Ralph Findeisen

Die Kunst, der Sex, das Geld und der Müll

Passagen Verlag

Zu den freiheitlichen Gegenentwürfen der bildenden Kunst seit dem Jahr 1800 gehören der ungeheure Zugewinn des kritischen Genießens, die stete Behauptung des Randständigen sowie die Vernachlässigung des Geldes. Vielleicht jedoch erweist sich die Kunst im Zeichen der post-revolutionären Interpretation des Erhabenen, der Befreiung der Sexualität sowie der Losbindung des Geldes weder als Gegenprogramm noch als ökologisches Werkzeug, sondern als Katalysator einer universellen Anonymisierung und „Ausuferung des Leibes". Neben Jacques Rancières *Unbehagen in der Ästhetik* tragen unter anderem Georges Didi-Hubermans Blick auf Aby Warburg, Alenka Zupančičs Frage *Was ist Sex?* sowie Pierre Klossowskis zentraler Begriff der Gratuität entscheidend zu dieser radikalen Analyse der Gegenwartskunst bei.

Ralph Findeisen, geb. 1967, studierte Philosophie, Kunstgeschichte und Theaterwissenschaft und lebt als freier Autor in Berlin und Potsdam.

Im Passagen Verlag erschien von ihm *Post Desaster* (ISBN 978-3-85165-988-7).

DIE KUNST, DER SEX, DAS GELD UND DER MÜLL

PASSAGEN PHILOSOPHIE

Ralph Findeisen

Die Kunst, der Sex, das Geld und der Müll

Passagen Verlag

Deutsche Erstausgabe

Gefördert durch das Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten
ISBN 978-3-7092-0503-7
© 2022 by Passagen Verlag Ges. m. b. H , Wien
http://www.passagen.at
Grafisches Konzept: Ecke Bonk
Lektorat: Frank Eckart
Satz: Kay Bachmann
Druck: Ferdinand Berger & Söhne GmbH, 3580 Horn

Inhalt

Einführung 13
Konsens 15
Transparenz der Kunst 17
Transparenz des Geldes 20
Ökologie des Mülls 23

Der gehandicapte Körper 29
Krankheit und Disruption 31
‚Korpus'/‚Body' 1 34
‚Korpus'/‚Body' 2 43

Die Tücken des Erhabenen 53
Realitätsgewinn und Elevation 55
Das ‚Entweder-Oder'-Dilemma 62
Trauma und Überwindung 69

Die Pathologien der Gegenwart 77
Kontroll- und Substanzverlust 79
Identitätskrise und Bipolarität 86
Adulte Infantilität 94

Die Anonymität und der (A-) Sex 103
Politik und Sex 105
Riss und Gewalt 110
Die Fragilität des Anderen 119

Das grundlose Geld 135
Die Gratifikation des Erhabenen 137

Die doppelte Entkopplung 144
Die unendliche Akkumulation 152
‚Korpus'/‚Body' 3 159

Die Ent-Täuschung des Mülls 177
Der doppelte Müll 179
Die Subtilität der Exkremente 182
Der Automatismus der Dekonstruktion 187

„Was der alten Logik der Repräsentation
widerspricht, ist nicht das Undarstellbare, sondern
umgekehrt die Abschaffung jeder Grenze."
Jacques Rancière

„Das Vergnügen aber ist dem Menschen nicht weniger
notdürftig als die Notdurft in eigentlichem Verstande."
Johann Joachim Winckelmann

„Sex gibt's nur von dem, was nicht rund läuft."
Alenka Zupančič

„Nichts hat eine größere Zukunft als Geld."
Joseph Brodsky

„You cannot create value
without at the same time creating non-value."
Michael Thompson

Einführung

Konsens

Was haben Kunst, Sex, Geld und Müll miteinander gemein? Lange Zeit galt es als ausgemacht, dass Kunst das gottähnliche Anrührende kreierte. Sex gab die Muse. Geld diente als die Produktion fördernder Notbehelf. Und Müll wurde entsorgt. Dieses Verständnis prägt wohl bis heute das sich allgemein regende ‚Gefühl' bei der Wahrnehmung von Kunst und mutet im Spiegel zahlloser Blockbuster-Ausstellungen nahezu unveränderlich wie ‚natürlich' an. Doch wäre die Frage zu stellen, ob ein solches Denken, das zugleich eine hierarchische Ordnung markiert, noch zeitgemäß ist? Ob es überhaupt jemals eine Berechtigung hatte? Und wenn ja, wann und warum diese verloren gegangen war?

