

# **Ins Freie: Praktiken des Öffnens in Kunst und Philosophie**

Vom Fachbereich Gesellschafts- und Geschichtswissenschaften

der Technischen Universität Darmstadt

zur Erlangung des akademischen Grades des Doktors der Philosophie

genehmigte Dissertation

von

Prof. Sabine Zimmermann

Referenten:

Prof. Dr. Gerhard Gamm

Prof. Dr. Alfred Nordmann

**D17**

Eingereicht am 25. Januar 2016

Disputation am 9. Juni 2016

Darmstadt 2016

<b>Einleitung</b>	<b>1</b>
<b>I. DENKEN INS OFFENE UND UNGEDECKTE</b>	<b>18</b>
Schein und Erscheinen 19 — »Widerspruch« in Kunst und Philosophie 25 — Wahrheit als Offenes 28 — Wahrheit und Schein 35 — »Vermittlung« bei Adorno 39 — Kritik am Wahrheitsbegriff von Adorno 46 — »Versöhnung« als Modus des Öffnens 57 — Philosophie und Kunst als Denken und Wahrnehmen in Konstellationen 66	
<b>II. KÜNSTLER UND PHILOSOPH: RICHARD SERRA UND MAURICE MERLEAU-PONTY</b>	<b>72</b>
Wahrnehmen und Denken von Wahrnehmung 73 — Wahrnehmung und Tätigkeiten auf die Probe stellen 77 — Aufteilen und Ordnen als Markieren kraftvoller Wirksamkeit 86 — Zentrale Begriffe im Kontext der Arbeiten von Richard Serra 91 — Überlegungen zu »Struktur« bei Serra und Merleau-Ponty 98 — Tiefe und Tiefgründigkeit des Wahrnehmens 104	
<b>III. PRAKTIKEN DES ÖFFNENS IN KUNST UND PHILOSOPHIE</b>	<b>121</b>
<b>Entwurf einer Konstellation 131</b> — Tätigkeiten des Aufteilens und Ordners 133 — Präsenz und Erfahrung 143 — Ordnungen und Wirkungswert 152 — Erleiden und Nicht-Können Können: Motiv versus Sujet 158 — Logische Form: Zeigen und Sich-Zeigen 162 — Selbst-Reflexivität 165 — Bewahren und Bewahrheiten 182 — <b>Ausblick ohne Übersicht 195</b>	
<b>Verzeichnisse</b>	<b>221</b>
Literatur 204 — Abbildungen 211	
<b>Zur Autorin</b>	
<b>Wissenschaftlicher und künstlerischer Werdegang</b>	<b>216</b>

## Einleitung

»Im Atelier war ich auf mich selbst gestellt. Das warf dann die grundlegende Frage auf, was ein Künstler tut, wenn er im Atelier ganz auf sich selbst gestellt ist. Ich folgerte also, dass ich ein Künstler in einem Atelier war und dass demnach alles, was ich dort tat, Kunst sein musste. Was tatsächlich ablief war, dass ich Kaffee trank und hin- und herging. Die Frage kam dann auf, wie ich diese Aktivitäten strukturieren konnte, so dass sie Kunst werden oder eine andere Art von geschlossener Einheit, die anderen Menschen zugänglich gemacht werden können. An diesem Punkt rückte die Kunst als Tätigkeit gegenüber der Kunst als Produkt in den Vordergrund.«<sup>1</sup>

Im institutionalisierten Rahmen der Kunstbetrachtung und darüber hinaus erscheint in den letzten Jahren eine zunehmende Flut von Texten zur zeitgenössischen Kunst. Haben Kunstwerke sich im Lauf der letzten drei Jahrzehnte verstärkt in ein dem Betrachter in der direkten Erfahrung scheinbar unzugängliches Geheimnis gehüllt? Wenn die Kunsthalle Bonn auf einem Ausstellungsplakat damit wirbt, dass eine von ihnen angebotene Ausstellung in Amsterdam bereits zweihundertachtzigtausend BesucherInnen zählen konnte, wird zudem deutlich, mit welchem Zustrom Museen zur Zeit gerne rechnen.<sup>2</sup> Dem aufgeklärten Kulturtouristen des 21. Jahrhunderts mag es eine Erleichterung darstellen, dass der Rahmen der musealen Anschauung von Kunstwerken von einer Reihe, das jeweilige Werk reflektierende Texte, flankiert wird. Ein Kunstwerk zu betrachten und einer vielleicht mit dieser Betrachtung verbundenen Irritation oder Frage auf den Grund zu gehen, nimmt Zeit und Aufmerksamkeit in Anspruch. Wer möchte sich die Zeit dafür nehmen und dann für sein Eintrittsgeld gerne mit einer Reihe offener Fragen hinterlassen werden? Oder anders gefragt: Wer legt wirklich Wert darauf, z. B. zu spüren, welchen Unterschied es machen kann, einen Raum linksherum oder rechtsherum zu betreten?<sup>3</sup> Was leisten nun diese Texte zur Kunst in einem solchen Zusammenhang?

Oft bieten Begleittexte an, ein Kunstwerk einer bestimmten in dem Text formulierten Interpretation zu unterziehen. Sie vermitteln ein perspektivierendes Verständnis der Sache. Spezialisierende Zuschreibungen im Hinblick auf Tendenzen zeitgenössischer Kunst offerieren inzwischen ein orientierendes »labeling« im Rahmen von Museen oder Galerien. Kunst hat sich vordergründig, so scheint es, um hier einige Beispiele zu nennen, auf Postkolonialismus, Kapitalismuskritik, Ethnische Minderheiten, Genderthemen oder aber auch auf Eventgestaltung spezialisiert. Arnold Gehlen spricht bereits in den Dreißiger-Jahren zuerst von der »Kommentarbedürftigkeit« der Kunst und später dann von

---

<sup>1</sup> Bruce Nauman Zitat, Wandbeschriftung Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart Berlin 2009.

<sup>2</sup> Kunsthalle Bonn: Kasimir Malewitsch und die russische Avantgarde, 8. März – 22. Juni 2014.

<sup>3</sup> Vgl. Serra 2011, Interview: *Drawing, A Retrospective*.

»Reflexionskunst«, in der eine Reflexion im Durchqueren einer bestehenden Erwartungshaltung zu einer Darstellung objektiviert wird.<sup>4</sup> Adorno hingegen verortet in den 60er-Jahren eine Tendenz zur Selbstreflexion in den Kunstwerken selbst und interpretiert den »Hang der neuen Kunst durch Selbstreflexion ihre eigenen Kategorien thematisch zu machen«<sup>5</sup> als Bestandteil ihrer Gestalt, die sie auf diese Weise gegen Fremdbestimmung abzugrenzen weiß. Ist ein Kunstwerk wirklich nur Darstellung einer Reflexion? Bezieht ein Kunstwerk vielleicht nicht einfach grundlegend die Reflexion seiner eigenen Voraussetzungsbedingungen in die Weise des Umgangs mit seinem Material und dessen Materialität mit ein? Ist diese Reflexivität ein spezifisches Merkmal zeitgenössischer Kunst? Lassen ein künstlerisches oder ein philosophisches Werk sich denn durch eine Beschreibung, eine Erklärung oder eine Interpretation ersetzen? Geht es im Umgang mit Kunst und Philosophie darum, etwas zu erfahren oder zu lernen, dessen Gehalt als ein bestimmtes Ergebnis vorab feststeht? Könnte es nicht auch sein, dass das fertige Kunstwerk sich erst in der Rezeption ergibt? Erweisen sich in diesem Zusammenhang womöglich nur diejenigen als kultiviert, welche Fragen stellen, deren Antworten sie kennen? Oder stiftet ein Kunstwerk in der jeweiligen Konfiguration der Elemente seines Materials vielleicht zuallererst vor allem einen im direkten Wortsinn »fragwürdigen« Zusammenhang, welchem nachzugehen zu einer ästhetischen Erfahrung oder einer reflexiven Einsicht führen kann?

**Kunst und Philosophie** bieten sich jedenfalls an, unsere menschlichen Vermögen von Wahrnehmen und Denken näher zu betrachten. Welche Rolle spielen Wahrnehmen und Denken dabei? Steht es denn unumstößlich fest, dass Philosophie sich auf Denken und Kunst sich auf Wahrnehmen beschränkt? Greifen Denken und Wahrnehmen entgegen üblichen Vorurteilen in Einheit und Unterschied von Kunst und Philosophie nicht vielmehr organisierend ineinander? Beide Disziplinen produzieren wahrnehmbare und denkbare Konstellationen und Konfigurationen. Die Begriffe »Konstellation« und »Konfiguration« scheinen in diesem Zusammenhang zentral und tragend. Die Erfahrung künstlerischer und philosophischer Konfigurationen kann Menschen, die den jeweiligen Zusammenhang verstehen wollen, oder einfach nur interessant genug finden, um etwas Zeit damit zu verbringen, dazu verleiten, im jeweils präsenten Zueinander die Wirkungsweise der beteiligten Elemente zu erfahren, zu erproben, zu spüren,

---

<sup>4</sup> Vgl. Baumeister, S. 407 ff.

<sup>5</sup> Adorno 2003, Bd. 7, 505.

kennenzulernen oder sie zu untersuchen. Dabei schließt man in der aktuellen Erfahrung unweigerlich an bisheriges Erfahrungswissen an. Künstler sowohl als auch vielleicht mancher Betrachter werden den dargebotenen Zusammenhang in unterschiedliche Kontexte übersetzen, die jeweilige Zusammenstellung mit anderen Zusammenstellungen ähnlicher Art vergleichen, dabei auf andere ihnen bekannte künstlerische Arbeiten oder alltägliche Erfahrungen zurückgreifen. Sie werden diese vielleicht auch zitieren. Darüber hinaus könnten sie die bestehenden Elemente gedanklich oder materiell umstellen, variieren, subtrahieren usw. Man macht sich mittels unterschiedlicher Tätigkeiten mit der Situation und deren Konstellation vertraut, man untersucht sie, durchdringt, begreift und versteht sie vielleicht. Beschränken sich die mit diesen Prozessen verbundenen Tätigkeiten auf die künstlerischen oder philosophischen Disziplinen? Gilt dies nicht genauso für die Wissenschaft?

Im Hinblick auf das Unterscheiden von Kunst und Wissenschaft könnte man fast von einer philosophischen Tradition sprechen. Interessant erscheinen mir im Zusammenhang der vorliegenden Arbeit vor allem Auffassungen, die eine unterschiedliche Weise des Tuns betonen. So bemerkt z. B. Adorno den Einfluss wissenschaftlicher Theorien auf künstlerische Praktiken, stellt jedoch fest, dass diese in der Kunst als wissenschaftliche Annahmen verschwinden und eine künstlerische Vorgehensweise auch keineswegs vollständig erklären können. Adorno beschreibt künstlerische Produktion als ein Ineinander-sein von naiven und reflexiven Momenten<sup>6</sup>, die im jeweiligen Material stattfinden und nicht in einem abstrakten ›Darüber‹ wie in der von der Wissenschaft angestrebten objektiven Übersicht. Gerhard Gamm weist darauf hin, dass Wissenschaft sich, anders als Kunst, zu ihrem eigenen Wissen grundlegend ohne Selbstironie verhält, während es gleichzeitig fast ironisch erscheint die auf ein eindeutiges und belastbares Endergebnis ausgerichtete Wissenschaft als Prozess zu betrachten, wo doch dieser Prozess darauf rechnet, morgen schon zu einem anderen Resultat zu gelangen.<sup>7</sup> Gamm sieht in einem Sehen-lernen, welches neue Sichten schafft, eine grundlegende Funktion ästhetischer Erfahrung. Er stellt dieses Sehen-lernen dem »wissenschaftlichen Beobachtungshandeln mit seiner Tendenz zur Eindeutigkeit« gegenüber.<sup>8</sup> Der Begriff »Experiment« erscheint dabei durch die philosophische

---

<sup>6</sup> Siehe Adorno 2003, Bd. 7, 501.

<sup>7</sup> Vgl.: Gamm 2012, 11 ff.

<sup>8</sup> Vgl. Gamm 2012, 7.

Bank hindurch als ein die Bereiche Kunst, Philosophie und Wissenschaft verbindendes Element. Gamm bemerkt dazu einschränkend, dass Kunst in der Weise, *wie* sie im Experimentieren auf ihre medialen Voraussetzungsbedingungen reflektiert, der Philosophie und keineswegs der Wissenschaft nahe steht.<sup>9</sup> Dieter Mersch beschreibt diesen Punkt noch genauer. Er konstatiert, dass Kunst und Wissenschaft sich »in Ansehung der Weise ihrer Reflexivität« zueinander konträrchiastisch verhalten, sie folgen »konträren Modi der Reflexion« und »arbeiten einander zu«. <sup>10</sup> Mersch charakterisiert die Reflexivität der Kunst als einen auf die Materialität ihrer Voraussetzungsbedingungen ausgerichteten Prozess des Sich-Zeigens, in dem sich die Vorgänge von intentionalem Zeigen und nicht-intentionalem Sich-Zeigen verbinden, während Wissenschaft auf Aspekte wie Methodik, Wirklichkeitsbezug oder Modellhaftigkeit reflektiert. Kunst produziert in ihrer Weise zu experimentieren wechselnde Sichten, unvollständige Fragmente, mehrdeutige Ansichten und Varianten und nähert sich in dieser Vorgehensweise der Philosophie. Wissenschaft wiederum erforscht in ihrer Weise des Experimentierens mit unterschiedlichsten Mitteln allgemeine Gesetze, Strukturen und Muster.<sup>11</sup>

Sind denn Kunst und Nicht-Kunst immer klar voneinander zu trennen? Oder kann eine in mancher Hinsicht bestehende Ununterscheidbarkeit von zugrundeliegenden menschlichen Tätigkeiten ein produktives Spannungsverhältnis in der Reflexion unserer Lebensform erzeugen? Aus einem breiten Spektrum der Diskussion kann man in diesem Zusammenhang auf einen prominenten Autor verweisen. Jaques Rancière z. B. sieht in einer Ununterscheidbarkeit von künstlerischen zu anderen alltäglichen Tätigkeiten eine Quelle politischer Wirksamkeit von Kunst in unserer Gesellschaft. Wir nehmen das Ineinandergreifen von Wahrnehmen und Denken und die damit verbundenen ordnenden Vorgänge von Unterscheiden und Verbinden scheinbar selbstverständlich hin und haben uns so sehr an sie gewöhnt, dass es keinen Anlass zu geben scheint, diese Prozesse zu reflektieren. Besteht Kunst vielleicht einfach darin, in zahlreichen Formen einen grundlegenden menschlichen Modus von Vermittlung mit in den Blick zu bringen? Fordert das Arbeiten mit den Formen dieses Modus einen Verfeinerungsprozess und eine gewisse

---

<sup>9</sup> Vgl. Gamm 2012, 9.

<sup>10</sup> Vgl. Mersch 2014b, 39 ff.

<sup>11</sup> Vgl. Mersch 2014b, 43.

Beweglichkeit im Wahrnehmen und Denken heraus, die sich nur im lebendigen Umgang mit ihren künstlerischen und philosophischen Produkten bewahren? Oder muss man womöglich feststellen, dass uns zeitgenössische Kunstwerke ohne ihre Begleittexte inzwischen ohnehin nichts als einen »Naturschutzpark von Irrationalität«<sup>12</sup> anbieten? Lässt sich Kunst vielleicht ohnehin inzwischen auf eine von vielen zeitgenössischen Kommunikationsformen reduzieren?<sup>13</sup> Bleibt am Ende nur übrig festzustellen, dass der menschliche Intellekt sich auf Kosten unseres Empfindungsvermögens mithilfe einer Masse schlauer Interpretationen aufgebläht hat, wie Susan Sontag 1964 es in ihrem bekannten Essay »Gegen Interpretation« beschreibt?<sup>14</sup> Oder kann man einen philosophischen Beschreibungsansatz finden, der einen Umgang und Annäherung an ein Kunstwerk anbietet, welche nicht hauptsächlich auf bedeutungszuschreibender und metaphorisch ausgerichteter Interpretation beruhen?

Betrachtet man z. B. ein antikes Kunstwerk wie die Statue des Torso von Belvedere, im Hinblick auf die Frage nach der gelungenen Darstellung eines *sujets* wie »Herkules«, hat man es mit einem in dieser Frage und ihrer Beschreibungsform selbst unterstellten Referenten zu tun. Man geht davon aus, dass es gilt, einen bestimmten Sachverhalt, in diesem Fall jenen Helden, zu betrachten. Im Zuge einer solchen Herangehensweise hat man es scheinbar automatisch mit einem Repräsentationsverhältnis zu tun, in dessen Folge sich anbietet, intelligente, sich gegenseitig relativierende und korrigierende Perspektivierungen zu entwickeln. Freilich verändern sich auch wissenschaftliche Betrachtungsweisen im Lauf der Zeit, obwohl sie den Anspruch haben abschließende Erklärungsmodelle zu formulieren. Die Betrachtungen des Kunsthistorikers Winckelmann zum Torso von Belvedere kennzeichnet für den französischen Philosophen Jaques Rancière eine solche Veränderung. Es geht in seinen Augen, seit Winckelmann in der Identifikation dessen, was als Kunst bezeichnet wird, nun nicht mehr darum, die technische Leistung des Künstlers im Hinblick auf die Darstellung eines bestimmten Ausdrucks und seiner Elemente oder einer harmonischen Proportion zu würdigen, welche die persönliche künstlerische Genialität des Künstlers unter Beweis stellen würden. Für Rancière zeigt der verstümmelte Torso ohne Gliedmaßen oder Gesicht vielmehr genau im

---

<sup>12</sup> Vgl. Adorno 2003, Bd. 7, 499.

<sup>13</sup> Vgl. Menke 2013, 11 oder Judith Siegmund 2007.

<sup>14</sup> Vgl. Sontag 1989, 5 ff.

Fehlen jeglichen bestimmten Ausdrucks sowohl als auch einer harmonischen Proportion eine grundlegende vage ausdruckslose Neutralität. In dieser Neutralität zeigen sich für ihn die Größen: *Form*, *Funktion* und *Ausdruck* voneinander entkoppelt und nicht mehr im Hinblick auf eine bestimmte Bedeutung und deren Interpretations-Kanon aufeinander aufbauend. Rancière begreift genau darin die Betrachtung Winckelmanns als Wendemarke zu einer neuen Kunstauffassung, in deren Sicht es vor allem um die präsenste sensorische und sinnliche sinnhafte Anschlüsse stiftende Erfahrung geht. Für Rancière geht es in einer solchen Weise des Auffassens von Kunst um »die gleichgültige Kraft des Ganzen«, um ein »sinnliches Milieu«, welche »die Elemente ständig vermischt«.<sup>15</sup>

Betrachtet man nun jenen *Torso von Belvedere* unter dem Aspekt der prozessualen Performanz seines lebendigen Verstehens- und Wahrnehmungsvollzuges, zeigt sich die Vagheit der fokussierten Sache als natürlicher Bestandteil einer Praxis des Wahrnehmens und Denkens. In einem ästhetischen Anwendungs- und Beschreibungs-Zusammenhang wird jene, den menschlichen Denk- und Wahrnehmungsprozessen wie selbstverständlich innewohnende, sich prozessual entfaltende Bewegung des Unterscheidens und Verbindens sowie eine damit einhergehende mehrdeutige Unschärfe im beständigen Ineinandergreifen jener beiden Vorgänge, fruchtbar und schöpferisch eingesetzt. Es wird erfahrbar, dass im Wahrnehmen und Denken ein Modus von »Vermittlung« und eine sich darin wirksam zeigende generative Kraft zum Vorschein kommen und auf diese Weise spürbar und reflektierbar werden. Geht man nicht von einem vorgefassten Ergebnis und einem bestimmten *sujet* aus, kann der sich entfaltende Blick und sich entfaltendes Denken, nicht wie ein Sokrates, von vorneherein feststehende Antworten anbieten<sup>16</sup>, sondern zielt auf eine Wahrnehmungs- und Denkbewegung »ins Offene und Ungedekte«<sup>17</sup>.

Geht es in der Philosophie und in der Kunst denn darum, ganz bestimmte vorgefasste Ergebnisse zu erzielen? Geht es in diesen Disziplinen darum, nützliche soziale und wirtschaftspolitisch verhandelbare Funktionen zu erfüllen? Martin Seel nennt im Hinblick auf eine Grundfunktion der Kunst den Begriff der »Weltweisenwahrnehmung« von Materialien, Vermögen, Gestaltungsmustern, Stimmungen etc. und von »Weltweisenartikulation«, in deren institutionalisiertem

---

<sup>15</sup> Vgl. Rancière 2013, 26 ff.

<sup>16</sup> Vgl. Rancière 2009, 42.

<sup>17</sup> Vgl. Adorno 2003, Bd. 6, 31.

Rahmen Kunstwerke bestimmte Weltansichten darstellen und der Wahrnehmung zugänglich machen.<sup>18</sup> Vertritt Kunst wirklich den »gesellschaftlichen Fortschritt«, wie das Konzept der Ars Electronica 2014 behauptet? Das renommierte Kunstereignis und die damit einhergehende Presse beschreiben Kunst als Katalysator für gesellschaftliche Transformationsprozesse. Eint uns die Kunst etwa im Glauben an die pädagogische Fiktion einer Gesellschaft des Fortschritts?<sup>19</sup> Trifft es zu, dass Kunst darin hinreichend beschrieben ist, »Medium einer kommunikativen Vermittlung zwischen Subjekten« zu sein, deren Funktion in »einer realen Veränderung von Selbst- und Weltverhältnissen« besteht, wie Albrecht Wellmer es in seiner Kritik der Ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos formuliert?<sup>20</sup> Oder trifft es zu, dass die gesellschaftliche Funktion der Kunst darin besteht, keine Funktion zu haben, wie Jaques Rancière es ebenfalls mit Bezug auf Adorno behauptet?<sup>21</sup> Für Adorno bewahrt die Kunst in ihrem von jeglicher sozialen Funktion Getrennt-Sein ihre Reinheit. Während hingegen Rancière genau diese Situation als Paradox betrachtet, in dem die Unreinheit der Kunst ihre politische Wirksamkeit entfaltet: die mit der Kunstproduktion einhergehenden Tätigkeiten sind in seinen Augen nicht zu unterscheiden von anderen zweckrational ausgeübten Tätigkeiten, auf deren Wahrnehmung und Auffassungs- sowie Aufteilungspraktiken erstere jedoch zurückwirken. Deutlich wird: keine der gestellten Fragen lässt sich einfach mit Rückgriff auf eine einzige Philosophin oder einen einzigen Philosophen beantworten. Doch genau diese Fragen kreisen das zentrale Anliegen der vorliegenden Arbeit ein und lassen sich in folgender Fragestellung zusammenfassen: Was suchen und finden Menschen in Kunst und Philosophie, wenn es nicht bloß jene sozialen Attribute sind, mithilfe derer unsere Gesellschaft die »feinen Unterschiede« in einem unterhaltsamen »Fegefeuer der Eitelkeiten« aufrecht erhält?<sup>22</sup> Worin besteht der spezifische Beitrag, den Kunst durch eine bunte Warenwelt einer Bedeutungsproduktion von »Kulturindustrie« und »Kreativwirtschaft« hindurch, dennoch im Leben der Menschen entfalten kann? Was ist es, das Kunst uns Menschen schenkt und ermöglicht? Worin berühren uns Kunstwerke? Und wie

---

<sup>18</sup> Vgl. Seel 1991, 44 ff.

<sup>19</sup> Rancière 2013, 155: »Man muss wählen zwischen einer Gesellschaft der Ungleichheit mit gleichen Menschen oder einer Gesellschaft der Gleichheit mit ungleichen Menschen. Wer Geschmack an Gleichheit hat, dürfte nicht zögern: Die Individuen sind reale Wesen und die Gesellschaft eine Fiktion. Für die realen Wesen hat die Gleichheit einen Wert, für eine Fiktion hingegen nicht.«

<sup>20</sup> Wellmer 1985, 29.

<sup>21</sup> Vgl. Rancière 2008, 85.

<sup>22</sup> Siehe Pierre Bourdieu 1987 + Titel der Verfilmung des gleichnamigen Romans von Tom Wolfe durch Brian de Palma.

lässt sich diese Berührung philosophisch beschreiben? Oder rühren uns Kunstwerke bloß sentimentalisch? Schenken Kunstwerke Orientierung und auch sinnlichen Genuss? Stimulieren sie dabei nur unsere Sinne oder auch unsere Lust an Erkenntnis, am Rätsel und an der Interpretation? Gibt es denn in Kunstwerken irgendwelche richtungsweisenden verbindlichen Anhaltspunkte im Hinblick auf die Frage nach der Bedeutung von Kunst für den Einzelnen und ihrer überindividuellen kollektiven Geltung? Verschwindet eine solche Frage nicht einfach im relativierenden Zusammenhang der Moden eines jeweiligen Zeitgeistes? Was kann Menschen in der Nähe und Anwesenheit eines Kunstwerkes zuteil werden, das ohne Kunst nicht in ihrem Leben wäre? Vor dem Hintergrund dieser Fragestellung bietet Philosophische Ästhetik unterschiedliche Anhaltspunkte im Zusammenhang verschiedener Autoren. Werke wie die »Phänomenologie der Wahrnehmung« von Maurice Merleau-Ponty oder dessen Arbeit »Das Sichtbare und das Unsichtbare« beschreiben und betonen die Performanz ästhetischer Erfahrung. Ähnliches gilt für Teile der Ästhetischen Theorie von Theodor W. Adorno. Nicht zuletzt deshalb blieb diese Arbeit unvollendet, weil Adorno scheinbar nach einer Notations-Form für den Text suchte, in welcher der Zusammenhang der Teile nicht dem Nacheinander eines linear aufgebauten Textes untergeordnet werden musste.<sup>23</sup> Unter Rückgriff auf Walter Benjamins Vorschlag des Begriffes der *Konstellation* entwickelt Adorno eine Denkfigur für einen Modus von Vermittlung, der sich selbst als solches nicht vergegenständlichen lässt, im jeweiligen Zueinander seiner Elemente jedoch erfahrbar wird.<sup>24</sup> Der lebendige Vollzug des Vorganges von Verstehen führt für Adorno erst zur in der jeweiligen Situation aktuellen »philosophischen Erfahrung« dessen, dass eine Sache logisch nicht vollständig in ihrer begrifflich vermittelten Form aufgeht und sich darin als nicht-identisch erweist. Dieter Mersch kommt im Zusammenhang seines Skizzierens einer Bildtheorie auf jenen Begriff der *Konstellation* zu sprechen. Mersch geht es weniger um das, *was* auf einem Bild zu sehen ist als vielmehr darum, »was sich *in* ihm zeigt und welche Sicht durch es hervorgerufen wird.<sup>25</sup> Er spricht in diesem Zusammenhang von einer »Ordnung des Bildlichen«, welche in einer Konfiguration von Positionen, einer Zusammenstellung von Gesten und

---

<sup>23</sup> Adorno 2003, Bd. 7, 541: »Das Buch muss gleichsam konzentrisch in gleichgewichtigen, parataktischen Teilen geschrieben werden, die um einen Mittelpunkt angeordnet sind, den sie durch ihre Konstellation ausdrücken.«

<sup>24</sup> Vgl. Adorno 2003, Bd. 6, 106.

<sup>25</sup> Vgl. Mersch 2014b, 16.

Blickführungen besteht.<sup>26</sup> Einen wesentlichen Beitrag für das Denken einer *Konstellation* als kraftvollen Wirkungszusammenhang leistet Christoph Menke mit seiner Beschreibung des Begriffes »Kraft« mit Rückgriff auf Nietzsche und Schlegel.<sup>27</sup> Ergänzende Bausteine finden sich, um an dieser Stelle noch einige Beispiele zu nennen, in der Beschreibung von »Kunst als Erfahrung« durch John Dewey, in der west-östlichen Betrachtung eines Begriffes von »Wirksamkeit« durch Francois Jullien, in den »Aufteilungen des Sinnlichen« von Jaques Rancière und in Gesa Ziemers Reflexion auf die Philosophie von Gilles Deleuze als »Bewegungsdenken«<sup>28</sup>.

**Worum es geht?** Für den vorliegenden Text mag nun folgender Satz von Theodor W. Adorno zutreffen »Alles womit er umgeht, ist schon da«<sup>29</sup>. Ich arbeite mit den Gedanken und Texten unterschiedlicher Philosophen und betrachte dabei philosophisches Denken und künstlerisches Tun aus der Sicht meiner professionellen künstlerischen und gestalterischen Praxis.<sup>30</sup> In diesem Erfahrungszusammenhang liegt mir daran, eine philosophische Auffassung zu formulieren, die Denken und Tun nicht polarisiert, sondern ermöglicht, sie als ineinandergreifendes Wirkungsgefüge zu betrachten und die Reflexivität künstlerischen Tuns zu beschreiben.

Mir geht es vor dem Hintergrund der oben gestellten Fragen darum, 1. Nach einer Verwandtschaft von Kunst und Philosophie zu fragen. 2. Einen Ansatz für die Beschreibung eines ästhetischen Verständnisses zu entwickeln, in dem künstlerisches und philosophisches Tun im Wirkungsgefüge einer *Konstellation* von Aspekten beschrieben werden können. Dabei betrachte ich 3. künstlerische und philosophische Tätigkeiten als Praktiken des Öffnens. Es ist 4. Ziel dieser Arbeit einen Beschreibungsansatz zu liefern, der als ein *Denken in Konstellationen* Mehrdeutigkeit als produktiv begreift, ohne in Relativismus abzugleiten.

Diese Betrachtungsweise eröffnet problematische Zusammenhänge. Warum spricht man z. B. im Zusammenhang von Kuchen-Essen oder Spazieren-Gehen

---

<sup>26</sup> Mersch 2014, 68.: »Es ist die Besonderheit der ›Positionen‹, ihre spannungsvolle ›Konstellation‹ im wörtlichen Sinn eines *con stellare*, einer Gruppe von Erscheinungen oder Gestirnen, die durch (*dia/per*) die spezifische Art ihrer Fügung gemeinsam (*con*) etwas öffnen und freilassen, um dem Auge zu ›be-gegenen‹, das durch sie zum Denken kommt.«

<sup>27</sup> Siehe Menke 2008.

<sup>28</sup> Siehe Ziemer 2008.

<sup>29</sup> Vgl. Adorno 2003, Bd. 14, 46 ff; A. beschreibt damit ursprünglich die Kompositionsarbeit von Gustav Mahler: »Alles womit er umgeht ist schon da«.

<sup>30</sup> Meine künstlerische Praxis beruht auf meinem Studium der Bildenden Kunst an der Städelschule Frankfurt in der Klasse von Per Kirkeby. In Folge erhielt ich einige Auszeichnungen und gestaltete verschiedene Einzel- und Gruppenausstellungen im In- und Ausland. Seit 2003 arbeite ich als Professorin für Entwurf am Fachbereich Gestaltung der Hochschule Darmstadt.

nicht ernsthaft von einer Praxis?<sup>31</sup> Will ich »Öffnen« im Zusammenhang von Tätigkeiten als Handeln verstehen, muss ich fragen, ob es ein Handeln wie jedes andere alltägliche Handeln ist. Man spricht im Zusammenhang mit Zahnreinigung oder Gartengestaltung von Praxis. Worin unterscheidet sich freilich eine Praxis des Öffnens von einer Praxis der Zahnreinigung oder der Gartengestaltung? Eine Praxis des Öffnens bewegt sich in einem Spannungsfeld, in dessen Zusammenhang ein Ergebnis nicht direkt, sondern nur indirekt anvisiert werden kann. Was heißt das? Man kann im Zusammenhang mit »Öffnen« schlecht von zielgerichtetem Handeln sprechen. Die in diesem Modus ausgeübten Tätigkeiten entfalten sich als Tun, das in der Spannung von Intentionalität und Spontaneität zwar auf ein Ergebnis ausgerichtet ist, das dabei jedoch unbestimmt bleibt. Worin liegt das Unbestimmte einer Praxis des Öffnens? Ihre Unbestimmtheit liegt darin, Spontaneität, Freiheit und Offenheit zu ermöglichen, ohne diese intentional, zwingend oder direkt herstellen zu können. Wahrnehmungs- und Denkbewegungen ins Offene kann man weder vorher bestimmen noch vorwegnehmen. Man kann jedoch im Zusammenhang von wahrnehmbaren und begrifflichen Konstellationen Wirksamkeiten herausfordern, auf die Probe stellen und potenzieren. Intensitäten lassen sich auf diese Weise mit in den Blick bringen und lassen Wahrnehmen und Denken selbst zu einer Praxis werden. Könnte man die damit verknüpften Prozesse im Wahrnehmen und Denken kontrollieren, ließe sich schlecht von Offenheit, Spontaneität oder Freiheit sprechen. Mit der Beschreibung einer Praxis des Öffnens gehen Bezeichnungen einher wie Nicht-Intentional, Nicht-Instrumental oder Nicht-Positivität. Grundsätzlich scheint es schwierig, Praxis anders als vom Entzug, vom Nicht-Fassbaren oder von der Unbestimmtheit her zu denken. Dabei kann jedoch Denken an der Praxis entlang beständig neue Formen finden. Gerhard Gamm weist darauf hin, dass in einer Konfrontation der Logik sich mit sich selbst eine Affirmation des Unbestimmten in Form eines Differenz-Denkens beschreibbar wird. Diese Sicht begreift das, was sich dem Denken entzieht, nicht als Mangel an Bestimmtheit, sondern als Bedingung und Medium gelingenden Verstehens.<sup>32</sup> Gamm formuliert

---

<sup>31</sup> Ausgenommen die Promenadologie, engl.: strollology, von Lucius Burckhardt.

