

X. AUSBLICK STRATEGIEN IM UMGANG MIT DEM SINGULÄREN

BRUCH MIT DER RHETORISCHEN TRADITION DES EXEMPELS ENTDECKUNG DER ORIGINALITÄT

Stefan Willer bringt in seinem ›Versuch über das Exemplarische‹ die »Abdankung exemplarischer Wissensordnungen« mit einer veränderten Geschichtserfahrung in Kontakt, die zu verstehen hilft, warum im späten 18. Jahrhundert die topisch organisierte und am Exempel orientierte *historia* durch ein »Konzept der Verzeitlichung, Innovation und Unwiederholbarkeit«¹ abgelöst wird: »Wenn mit der Wende zur Originalität die exemplarische Wissensordnung hinfällig wird, ist das einzelne Exemplum nicht mehr Anzeichen der Fülle, sondern verwandelt sich in eine Störgröße.«² Auch Kants Verschränkung eines neue Regeln gebenden Geniebegriffs mit dem Vorbildlichwerden des Originellen, Einzigartigen selbst, deutet Willer vor diesem Umbruch. Aus philologischer Perspektive erklärt sich diese Bewegung weg vom Sekundären als Fluchtbewegung, als Befreiung vom Kanon des Exemplarischen. Allein, sie lässt sich nicht *eo ipso* auf die mit Baumgarten augenfällig werdenden Wissensumschichtungen in der Ästhetik übertragen.

Willers Pointe, das Einzigartige werde im späten 18. Jahrhundert exemplarisch, während das Allgemeine seine Vorbildlichkeit im Gegenzug verliere, ist zwar richtig, aber nicht die ganze Wahrheit. Auffällig bleibt, dass mit diesem Schachzug sogleich eine neue Form von Allgemeingültigkeit inauguriert wird, denn das, was das Singuläre (nicht nur im Beispiel) in das »ästhetische Dogma der Originalität«³ zwingt, ist nicht das Singuläre selbst in seiner unverfügbaren, schillernden Einzigartigkeit, sondern just die sich in seinem Namen wiederum durchsetzende Form – oder sollten wir nicht besser sagen der Zwang zur Exemplarität? Das Zeitalter des Exemplarischen geht dann nicht zu Ende, sondern eher erstet es wie der Phönix mit neuem Federkleid wieder auf.⁴ Ein Singuläres, das unter dem Originalitätsdik-

1 Willer, »Was ist ein Beispiel?«, S. 5.

2 Ebd., S. 56.

3 Ebd., S. 51.

4 »13. Der Phönix – Nach vielen Jahrhunderten gefiel es dem Phönix, sich wieder einmal sehen zu lassen. Er erschien, und alle Tiere und Vögel versammelten sich um ihn. Sie gafften, sie staunten, sie bewunderten und brachen in entzückendes Lob aus. Bald aber verwandten die besten und geselligsten mitleidsvoll ihre Blicke und seufzten: Der unglückliche Phönix! Ihm ward das harte Los, weder Geliebte noch Freund zu haben, denn er ist der einzige seiner Art!« – Lessing, *F*, S. 17.

tat zum neuen Regelfall der Welt gemacht wird, büßt ein, was es philosophisch interessant machen und epistemisch auszeichnen könnte.

Um Missverständnissen vorzubeugen: Ich bin nicht der Auffassung, das Singuläre wäre als Kategorie irgendwie ›besser‹ als die der Exemplarität; oder dass eine Wissensordnung, die sich auf Originalität und Unvergleichlichkeit zu stützen versucht, einer, die auf Vergleichbarkeit und Austauschbarkeit setzt, vorzuziehen sei. Im Gegenteil. Das Paradox der Gegenwart scheint eher darin zu bestehen, dass Besonderheit um jeden Preis (auch um den der Albernheit und um den der medialen Dauerpräsenz) zu einem ›propagandistischen‹ Terminus, ja zum *Gesetz der Distinktion* geraten konnte. Handelt es sich dabei um einen exzentrischen Ausläufer, oder eher um die reguläre Spitze einer eigentlich begrüßenswerten Politik der Diversifikation und der Diversifizierung?