Der landläufige Kanon lieferte eindeutige Zuordnungen. Je nach zeithistorischem Gusto erfüllte die Kunst drei Funktionen. Zunächst erschuf sie das Schöne als Ausdruck des Erhabenen. Danach fungierte das Hässliche als dessen revolutionäre Kritik. Und seit geraumer Zeit erweitern heterogene Medienformate das Feld der Kunst, indem sie den einstigen Duktus der doktrinären Malerei ‚dekonstruieren', um ihn in den ‚humanistischen' Diskursraum einzuverleiben, der die verschiedensten Wissensformen der Gegenwart miteinander verknüpft. Der Traum der Wissensgesellschaft besteht zweifelsohne in der Hervorbringung einer ‚guten' Kunst, die sich bemüßigt, das Andere – das sexuelle, politische, religiöse und medizinische – anzuerkennen und ihm gebührend Respekt zu zollen. Auf diese Weise glaubt man, durch verstandesgemäße Analyse das Böse zu domestizieren, um in einem kulturtheoretischen Frieden Politiken und Körper ruhig zu stellen, die andere Absichten hegen. Den Gesetzen

der fortlaufenden Aktualisierung der Update-Kultur gehorchend, geht obendrein die Annahme einher, Subjekte würden, via kritischen Kommentaren und Ausstellungen Zeichen produzieren, über die sie als souveräne Akteure jederzeit die herrschaftliche Oberhand gewännen.

Geld spielt dabei lediglich eine additive Rolle. Die Kunst wird mit einem spekulativ ausgehandelten Lohn bedacht. Dass der reale Gegenwert der Kunst nur bedingt seinem vermeintlichen Wahrheitswert entspricht, darüber macht man sich angesichts galoppierender Preise auf Kunstmessen und in Aktionshäusern längst keine Illusionen mehr. Dass der reale Gegenwert als Ausdruck des Wahrheitscharakters der Kunst jedoch eigentlich noch existiert, daran hält man mehr oder minder bewusst fest. Kunst, so die Einflüsterung in den Gegenstand, ist das hehre Abbild des Menschlichen und seiner kreativen Potenziale, Geld nur die Krücke. Geld kommt von Liebhabern, Investmentleuten oder Institutionen, die dem ‚gespenstigen' Charakter der Kunst Glauben schenken, ihre Interessen daran heften oder einen jeweiligen ordnungspolitischen Willen durchsetzen. Als Nicht-Eingeweihte stehen sie allesamt der Kunst huldvoll gegenüber, indessen das mutmaßlich tiefere Verständnis auf Seiten der Kunst verbleiben und sich im Werkprozess verstecken muss.

Müll wiederum kommt in diesem Tauschprozess – Erhabenes gegen Geld, Geld gegen Erhabenes – zunächst nicht vor. Abfall ist wertlos und landet traditionell noch immer zum Großteil im Abseits respektive in der Unsichtbarkeit. Wenngleich die sich als alternativ verstehende Kunst in jüngster Zeit zahlreiche Versuche unternommen hat, durch Hereinnahme und Visualisierung von Müll den Prozess der Exklusion in einen der Inklusion zu verwandeln, so bleibt der artifiziell aufbereitete Unrat dennoch im Käfig des White Cube und des Geldes gefangen. Wird er wiederum nicht institutionalisiert, gehört er offenbar der Kategorie des ‚realen' Mülls an.

Was nun aber, wenn vor dem Hintergrund einer produktionstechnischen wie finanzpolitischen Hybris und eines globalen ökologischen Desasters die Kunst, das Geld und der Müll nicht voneinander getrennt, sondern als ein politischer Raum verstanden werden müssten? Wenn es nicht um den göttlichen oder den revolutionären Sieg der Kunst, den absoluten Erfolg des Geldes und die Beförderung des Abfalls in die Unsichtbarkeit ginge? Wenn die Besorgnis

aufkeimte, dass sich Kunst und Geld paradigmatisch der Subjekte nur bedienten, um die hypothetische Sperre zwischen werthaltigem Objekt und wertlosem Objekt aufrechtzuerhalten? Was, wenn dieser Limes aufgehoben wäre? Wenn die Kunst sich genötigt sähe, in einer Welt ohne Abfall zu existieren? In einer Welt der erzwungenen Selbstlosigkeit? Wäre dies gleichbedeutend mit einem formalen Schluss ihrer Gewissheit, sein zu dürfen, sein zu sollen?