<sup>32</sup> Vgl. Gamm 1994, 224 ff.: Gamm restümiert in seinem Buch *Flucht aus der Kategorie. Die Positivierung des Unbestimmten als Ausgang aus der Moderne*, »dass Schelling in der Vorstellung eines Differenz-Sinns der Freiheit einen positiven Begriff des Unbestimmten heraufführt, der sich der negatorischen Einvernahme durch Dialektik widersetzt.« Dieser Differenz-Sinn entsteht im »Zusammenstoß der Logik mit sich selbst«, in dem etwas erwächst, das sich der Logik entzieht. Die *Positivierung des Unbestimmten* zeigt sich, mit Gamm, in der Folgezeit z. B. am Einsatz philosophischer Begriffe wie »Horizont« oder »rohes Sein«, die zeigen, »dass das vorprädikative Sein nicht in der Negationslogik des Mangels begriffen werden kann. ... Als weithin akzeptiertes Resultat kann gelten, dass die Unabgeschlossenheit unserer

die Frage nach der Möglichkeit und der Notwendigkeit, dem mächtigen Kreislauf einer Semantik des Negativen zu entkommen, mit dem Hinweis darauf, dass der Vorgang des Verstehens sich nicht durch den Einsatz von logischen Argumenten erzwingen und dessen Beschreibung sich auch nicht darauf reduzieren lässt. Er merkt an, dass Negative Dialektik sowohl darauf angewiesen ist, auf etwas wie Alltags- und Erfahrungswissen zurückzugreifen als auch ein den begrifflichen Verweisungszusammenhang koordinierendes Element benötigt.<sup>33</sup> Deutlich wird in seinen Augen, dass der Vorgang des Verstehens eine offene Wirkung beinhaltet, deren Fragwürdigkeit sich im logischen Diskurs nicht erübrigt. Auch begriffliches Verstehen braucht ein Element, in dessen Ausdruck ihm der Begriff in der Möglichkeit eines Verstanden-Werden-Könnens entgegenkommt. Dieser Vorgang lässt sich keineswegs auf eine rein kognitive Datenübertragung reduzieren, sondern beinhaltet auch im Bereich philosophischer Disziplin z. B. Resonanzvorgänge und Erfahrungswissen im Zusammenhang einer Anwendung von Regeln. Stimmungen, situative Gegebenheiten oder durchaus auch die jeweilige Lebensgeschichte können im Verständnis einer Sache und ihrer Darstellung eine ausschlaggebende Rolle spielen. Adorno selbst weist darauf hin, dass der erkenntnistheoretische Anspruch auf Sachhaltigkeit des Begriffs seine Grenze daran findet, dass *Sachhaltigkeit* als Begriff nichts Konkretes bezeichnet, sondern gesellschaftliche Praxis, Empfindung und Erfahrung voraussetzt.<sup>34</sup> In **Kapitel Eins** geht es darum zu klären, worin die Ästhetische Theorie von Theodor W. Adorno als einer der letzten großen Entwürfe einer philosophischen Ästhetik einen fruchtbaren Ansatz für die Beschreibung einer Praxis des Öffnens im Vergleich von Kunst und Philosophie bietet. Adorno entwirft die Auffassung eines Denkens ins Offene und Ungedechte.<sup>35</sup> Er beschreibt das Philosophieren als beständig um eine angemessene Beschreibung der Sache bemüht. In dieser Einstellungsqualität enthält in seinen Augen bereits die Idee von Philosophie die Frage nach der Darstellung. Adornos grundlegende These dazu in seiner *Negativen Dialektik* lautet: Darstellung, in Form von sprachlich objektiviertem

---

Interpretationen nicht Zeichen eines Bestimmtheitsmangels ist, sondern unvordenkliche Startbedingung möglichen Gelingens, dass »Missverstehen« (Derrida) nicht Anzeige kollabierender Kommunikation, sondern Medium des Verstehens ist.«

<sup>33</sup> Vgl. Gamm 1994, 291: »Denn die negative Dialektik braucht nicht nur den Rückgriff auf ein alltagsweltlich präpariertes Hintergrundwissen, sie braucht – um überhaupt verstanden zu werden – auch ein Symbol, das die einander neutralisierenden Begriffe zusammenschließt, sie braucht eine dem sprachlosen »Sehenlassen« analoge, nicht propositionale (bildliche) Erfahrung, welche die mit der negativen Dialektik aufgebrauchten Verstehensleistungen koordiniert.«

<sup>34</sup> Vgl. Adorno 2003, Bd. 6, 141 ff.

<sup>35</sup> Vgl. Adorno 2003, Bd. 6, 31.

*Ausdruck*, ist wesentlicher Bestandteil von Philosophie. Für ihn sind Denken und Ausdruck ineinander vermittelt. *Ausdruck* betrachtet er dabei keineswegs als subjektives Phänomen, denn im sprachlichen Formulieren wird der Ausdruck »durchs Denken, an dem er sich abmüht wie Denken an ihm, seiner Zufälligkeit enthoben.«<sup>36</sup> Aus Adornos Sicht erscheint mit der Frage nach Darstellung als einem *Modus von Vermittlung* eine grundlegende Nähe künstlerischer und philosophischer Vorgehensweisen plausibel. Nun könnte seine starke Emphase eines Bestimmens mit dem Begriff eine Auffassung von Erkenntnis und Verstehen implizieren, die scheinbar über den begrifflichen Bestimmungsvorgang hinaus oder davon unabhängig nicht stattfindet. Dieser Punkt scheint in der Tat fragwürdig. Doch Adornos Denken erweist sich für die Frage nach Übereinstimmungen in künstlerischen und philosophischen Vorgehensweisen insofern interessant, als er die Frage nach einer philosophischen Einstellungsqualität eines Denkens formuliert, das »in ein nichtbegriffliches Ganzes verflochten ist«<sup>37</sup>. Auch wenn er dieses Nicht-Begriffliche dann wieder als Andockstelle einer Negativ-dialektisch fortschreitenden Begriffsbestimmung fungiert und darin eine Denkbewegung vorschreibt: Adorno reflektiert ein grundsätzlich *unbegriffliches Moment von Erkenntnis* in der Philosophie. Dieses zeigt sich unter anderem in seiner Auffassung von *Ausdruck*, der untrennbar mit dem jeweiligen Verlauf des sprachlich vermittelten Prozesses verbunden ist.<sup>38</sup> Deutlich wird dabei: Dass Kunst durch philosophisch-wissenschaftliche Kategorien nicht vollständig systematisch erschließbar ist, betrachtet er keineswegs als Mangel, sondern vielmehr als jene Qualität, die Kunst als grundlegend philosophisch auszeichnet. Denn für ihn ist Philosophie »wesentlich nicht referierbar. Sonst wäre sie überflüssig.«<sup>39</sup> Dass man philosophisches Verstehen nicht einfach durch eine auswendig gelernte Zusammenfassung ersetzen kann, beruht für Adorno in der Unverwechselbarkeit des lebendigen Vollzugs »der sprachlich vermittelten Gedankenbewegung« im präsenten Sachbezug.<sup>40</sup> Auch diesen Aspekt des präsenten lebendigen Formvollzugs gelingt es mit Adorno hervorzuheben. Ausgehend von der Frage nach dem schönen

---

<sup>36</sup> Adorno 2003, Bd. 6, 29.

<sup>37</sup> Adorno 2003, Bd. 6, 24.

<sup>38</sup> Vgl. auch Geert-Lueke Lueken 1996, 3 ff.

<sup>39</sup> Adorno 2003, Bd. 6, 44.

<sup>40</sup> Vgl. auch Geert-Lueke Lueken 1996, 4.

Schein und der *Macht des Erscheinens*<sup>41</sup> zeigt sich mit Adorno, dass Widerspruch eine mit einer konkreten Situation verbundene Erfahrung ist. Kann man in diesem Zusammenhang behaupten, dass eine »Praxis des Öffnens« Bedingung der Möglichkeit von Philosophie und Kunst ist?

Darüber hinaus geht es im **Ersten Kapitel** darum zu zeigen, dass sowohl Begriff als auch Wahrnehmung eng mit ihrem jeweiligen Anwendungszusammenhang verknüpft sind. Im Spannungsfeld eines Verweisungszusammenhangs von *Intentionalität* und sich Intentionalität versagender *Spontaneität*, der sich auf die Begrifflichkeit der Werke *Ästhetische Theorie* und *Negative Dialektik* bezieht, lässt sich mit Adorno eine Einstellung an-skizzieren, in der künstlerisches Tun und philosophisches Denken als Öffnen von Weltauffassung beschreibbar werden. Adorno eignet sich als Ausgangsbasis, insofern er zwar die »Arbeit am Begriff« hochhält, doch dabei wiederum deutlich betont, dass die logisch angewandten Begriffe keine festen von ihrem Anwendungszusammenhang unabhängigen Größen darstellen. Zentrale Begriffe aus Adornos *Ästhetischer Theorie* und *Negativer Dialektik* eröffnen den Verweisungszusammenhang eines unablässigen Formulierungs- und Differenzierungsvorgangs. Denken ist dabei für Adorno keine Frage einer anvisierten Identitätserzeugung von *Begriff* und *Sache*. Kein Begriff kann, wenn man es mit Adorno logisch bedenkt, gleichzeitig der Ort sein, an dem, was er bezeichnet, auch stattfinden würde. In diesem Sinn bleibt für Adorno die Orientiertheit an *Wahrheit* für das Denken Garant für die Offenheit und Lebendigkeit begrifflichen Verstehens. Freilich ist für ihn im Kunstwerk *Wahrheit* keineswegs unmittelbar anwesend. *Wahrheit zeigt sich* im Formvollzug des Zusammenhangs der einzelnen Elemente eines Kunstwerkes vermittelt als *Wahrheitsgehalt*. Der Wahrheitsgehalt *erscheint* vermittelt in der *Konstellation* eines Kunstwerkes im Vollzug von Wahrnehmen und Denken. Im Kapitel Eins wird deutlich, dass Adornos *Denken in Konstellationen* eine Grundlage dafür liefert, die Möglichkeit einer Teilhabe an den kraftvoll wirksamen Prozessen des Aufteilens und Ordnen im Wahrnehmen und Denken zu reflektieren, ohne diese beherrschen zu wollen. Es bietet auf diese Weise einen geeigneten Beschreibungsansatz für die Praktiken des Öffnens.

Das **Zweite Kapitel** stellt sich die Aufgabe, anhand von konkreten Beispielen der Arbeit eines Künstlers und eines Philosophen die Grundzüge einer künstlerischen

---

<sup>41</sup> Seel (2007): *Die Macht des Erscheinens*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

und philosophischen Praxis zu beschreiben. Als Grundlage dafür bieten sich die Tätigkeiten und die Vorgehensweise des amerikanischen Bildhauers Richard Serra und des französischen Phänomenologen Maurice Merleau-Ponty. Anhand von Arbeitsbeispielen von Serra und Merleau-Ponty wird die künstlerische und philosophische Praxis als Wahrnehmen von Wahrnehmung und Denken von Wahrnehmung beschrieben. Wie gehen sie in ihrer Praxis vor? Sie stellen ihre Tätigkeiten und ihr Material in unterschiedlicher Weise auf die Probe. In der raumzeitlichen Bewegung des Gehens von Wegverläufen in Serras Topologien wird ein in der Tiefe gründendes Ineinanderwirken unterschiedlicher Wahrnehmungsebenen psychophysisch spürbar. Für Merleau-Ponty scheint die Tiefgründigkeit des Wahrnehmens in der motorischen Beweglichkeit verankert zu sein und wird im Zusammenhang von Serras Skulpturen anschaulich beschreibbar. Merleau-Ponty begreift die lebendige präsente Abstandswahrnehmung als ein »Sein in die Ferne, welches das Ferne dort antrifft, wo es erscheint«, während unser Gedächtnis auf einer Art Kontinuum von augenblicklichen Übergängen beruht, das quasi keinen Abstand kennt.<sup>42</sup> In der Nähe von Texten Maurice Merleau-Pontys und von Arbeiten Richard Serras scheint die Frage nach einem Begriff von *Tiefe* bzw. Tiefgründigkeit unseres Wahrnehmens als existentielle menschliche Dimension angesprochen. In dieser Nähe des Künstlers zu dem Philosophen zeigt sich auch deren Auffassung eines Begriffes von *Struktur* als tragender Übergang des Vergleichs ihrer Arbeit.

**Kapitel Zwei** soll im Licht eines konkreten Anwendungs-zusammenhangs herausarbeiten, worin die unterschiedlichen Aspekte einer möglichen Beschreibung der künstlerischen und philosophischen Praxis im tätigen Umgang mit einer Sache bestehen. Deutlich wird, dass eine Beschreibung von Wahrnehmen und Denken im Wirkungsgefüge einer Konstellation es mit Tätigkeiten des Aufteilens und Ordners zu tun hat. Eine Betrachtung dieser Tätigkeiten und der damit im Wahrnehmen und Denken einhergehenden ordnenden Vorgänge von Trennen und Verbinden kann sowohl im Medium des Begriffs als auch im Medium der Wahrnehmung stattfinden. Im ordnenden orientierenden Trennen und Verbinden des Zusammenhangs der Materialelemente einer Konstellation zeigen sich kraftvolle Wirkungszusammenhänge und treten markant hervor. Sie lassen sich in diesem Hervortreten beschreiben. Die Nähe der

---

<sup>42</sup> Merleau-Ponty 1965/1974, 309.

Arbeit von Richard Serra und Maurice Merleau-Ponty in einer phänomenologischen Auffassung von Wahrnehmen macht folgendes deutlich:

1. In der raumzeitlichen Bewegungserfahrung der Konstellation eines Kunstwerkes greifen unterschiedliche Wahrnehmungsebenen ineinander.
2. Das Ineinandergreifen der einzelnen Wahrnehmungsebenen lässt sich nicht kontrollieren.
3. Man kann das Wirkungsgefüge des Wahrnehmens im Konfigurieren eines Materialzusammenhangs auf die Probe stellen. In einer Probestellung des Wahrnehmens im Zusammenhang der Konstellation eines Materials können sich bis dahin unsichtbare kraftvolle Wirksamkeiten zeigen.
4. Auf diese Weise können Wirkungszusammenhänge und Wirksamkeiten markant hervortreten und reflexiv auf die mit ihnen verbundene Tätigkeit wirken.
5. Die in diesem Zusammenhang gemachten Erfahrungen ermöglichen das Zusammenstellen von Bedingungen, in deren intensivierendem und potenzierendem Zusammenhang sich Wahrnehmen in der Erfahrung einer möglichen Teilhabe an kraftvoller Wirksamkeit zeigen kann.
6. Insofern eine solche Erfahrung möglich wird, sich aber nicht erzwingen lässt, kann von einer Praxis des Öffnens gesprochen werden.
5. Im Kontext der Arbeiten von Richard Serra zeigt sich kraftvolle Wirksamkeit sowohl im Wahrnehmen als auch in der Herstellungsweise und der tektonischen Balance des Materialzusammenhangs und wird psychophysisch spürbar. Deutlich wird im Zusammenhang der Arbeiten von Richard Serra auch:
6. Diese Erfahrung ist an die Präsenz des Kunstwerkes gebunden.
7. Das Kunstwerk bewahrt sich dabei in der Wahrnehmungserfahrung seiner Konfiguration vor einer Aussage bzw. Erklärung.

Im **Dritten Kapitel** geht es nicht um die Beschreibung des jeweils einzelnen unvergleichlichen Ausdrucks eines bestimmten Kunstwerkes, sondern um den Entwurf einer Konstellation von Aspekten, deren Zusammenhang eine geeignete Beschreibungsgrundlage für die Praktiken des Öffnens bietet. Auf Basis der angestellten Betrachtungen und anhand einer Zusammenstellung aus Teilen von Schriften, Interviews und Arbeiten von Künstlern und Philosophen wird mithilfe von sieben Aspekten der Ansatz einer ästhetischen Auffassung formuliert. Künstlerische Tätigkeiten werden dabei als eine besondere Weise des Ordnen begriffen. Ordnen heißt immer auch Auf-teilen und Ver-teilen und im Unterscheiden und Verbinden Relationen sowie Proportionen herstellen. Diese Verteilungsprozesse beruhen auf einem dynamischen Zusammenwirken von

Wahrnehmungsmerkmalen wie z. B. Masse, Dichte, Ausdehnung, Größe u. ä. im Wirkungszusammenhang ihres Materials. Im Wirkungszusammenhang eines Kunstwerkes, der auch sein Zusammenspiel mit den jeweiligen Kontexten beinhaltet, führen unterschiedliche Verknüpfbarkeiten der Ebenen Quantität, Ordnung und Bedeutung zu beweglichen kontinuierlich und diskontinuierlich verlaufenden gestaltbildenden Wahrnehmungseinheiten.<sup>43</sup> Im präsenten wahrnehmenden Formvollzug der Konfiguration eines Kunstwerkes kann der Prozess des Wahrnehmens selbst als ordnender Vorgang in seiner kraftvollen beständigen Wirksamkeit zum Erscheinen kommen und mit in den Blick geraten. Das kann sich als ein das alltägliche Wahrnehmen unterbrechendes irritierendes kraftvoll reflexiv wirksames Moment zeigen. Die Materialität des Kunstwerkes lässt in seiner spezifischen Konfiguration die Möglichkeit unserer Teilhabe an einer gestaltend wirksamen Kraft in den ordnenden Vorgängen von Unterscheiden und Verbinden im Wahrnehmen, Denken und Fühlen durchscheinen. In der Möglichkeit zur Teilhabe an dieser schöpferischen Kraft zeigen sich Menschen ungeachtet ihrer persönlichen Motive als Menschen verbunden. Das Kunstwerk fungiert in einer solchen Betrachtungsweise als ein sich im Zeigen mit-zeigender Reflexionsraum<sup>44</sup>. Es reflektiert die mit ihm verbundenen Identifikationsweisen und parodiert sie manchmal auch. So findet der Versuch einer abschließenden endgültigen Synthese im Kunstwerk keinen substantiell gegebenen Halt, sondern befindet sich in einem beständigen Übergang von einem zeitlichen Wahrnehmungsmoment zum nächsten. Die Betrachtung einer solchen Auffassung findet in folgenden Aspekten Anhaltspunkte: 1. Tätigkeiten des Aufteilens und Ordners, 2. Präsenz und Erfahrung, 3. Ordnungen und Wirkungswert, 4. Erleiden und Nicht-Können Können: Motiv versus Sujet, 5. Logische Form: Zeigen und Sich-Zeigen, 6. Selbst-Reflexivität, 7. Bewahren und Bewahrheiten.

**Kapitel Drei** erfüllt in der Aporie, für einen Öffnungsvorgang keine Rezepte erstellen zu können, die Funktion, im Denken einer Konstellation die Möglichkeit einer indirekten Beschreibung zu eröffnen. Das Zueinander der genannten Aspekte liefert den Entwurf für einen Beschreibungsansatz der an der Möglichkeit des Öffnens einer Weltauffassung beteiligten Bedingungen.

In der näheren Beschreibung der einzelnen Aspekte zeigen sich Anhaltspunkte dafür, worin Praktiken des Öffnens intensivierend und potenzierend wirksame

---

<sup>43</sup> Siehe auch Merleau-Ponty 1976, 150 ff.

<sup>44</sup> Vgl. Seel 1991, 61 ff.

Bedingungen für einen Öffnungsvorgang bereitstellen. Praxis beinhaltet in der Frage nach der Wiederholbarkeit von mit ihr verbundenen Tätigkeiten auch einen zeitlichen Aspekt. Diese Sicht verweist auf Verfahrensweisen in der Auseinandersetzung mit einem Material, dessen Energien und Eigenschaften im Umgang mit ihm als wirksame Intensitäten einer Sache bzw. eines Werkes wahrnehmbar und denkbar werden. Material ist hier in einem weiten Sinn gebraucht, so kann z. B. auch eine Situation im Zusammenspiel ihrer einzelnen Ebenen und Elemente als Material aufgefasst werden. Beschrieben werden können dabei künstlerische und philosophische Vorgehensweisen als Umgang mit einer Sache im Medium der *Wahrnehmung* und als Umgang mit einer Sache im Medium des *Begriffs*. Unter manchen Umständen erweist sich diese Trennung vielleicht als unscharf, z. B. wenn ein Diagramm durch graphische Strukturen einen analytischen Zugang in der Wahrnehmung eines Bildes vermittelt. Im jeweiligen Medium findet Bezugnahme statt, während sich im Umgang mit der Sache zeigt, dass es Zusammenhänge gibt. Grundlegende Intensitäten einer Sache zeigen sich erst im Licht jeweiliger Vorgehensweisen und Tätigkeiten künstlerischer und philosophischer Praxis. Die genannten Aspekte werden mithilfe von Textmaterial unterschiedlicher Philosophen ausgearbeitet. Die im Zuge der näheren Beschreibung der einzelnen Aspekte formulierten Betrachtungen und deren Zusammenstellung können vielleicht dazu beitragen, über Kunst jenseits symbolischer Bedeutungsproduktion zu sprechen.

## I. DENKEN INS OFFENE UND UNGEDECKTE

»An welchem Punkt bedeutet das Suchen nach Form die Hinnahme der Künstlichkeit?«<sup>45</sup> Diese Frage formuliert der englische Theaterregisseur Peter Brook im Kontext von vier Vorlesungen mit dem Titel »The Empty Space: The Theatre Today«. Brook entwickelt in diesen Texten Betrachtungen eines Widerspruchs zwischen Vermittlung und einer Anmutung von Unmittelbarkeit im Theaterkontext. Er thematisiert in der Frage nach einem »unmittelbaren« Theater einen tragenden Schein von Unmittelbarkeit. Besagte Frage ist vieldeutig. Man kann sie als Frage nach der Glaubwürdigkeit einer Darbietung und auch als Frage nach den mit einem Formulierungsprozess verbundenen Anteilen von Wahrnehmen und Denken verstehen. Brook betont, dass es in seiner Arbeitsauffassung nicht darum geht, eine Illusion von Unmittelbarkeit zu vermeiden, sondern darum, ihr den Stellenwert zukommen zu lassen, der ihre Funktionalität deutlich werden lässt: »Die Illusion ist wie der Punkt in einem beweglichen Fernsehbild, sie dauert nur den Augenblick, den ihre Funktion erfordert.«<sup>46</sup> Das heißt, im Zusammenhang des Formvollzugs einer Darstellung hat der Moment eines Anscheins von Unmittelbarkeit eine tragende Funktion, die Bestandteil der künstlerischen Arbeitsweise ist. Mit der Wirkung dieses Anscheins wird gearbeitet. Dessen kraftvolle Wirksamkeit beruht dabei nicht in der Substanz eines Materialelements, sondern in einer prozessualen Differenz des Zusammenspiels von einzelnen Elementen einer Konfiguration. Es geht in diesem Spiel nicht darum, etwas vorzutäuschen. Jener Anschein von Unmittelbarkeit wird, nach Brook, nicht etwa vom Naturalismus eines Darstellungsstils transportiert, sondern kann davon getragen sein, »dass ein kraftvoller Schauspieler einen kraftvollen Text spricht, damit der Zuschauer in einer Illusion befangen wird, obwohl er selbstverständlich noch jede Sekunde wissen wird, dass er im Theater sitzt.«<sup>47</sup> Nun geht es im Folgenden nicht um das Theater als spezielle Form. Freilich bietet jene Frage nach den Voraussetzungsbedingungen glaubwürdiger und einleuchtender Vermittlung einen Anlass dafür, weiter zu fragen, ob sich das Verhältnis von Kunst und Philosophie im Hinblick auf den *Schein* und das *Er-scheinen* in vergleichbarer Weise beschreiben lässt?

---

<sup>45</sup> Brook 2001, 175.

<sup>46</sup> Brook 2001, 114.

<sup>47</sup> Brook 2001, 114.

## Schein und Erscheinen

*Schein* ist historisch betrachtet, begonnen mit Platons Höhlengleichnis, ein klassischer Begriff in der traditionellen Ästhetik. Platon betrachtete Malerei und Dichtung als bloß scheinhafte und darin mangelhafte Darstellungen von Wirklichkeit. Verbunden mit dem Begriff von *Schein* zeigen sich klassische Dichotomien, wie z. B. Schein und Wahrheit, Form und Inhalt, in deren Gebrauch seit Platon verschiedene Ansätze im Hinblick darauf entwickelt wurden, den scheinbaren Mangel umzuformulieren und produktiv zu positionieren. Begriffe, derer man sich, bezogen auf die Medialität des Offenen und Unbestimmten, bedienen kann, sind, um hier nur einige zu nennen, z. B. *das Unsichtbare* als Gegenbegriff zum *Sichtbaren*. Das Unsichtbare, als das geheime Gegenstück zum Sichtbaren, darauf haben Merleau-Ponty und mit ihm Eva Schürmann hingewiesen, »es sei das zufällig Übersehene, das prinzipiell Ungesehene oder das vorübergehend Verstellte – gehört keiner anderen Welt an, sondern ist Teil des Sichtbaren.«<sup>48</sup> – »Es erscheint nur *in ihm*.«<sup>49</sup> Einen anderen weitreichenden Ansatz stellt der Begriff der *Spur* bei Derrida dar, die Kraft der *différance* in deren Möglichkeitsraum erscheint, indem sie verschwindet.<sup>50</sup> Ebenfalls möglich ist, das Offene vom Ereignis her zu denken, wie Dieter Mersch mit Heidegger das Ding als »Ort der Empfänglichkeit ... des ‚Angangs‘: der Offenheit wie der Attacke«<sup>51</sup> beschreibt. Doch auch der Begriff des *Scheins* als Gegenbegriff zur *Wahrheit* und der Begriff des *Erscheinens* bieten mit Theodor W. Adorno und Martin Seel im Kontext einer Thematik der Unbestimmtheit fruchtbare Ansätze. Nun mag man vielleicht einwenden, dass Adornos Denken nach dem »Altern der Moderne«<sup>52</sup> weitgehend an Aktualität eingebüßt hätte. Peter Bürger bezieht sich in seinem gleichnamigen, 2011 bei Suhrkamp erschienen Band auf Adornos »Anti-Avantgardismus«. Jener würde nach Bürger »den Versuch einer Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis nicht als notwendige Entwicklungsstufe der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft verstehen können, sondern nur als »Rückfall in die Barbarei.«<sup>53</sup> Eng verbunden mit der Trennung von Kunst und Leben ist für Adorno jedoch die Rettung der Kategorie des Scheins, die als »Schein von

---

<sup>48</sup> Schürmann 2008, 148.

<sup>49</sup> Merleau-Ponty 1986, 275.

<sup>50</sup> Vgl. Derrida 1990, 107.

<sup>51</sup> Mersch 2003, 49.

<sup>52</sup> Bürger 2001, 41 ff.

<sup>53</sup> Bürger 2001, 41 ff.

Identität«<sup>54</sup> dafür sorgt, dass das Kunstwerk von einer auf Zweck-Mittel-Relation reduzierten Realität unterschieden bleibt. Denn eine solche Auffassung begreift er als gewalttätig agierende Herrschaft von faktisch nicht von der Hand zu weisenden Argumenten. Diese Argumente verordnen zwar Objektivität, jedoch ohne selbst dabei jemals wirklich Objektivität zu realisieren. Ein interessanter Ansatzpunkt von Adornos Konzept des Scheins bleibt folgender Aspekt: Für ihn kommt dem Schein des Kunstwerkes insofern Erkenntnisfunktion zu, als in ihm möglich wird, den Anteil an der Scheinhaftigkeit des Geistes selbst auszuloten. Haben Kunst und Philosophie in dieser Probestellung auf ihr eigenes Spiel von Kräften ein vergleichbares Verhältnis zum Erscheinen?

»Es sei, wie da gelehrt wird, das leibhaftig Gegebene aller Wahrnehmung »bloße Erscheinung«, prinzipiell »bloß subjektiv« und doch kein leerer Schein.«<sup>55</sup> Für Edmund Husserl verschwindet die Welt keineswegs darin, sie als bloße Erscheinung zu betrachten. Der Horizont, bei Husserl *terminus technicus*, stellt das beständig mitlaufende weiter Mögliche dar. Eine Erscheinung erscheint immer in der Wahrnehmung. Die Erscheinung ist dabei freilich dem Ding zugehörig und dessen Gegebenheit im Horizont inadäquater Wahrnehmung bleibt bestehen. Es zeigen sich Anschlussmöglichkeiten: »Zwischen Bewusstsein und Realität gähnt ein wahrer *Abgrund des Sinnes*.«<sup>56</sup> Eine Erscheinung ist immer partiell und der Gegenstand der Wahrnehmung transzendiert diese beständig in seinen weiterhin möglichen Abschattungen. *Erscheinen* gilt in Husserls Auffassung nur für Dinge und unsere inadäquaten Wahrnehmungen derselben, nicht für Erlebnisse, weil diese wiederum adäquate Wahrnehmungen sind, in denen sich nichts abschattet. Der Gegenstand erscheint in seiner Abschattung, wohingegen Erlebnisse absolutes Sein sind, bei denen die Rede von *Erscheinung* keinen Sinn macht. Freilich kann man Erlebnisse dahingehend beschreiben, wie sie Erscheinungen darstellen. Das wäre dann eine *noematische*, auf den Empfindungsgegenstand gerichtete Beschreibung der *noesis* (Empfindung). Denn natürlich kann man an einer bestimmten Raum-Zeit-Stelle das Erlebnis einer Erscheinung haben.

Maurice Merleau-Ponty sieht die grundsätzliche Leistung der Phänomenologie

---

<sup>54</sup> Adorno 2003, Bd. 6, 17.

<sup>55</sup> Husserl 1985/2010, 163.

<sup>56</sup> Husserl 1985/2010, 188.

darin, »äußersten Subjektivismus und äußersten Objektivismus«<sup>57</sup> erfolgreich verbunden zu haben. Er stellt fest, dass es »kein Denken gibt, das all unser Denken umfasste« und folgert: »Die wichtigste Lehre der (Anm.: phänomenologischen) Reduktion ist so die der Unmöglichkeit der vollständigen Reduktion« der Erscheinung eines Dinges auf sein Wesen.<sup>58</sup> Wobei für ihn, wiederum im Unterschied zu Husserl, der Rückgang auf das Wesen als einem, wie er es nennt, »Feld der Idealität« nicht Ziel, sondern Mittel bedeutet, im Sinne eines notwendigen Durchgangs zur Faktizität der Welt.<sup>59</sup> Im Durchgang durch dieses Feld gründet die phänomenologische Methode (Eidetik) das Mögliche positivistisch auf das Reale der Erscheinungen. Für Merleau-Ponty erscheint *Sinn* als Anschlussmöglichkeit im intersubjektiven Zusammenspiel von Schnittpunkten menschlicher Erfahrungen. Indem Philosophie der Welt angehört, die sie voraussetzt, ist sie »nicht Reflex einer vorgängigen Wahrheit, sondern, der Kunst gleich, Realisierung von Wahrheit«.<sup>60</sup> Er bezeichnet das *Ding* als »jene Seinsart, in welcher die »vollständige Definition eines Attributs die des ganzen Subjekts erfordert, und bei der folglich der Sinn sich nicht unterscheidet von der totalen Erscheinung.«<sup>61</sup> Merleau-Ponty bezieht sich in diesem Zusammenhang auf Paul Cezanne und dessen Betrachtungen zum Zusammenwirken von Zeichnung und Farbe im Hinblick auf die Fülle der Form. Merleau-Ponty spricht dabei auch von einem System der Erscheinungen, die als vorräumliche Felder in der Erscheinungsform und -stellung zum Raum werden: »Jedes Fragment eines sichtbaren Schauspiels genügt einer unendlichen Zahl von Bedingungen, und es ist das Eigene des Realen, in einem jeden seiner Momente eine Unendlichkeit von Beziehungen zusammenzuschließen. Das Bild ist, wie das Ding, etwas, das zu sehen, nicht zu definieren ist ...«<sup>62</sup>

*Schein* nimmt in Theodor W. Adornos Ästhetischer Theorie eine zentrale Stellung ein, insofern er allem entgegensteht, was die Wirklichkeit an Herrschaft des Faktischen vorzuweisen hat. Adorno bleibt zwar, indem er den Schein als bestimmendes Element des Kunstwerkes beschreibt, in der philosophischen Tradition der Ästhetik, aber weist ihm eindeutig Erkenntnisfunktion zu. Er verortet diese jedoch nicht wie Hegels »sinnliches Scheinen der Idee« im

---

<sup>57</sup> Merleau-Ponty 1965/1974, 17.

<sup>58</sup> Merleau-Ponty 1965/1974, 11.

<sup>59</sup> Merleau-Ponty 1965/1974, 12.

<sup>60</sup> Merleau-Ponty 1965/1974, 11.

<sup>61</sup> Merleau-Ponty 1965/1974, 373.

<sup>62</sup> Merleau-Ponty 1965/1974, 374.

Sinnlichen, sondern im Geist.<sup>63</sup> »Der Schein der Kunstwerke entspringt jedoch ihrem geistigen Wesen.«<sup>64</sup> Ich gehe auf Adornos Sicht der Kunst im Zusammenhang seiner Ästhetischen Theorie im nächsten Abschnitt genauer ein. Hier nur so weit: Adorno fasst Kunst nüchtern wie stellenweise auch pathetisch als einen Formungsprozess »durch das Ineinandergreifen seiner dialektischen Bestimmungen – Autonomie und gesellschaftliche Determiniertheit, Mimesis und Rationalität, Wahrheit und Schein ...«<sup>65</sup> Adornos Thesen zum Schein: 1. Kunst hat ihren Wahrheitsgehalt im Schein. 2. Kunst, die ihren Scheincharakter leugnet, ist nicht wahrheitsrelevant.<sup>66</sup> Denn 3. Kunst vermittelt Utopisches und Möglichkeit. Wie macht sie das? Indem sie ihren Konstruktionscharakter, die Fiktionalität und die Vermitteltheit ihrer ästhetischen Identifikationen bewusst einsetzt und die Weisen ihres Einsatzes mit in den Blick bringt. Adorno unterscheidet im Hinblick auf die Kategorie des Scheins *blindes Erscheinen*, *Erscheinen* und *apparition*. Als *apparition* sind die Kunstwerke »Erscheinung und nicht Abbild«.<sup>67</sup> Im Verweisen auf das jeweils »Andere der negativen Dialektik, das nicht positiv gedacht und nicht positiv gemacht werden kann«<sup>68</sup>, leuchtet die *apparition*, auf die der Mensch nicht zugreifen kann. Es geht für Adorno im Zusammenhang mit dem Erscheinen nicht um die gelungene Darstellung im Hinblick auf eine Nachahmung von Wirklichkeit. Ihm geht es um die Beschreibung eines flüchtigen und in dieser Flüchtigkeit bestimmenden Prozesses. Im Kontext des Vorganges *Erscheinen* verwendet Adorno eine Reihe von Feuerwerksmetaphern wie z. B. Verbrennen, Aufblitzen, Erlöschen, um die Charakteristik des Momenthaften zu verdeutlichen. Die Erscheinung leugnet den Schein, indem sie dessen Kontinuität unterbricht und sprengt. Das explosive Moment der Erscheinung betrachtet Adorno als ihren geschichtlichen Anteil. Das Kunstwerk wird darin prozesshaft und als ein im Seienden Werdendes übersetzt und dechiffriert. Adorno meint damit nicht die historisch einordenbare Position einer Arbeit, sondern er meint einen Moment lebendiger Resonanz. In dieser Resonanz wird das Kunstwerk im Wahrnehmen und Reflektieren in eine präsente Dauer übersetzt.