Riskieren wir zum Schluss einen Blick auf die Spielarten und Verkleidungen, unter denen das Problem des Singulären und des Exemplarischen im 20. Jahrhundert virulent bleibt. Aristoteles' Inspiration einer sich ins Unendliche fortsetzenden Kette von Partikularitäten, die aufeinander unter dem einzigen Gesichtspunkt der *celebrity* verwiesen, Wolffs Beharren auf der ›realitas notionum‹ als sinnliche Demonstration, Kants exzentrischer Geniebegriff oder Lessings Ideal klarer Paradigmensetzungen in den Künsten – sie alle hallen wider in den Debatten, die im Titel so reißerische Namen wie ›Starkult‹, ›Veröffentlichung des Privaten‹ oder ›Pop(ulär)-Kultur‹ tragen.

Ich möchte drei Strategien bestimmen, die mir besonders wirksam zu sein scheinen: erstens *Nachfolgen statt Nachahmen*, zweitens *Depotenzierung durch Systematisierung* drittens *strategische Paarbildungen*. Sie alle eint das Bestreben, die Existenz einer Besonderheit, die den Namen ›Einzigartigkeit‹ (Singularität) wenigstens temporär verdient, einerseits de jure ›anzuerkennen‹ (durchaus aus in seinem eigenen epistemischen Recht), sie de facto aber sehr erfinderisch in etwas anderes zu verwandeln.

Nachfolgen statt Nachahmen: Sehr produktiv scheint es zu sein, Kants Geniebegriff als Anstiftung zum Paradigmenbruch zu lesen. Es gibt eine Reihe von künstlerischen Strategien – nennen will ich hier nur die so genannte ›Soz-Art‹ um Vitaly Komar und Alexander Melamid oder die *total installation* eines Ilya Kabakov –, die im Moment der zusammenbrechenden Sowjetunion angingen, die Symbole und Räume des untergegangenen Imperiums in ihre Kunstwerke einzuspiesen. Sie nahmen das Bekannte, einst Verehrte, nun Verachtete und wertlos Gewordene und machten Kunst daraus, ohne eine Spur von Distanzierung. Bazon Brock würde hierzu sagen: »Der Witz ist, dass jede Nachahmung immer zu Abweichungen führt. Deswegen ist das nachahmende Lernen das produktivste.«⁵ Kant würde ihn in der

5 Bazon Brock, »Beispielgeber im Beispiellosen. Ein Gespräch mit dem Künstler-Kritiker-Kurator von Paolo Bianchi«, in: *Kunstforum* Nr. 181, 2006, S. 263.

Sache nicht korrigieren, nur den Terminus der Nachfolgeschafft, statt der Nachahmung anmahnen.

Depotenzierung durch Systematisierung: Darunter verstehe ich den Versuch, das Irreguläre, Undisziplinierte, Exorbitante in ein System einzubetten, um es so einerseits (aufgrund seiner Unvermeidlichkeit) zuzulassen, ihm andererseits jedoch die Spitzen zu nehmen. Wenn die als erstes genannte Strategie Kant zuzuordnen ist, dann folgt diese auf entfernte Weise Hegel. Seine Leistung bestand nicht nur darin, die Vergeistigung des Sinnlichen der Kunst für eine reale Möglichkeit zu erachten (was sich im 20. Jahrhunderts trefflich für die Erklärung von Konzeptkunst anbot); sondern es gelang ihm auch, für jede noch so exorbitante Kunst einen eigenen Platz in seiner *Phänomenologie des Geistes* zu finden. Nicht nur in philosophischer Hinsicht ist diese Strategie höchst erfolgreich. Wenn an dieser Stelle ein Beispiel aus der Realpolitik erlaubt sei, die auf ihre Weise mit dem Ausnahmezustand (wie dem Zusammenbruch der Finanzmärkte) umzugehen hat: Jede Gesellschaft betreibt zum Schutz ihrer BürgerInnen Krisen-, Katastrophen- und Ernstfallpolitik, welche zum Ziel hat, durch systematisches, planvolles Vorgehen auch für den Ausnahmefall vorzusorgen. Auch hier geht es darum, nicht das Eintreten des Besonderen zu verhindern, sondern ihm einen präzisen Ort zu geben: d.h. ihn einzubetten in einen Maßnahmenkatalog von Handlungen, die im Fall der Fälle gleichsam mechanisch auszuführen sind. (Dazu zählt auch, Sonntags abends vor die Presse zu treten und dem Volk zu erklären, die Einlagen ›der Sparer‹ seien sicher.)