Transparenz der Kunst

„In letzter Zeit wurde oft das Ende der Liebe ausgerufen."[1] Der Kunst schien schon seit längerem ein ähnliches Schicksal bereitet. Die Ausrufungen dieses Endes haben verschiedene Färbungen erfahren und teils glühende Ermüdung, teils leere Resignation, teils emphatische Anti-Programme hervorgerufen. Nach Versuchen, mittels zeitkritischer, gegebenenfalls ideologisch motivierter Diagnostik die Kunst doch noch dorthin zu führen, wo sie hingehört, und zwar an den Ort ihrer Wahrheit, der gleichsam der eschatologische Ort der Erfüllung ihrer Versprechen ist, mag im Spiegel unzähliger Kunst- und begleitender Wissenschaftsevents „das Verlangen nach einer brutalen kulturellen Rezession"[2] nicht mehr nur verständlich erscheinen, sondern auch wie eine verzögerte Satisfaktion Friedrich-Wilhelm Hegels, der anerkanntermaßen in der Eröffnung des demokratischen Zeitalters den Niedergang der göttlich autorisierten Kunst erblickte und jene nicht als solche goutieren wollte, die in den Niederungen der Realität die „gemeine Prosa des Lebens"[3] zum Inhalt ihrer Techniken erhob. Während Hegel, anders als Friedrich Nietzsche, unter den Akteuren der modernen und postmodernen Kunst kaum ausgewiesene Anhänger findet, sind diese wiederum nicht selten geneigt das Thema des Endes zum Sujet ihrer Arbeit zu erheben – oder genauer noch ausschließlich. Im obsessiven Interesse an der Ausgestaltung der Apokalypse scheint weniger allein der unabdingliche Bodensatz der christlichen Herkunft und deren Glaubensinhalte durch. Die Verneinung des Endes der Kunst gerät zum paradoxen Anlass, die Bühne der Welt mit positiven Handlungen zu bespielen.[4] Während die Liebe dabei vorgeblich an der „Erosion des Anderen"[5] zugrunde geht, behauptet die Kunst prononciert das Andere und spielt

kommenden Werbetechniken, die mit dem Slogan *‚make it different‘* auf den Plan treten, vorauseilend in die Hände. Entlang der Endstufen, von der Malschule in Fontainebleau im 19. Jahrhundert über die Neoexpressiven der 80er Jahre im 20. Jahrhundert bis hin zur aktuellen Digital- und Performancekunst, den Unterschied zu machen, versteht sich nicht nur als Geste der Selbstermächtigung, etwas zu kreieren, um sich von anderen abzuheben. Reflexartig wird damit zugleich einem weltumspannenden Wirtschafts- und Wertesystem begegnet, das sich als teuflischer Neoliberalismus seit langem dem Vorwurf ausgesetzt sieht, alles gleich machen zu wollen.

„Der Eros“, heißt es bei Byung-Chul Han, „gilt dem *Anderen* im emphatischen Sinne, der sich ins Regime des Ich nicht einholen lässt.“[6] Die Kunst *ist* – zumindest ihrem Selbstverständnis nach – das Andere. Sie verkörpert, oder will verkörpern, eine Welt ‚draußen‘, außerhalb ‚irgendeines‘ Regimes. Der Eros könnte somit der Kunst gelten. Doch weder hat die Liebe als Sujet innerhalb der Kunst überlebt, noch wird die Kunst geliebt. Im Gegenteil, sie erregt Ekel, Protest, Kritik, Unverständnis und allgemeines kulturelles Unbehagen. Die heilige Ausnahme in diesem Konvolut der Verunsicherung bildet der Künstler selbst, der in sich den Eros und das Andere vereint. Dass sein soziales Alleinstellungsmerkmal, neben der Produktion marktfähiger Differenzmodule, obendrein in die Defensive gerät, wenn der restliche Gesellschaftskörper ebenfalls „mit zunehmender Narzissifizierung des Selbst einhergeht“[7], gehört vorerst zum ‚gespenstigen‘ Charakter der Kunst. Schwankt die Kunst fortwährend zwischen den Facetten des Brauchtums, weil sie entweder nicht mehr göttlich sein kann oder im Konzert der Vernichtung des Anderen mitspielt, lässt sie sich immer noch willig als Symbol des Widerstandes und der Erneuerung in Dienst nehmen.