Martin Seel hat den klassischen Widerspruch zwischen Sein und Schein im Rahmen zeitgenössischer Ästhetik fruchtbar gemacht, indem er auf die mit dem

---

<sup>63</sup> Siehe Hegel 1970, 151.

<sup>64</sup> Adorno 2003, Bd. 7, 165.

<sup>65</sup> Vgl. Sander 2008, 198.

<sup>66</sup> Vgl. Adorno 2003, Bd. 7, 158 ff.

<sup>67</sup> Adorno 2003, Bd. 7, 130.

<sup>68</sup> Zit. nach Kaiser 1974, 110.

ästhetischen Schein einhergehenden Prozesse des Erscheinens fokussiert.<sup>69</sup> In seiner Auffassung wird der Schein überhaupt erst zu einem ästhetischen Element im Zusammenhang einer Affirmation der Prozesse von Erscheinen und Wahrnehmen. Diese lassen ein »Spiel der Erscheinungen« zu, »ohne es zu regieren«.<sup>70</sup> Dabei zeigt Seel, dass mit dem Begriff *Erscheinen* ein selbstreflexives Moment künstlerischen Vollzugs philosophisch differenzierter zu beschreiben ist als mit dem Begriff des *Scheins*. Denn: »Künstlerische Objekte stellen sich in der genauen Organisation ihres Materials aus ...«.<sup>71</sup> Die Weisen ihrer Konfiguration und die Konstellationen ihres Materials sind Bestandteil dessen, was erscheint und sichtbar mit-thematisiert wird. Seel unterscheidet in seiner *Ästhetik des Erscheinens* zwei Arten des Scheins: *täuschenden* und *tragenden Schein* und drei Arten des Sehens, die im Bildsehen zusammenkommen: »etwas sehen, etwas als etwas sehen und etwas in etwas sehen«.<sup>72</sup> Der ästhetische Schein ist für ihn dabei *Modus* des ästhetischen Erscheinens, der in der Gegenwart des Erscheinenden gründet. Im Erscheinen besteht nach Seel die Unbestimmtheit und Unbestimmbarkeit der Erscheinung.

Darüber hinaus lassen sich zwei weitere Aspekte von *Erscheinung* feststellen. Den ersten Aspekt kann man bezeichnen mit *Die Erscheinung als Erscheinung von etwas*. Etwas, das sich selbst nicht zeigt, erscheint in Form von ‚etwas‘, nach Heidegger im ontologischen Sinn, z. B. Symbole oder Darstellungen im Unterschied zum Phänomen, das sich selbst zeigt. Diese Unterscheidung lässt sich, wie Eva Schürmann gezeigt hat, in Bezug auf Kunst nicht durchhalten. Schürmann beschreibt Kunstwerke als Phänomene, die als solche nicht etwas außerhalb ihrer selbst Liegendes repräsentieren. Gleichzeitig bringen sie in der Weise ihrer jeweiligen Konfiguration etwas zum Erscheinen, das sonst so nicht greifbar wäre. Ein Kunstwerk ist in dieser Auffassung sowohl Phänomen als auch Erscheinung.<sup>73</sup> Die Frage »was dieses ‚etwas‘ einer Erscheinung sei« als ontologische Frage zu behandeln, erscheint in Schürmanns Auffassung unproduktiv. Vielmehr lässt sich in zeitlicher Perspektivierung das Erscheinen als *Verlauf* einer Form auffassen. Sie weist darauf hin, dass ontologisch betrachtet die ereignishaftige Zeit ein sich entziehendes unbestimmbares Moment beinhaltet.

---

<sup>69</sup> Vgl. Seel 2003, 102 ff.

<sup>70</sup> Seel 2003, 107.

<sup>71</sup> Seel 2003, 176.

<sup>72</sup> Seel 2003, 284.

<sup>73</sup> Vgl. Schürmann 2000, 53 ff.

Außerdem zeigt sich eine Erscheinung beständig im Wirkungsgefüge der jeweiligen Wahrnehmungsbedingungen und von diesem beeinflusst. Kurz: Um jenes ‚etwas‘ der Erscheinung kreist aus ontologischer Sicht ein unlösbares Problem. »Um erscheinen zu können, muß es in irgendeiner Form sein, aber es ist nur, indem es erscheint [...] dies macht es schwierig vom Sein der Zeit und vom Sein der Erscheinung zu reden«. <sup>74</sup>

Den zweiten Aspekt kann man bezeichnen mit *Die Erscheinung als Form bzw. Weise des Erscheinens*. Heinrich Barth, aber auch Heidegger, fassen das Seiende als Gegenstand = *Erscheinung* und als *Ding an sich = Entstand* und diese wiederum als ontologische Bestimmungen. In »Kant und das Problem der Metaphysik« bezieht Heidegger sich auf das Schematismusproblem bei Kant: »Der Titel *Erscheinung* meint das Seiende selbst als Gegenstand endlicher Erkenntnis. Genauer gesprochen: nur für endliche Erkenntnis gibt es überhaupt so etwas wie Gegenstand. Nur sie ist an das schon Seiende ausgeliefert [...] das unendliche Erkennen ist ein Anschauen, das als solches das Seiende selbst entstehen läßt«. <sup>75</sup>

Grundsätzlich festzuhalten sind drei wesentliche Ebenen: *Dass* etwas erscheint: Das Ereignis der *apparition*, die verbrennt. Es passiert bzw. widerfährt einem, in der Ausrichtung darauf, eine Sache vollständig zu erfassen. *Wie* etwas in, z. B. in der *Konstellation* eines Materials, erscheint, formuliert sich als Thema der *Form*. *Formvollzüge* und *Formungsprozesse* bilden die Ebene der Formgeschichte. *Was* erscheint, wird im *sujet* einer Darbietung gefasst. *Was* erscheint bzw. *was* gesehen wird, zeigt Anteile sowohl an empirischer Realität als auch an repräsentativen Zusammenhängen. Herstellungsverfahren wie z. B. Scherenschnitt, Lochmuster, Laserschnitt etc. zeitigen im Zusammenspiel mit Darstellungskonventionen und symbolischen Ordnungen die Ebene der Realgeschichte.

Festzuhalten ist auch, dass eine Beschreibung von Tätigkeiten des Aufteilens und Ordners, die mit künstlerischer und philosophischer Produktion einhergehen, es mit einem Spannungsfeld zwischen Intentionalität und Spontaneität zu tun haben. *Was* und *Dass* haben in dieser Spannung einen von der Intention unabhängigen Sachgehalt. Martin Seel weist auf den hiermit verknüpften Aspekt eines Ineinandergreifens »von Bestimmbarkeit und Unbestimmbarkeit« hin, in dessen

---

<sup>74</sup> Schürmann 2000, 56.

<sup>75</sup> Heidegger 1951/2010, 31.

Offenheit ein »seiner selbst bewusstes Verhalten« tätig ist.<sup>76</sup> Seel betont in diesem Kontext: »Das ästhetische Erscheinen eines Gegenstandes ist ein *Spiel seiner Erscheinungen*. So handlich diese Definition ist, sie hat es in sich.«<sup>77</sup> Ließe sich denn ein »philosophisches Konzept« mit der Beschränkung auf einen Vorgang des »logischen Bestimmens« hinreichend beschreiben? Und ließe sich, in Abgrenzung dazu, jenes »Spiel von Erscheinungen« im Kunstwerk auf den eingangs erwähnten »Naturschutzpark von Irrationalität«<sup>78</sup> reduzieren?

## »Widerspruch« in Kunst und Philosophie

»Philosophisch verstehen lässt sich eigentlich nur, was wahr ist.«<sup>79</sup> »Wahr sind nur die Gedanken, die sich selber nicht verstehen.«<sup>80</sup>

»Der Begriff des Kunstwerkes impliziert den des Gelingens ... das Mittlere ist schon das Schlechte«<sup>81</sup> konstatiert Theodor W. Adorno in seiner Ästhetischen Theorie. Für Alberto Giacometti formuliert nach eigener Aussage das Zeichnen und Modellieren sein Scheitern daran, der Realität so nahe wie möglich zu kommen. Giacometti äußert sich dazu folgendermaßen: »Gelingen und Scheitern sind im Grunde genommen ein und dasselbe. Oder besser: Das Scheitern ist die Voraussetzung für jedes Gelingen. Je mehr ich scheitere, umso eher gelingt mir auch etwas. Ich habe nur dann das Gefühl voran zu kommen, wenn ich nicht weiß, wie ich z. B. das Messer, mit dem ich modelliere, halten soll. Wenn man vollkommen verloren ist, aber dumm genug um trotzdem weiter zu machen, wenn man darauf besteht, nur dann hat man die Chance, ein wenig weiter zu kommen«.<sup>82</sup>

Weder Kunst noch Philosophie kann man lernen wie einen Lehrsatz. Beide entwickeln sich in vollziehenden Akten und bestehen wesentlich daraus. Ein grundlegender Teil ihrer scheinbaren Nähe besteht darin, dass beide Disziplinen in ihrer Ausübung beständig selbst-reflexiv werden, d. h. dass die Infragestellung und Untersuchung der eigenen Voraussetzungsbedingungen Teil des Arbeitsprozesses sind. Hier sind Kunst und Philosophie darin einig, dass es einen grundlegenden Unterschied macht, ob man das, womit und worin man arbeitet, für

---

<sup>76</sup> Seel 2003, 95

<sup>77</sup> Seel 2003, 70.

<sup>78</sup> Vgl. Adorno 2003, Bd. 7, 499.

<sup>79</sup> Adorno 2003, Bd. 6, 72.

<sup>80</sup> Adorno 2003, Bd. 6, 57 ff.

<sup>81</sup> Adorno 2003, Bd. 7, 280.

<sup>82</sup> Giacometti 2005, O-Ton, min 23:37.

die Darstellung einer Sache nimmt oder für so etwas wie *die Sache selbst*. Die Nähe von Kunst und Philosophie an dieser Stelle besteht in der im tätigen Umgang mit den jeweiligen Mitteln beständig wiederholten Erfahrung, dass die einzelne Erscheinung sich im Moment des Selbstreflexiv-Werdens durchscheinend zeigt. Künstler sowohl als auch Philosophen haben es zwar auch mit Singularitäten im Medium der Wahrnehmung und im Medium des Begriffs zu tun, und darin kommt etwas zum *Er-scheinen*, das Verstehen-Wollen provoziert. Jedoch entzieht sich die Sache gleichzeitig einem abschließenden Verstanden-Haben. Beide sind in ihrem Tun der Kraft wirksamer Intensitäten ausgesetzt, die sich als Differenzen entfalten und ein Verstehen-Können ermöglichen. Theodor W. Adorno hält sich im Hinblick auf die Frage nach einem Begriff von *Intensität* zurück, spricht jedoch von ihrer »Kraft«, die im Detail erkennbar wird und in dem ihre »Kraft« auch ganz unabhängig von ästhetischer Bildung wahrnehmbar sein kann.<sup>83</sup> Für ihn ist mit dem Begriff *Intensität* die Erfahrung eines grundlegenden Zusammenhangs von *Einheit* und *Vielheit* angesprochen: »Wie Eines und Vieles in den Kunstwerken ineinander sind, lässt an der Frage nach ihrer Intensität sich fassen«.<sup>84</sup>

In seinem betonten Einsatz von Metaphern, die das momenthafte flüchtige *Aufleuchten* und *Aufblitzen* des *Wahrheitsgehaltes* im Zusammenhang des Kunstwerkes bezeichnen, verweist er indirekt auf seine prozessuale Auffassung eines Zusammenspiels von Intensitäten. Denn der *Wahrheitsgehalt*, von dem er spricht, ist keineswegs im Kunstwerk unmittelbar stofflich anwesend. Der Wahrheitsgehalt *zeigt sich* in der Lesbarkeit des Formverlaufs im Vollzug des Zusammenhangs der unterschiedlichen Elemente des Kunstwerkes. In diesem *Sich-Zeigen* wird ein Formverlauf als das Zusammenspiel von Intensitäten im Konfigurieren des Zusammenhangs einer Konstellation beschreibbar. Intentionalität nimmt darin zwar einen Platz ein, doch sie scheitert. Auf das, was im Zug dieses Prozesses erscheint, hat man keinen direkten Zugriff. Es lässt sich nicht vorwegnehmen. Im Zusammenwirken der eben angesprochenen Koordinaten *Vollzug*, *Darstellung*, *Begriff* und *Nicht-Begriffliches*, *Intention* und *Spontaneität* bietet Adornos Ästhetische Theorie einen ersten Denkansatz zur Reflexion des künstlerischen und philosophischen Arbeitsprozesses. Adorno scheint eine hohe Meinung vom sprachlichen Potential mancher Künstler gehabt

---

<sup>83</sup> Vgl. Adorno 2003, Bd. 7, 279.

<sup>84</sup> Adorno 2003, Bd. 7, 279.

zu haben. Gerade von der »Innenseite der Produktion« her bietet sich der Ansatz, unabhängig von einem gesellschaftlichen Klischee eines Mythos von der subjektiven Bedeutsamkeit einer ›Künstlerpersönlichkeit‹, »von der andrängenden Erfahrung der Sache einiges« zu notieren. Darin könne es gelingen, »die Nähe des Produzierenden zu den Phänomenen zu verbinden mit der von keinem fixen Oberbegriff, keinem ›Spruch‹ gelenkten begrifflichen Kraft«. <sup>85</sup> Dass Künstler u. a. auch mit Texten von Philosophen arbeiten, scheint in dieser Sicht so plausibel, wie umgekehrt wohl kaum jemand philosophische Ästhetik betreiben würde, die/der nicht auch die Nähe von Kunstwerken suchte. Freilich würde die »andrängende Erfahrung« allein eine Sache wohl kaum kommunizierbar machen, weder in der Kunst noch in der Philosophie.

Adorno betrachtet Dialektik als Weise eines Denkens, die auf den Zusammenhang aller möglichen Thematisierungen einer Sache hin ausgerichtet ist. Es wird davon ausgegangen, dass es möglich ist, hinreichend zu erfahren, was die Sache ist, dass aber dieses Wissen nicht vorweggenommen werden kann. An der Grenze dieses Anspruchs auf Vollständigkeit sieht Adorno einen grundsätzlich produktiven Anknüpfungspunkt des Idealismus. In Abgrenzung zu Hegels Positiver Dialektik, die er als in der *Synthese positiverend und darin als* abschließende Denkbewegung begreift, formuliert Adorno seine *Negative Dialektik* als Denken ins »Offene und Ungedekte« das für ihn Ziel der Philosophie darstellt <sup>86</sup>. Der scheinbaren Abschlusshaftigkeit begrifflichen Bestimmens hält Adorno jene vielzitierte »Anstrengung, über den Begriff durch den Begriff hinauszugelangen« entgegen. <sup>87</sup> Was es nun in diesem Kontext heißt, dass Adornos Ästhetik nicht als angewandte Philosophie, sondern als »philosophisch in sich« begreift, verweist auf seinen Begriff von *Vermittlung*, den er als grundsätzlichen *Modus* auffasst. <sup>88</sup> Dieser *Modus* beinhaltet, dass das, was bezeichnet wird, im Vorgang des bestimmenden Bezeichnens nicht aufgeht. Adorno gebraucht *Vermittlung* nicht im Sinne des Begriffes *Kommunikation*. Er gebraucht ihn nicht als Bezeichnung einer Tätigkeit oder eines Vorgangs zwischen einer Sache und »denen, an welche sie herangebracht wird«. Er gebraucht *Vermittlung* als *Modus*, der sich beständig »in der Sache selbst« <sup>89</sup> übersetzt und übersetzbar zeigt. Dabei weist er darauf hin, dass

---

<sup>85</sup> Adorno 2003, Bd. 7, 498.

<sup>86</sup> Vgl. Adorno 2003, Bd. 6, 31.

<sup>87</sup> Adorno 2003, Bd. 6, 27.

<sup>88</sup> Adorno 2003, Bd. 7, 140.

<sup>89</sup> Adorno 1977, 374. Er bezieht sich dabei auf seine Einleitung in die Musiksoziologie.

er die Kategorie der *Sache selbst* nicht als Produkt, sondern als ein *Verhältnis* betrachtet, das sich *im Akt* des Identifizierens formuliert.

Albrecht Wellmers Beitrag zur Adorno-Konferenz 1983 kritisiert Adornos Überdeterminiertheit des Wahrheitsbegriffes im Hinblick auf Kunst und dessen versöhnungsphilosophische Auffassung derselben. Diese Kritik bietet nun keine völlig neue Interpretation von Adornos Kunstauffassung, erweist sich aber bei genauem Hinsehen als Ansatz und Anlass zu einer differenzierten Lesart von Adornos Begriff von *Versöhnung* als *Modus des Öffnens*. Diese Lesart ermöglicht die Darstellung eines grundlegenden Unterschieds von *Sagen* und *Zeigen* bzw. *Sich-Zeigen*, der in Adornos Auffassung dessen, was er als *Wahrheitsgehalt* eines Kunstwerkes bezeichnet, eine tragende Rolle spielt. Der Begriff des *Nicht-Identischen* erweist sich in diesem Zusammenhang als Erfahrung eines konkreten Widerspruchs. Dieser Widerspruch zeigt sich in den eine *Konstellation* von Begriffen ordnenden Vorgängen als nicht mit dem Vorgang des Bestimmens identisch. Darin »motiviert« jener Widerspruch die reflexive Verschiebung *zum Akt* des Identifizierens und zu dem Gegenstand der Betrachtung. In diesem Rahmen eröffnet sich eine Perspektive auf »Kunst als Versprechen des Glücks«<sup>90</sup>, das gebrochen wird. In der gegenseitigen Durchdringung der Modi *Versöhnung* und *Vermittlung*, die für Adorno ein gegenseitiges Entzugsverhältnis beschreiben, wird dessen Auffassung von *Nicht-Identischem* als *logische Form* erkennbar. Im Zusammenhang der Konstellation von sieben Aspekten im dritten Kapitel der vorliegenden Arbeit knüpfe ich zum Teil an das Verständnis der nun folgenden Ausführungen an.

## Wahrheit als Offenes

»Unter den Aporien des Zeitalters ist nicht die geringfügigste, dass kein Gedanke mehr wahr ist, der nicht auch die Interessen dessen, der ihn hegt, und wären es die objektiven, verletzt.«<sup>91</sup>

Adorno beschreibt Philosophie als Disziplin, die ausgerichtet ist auf »das Offene und Ungedechte«<sup>92</sup>. Mit Adorno lässt sich schlecht behaupten: ich philosophiere, aber es geht mir dabei nicht um einen Geltungsanspruch auf das Ganze hin. Bereits ein einzelner Gedanke ist für ihn konzeptueller Bestandteil einer

---

<sup>90</sup> Adorno 2003, Bd. 7, 205.

<sup>91</sup> Adorno 2003, Bd. 7, 380.

<sup>92</sup> Adorno 2003, Bd. 6, 31.

allgemeinen Sammlung von Leitgedanken. Insofern nimmt man im Denken bereits in Anspruch, wovon man behauptet, man wolle es nicht erklären. Adorno weist darauf hin, dass etwas nicht unabhängig von seiner Darstellung denkbar ist. Das, was wir *Sache* nennen, ist genau das, was erst in einer Konstellation von Begriffen begreiflich wird. Mehr noch: der *Begriff* des Begriffes selbst besteht bereits als ein Zusammenhang von Bestimmungen in einer *Konstellation*. Da nie gesagt werden kann, wieviele Begriffe und Konfigurationen der Zusammenhänge eine Bestimmungsanordnung vervollständigen, kann eine Konstellation nicht in einer festen endgültigen Bestimmung abgeschlossen werden. Adorno nutzt in der Beschreibung von Denken das »Verhalten der Sprache« als Modell.<sup>93</sup> Im Bestimmungsvorgang einer Sache werden im Gebrauch der Sprache Worte zueinander und in ein Verhältnis zur Sache gesetzt. Hier wird deutlich, wie Adorno den Begriff der *Bestimmung* gebraucht. Er gebraucht *Bestimmen* nicht im Sinne von *Definieren* als etwas in festgelegte Grenzen fassen. Er gebraucht es im Sinn von Kant als »Setzen eines Prädikats mit Ausschluss des Gegenteils« und darin als »selbstreflexive Tätigkeit oder Handeln, das auf der einen Seite im Medium von Sprache (und Intentionalität) ganz eigene Probleme aufwirft [...] und auf der anderen auf praktische Voraussetzungen rekurrieren muss, die erst in der Frage nach der Möglichkeit der Selbstbestimmung (des Begriffs und des Menschen) einen relativen Abschluss findet.«<sup>94</sup> Im Medium der Sprache findet Bezugnahme auf einen Gegenstand statt, während sich im Sprachgebrauch zeigt, dass es begriffliche Zusammenhänge gibt. Adorno beschreibt damit keine Typen des Denkens, sondern unterschiedliche Aspekte des Denkens als *Tätigkeit*. So begreift er z. B. identifizierendes Denken oder dialektisches Denken als Ausrichtung darauf, zu bestimmen *was* die Sache selbst ist und nicht, worunter sie kategorisierend fällt.

Adorno betont, dass er Dialektik keineswegs als *Methode* anwendet, in der das Ziel des Weges, das es zu erreichen gälte, vorbestimmt und vorausgesetzt wäre. Sondern er setzt sie als Weise des Bestimmens ein, d. h. als *Verfahren*, man könnte auch sagen als Gangart ohne vordefiniertes Ergebnis. Im denkenden Vollzug ist für Adorno ein mimetisches unbegriffliches Ausdrucksmoment von Erkenntnis angesiedelt. In jeder begrifflichen Bestimmung klingen in ihrem Bestimmen nicht erfasste Aspekte einer Sache an, welche von einer quasi-

---

<sup>93</sup> Adorno 2003, Bd. 6, 164.

<sup>94</sup> Gamm 2011, 362.

seismografischen intuitiven Angleichung im sprachlichen Ausdruck gleichsam mit zum Klingen gebracht werden. *Nicht-Identisches* zeigt sich nur im Vollzug des jeweils konkreten Urteils im Verhältnis von *Sache* und *Ausdruck*. Adorno geht es mit dem Begriff des *Nicht-Identischen* darum zu formulieren, *wie* die Sache selbst ist. Was heißt das? Dies ist keineswegs subtraktiv zu verstehen, als wäre die Summe aller Bestimmungen abzuziehen und der verbleibende Rest sei das Nicht-Identische. Adorno begreift den Vorgang des Identifizierens als wortloses Tun. Der Vorgang des Identifizierens findet seinen jeweils spezifischen *Ausdruck* in der *Form* des Begriffs. Dieser unterscheidet Ausgesprochenes von Unausgesprochenem, und trennt in diesem Unterscheiden an der Sache, was in der Sache dennoch verbunden bleibt. Im ordnenden Vorgang von Unterscheiden und Verbinden zeigt sich Nicht-Identisches im Verhältnis von jeweiliger Sache und ihrem *Ausdruck* in der jeweiligen *Form* des bestimmenden Begriffs. *Form* bezeichnet Adorno als »Ort des gesellschaftlichen Gehalts«<sup>95</sup>. Adorno selbst gibt ein gutes Beispiel dessen, was *Form* in seinen Augen im Kontext von Kunst leisten kann. Er weist auf Franz Kafkas sachlichen Umgang mit der Sprache hin.<sup>96</sup> Kafkas nüchterne sachliche Darstellung phantasmatischer Prozesse eröffnet einen Kontrast im lesenden Wahrnehmen. Dieser Kontrast intensiviert die Wahrnehmbarkeit eines bestimmenden gesellschaftlichen Duktus. Die Thematik eines gesellschaftlichen Zwangs und dessen Spannungsfeld würden direkt ausgesprochen nicht auf eine so differenzierte Weise zum Erscheinen kommen können und erfahrbar werden. Das heißt: am *wie* der Form, in der Art und Weise ihrer Darstellung *zeigt sich* und erscheint, was an der Bestimmung mit dem Gegenstand der Bestimmung nicht identisch ist als das Verhältnis, das ein Formvollzug bedingt. Im philosophischen Kontext wird nun im Akt der identifizierenden Äußerung eine gewisse Identität von Bezeichnendem und Bezeichnetem behauptet, die darin gleichzeitig indirekt die Nicht-Identität von Sache und Begriff manifestiert. *Nicht-Identisches* wird dabei für Adorno nur prozessual, nämlich im Vollzug eines Bestimmungsvorganges, erkennbar. Dabei weist er auf die Gefahr hin, im Hinblick auf ein vorweggenommenes schnelles Ergebnis ökonomisch vorzugehen, indem man philosophisches Denken direkt etwas scheinbar Nicht-Identifizierbarem zuwendet. Dieser Versuch »reduziere

---

<sup>95</sup> Adorno 2003, Bd. 7, 342.

<sup>96</sup> Adorno 2003, Bd. 7, 342.

a priori das Nicht-Identische auf seinen Begriff und identifiziere es damit.«<sup>97</sup> Hier versagt die intentionale Kontrolle im Hinblick auf das Erreichen eines bestimmten vorgefassten Ergebnisses.

Adorno weist im zweiten Kapitel seiner *Negativen Dialektik* ausführlich darauf hin, dass Sein und Seiendes komplementär vermittelt sind und er das Seiende nicht hierarchisch vom Sein abgeleitet begreift. Denken muss grundsätzlich identifizieren und urteilen, geht aber in seinem Anspruch, die Sache vollständig zu bestimmen, über das Identifizieren hinaus. Das Begriffene, die Sache, geht im Begriff nicht auf und wird darin nie vollständig begriffen. Zusätzlich findet der erkenntnistheoretische Anspruch auf Sachhaltigkeit des Begriffs, wie eingangs erwähnt, daran seine Grenze, dass *Sachhaltigkeit* als Begriff nichts Konkretes bezeichnet, sondern Empfindung und Erfahrung voraussetzt. Erst indem man den Begriff anwendet und ihn durchdringt, erfährt man ihn. Grundsätzlich gilt: erst wenn ich den Anspruch habe, etwas vollständig zu bestimmen, mache ich die Erfahrung von etwas widersprüchlich Nicht-Bestimmbarem. »Widerspruch ist Nicht-Identität im Bann des Gesetzes, das Nicht-Identische affiziert.«<sup>98</sup> Dabei ist jede bestimmte Sache in Adornos Auffassung eine *gewordene* Sache, d. h. sie ist Teil von Geschichte und trägt Geschichte in sich. Dieser geschichtliche Anteil, ausgesprochen sowie unausgesprochen, ist für ihn ihr Anteil an objektivem Allgemeinem. »Solche immanente Allgemeinheit des Einzelnen aber ist objektiv als sedimentierte Geschichte. Diese ist in ihm und außer ihm, eine es Umgreifendes, darin es seinen Ort hat. Der Konstellation gewahr werden, in der die Sache steht, heißt so viel wie diejenige entziffern, die es als Gewordenes in sich trägt.«<sup>99</sup>

Wahrheit kann, mit Adorno, nicht direkt ausgesprochen werden, sondern sie zeigt sich. Sie erscheint als *Wahrheitsgehalt* vermittelt in unterschiedlicher Gestalt, z. B.: als *Widerspruch*, der sich im bestimmenden Denken auftut<sup>100</sup>; als *Nicht-Identisches*, das nur am bestimmenden Urteil, als Verhältnis von Sache zum Ausdruck, prominent wird; als *apparition*, die im plötzlichen Aufleuchten erscheinend vergeht; oder als *Rätsel* im Kunstwerk. Dessen Figur fordert eine Lösung und verlangt in seiner Deutbarkeit nach philosophischer Reflexion. Das

---

<sup>97</sup> Adorno 2003, Bd. 6, 158.

<sup>98</sup> Adorno 2003, Bd. 6, 18.

<sup>99</sup> Vgl. Adorno 2003, Bd. 6, 165.

<sup>100</sup> Adorno 2003, Bd. 6, 26: »Der unnaive Gedanke weiß, wie wenig er ans Gedachte heranreicht, und muß doch immer so reden, als hätte er es ganz.«

Rätsel bleibt jedoch ein solches, denn obschon es auf Lösbarkeit verweist, kann philosophische Betrachtung sich nicht auf einen festen Boden messbar fixierter Gewissheiten verlassen. Anders als wissenschaftliche Betrachtung, deren Forschungsidee empirisch verankert ist, vertritt Philosophie zwar einen Wahrheitsanspruch, lebt darin jedoch, nach Adorno, von der Idee der Deutung. An einem Rätsel ist nichts, was unabhängig von den in ihm aufgeworfenen Fragen bleibend wäre, weil das Rätsel mit seiner Lösung aufhört, Rätsel zu sein und verschwindet. Jede jeweils sich bildende Lösung beantwortet, philosophisch betrachtet, die zu ihr führenden Fragestellungen und durchleuchtet diese so lange, bis in den unterschiedlichen detaillierten Anordnungen der Aspekte eine Antwort aufscheint, welche die Frage erübrigt. In diesem Charakter der *Rätselfigur* weist das Kunstwerk über sich hinaus auf andere mögliche Auffassungen. Adorno äußert in diesem Zusammenhang seine fast diagrammatische bildhafte Sichtweise des Denkprozesses: nicht nur das Rätsel, sondern auch dessen Lösung begreift er mithilfe einer Denkfigur, die er mit dem Begriff »*Konstellation*« bezeichnet. Er meint damit eine Anordnung von Elementen, mithilfe derer eine Sache bestimmt werden kann. Diese Anordnung beruht wesentlich auf den Zusammenhängen, die diese Elemente im Bezug auf die Sache stiften und aus denen sie ihren Stellenwert für die Bestimmung der Sache erhalten. »... so hat Philosophie ihre Elemente, die sie von den Wissenschaften empfängt, so lange in wechselnde Konstellationen, oder, um es mit einem minder astrologischen und wissenschaftlich aktuelleren Ausdruck zu sagen: in wechselnde Versuchsanordnungen zu bringen, bis sie zur Figur geraten, die als Antwort lesbar wird, während zugleich die Frage verschwindet.«<sup>101</sup> In der *Konstellation* wird es nun möglich, Einzelnes zu betrachten, ohne sein Spezifisches einem abstrakten allgemeinen Prinzip unterzuordnen. Dies gelingt, indem die *Konstellation* einen Zusammenhang darstellt, der wesentlich auf Verhältnissen beruht, in deren Zusammenwirken eine Sache erscheint und innerhalb derer sie gedeutet wird. Wie im Sprechen Worte zusammen gebraucht und zueinander gebracht werden, um einer Sache gerecht zu werden, so stellt die *Konstellation* in ihrer jeweiligen Konfiguration Sachgehalt im Zueinander von einzelnen Bestimmungselementen dar. Sowohl die jeweiligen gesellschaftlichen und historischen Umstände als auch die individuelle Geschichte einer Sache als Gewordene, begreift Adorno als ineinandergreifendes

---

<sup>101</sup> Adorno 2003, Bd. 1, 336.

Wirkungsgefüge. Deren Beschreibung als *Konstellation* und deren Deutung ist wesentlich nie vollständig abschließbar, zumal die Auslegung beständig vom jeweiligen zeitlichen Kontext und den entsprechenden Lesarten und Diskursen beeinflusst und aktualisiert wird.

Auch im Zusammenspiel der sinnlich gegenwärtigen Form des Kunstwerkes und seinem geistigen Gehalt geht es um ein Wirkungsgefüge. Der *Wahrheitsgehalt* als *geistiger Gehalt* eines Kunstwerkes *zeigt sich*, nach Adorno, nur *mittelbar* in philosophischer Reflexion der Rätselfigur des jeweiligen Kunstwerkes. »Wie er einzig vermittelt erkannt wird, ist er vermittelt in sich selbst. Was das Faktische am Kunstwerk transzendiert, sein geistiger Gehalt, ist nicht festzunageln auf die einzelne sinnliche Gegebenheit, konstituiert sich durch diese hindurch ... durch die Konsequenz ihrer Durchbildung.«<sup>102</sup> Dabei betont Adorno den *Wahrheitsgehalt* von Kunstwerken als objektiven Gehalt, der nicht substantiell in einem der Materialelemente verortet werden kann. Dieser Wahrheitsgehalt zeigt sich im Verweisungszusammenhang der Konstellation vermittelt. Adorno behauptet, dass Geschichte, Gesellschaft und innerästhetische Logik im gelungenen Kunstwerk ein der jeweiligen Realität entsprechendes Verhältnis formulieren. Im Kunstwerk finden sowohl gesellschaftlich verdrängte Widersprüche als auch der jeweilige geschichtliche Stand des Verhältnisses von Technik und Arbeitskräften ihren entsprechenden Ausdruck. *Form, Materialien, Geist und Stoff* sind als Elemente, welche die Kunstwerke enthalten, der gesellschaftlichen Realität, ihren Produktivkräften und Produktionsmitteln entnommen und zeigen sich darin als *fait social*. Freilich trennen sie sich im Kunstwerk von dieser sozialen Realität, indem sie ihren Konstruktionscharakter bewusst einsetzen.<sup>103</sup> Für Adorno rettet dieses bewusste Konstruieren die Kategorie des Scheins, insofern es Kunst von Leben trennt. Auf diese Weise bleibt das Kunstwerk im *Schein* von der empirisch erfassten Realität unterschieden. Jene empirische Realität begreift er als ideologischen Zwang von angeblich nicht von der Hand zu weisender Fakten. In seinen Augen gilt es diesen scheinbaren Fakten im *Schein* des Kunstwerkes die Möglichkeit ihrer Veränderung vor Augen zu führen.

Im wahrnehmenden und reflektierenden Vollzug des kraftvollen Wirkungszusammenhangs von *Stoff, Erscheinung, Intention, Spontaneität* und *spezifischer Logik* des Kunstwerkes nimmt der Künstler Anteil an der Möglichkeit

---

<sup>102</sup> Adorno 2003, Bd. 7, 195.

<sup>103</sup> Vgl. Adorno 2003, Bd. 7, 158.