Strategische Paarbildungen: Damit meine ich das Aufweichen der Exzentrizität einer singulären Position durch Ausrufung zum (neuen) Regelfall. Diese Paarbildungen lassen sich in der Politik beobachten; weniger bekannt scheinen sie in der Philosophie zu sein. Besonders auffällig sind solche Paarbildungen in der ästhetischen Theorieschreibung. Die singuläre Position wird hier durch ein Kunstwerk oder einen Künstler vertreten, das (oder der) die TheoretikerInnen reizt (oder auch nötigt?), eine ›maßgeschneiderte‹ Theorie für eben dieses Werk zu entwickeln. Es kommt selten oder nie vor, dass diese Theorie später als bloß ›lokale‹ vertreten wird. Wenn irgend möglich wird die Zufälligkeit der eigenen Wahl damit erklärt, dass dem Besonderen dieses Werkes etwas ›Exemplarisches‹ und Quasi-Allgemeingültiges anhafte, etwas also, das es erlaube, es jedermann anzuhängen. Die Bewegung, die sich hier vollzieht, haben wir bereits kennen gelernt: Es ist das Paradigmatisch-Werden von etwa bloß Partikularem. Was wäre Lessing ohne seinen Homer oder ohne seinen Laokoon, ohne jene Beispiele, die sich (entgegen Lessings Wunsch) nicht mehr austauschen ließen und für den Denker selbst kanonisch wurden? Was wäre Adornos Theorie über das Inkommensurable und den Rätselcharakter des Kunstwerks, das Lob des Fragments und die Gefahr des Scheiterns ohne die Erfahrung von Schönberg oder Beckett? Was wäre der späte Heidegger ohne Hölderlins Dichtungen? Gäbe es Arthur C. Dantos *Configuration*

of the Commonplace ohne Andy Warhols Brillo Boxes? Jean-François Lyotard ohne Barnett Newman, Clemens Greenberg ohne Jackson Pollock, Beaucamp und Max Ernst? (Die Liste ließe sich fortsetzen.)

Sind diese Strategien noch aktuell? Die kantische und die Hegel'sche Strategie sind es sicher. Die Paarbildungen können sich jedoch auf die Dauer als instabil erweisen; offensichtlich gibt es die Tendenz, dass mit der sinkenden Popularität einer Kunstform auch die ihr anhängende Theorie in Vergessenheit gerät (vgl. etwa Max Bense zusammen mit der Kybernetik). Distinktion (als Gesetz einer Serie zur Produktion von Besonderheit) und Austauschbarkeit (all ihrer Glieder durch andere) scheinen in vieler Hinsicht gegenwärtig die reizvolleren Kategorien als ein nebulös bleibendes Singuläres zu sein. Um dieser letzten Intuition nachzugehen, möchte ich enden mit einem Exkurs über das Selbstverständnis der Populärkultur, der uns auf überraschende Weise noch einmal zurück zu Heideggers Schuhen führt.

KEINE SINGULARITÄT, NIRGENDS POPKULTUR ALS FORM UBIQUITÄREN SELBSTGEBRAUCHS

Julie Kuhlken hat jüngst anlässlich der Ausstellung PIXAR im Museum of Modern Art in New York die Rolle der Exemplarität für Werke (oder sollten wir besser sagen: Arbeiten) der Kategorie *popular art* herausgearbeitet. Heideggers ›Weltentzug‹ durch die zeitliche wie räumliche Juxtaposition und die neuerliche ›Einrahmung‹ eines Werkes durch ein Museum, in dem es sich gegenüber anderen Werken behaupten muss, scheint jedoch das Ende der Kunst ebenso zu besiegeln wie die hypertrophe Jagd nach dem einen, unendlich wertvolleren Original. Interessanterweise hat das MoMA, indem es den Firmennamen der berühmten Animationsfilmstudios aus Los Angeles lapidar zum Ausstellungstitel erhob, auf das Dilemma verwiesen: Ein Ableger der Popkultur wird in den Rahmen von Hochkultur (hier in das MoMA) gestellt. Doch die Institution ist ihrerseits *highbrow* genug, das solchermaßen Geadelte dennoch *nicht* als exemplarisch (für den Zeitgeist) zu klassifizieren, sondern es irgendwie als *solitär* zu rubrizieren. Was dann entsteht, das ist eine Form von Exquisität, die in den Augen Kuhlkens erschreckend ›unpopulär‹ ist:

»The exhibition was strange in its refusal to name the titles of movies, or of characters, or even of the animators themselves. It was as if ›Pixar‹ was a lost world, recently uncovered in excavations by the curatorial staff, but whose language they could not decipher.«⁶

6 Vgl. hierzu Kuhlken, »The Exemplarities of Artworks«, S. 29.

Kuhlken wirft den Ausstellungsmachern mit diesem bewusst dekontextualisierenden Titel ›Pixar‹ vor, nicht zugeben zu wollen, was doch mehr als offensichtlich sei, »that Pixar movies are just exemplary of our world and just as much deserve to be named as a Picasso or a Hirst does.«⁷

Das Exemplarisch-Werden der popkulturellen Dingwelt in der Kunstwelt und für die Kunstwelt, welches Kuhlken zu dem Neologismus ›exemplarities of artworks‹ zusammenzieht, gerät hingegen in den Fokus, wenn die Ablösung vom Ideal des künstlerischen Originals die Frage nach dem Ursprung des Für-wertvoll-Erachtens neuerlich in die Debatte (ein)wirft. Kuhlken selbst favorisiert nicht einfach »the importance of exemplarity to artworks«, sondern sie will diese als eine Art »complement to that of traditional art«⁸ begriffen wissen. Die Wertbesetzung des Originals, die für die Dingwelt der Populärkultur unerreichbar bleibt, muss durch etwas anders substituiert werden. Wenn es den Dingen also gelänge, auf andere Weise Bedeutung und Wert zu erlangen? Etwa indem sie es schaffen, das Allgemeine und Zeitgemäße ihrer Kultur exemplarisch zu verkörpern? Kuhlken ist überzeugt: »the example of the artwork is the proper response to the problem of origin.«⁹ Exemplarität wäre dann gleichzeitig ein Ersatzursprung und ein Ersatz für Originalität.

Kuhlken beruft sich hier neuerlich auf Kants Diktum von der Exemplarität – Modellbildung und Vorbildfunktion – als natürlichem ›Gegengift‹ gegen die Ausschweifungen des Genies und gegen die Überwertung all seiner Ausflüsse. Zum anderen glaubt sie den tieferen Grund für die Präferenz des Begriffs der Exemplarität mit Heidegger – versehen mit einem Schuss von Nietzsches Lust an der Umwertung der Werte – so ausmachen zu können:

»As a result, bringing art from the museum and into life has been a perennial task of subsequent aesthetics, but as thinker after thinker discovers, ›saving‹ exemplary artworks – and here we are using Heidegger’s terminology – is inseparable from also *saving* ourselves – as exemplary *for us*, we save artworks only to the extent that we save ourselves for them.«¹⁰

Wir retten, indem wir Alltagsgegenstände der Populärkultur ins Museum stellen, nicht nur die Affekte unserer Kindheit, sondern wir versichern uns zugleich unserer eigenen kulturellen Identität. Auf originelle Weise erzählt Kuhlken nun auch die Dingbeispiele aus Heideggers Kunstwerk-Aufsatz noch einmal neu, nämlich als Details einer einzigen, riesigen *Toy Story*. Das Drama der Spielzeuge,

7 Ebd.

8 Ebd., S. 17.

9 Ebd., S. 18.

10 Ebd., S. 19.

gemacht, um von kleinen Kindern als *Ersatz- oder Übergangsobjekte* liebgehabt, gebeutel und schließlich als wertlos in die Ecke geworfen zu werden, kulminiert in Kuhlkens Version in zwei Gestalten, die jene zwei Arten des Exemplarisch-Werdens vorführen, das schon in Heideggers Schuhbeispiel virulent würden: nämlich erstens, für *was* ein Werk exemplarisch sei (›what a work is exemplary of?‹), und zweitens, für *wen* es exemplarisch zu nennen sei (›exemplarity for whom?‹).¹¹