Diesem Schwebezustand zwischen der Hegel’schen Vernichtungsaussage und der vollkommenen Bejahung der modernen Kunst, die vor ihrer Genese zunächst durch ihren Betrieb Gestalt annimmt, auf der Spur, versah Anselm Kiefer 1975 das Aquarell *Nordkap* mit dem Satz *„Die Kunst geht knapp nicht unter“*. Hat hier exemplarisch der Künstler von der naiven Befindlichkeit Abstand genommen, sich von den Zwängen der Gesellschaft befreien zu können, in der er durch gezielte Störaktionen einem höheren Ziel zuarbeitete, ausdrücklich in der Verklammerung von Vernunft und Form respektive Stil –

ästhetisch, politisch, soziologisch, so schleicht sich jetzt die Erfahrung ein, dass einerseits die Unfreiheit bestehen bleibt. Andererseits wird das höhere Ziel verdächtigt, nur eine leere Folie zu sein. Bestenfalls ein humaner Irrtum. Oder schlimmer noch, nur der perfekte Gehilfe in der historischen Verwirklichung des genauen Gegenteils. Indessen der Revolutionär mit klammheimlicher Beschämung zum Revoluzzer mutiert, der bei erfolgreicher Platzierung am Markt als Reparationsleistung ausreichend Salär erhält, um selbst nicht unterzugehen, wächst das ‚Unbehagen in der Ästhetik'[8]. Eingebettet in die allgemeinen Harmonisierungsphantasien und gegenseitigen Durchdringungslogiken verwandelt sich Kunst in Design und umgekehrt, ein Prozess, dem vorausgeht, dass die Kunst im Gebrauch ihres ‚kritischen' Impulses die Gegenstände des Alltags in ihr ‚Tableau'/ ‚Display' hereinholt, um mehr Licht ins Dunkel der Realität zu bringen, die sonst womöglich wieder unter das Diktat eines feudalen Souveräns zurückzufallen droht. Die daraus resultierende Ununterscheidbarkeit zwischen Gegenständen des Alltags und Gegenständen der Kunst erklärt mit Jacques Rancière die allgemeine Verunsicherung beziehungsweise das ‚Unbehagen': „Der Kunst, die Politik macht, indem sie sich als Kunst abschafft, steht also eine Kunst gegenüber, die unter der Bedingung politisch ist, dass sie sich von jeder politischen Einwirkung rein hält."[9] Die Kunst rückt an den Rand ihrer subversiven Möglichkeiten wie gleichsam ins Dilemma ihrer paradoxalen Konstruktion, Politisches (die Realität) zu behaupten oder abzulehnen, solange nur der Autonomieanspruch gewahrt bleibt. Scheint hier bestenfalls noch einmal die Funktion der Harlekine und indianischen Trickster auf, wie sie für ältere Gesellschaften durchaus notwendig war, um jenseits der Geschlechter das Andere zu fixieren, so erweist sich der (religiöse) Glaube an die Kunst als unabdingbar, um ihr das revolutionäre Momentum nicht in Abrede zu stellen und sie weiterhin in die Verwertungsstrategien von Anerkennung und Wissen einzuspeisen. Innerhalb der Kant'schen Matrix – vom ‚Entweder-Oder' zum ‚Weder-Noch' – als struktureller Ausdruck des Erhabenen zur völligen Transparenz gelangt, gelingt es der Kunst, ein stetig wachsendes Arsenal von Deutungsangeboten zu schaffen und ihre in das eschatologische Programm eingeschriebene Forderung nach ‚Differenz' aufrechtzuerhalten, mit anderen Worten, die Einverleibung des Anderen als Positivierung zu bemänteln.

