt, wie sie im Zitat das Vernichten überkommener Muster darstellt. So lässt sich praktische Philosophie außerhalb des Diskurses des *Sollens* begreifen, als deskriptive Praxis. Daher wurde jeder der Figuren auch ein *Tun* zugeordnet. Sie sind Zeichnungen, die illustrieren, dass Bezeichnungen zu schaffen, die sich ‚temporalisieren‘,¹⁵⁸ auf die Länge hin ‚Dinge‘ zu schaffen heißt. Damit scheint die paradoxe Qualität des Diskurses des Neuen, der durch sein bloßes Aufscheinen die Möglichkeit ergreift, seine eigenen Bedingungen hervorzurufen, nicht gar so paradox.

So wird nicht zuletzt die Frage nach der Bedingung der Möglichkeit des Neuen explizit und implizit gemacht, sie stellt sich in jedem der Sätze, die die Figuren zu denen machen, was sie erst konstituiert und was sie so in der Philosophiegeschichte eben nicht *waren*. Trotz und gerade wegen ihrer offensichtlichen *Artifizialität* lassen sich die Figuren im Sinne des Neuen ernst nehmen, will man sich ihres Aufweises nicht verschließen. Die artifizielle Zeichnung der Figuren bestimmt sich aus ihren Unterschieden, das wird auch an der jeweilig unterschiedlichen Struktur von Stil und Sprache sichtbar. So wurde etwa jeder der Figuren ein Verbum zugewiesen, dem Demiurgen das Schöpfen, dem Künstler das Erschaffen und dem Flaneur das Auffinden. Diese Trennung wurde nicht *stricto sensu* in allen Fällen durchgehalten, um erahnen zu lassen, dass der Flaneur immer auch Künstler und Demiurg sein kann und *vice versa*. Der Demiurg ist lose gefasst, breit gestreut über Jahrhunderte und Ideenstränge. Er versucht viele Plätze erst zu erfassen und seinen eigenen Ort zu errichten und zu besetzen. Der Künstler ist konziser, er wehrt sich gegen seine Definition, die ihn einengt und bestimmt. Der Flaneur verschwindet in den Texten die ihn umschreiben, er ist wesentlich Zitat.

Für die Konstruktion dieser Figuren wurde der Möglichkeit gegenüber der Notwendigkeit eine Vorrangstellung zugewiesen. Das verweist die Fragen, ob sie überhaupt *notwendig* sind um das Neue in seinem ‚wie‘ zu umschreiben und ob es nicht auch *andere* Figuren des Neuen

¹⁵⁸ Derrida, „Die *différance*“, 40ff.

geben könnte, in das Reich des *Kommentars*. Und hören wir Foucaults Worte zum Wesen des Kommentars, dann stellen wir fest, dass dieser der ‚Spur‘ des Neuen folgt, denn: „Die Sprache hat in sich selbst ihr inneres Prinzip der Fruchtbarkeit. [...] Die Aufgabe des Kommentars kann *per definitionem* nie beendet sein.“¹⁵⁹ Als solches sich Fortsetzendes, dessen ‚Aufgabe‘ kein Ende findet, wurde strukturell, wenn auch nicht im Sinne eines *inhärenten Prinzips*, das Neue umschrieben. Dem Kommentar zum Unterschied bleibt die aporetische Notwendigkeit der eigenen Unbeschreibbarkeit Ankerpunkt, Ausgangspunkt und Schrittführer des Neuen.

Fragen, die nun *nach* getaner Arbeit gestellt werden können und die sich mit jedem die Figuren konturierenden Satz neu positionierten, sind jene nach der Weise der Arbeit selbst. Denn die Fragen, die dieser Text stellt, jene nach dem Neuen, können auch an den Text selbst gestellt werden. Einerseits danach, ob die Arbeit einer spezifischen Weise des Neuen verhaftet ist; flaniert der Text bereits oder ist er noch Künstler, vielleicht Demiurg? Andererseits ist es die Frage nach seiner Ausrichtung und Wirkungskraft, denn genügt es, das Neue ins ‚Zentrum‘ zu *setzen*, um das Neue neu zu denken? Ist seine Ausrichtung dabei schon Ermöglichung oder verbleibt sie bloße Ansammlung von Zeichen ohne Schaffenskraft? Im *Bezug* der Anfragen an die Arbeit als konkreter ‚Geschaffener‘ zeigt sich die Schwierigkeit, die metaphorischen Aufscheinensweisen des Neuen an einem ‚Produkt‘ zu verorten. Denn die vorliegende Arbeit mag all diese Weisen durchlaufen haben und dennoch nichts dergleichen darstellen. Daher lassen sich zwar diese Fragen nach ihrem spezifischen Neuen bereits *innerhalb* der Arbeit als ihr Ende stellen. Ihre Beantwortung kann jedoch nur in einem *neuen* ‚danach‘ erfolgen, das außerhalb der Arbeit selbst liegt. Dieses Antworten lässt sich nicht nur in einem affirmativen oder negierenden Sinne begreifen, sondern im Sinne der Reproduktion oder des Schweigens.