*ästhetischer Erfahrung*. Diese Erfahrung ist mit Adorno keine intentionale Angelegenheit, sondern stellt sich im präsenten lebendigen Formvollzug ein. Auch *philosophische Erfahrung* beruht nicht auf einem vorweggenommenen Ergebnis oder einer auswendig gelernten Aussage. Indem sie sich als irritierendes Moment im Vollzug von Wahrnehmen und Denken formulieren und darin nicht vorweg genommen werden können, weisen sowohl ästhetische als auch philosophische Erfahrung über sich hinaus. Adornos starke Betonung des Wahrheitsbegriffes im Hinblick auf Kunst mag mit seiner grundsätzlichen Auffassung von Ästhetik zusammenhängen: »Ästhetik ist keine angewandte Philosophie sondern philosophisch in sich.«<sup>104</sup> Das scheint vor allem darin begründet zu sein, dass er den *Wahrheitsgehalt* von Kunst nicht als abstrakten übergeordneten Begriff, sondern als rätselhaften *Widerspruch* betrachtet, der sich im Formvollzug auftut. Kunst kann in seinen Augen nicht auf ihr Material und ihre Darstellungsformen verzichten. »Die Gebundenheit des Wahrheitsgehaltes von Kunst an deren Werke und die Vielheit des der Identifikation Entragendes sind aufeinander abgestimmt.«<sup>105</sup> Auch Martin Seel weist in seinem Aufsatz *Kunst Wahrheit, Welterschließung* darauf hin, dass gelungene Kunst von diesem, wie er es nennt, »Vergegenwärtigungsmodus« nicht zu trennen ist.<sup>106</sup> Wahr ist nach Adorno eben nicht die intentional vorformulierte angebliche »Aussage« des Gezeigten, sondern das, was sich im Formvollzug des Zusammenhangs eines Kunstwerkes zeigt und aufscheint. Im Kunstwerk zeigt sich jene Möglichkeit einer anderen Realität, die erst im präsenten Vollzug der im Kunstwerk ausgestellten *Konstellation* erfahrbar wird. Adornos damit zusammenhängende Thesen hier, wie eingangs, kurz wiederholt: 1. Kunst hat ihren Wahrheitsgehalt im Schein. 2. Kunst, die ihren Scheincharakter verleugnet, ist nicht wahrheitsrelevant.<sup>107</sup> Denn 3. Kunst vermittelt die Erfahrung der Möglichkeit einer veränderbaren Realität. Wie macht sie das? Indem sie ihren Konstruktionscharakter, Fiktionalität und Vermitteltheit ihrer ästhetischen Identifikationen bewusst einsetzt. Sie bringt die Weisen ihrer Vermitteltheit, indem sie z. B. *parodiert*, mit in den Blick. Auch dieser Aspekt wird im dritten Kapitel wieder aufgegriffen. Für ihn spielt die dem Kunstwerk vorangestellte Zielsetzung eine untergeordnete Rolle. Am Beispiel Kafkas bemerkt er, dass der

<sup>104</sup> Adorno 2003, Bd. 7, 140.

<sup>105</sup> Adorno 2003, Bd. 7, 198.

<sup>106</sup> Vgl. Seel 1991, 46.

<sup>107</sup> Vgl. Adorno 2003, Bd. 7, 158 ff.

Künstler selbst sein eigenes Werk nicht einmal unbedingt verstanden haben muss, um es zum Gelingen gebracht zu haben.<sup>108</sup> Insofern betrachtet er gesellschaftskritisch ausgerichtete Kunst mit grundsätzlichem Vorbehalt. Deren kritische Ausrichtung reduziert in seinen Augen die Möglichkeit zu aufscheinendem Wahrheitsgehalt im Kunstwerk auf eine didaktische Konstruktion, wie auch der Versuch, *Nicht-Identisches* direkt zu benennen, jenes auf einen Begriff reduziert. Mit einem von vorne herein Ausgedachten-Anderen bringt sich politisch ausgerichtete Kunst für Adorno um jenes authentische Andere, das erst im künstlerischen Prozess erscheint und erfahrbar wird.

## Wahrheit und Schein

»Beredt sind Werke vermöge ihres Formgesetzes in der rücksichtslosen Darstellung von Wahrheit durch deren Schein [...], weil Wahrheit selber ihr Sein bloß hat in der Dialektik in welcher sie »erscheint« [...]. Deshalb ist der Scheincharakter zugleich ihre Methexis an der Wahrheit.«<sup>109</sup>

Adornos Wahrheitsauffassung beschreibt eine grundsätzliche Offenheit, eine Art Kierkegaardscher »Möglichkeit für die Möglichkeit«<sup>110</sup>, die sich an den Grenzen einer »rückhaltlosen Negativität«<sup>111</sup> durch den Schein hindurch zeigt. Adorno gesteht dem Schein eindeutig Erkenntnischarakter zu, der im Geistigen gründet. Den Geist beschreibt Adorno als eine Art Januskopf. Das Charakteristikum dieses Januskopfes besteht darin, nicht von der Herrschaft zu befreien, der er beständig Form verleiht, während seine Verbindung mit genau jener Herrschaft verdeutlicht, dass er keineswegs die unabhängige Instanz ist, die fähig wäre, sich über alles zu erheben. Nicht in der Nachahmung der empirischen sinnlichen Welt ist der Schein notwendiger Bestandteil der Kunstwerke, sondern die Kunst »macht auf die Scheinhaftigkeit des Geistes als eines Wesens sui generis die Probe, indem sie den Anspruch des Geistes, Seiendes zu sein, beim Wort nimmt und ihn als Seiendes vor Augen stellt.«<sup>112</sup> Der Geist scheint jenes Feld zu sein, in dem Adornos »Vorrang des Objektes« erfahrbar und reflexiv wird.<sup>113</sup> Was meint Adorno mit *Vorrang des Objektes*? Jeder Erkenntnisvollzug ist, nach Adorno, subjektiv vermittelt. Hier wird deutlich, dass die Rede von *Subjekt* und *Objekt* in seinen Augen bedingt tauglich ist und beide wechselseitig vermittelt sind. Insofern

---

<sup>108</sup> Vgl. Adorno 2003, Bd. 10, 256.

<sup>109</sup> Sander 2008, 196.

<sup>110</sup> Kierkegaard 1988, 40.

<sup>111</sup> Adorno 2003, Bd. 7, 199.

<sup>112</sup> Adorno 2003, Bd. 7, 165.

<sup>113</sup> Adorno 2003, Bd. 6, 186.

Subjekt und Objekt ineinander greifen, ist auch das, was wir *Sache* nennen, nicht empirisch abzuzählen, sondern eine Konstellation von Begriffen. Die Objektivität der Sache erscheint erst *im Gebrauch* der Sprache im Hinblick auf die Bestimmung der Sprache. Im Sprechen werden die Begriffe zueinander und in Relation zur Sache gesetzt, wobei das Ziel jedes einzelnen Begriffes darin besteht, das Gemeinte vollständig auszudrücken.<sup>114</sup> Deutlich wird in diesem Zusammenhang jedenfalls: Dass Sache und Begriff nicht identisch sind, wird erst im Prozess des Bestimmens konkret erfahrbar. Das Nicht-Identisch-Sein von Sache und Begriff lässt sich, wie oben formuliert, als Verhältnis von *Sache* und *Ausdruck* im Urteilen beschreiben. Weder ist dieses Verhältnis von außerhalb referierbar, noch von Sache oder Begriff subtrahierbar, sondern es wird in der Bewegung des Verstehens und im sprachlichen Formulieren beständig entfaltet. *Vorrang des Objektes* bezeichnet in diesem Prozess die Charakterisierung des Momentes, in dem deutlich wird, dass dessen Möglichkeit zu Bestimmbarkeit in dessen Wirklichkeit des Bestimmten nicht aufgeht – wenn auch die Thematisierung von Möglichkeit nur von Wirklichkeit aus erfolgen kann. In diesem Moment wird Nicht-Identisches am bereits bestimmten Objekt als dessen Objektivität, d. h. als dessen Möglichkeit zur Bestimmbarkeit erkennbar. Denn dadurch, dass sich das Objekt bestimmt zeigt, wird sichtbar, dass es bestimmbar war. Zugleich wird deutlich, dass das Objekt in seiner Möglichkeit von Bestimmung dem Subjekt immer voraus ist, während dessen Bestimmbarkeit ohne Subjekt keine Bestimmung erfährt. Hier zeigt sich, dass die Rede von Subjekt und Objekt als saubere Trennung im Zusammenhang mit Adorno nicht durchzuhalten ist. Das was man »Subjekt-Objekt-Erkenntnisrelation« nennt, besteht in seiner Auffassung aus einem Ineinanderwirken von zwei Verhältnissen: Das Subjekt als in sich sprachlich vermitteltes Objekt zur Subjektivität verhält sich zur Objektivität als subjektiv vermitteltes Objekt. Das heißt: im Sprechen wird die Erkenntnisrelation von Subjekt und Objekt hergestellt. Diese erweist sich freilich als Schein, da für Adorno im Gebrauch der Sprache die Vermittlung von Subjekt und Objekt immer schon statt gefunden hat. Nach Adorno ist die Erkenntnisrelation subjektiv vermittelt und die kategoriale Rede vom Objekt macht nur im Rahmen einer sprachlichen Praxis Sinn. Die Form menschlicher Praxis nämlich stiftet in ihren Zusammenhängen die *Konstellationen*, in denen wir

---

<sup>114</sup> Vgl. Adorno 2003, Bd. 6, 164.

eine Sache erkennen können. Das, was wir *Sache* nennen, ist so für Adorno nicht einfach empirisch, sondern besteht als *Konstellation* von Begriffen. Das Subjekt, das sich sprachlich mitteilt, tritt im sprachlichen Ausdruck objektiviert in Erscheinung und erweist sich darin, in seiner Disposition subjektiv sein zu können, als bestimmbar. Es zeigt sich so in seiner Eigenschaft, Subjekt zu sein. Dabei bleibt das, was in jener Erkenntnisrelation aufscheint und in der Bestimmung nicht aufgeht, als *Nicht-Identisches* thematisierbar.

Für Adorno besitzt der *Schein* nun insofern Erkenntnischarakter, als dass er die empirisch erfasste und darin objektiv gültige Realität grundsätzlich als »verdoppelnde Ideologie ihrer selbst« und »Inbegriff von Herrschaft« betrachtet.<sup>115</sup> Auch der Begriff, der »konstant sein wollte gegenüber seinen Inhalten, eben der >Materie<, und darum gegen diese sich abblendete«<sup>116</sup>, verkörpert in dieser Festlegung für ihn Herrschaft. In diesem Zusammenhang beschreibt Adorno *Schein* als »Differenz der Kunstwerke von der Empirie«.<sup>117</sup> Wenn Adorno Kunstwerke von der empirischen Realität abgrenzt, geht es ihm nicht darum, diesen eine beschreibbare Materialität abzuspochen oder womöglich in Symbolismus zu verfallen. In dieser Abgrenzung geht es ihm darum, auf den Stellenwert der *Form* von Darstellung hinzuweisen. Auch jener Hinweis, dass Ästhetik nicht angewandte Philosophie, sondern »philosophisch in sich«<sup>118</sup> ist, fokussiert die *Form* der Darstellung. Denn in der Art und Weise, *wie* etwas dargestellt wird, zeigt sich die Kraft einer Darstellung in ihrem jeweiligen *Ausdruck*. Der Ausdruck, den eine Darbietung entfaltet, lässt sich zwar registrieren doch nicht als feste Größe fixieren. Er wirkt kraftvoll und flüchtig und bleibt auf diese Weise rätselhaft, lebendig und offen. In dieser Differenz von den empirischen Fakten eröffnet der ästhetische Schein der gesellschaftlichen Wirklichkeit durch die Aufteilung einer anderen *Konstellation* die Möglichkeit ihres Andersseins. Hier wird deutlich, dass der Schein des Kunstwerkes für Adorno nicht nur eine ästhetische Kategorie darstellt, sondern dass dialektisches *Denken als Ästhetik* zu ideologiekritischem Denken werden kann.<sup>119</sup> Denn aus dialektischer Perspektive ist Kunst durch die Kategorie des ästhetischen Scheins nur unzureichend bestimmt. Worum es Adorno dabei geht, ist, den Schein als

---

<sup>115</sup> Adorno 2003, Bd. 7, 379.

<sup>116</sup> Adorno 2003, Bd. 6, 141.

<sup>117</sup> Adorno 2003, Bd. 7, 158.

<sup>118</sup> Adorno 2003 Bd. 7, 141.

<sup>119</sup> Vgl. Negt 1999.

Verweis auf das anzuführen, was kein Schein ist und wovon jedoch als Verhältnis von *Wahrheit* und *Schein* gesprochen werden kann. »Denn der Begriff Ideologie ist sinnvoll nur im Verhältnis zur Wahrheit oder Unwahrheit dessen, worauf er geht; von gesellschaftlich notwendigem Schein kann einzig im Hinblick auf das gesprochen werden, was kein Schein wäre und was freilich im Schein seinen Index hat.«<sup>120</sup> Der negativ-dialektische Verweisungszusammenhang von Wahrheit und Schein ermöglicht den Ansatz zur Beschreibung eines Kunstwerkes als Konstellation im gesellschaftlichen Zusammenhang. Eine einzelne Bestimmung würde in Adornos Augen den realen gesellschaftlichen Verhältnissen nicht gerecht werden. Als Teil jeder Erfahrung eines gelungenen Kunstwerkes konstatiert Adorno ein aufscheinendes Moment seines *Wahrheitsgehaltes*, auf den man direkt keinen Zugriff hat. Er zeigt sich im Formvollzug des Zusammenhangs der Sache. Ein vorgefasstes Ergebnis würde die kraftvolle Wirksamkeit eines Erkenntnisprozesses auf eine Art Zielvereinbarung reduzieren. Eine solche Zielvereinbarung würde auch die Unterordnung des individuellen Einzelnen unter jegliches ideologisches Verdikt rechtfertigen. Im *Schein* leuchtet jedoch die Veränderbarkeit der empirischen Fakten auf, ohne auf eine feste Vorgabe reduzierbar zu sein. »Die Wirklichkeit der Kunstwerke zeugt für die Möglichkeit des Möglichen.«<sup>121</sup> Zum Scheincharakter des Kunstwerkes gehört, dass es *Nicht-Identisches* so aufscheinen lässt, als sei es im Bestehenden möglich. Dabei tut das Kunstwerk so, als sei es autonom, gerade weil es sich in seiner Herstellungsform auf Gesellschaft, Geschichte und innerästhetische Entwicklung bezieht. Schein ist das Kunstwerk auch darin, dass es Sinnangebote formuliert und der Suggestion von Sinn nicht entkommen kann, während gleichzeitig die maximale Rätsselfrage des Kunstwerkes, nach Adorno, darin besteht, *ob Sinn selbst überhaupt sei*.<sup>122</sup> Und schließlich gibt das Kunstwerk vor, dass es das Vereinzelte in einen Zusammenhang bringen könne, um eine notwendige ästhetische Einheit herzustellen. Was dabei in Adornos Augen nicht unbedacht bleiben soll: »In jeglicher Synthesis arbeitet der Wille zur Identität.«<sup>123</sup>

Wahrnehmen und Denken sind ohne Unterscheidungsvorgänge nicht beschreibbar. Keine sprachlich formulierte Aussage über eine Sache kann ohne das Unterscheiden und Verbinden von einzelnen ihrer Merkmale gedacht werden.

---

<sup>120</sup> Adorno 2003, Bd. 6, 198.

<sup>121</sup> Adorno 2003, Bd. 7, 200.

<sup>122</sup> Vgl. Adorno 2003, Bd. 7, 193.

<sup>123</sup> Adorno 2003, Bd. 6, 151.

Im Hinblick auf die möglichst genaue sprachliche Bestimmung einer Sache findet das Verknüpfen und Trennen unterschiedlicher Elemente im Hinblick auf die sprachliche Einheit eines möglichst umfassenden Begriffs von der Sache statt. Traditionelles Denken zielt dabei in Adornos Augen auf die Identität von Begriff und Sache. Er kritisiert, dass in diesem Identitätsdenken der dialektische (bewegende) Anteil der angedachten Übereinstimmung unterschlagen und nicht mitreflektiert wird. Adorno stellt hier die *Logik des Zerfalls* vor den begrifflichen Zugriff. Gemeint ist damit das dialektische Vorgehen als *Verfahren*, d. h. als Weise des Bestimmens. Hier wird davon ausgegangen, dass jede echte *Erkenntnis* nur im Hinblick auf ein *offenes Ergebnis* zustande kommen kann. Im Unterschied zu einer *Methode*, die das Ziel ihres Weges voraussetzt, wird im dialektischen Vorgehen als *Verfahren* die Bestimmungslogik in der Vorgehensweise mitthematisiert. In dieser Sichtweise zerfällt nun mithilfe der Logik der Schein der Verdinglichung in den Begriffen, während gleichzeitig dieser Zerfall in einer gewissen Logik formulierbar wird. In diesem Zusammenhang wird deutlich, dass die logisch angewandten *Begriffe* keine festen von ihrem *Anwendungs-Zusammenhang* unabhängigen Größen darstellen. Auf diese Weise wird dem geistigen Urteilen sein Mangel vor Augen geführt, denn nach Adorno scheitert jegliche *Versöhnung* in der Identifizierung, welche einen blinden Fleck mit sich führt: »Das Gegebene ist in seiner armen und blinden Gestalt nicht Objektivität, sondern bloß der Grenzwert, dessen das Subjekt im eigenen Bannkreis nicht ganz Herr wird, nachdem es das konkrete Objekt beschlagnahmt.«<sup>124</sup>

### »Vermittlung« bei Adorno

»Den Begriff der Vermittlung habe ich dort ... streng im Hegelschen Sinn gebraucht. Vermittlung ist ihm zufolge die in der Sache selbst, nicht eine zwischen der Sache und denen, an welche sie herangebracht wird. Das letztere allein wird unter Kommunikation verstanden.«<sup>125</sup>

Was und wie formuliert eine Ästhetik, die *philosophisch in sich* ist? Adorno weist im zweiten Kapitel seiner *Negativen Dialektik* ausführlich darauf hin, dass er das Seiende nicht hierarchisch vom Sein abgeleitet begreift. Denken muss in seinen Augen grundsätzlich identifizieren und urteilen, geht aber in seinem Anspruch über das Identifizieren hinaus. Grundsätzlich gilt, wie bereits angemerkt, erst

<sup>124</sup> Adorno 2003, Bd. 6, 188.

<sup>125</sup> Mit »dort ... « ist seine »Einleitung in die Musiksoziologie« gemeint; in: Adorno 1977, 374.

wenn ich den Anspruch habe, etwas zu bestimmen, mache ich die Erfahrung von etwas widersprüchlich Nicht-Bestimmbarem. Dabei stellt Adorno in seiner Ästhetik vor allem die Frage nach den ordnenden Vorgängen von Unterscheiden und Verbinden und dem Verhältnis von Wahrem und Falschem. Das Thema der *Vermittlung* ist in diesem Zusammenhang bei Adorno als zentrales Motiv deutlich erkennbar. Er bezeichnet sie als *Modus*: »Ihr Begriff deutet auf das nicht durch seinen Begriff Wegzuräumende. Vermittlung sagt keineswegs, alles gehe in ihr auf, sondern postuliert, was durch sie vermittelt wird, ein nicht Aufgehendes.«<sup>126</sup> Dieser *Modus* beinhaltet, dass das, was bezeichnet wird, im Vorgang des bestimmenden Bezeichnens nicht aufgeht. Dass der Gegenstand des Bezeichnens nur im *Verstehensvollzug* erfahrbar wird, benennt Adorno als *philosophische Erfahrung*. Diese *philosophische Erfahrung* ist kein Vorgang, auf den man direkt zugreifen könnte, sondern eine spontane Erfahrung. Sie markiert ein Aussetzen bzw. Irritation einer anvisierten Identität von Sache und Begriff. Aus der Perspektive eines Anspruchs auf vollständige Bestimmung einer Sache zeigt sich die *philosophische Erfahrung* als Mangel, der ein unbegriffliches kraftvoll irritierendes Moment von Vermittlung im Wahrnehmen und Denken offenbart. Diese irritierende, den Alltagsmodus unterbrechende Erfahrung des *Modus Vermittlung*, wird nicht so einfach sichtbar, sondern *zeigt sich* im wahrnehmenden und denkenden Formvollzug. Die irritierende Unterbrechung erscheint erst in den lebendigen ordnenden Prozessen von Unterscheiden und Verbinden im Wahrnehmen, Denken und Fühlen.

Grundsätzlich betrachtet Adorno den *Begriff* als Beispiel par excellence für den *Modus der Vermittlung*. »Dem Begriff ist die Vermittlung essentiell, er selber ist seiner Beschaffenheit nach unmittelbar die Vermittlung; die Vermittlung der Unmittelbarkeit jedoch Reflexionsbestimmung, sinnvoll nur in Bezug auf das ihr Entgegengesetzte, Unmittelbare.«<sup>127</sup> Was begrifflich nicht beschrieben ist, ist das *tò de tí* des einzelnen Gegenstandes. Es kann zwar allgemein vorausgesetzt werden, bleibt darin aber sprachlich unbestimmt. Was der jeweilige Begriff nicht erfasst, erscheint erst in der einzelnen individuellen Sache und kann erst im Sich-Anschmiegen des suchenden Ausdrucks wiedergegeben werden.<sup>128</sup> In diesem Formulierungsprozess werden sowohl die Bedürftigkeit des Begriffs als auch die

---

<sup>126</sup> Adorno 2003, Bd. 6, 173 ff.

<sup>127</sup> Adorno 2003, Bd. 6, 173.

<sup>128</sup> Vgl. Adorno 2003, Bd. 6, 62.

des einzelnen Gegenstandes sichtbar. Die Bedürftigkeit des Begriffs zeigt sich in der Notwendigkeit, weitere Begriffe im Hinblick auf die vollständige Gegenstandbestimmung heranzuziehen. Die Bedürftigkeit des Gegenstandes zeigt sich als *Sinnangebot*, das der allgemeine Begriff im Zusammenhang seiner Konstellation dem einzelnen Gegenstand anbietet. D. h. die jeweilige Konfiguration eines Zusammenhangs eröffnet sinnhafte Anschlussmöglichkeiten. Der Widerspruch zwischen Allgemeinem und Besonderem besteht für Adorno nicht bloß in der Bestimmungsgewalt des allgemeinen Begriffs gegenüber dem Besonderen, sondern gleichzeitig auch in einer utopisch angelegten Individualität des Einzelnen, die sich begrifflich etabliert bereits als »schlecht« erweist.<sup>129</sup> Eine begriffliche Festlegung erweist sich insofern als ungenügend, als eine sprachliche Konvention kein lebendiges Verhältnis ersetzen kann. Sprachgebrauch als notwendigerweise identifizierender, objektivierender und verdinglichender Vorgang kann der einzelnen Sache nicht vollständig gerecht werden. Darin sieht Adorno die »ausschließende Negativität« eines individuellen Einzelnen. Das Unvergleichliche des jeweiligen Gegenstandes begrifflicher Bestimmung entzieht sich dem Vorgang sprachlicher Verallgemeinerung. Worin Einzelnes unaustauschbar bleibt, ist, aller begrifflichen sich verständigenden Übereinkunft widersprechend, sprachlich nie endgültig gedeckt. In diesem Sinn betrachtet Adorno *Dialektik* als eine abschließende Denkbewegung, *Negative Dialektik* hingegen als eine immer wieder auf *Möglichkeit* hin Öffnende. Eine grundsätzliche Schwierigkeit von Denken besteht darin, dass es weder für seinen Bezug noch für seinen Vollzug eine fertige Vorstellung oder eine feststehende Grenze gibt. Um zur philosophischen sowohl als auch zur ästhetischen Erfahrung einer Sache zu gelangen, muss Verstehen als ordnender Vorgang von Trennen und Verbinden im Konfigurieren des Zusammenhangs der einzelnen Elemente einer Konstellation vollzogen werden. Auf diese Weise stellt für Adorno philosophisches Denken und Verstehen eine Art unendlicher Geschichte nicht abschließbarer Formvollzüge und Gedankenbewegungen dar. Er gebraucht dabei *Vermittlung*, wie zu Beginn dieses Abschnitts zitiert, »streng im Hegelschen Sinn ... Vermittlung ist ihm zufolge die *in* der Sache selbst ...«<sup>130</sup> Adorno weist in diesem Zusammenhang ausdrücklich darauf hin, dass es dabei nicht um Kommunikation zwischen der Sache und einer Person geht. Er zielt mit dem

---

<sup>129</sup> Vgl. Adorno 2003, Bd. 6, 154.

<sup>130</sup> Adorno 1977 374. Er bezieht sich dabei auf seine Einleitung in die Musiksoziologie.

Modus *Vermittlung* z. B. auch auf die Frage, wie man erkennen und beschreiben kann, in welcher Weise gesellschaftliche Strukturmomente in Kunstwerken kristallisieren und erscheinen.

*Vermittlung* als Modus kann als konstitutiv für Adornos Negative Dialektik betrachtet werden. In der Auffassung dieses Begriffs durch Bruno Latour mag dessen Tragweite vielleicht etwas anschaulicher werden. Gerhard Gamm weist in seinem Buch *Der unbestimmte Mensch* auf den zentralen Stellenwert der Vermittlungsmodi in *Die Hoffnung der Pandora* hin. Latour geht davon aus, dass menschliche Existenz über das Handeln in jeweiligen Situationen und dem entsprechenden Verbindungen verstanden werden kann. Diesen Prämissen folgend, beschreibt er im Wesentlichen vier Typen von Vermittlung »von menschlichen und nichtmenschlichen Wesen [...] die das Wirkliche definieren«: *Übersetzung, Artikulation, Hinaus- und Hinunterverschieben und Delegation*.<sup>131</sup> Latour betont dabei den Stellenwert des Modus eines verflochtenen Ineinandergreifens von Vermittlungsprozessen als grundlegende Qualität einer gesamten Handlungskette. Diesen *Modus* begreift er als Resultat einer Aneinanderreihung von vermittelten und vermittelnden Anschlussoperationen. Ihm geht es dabei vor allem um die Verbindungen der Operationen. Latour betrachtet die Vermitteltheit einer Sache als Wirkungszusammenhang der mit ihr verbundenen Vermittlungsprozesse. Deren Verflochtenheit besteht für Latour nicht in Form eines Objektes, sondern in Form einer Reihe ineinander wirkender Aktionen und transformatorischer Abläufe. Wie kann man dieses Ineinandergreifen von Vorgängen anschaulich machen? Wenn man nicht einfach auf Alltagsvorgänge im Umgang mit Materialien und deren Eigenschaften zurückgreifen möchte, kann man eine frühe Arbeit des amerikanischen Bildhauers Richard Serra als Beispiel heranziehen. Serra geht in seiner skulpturalen Auffassung grundsätzlich nicht von einem fertigen Objekt aus. In seinen großformatigen Stahlarbeiten geht er oft von bestehenden Orten aus und nimmt auf sie Bezug, indem er deren Räume neu organisiert. Er definiert begehbare Topologien, in denen Bewegung eine bestimmende Rolle einnimmt. Ich werde im Kapitel zu Richard Serra und Maurice Merleau-Ponty Serras Arbeit eingehend beschreiben. Man kann in einer seiner frühen Arbeiten eine Auflistung von Tätigkeiten im Zusammenhang verbindender und verweisender

---

<sup>131</sup> Vgl. Gamm 2004, 144.

Transformationsprozesse finden. Serra publizierte 1972 in *The New Avant-Garde -Issues for the Art of The Seventies* eine Sammlung von Verben: » [...] verwirren · der Anordnung · öffnen · der Schichtung [...] schleudern · packen · kneten · straffen · verschütten · bündeln [...] «<sup>132</sup> Diese Verben nennen schlicht die Tätigkeiten der Umwandlungen und Optionen im Umgang mit einem Material und dessen Eigenschaften.

*Vermittlung* kann als *Modus* verstanden werden kann, der eine Lesart der zentralen Begriffe von Adornos Ästhetischer Theorie ermöglicht, die ein Feld von begrifflichen Verweisungs- und Wirkungszusammenhängen eröffnen. Adornos grundsätzliche Kritik erläutert: der Begriff ist notwendig seiner Form nach verdinglichend und wir können uns nicht auf diese Repräsentationsform verlassen. Es unterscheidet sich, ob man das, womit man nachdenkt, für eine Darstellung der Sache nimmt oder für etwas wie »die Sache selbst«. Für Adorno besteht im Begriff die Spannung, sowohl dem Gegenstand gerecht zu werden als auch dem Allgemeinen seiner Begriffsklasse. Er weist wiederholt auf das gewaltsame Moment eines Identitätsanspruches von Begriff und Sache hin. Adornos Thesen dazu: »Philosophie ist ihre Darstellung nicht gleichgültig und äußerlich« und »Der Ausdruck wird durchs Denken, an dem er sich abmüht wie Denken an ihm, seiner Zufälligkeit enthoben. [...] Durch Ausdruck wird Stringenz dem Ausgedrückten abgezwungen.«<sup>133</sup> In Adornos Sicht sind philosophische Probleme wesentlich *Probleme der Vermittlung* in Form von Darstellung im sprachlich objektivierten Ausdruck. Philosophie wird in der Spannung dieser Problematik, ähnlich wie die Kunst, in ihrer Ausübung selbst-reflexiv. Sie bezieht, wie Kunst auch, die Elemente und Verhältnisse ihrer eigenen Bedingtheit in ihre Tätigkeitsformen mit ein und bringt sie mit in den Blick. Im Moment des Selbstreflexivwerdens des denkenden Vollzugs ist es nicht mehr möglich, ernstzunehmende berechnete Ansprüche auf Abgeschlossenheit zu erheben. Warum nicht? An dieser Stelle wird die eigene Voraussetzungslogik der jeweiligen Darstellungsform der Bestimmungen einer Sache hinterfragt. Hier wird erkennbar, dass der Begriff in seiner sprachlich objektivierenden und gleichzeitig perspektivierenden Darstellung mit der konkreten einzelnen Sache nicht zur Deckung kommen kann. Die Sache ist im Medium des Begriffs vermittelt und unterliegt darin z. B. auch dessen zeitlicher Konstellation. Es wird hier auch deutlich, dass man in dieser

---

<sup>132</sup> Vgl. Serra 1990, 9 ff.

<sup>133</sup> Adorno 2003, Bd. 6, 29.

Auffassung schlecht von »Subjekt und Objekt der Erkenntnis« sprechen kann, da beide sich im *Gebrauch des Begriffs* komplementär durchdringen. Im subjektiv suchenden *Ausdruck* eines Begriffes scheint ein Zueinander von beteiligten Positionen auf, welches in diesem Aufscheinen sowohl als auch in der jeweiligen Konstellation des Begriffes objektiviert wird. »Dass die Bestimmungen, durch die das Objekt konkret wird, ihm bloß auferlegt seien, gilt nur unterm unerschütterlichen Glauben an den Primat der Subjektivität.«<sup>134</sup> Doch weder erschließt man das Objekt vollständig, indem man es auf reine Fakten reduziert, noch, indem man Subjekt und Objekt einfach addiert oder voneinander subtrahiert. Fragt man in diesem Zusammenhang nach einem allerersten Ursprung, ist das in den Augen Adornos Ausdruck eines Herrschaftsanspruches, gleichzeitig betont Adorno, dass es sich im Denken nicht vermeiden lässt, zu identifizieren.

Die *philosophische Erfahrung* als die Erfahrung von etwas, das logisch nicht in seiner Bestimmung aufgeht, lässt sich nicht direkt anvisieren. Sie widerfährt einem im nachdenkenden verstehenden Ausgerichtet-Sein auf vollständiges Verstehen einer Sache und wirft dabei die Grenze ihres eigenen Anspruchs auf Vollständigkeit auf. Es geht darum, den Zusammenhang der möglichen Thematisierungen einer Sache herauszufinden, um zu erfahren, worin genau die Sache besteht. Erst in dieser auf Präzision und Feinheit ausgerichteten Einstellung zeigt sich die einzelne Sache als nicht-identisch mit ihrer allgemeinen Bestimmung. Was sich als nicht-identisch zeigt, verletzt die Voraussetzungslogik des zugrundeliegenden Bestimmungsvorgangs und fordert in dieser Irritation dazu auf, zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem zu unterscheiden. Die wissenschaftliche Weltauffassung delegiert diese Entscheidungsnotwendigkeit auf der Suche nach allgemeinen Maßstäben an ihre einzelnen Disziplinen und ein entsprechendes Regelwerk. Adorno jedoch besteht auf der Unverzichtbarkeit persönlich erlittener Erfahrung von Schmerz im Hinblick auf die Entwicklung jenes menschlichen Unterscheidungsvermögens zwischen Wesentlich und Unwesentlich. Er konstatiert im Zusammenhang der Erfahrung von Nicht-Intentionalem und von Erlittenem ein Moment unbegrifflicher Berührung mit einer Idee von Unmittelbarkeit. Adorno bemerkt dazu mit Hinweis auf Husserl: »tatsächlich gibt es eine zwar fehlbare, doch unmittelbare, geistige Erfahrung des

---

<sup>134</sup> Adorno 2003, Bd. 6, 188.

Wesentlichen und Unwesentlichen, welche das wissenschaftliche Ordnungsbedürfnis nur gewalttätig den Subjekten ausreden kann. ... Ihr Maß ist, was den Subjekten objektiv als ihr Leiden widerfährt.«<sup>135</sup> Erst nicht-intentionale, erlittene Erfahrung setzt in seinen Augen eine Notwendigkeit von sprachlicher Vermittlung in Gang. Warum? Erst in der Erfahrung, dass etwas sich subjektiver Intentionalität und dem zielgerichteten Tun entzieht, erfährt man sich als Teil eines kraftvollen Wirkungszusammenhangs. Aus dieser Erfahrung heraus findet man sich in der Notwendigkeit, sich erneut zu orientieren und erfährt sich veranlasst, vorhandene Ordnungen neu aufzuteilen, um sie zu verstehen oder zu ändern. Indem Leid sich sprachlich artikuliert, objektiviert es sich. Auf diese Weise tritt man als Subjekt in Erscheinung. Adorno betrachtet diese uns zustoßende schmerzliche Erfahrung als *movens* echter Erkenntnis. Und er betont, dass anhand einer gedachten *theoretischen* Gleichsetzung von *Wesen* und *Erscheinung*, erkennende Menschen die grundlegende Fähigkeit zu jener Unterscheidung von Wesentlichem und Unwesentlichem verlieren. Er begreift diese Unterscheidungsfähigkeit als eine grundlegende menschliche Begabung zu Glück und Leiden. Das heißt für ihn, dass unter der Voraussetzung jener theoretischen Gleichsetzung von *Wesen* und *Erscheinung* nicht mehr begriffen werden kann. *Dialektisches Denken* wird, in Adornos Auffassung, grundsätzlich von Schmerz und Negativität angetrieben. Dialektik ist für ihn gekennzeichnet von einer nicht-intentionalen kraftvollen Erfahrung, die man als Leid beschreiben kann. Wird es in physischer Gestalt deutlich sichtbar, verweist es auf bestehende gesellschaftliche Verhältnisse. Deutlich wird in diesem Zusammenhang, dass Denken und Erkennen mit Wahrnehmen und Fühlen verknüpfte Prozesse sind. Es geht für Adorno dabei darum, nicht beim subjektiv vermittelten Moment des Objektes stehenzubleiben, sondern weiterzugehen, sowohl zur Vermitteltheit der Fakten als auch zu der Vermitteltheit von scheinbarer Subjektivität. Scheinbar subjektive Persönlichkeitsanteile betrachtet er in diesem Zusammenhang als sedimentierte *Spuren* eines allgemeinen gesellschaftlichen geschichtlichen Prozesses: »Was die Tatsachen vermittelt, ist gar nicht so sehr der subjektive Mechanismus, der sie präformiert und auffasst, als die dem Subjekt heteronome

---

<sup>135</sup> Adorno 2003, Bd. 6, 172.