Bereits zu einem früheren Zeitpunkt ihres Aufsatzes hat Kuhlken zwei Arten von Exemplarität unterschieden, welche den »*escapist aspect of Heidegger's logic*«¹² nicht von der Kunst weg, sondern mitten in das Zentrum ihrer Argumentation hinein, deutlich machen sollen. Beide Fragen können zweifach ent- und unterschieden werden, erstens auf *partikulare und besondere* und zweitens auf *universale und allgemeine* bzw. (was ich favorisieren möchte) eine nicht-inhaltliche, sondern *performative* Lesart dieser zweiten, mithin *universelleren* und *allgemeineren* Weise.

In dieser Lesart beantwortet Heidegger die Frage nach der Washeit der Exemplarität der Schuhe einmal *partikular*: als Schuhe sind die von van Gogh gezeigten exemplarisch zu nennen für das, was übrig bleibt, wenn sie von ihrem Gebrauch abgewetzt und gezeichnet sind, ihre ›*Verlässlichkeit*‹ in ihrem Zeugcharakter als dienendes Ding; und er beantwortet sie einmal in einem generelleren, grundsätzlicherem, ja *performativen* Sinne als jederzeit (austauschbares) Beispiel für eine der Wahrheiten, die sich im Kunstwerken zeigen, hier: die Ding-Welt betreffend.

Kuhlken teilt meine Antwort auf die erste Variante (partikulare Washeit), macht jedoch in der zweiten (universale Washeit) den Sprung auf die Metaebene der Beispieltheorie nicht mit. Als die universale Lesart der Washeit favorisiert Kuhlken mit Heidegger hingegen den Satz: »*Shoes* [as title of a specific artwork, Anm. M.S.] shows shoeness«. ¹³

Sie bleibt damit jedoch nicht vollkommen Heideggers essenziellistischer Lesart verpflichtet, auch wenn ihr – als Poptheoretikerin – das Moment des Prototypischen besonders gefällt. Sie äußert sich nicht zu der Frage, ob ein Einzelding die Essenz eines anderen wirklich ›realisieren‹ könne oder nicht, denn in der Schärfe von Schapiros Argumentation fasst sie das Problem nicht.

Kuhlken denkt es eher im Sinne der deutschen Bedeutung des Begriffs Beispiel, d.h. als eine Art Kippbild zwischen dem, was ein Gemälde inhaltlich zeigt und dem, was sich noch daneben zeigt, indem es überhaupt etwas zeigt.¹⁴ Man könnte ihr Argument als konstativ-performative Doppeltheit der Malerei ansprechen: »Any

11 Vgl. ebd., S. 25.

12 Ebd., S. 22.

13 Ebd., S. 21. [Im Original ist der ganze Satz kursiv gesetzt.]

14 Heidegger würde hier eine wichtige Nuance einführen. Zu einer wirklich essenziellistischen Lesart gelangt man nur, wenn man den Satz wie folgt abwandelt: ›der Unterschied zwischen dem, was ein Gemälde *inhaltlich* zeigt und dem, was *es* zeigt, *indem* es überhaupt etwas zeigt.‹

other example of shoes would only point to its belonging to the relevant class of equipment, whereas, *Shoes* can point to its very existence as such an example«. ¹⁵

Während andere Interpreten – wie Schapiro – gerade diese Schuhheit nicht in van Goghs Pinselstrichen entdecken wollen, scheint eine nach zwei Seiten hin offene Lesart, die das Besondere wie das Prototypische ernst nimmt – für Kuhlken attraktiv zu sein. Sie spricht dann auch von der ›dual relation that forges¹⁶ the exceptionality of *Shoes* as an example of shoes«. ¹⁷ Es passt nun wiederum ganz gut in unsere eigenen Thesen vom Eigenleben der Beispiele, dass sich Kuhlkens Heidegger-Lesart bestens trifft mit dem von ihr gewählten Vergleichsbeispiel aus der Welt der Populärkultur, nämlich der Figur des Buzz aus dem Pixar-Film *Toy Story*.