Als Gestaltung des Aufweises eines kontingent kontinuierlichen Gestus, der als notwendig unstetiger in nichts stetig bleibt außer seinem *Namen*, verbleibt das Neue als begriffliches Phänomen ohne fassbares Ende. Denn die Struktur des *Endes* wie der *Prognose* bleibt dem Neuen wesensfremd. Daher wurde das Neue als Möglichkeit und Ausrichtung in der Arbeit immer nur in seinem Neu-*sein* umschrieben, nicht aber in seinem Neu-*werden*. Schließlich fungiert das positive Konzept des Neuen auch als Anfrage an die Philosophie, ob und wie weit sie aus sich selbst herausgehen und hervorgehen kann; ist sie gar ein Kinderbuch? Man

¹⁵⁹ Michel Foucault, „Die Ordnung der Dinge“, in: Michel Foucault, *Die Hauptwerke*, Frankfurt a. M. 2008, 76.

darf sich von der *terminologischen* Kontinuität nicht blenden lassen, das Neue *wird* neu. Nach ‚Panama‘ *zurückzukehren*, ist oft mehr als man denkt.

„Auf der anderen Seite des Flusses fanden sie einen Wegweiser. Er lag umgekippt im Gras. „Was siehst du da, Tiger?“ - „Wo denn?“ - „Na hier!“ - „Einen Wegweiser.“ - „Und was steht darauf geschrieben?“ - „Nichts, ich kann doch nicht lesen.“ - „Pa...“ - „Paraguay.“ - „Falsch“ - „Pantoffel.“ - „Nein, du Dummkopf. Pa-na-ma. Panama. Tiger, wir sind in Panama! Im Land unserer Träume, oooh – komm her, wir tanzen vor Freude.“ Und sie tanzten vor Freude hin und her und ringsherum.“¹⁶⁰

¹⁶⁰ Janosch, *Oh wie schön ist Panama*, 42.

Bibliographie:

Adorno, Theodor: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000.

Adorno, Theodor: „Fortschritt“, in: Kuhn, Helmut (Hg.): *VII. deutscher Kongress für Philosophie*. München: Pustet 1964, 30-48.

Agamben, Giorgio: „Die Absolute Immanenz“, in: *Bartleby oder die Kontingenz gefolgt von Die absolute Immanenz*. Berlin: Merve Verlag 1998, 77-125.

Angehrn, Emil: *Die Frage nach dem Ursprung. Philosophie zwischen Ursprungsdenken und Ursprungskritik*. München: Fink 2007.

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963.

Benjamin, Walter: *Berliner Kindheit Anfang des Neunzehnten Jahrhunderts*. in: *Gesammelte Schriften N.I*, Hg von Rexroth, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, 235-505.

Benjamin, Walter: *Passagen-Werke*, in: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften Band V.I* hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982.

Benjamin, Walter: *Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.

Bergson, Henri: *Schöpferische Evolution*. Zürich: Coron 1970.

Camus, Albert: *L'étranger*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2010.

Camus, Albert: *Der Mythos des Sisyphos*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2008.

Danto, Arthur Coleman: „Sprache, Kunst, Kultur, Text“, in: *Die philosophische Entmündigung der Kunst*. München: Fink 1993.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Was ist Philosophie?*, Frankfurt: Suhrkamp 1996.

Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. München: Fink 1997.

Deleuze, Gilles: „Die Immanenz: ein Leben...“, in: F. Balke und J. Vogel (Hg.): *Gilles Deleuze - Fluchtlinien der Philosophie*. München: Fink 1996, 29–33.

Derrida, Jacques: *Das andere Kap*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992.

Derrida, Jacques: „Die différance“, in: Derrida, Jacques: *Randgänge der Philosophie*. Wien:

Passagen-Verlag 1988, 29-53.

Derrida, Jacques: *Gesetzeskraft. Der „mystische Grund der Autorität“*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Durkheim, Emile: *Regeln der soziologischen Methode*. Neuwied: Luchterhand 1970.

Eliade, Mircea: *Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr*. Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1984.

Foucault, Michel: „Die Ordnung der Dinge“, in: Foucault, Michel: *Die Hauptwerke*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008. 7-471.

Foucault, Michel: „Archäologie des Wissens.“ in: Foucault, Michel: *Die Hauptwerke*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008. 471-701.

Frege, Gottlob: „Begriffsschrift“, in: *Begriffsschrift und andere Aufsätze*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988, 1-88.