Objektivität hinter dem, was es erfahren kann. Sie versagt sich dem primären subjektiven Erfahrungskreis, ist diesem vorgeordnet.«<sup>136</sup>

## **Kritik am Wahrheitsbegriff von Adorno**

In seinem Beitrag zur Adorno-Konferenz 1983 mit dem Titel *Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität* kritisiert Albrecht Wellmer die Überdeterminiertheit des Wahrheitsbegriffes in Adornos Ästhetischer Theorie. Er stellt fest, dass dessen Rhetorik der Wahrheit mehrdeutig ist, wenngleich er selbst dabei der Rede von *Wahrheit* im Zusammenhang mit Kunst durchaus Berechtigung einräumt. Wellmer erläutert Adornos Auffassung des utopischen Anteiles des Kunstwerkes als »real-utopische« ästhetische Erfahrung eines Momentes von ästhetischem Schein.<sup>137</sup> Er begreift dabei Kunst als »Medium einer kommunikativen Vermittlung zwischen Subjekten«.<sup>138</sup> Ihre Funktion besteht in »einer realen Veränderung von Selbst- und Weltverhältnissen«.<sup>139</sup> Im Feld der Kommunikation, als einer gleichsam übergeordneten absoluten Verbindung, verortet Wellmer den Zusammenhang von ästhetischen und sozialen Elementen als Entwicklungspotential der Moderne. Hier wird im Umgang mit künstlerischen Formen in fortgesetzten Unterscheidungs-, Erweiterungs-, und Entgrenzungsprozessen Sinnloses bzw. Abgespaltenes von Subjekten kommunikativ und ohne Gewalt aufgenommen. Darin liegt für Wellmer der praktische Wert ästhetischen Erkennens. Da die Kunst in ihrer *Wirkung* auf »Entgrenzung der Kommunikation«<sup>140</sup> hindeute und genau darin ihr welterschließendes Erkenntnispotential liege, bedürfe sie, nach Wellmer, keiner weiteren philosophischen Durchdringung des schönen Scheins, wenngleich Interpretation oder Kritik dabei durchaus vermögen, zur ästhetischen Erfahrung beizutragen.

Wellmer begreift in seinem Text *Wahrheit* als Zusammenspiel von zwei Wahrheitsgrößen: derjenigen der ästhetischen Synthesis als formalem Zusammenhang der einzelnen Konstruktionselemente bzw. ästhetischer Stimmigkeit (*Wahrheit I*) und derjenigen der gegenständlichen Referenz bzw.

---

<sup>136</sup> Adorno 2003, Bd. 6, 172.

<sup>137</sup> Vgl. Wellmer 1985, 26.

<sup>138</sup> Wellmer 1985, 28.

<sup>139</sup> Wellmer 1985, 29.

<sup>140</sup> Wellmer 1985, 30.

gegenständlichen Wahrheit (*Wahrheit 2*), der Wahrheit des Kunstwerkes als Konstruktion. Wellmers Rede für eine Wahrheit der Kunst hat ihren Angelpunkt in seiner, wie er selbst es formuliert, »sprachpragmatischen Deutung der Kunstwahrheit als Interferenzphänomen der verschiedenen ineinandergreifenden Wahrheitsdimensionen«.<sup>141</sup> Er bezieht sich dabei auf Jürgen Habermas' »Geltungsdimensionen der alltäglichen Rede«<sup>142</sup>, nämlich *theoretische Wahrheit*, *moralisch-praktische Richtigkeit* und *expressive Wahrhaftigkeit*.<sup>143</sup> Zum Verständnis von Wellmers »Versuch, Adornos Identifikation von Wahrheit mit ästhetischer Wahrheit rückgängig zu machen«<sup>144</sup>, ein kurzer Exkurs zu Habermas' Auffassung des Verhältnisses von Kunst und Philosophie. Dieser beschreibt in seinem Aufsatz *Philosophie und Wissenschaft als Literatur?* den grundlegenden Gattungsunterschied von Philosophie und Literatur anhand ihres unterschiedlichen Verhältnisses zur kommunikativen Funktion von Sprechhandlungen in der Alltagspraxis.<sup>145</sup> Er verdeutlicht den Unterschied von *Geltung* und *Bedeutung* anhand dieses Zusammenhangs. In alltäglicher Sprachpraxis fungieren Sprechhandlungen in *bedeutungstragenden* und *-stiftenden* Handlungszusammenhängen. Im Unterschied dazu funktioniert der *Geltungsanspruch* literarischer Fiktion zwar innerhalb eines lyrischen oder poetischen Textes, er wird jedoch nicht im Hinblick auf eine reale Umsetzung durch den jeweiligen Leser erhoben. Bezieht sich der Leser nun innerhalb seiner Alltagssituation auf die im literarischen Text beschriebene Schilderung der Welt und versucht er dessen Geltungsansprüche in seinen Alltag zu transferieren, so verkennt er mit der Fiktion auch die literarische Gattung. Anders freilich wird der Leser von philosophischen und wissenschaftlichen Texten »zu einer Kritik aufgefordert, die sich auf die innerhalb des Textes erhobenen Geltungsansprüche richtet. Seine Kritik bezieht sich nicht wie die Ästhetische, *auf* die mithilfe der Form des Textes vollzogene Operation der Welterschließung, sondern auf das *im* Text über etwas in der Welt Gesagte.«<sup>146</sup> Der Leser eines wissenschaftlichen Textes wird, nach Habermas, von diesem anders angesprochen als von einem literarischen Text. Ein wissenschaftlicher Text stellt keine Handlungsanweisung dar, doch die Leser werden angehalten, die im Text aufgestellten Ansprüche auf

<sup>141</sup> Wellmer 1985, 32.

<sup>142</sup> Vgl. Wellmer 1983, 159.

<sup>143</sup> Vgl. Seel 1991, 49. Und Wellmer 1985, 35.

<sup>144</sup> Seel 1991, 48.

<sup>145</sup> Vgl. Habermas 1988, 260 ff.

<sup>146</sup> Habermas 1988, 262.

Geltung seiner Aussage in der Welt zu prüfen.

Nach Wellmer wird im gelungenen Kunstwerk durch seine besondere formale Konstruktion ein *welterschließendes Wahrheitspotential* als *Wirkung* erfahrbar. Es handelt sich um eine Art von metaphorischer Wahrheit als Sinn einer ästhetischen Stimmigkeit. Diese nennt er: *Wahrheit 1*. Sie bezeichnet die *ästhetische Wirkung* auf die menschliche Wahrnehmung des Kunstwerkes. *Wahrheit 2* ermöglicht, als gelungene Konstruktion, Erkenntnis im Hinblick auf die gesellschaftlichen Verhältnisse und die Produktionsbedingungen des Kunstwerkes im Sinne eines außerästhetischen Wahrheitsbezugs. Wellmer interpretiert in Folge Adornos Wahrheitsbegriff um, indem er den Versöhnungsbezug substantiell dem Schein und den Wahrheitsgehalt der Versöhnung im Kunstwerk gleichsetzt. Auf diese Weise formt Wellmer den Wahrheitsgehalt zu einer »Aneignung der Kunstwahrheit ... im Sinne einer Transformation der ästhetischen Erfahrung in philosophische Einsicht.«<sup>147</sup> Unter *Kunstwahrheit* versteht er nun, in Abgrenzung zu Adornos *Wahrheitsgehalt* des Kunstwerkes »eine Wahrheit über die Kunst«<sup>148</sup>. Was er Adorno in diesem Zusammenhang vorwirft, ist eine »Substanzialisierung des Versöhnungsbezugs« im Wahrheitsgehalt des Kunstwerkes jenseits jeglicher gesellschaftlicher Funktion.<sup>149</sup> Wellmer erklärt so die von Adorno konstatierte Notwendigkeit von philosophischer Reflexion der ästhetischen Erfahrung eines Kunstwerkes. In Wellmers Auffassung vermittelt nun nicht mehr das Kunstwerk, sondern »zwischen die beiden – bei Adorno dialektisch zusammenfallenden – Pole des Wahrheitsbezugs der Kunst tritt das rezipierende Subjekt als Instanz der Vermittlung.«<sup>150</sup> Kunst ordnet sich in diesem Verhältnis ihrer von Wellmer konstatierten Funktion einer »realen Veränderung von Selbst- und Weltverhältnissen«<sup>151</sup> im Hinblick auf die Vision gewaltfreier Kommunikation unter.

Adorno bestreitet nun keineswegs, dass Kunst in vielerlei Hinsicht zur Realität vermittelt ist und darin auch Funktion übernimmt. Worauf er freilich Wert legt, ist, ähnlich wie Cassirer, dass »der Gehalt von Kunstwerken nicht in demselben Sinn wirklich ist wie die reale Gesellschaft«, denn die Kunst steht »ihrem eigenen Begriff nach, antithetisch dem gegenüber, was der Fall ist. Das hat die

---

<sup>147</sup> Wellmer 1985, 31.

<sup>148</sup> Wellmer 1985, 32.

<sup>149</sup> Wellmer 1985, 31.

<sup>150</sup> Wellmer 1985, 32.

<sup>151</sup> Wellmer 1985, 29.

Philosophie mit dem Namen des ästhetischen Scheins bedacht«. <sup>152</sup> Eng verbunden mit der Trennung von Kunst und Leben ist für Adorno die Rettung der Kategorie des Scheins, die als »Schein von Identität« <sup>153</sup> dafür sorgt, dass das Kunstwerk von der empirisch erfassten Realität unterschieden bleibt. Denn letztere begreift er als eine Objektivität verordnende Ideologie und darin als gewalttätig agierende Herrschaft von angeblich faktisch nicht von der Hand zu weisenden Tatsachen. Im Schein des Kunstwerkes wird es möglich, einen Anteil von *Scheinhaftigkeit des Geistes* selbst auszuloten. Albrecht Wellmer verortet nun in seinem Aufsatz im Schein das versöhnende Element bei Adorno. Wie verhält sich das zu Adornos Auffassung von Versöhnung? Adorno, für den das »unersättliche Identitätsprinzip« Widersprüchliches beständig gewaltsam unterdrückt und auf diese Weise den Antagonismus nährt <sup>154</sup>, antwortet klar: »Die Idee von Versöhnung verwehrt deren positive Setzung im Begriff.« <sup>155</sup> Für ihn hat jede positive Begriffbestimmung und Identifizierung von »Versöhnung« den Geruch von Ideologie und einer darin verdinglichend behaupteten »Identität von Wort und Sache« <sup>156</sup>. Es scheint für Adorno keinen Ausweg zu geben aus dieser beständigen Betonung jener »Unersättlichkeit« des identifizierenden Denkens. Was Wellmer Adorno vorwirft, ist eine »Substanzialisierung des Versöhnungsbezugs« <sup>157</sup> im Wahrheitsgehalt des Kunstwerkes, wie gesagt, jenseits jeglicher gesellschaftlicher Funktion. Ungeachtet dessen, dass er diese Kritik haarscharf vorbei am Prozesscharakter eines unverfügbaren flüchtigen und als »sich zeigend« charakterisierten Wahrheitsgehaltes formuliert, spricht Wellmer in seinem aus diesem Vorwurf entwickelten Ansatz jedoch interessante Aspekte im Hinblick auf eine Thematisierung von *Wahrheit* im Zusammenhang von Kunst an. Er betont die Berechtigung einer Rede von Wahrheit im Hinblick auf Kunst und beschreibt zwei ineinandergreifende Wahrheitsdimensionen einer »Wahrheit über die Kunst« <sup>158</sup>. Er nennt sie *Wahrheit1*, die als ästhetische Stimmigkeit die Wirkung auf die menschliche Wahrnehmung bezeichnet, und *Wahrheit2*, die als gegenständliche Referenz des Kunstwerkes, das in diesem Fall als Konstruktion mit außerästhetischen Bezügen begriffen wird. Jene ermöglicht z. B. Erkenntnisse

---

<sup>152</sup> Adorno 1984, 322.

<sup>153</sup> Adorno 2003, Bd. 6, 17.

<sup>154</sup> Vgl. Adorno 2003, Bd. 6, 146.

<sup>155</sup> Adorno 2003, Bd. 6, 148 ff.

<sup>156</sup> Adorno 2003, Bd. 6, 63.

<sup>157</sup> Wellmer 1985, 31.

<sup>158</sup> Wellmer 1985, 32.

über die Gesellschaft, in denen das Kunstwerk entsteht. Man könnte in diesem Zusammenhang auch von zwei ineinandergreifenden und dennoch unterscheidbaren Aspekten im Hinblick auf ein *bewahrendes Moment* im Zusammenhang eines Kunstwerkes sprechen. Es scheint schwierig und wenig zeitgemäß, im Zusammenhang von Kunstwerken den Begriff *Wahrheit* in den Mund zu nehmen. Es erscheint jedoch im Hinblick auf den Wirkungszusammenhang einer künstlerischen Konfiguration produktiv, die eingesetzten Mittel in den Weisen ihres Einsatzes zu reflektieren. Die Konstellation eines Kunstwerkes *bewahrt* und *bewahrheitet* in der Anordnung seiner Aufteilungen eine Ausrichtung zum Ausdruck eines Kräftespiels von Differenzen und von Wahrnehmungsintensitäten. Mehr dazu im Zusammenhang der Arbeit von Richard Serra und im Kapitel *Praktiken des Öffnens* in der Beschreibung des Aspektes *Bewahren und Bewahrheiten*.

Wellmer betont weiter die Problematik, den Anteil der ästhetischen Produktionsbedingungen zu beschreiben, der Kunstwerke zu *Trägern* von Wahrheitspotential und -wirkungen macht.<sup>159</sup> Diesbezüglich verweist er auf eine Übereinstimmung der Geltungsansprüche von Kunstwerken mit einer keineswegs philosophischen, sondern einer allgemein üblichen Auffassung vom Wahrheitsanspruch eines Kunstwerkes: Im Kunstwerk *zeigt sich* bzw. *erscheint* etwas, das den Zusammenhang zwischen ästhetischer Geltung und Welterschließung stiftet. Die Wirklichkeit, die sich im Kunstwerk zeigt, muss, nach Wellmer, *wiedererkannt* werden, da wir nur erkennen können, was wir irgendwie schon kennen. Er beschreibt diese Kunstwirklichkeit als bereits ungefähr Vorhandenes, das dann in der greifbaren Erscheinung und der sinnlichen Deutlichkeit des Bildes als *Erfahrung zweiter Ordnung* begriffen wird, in der die Erfahrung erfahrbar wird. In diesem Zusammenhang verweist er auf Adornos Begriff der *ästhetischen Erscheinung* und dessen damit verbundene »Formel eines *so ist es* als *zeigende Geste* des Kunstwerkes«. An dieser Stelle habe ich den Eindruck, dass Adorno mit *ästhetischer Erscheinung* ein weitaus flüchtigeres prozessuales Erfahrungsmoment beschreibt, als das, was Wellmer hier als »sinnlich geronnene Erscheinung« bezeichnet.<sup>160</sup> Im Hinblick auf das Ineinandergreifen der beiden von ihm benannten Wahrheitsdimensionen eines Kunstwerkes titulierte Wellmer in seinem Aufsatz *Sagen und Zeigen* als

---

<sup>159</sup> Wellmer 1983, 161.

<sup>160</sup> Vgl. Wellmer 1985, 34.

Metaphern, mithilfe derer Wahrheit der Kunst metaphorisch zuschreibbar wird.<sup>161</sup> *Sagen* und *Zeigen* bzw. *Sich-Zeigen* sind jedoch keineswegs, wie Albrecht Wellmer behauptet, »müheles« zu verbinden oder gar austauschbar, sondern formulieren unterscheidbare Darstellungsweisen.<sup>162</sup> Interessant ist diese Unterscheidung, die als solche indirekt eine grundlegende Verbindung anklingen lässt, im Hinblick auf die Unverfügbarkeit dessen, was *sich zeigt*. Es kann als Nicht-Identisches nicht direkt angesprochen werden, sondern wird als die sich zeigende Differenz von Begriff und Sache erst im Vollzug der ordnenden Prozesse von Unterscheiden und Verbinden erfahrbar. Was *sich zeigt*, bleibt im Unterschied zu dem, was man sagt und damit auch sagen will, der zielgerichteten Intention verschlossen. Der *Unterschied von Sagen und Zeigen* wurde verschiedentlich fruchtbar gemacht, z. B. von Fabian Goppelsröder in *Zwischen Sagen und Zeigen*, in dem er »Wittgensteins Bildtheorie der Sprache« herausarbeitet: »Die Form der Anordnung, über welche es gelingt Welt zu beschreiben, liegt in der Anordnung der Elemente.«<sup>163</sup> Goppelsröder entwickelt in seinem Text die Beschreibung der Sichtbarkeit von Verbindungen einzelner Elemente einer Konstellation, die unabhängig von einem Be-deuten stattfindet. Auch er betont dabei die Unverfügbarkeit dessen, was *sich zeigt*.<sup>164</sup> Auf den mit dieser Thematik verbundenen Begriff der *logischen Form* wird im folgenden Abschnitt *Versöhnung als Modus des Öffnens* näher eingegangen. Es bleibt zu erwähnen, dass Albrecht Wellmer in verschiedenen wahrnehmungsverändernden Impulsen aus ästhetischen Erfahrungen von künstlerischen Entwicklungen der Moderne Wahrheitswirkungen sieht, die als ästhetischer Geltungsanspruch dem Kunstwerk metaphorisch Wahrheit zuordenbar macht. Er verweist dabei auf Martin Seel, der eine ähnliche Unterscheidung von *Wahrheit* und *Geltung* gemacht hat.<sup>165</sup> Seel beschreibt seinen Begriff der *Kunstwahrheit* von der Struktur des ästhetischen Diskurses ausgehend. Zentrales Thema dieses Diskurses bildet, wiederum in Wellmers Interpretation, die Problematik der »Authentizität der Darstellung«.<sup>166</sup> In der Verhandlung dieser Themenstellung, so Wellmer, werden *metaphorische Deutungen* und *ästhetische Stimmigkeit* vermittelt. Ob ein Kunstwerk gelungen ist, entscheidet sich für ihn in

---

<sup>161</sup> Vgl. Wellmer 1985, 35 ff.

<sup>162</sup> Vgl. Wellmer 1991, 36.

<sup>163</sup> Goppelsröder 2007, 24.

<sup>164</sup> Vgl. Goppelsröder 2007, 89.

<sup>165</sup> Vgl. Seel 1991.

<sup>166</sup> Wellmer 1985, 35.

diesem ästhetischen Diskurs *über* das Kunstwerk. Dennoch interessant erscheinen mir im Hinblick auf eine Beschreibung von philosophischen und künstlerischen *Praktiken des Öffnens* zwei von Albrecht Wellmer im Zusammenhang seiner Kritik angeführte Begriffe: Der Begriff der *Erfahrung zweiter Ordnung* und die *zeigende Geste des Kunstwerkes*. Man könnte hier mit Walter Benjamin und Adorno anknüpfen: Die Erfahrung des Nicht-Vollständig-Identisch-Seins des Erfahrenden mit seiner Erfahrung. Benjamin beschreibt seinen Begriff der Aura eines Kunstwerkes als eine noch nicht bestimmte »Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft«<sup>167</sup> Diese Berührung der Ferne eröffnet einen resonanten Möglichkeitsraum zur Teilhabe am Wahrnehmen des kraftvollen Wirkungszusammenhangs eines Wahrnehmungsprozesses. Der bis dahin unbemerkt wirksame *Modus Vermittlung* zeigt sich deutlich markiert und gerät mit in den Blick auf die Sache. Indem *Vermittlung* sich als *Modus* zeigt und zum Erscheinen kommt, wird seine Wirksamkeit sichtbar und unterbricht in diesem Erscheinen die gewohnte Alltagserfahrung. Man kann im Zusammenhang eines Kunstwerkes die subjektive Wahrnehmungsidentität als dem kraftvollen Wirkungszusammenhang einer Wahrnehmungskonstellation ausgesetzt erfahren. Im Wahrnehmen quasi »medialisiert« besteht die Möglichkeit, das eigene Wahrnehmen und Denken als nicht vollständig identisch mit demjenigen wahrzunehmen, den man gewöhnlich als *Ich* bezeichnet. Würde man es raumzeitlich betrachten, wäre dieses Nicht-Ich, von dem aus diese Erfahrung gemacht wird, mit einer Vorzukunft beschrieben, die vielleicht denkbar ist, aber so nicht stattfinden kann. Sie kann von hier aus beschrieben nicht stattfinden, weil die Nicht-Kennntnis seiner als »Ich-Selbst« Bedingung seiner Möglichkeit ist.<sup>168</sup> Mit Adorno betrachtet, ist das Kunstwerk in diesem Verhältnis *Subjekt*, in seiner *Form objektiv vermittelt*. Der Künstler ist in diesem Verhältnis *Objekt*, in seiner Wahrnehmungsidentität subjektiv *vermittelt*. Man könnte hier von einem sich in beständigem Übergang befindenden Wirkungsgefüge von Wahrnehmungsebenen sprechen, in deren kraftvollem Ineinandergreifen der Künstler in Resonanz mit der Möglichkeit wahrnehmender, denkender und empfindender Teilhabe ist. Er stellt in dieser Möglichkeit die Wahrnehmungskonstellation dessen, was man

---

<sup>167</sup> Benjamin 1984, 88. »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.« Und Benjamin 1977, 57: »Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinnst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.«

<sup>168</sup> Samuel Beckett, den Adorno verehrte, hat in seinem Stück *Nicht-Ich* das eigenartige Unterfangen von sich dauerhaft in der Dritten Person zu sprechen formuliert. Samuel Beckett: *Spiele*, Berlin 1988.

»Persönlichkeit« nennt, quasi zur Verfügung und zur Disposition. Die Erfahrung einer Dialektik von Berührung und Entzug im Kunstwerk verhindert für Adorno jegliche feste Gewissheit. Man kann in dieser Erfahrung nicht sagen »so und nicht anders ist es«. Vielmehr wirft diese Resonanz ungewisser Offenheit die Frage auf »wie ist es?«. In dieser Frage nach dem *wie* »comment c'est« zeigt sich die Spur der »Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ.«<sup>169</sup> In Adornos Formulierung von »*wie es ist, comment c'est*«<sup>170</sup> wird meiner Ansicht nach deutlich, dass für ihn in keinem Kunstwerk absolute Wahrheit wirklich fassbar ist. Adorno begreift, wie bereits bemerkt, Wahrheit als *Idee*, in deren Verwirklichung Denken und Gegenstand der Erkenntnis tatsächlich zur Deckung gebracht wären. Dass Negative Dialektik jene Weise des Denkens beschreibt, in der genau jenem Spannungsverhältnis der Unmöglichkeit dieser Deckung Rechnung getragen wird, mag soweit deutlich geworden sein. *Konstellationen* jedoch ermöglichen im Konfigurieren der Verhältnisse ihrer Anordnung unterschiedliche Formvollzüge und Denkbewegungen, im Zuge derer Differenzen erscheinen können. Darin zeigen sich Wahrheitsmomente. Im offenen *wie* als dem Modus ihrer Form beziehen sich *Konstellationen* in ihren unterschiedlichen Lesbarkeiten auf die Möglichkeit von Wahrheit als Fluchtpunkt der Bestimmbarkeit einer Sache. Macht es einen Unterschied, *von wo aus* ich die Konstellation eines Kunstwerkes beschreibe? Was unterscheidet die gedachte Raumperspektive eines scheinbar objektiven Beobachters von der Teilnehmerperspektive im Kraftfeld der beteiligten Elemente? Ich komme im anschließenden Kapitel zu Serra und Merleau-Ponty auf diese Frage zurück.

Im Abgleich einzelner Lesarten einer Konstellation, von denen jede für sich durchaus präzise sein kann, zeigen sich Differenzen, die nicht vollständig objektivierbar sind. In seiner Konstellation erscheint das Kunstwerk als Rätsel und verlangt nach philosophischer Reflexion im Begriff. Doch es verweigert sich einer vollständigen begrifflichen Bestimmung. In dieser Verweigerung verweist das Kunstwerk auf den Vollzug des Bestimmungsverhältnisses als einem Prozess fortgesetzten Verstehens. Was sich als *Wahrheitsgehalt* des Kunstwerkes zeigt, zeigt sich nur im Verlauf des Vollzugs dieses Bestimmungsverhältnisses. Den *Wahrheitsgehalt* beschreibt Adorno in diesem Kontext als eine Art

---

<sup>169</sup> Benjamin 1984, 88.

<sup>170</sup> Vgl. Adorno 2003, Bd. 7, 201.

geschichtliches Ferment/Ablagerung eines gesellschaftlichen Prozesses, das *in* den Kunstwerken vermittelt, aber *von* ihnen nicht mitgeteilt wird. Kunstwerke sagen nichts aus. Sie wirken unabhängig von einer logischen Vernunft, welche auf Basis von Unterscheidungen wie diskursiv und nicht-diskursiv urteilt.<sup>171</sup> Im Wesentlichen besteht für Adorno der *Wahrheitsgehalt* des Kunstwerkes aus seiner Teilhabe an Geschichte jenseits einer beabsichtigten Darstellung. Ähnlich scheint seine Auffassung von *Erkenntnis* und *Begriff*: Die Vermittlung der Begriffe trägt ihre eigene zeitliche Geschichte in sich. Eine Sache lässt sich zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedlich beschreiben. Sie zeigt sich im Licht sich entwickelnden Wissens und auch im Rahmen von *Sprache* als einer *Form menschlicher Praxis*. Doch die Möglichkeit, dass es immer wieder anders sein kann als wahrgenommen und beschrieben wird, wird dem Umgang mit dem Begriff nicht relativierend vorangestellt und auch *nicht* historisch aufgefasst. Was in der begrifflichen Bestimmung einer Sache nicht beschrieben wird, *erscheint* im *tò de tí*.<sup>172</sup> Eben *dies-da* und *kein anderes* zu erkennen, formuliert einen Moment, in dem Erkenntnis sich an ein unausgesprochenes Inwendiges einer Sache im jeweiligen *Ausdruck* ihrer ausgesprochenen Bestimmung anschmiegt.<sup>173</sup>

Im subjektiv vermittelten *Ausdruck* der sprachlichen Objektivierung einer Sache, kommt die Spannung kraftvoll zum Tragen, die im Anspruch auf vollständige Bestimmung einer Sache mithilfe des Begriffes eröffnet wird. Die Bestimmung will einerseits dem einzelnen Gegenstand in seiner Unvergleichlichkeit bzw. Unaustauschbarkeit gerecht werden und andererseits dem Allgemeinen seiner Klasse Rechnung tragen. Adorno betrachtet in diesem Zusammenhang nun den *Ausdruck* als etwas durch ein Subjekt vermitteltes Objektives, das sich dem *tò de tí* widersetzt und seiner Unvergleichlichkeit widersteht. Was hier widersteht, ist die Vermitteltheit des *tò de tí* selbst, als die unausgesprochene Geschichte der Gewordenheit von Stoff (*hyle*) und Form (*morphe*). Man spricht zwar von »der Sache selbst« und kann auch darüber sprechen, verfehlt aber darin gleichzeitig das, wovon die Rede sein soll. Diese Spannung ist nur im Vollzug des Denkens erfahrbar, das heißt in der praktischen Ausübung sprachlicher Anwendung hinsichtlich der Frage nach Bestimmbarkeit dessen, was da bezeichnet wird. Denn das, was man *den Gegenstand selbst* nennt, bezeichnet etwas, das grundsätzlich

<sup>171</sup> Vgl. auch Mersch 2015, 136 und 140.

<sup>172</sup> Dieses *tò de tí* wird meistens als »Individuum« übersetzt.

<sup>173</sup> Vgl. Adorno 2003, Bd. 6, 63.

vom Denken selbst unabhängig ist, während Adorno Denken als den einer Sache durchaus angemessenen Vorgang betrachtet. Er sieht hier die »Einsatzstelle« des Unbegrifflichen und weist darauf hin, dass »Vermittlung inmitten des Nichtbegrifflichen [...] kein Rest nach vollzogener Subtraktion« ist.<sup>174</sup> Der Widerspruch, der sich auftut, erscheint im Verlauf des Denkprozesses. Der Widerspruch zeigt sich in der Spannung eines Begriffes vom Objekt, der sich quasi selbst nicht einlöst. Worauf er dabei abzielt, ist die Übersetzung des fetischhaften »So-und-nicht-anders-Seins« des empirischen Objektes als eine bestechende materielle Beweislast in einen »Text seines Werdens«.<sup>175</sup> Adorno beschreibt hier die Notwendigkeit, den faktischen Gehalt einer Identifikation wiederum in einem Prozess lebendigen Verstehens zu verflüssigen. In seinen Augen ergibt sich in einer solchen Auffassung eine Berührung von zwei dialektischen Bewegungen: einer Idealistischen und einer Materialistischen. Die *Idee von Unmittelbarkeit* spielt darin eine tragende Rolle. Freilich fasst Adorno in seiner Rede von Unmittelbarkeit diese keineswegs als unvermittelt darstellbar auf. Philosophische Probleme betrachtet er grundlegend als gesellschaftlich Vermittelte. Unmittelbarkeit wird, nach Adorno, vom Idealismus als »Stufe des Begriffs«<sup>176</sup> betrachtet, während der Materialismus sie als Unwahrheit der Begriffe auffasst. Als Folgerung dieser einander widerstrebenden Bewegungen versteht Adorno Negative Dialektik als Materialismus, der nicht in Empirismus kollabiert, sondern in materiellen Bedingungen letztlich bilderlos bleiben muss. Dieser Materialismus bewegt sich unversöhnt negativ-dialektisch zwischen der Spontaneität von Subjekten und den gesellschaftlichen Produktionsverhältnissen, ohne sich dabei einem scheinbar absoluten Geist oder einer dogmatisch behaupteten Objektivität zu ergeben.<sup>177</sup>

In der soweit angeführten Beschreibung sind die wesentlichen Grundzüge der Negativ-Dialektischen Auffassung von Adornos Ästhetischer Theorie deutlich geworden. Auf der Basis dieser Zusammenfassung erscheinen mir an Albrecht Wellmers Kritik folgende zwei Punkte problematisch:

1. Wellmer setzt Kommunikation als Absolutes. Kommunikation soll in seinen Augen als übergeordnetes Bezugssystem, als Größe der »kommunikativen

---

<sup>174</sup> Adorno 2003, Bd. 6, 62.

<sup>175</sup> Vgl. Adorno 2003, Bd. 6, 62.

<sup>176</sup> Vgl. Adorno 2003, Bd. 6, 62.

<sup>177</sup> Vgl. Adorno 2003, Bd. 6, 205 ff.

Rationalität«<sup>178</sup> auch das Verhältnis des Wahrheitsgehaltes des Kunstwerkes zu dessen Rätseligkeit ersetzen. Dieses Rätsel erfordert philosophische Reflexion. Doch im Begriff der *Deutung*, den Wellmer selbst im Zusammenhang mit dem ästhetischen Diskurs im Hinblick auf die Entscheidung, ob ein Kunstwerk gelungen ist, anführt, ist bereits angelegt, dass durchaus immer wieder andere Deutungen möglich sind. Wellmer verwischt den Unterschied zu seinem Begriff der *Geltung*, den er wiederum im Zusammenhang mit seiner Auffassung der Wahrheitsdimensionen des Kunstwerkes gebraucht.

2. Adornos Auffassung vom Wahrheitsgehalt der Kunst im Licht eines Verweisungszusammenhanges wird vereinheitlicht auf eine »pragmatische Wahrheitsästhetik«<sup>179</sup>, in der Wellmer Kunst als »wahrheitsrelevante Wirkung«<sup>180</sup> funktionalisiert. Er wendet dabei einen Teil von Adornos Begriffen darauf an, damit den Rezipienten anstelle des Kunstwerkes als vermittelnde Instanz zu beschreiben. Auf diese Weise verargumentiert er Kunst als wahrnehmungsverändernde Wirkung, die der Erweiterung von Subjektgrenzen im Rahmen kommunikativen Austausches dient. Doch Adorno reflektiert im Zusammenhang seiner Begriffe ein unbegriffliches mimetisches Moment von Erkenntnis im Vorgang des Verstehens. Dieser unbegriffliche Aspekt tritt beständig und in unterschiedlich nuancierten Formen auf, z. B. als mimetisches Angleichen an die Sache im Gegensatz zum instrumentellen Zugriff auf die Sache. Darüber hinaus betont Adorno den tragenden Anteil eines Nicht-Gemachten am Kunstwerk. Und er betont, dass Philosophie sich erst im lebendigen verstehenden Vollzug und nicht im Auswendiglernen erschließt. Die Unmittelbarkeit einer persönlichen Erfahrung von *wesentlich* und *unwesentlich* ist für Adorno der Antrieb philosophischen bzw. dialektischen Denkens, weil es für ihn in letzter Instanz auch in der Philosophie um unser eigenes Leben geht. Jedoch darf man auch in diesem Zusammenhang seiner Rede von Unmittelbarkeit nicht trauen, denn was sich in der Philosophie als Problem stellt, ist für Adorno ein gesellschaftlich vermitteltes Problem. Im Erkenntnisprozess setzt Dialektik als *Verfahren* auf die Mittel und den Modus des denkenden Vollzugs, im Unterschied zu einer *Methode*, die auf Erreichung vordefinierter Zwecke ausgerichtet wäre. Adorno verweist dabei auf Hegel: »Hegel hatte gegen die Erkenntnistheorie eingewandt, man

---

<sup>178</sup> Wellmer 1985, 38.