›Buzz, the Lightyear‹ (also in etwa ›F(l)utsch, das Lichtjahr‹) ist dieser Lesart das einzige Spielzeug des Films, das nicht nach Vorbildern in der realen Menschenwelt modelliert sind. Gerade deshalb bietet es Raum, statt einfacher Stellvertreter-schaft auf andere Weise exemplarisch zu werden. (Lévi-Strauss würde von seinem ›symbolischen Nullwert‹ sprechen.) Buzz ist das prototypische Spielzeug schlechthin, »as a character, [he] embodies the role popular culture has assigned to him as a plaything of a child«, ¹⁸ d.h. seine universale und ubiquitäre Washeit als gemachtes Ding (Zeug?). Zugleich aber verschwindet (flieht!) in einer TV-Werbung – mitten in *Toy Story 2* – »an actual look-alike« von Buzz aus einem Spielzeugladen.

Buzz ist seither »explicitly doubled«, Inbegriff des verfügbaren, käuflichen Spielzeugs schlechthin (das allen und jedem gehören soll), zugleich aber auch besonders effektiver Werbestrategie der Populärkultur, indem sich der flüchtige Buzz (›Buzz the escapee‹) rar und unabhängig macht. (›Ihr könnt mich nicht kaufen! Ich bin zu schnell und zu gut für euch!‹) Das wäre dann also die universale Washeit der Populärkultur, in Gestalt eines nach Autonomie strebenden Zeugs, die dann damit gleichsam die Wahl zwischen ›bloßem Ding‹ und ›Kunstwerk‹ hat ...

Kuhlken interessiert sich hier – ähnlich wie Agamben – für die Notwendigkeit zum Ausschluss, damit ein neuerlicher Einschluss möglich ist. Buzz ist, so könnte man zugespitzt sagen, tatsächlich auf doppelte Weise ausgeschlossen und damit ausgezeichnet unter allen anderen Spielzeugen:

Er gehört als Trickfilmfigur nicht in die Klasse derer, die Abbilder ›realer Spielzeuge‹ außerhalb des Films wären. Gleichzeitig gehört er nicht in die Klasse der Spielzeuge, die sich nichts sehnlicher wünschen, als von einem Kind gekauft und liebgehabt zu werden. Buzz ist das Spielzeug, das – *nomen est omen* – nur noch weg

15 Kuhlken, »The exemplarities of artworks«, S. 21.

16 Hier schwingt im Englischen durchaus das Feuer des Brennofens mit, wenn die Besonderheit der Schuhe in ihrem Doppelcharakter mit – hoffentlich nicht allzu heißem – argumentativem ›Eisen geschmiedet wird.

17 Kuhlken, »The Exemplarities of Artworks«, S. 21.

18 Ebd., S. 22.

will und damit schneller ist als alle anderen. Beide Arten, der äußerliche und der selbstgewählte, innere Ausschluss, machen Buzz für Kuhlken auf doppelte Weise zu etwas ›Exzentrischem‹ und mithin zu etwas ›Singulärem‹. Genau diese Ablösungstendenzen sind aber – in der Populärkultur – verantwortlich dafür, dass Buzz noch als etwas Drittes gesehen werden kann: als exceptionelles, d.h. hier *nicht-beispielbares* Spielzeug; damit zugleich *als exemplarisches Spielzeug eines Trickfilms*; denn mit Filmen lässt sich ja nicht spielen! Warum eigentlich nicht? Dass *re-entry* der Differenz in eine Differenz macht es möglich, damit erscheint Buzz als ein digitales Spielzeug *par excellence*, er wird zum *prototypischen Ding der Populärkultur* erhoben. Er ist die *Toy Story* und *Toy Story* ist die Geschichte unserer Kultur, also ist Buzz...