Gadamer, Hans-Georg: „Die Vielfalt Europas. Erbe und Zukunft“, in: *Das Erbe Europas: Beiträge*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989. 7-34.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust. Der Tragödie erster Teil*. Stuttgart: Reclam 2004.

Groijjs, Boris: *Über das Neue: Versuch einer Kulturökonomie*. München, Wien: Hanser 1992.

Gronemeyer, Marianne: *Immer wieder neu oder ewig das Gleiche : Innovationsfieber und Wiederholungswahn*. Darmstadt: Primus-Verlag 2000.

Heidegger, Martin: „Ursprung des Kunstwerks“, in: Heidegger, Martin: *Holzwege*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1963, 1-68.

Heidegger, Martin: „Die Zeit des Weltbildes“, in: Heidegger, Martin: *Holzwege*, Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1963, 69-105.

Heidegger, Martin: „Wozu Dichter?“, in: *Holzwege*, Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1977, 245-295.

Heidegger, Martin: *Was ist Metaphysik?*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2007.

Heidegger, Martin: *Was heißt Denken?*. Tübingen: Niemeyer 1954.

Heidegger, Martin: *Nietzsche*. Band 1. Gesamtausgabe Martin Heidegger. Hg. Brigitte Schillbach Frankfurt am Main: Klostermann 1996.

Hessel, Franz: *Spazieren in Berlin*. Leipzig, Wien: Epstein. 1929

Janosch: *Oh wie schön ist Panama*, Weinheim: Beltz-Verlag 2013.

Jüssen, Gabriel: „Wilhelm von der Auvergnés Explikation des Schöpfungsbegriffs im Kontext der Philosophie des Mittelalters“, in: Abel, Günter (Hg.): *XX. deutscher Kongress für Philosophie*. Band 1. Berlin: Universitätsverlag der TU Berlin 2005. 481-489.

Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Werkausgabe in zwölf Bänden. Band 10. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.

Kierkegaard, Sören: *Die Wiederholung*. Hamburg: Felix Meiner 2000.

Klockow, Reinhard: *Linguistik der Gänsefüßchen*, Frankfurt am Main: Haag + Herchen 1980.

Laozi: *Daodejing*. Übers. von Viktor Kalinke. Leipzig: Leipziger Literaturverlag 2000.

Lauster, Martina: *Walter Benjamin's Myth of the Flâneur*, in: *Modern language review*, 2007 Jan Vol 102(1), 139-156.

Lecoq, Anne-Marie (Hrsg.): *La querelle des anciens et des modernes. XVIIe-XVIIIe siècles*. Paris: Gallimard 2001.

Lévinas, Emanuel: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*. Übers., hrsg. und eingeleitet von Wolfgang N. Krewani, Freiburg/München: Karl Alber Verlag 1983.

Lindner, Eckardt: „Und noch einmal – das Einzigartige. Über das Neue als Norm.“ In: Quent, Marcus; Lindner, Eckardt: *Das Versprechen der Kunst. Aktuelle Zugänge zu Adornos ästhetischer Theorie*. Berlin: Turia + Kant 2014. 117-140.

Lichtenberg, Georg-Christoph: „Sudelbücher.“ In: Georg-Christoph Lichtenberg: *Schriften und Briefe*. Bd. 2. Hrsg. Von Wolfgang Promies. München: Carl Hanser Verlag 1971.

Löwith, Karl: „Das Verhängnis des Fortschritts.“ In: Kuhn, Helmut (Hrsg.): *VII. deutscher Kongress für Philosophie*. München: Pustet 1964. 15-29.

Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.

Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: De Gruyter 1966.

Marshall McLuhan, *Absolute Marshall McLuhan*. hg. von Martin Baltes. Freiburg im Breisgau: Orange Press 2002.