<sup>179</sup> Wellmer 1985, 38.

<sup>180</sup> Wellmer 1985, 35.

werde nur vom Schmieden Schmied, im Vollzug der Erkenntnis an dem ihr Widerstrebenden, gleichsam Atheoretischen. Darin ist er beim Wort zu nehmen.«<sup>181</sup> Man kann dieses unbegriffliche Erkenntnismoment durchaus als eine Art Grundmotiv von Adornos Ästhetik zu bezeichnen. Wellmer gebraucht nun in seiner Kritik einen Begriff von *Entgrenzung* im Zusammenhang der Erweiterung von Subjektgrenzen im kommunikativen Austausch *über* Kunsterfahrung an Kunstwerken der Moderne. Doch Kunst und deren ästhetische Erfahrung ist für Adorno kein gesellschaftliches Therapeutikum, sondern er versteht sie als *Fähigkeit zur Durchdringung*. »Im Gebilde ist Subjekt weder der Betrachter noch der Schöpfer noch absoluter Geist, vielmehr der an die Sache gebundene, von ihr präformiert, seinerseits durchs Objekt vermittelt.«<sup>182</sup> Im Zusammenhang mit dem Thema *Vermittlung* kam ich bereits ausführlich das komplementär vermittelte Ineinandergreifen von Subjekt-Subjektivität und Objekt-Objektivität bei Adorno zu sprechen.

In der Frage nach der Darstellung einer Sache erscheint für Adorno eine grundlegende Nähe von Kunst und Philosophie. Seine grundlegende These in diesem Zusammenhang lautet, wie bereits eingangs erwähnt: Darstellung in Form von sprachlich objektiviertem Ausdruck ist wesentlicher Bestandteil von Philosophie. Er ist deshalb wesentlich, weil Philosophie um eine der Sache angemessene Beschreibung bemüht ist. Kann man ausgehend hiervon für künstlerische Produktion ein versöhnliches Moment als einen *Modus des Öffnens* in Anspruch nehmen?

### »Versöhnung« als Modus des Öffnens

»Denken ist nicht die geistige Reproduktion dessen, was ohnehin ist. Solange es nicht abbricht, hält es die Möglichkeit fest. ... Offenes Denken weist über sich hinaus. Seinerseits ein Verhalten, eine Gestalt von Praxis, ist es der verändernden verwandter als eines, das um der Praxis willen pariert ... Ein solcher emphatischer Begriff von Denken allerdings ist nicht gedeckt, weder von bestehenden Verhältnissen von zu erreichenden Zwecken ...«<sup>183</sup>

Inwiefern verkörpert nun Kunst mit Adorno »das Versprechen von Glück, das gebrochen wird«?<sup>184</sup> Nach Adorno beinhaltet alles Glück das Versprechen einer sinnlichen Erfüllung. Wobei er das im Zuge des Erfüllungsprozesses erscheinende irritierende Andere, welches der Realität als ein *Nicht-Identisches* die Möglichkeit

---

<sup>181</sup> Adorno 2003, Bd. 6, 38.

<sup>182</sup> Adorno 2003, Bd. 7, 248.

<sup>183</sup> Adorno 1977, 798.

<sup>184</sup> Adorno 2003, Bd. 7, 205.

ihrer Veränderung vorführt, nicht als eine Sache des Denkens betrachtet.<sup>185</sup> Man kann eine Sache nicht berechtigt auf eine rein empirische Tatsache reduzieren. Für ihn ist ein Objekt immer schon ein durch jemanden auf eine bestimmte Weise bestimmtes Objekt. Begriff und Anschauung greifen komplementär ineinander, wobei Identifikation in seinen Augen eine grundsätzliche Form des Denkens ist. Adorno macht deutlich, dass die Kategorie der *Sache selbst* weder Produkt einer Abstraktion ist, noch Addition von Begriff und Anschauung. Er betont vielmehr, dass *die Sache selbst* kein Produkt in dem Sinne sein kann, da es sich um ein Verhältnis von Verhältnissen handelt: die Relation mit Nicht-Identischem besteht sowohl in einem Verhältnis zum *Akt* des Identifizierens als auch zu dem Gegenstand der Relation. Das *Nicht-Identische* zeigt sich in der Wirksamkeit seiner Erscheinung.

Adorno bezeichnet nun *Nichtidentität* als ein vom Subjekt dem Objekt »Zugehängtes. Das erfahrende Subjekt arbeitet darauf hin, in ihr zu verschwinden. Wahrheit wäre sein Untergang.«<sup>186</sup> In diesem Sinn betrachtet er, wie weiter oben bereits angesprochen, Wahrheit als Idee des Zusammenfallens von Erkenntnissubjekt und Erkenntnisobjekt. Wenn die Übereinstimmung von Denken und Gegenstand tatsächlich möglich wäre, könnten beide Elemente identisch untrennbar in eins fallen. In der Spannung dieser unmöglichen Deckungsgleichheit erweist sich im Vollzug der negativ-dialektischen Denkbewegung Wahrheit als Idee. Im Fokus dieser Idee ist man darauf ausgerichtet, eine Sache vollständig zu bestimmen, gleichwohl man die Sache als eine Vermittelte betrachtet. Wie man im Theater von der kraftvollen Darbietung eines Schauspielers vereinnahmt immer noch weiß, dass man sich im Theater befindet. Nun sieht Adorno im *Nicht-Identischen* keine Idee, sondern etwas, das *im Weltzugang erscheint* und darin widersprüchlich wirkt. Das, was *sich im* Verlauf der Prozesse von Wahrnehmen, Denken und Empfinden *zeigt*, ist das *Nicht-Identische*. Als solches bleibt es unsichtbar, zeigt sich aber wirksam in der Form seiner Erscheinung, im Medium der Wahrnehmung und des Begriffs. Adorno begreift *Versöhnung* als *Modus*, der es ermöglicht, etwas von einer Sache auszusagen, ohne ihr Gewalt anzutun. Er beschreibt den künstlerischen Formungsprozess im Verweisungszusammenhang von *Mimesis* und *Rationalität* sowie von *Konstruktion* und materieller *Spontaneität*. Vermittelnde *Versöhnung*

---

<sup>185</sup> Vgl. Adorno 2003, Bd. 7, 199.

<sup>186</sup> Adorno 2003, Bd. 6, 189 ff.

findet, seiner Auffassung nach, als medial ausgerichteter *Modus* in der Mimesis als Vorgang der Angleichung an das Material statt. »In den Kunstwerken ist der Geist nicht länger der alte Feind der Natur. Er sänftigt sich zum Versöhnenden. Nicht bedeutet sie nach klassizistischem Rezept Versöhnung: diese ist ihre eigene Verhaltensweise, die des Nichtidentischen innewird. Der Geist identifiziert es nicht: er identifiziert sich damit. Dadurch daß Kunst ihrer eigenen Identität mit sich folgt, macht sie dem Nichtidentischen sich gleich: das ist die gegenwärtige Stufe ihres mimetischen Wesens.«<sup>187</sup> In diesem Moment quasi »seismografischer« Angleichung als einem Moment der Identifikation mit dem Gegenstand der Betrachtung, erfolgt eine Gleichsetzung, die freilich prozessual, will man der Sache lebendig wahrnehmend und verstehend gerecht werden, nicht aufrecht zu halten ist. Im Bezug auf die Arbeit am Begriff beschreibt Adorno den gewalttätigen Aspekt des Denkens. Dieser bringt durch seine verkürzenden Identifikationen am Gegenstand das zum Widerspruch, was in der Bestimmung ausgeschlossen wird. »Während das Denken dem, woran es seine Synthesen übt, Gewalt antut, folgt es zugleich einem Potential.«<sup>188</sup> Die Motivation zu der vielzitierten begrifflichen Anstrengung *über den Begriff hinauszugehen*, gründet nach Adorno in einer unbegrifflichen »Sehnsucht«. Diese Sehnsucht verwirklicht sich sowohl in Kunst als auch in Philosophie als »Verhaltensweise, welche Pseudomorphose verbietet«.<sup>189</sup> Sowohl Kunst als auch Philosophie sind weder vollständig auf ihre Verfahrensweisen zu reduzieren, noch auf ein momenthaftes Aufgehen einer ereignishaften »Erfüllung ihrer Unmittelbarkeit als einem Schein«<sup>190</sup>. Der Begriff als Denkwerkzeug der Philosophie leugnet, so Adorno, dieses Moment von Unbegrifflichkeit um der Bestimmtheit der Bestimmung willen. Gleichzeitig sieht sich die Philosophie, im Hinblick auf das die jeweilige Bestimmung Überschreitende, veranlasst, diese Negation ausdrücklich anzuerkennen. Das Wort »Sehnsucht« in diesem Zusammenhang könnte fast esoterisch erscheinen.<sup>191</sup> Freilich wird auch hier Adornos Reflexion auf ein grundlegend unbegriffliches bestimmendes mimetisches Moment von Erkenntnis deutlich. Dabei bezeichnet dieses mimetische Moment in seiner prozesshaft angelegten Auffassung von Philosophie einen Gegenbegriff zum instrumentellen

---

<sup>187</sup> Adorno 2003, Bd. 7, 203.

<sup>188</sup> Adorno 2003, Bd. 6, 30.

<sup>189</sup> Adorno 2003, Bd. 6, 26.

<sup>190</sup> Adorno 2003, Bd. 6, 27.

<sup>191</sup> Vgl. Rebenitsch 2010, 19 und Albrecht Wellmer 1985, 9.

Zugriff. Worauf Adorno, mit Verweis auf den Marquis de Sade und das *non confundar* des Te Deum, im Zusammenhang einer Beschreibung des künstlerischen Schaffens zielt, ist die Formulierung eines Grenzbereiches der Formsuche.<sup>192</sup> Der Wahrheitsgehalt dessen, was ein Kunstwerk zur Konstellation bringt, besteht für Adorno nicht als abstrakter Oberbegriff, sondern erweist sich darin, dass der Zusammenhang seiner Elemente nicht einfach auf einen einzelnen Begriff und auf eine empirische Tatsache zu reduzieren wäre. In dieser Spannung zeigt sich Kunst selbst da glaubwürdig, wo sie behauptet, sie könne keinesfalls Lüge sein. Genauso wie die anfangs mit Peter Brook beschriebenen Zuschauer im Bann der kraftvollen Darbietung eines Schauspielers durchaus noch wissen, dass sie im Theater sitzen. Adorno beschreibt dies als die Grenze der Negativität eines Kunstwerkes. An dieser Grenze behauptet Marquis de Sade, den Adorno in diesem Zusammenhang als Beispiel heranzieht, von den *gîtons* seiner Szenenbilder, sie seien schön wie die Engel.<sup>193</sup> Eben eine offensichtlich bewusst eingesetzte Konstruktion. In der Spannung dieser bewusst eingesetzten Behauptung verweigert der Begriff *Versöhnung* für Adorno jegliche positive Setzung und jeden intentionalen Zugriff. Vor der ideologischen Herrschaft von Intention bewahrt, zeigt sich Kunst mit Adorno ohnehin nur durch ihren nicht-intentional gesetzten Anteil an Geschichte. Erst dieser geschichtliche Anteil, dessen Spur in Kunst kondensiert, unterscheidet diese wesentlich von bloß geplanter Erzeugung. Das, was im Kunstwerk historisch nicht absichtlich gesetzt ist, sondern sich fermentierend sammelt, dafür steht sein *Name*. Dieser verweist als einzelner individueller *Name* darauf, dass keine Sache vollständig in ihrem Begriff aufgeht.<sup>194</sup> Alles, worauf man in diesem Konzept eines »Versprechens von Glück, das gebrochen wird«, zurückgreifen kann, ist die begrifflich formulierte Struktur eines Arguments, nicht aber die Art und Weise des Vollzugs seiner Darstellung. Die Ausdrucksform der Darstellung zeigt sich nur im jeweiligen Akt und dem darin kraftvoll tragenden Zusammenwirken von Ausdruck und Sprache. Kunst transzendiert die oben angesprochene unbegriffliche Sehnsucht durch »die Bedürftigkeit, die als Figur dem geschichtlich Seienden einbeschrieben ist.«<sup>195</sup> Was meint Adorno hier mit *Bedürftigkeit*? Meint er den Rätselcharakter der Kunst, der sich darin zeigt, dass in seinen Augen Kunstwerke zwar unbegrifflich

---

<sup>192</sup> Vgl. Adorno 2003, Bd. 7, 200.

<sup>193</sup> Vgl. Adorno 2003, Bd. 7, 200.

<sup>194</sup> Vgl. Adorno 2003, Bd. 6, 17.

<sup>195</sup> Adorno 2003, Bd. 7, 199.

und nicht urteilend sind, während gleichwohl den Phänomenen, derer sie sich bedienen, eine gewisse Logik innewohnt? In dieser kommen Kunstwerke dem diskursiven Verstehen mit verschiedenen sinnhaften Anschlussmöglichkeiten sozusagen auf halbem Weg entgegen. Sie enttäuschen es jedoch schließlich, indem sie sich einer abschließenden Herleitung entziehen.<sup>196</sup> Darin nun bedarf die Kunst der Philosophie, um die Konstellation ihrer Rätselfigur zusammenzustellen. Oder meint Adorno mit *Bedürftigkeit* die grundsätzliche Unvollständigkeit eines geschichtlich gewordenen und bestimmten Gegenstandes gegenüber seiner Bestimmbarkeit? Es scheint, dass die von ihm angesprochene *Bedürftigkeit* dem Vorgang des Verstehens selbst in vielerlei Hinsicht innewohnt, bis hin zu dem Moment, in dem »der Begriff andere Begriffe herbeizitiert« und darin Konstellationen stiftet, in deren Zusammenhängen erkennende Einsicht gewonnen werden kann. In Adornos Auffassung vollzieht sich *Verstehen* im Zusammenhang mit Kunst schichtenweise und scheint der Bereich zu sein, in dem Produktions- und Rezeptionsästhetik sich treffen. Mit *Verstehen* meint er hier das Gewährwerden eines Kunstwerkes als geistiger Gehalt im Vollzug des Zusammenhanges von *Stoff, Erscheinung, Intention* und *spezifischer Logik* der jeweiligen Arbeit. Auch hier beschreibt er ein begriffliches und ein unbegriffliches Moment, die in einer ineinandergreifenden Bewegung verbunden sind. Das Begriffliche bezieht sich als Erklärung auf bereits Bekanntes, das Unbegriffliche zeigt sich als »nicht erklärende Schicht spontanen Vollzugs«.<sup>197</sup> Mit dieser Erfahrung einher geht, aus Adornos Sicht, eine Weise von *mimetischer Erkenntnis*, »welche nicht Erkennen von Objekt ist. Solche Paradoxie ist auch die der künstlerischen Erfahrung. Ihr Medium ist die Selbstverständlichkeit des Unverständlichen.«<sup>198</sup> Adorno betrachtet hier den Umstand, dass gesellschaftliche Tatsachen und Phänomene oder menschliche Fähigkeiten funktional eingesetzt und als gegeben betrachtet werden, ohne jemals befragt oder gar verstanden worden zu sein. Darin sieht er ein grundsätzlich unverständliches Moment zweckgerichteten Handelns und teleologischen Erkennens. In einem auf Verstehen ausgerichteten Verhältnis zu dieser scheinbaren Unverständlichkeit besteht nach Adorno die Aufgabe der Ästhetik. Ein Kunstwerk fordert dazu heraus, ein angemessenes Verhältnis zu ihm einzugehen. Denn zu begreifen ist ein

---

<sup>196</sup> Siehe Adorno 2003, Bd. 7, 204. Zum künstlerischen Prozess.

<sup>197</sup> Adorno 2003, Bd. 7, 521.

<sup>198</sup> Adorno 2003, Bd. 7, 516.

Kunstwerk nur als eine »Komplexion von Wahrheit ... Die betrifft unausweichlich sein Verhältnis zur Unwahrheit, zur eigenen und zu der außer ihm.«<sup>199</sup> Auch hier ist mit *Verstehen* wieder die Bewegung des Vollzugs eines Verweisungs-zusammenhanges gemeint. Die wahrnehmende und reflektierende Konfiguration des Zusammenhangs hinterfragt die eigene Logik, um sich für jene Anteile einer Sache zu öffnen, die sie aufgrund ihrer eigenen Bedingtheit gezwungen ist auszuschließen. Dieser Aspekt von Negativer Dialektik, den Adorno als *Logik des Zerfalls* beschreibt, trägt das gelingende Verstehen.<sup>200</sup> Auch hier wird davon ausgegangen: ich kann etwas wissen, aber ich kann es nicht vorwegnehmen, ich kann es nur *im verstehenden Vollzug* erfahren.

*Verstehen* und *Ausdruck* hängen zusammen. Was im *wie* des lebendigen Prozesses von Verstehen kraftvoll zum Ausdruck kommt, ist für Adorno der nicht referierbare wesentliche Aspekt von Philosophie. Das nicht mit der philosophischen Bestimmung Identische sucht und findet im lebendigen Verstehen kraftvoll Ausdruck. Im raum-zeitlich subjektiv vermittelten Nachzeichnen einer geschichtlichen Figur objektiviert sich ein Ausdrucksmoment, das fester vollständiger Bestimmtheit widersteht und *Vielheit* präsent macht und zum Erscheinen bringt.<sup>201</sup> Der Ausdruck im Kunstwerk wirkt mehrdeutig und widersteht jeder Feststellung. In dieser Polyvalenz ergänzt das Kunstwerk als »geronnener gesellschaftlicher Prozess« die Realität mit einem nicht vollständig fassbaren Wahrheitsgehalt.<sup>202</sup> Jener *Wahrheitsgehalt*, um es wiederholt zu betonen, besteht nicht als vorab Formulierter oder absichtsvoll Hergestellter. Der *Wahrheitsgehalt* besteht für Adorno nicht als abstrakter Oberbegriff oder als Idee oder Aussage. Er *erscheint* im wahrnehmenden Formvollzug des Zusammenhangs der einzelnen Elemente der Konstellation des Kunstwerkes. In seinem Zusammenhang zeigt sich die Ferne-Nähe-Bezogenheit der *Spur* im Medium des Scheins.

Das Kunstwerk nimmt im Schein *Anteil an Versöhnung*. Adorno beschreibt den objektivierenden Formungsprozess als *Teilhabe* bzw. »Methexis des Kunstwerkes an Versöhnung«<sup>203</sup>. Wie bezieht es sich dabei auf Wahrheit? Mithilfe des janusköpfigen Geistes, der seine konstruierende Bewegung mimetisch anschmiegt

---

<sup>199</sup> Adorno 2003, Bd. 7, 391.

<sup>200</sup> Vgl. Adorno 2003, Bd. 6, 148.

<sup>201</sup> Vgl. Adorno 2003, Bd. 7, 199.

<sup>202</sup> Adorno 2003, Bd. 7, 198.

<sup>203</sup> Adorno 2003, Bd. 7, 180.

an die spezifische Logik des jeweiligen Materials. Kein Kunstwerk ist absolut und in keinem ist das »Unmittelbare« gegenwärtig. »Die Kunstwerke sagen was mehr ist als das Seiende, einzig indem sie zur *Konstellation* bringen wie es ist. Comment c'est.«<sup>204</sup> Kann man dieses *zur Konstellation bringen wie es ist* » Comment c'est« als Öffnen ansprechen? Öffnen Kunstwerke als Konstellationen für eine mögliche Teilhabe an den kraftvoll wirksamen Prozessen des Aufteilens und Ordners im Wahrnehmen und Denken, ohne diese beherrschen zu wollen? Eine Konstellation kann nicht anders erschlossen werden, als im ordnenden Unterscheiden und Verbinden des Zusammenhangs ihrer einzelnen Elemente. Es wird nicht gesagt, dass etwas sich genau so und nicht anders verhält, sondern Vorhandenes wird der Möglichkeit von Partizipation in den ordnenden Orientierungsprozessen von Wahrnehmen, Denken und Fühlen zugänglich gemacht. Das kann zu einer Auffassung von Wahrnehmen und Verstehen führen, deren Selbstverständnis – vielleicht abseits vom Glück – genährt wird von der Teilhabe an der Möglichkeit kraftvollen Wirkungszusammenhängen im Wahrnehmen und Denken an Materialkonfigurationen entlang zu folgen. Denn »der versöhnte Zustand annektierte nicht mit philosophischem Imperialismus das Fremde, sondern hätte sein Glück daran, dass es in der gewährten Nähe das Ferne und Verschiedene bleibt, jenseits des Heterogenen wie des Eigenen.«<sup>205</sup> Hier taucht noch einmal das dialektische Ineinandergreifen eines Nähe-Ferne-Verhältnisses auf: Die Erfahrung einer Möglichkeit der Erfahrbarkeit einer noch nicht bestimmbar »Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft«<sup>206</sup> zeigt sich als Moment von Versöhnung. Er beinhaltet eine Ahnung von Glück, insofern in der Resonanz dieser Offenheit das Fremde und Irritierende nicht vereinnahmt werden muss, sondern das Andere und Verschiedene bleiben kann. In dem Sinn kann *Versöhnung* als *Modus* des Öffnens betrachtet werden. In diesem *Modus* zeigt sich die Teilhabe an der Möglichkeit, die Weisen der Vermitteltheit in der Ausrichtung auf den Gesamtzusammenhang einer Sache in der Notwendigkeit von Orientierung beständig anzuerkennen. Der jeweilige Verlauf der Bewegung im Wahrnehmen und Denken kann nicht als ein Vorher-Gewusstes auswendig beschrieben werden, sondern entfaltet sich in der tiefgründigen Erfahrung beständig ordnender Vorgänge im wahrnehmenden und denkenden Trennen und

---

<sup>204</sup> Adorno 2003, Bd. 7, 201.

<sup>205</sup> Adorno 2003, Bd. 6, 192.

<sup>206</sup> Benjamin 1984, 88.

Verknüpfen. Bereits Hegel beschreibt in der Einleitung seiner Geschichte der Philosophie geistige Tätigkeit als eine Schulung der eigenen Gedanken an den Gedanken Anderer als ein durchdringendes Bearbeiten und Umbilden »in der Aneignung«.<sup>207</sup> In diesem denkenden Vollzug wird Wahrheitsgehalt nicht als Vergangenheit erfahren, sondern im erläuternden Verstehen gegenwärtig. In der gegenseitigen Durchdringung des Modus von *Versöhnung* und des weiter oben beschriebenen Modus von *Vermittlung* kann Adornos Begriff des *Nicht-Identischen* schließlich als *logische Form* gefasst werden. Jene Begriffe von *Sagen* und *Sich-Zeigen* bezeichnen dabei unterschiedene Darstellungsformen. *Begriff* und *Realität* betrachtet Adorno als grundsätzlich widerspruchsvoll. Einerseits spaltet das der Identitätsanspruch als Herrschaftsprinzip die Gesellschaft. Andererseits bringt das gleiche Prinzip gleichzeitig die Differenz zwischen dem begrifflichen Identitätsanspruch und dem in diesem Anspruch Unterdrückten zum Vorschein. Wie kommt das? Der Identitätsanspruch kann in seiner Ausrichtung auf absolute Bestimmtheit eines Begriffs keine allgemeine verbindliche Formel finden, welche den feinen lebendigen Nuancen der Realität auf Dauer gerecht werden oder sie fixieren könnte. Alles, was dem Identitätsanspruch einer Herrschaft, auch einer von Begriffen, widerspricht, wird gleichzeitig durch dessen aktive Ausübung auf den Plan gerufen. Adorno selbst bezeichnet *die Weise*, in der *Widerspruch* sich in der Arbeit am Begriff im Verhältnis zum Gegenstand der Bestimmung auftut, als *logische Form*. Der *Widerspruch zeigt sich als Differenz*, als das, was in der Identifikation am Gegenstand in dessen Bestimmung nicht berücksichtigt und ausgeschlossen wurde. Sowohl *Begriff* als auch *Realität* sind dieser widersprüchlich wirksamen *Differenz* unterworfen, die sich erst im Verlauf des Bestimmungsvorgangs zeigt. Der Widerspruch verletzt die seinem Erscheinen zugrunde liegende Logik und öffnet darin den Blick für die Möglichkeit einer anderen Aufteilung. »Die logische Form des Widerspruchs aber gewinnt jene Differenz, weil ein jegliches der Einheit des herrschaftlichen Prinzips nicht sich Fügendes, nach dem Maß des Prinzips, nicht als ein gegen dieses gleichgültiges Verschiedenes erscheint, sondern als Verletzung der Logik.«<sup>208</sup> Jene *logische Form*, in der sich etwas zeigt, kann mit Ludwig Wittgenstein genauer beschrieben werden. Gerhard Gamm weist im Zusammenhang mit Wittgenstein darauf hin, dass man sie als formalen Begriff

---

<sup>207</sup> Hegel 1971, 22.

<sup>208</sup> Adorno 2003, Bd. 6, 58.

verstehen kann. Mit einem solchen lässt es sich naturwissenschaftlich betrachtet keineswegs sinnvoll und erkenntnisorientiert sprechen, sondern dieser formale Begriff gehört »der philosophischen Metasprache (unsinnigen Redens) an. [...] Was es gibt und erkennbar ist, sind die Tatsachen bzw. die höherstufigen Sachverhalte und die Sätze, die sie abbilden. Dasjenige aber, was beide Seiten verbindet, was Sätze und Tatsachen, Sprache und Welt in ihrer Entsprechung erhält – die logische Form – [...] kann sich nur *zeigen*«<sup>209</sup>, man kann sie nicht darstellen. Wittgenstein entwickelt den Begriff der *logischen Form* im *Tractatus* ausgehend von der Betrachtung der *Form* des Bildes über die des Zeichens bis hin zu der des Satzes: »Der Satz zeigt seinen Sinn. Der Satz zeigt wie es sich verhält, wenn er wahr ist, Und er sagt, dass es sich so verhält.«<sup>210</sup> »Der Satz kann die gesamte Wirklichkeit darstellen, aber er kann nicht das darstellen, was er mit der Wirklichkeit gemein haben muß, um sie darstellen zu können – die logische Form. [...] Der Satz kann die logische Form nicht darstellen, sie spiegelt sich in ihm. Was sich in der Sprache spiegelt, kann sie nicht darstellen. Was sich in der Sprache ausdrückt, können wir nicht durch sie ausdrücken. Der Satz zeigt die logische Form der Wirklichkeit. Er weist sie auf.«<sup>211</sup>

Dieter Mersch weist im Herausarbeiten einer »Parallelität von Kunst und Philosophie« mit Referenz auf Ludwig Wittgenstein, Walter Benjamin und Alfred Hitchcock auf den bereits angesprochenen grundlegenden Unterschied von *Sagen* und *Zeigen* hin. Er macht dabei das Ineinanderwirken von *Zeigen* und *Sichzeigen* produktiv. »Sagen und Zeigen, darauf ist seit Wittgenstein immer wieder aufmerksam gemacht worden, bilden unterschiedliche Register des Erscheinenlassens und Zu-Erkennen-Gehens, wobei sich die Zeigefunktion [...] stets schon in der Duplizität von *Zeigen* und *Sichzeigen* (Erscheinen) bewegt.«<sup>212</sup> Kunst und Philosophie erweisen sich in diesem Zusammenhang als parallel und verschieden. Die Kunst zeigt, während die Philosophie sagt. Beide Vorgänge gehen mit einer unterschiedlichen Unschärfe einher. In beiden Fällen ist es Unschärfe, doch hat man es im Fall von Kunst, so Mersch, mit einer *Affirmation* zu tun, insofern das Ästhetische sich »von der Indifferenz von Zeigen und Erscheinen nährt«. <sup>213</sup> In dieser Indifferenz stellt sich das Zeigen als Vorgang mit

<sup>209</sup> Gamm 2009, 182.

<sup>210</sup> Wittgenstein 1997, 35.

<sup>211</sup> Wittgenstein 1997, 42 ff.

<sup>212</sup> Mersch 2015, 131 ff.

<sup>213</sup> Vgl. Mersch 2015, 134 ff.

aus. Der Zeigevorgang bringt im Anwendungszusammenhang von Kunst sein Zeigen mit in den Blick. Auf das, was sich zeigt und erscheint, hat man, ganz im Sinn von Adornos Räselfigur des Kunstwerkes, keinen direkten Zugriff. Mersch bezeichnet in seiner Beschreibung des Unterschiedes von Kunst und Philosophie das Wissen der Kunst als »Vermögen zu einer Verknüpfung, das ohne rationales Prinzip auskommt...«. <sup>214</sup> Eine ästhetische Konfiguration wie das Kunstwerk lässt sich darin weder auf eine Aussageform noch auf das Schema eines logischen Diskurses reduzieren, sondern thematisiert in seinem Zeigen/Erscheinen »die Reflexivität des Ästhetischen selbst«. <sup>215</sup> In dem Sinn wäre es durchaus möglich, mit Wellmer hier von einer »Spiegelschrift der Versöhnung« zu sprechen. <sup>216</sup> Diese »Spiegelschrift« wird erst im Konfigurieren einer Konstellation erkennbar. *Nicht-Identisches* in seiner *logischen Form* zeigt sich erst im Zuge der Anwendung von Wahrnehmen und Denken. *Versöhnung* und *Vermittlung* halten sich hier als *Modi* in einem dialektischen Entzugsverhältnis eines Nähe-Ferne-Verhältnisses. <sup>217</sup> Im *Ausdruck* bleibt die Sache auch dem sich mimetisch angleichenden Moment von Erkenntnis nur annähernd erreichbar. Die in dieser Annäherung aufscheinende mehrdeutige Unschärfe wird negativ-dialektisch als Fehlstelle des zu bestimmenden Begriffes aufgefasst und als dessen *Bedürftigkeit* sichtbar. Das, was der Begriff im Hinblick auf seine Bestimmtheit gezwungen ist auszuschließen und im Zuge dessen nicht erläutern kann, benötigt andere Begriffe, um die Sache zu durchdringen und den Begriff selbst präziser zu verstehen.

## Philosophie und Kunst als Denken und Wahrnehmen in Konstellationen

»Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert,  
drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlungen prunkt;  
jener entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert,  
liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden Punkt.« <sup>218</sup>

Adorno spricht, wie auch an anderer Stelle angeführt, davon, dass *Nicht-Identisches* »affiziert« <sup>219</sup> wird und dass *Sachhaltigkeit* als Begriff nichts Konkretes

<sup>214</sup> Mersch 2015, 146.

<sup>215</sup> Mersch 2015, 140 ff.

<sup>216</sup> Wellmer 1983, 165.

<sup>217</sup> Vgl. auch Didi-Huberman 1999, 147 ff.

<sup>218</sup> Rilke 1993, 46.

<sup>219</sup> Adorno 2003, Bd. 6, 18.

bezeichnet, sondern Empfindung und Erfahrung voraussetzt. Was meint er damit? Wenn er betont, dass kein Begriff eine von seinem Anwendungszusammenhang unabhängige Größe darstellt, verweist er auf eine grundsätzliche Schwierigkeit der Vorgänge von Denken und Wahrnehmen: weder für ihren Bezug noch für ihren Vollzug gibt es eine fertige Vorstellung oder eine feststehende Grenze. Eine lebendige Ausdrucksbewegung lässt sich nicht fixieren. *Wahrnehmen* und *Verstehen* müssen vollzogen werden. Im *Trennen* und *Verbinden* entfalten sich wirksame Prozesse im wahrnehmenden und denkenden Vollzug des Zusammenhangs einer Konstellation. Diese Vorgänge lassen sich nicht allein auf die Beschreibung eines Verhältnisses von Verhältnissen reduzieren, sondern »stets ist es eine Intensität, die uns bewegt und durch die uns das Denken«<sup>220</sup> und auch das *Wahrnehmen* quasi »widerfährt« oder manchmal auch zufällt. Das, *was* man wissen möchte, erweist sich im *wie* man es wissen kann dadurch, *dass* man es erfährt, als zugänglich. Dabei haben *Was* und *Dass* einen von der jeweiligen Intention, wie im Zusammenhang von *Schein und Erscheinen* ausgeführt, unabhängigen Sachgehalt.

Künstlerische und philosophische Tätigkeit kann man, ausgehend von Adorno, als Praxis beschreiben, deren Intention darauf zielt, sich selbst zu überschreiten. »Das Glück, das im Auge des Denkenden aufgeht«<sup>221</sup>, entspringt einem Moment der Erfahrung von widersprüchlich *Nicht-Identischem*. Das Denken selbst ist dabei keineswegs gleichzusetzen mit Widerspruch, während es konsequent und unbeirrt betrieben jedoch zu Widerspruch führt. Eine mit diesem Widerspruch verbundene Verletzung der zugrundeliegenden Logik kann Denken zu seiner Öffnung führen. Gelingendes Denken weist mit Adorno in zweifacher Weise über sich hinaus. Zum einen weist Denken über sich hinaus, indem es sich als das allgemeine *Was* im *sujet* seiner Darstellung von dem jeweils besonderen *Wie* seiner Darstellungsform unterscheidet und umgekehrt. Zum anderen weist Denken in der Tatsache über sich hinaus, *dass* es wesentlich ein vermittelnder Darstellungsprozess ist. Das Ineinandergreifen der drei Ebenen formuliert im Unterscheiden und Verbinden ein Wirkungsgefüge. Denken erweist sich darin als ein lebendiger Prozess, der sich beständig sowohl von seinem *was* er denkt als auch von seinem *wie* er denkt unterscheidet. Dem gelingenden Denken widerfährt eine Erfahrung des Denkens als paradoxerweise sowohl identisch als auch nicht-

---

<sup>220</sup> Deleuze 1968/1992, 188.