Nimmt man diese drei Eigenschaften zusammen, erscheint Buzz als »the exemplary toy, showing *popular culture* much in the way that *Shoes* show shoeness«¹⁹ – nämlich prototypisch. Auch was die zweite Frage nach der Werheit anbelangt, so schlägt Kuhlken hierfür ebenfalls *eine partikulare, besondere* und *eine universale, prototypische* Lesart vor, wobei auch die erstere sich in der zweiten wiederfinden wird. Man kann für jemanden Besonderen besonders sein, ob irgendeiner Eigenschaft (»being exemplary for s.o., in one's particularity«). Hier spielt, wenn wir das Beispiel des liebgewonnenen Kuscheltiers oder Schmusekissens ernst nehmen, die individuelle und affektive Bindung eine Rolle. Etwas anderes bedeutet es, für *jedermann* besonders sein, d.h. als solches (als Besonderes für jedermann), also beispiel- und vorbildhaft, ausgestellt zu sein (»being exemplary for everyone, as a museum piece«).²⁰ Letzteres Diktum, das sei ebenfalls ergänzt, funktioniert zugleich als Definition für das Populär-Sein überhaupt.

Für was aber ist die Populärkultur beispielhaft, was macht sie besonders? Wenn etwas für die Nabelschau der Popkultur exemplarisch sei, dann sei es *die Vorstellung eines nicht-verbrauchenden, dabei wirklich ubiquitären Gebrauchs*; eine Dingwelt – die wie in einer gigantischen *Toy Story* – ihren bewusst einkalkulierten und bejahten, verbrauchenden Gebrauch letztlich für origineller hält, als ihre eigene Musealisierung.²¹

Heideggers Hinwendung zu Hölderlin ist demgegenüber so verschieden nicht, denn auch Heidegger scheitert bei der Suche nach einem *nicht-verbrauchenden Gebrauch* von Hölderlins Dichtung. Hölderlins Werk ist hermetisch, unzugänglich. Es macht sich rar und seinen LeserInnen das Verständnis schwer. Es strebt

19 Ebd.

20 Ebd., S. 22.

21 Musterhaft sei hierfür der Titelheld der *TOY STORIES*, wie Woody, the cowboy doll, »who poses the question of exemplary for whom«. Woody ›entscheidet‹ sich tatsächlich für sein – seinen Verschleiß beinhaltenden – Leben mit dem Menschenjungen Andy und gegen ein *eternal life* als Anbetungsobjekt in einem japanischen Kindermuseum. – Kuhlken, »The exemplarities of artworks«, S. 25.

nach Distinktion (»it embraces ist exclusion«),²² ohne seinen Selbstausschluss aus eigenen Mitteln zu erreichen. Exemplarisch wird es für Heidegger dadurch, dass es sich nicht ›gebrauchen‹ lässt, nicht einmal auf philosophisch behutsame Weise. Hölderlins Originalität wäre dann etwas sekundär Erzeugtes. Sie manifestierte sich dann einzig und allein in seinem Exemplarisch-Werden für Heidegger als Unbrauchbares, in der Anerkennung seines Nicht-Gebrauchs, d.h. in der Bejahung der Unmöglichkeit, ein solches Werk nicht interpretierend zu missbrauchen.

Die Popkultur hat aus der Problematik des Missbrauchs einen radikalen Schluss gezogen. Sie hat mangels Original die ›Exemplaritäten‹ vervielfacht und den Missbrauch selbst zur Maxime erhoben. Wer in der Populärkultur lebt, kann dann nichts anderes tun, als die umgebende Dingwelt zu missbrauchen – und das heißt einfach nur: sie zu gebrauchen in jeder nur möglichen Hinsicht. Die Populärkultur, so wiederum Kuhlken, ist genau deshalb so populär, weil für sie der Gebrauch alles und Urheberschaft oder Eigentumsrechte überkommene Kategorien seien,

»because it refuses ownership, even self-ownership. It shamelessly repeats itself and lets others appropriate it for their reproductions with the same purposiveness without a purpose that ›fine‹ arts evidence in their withdrawal into the arid plains of pure autonomy.«²³

Singularität und Originalität werden von der Populärkultur so auf exemplarische Weise Lügen gestraft, damit ein Universum von Aneignungsprozessen und selbstidentischen, käuflichen Exemplaren an ihre Stellen treten kann. So sei schließlich alles, was hier über das Beispiel gesagt und gedacht wurde – freigegeben, es zu gebrauchen, in jeder nur möglichen Hinsicht.

22 Ebd., S. 29.

23 Ebd.