- Nietzsche, Friedrich: *Zur Genealogie der Moral*. Kritische Studienausgabe 5, hg. von Giorgi Colli, Mazzino Montinari: Berlin/New York: de Gruyter 1999.
- Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. Kritische Studienausgabe 4, hg. von Giorgi Colli, Mazzino Montinari: Berlin/New York: de Gruyter 1999.
- Nietzsche, Friedrich: *Die Fröhliche Wissenschaft*. Kritische Studienausgabe 3, hg. von Giorgi Colli, Mazzino Montinari: Berlin/New York: de Gruyter 1999.
- Núñez Cabeza de Vaca, Alvaro: *Schiffbrüche: Bericht über die Unglücksfahrt der Narváez-Expedition nach der Südküste Nordamerikas 1527-1536*, Haar bei München: Renner Verlag 1963.
- Platon: „Timaios“, in: *Platon. Werke in acht Bänden*. Griechisch und Deutsch. 7. Band. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972. 1-210.
- Platon: „Politeia“, in: *Platon. Sämtliche Werke*. Berliner Ausgabe. Heidelberg: Lambert Schneider 1982, 5-409.
- Popitz, Heinrich: *Wege der Kreativität*. Tübingen: Mohr/Siebeck 1997.
- Priddat, Birger. P.: „*Capitalismo nuovo: Netzwerke, modus socialis, Neuheit*.“ in: Seele, Peter (Hrsg.): *Philosophie des Neuen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2008. 180-184.
- Schällibaum, Urs: *Reflexivität und Verschiebung*. Wien: Passagen-Verlag 2001.
- Schlegel, Friedrich: „*Athenäums*“-*Fragmente und andere Schriften*. Stuttgart: Reclam 1978.
- Searle, John: *Rationality in Action*. Cambridge Massachusetts: University Press 2001.
- Simon-Schäfer, Roland: *Vom Ende der Innovationskunst*, in: Kluxen, Wolfgang (Hrsg.): XIII. deutscher Kongress für Philosophie. Hamburg: Meiner 1988. 431-439.
- Sting, Stephan: *Der Mythos des Fortschreitens: Zur Geschichte der Subjektbildung*. Berlin: Reimer 1991.
- Stenger, Georg: „Kreativität als Grundbegriff interkultureller Verständigung“, in: Abel, Günter (Hg.) *XX. deutscher Kongress für Philosophie*. Berlin: Universitätsverlag der TU Berlin 2005. 671-683.
- Sukale, Michael: „Nicht neues über Neues?“, in: Seele, Peter (Hg.): *Philosophie des Neuen*. Darmstadt: WBG 2008. 9-37.

Svetlova, Ekaterina: *Sinnstiftung in der Ökonomik. Wirtschaftliches Handeln aus sozialphilosophischer Sicht*. Bielefeld: Transcript 2008.

Svetlova, Ekaterina: *Innovation als soziale Sinnstiftung*. in: Seele, Peter (Hg.): *Philosophie des Neuen*. Darmstadt: WBG 2008. 166-179.

Waldenfels, Bernhard: *Ordnung im Zwielficht*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987.

Waack-Erdmann, Katharina: *Die Demiurgen bei Platon und ihre Technai*. Darmstadt :
Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006.

Wohlfahrt, Günther: „Das alte Neue. Die ästhetische Präferenz und dessen Präfiguration im Alten“, in: Kluxen, Wolfgang: *XIII. deutscher Kongress für Philosophie*. Hamburg: Meiner 1988, 440-448.

Abstract

Der Diskurs des Neuen ist so benannt, weil er vom Neuen her strukturiert, der Diskurs über das Phänomen des Neuen ist. Die Frage die sich diese Masterarbeit gestellt hat, ist jene, ob es möglich ist, eine neue Bestimmung des Neuen zu verfassen, welche ihm einen neuen Platz zuweist. So werden einerseits die Umschreibung eines neuen Konzepts des Neuen gewagt und andererseits die Aufscheinensweisen des Neuen, die seiner Methodik nahe stehen, aber noch nicht spezifische Praxis im Sinne konkreter Beispiele sind, erläutert, und zwar anhand von metaphorischen Figuren. Diese Figuren sind der Demiurg, der Künstler und der Flaneur, steht das Neue doch zu nahe an leerer Allgemeinheit und bloßer Sehnsucht um unverankert bestehen zu können. Die Ausgangspunkte der Arbeit finden sich in der Leere und der Allgemeinheit des *Begriffs* des Neuen, die seine weitreichende gesellschaftliche und kulturelle Relevanz illustrieren und konterkarieren. Die Masterarbeit versucht einerseits eine Verortung des Neuen trotz seines aporetischen Charakters der Unbeschreibbarkeit zuzulassen und andererseits die Verbindung zu den Aufscheinensweisen des Neuen zu knüpfen. Um dies zu argumentieren, ist die zentrale These der Arbeit, dass das Neue sich selbst fortsetzt, es *wird* neu.

Curriculum Vitae

Karl Ludwig Pieper BA

Geboren am 07.12.1989

Studium:

16.08.2012	Abschluss des 1. Abschnitts des Studiums der Rechtswissenschaften
SS 2012	Beginn des MA-Studiums Philosophie an der Universität Wien
01.02.2012	Abschluss des BA-Studiums Philosophie an der Universität Wien
Seit WS 2009/10	Studium der Philosophie und Studium der Rechtswissenschaften an der Universität Wien
WS 2008/09 – SS 2009	Studium der Rechtswissenschaften an der Karl-Franzens- Universität Graz
WS 2007/08 – SS 2009	Studium der Philosophie an der Karl-Franzens-Universität Graz

Auslandsaufenthalt:

WS 2010/11	Erasmusaufenthalt an der Université Sorbonne-Panthéon I, Paris
------------	--