<sup>221</sup> Adorno 1977, 798.

identisch mit sich selbst – die Erfahrung seines eigenen bis dahin unsichtbaren Modus Vermittlung und seiner Medialität. Das Denken kann seine Vermitteltheit als Moment der Freiheit von Identität mit dem erfahren, was es bis dahin für sich selbst gehalten hat – wozu es, damit identifiziert, keine Relation hatte. Im Modus *Vermittlung* können Denken und Wahrnehmen sich mit der grundsätzlichen Frage nach dem Ich als Selbst- und Weltverhältnis konfrontiert sehen. Das Denken kann sich dabei auf eine Struktur von Beziehung und Bezogenheit beziehen, diese jedoch nicht kontrollieren. In dem Sinn wäre Adornos Glücksversprechen der Kunst, das gebrochen wird, erfahrbar als Möglichkeit zur Teilhabe an einem kraftvollen Wirkungszusammenhang im Denken und Wahrnehmen. In der Möglichkeit dieser Teilhabe scheint es schwer zu verschwinden. Künstlerische und philosophische Praxis sind darauf angelegt, die Grenzen von Wahrnehmen und Denken und die Bedingungen Ihrer Wirkungszusammenhänge auf die Probe zu stellen und sie auf diese Weise mit in den Blick zu bringen. Das Glücksversprechen wird gebrochen in der irritierenden Erfahrung einer Unterbrechung der gewohnten Identifikation mit Wahrnehmungs- und Denkgewohnheiten. Im Wahrnehmen des Zusammenhangs einer künstlerischen Konfiguration kann die tragende und motivierende Medialität von Wahrnehmen und Denken mit in den Blick geraten. In dieser Unterbrechung des identifizierten Alltagsmodus scheitert die erfahrende Person am Verschwinden in der Identität mit einer sinnlichen Erfüllung und am logisch vollständig bestimmenden Zugriff auf eine Sache. Was sich im Identifizieren an der Sache als Widerspruch und Verletzung der Voraussetzungslogik zeigt, kann den Blick auf ein Wirkungsgefüge eröffnen.

In seinem bekannten Aufsatz »Der Essay als Form« visiert Adorno die Offenheit einer Form am Beispiel des Essays an. »Alle seine Begriffe sind so darzustellen, dass sie einander tragen, dass ein jeglicher sich artikuliert je nach den Konfigurationen mit anderen. In ihm treten diskret gegeneinander abgesetzte Elemente zu einem Lesbaren zusammen; er erstellt kein Gerüst und keinen Bau. Als Konfiguration aber kristallisieren sich die Elemente durch ihre Bewegung. Jene ist ein Kraftfeld, so wie unterm Blick des Essays jedes geistige Gebilde in ein Kraftfeld sich verwandeln muß.«<sup>222</sup> Begriffe wie *Konfiguration*, *Bewegung* und *Kraftfeld* erscheinen in dieser Auffassung der möglichen Offenheit einer

---

<sup>222</sup> Adorno 1974, 23.

Form richtungsweisend. Deren Verständnis findet ihren Ansatz in der Figur eines *Denkens in Konstellationen*. Adorno thematisiert im Zusammenhang eines *Denkens in Konstellationen* lebendiges Verstehen als Konfigurieren des Zusammenhangs einer Konstellation. Denken und Wahrnehmen ordnet, indem es trennt und verbindet. Adorno bietet in der Auffassung eines *Denkens in Konstellationen* die diagrammatisch strukturierte Figur eines *Zeigemodus*, der erlaubt, verlaufsorientierte Wahrnehmung und analytisch orientierten Begriff zusammen zu beschreiben. Jener Modus von *Zeigen* im Anwendungszusammenhang von künstlerischen Arbeiten ermöglicht, Wahrnehmen und Denken in ihrem Aufteilen und Ordnen zu betrachten. Der Begriff *Konstellation* findet seine ursprüngliche Anwendung in der Astrologie, wird jedoch z. B. von Theodor W. Adorno von Beginn bis zum Ende seiner philosophischen Laufbahn produktiv eingesetzt.

Unter *Konstellation* versteht er eine Anordnung von Elementen, mithilfe derer eine Sache verstanden werden kann. Diese Anordnung beruht wesentlich auf den Zusammenhängen, die diese Elemente im Bezug auf die Sache stiften und aus denen sie ihre Bedeutung für eine nähere Bestimmung der Sache erhalten. Im offenen *wie* ihrer Form ermöglicht die Auffassung einer Sache als *Konstellation* unterschiedliche Konfigurationen und Lesbarkeiten. In der *Konstellation* wird es möglich, Einzelnes zu betrachten, ohne sein Spezifisches einem abstrakten allgemeinen Prinzip unterzuordnen. Dies gelingt, indem die *Konstellation* einen Zusammenhang aufstellt, der wesentlich auf Relationen beruht, in deren Zueinander eine Sache erscheint. Im Formulieren und Nachzeichnen der Denkfiguren der Zusammenhänge zugehöriger Begriffe zeigen sich Widersprüche ihrer Deutungen. Im Zueinander der Elemente einer *Konstellation* kommt die Sache im Vollzug der trennenden und verbindenden Kurven ihrer Konfiguration zum Erscheinen, ohne »selbst auf eine der Kurven« zum Liegen zu kommen.<sup>223</sup> Vielleicht kann man Rilke zu Adorno stellen und vom »Schwung der Figur« sprechen?<sup>224</sup> Im Formvollzug der Figur des Zusammenhangs einer Konstellation zeigt sich der wendende Punkt einer Kurve kraft seiner Wirksamkeit hin zu Wahrnehmungs- und Denk-Angeboten von sinnhaften Anschlussmöglichkeiten. Es geht darum, im wahrnehmenden und verstehenden Vollzug einer Konfiguration mit der Möglichkeit zur Teilhabe an einem

---

<sup>223</sup> Adorno 2003, Bd. 2, 132.

<sup>224</sup> Vgl. Rilke 1993, XII Sonett. Siehe Zitat zu Beginn dieses Abschnitts.

Wirkungszusammenhang im Wahrnehmen und Denken in Resonanz zu sein. Die Erfahrung der Möglichkeit einer solchen Teilhabe kann unabhängig von jeder Historisierung oder scheinbar schlüssiger Argumentation die Sinne für präsen- te Widersprüche schärfen.<sup>225</sup> Das Gewohnte wird erst von den Rändern her, von den Extremen und vom Fremden aus sichtbar und darin möglicherweise auch verständlich. Ein Kunstwerk fordert in Adornos Augen, wie schon gesagt, dazu heraus, ein angemessenes Verhältnis zu ihm einzugehen. Er geht dabei davon aus: ich kann etwas wissen, aber ich kann es nicht vorwegnehmen, ich kann es nur im verstehenden Vollzug erfahren.<sup>226</sup> Für Adorno speichert ein Kunstwerk gesellschaftliche Prozesse und bewahrt deren Fermente jenseits eines intentionalen Darstellungsgehaltes. Das Kunstwerk zeigt und vermittelt in diesem Zeigen etwas, das keine Mitteilung ist, sondern *Teilhabe (methexis)* an Geschichte und darin intersubjektiv. Das Kunstwerk eröffnet in dieser *Teilhabe* ein Spannungsfeld zwischen *fait social* und aufleuchtender flüchtiger *apparition*. Auch Begriffe unterliegen gesellschaftlichen Wandlungen, und eine Sache zeigt sich zu unterschiedlichen Zeiten im Licht unterschiedlicher Auffassungen unterschiedlich beschrieben. Durch jede Historie hindurch besteht die grundlegende Möglichkeit, dass eine Sache anders ist, als dargestellt. Was angesichts dieser grundlegenden Möglichkeit des Andersseins nun nicht beschrieben wird, *zeigt sich* und *erscheint* im *tò de tí*.<sup>227</sup> Eben »dies-da« und kein anderes zu erkennen, formuliert einen Moment, in dem Erkenntnis sich an ein unausgesprochenes Inwendiges einer Sache im jeweiligen spezifischen *Ausdruck* ihrer ausgesprochenen Bestimmung anschmiegt.<sup>228</sup> Jene bereits angesprochene Nicht-Referierbarkeit von Philosophie und Kunst geht einher mit diesem eng mit dem lebendigen Formvollzug einer Konstellation verbundenen *Ausdruck*. Im präsenten Ausdrucksmoment kommt *Nicht-Intentionales* zum Tragen und zeigt sich wirksam.

Adorno bietet nun zwar die Figur eines *Denkens in Konstellationen* an, bleibt aber in der dialektischen referentiellen Sichtweise eines Verhältnisses von Verhältnissen. Wie kann man eine Sache, wie er selbst es so schön formuliert hat, in einen »Text ihres Werdens« übersetzen? Adorno konstatiert einen *Berührungspunkt* von idealistischer und materialistischer Dialektik in der

<sup>225</sup> Siehe auch Ranciere im Zusammenhang der Aspekte des Kapitels: Praktiken des Öffnens.

<sup>226</sup> Er beschreibt es als *Logik des Zerfalls*; siehe Adorno 2003, Bd. 6, 148.

<sup>227</sup> Dieses *tò de tí* wird meistens als »Individuum« übersetzt.

<sup>228</sup> Vgl. Adorno 2003, Bd. 6, 63; vgl. dazu auch Lueke-Lueken, 1996, 4.

Anmerkung, dass jede Sache unter bestimmten Bedingungen entstanden ist und dass dieser Prozess in der Sache aufgespeichert bleibt und als zeitliche Erfahrung lesbar wird.<sup>229</sup> Es scheint, als formulierte er selbst mit solchen Textstellen indirekt sein eigenes Wissen um einen grundlegenden Mangel Negativer Dialektik, die er dabei freilich hochhält. Denn was man bei Adorno zu lesen bekommt, ist nicht der »Text des Werdens« einer Sache, sondern der Text dessen, was sie nun eben nicht geworden ist. Er bleibt dem Entzug verpflichtet. Im Festhalten an der vollständigen Bestimmung einer Sache verweigert sich Negative Dialektik sowohl vorgeblicher Abschlusshaftigkeit begrifflichen Bestimmens als auch relativierender Pauschalisierung. Doch sie entfaltet in der Ablehnung jeglicher Affirmation ihre aussichtslose Macht, indem sie die Unabschließbarkeit unserer Deutungen auf den Gesichtspunkt eines als Mangel an Bestimmtheit und Bestimmbarkeit reduziert. Es scheint auf diese Weise, als gäbe es grundsätzlich nur Probleme, die sich im Zusammenhang mit einer Absicht des Bestimmens als solche erweisen. Und es scheint fast so, als wäre der Prozess des Verstehens auf den Zusammenhang eines Vorgangs von Bestimmen und dessen Mangel reduzierbar.<sup>230</sup> Die Logik dieses Mangels zeigt sich, um sich als Logik zu begründen, ihrer negativ-dialektischen Denkbewegung verpflichtet, auch wenn Adorno die Verletzung der Voraussetzungslogik dabei als konstitutiv erachtet. Dennoch wird mit Adorno deutlich, dass Widerspruch sich im lebendigen wahrnehmenden und denkenden Konfigurieren des Zusammenhangs einer *Konstellation* zeigt. Kann man von dieser Erkenntnis ausgehend *Praktiken des Öffnens* als Bedingung der Möglichkeit von Philosophie und Kunst betrachten? Im Hinblick auf diese Frage erscheint es sinnvoll, sich einem anschaulichen Anwendungszusammenhang zu widmen.

---

<sup>229</sup> Vgl. Adorno 2003, Bd. 6, 62.

<sup>230</sup> Vgl. dazu auch Gamm 1994, S. 221 ff.

## II. KÜNSTLER UND PHILOSOPH:

### RICHARD SERRA UND MAURICE MERLEAU-PONTY

»Es käme also dem Maler zu, eine Art ursprünglicher Einheit der Sinne sichtbar zu machen und eine multisensible Figur visuell erscheinen zu lassen. Diese Operation aber wird nur möglich, wenn die Sensation dieses oder jenes Gebietes (hier die Sehempfindung) in unmittelbarem Kontakt mit einem vitalen Vermögen steht, das alle Gebiete sprengt und sie durchquert. Dieses Vermögen ist der Rhythmus, der tiefer reicht als der Blick, das Gehör etc. Und der Rhythmus erscheint als Musik, wenn er die auditive Ebene besetzt, als Malerei, wenn er die visuelle Ebene besetzt.«<sup>231</sup>

Menschen haben sich daran gewöhnt, wahrzunehmen und leben in einer scheinbar selbstverständlichen Wahrnehmungsvergessenheit, die das tägliche Leben und das zielgerichtete funktionsorientierte Handeln bestimmt. Dem Blick des Menschen bleibt zumeist verborgen, dass er wahrnimmt und wie er wahrnimmt und schaut. Das Wahrnehmen der Wahrnehmung scheint nicht Bestandteil unseres Alltags zu sein. Erst im Fall von beeinträchtigenden Störungen wird diese unsichtbare Durchsichtigkeit der Prozesse des Ordners im wahrnehmenden Trennen und Verbinden unterbrochen. Erst dann kommen die Ränder scheinbar selbstverständlicher Wahrnehmungsvorgänge und eine mit ihnen einhergehende Medialität zum Vorschein und werden reflektierbar. Edmund Husserl beschreibt diese *natürliche Einstellung* des Menschen als Modus seiner Wahrnehmung im Alltäglichen, in dem wir Wahrgenommenes unreflektiert und als ohne unser Zutun Vorhandenes erfahren. Für ihn geht es darum, in der *phänomenologischen Einstellung* diesen naiven unreflektierten Wahrnehmungsvollzug mithilfe der *phänomenologischen Reduktion* außer Kraft zu setzen. Worin besteht für Husserl die Besonderheit der *phänomenologischen Reduktion* als methodischer Bestandteil der *phänomenologischen Einstellung*? Wahrgenommenes wird in einer solchen Weltauffassung als Teil des wahrnehmenden Bewusstseins betrachtet und nicht als etwas völlig von uns unabhängig Denkbare. Was wir wahrnehmen, wird in der *phänomenologischen Einstellung* in den Korrelaten dessen, was unser Bewusstsein wahrnimmt, freigelegt, welches in den jeweils im Wahrnehmen resonierenden Strukturen als vermittelndes Element zum Vorschein kommt. Wahrnehmungen als Korrelate von Gegenständen im Bewusstsein werden im Hinblick darauf beschrieben, allgemeine intersubjektive Strukturen des Bewusstseins und der Wahrnehmung im Bewusstsein zu reflektieren. D. h. »der Phänomenologe« hat ein Bewusstsein von Bewusstsein im Wissen, dass dieses sich immer auf etwas bezieht. Diese Bezogenheit stellt gewissermaßen dessen

---

<sup>231</sup> Deleuze 1995, 31.

eigene allgemeine eidetische Struktur dar. Woher dabei nun Bewusstseinserebnisse kommen, spielt phänomenologisch betrachtet keine Rolle, weil dies wiederum nicht im Gegenstandsbereich anschaulich gegeben ist. Anschaulich gegeben freilich ist die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen für unser Bewusstsein. Während die *phänomenologische Einstellung* uns die Gegebenheit des Gegenstandes vor Augen führt, treten auch wir selbst zutage als diejenigen, denen die Gegenstände erscheinen.<sup>232</sup> Gute zwei Jahrzehnte später entwickelt Maurice Merleau-Ponty darauf aufbauend seine *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Als wesentliche Errungenschaft der Phänomenologie bezeichnet Merleau-Ponty die Auffassung, die Philosophie nicht als »Reflex vorgängiger Wahrheit«, sondern als eine Art »Enthüllung der Welt« im intersubjektiven Zusammenhang zu begreifen.<sup>233</sup> Bezugnehmend auf Husserl bemerkt er, dass die wichtigste Lehre der *phänomenologischen Reduktion* »die der Unmöglichkeit der vollständigen Reduktion« ist, insofern es eben kein Denken gibt, »das all unser Denken umfaßte.«<sup>234</sup> Deutlich wird dabei, dass der Rückgang auf das Wesen einer Sache für ihn nicht Ziel, sondern Mittel der *phänomenologischen Reduktion* darstellt, welche Merleau-Ponty als eine Art Durchgang im Hinblick auf unser verstehendes und empfindsam teilhabendes Engagement in der Welt auffasst.<sup>235</sup>

## **Wahrnehmen und Denken von Wahrnehmung**

Bernhard Waldenfels weist darauf hin, dass auch ein künstlerisches Bild jene oben angedeutete Unterbrechung dieses, phänomenologisch gesprochen, »natürlichen Blicks« bewirken kann. Waldenfels spricht in diesem Zusammenhang von einer »Potenzierung des Sichtbaren« als lebendigem Prozess in der Wirksamkeit eines künstlerischen Bildes. In diesem intensivierenden Vorgang greifen (wieder)erkennendes Sehen von ikonischen Referenzen (Sehen von etwas als etwas) und die Seherfahrung als Ordnen in der Komplementarität von Sichtbarem und Unsichtbarem, Hell und Dunkel u. ä. ineinander. Wirksam wird diese Intensivierung in der beständigen »Differenz zwischen dem was sichtbar wird und dem worin es sichtbar wird.«<sup>236</sup> Das künstlerische Bild bezeichnet Waldenfels als

---

<sup>232</sup> Husserl zit. nach Dan Zahavi 2007, S. 24.

<sup>233</sup> Maurice Merleau-Ponty 1965, 17 ff.

<sup>234</sup> Maurice Merleau-Ponty 1965, 11.

<sup>235</sup> Vgl. Merleau-Ponty 1965, 11.

<sup>236</sup> Waldenfels 1989, 335 ff.

eine »Falte im Gewebe des Sichtbaren, die dessen eigene Sichtbarkeit markiert«, wie er folgendermaßen präzisiert: »Das künstlerische Bild, so können wir versuchsweise sagen, macht nicht nur etwas sichtbar, es macht vielmehr die Sichtbarkeit selbst noch sichtbar, ohne dabei die Sphäre des Sichtbaren zu verlassen.«<sup>237</sup> Waldenfels bezeichnet im Zuge dessen den phänomenologischen Blick mit Husserl und Merleau-Ponty als »widernatürlichen« Blick, welcher Sichtbarkeit als solche fokussiert: »Ein Bild, das seine Aufgabe erfüllt, ist nicht in erster Linie etwas, *was* ich sehe, sondern etwas, *demgemäß* und womit ich sehe (Merleau-Ponty, AG 18). Hierbei ist jedoch zu fragen, wie das Was sich zum Wie und Womit verhält, mit anderen Worten: wie die Bilderwelt mit der Erfahrungswelt korrespondiert?«<sup>238</sup> Greift man diese Fragestellung auf, scheint es fruchtbar, eine Betrachtung der *phänomenologische Einstellung* des französischen Philosophen Maurice Merleau-Ponty im Zusammenhang seiner Auffassung der Begriffe *Raum* und *Bewegung* und eine Betrachtung der *Arbeitsweise* des amerikanischen Künstlers Richard Serra, wie sie im Herstellen sowohl als auch im Begehen seiner raumgreifenden Skulpturen deutlich wird, zueinanderzustellen. Wenngleich künstlerische und philosophische Mittel differieren, so erscheint im Fokus einer Intensivierung der Möglichkeit zum Wahrnehmen und Denken eines kraftvollen Wirkungszusammenhangs in den Wahrnehmungsvorgängen die Reflexionsform dieses Philosophen und dieses Künstlers verwandt. Ihre Arbeitshaltung fokussiert Gegebenheiten nicht von einem direkt anvisierten vorgefassten Ergebnis ausgehend, sondern im Verlauf von Wahrnehmungsprozessen und vermittelt der Formen unterschiedlicher Aktionen in der beobachtenden Verfasstheit eines beständig mitlaufenden »looking sideways«.<sup>239</sup>

Scheint es in einem solchen Zusammenhang nicht paradox, von *Praktiken des Öffnens* zu sprechen? Geht man vom Bestimmt-Sein einer Sache als denkbare Ganzes in der Perspektive eines objektiven neutralen Beobachters aus, kann man in der Tat schlecht positiv auf eine damit verbundene Praxis des Denkens reflektieren. Gerhard Gamm weist in seinem Aufsatz *Philosophisches Denken. Über die Frage, ob und wie Philosophie praktisch werden kann* darauf hin, dass es schwierig ist, über Praxis positiv zu sprechen, da eine *Semantik des Negativen*

---

<sup>237</sup> Waldenfels 1989, 335.

<sup>238</sup> Waldenfels 1989, 336; AG steht für »Das Auge und der Geist« Merleau-Ponty 2003.

<sup>239</sup> Fletcher 2001, »*The Art of Looking Sideways* is a primer in visual intelligence, an exploration of the workings of the eye, the hand, the brain and the imagination.« oder vgl. auch Waldenfels 1989.

Bedingung der Möglichkeit einer Selbstreflexion auf die Form des Denkens zu sein scheint. Er betont darin, dass ohne den Begriff eines sogenannten »Ganzen« »eine Philosophie, die sich von der Suche nach Praktiken des Öffnens (im Denken) leiten lässt, keinen Sinn« machen würde. Dabei bezeichnet er drei wesentliche Merkmale eines Begriffes vom sogenannten »Ganzen«: 1. Der Begriff vom Ganzen ist nicht identisch mit dem was er bezeichnet 2. Er weist darauf hin, dass es so, wie es ist, womöglich nicht gut ist; und 3. Er deutet auf etwas hin, das fehlt.<sup>240</sup> Auf diese Weise entfaltet das Negative seine Macht und formuliert sich als Kritik. Freilich gibt es kein »Denken das all unser Denken umfasste«, wie Merleau-Ponty im Zusammenhang seiner Beschreibung der *phänomenologischen Reduktion* als methodischer Bestandteil der *phänomenologischen Einstellung* bemerkt. Und Gerhard Gamm bemerkt mit Derrida, dass es keineswegs zufällig eben keine Phänomenologie der Idee als einer absoluten Größe gibt, sondern dass im durchsichtigen diaphanen Element einer Materialität Sehen und Sichtbares, Unsichtbares und Sichtbares ineinander wirken, in deren gelebter Zeitlichkeit Differenzen erscheinen und wahrnehmbar werden.<sup>241</sup> Für Merleau-Ponty wirkt das Unsichtbare konstitutiv im Sichtbaren. Gamm zitiert ihn mit folgenden Worten: »Das Unsichtbare ist *da*, ohne *Objekt* zu sein« und »jeder Versuch, es *dort* zu sehen« oder es in der Weise eines Gegenständlichen zu fixieren, »bringt es zum Verschwinden«.<sup>242</sup> Merleau-Ponty beschreibt nun z. B. Dichtung als eine Kunstform, die als solche mit einem »System von Äquivalenzen« arbeitet, in dessen Auffassung der übliche nützlichkeitsorientierte Gebrauch von Gegenständen ihren Wahrnehmungsweisen dem wirksamen Zusammenhang einer Konfiguration untergeordnet wird. Auf diese Weise wird für ihn Tätigkeit zu Wahrnehmung und Wahrnehmung zu einer Praxis »ohne Parteinahme«, in der die Welt in einer »anspielungsreichen Logik« neu geordnet wird.<sup>243</sup> In einer solchen Sichtweise erscheint es gerechtfertigt, von *Praktiken* des Öffnens zu sprechen. Auch wenn man mit einem Begriff von *Praktiken* üblicherweise funktionale Handlungen verbindet, werden im Kontext von Kunst und Philosophie ausgeübte Tätigkeiten zu Formen von Wahrnehmen und Denken, welche die mit dem Wahrnehmen und Denken selbst verknüpften Vorgänge mit in den Blick bringen und auf diese Weise eine *Praxis* bilden.

---

<sup>240</sup> Vgl. Gamm 2011b, 36 ff.

<sup>241</sup> Gamm 1994, 111 ff.

<sup>242</sup> Gamm 1994, 116.

<sup>243</sup> Merleau-Ponty 1984, 85 ff.

Merleau-Pontys Feststellung, dass die wesentlichste Botschaft der Phänomenologischen Reduktion darin besteht, nie jemals vollständig durchführbar zu sein, verweist auf einen grundlegenden Aspekt seiner philosophischen Auffassung. Nämlich dass, in seinen Augen, sich die wahrhaftige Radikalität von Reflexion darin erweist, inwieweit sie selbst auch ihre Abhängigkeit von unreflektiertem Leben mitreflektiert, in dem sie nun einmal verankert ist und unweigerlich stattfindet. Dieser Moment des Staunens, in dem ein Mensch die Grenzen seiner bestehenden Auffassungen in der Reflexion auf dieselben und eben auf die Welt hin überschreitet, hat uns, nach Merleau-Ponty, nichts anderes zu lehren, »als ihr unmotiviertes Entspringen. Die wichtigste Lehre der Reduktion ist so die der Unmöglichkeit der vollständigen Reduktion. Wären wir absoluter Geist, so wäre die Reduktion kein Problem. Doch da wir zur Welt sind, da alle unsere Reflexionen ihrerseits auch in den Zeitstrom verfließen, den sie zu fassen suchen [...], gibt es kein Denken, das all unser Denken umfasste.«<sup>244</sup> In einer solchen Offenheit erweist sich die *phänomenologische Reduktion* als taugliches Werkzeug philosophischer Betrachtungsweise, in der es um ein Mit-Denken in der Frage nach der Vorgehensweise eines Tuns und einer Tätigkeit geht. Die Begriffe bestimmter Philosophen zu fassen, führt zu einer Reihe philosophischer Begriffsbeschreibungen, in deren Set man sich an die Beschreibung von Vorgehensweisen der Kunst wagen kann. Tendenziell erfolgt dies deduktiv – in einem *Mit-Denken im und am Prozess des Formvollzug eines Kunstwerkes* entlang. Unstimmigkeiten in der Auseinandersetzung mit bestimmten philosophischen Begriffen können dabei helfen, deren Reichweite einzuschätzen, aufzuzeigen und zu überschreiten. Künstlerische Vorgehensweisen lassen sich im konkreten Anwendungszusammenhang einer Material-Konstellation lesen und verstehen. Wobei das Beschreiben der Praktiken von Künstlern zu einem Set einer Formulierung von gestaltungsrelevanten und analytisch ertragreichen Vorgehensweisen führen kann. Die Nützlichkeit bestimmter Begriffe kann sich in der kunstbezogenen Anwendung zeigen, z. B. in der Bezogenheit zu den Arbeiten von Richard Serra. In der Erfahrung der Arbeiten von Richard Serra wird erkennbar, dass das Kunstwerk sich selbst beständig sowohl vor einer Aussage als auch vor einem abgeschlossenen ‚Verstanden-Haben‘ bewahrt. Der präsente lebendige Formvollzug des

---

<sup>244</sup> Merleau-Ponty 1965, 11.

Zusammenhangs der Konstellation des Kunstwerkes ist ein Ort, der sich im präsenten Zueinander konfiguriert. Der beschreibende Text bleibt bestenfalls Übersetzung. Diese Übersetzung bricht sich an der dem Text innewohnenden Ordnung des Nacheinander. Das gleichzeitige Ineinandergreifen der unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen im lebendigen Trennen und Verbinden des Formvollzugs müsste, um ihm gerecht zu werden, anders gefasst werden. Wie bereits angesprochen, zeitigen *Sagen* und *Zeigen* wie auch *Sich-Zeigen* unterschiedliche Formen des Ordnen. An dieser nicht zuletzt auch zeitlich eingefärbten Unvergleichlichkeit findet meine ursprüngliche Intention, philosophische und künstlerische Tätigkeit zusammenzustellen, eine deutliche Grenze. Diese Grenze zeigt sich auch bei dem im Oktober 2015 stattgefundenen Versuch, die psychophysische Wirkung von zwei in Bochum befindlichen Skulpturen von Richard Serra in Zusammenarbeit mit der Frankfurter Tänzerin Christine Bürkle zu notieren und auf eine zweidimensionale Fläche zu projizieren.<sup>245</sup> Die aus diesem Aufenthalt gezogenen Beobachtungen und ein daraus gezogenes Fazit sind Teil des vorliegenden Kapitels. Was nun offen steht, ist den Parcours mit den zur Verfügung stehenden Mitteln zu beschreiten, um zu sehen, wie einem die Welt auf andere Weise entgegenkommt. Einem Bedürfnis nach Übersichtlichkeit entspräche eine klare Gegenüberstellung von, wie es so schön heißt: *Theorie und Praxis*. Passender erschien die Beschreibung im Nacheinander ihrer Textform an den Übergängen von einigen sowohl im künstlerischen als auch im philosophischen Bereich tragenden Begriffen entlang zu modulieren. Ausgegangen wird dabei von der Frage: Wie korrespondieren künstlerische und philosophische Reflexionsform mit der Erfahrungswelt im Zueinander der Auffassungen von Maurice Merleau-Ponty und Richard Serra?

## **Wahrnehmung und Tätigkeiten auf die Probe stellen**

»You can't anticipate what a piece is going to be like until you actually physically move through it. I mean, you can have an idea what the models are going to be look like, but until you physically walk through a space in relation to how your body relates to the movement of the piece and how you relate to it as it opens and closes, you have no possibility of projecting that. So it is not a kind of perception you project, you have to walk it.«<sup>246</sup>

In den Prozessen des Ordnen von Welt im Wahrnehmen, Denken und Fühlen schreiben sich einzelne sensorische Informationen beständig in eine sinnliche

---

<sup>245</sup> Christine Bürkle war langjähriges Mitglied der Forsythe Company des Choreografen William Forsythe in Frankfurt.

<sup>246</sup> Richard Serra 2005/2006, 11:06.

Verteilung ein und werden im lebendigen dynamischen Zueinander beteiligter Elemente erfahren. Nicht die bloße sensorische Erfahrung einer Sache modifiziert ihre Einschreibung in unsere Welt der sinnlichen Erfahrung, sondern diese sensorische Erfahrung wird erst in den Weisen ihrer Zusammenstellungen mit anderen Wahrnehmungen wirksam.<sup>247</sup> Z. B. besteht eine Farbwahrnehmung nicht als rein sensorische Information, sondern im wahrnehmenden Ordnen einer sinnlichen Aufteilung verändert sich die Farbwirkung der einzelnen Formelemente eines Kunstwerkes. Auch die Aufnahme einer weinenden Frau in der Montage eines Films kann entsprechend der Bilderfolge unterschiedliche Anmutungen mit sich führen.<sup>248</sup> Die wahrnehmende und erkennende Erfahrung einer Sache wird im verknüpfenden und trennenden Ordnen des Zusammenhangs der Elemente einer jeweiligen Konfiguration beständig modifiziert. Aus dem Blickwinkel des französischen Philosophen Jaques Rancière gelingt es dem, wie er es nennt, »ästhetischen Regime« auf diese Weise, im Wahrnehmen und Erkennen beständig neue Aufteilungen und Verknüpfungen herzustellen und mit einer »Unterordnung des kolorierten Stoffes unter die gezeichnete Form« zu brechen, wie eingangs im Zusammenhang mit dem Torso von Belvedere angesprochen wurde.<sup>249</sup> Worum kann es sonst gehen, wenn die Farbigkeit eines Apfels nicht auf die Wiedererkennung seines »Apfelseins« und auch nicht auf die symbolische Illustration einer Auffassung von »Vergänglichkeit« im Rahmen der Ikonografie eines Stillebens rekurriert?

Im Licht dieser Frage lässt sich Richard Serras Auffassung der Stilleben von Paul Cézanne genauer betrachten. Serra beschreibt in einem Interview anlässlich einer Retrospektive seines zeichnerischen Werks im Metropolitan Museum of Art 2011 einen Aspekt einiger von Paul Cézanne gemalter Stilleben, der ihn selbst in seiner zeichnerischen Arbeit ebenfalls interessiert. Serra geht es in seiner Betrachtung weniger um die Farbigkeit der gemalten Äpfel als erkennbare Äpfel, sondern vielmehr um die Erfahrung von *Gewicht* als einen bis dahin kunstgeschichtlich unüblichen Aspekt eines gemalten Bildes. Serra vergleicht seine eigenen Zeichnungen mit einem Teil von Cézannes Arbeit und stellt fest, dass Cézanne in seiner Malerei scheinbar etwas gelingt, was ihn selbst im zeichnerischen Teil seiner Arbeit ebenfalls interessiert.

---

<sup>247</sup> Vgl. Rancière 2004/2008, 43ff.

<sup>248</sup> Vgl. auch Vgl. Didi-Huberman 2007.

<sup>249</sup> Rancière 2004/2008, 44.



Paul Cézanne, *Stilleben mit Äpfeln*, Öl auf Leinwand. Screenshot aus dem Serra Interview im Jahr 2011.

Cezannes gemalte Äpfel auf dem Tisch nimmt Serra nicht als saftige Früchte wahr oder liest sie in der Ikonografie einer »nature morte«. Serra bemerkt vielmehr ihr *Gewicht* als *Wirkung*, deren Empfindung sich im betrachtenden Formvollzug des Stillebens einstellt. Wenige Kunstwerke dieses Jahrhunderts haben, in Serras Augen, Gewicht als Aspekt von Abbildung behandelt. Das Wesen von Gewicht in einer flachen Oberfläche darzustellen, betrachtet er, insofern es in seiner Auffassung bedeutet, *Gewicht* als *Kraft* darzustellen, als enorm schwierige Angelegenheit. Es heißt für ihn eben *nicht*, Schwerkraft als Idee zu illustrieren, sondern, wie er es nennt, die »*Schwere in der Struktur* der flachen Oberfläche selbst« mit zu erfassen und auf diese Weise erfahrbar zu machen.<sup>250</sup> Was heißt das? Betrachtet man dieses Stilleben nicht als Genrebild mit symbolischem Gehalt, sondern, mit Dewey gesprochen, als eine Konfiguration aus »Beziehungen von Linien, Flächen und Farben«, mag sich im Wahrnehmen, ohne ihn freilich herbeireden zu können, jener Eindruck von Gewicht einstellen.<sup>251</sup> Diese Empfindung betrifft und erscheint nicht allen Menschen gleich stark und auch nicht zwingend. Menschen bringen unterschiedliche Voraussetzungen mit und sind im Umgang mit der Teilhabe an der Möglichkeit, kraftvollen Wirkungszusammenhängen im Wahrnehmen und Denken in der Resonanz von Materialkonfigurationen zu folgen, unterschiedlich geübt. Ungeachtet dessen haben alle Menschen zumindest an der Möglichkeit zum Wahrnehmen, Denken und Empfinden und den mit diesen Vermögen einhergehenden kraftvoll ordnenden Prozessen grundlegend Anteil.<sup>252</sup>

In der phänomenologischen Sichtweise von Maurice Merleau-Ponty sind wir in

---

<sup>250</sup> Vgl. Serra 2011.

<sup>251</sup> Dewey 1980, 111.