Die Wirkung von Geld ist immer wieder erstaunlich. Der tägliche Umgang damit vertreibt auf geradezu psychedelische Weise die Notwendigkeit nach einer bündigen Erklärung, worum es sich eigentlich handelt. Geld ist und bleibt ‚das obskure Objekt der Begierde'. Dabei bieten die enormen Summen, die formale Rebellen von einst wie Gerhard Richter oder Markus Lüpertz möglicherweise in gelassene Überzeugungstäter verwandeln, nicht nur einen ungeheuren Thrill, der am Höchsten rührt. Vielmehr wohnt der Betrachter der Gegenwart einer monströsen Entstofflichung des Geldes bei, die ‚ungeahnte Freiheiten' schafft und dafür sorgt, „dass mit zunehmender Dematerialisierung des Geldes dieses ‚sachliche' Medium sich allmählich an die Stelle aller anderen Medien setzt".[10] Die Folge lautet, und damit die „philosophische Hypothese von größter Tragweite", dass „*die Form des Geldes*" über den ursprünglichen Tausch – Geld gegen Ware – hinaus zum bestimmenden Merkmal „jeder menschlichen und sachlichen Verkehrsform" wird, mithin „zu einer eigentlichen *Denkform*".[11] Ein wesentlicher Grund, warum Geld so selten das ihm gebührende Interesse hervorruft, mag in seiner ausschließlichen Zuordnung zum Feld der Ökonomie liegen. Einen anderen Grund für die vermeintliche Kontamination des Themas steuern marxistischen Interventionen bei, deren Erlösungsphantasien an eine Kapitalismuskritik gebunden sind, die sich ihrerseits über das Denken in Kategorien wie ‚Klassenbewusstsein' äußert und das Wertempfinden des ‚Plebejertums' als eines aufscheinen lässt, mit dem sich die heilige Kunst unmöglich gemein machen will (und umgekehrt). Wenn es tatsächlich eine Berechtigung hat, von einer ‚Entstofflichung des Geldes' zu sprechen, und wenn dies bedeutet, dass die besondere Eigenschaft seine Nichtgreifbarkeit, seine totale Transparenz ist, dann liegt in Anbetracht der skizzierten Transparenz der Kunst die Frage nach der Identität beider Sachverhalte nahe. Oder anders formuliert, zu fragen wäre: *Was ist der Gegenwert des Erhabenen?* Während auch außerhalb des Geltungsbereiches der Kunst die ‚Narzissifizierung des Selbst' unaufhörlich voranschreitet, gehört zum Glauben an sie, stillschweigend, adressenlos und anonym der Verschwiegenheitsklausel zu gehorchen, wonach sich die Aura der Kunst auf den Status des Künstlers überträgt, um auf ästhetischem Gebiet, produktionstech-

nisch wie personell, die ‚begehrte' Überhöhungsleistung zu garantieren. Kunst darf in Zahlen bemessen nie zu billig sein, sonst taugt sie bekanntlich nichts. Wenn indes das Zusammenspiel beider Überhöhungsleistungen qua Grenzüberschreitungen dergestalt ausfällt, führt dies zu der berechtigten Annahme, ob nicht der aus dem Erhabenen entspringende Mehrwert der Kunst mit der Überhöhungsleistung des Geldes korrespondiert, die auf pekuniärem Gebiet wiederum darin besteht, sich vermehren zu wollen? Ist daher, in der Übertragung des Begriffes des Erhabenen, Geld gar per se anonym? Lässt sich von einem anonymen ‚Willen'/‚Wollen' des anonymen Geldes sprechen? Was ungeheuerlich wäre. Denn wenn es so wäre, entspräche der ‚gespenstige' Charakter der Kunst in der Tat dem ‚gespenstigen' Charakter des Geldes.

Allgemein wird heute mit Blick auf die Geldabwicklung die Ansicht geteilt, dass sich niemand mehr in der Lage sieht, die Komplexität des Finanzmarktes, die zusehends nebelhafte Wirkmächtigkeit seiner Strategien sowie das algorithmische Funktionieren bis ins tief versteckt liegende Detail zu verstehen. Im Einzelfall mögen noch Annäherungen gelingen.[12] Doch spätestens seit der Entkopplung der Finanzmärkte von der realen Produktion in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts scheinen Rechenübungen, wie sie Karl Marx noch am Fallbeispiel des ‚Staatsstreiches Louis Napoleons' im 19. Jahrhundert zu exemplifizieren versuchte, zum Scheitern verurteilt. Nicht nur aufgrund der quasi intransparenten Transparenz des Geldes und seiner unergründlichen Verkehrswege.[13] Geld ist ‚phantasmatisch' geworden. Als Georg Simmel in *Philosophie des Geldes* daran ging, die transparenten Eigenschaften desselbigen herauszuarbeiten, wobei er unter anderem die Analyse der Wertschöpfung innerhalb der Marx'schen Theorie als unzureichend einstufte, wonach sich das (mythische) Geld im Prinzip des Tausches Geld gegen Ware erschöpft und der Mehrwert durch Ausbeutung der unterdrückten Klasse erzielt wird, war die Tür unter Umständen zu einer völlig anderen, viel weitreichenderen Fragestellung aufgestoßen. Um aus dem ‚bloßen', ‚eindimensionalen' Geld ein ‚Regime des Geldes' werden zu lassen, braucht es zunächst den Paradigmenwechsel der Entbindung des Geldes als adäquater Gegenwert zu einem hergestellten/fabrizierten Ding. Die ‚Verkehrung der Zwecke'[14] holt über die ökonomische Tauschbarkeit hinaus die ideologische, ideelle/kulturelle

Tauschbarkeit im weitesten Sinne in die Potenz des Geldes hinein. In weiser Vorausschau und entgegen dem vorherrschenden blinden Glauben an das höhere Ziel einer kontinuierlichen, sich stringent entwickelnden Wissensgesellschaft diagnostiziert Simmel, was später als Kritik am Neoliberalismus wiederkehrt – Relativität der Wahrheit, den allgemeinen Fließzustand, kein feststehendes Seiendes, die offenbare Tendenz zur Entsubstanzialisierung im Wechselspiel von Subjekt und Objekt, die Matrix der unüberschaubaren Vielgestaltigkeit der Dinge (Simulakren) und einen sich wandelnden Begriff der Reinheit. Wenn heute der Sinn eines wirtschaftlichen Objektes in seiner Relativität besteht, nämlich in der multioptionalen, fließenden Arbeits- und Kreativwelt, die seine Produktion zur Voraussetzung hat, so ist es „der Sinn des Geldes [...], sich immer reiner zum Ausdruck dieser Relativität zu machen".[15] Stand Reinheit bezüglich eines Objektes oder einer Aussage zuvor symbolisch für die endgültige Wahrheit, in der alles vorher dafür notwendige (menschliche) Begehren zum Erliegen kommt, so erscheint Reinheit nun als Synonym für etwas, das sich immer wieder ‚weiß'/‚leer' zu machen versteht, um neuen, nachrückenden Optionen Platz zu schaffen und das (menschliche) Begehren als niemals an sein Ziel gelangend zu modifizieren. Simmel spricht ausdrücklich nicht von einem Auftrag des Geldes – einem Auftrag, der dem Objekt ‚Geld' von einem Subjekt ‚Mensch' gegeben wird, sondern vom Sinn des Geldes. Was nach der bisherigen Lesart möglicherweise hieße, es handelte sich um einen Sinn, der mit sich selbst identisch ist, sich selbst genügt. Das Andere, auch das Andere in der Kunst, gilt dann lediglich als etwas, wenn es fortlaufend sämtliche Anstrengungen unternimmt, sich diesem Sinn anzudienen und unter das ‚Gleiche der Reinheit' zu subsumieren, immerzu Gefahr laufend, seine ursprüngliche Identität (des Anderen) zu verlieren. Die äußere Hülle des Geldes, sein Zahlenwert und gegebenenfalls sein in Form von Kunst dargestellter Zahlenwert wäre so ausschließlich die Farce des Symbolischen, das die Fähigkeit zur Entsubstanzialisierung verdeckt. Geld ist, wie Heinrich Heine noch heiter formulieren durfte, dann nicht mehr „rund und rollt weg"[16], sondern an der Schwelle vom analogen zum digitalen Zeitalter in vollkommener Transparenz aufgegangen. Und mit ihr, als ewiger Komplize, die Kunst. Was vormals für die gestaltlose Gestalt Gottes und dessen unendliche Beweisführung, die sich in der unendlichen