<sup>252</sup> Vgl. Menke 2012, 24 ff.

unserer empfindsamen Leiblichkeit zur Welt hin offen, wir sind sinnlich wahrnehmend und sinngebend in sie eingebettet.<sup>253</sup> Medium dieser empfindsamen Sinnlichkeit ist für Merleau-Ponty *la chair* (dt. das Fleisch).<sup>254</sup> *La chair* ist für ihn ein »formendes Milieu«, eine allgemeine »Seinsart« ohne feste atomare ortsgebundene Substanz, welche eine gedachte Opposition von Körper und Geist erübrigt.<sup>255</sup> Vielmehr greifen Welt, Wahrnehmen, Denken und Fühlen in einer für einander offenen leibhaft strukturierten Verfasstheit im Fleisch *vermittelt* ineinander: »Allen unseren substantialistischen Vorstellungen zum Trotz erinnert der Sehende sich selbst ...« als ob in einem beständigen wechselseitigen Mitschwingen, z. B. »das Sehen halbfertig herumliegenden Mitteln und Instrumenten plötzlich eine Konvergenz verleihen würde, auf die sie nur gewartet haben ...«. <sup>256</sup> Merleau-Ponty begreift Wahrnehmen, Empfinden und Erkennen einer Gestalt weder als Auslegung eines von vornherein gegebenen Sinns noch als eine applizierende vorstellungsgesteuerte Sinngebung. Im Wahrnehmen haben für ihn unser Blick, das Sichtbare und das Unsichtbare aneinander teil. Mensch und Welt kommen einander im Wahrnehmen gewissermaßen auf halbem Weg entgegen. Für Merleau-Ponty besteht dieser Vorgang von Wahrnehmen in einem *Chiasmus* von Empfinden und Welt, in dem beide einander beständig kraftvoll wirksam durchdringen<sup>257</sup>: »Man kann dort nicht zwischen *Empfindung* und *Empfundenem* unterscheiden. Sie ist *Öffnung*.«<sup>258</sup> In seiner Auffassung besteht eine grundlegende Offenheit von Wahrnehmung der Welt gegenüber. Diese beständig vorhandene Offenheit bezeichnet er als *Tiefe*, die als menschliches existentielles Weltverhältnis »als Möglichkeit eines engagierten Subjekts« besteht.<sup>259</sup> Stefan Günzel und Christof Windgätter weisen darauf hin, dass der »vermessende Blick« die *Tiefe*, wie Merleau-Ponty sie begreift, nicht erfasst, sondern »[...] Tiefe ist [...] für Merleau-Ponty identisch mit dem eigentlichen Bewegungsraum des Menschen als Möglichkeit, die der Raum bietet, sich orientierend in der Welt zu bewegen.«<sup>260</sup>

Der in der vorliegenden Arbeit beschriebene unaufhörliche Prozess des Ordens

<sup>253</sup> Siehe Merleau-Ponty 1965/1974, 16 ff. und 58 unten.

<sup>254</sup> Vgl. Günzel 2007, 93 ff.

<sup>255</sup> Vgl. Merleau-Ponty 1986/2004, 193. Und Vgl. Günzel 2007, 96 ff.

<sup>256</sup> Merleau-Ponty 1986/2004, 192.

<sup>257</sup> Vgl. Günzel 2007, 54 ff.: »Das griechische Wort für Kreuz ist *chiasma*. So bezeichnet das *chiasma opticum* in der Physiologie die Kreuzung der beiden Sehnerven, wo sie jeweils die Hälfte ihrer Fasern miteinander tauschen und so stereoskopisches Sehen ermöglicht wird.«

<sup>258</sup> Merleau-Ponty 1986/2004, 234.

<sup>259</sup> Vgl. Merleau-Ponty 1965/1974, 310 ff.

<sup>260</sup> Günzel & Windgätter 2005, 611.

im Unterscheiden und Verbinden von Wahrnehmen, Denken und Empfinden, welcher den Tätigkeiten der *Praktiken des Öffnens* zugrunde liegt, ist nicht darauf ausgerichtet, ein bestimmtes *Sujet* darzustellen oder auszudrücken, wie man z. B. den »intensiven Ausdruck von Verzweiflung« in *Macbeth* auf unterschiedliche Weisen darstellen kann. Dabei muss betont werden, dass es in der im Folgenden entwickelten Sicht nicht darum geht, den Begriff *Sujet* im Zusammenhang eines Kunstwerkes zu diskreditieren. Freilich dient das *Sujet* hier nicht als zentraler Angelpunkt der Betrachtung, sondern ist nur einer von mehreren Bestandteilen eines Wirkungszusammenhangs, dessen Konfiguration das Ineinander-Wirken von Wahrnehmen, Denken und Empfinden in den Weisen seiner Zusammenstellungen mit einbezieht. Was meint David, Tänzer im ehemaligen Ensemble William Forsythe, wenn er seine Arbeit mit den Worten beschreibt: »We work on shape, we don't work on expression«? Künstlerische Tätigkeiten als *Praktiken des Öffnens* beruhen in ihren Tätigkeiten auf einer Herangehensweise, die darauf ausgerichtet ist, das menschliche Tun und Wahrnehmen selbst in den Blick zu nehmen. Das wurde im Kontext des Begriffes einer *Praxis* des Wahrnehmens bereits ausgeführt. Künstlerische Tätigkeiten bestehen in durchaus alltäglichen Tätigkeiten des Aufteilens und Ordnen eines Materials. Im Zuge des ordnenden künstlerischen Tuns entstehen bedeutungsfreie »leere« Zonen. Diese unterbrechen den gewohnten Alltagsmodus von Wahrnehmen und Denken und können es öffnen. Trennen und Verbinden können im Wahrnehmen in dieser Unterbrechung auf sich als wirksame Wahrnehmungsvorgänge zurückkommen. Deutung und Be-deutung spielen in einem solchen Arbeitsmodus ihre Rolle in der Einstellung eines »looking sideways«. Diese Arbeitshaltung geht nicht vom fertigen Ergebnis aus, sondern fordert den Blick heraus, sich in die Möglichkeit der Sicht eines kraftvollen Wirkungszusammenhangs zu stellen. Diese Art zu arbeiten fokussiert den Wirkungszusammenhang der Wahrnehmungsebenen und das Ineinandergreifen des Zusammenhangs einer Material-Konstellation. Der Blick entfaltet sich in dieser distanzierenden Unterbrechung einer mehrdeutig wirksamen Leere als Möglichkeit der Teilhabe an einem kraftvollen Wirkungszusammenhang im Wahrnehmen und Denken. In dieser Einstellung entfalten sowohl die Tätigkeit selbst als auch die darin stattfindenden ordnenden Prozesse von Wahrnehmen, Denken und Fühlen die Wirksamkeit der sie vermittelnden Materialität und wirken reflexiv. Tätigkeiten sowohl als auch

Wahrnehmungsprozesse werden auf diese Weise Teil des Arbeitsmaterials. Noch einmal auf jene oben erwähnte Beschreibung der Arbeitshaltung des Forsythe-Tänzers bezogen: David sagt damit, dass es nicht darum geht, den *Ausdruck* zu beherrschen, den es gälte zu erzielen, sondern dass es darum geht, in der Arbeit an und mit der Form (in diesem Fall der Tanzbewegung) die Selbsttätigkeit eines vorhandenen Materials zu motivieren, zum Erscheinen zu bringen und darin auf die Probe zu stellen. Diese Arbeitshaltung gewinnt in der Form ihres Tuns Distanz zu den alltäglich gewohnten Tätigkeiten. Wie gesagt, jene unterscheiden sich als Tätigkeiten gleichzeitig oft nicht von dem, was sonst so getan wird. Die Wirkungsweisen einer Tätigkeit (z. B. das *Schleudern* aus jener bereits erwähnten Verben-Liste von Richard Serra) werden erprobt und durchdrungen, indem Blick und Tun einander in der formenden Tätigkeit ihre Wahrnehmungsmuster bzw. -strukturen offenlegen und zur Verfügung stellen. Eine solche Arbeitsweise geht nicht von einem vorgefassten Ergebnis als Produkt aus, wenngleich es ein Ergebnis gibt. Dieses Ergebnis stellt sein Exempel und den ihm zugrunde liegenden Prozess auf die Probe. In dieser Probestellung geht es darum, im Konfigurieren eines Zusammenhangs von Elementen eines Materials jene spannungsreiche Leere zu erzeugen, in der Wahrnehmen, Denken und Empfinden im tätigen Umgang mit einem Material zu sich kommen. Dieses »Zu-Sich-Kommen« der mit Wahrnehmen, Denken, Empfinden einhergehenden resonierenden ordnenden Prozesse von Trennen und Verbinden provoziert die Offenheit, in der sich ein strukturelles Ineinandergreifen von Welt und Wahrnehmen, Denken und Fühlen zeigt und erscheint. Kunstwerke wie jene von Richard Serra erproben dieses Bedingungsgefüge, mit dessen Wirkungszusammenhang sie arbeiten, indem sie im Konfigurieren von Materialzusammenhängen das Ineinandergreifen von Wahrnehmungsebenen irritieren. Im Zusammenhang welcher Konstellation sich ein bestimmter Ausdruck oder Eindruck bzw. Anmutung einstellt, zeigt sich im Licht der damit verbundenen Aktion im tätigen Umgang mit der Sache. Eine solche Arbeitsweise besteht darin, unsichtbar wirksamen Zusammenhängen des Wahrnehmens und sinnhaften Anschlussmöglichkeiten im Zueinander der Wirkungswerte von Materialelementen auf die Spur zu kommen. Diese werden sichtbar und reflektierbar und zeigen sich markiert. *Markieren* bringt, vergleichbar einem Tumormarker, bis dahin unsichtbar Wirksames zum Vorschein.

Dabei wird im künstlerischen Kontext auch die Betrachtung der Wirkungsweise einer »Voraussetzungslogik« der jeweiligen Tätigkeit in ihrem Materialzusammenhang mit in den Blick genommen. Im Zusammenhang dieser Beschreibung wird vielleicht noch einmal deutlich, warum von *Praktiken* die Rede ist, auch wenn die im Rahmen einer solchen Einstellung ausgeübten Tätigkeiten nicht der Funktionslogik eines bestimmten Nutzens entsprechen. Die Materialwahl kann sehr persönlichen Vorlieben entsprechen, wie Serra in verschiedenen Interviews bemerkt. Meist treten freilich scheinbar individuelle Vorannahmen in einer Dynamik der Selbsttätigkeit eines Materials im Konfigurationsprozess des Kunstwerkes zurück, während Material und Wahrnehmen im fortgesetzten Arbeitsprozess ineinander wirken, einander verändern und verfeinern. Erfahrungswissen sowohl als auch die persönliche Auffassung einer Sache stellen sich in der künstlerischen Arbeit als deren stilistische Handschrift quasi »zur Verfügung«. Nach eigener Aussage befreite Serra sich zu Beginn seiner Laufbahn als freier Künstler durch den physischen Umgang mit Materialien in Verbindung zum Raum von seinem akademischen Hintergrund.<sup>261</sup> Im Vordergrund stand dabei der Prozess der jeweiligen Tätigkeit. Seine frühen Bleiarbeiten sind mit physischer Arbeit verbunden, deren Tätigkeit performativ zum Bestandteil der Präsentation wird. Diese Arbeiten sind genauso wie die wiederholt genannten *prop pieces* bodenbezogene Arbeiten. *Measurements of Time/Seeing is believing* findet an unterschiedlichen Orten, u. a. 1996 in der Kunsthalle Hamburg statt: Serra schüttet und wirft flüssiges Blei in die gesamte Längskantenlänge des Galerieraums, das dort erstarrt und dann als Abguss der Kantenlänge nach vorne in den Raum gezogen wird. Dieser Vorgang wird wiederholt, bis eine Reihe von erstarrten abgegossenen Kantenlängen hintereinander am Boden liegend mehrere Male die Länge des Raumes durchmisst:

---

<sup>261</sup> Richard Serra 2005/2006, DVD 00:18:46.



Richard Serra at Work on *Measurements of Time/Seeing is Believing*, (1996) Kunsthalle Hamburg.



Richard Serra at Work on *Measurements of Time/Seeing is Believing*, (1996) Kunsthalle Hamburg.

Das Interesse von Serra, nicht an ein von vornherein festgelegtes Ergebnis zu denken, sondern zu betrachten, *wie* eine Sache entsteht, wird ebenfalls in einer anderen seiner frühen Arbeiten deutlich, auf die in der Betrachtung seines Werkes aufgrund ihrer Ikonizität oft Bezug genommen wird. Serra erstellte 1967/68 eine Liste von Verben, die Tätigkeiten bezeichnen. Diese publizierte er 1972 in *The New Avant-Garde -Issues for the Art of The Seventies*. Die Verben benennen Umwandlungsvorgänge im Umgang mit seinem Arbeitsmaterial und dessen Eigenschaften: » [...] verwirren · der Anordnung · öffnen · der Schichtung [...] schleudern · packen · knoten · straffen · verschütten · bündeln [...]«<sup>262</sup>.

---

<sup>262</sup> Vgl. Serra 1990, 9 ff.



Richard Serra: *Verben*, 1967/68; erstmals publiziert in: *The New Avant-Garde Issues for the Art of the Seventies*.

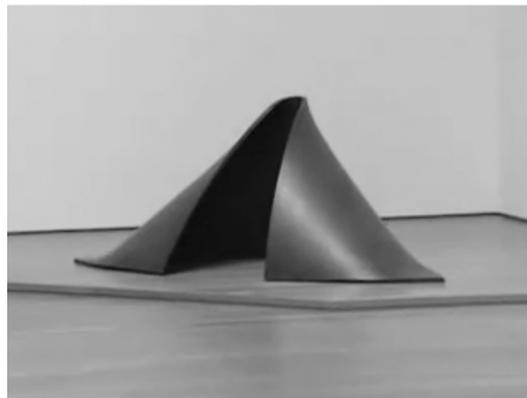
Die mit den Verben bezeichneten Tätigkeiten setzt er in Bezug zu einem Material und zu einem Raum, um zu erfahren, wie ein Material auf eine Aktion reagiert. Die Verben bezeichnen Aktionen, die in der Anwendung auf ein Material im Kontext künstlerischen Arbeitens verbindende und *verweisende Transformationsprozesse* anschaulich machen. Die Tätigkeiten fungieren im Konfigurieren des Formzusammenhangs einer Materialzusammenstellung entlang ihrer Wirkungswerte als Reflexionsform menschlichen Wahrnehmens und Denkens. Serras künstlerische Praxis *markiert* jene der Sichtbarkeit, Fühlbarkeit und Denkbarkeit *fungierenden Anteile* des psychophysischen Wahrnehmens. Das Verständnis der Tätigkeitsform *Markieren* baut auf den im ersten Teil der Arbeit erwähnten Begriff der *Vermittlung* bei Adorno auf. In dessen Kontext wird mit Hinweis auf Latour deutlich, dass die Frage, wie Strukturmomente menschlichen Denkens, Sprechens, Fühlens und Wahrnehmens im Kunstwerk erscheinen, z. B. im Beschreiben von Übersetzungsvorgängen, beantwortet werden kann. Die damit verbundenen Prozesse wirken in Form einer Reihe aufeinander einwirkender Aktionen und verweisender transformatorischer Abläufe als *Modus* von Vermittlung, wie er im genannten Kapitel beschrieben wird. Dieser *Modus* wirft Probleme der Beschreibung auf, auf die an anderer Stelle gesondert eingegangen wird.<sup>263</sup> Er ermöglicht jedoch eine Beschreibung von Tätigkeiten als dem

<sup>263</sup> Siehe Kapitel *Ausblick ohne Übersicht*, ab Seite 212.

Wahrnehmen und Denken von Wahrnehmung quasi zu-arbeitende Funktionen, die in ihrem Ineinanderwirken ein reflexives Licht auf die ihnen zugrundeliegenden Voraussetzungsbedingungen werfen.

### **Aufteilen und Ordnen als Markieren kraftvoller Wirksamkeit**

In unseren wahrnehmenden Orientierungsleistungen wirken unterschiedliche Wahrnehmungsebenen und -anteile ineinander. Serra ging es nach eigener Aussage darum, sich in einem gewissen spielerischen Duktus auf eine Aktion einzulassen und zu untersuchen, ob diese Aktion dem Verb entsprechend in dem jeweils gewählten Material ablesbar war.<sup>264</sup> Zum Beispiel entsteht in der Anwendung des Verbs *to lift* (*heben*) auf das Material Gummi etwas, das sich im Zusammenspiel von Oberfläche, Richtung und Schwerkraft selbst trägt und dessen Innen- und Außenseite fortlaufend ist.



Richard Serra, *Untitled (To Lift)*, 1967, Vulkanisierter Gummi 91 x 230 x 100.

Serra zeigt sich sachbezogen an Formen der künstlerischen Arbeit interessiert, die eine Selbsttätigkeit und darin eine gewisse spezifische »Logik« des Materials und seiner Kapazitäten ausloten und anwenden. Er geht nicht von einem vorgefassten Konzept aus, sondern entwickelt in der tätigen Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Material Formen des Umgangs und der Manipulation. Auch in seinen filmischen Arbeiten geht er von spezifisch filmischen Strukturelementen aus: »Schwarz und Weiß, das Korn, Innen- und Außenlicht, Filmschnitt, Sprache, Ton, Sequenz, Zeit, Bewegte Kamera. In zwei Filmen exponiert die Kamera sich selbst als Maschine, die einer Maschine zusieht, z. B. einer Brücke oder einem

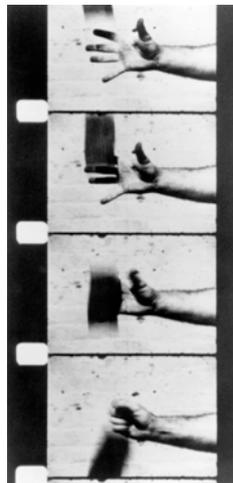
<sup>264</sup> Vgl. Serra, 2005/2006, *Sehen ist Denken*, 00:16:19.

Schmiedehammer.«<sup>265</sup> Die Kamera in der Videoarbeit *railroad turnbridge* ist fest mit der sich im Verlauf des Films drehenden Eisenbahnbrücke verbunden und erfasst die sich im Verlauf der Drehung ergebende Perspektive.



Richard Serra, *railroad turnbridge*, 1977, 16 mm, 19 min.

Im Umgang mit dem Medium Film interessiert Serra, nach eigener Aussage, vor allem der Rahmen des Filmbildes und der Aspekt der zeitlichen Dauer, wie in *frame* (1969) und *railroad turnbridge* (1977) zu sehen ist. Seine filmische Arbeit stellt in Summe einen sehr kleinen Teil seines Gesamtwerkes dar. Doch Serra untersucht zu Beginn seiner Laufbahn die Prozesse, wie Dinge und Aktionen zusammenkommen, ebenfalls in Filmaufnahmen der Tätigkeiten, die er im Atelier ausführt. Wie er z. B. seine Hand als Werkzeug einsetzt und Blei fängt: *hand catching lead*, 1968.



Richard Serra, *hand catching lead*, 1968, Film 16mm.

Jedes Medium, ob Zeichnung, Skulptur oder Film, weist im Umgang damit spezifische Notwendigkeiten auf. Mit der Anwendung jedes Mediums sind bestimmte Materialeigenschaften, Wahrnehmungserfahrungen und Wirkungszusammenhänge verbunden. Was das Medium Film betrifft, hat man es

<sup>265</sup> Serra, Szeemann, Weyergraf-Serra 1990, 121.

u. a. mit der Flächigkeit einer Projektion zu tun, die einen bestimmten in dem Film festgelegten Aufnahmezeitpunkt der Kameraposition beinhaltet. Diese Eigenschaften schließen für Serra eine skulpturale Erfahrung im Medium Film aus. Warum scheint eine skulpturale Erfahrung im filmischen Zusammenhang ausgeschlossen? Der Filmraum besteht in einer flachen zweidimensionalen Illusion, wie Serra in der vierteiligen Filmsequenz *frame* aus dem Jahr 1969 sichtbar macht, indem er den Rahmen der Filmeinstellungen eines Fensters kennzeichnet, das die Kameralinse in vier unterschiedlichen Einfallswinkeln zur Wand des dortigen physischen Raums aufnimmt.



Richard Serra: *Frame/Rahmen*, 1969, S/W Fotografie, 25,20 cm x 20,40 cm.

Eine weitere, dem Medium Film inhärente Voraussetzungsbedingung: »die filmische Erfahrung schließt die progressive Bewegung des Körpers in der Zeit aus.«<sup>266</sup> Erst diese ermöglicht für Serra die skulpturale Erfahrung einer Konfiguration. Erst in der zeitlichen Dauer des präsenten be-gehenden räumlichen Bewegungsverlaufes der jeweiligen Topologie einer Skulptur erschließt sich die psychophysische Wirksamkeit raumzeitlicher Tiefe als kraftvoll wirksamer Bestandteil von Wahrnehmen. Jene Aspekte der zeitlichen *Dauer* und der physischen *Bewegung* in der *Präsenz* einer künstlerischen Arbeit spielt in Serras Werk eine grundlegende Rolle. Sie erweisen sich als tragende Elemente seiner Arbeit. Dabei scheint Serra darauf ausgerichtet, in seinen Arbeiten Material, Konzept und Theorie gleichwertig zu verbinden, ohne dass einer der Bestandteile sich den anderen unterordnet oder besonders im Vordergrund steht.

Eine vergleichbare Form skulpturaler Raumauffassung scheint es in der Kunst vor den Arbeiten Richard Serras nicht gegeben zu haben. Dass Architektur mit ähnlichen Wahrnehmungsgrößen arbeitet, ist nachvollziehbar. Ob Architektur sich

---

<sup>266</sup> Vgl. Richard Serra, Harald Szeemann, Clara Weyergraf-Serra, 1990, 79.

dabei bestimmten Funktionalitäten unterordnet und ob sie darin Kunst sei, darf an anderer Stelle geklärt werden. Soweit mir bekannt ist, hat Merleau-Ponty, der 1961 starb, sich nicht mit Serras Arbeiten, der amerikanische Bildhauer wurde immerhin bereits 1939 geboren, auseinandergesetzt. Freilich hat umgekehrt Serra Texte von Merleau-Ponty gelesen und nimmt in manchen seiner Interviews auf dessen Phänomenologie Bezug. Es zeichnet Serra in meinen Augen aus, dass er dabei, soweit ich sehe, nicht den Versuch unternimmt, seine bildhauerische Arbeit mithilfe von Merleau-Ponty-Zitaten zu positionieren. Serra beschreibt in seinen Schriften und Interviews am Material der Sache bleibend und entlang der damit verbundenen Tätigkeitsformen seine Kunstauffassung. Auch jenes »an der Sache selbst« ist es, was seine künstlerische Haltung in meinen Augen der phänomenologischen Einstellung von Merleau-Ponty vergleichbar macht. Serra destilliert in der Auswahl und im Umgang mit seinem Material symbolische Konnotationen und Assoziationsketten im Hinblick auf den Vorrang einer präsenten raum-zeitlichen Erfahrung seiner Arbeit.

Für den französischen Phänomenologen Maurice Merleau-Ponty gründet das Denken »in einer gelebten leiblichen Existenz, die das philosophisch konzipierte Bewusstsein nur allzu gern vergisst. [...] Der Leib ist die transzendente Bedingung allen Zur-Welt-Seins, als solche kann er nie gänzlich vergegenständlicht werden.«<sup>267</sup> Edmund Husserls berühmte Aufforderung, »an die Sachen selbst«<sup>268</sup> heranzutreten, entwickelt Merleau-Ponty zur systematischen Beschreibung einer Phänomenologie der Wahrnehmung. Diese begreift er als »Untergrund, von dem überhaupt erst Akte sich abzuheben vermögen und den sie beständig voraussetzen.«<sup>269</sup> Die Welt stellt das Feld ineinandergreifenden Wahrnehmens, Denkens, und Fühlens für den Menschen, der sich nur *in* und darin nur *zur Welt* kennt. Um dieses beständigen Momentes von unbemerkter und darin *unverstandener* Selbstverständlichkeit gewahr zu werden, braucht es eine Unterbrechung des Vollzugs jener Wahrnehmungs- und Denkvorgänge, die sich im täglichen funktionalen Zusammenhang auf die gleiche unbemerkte Weise entfalten, in der wir in sie hineingewachsen sind.

Das kann im Sprechen einer *phänomenologischen Sprache* gelingen, das heißt im

---

<sup>267</sup> Schürmann 2005, 272.

<sup>268</sup> Husserl 1985, 62.

<sup>269</sup> Merleau-Ponty 1965, 7.

Sprechen einer einen Prozess anzeigenden Sprache.<sup>270</sup> Christian Bermes bemerkt in seinem Aufsatz »Philosophische Feldforschung« zum Feldbegriff bei Cassirer, Husserl und Merleau-Ponty, dass eine Sprache der Feldforschung nicht von einem jeweils spezifischen Interesse der Dinge ausgehen kann, sondern »dass die Kodifikation der Verfassung von Feldern stets als eine nachträgliche Festschreibung eines vorgängigen Prozesses auftritt.«<sup>271</sup> Wie wird dieser Prozess nun erkennbar gemacht? Im Sprechen der *phänomenologischen Sprache* werden Wahrnehmungsgrößen eines leiblichen Erfahrungsfeldes prägnant hervorgehoben und *markiert*, die in den ordnenden Bewegungen von Unterscheiden und Verbinden im Wahrnehmen und Erkennen resonieren. Dabei zeigen sich Zusammenhänge und Fragen, die im Wahrnehmen und Erkennen normalerweise permanent angesprochen werden und wirksam ineinandergreifen. Üblicherweise werden diese Zusammenhänge jedoch nicht gesondert ausgesprochen und im beschreibenden Reflektieren prägnant und greifbar gemacht. Im Aussprechen und Beschreiben wird der in der Wahrnehmungserfahrung angeklungene Wirkungszusammenhang anhand bestimmter Merkmale *markiert* und darin sichtbar und erkennbar gemacht. Bewusste Wahrnehmungserfahrungen können im Zug unterschiedlicher Fragestellungen zu einer Verfeinerung der Unterscheidungsfähigkeit führen, ohne dass die Erfahrung damit abschließend fassbar geworden wäre. Die Wahrnehmungserfahrung bewahrt sich freilich in ihrem leiblichen Erfahren davor, sprachlich vereinnahmt und darin durch einen Text ersetzt zu werden. *Markieren* macht prägnant, hebt hervor, stellt heraus und macht auf diese Weise Wirkungszusammenhänge im wahrnehmenden und erkennenden Zusammenhang von Material-Konstellationen beschreibbar. Dieses Herausstellen ermöglicht das Reflektieren von Wahrnehmen, Denken und Empfinden entlang des Formvollzugs eines Kunstwerkes.

Richard Serra selbst spricht von *Markieren* im Zusammenhang seiner Zeichnungen und seines Einsatzes der Farbe Schwarz im Hinblick darauf, eine Fläche zu strukturieren, ohne damit zusammenhängende Assoziationen hervorzurufen. Er *markiert* in der Weise seines Konfigurierens eines materiellen, räumlich begehbaren Wirkungszusammenhangs die tiefgründige Eingebundenheit unserer Wahrnehmungsvorgänge. Serra *markiert* nichts, was außerhalb unseres Wahrnehmens stattfinden würde und dessen man in einer von der eigenen

---

<sup>270</sup> Vgl. Bermes 2006, 24.

<sup>271</sup> Bermes 2006, 24.

Teilhaber unabhängigen fixierten Form habhaft werden könnte. Dabei wird in der Wahl seiner Mittel und des Einsatzes ihrer Eigenschaften deutlich, dass sein Interesse weder einer Mystifizierung des kreativen Prozesses noch dem Auslösen interpretativer Assoziationsketten oder symbolischer Applikationen auf das Kunstwerk gilt. Er arbeitet entlang der von ihm gewählten Herstellungsprozesse, wie z. B. walzen (von Stahl), schmelzen (von Blei) u. ä., in denen er die jeweiligen Materialeigenschaften und deren Wirksamkeit im menschlichen Wahrnehmen an den Rändern des Machbaren auslotet, auf die Probe stellt und auf diese Weise zum Erscheinen bringt. Diese Vorgehensweise ermöglicht in der präsenten Wirkung der Kunstwerke, in der Wirkung ihrer Materialität gegebenenfalls auch die Herstellungsprozesse nachzuvollziehen. Wobei weder die Erfahrung eines Stahlwerkes noch die des Kunstwerkes durch einen sprachlich vermittelten Prozess ersetzt werden kann.

### **Zentrale Begriffe im Kontext der Arbeiten von Richard Serra**

In einem Gespräch mit Peter Eisenman betont Richard Serra, dass seine Skulpturen artifizielle Konstruktionen und als solche *Erfindungen* sind. Er greift in seiner Arbeit nicht auf eine Auswahl vorgefundener Regeln zurück, die er anwendet, um ein in der Welt vorhandenes Konzept zu verdeutlichen.<sup>272</sup> Wie lässt sich diese im Hinblick auf Serras Tätigkeit des *Markierens* auf den ersten Blick widersprüchliche Aussage produktiv machen, insofern *Markieren* etwas sichtbar und spürbar macht, dessen Wirksamkeit in der Regel unsichtbar und unbemerkt vor sich geht? Es verhält sich ähnlich wie im Zusammenhang der oben angesprochenen Aussage von David: »We work on shape, we don't work on expression.« Weder geht es darum, etwas Intendiertes in besonderer Weise zum Ausdruck zu bringen, noch darum, ein bestimmtes Sujet zu illustrieren. Man kann im Formvollzug eines Kunstwerkes von Richard Serra bei der Sache bleiben und hat es einfach mit Ölkreide auf Papier oder mit Blei, Gummi oder gepresstem gewalztem Stahl zu tun. In der Präsenz einer Skulptur von Serra geht es darum, das Empfinden (*sensation*) sich entfalten und zu sich kommen zu lassen. Aus meiner Sicht ist es ein zentrales Anliegen von künstlerischer Arbeit, im tätigen Umgang des Konfigurierens eines Zusammenhangs von

---

<sup>272</sup> Vgl. Serra 1990, 180.

Materialelementen deren *Wirkungswerte* im Wahrnehmen, Erkennen, Denken und Empfinden auf die Probe zu stellen. Diese *Wirkungswerte* zeigen sich in unwillkürlichen leiblich ansprechenden spürbaren Korrelationen und Resonanzen und eröffnen darin einen Blick auf das wahrnehmende und denkende In-der-Welt-Sein des Menschen. Jene *sensation* ist keine intellektuelle Angelegenheit und auch keine esoterische, sondern formuliert sich als leiblicher Prozess im Unterscheiden und Verbinden. Im orientierenden Ordnen als Zusammenwirken von Trennen und Verbinden greifen sensorisches und sinnliches Wahrnehmen, Denken und Fühlen ineinander. Sie gehen nicht nur im Formvollzug des Kunstwerkes im sich beständig orientierenden Trennen und Verknüpfen vor sich. Diese Prozesse können im Kraftfeld des Wahrnehmungsangebotes der jeweiligen Konfiguration eines Kunstwerkes greifbar werden und reflexiv auf das Wahrnehmen und Denken wirken. In dem, was *sich zeigt*, scheint ein beständiges Bedürfnis nach sinnhaften Anschlussmöglichkeiten mitzuschwingen, in welchem die Welt ihren Bewohnern beständig auf halbem Weg entgegenkommt. Fragwürdig zeigt sich die Weise der unwillkürlichen und willkürlichen Herstellung eines sinnhaften Anschlusses im Wahrnehmen, Denken und Fühlen oft erst, wenn sie in der Herstellungsform der Konfiguration eines Kunstwerkes in der Mehrdeutigkeit ihres Möglichkeits-Spielraums *mit* in den Blick genommen wird. In der *sensation* des Formvollzugs eines Kunstwerkes gelangt man in diesem Mit-In-den-Blick-Geraten des Wahrnehmens vom Material zur Wirksamkeit einer Materialität und vom *Sujet* zur Polyvalenz eines bewegenden *Motivs*. Was vordergründig *Sujet* der Darstellung zu sein scheint, erscheint in der Wirksamkeit unterschiedlicher Wahrnehmungsintensitäten in der Weise, *wie* die Elemente der Konstellation im verknüpfenden und trennenden Konfigurieren leer werden und darin mehrdeutig und motivierend wirken. Auf jenes *Motiv* im Unterschied zum *Sujet* komme ich im Rahmen der Aspektsicht auf die *Praktiken des Öffnens* mit Cézanne und dessen »Aller au motif« noch einmal zu sprechen. Tätigkeiten im *Modus* des Öffnens eröffnen in der bewegenden Fragwürdigkeit ihres im Tun aufscheinenden *Motivs* die Reflexivität auf ihre eigenen Voraussetzungsbedingungen. Dass Kunst und Philosophie die Reflexion ihrer Zusammenhänge in die Form ihrer Tätigkeiten einbeziehen, scheint sie trotz bereits angesprochener Unterschiede einander wiederum näherzubringen. Doch die intensive Gleichzeitigkeit des Ineinanderwirkens verschiedener

Wahrnehmungsebenen, an denen wir im Wahrnehmen, Denken und Fühlen teilhaben, kann man schlecht in Form des Nacheinanders eines akademischen philosophischen Textes vermitteln. Uns stehen im Formvollzug die Vorgänge des Ineinanderwirkens der unterschiedlichen Ebenen im Wahrnehmen, Denken und Empfinden nicht intentional zur Verfügung, wenngleich man kraft materieller Konfigurationen die Möglichkeit ihrer Wirksamkeit provozieren und intensivieren kann. Jene in einem Moment zusammengefasste Gleichzeitigkeit eines Zusammenwirkens unterschiedlicher Wahrnehmungsebenen scheint mit der motorischen Beweglichkeit des Menschen verknüpft zu sein. Richard Serra formuliert es sehr einfach: »You can't anticipate what a piece is going to be like until you actually physically move through it in relation to how your body relates to the movement of the piece and how you relate to it as it opens and closes. You have no possibility of projecting that. So it's not a kind of perception you project you have to walk it.«<sup>273</sup> Kein Text kann die präsenste Erfahrung eines Kunstwerkes ersetzen. Das Kunstwerk bewahrt sich selbst in der Wirksamkeit der raumzeitlichen Bewegung seiner Wahrnehmung.

Doch nun zurück zu der bis jetzt noch unbeantworteten Frage, worin *Markieren* besteht, wenn nicht bloß in der Anwendung von Regeln einiger der Welt inhärenter Konzepte, wie z. B. Schwerkraft, Masse, Dichte, Gewicht. Diese sind wirksame Kräfte. Serra setzt diese Kräfte im Umgang mit Material wie z. B. gewalztem und verdichtetem Stahl wirksam ein. Wobei er in den Aufteilungen dieses Materialeinsatzes Räume strukturiert, die begehbare Topologien definieren. In deren möglicher Bewegungserfahrung *markiert* er unser leibliches In-der-Welt-Orientiert-Sein und die leibliche Offenheit der Wahrnehmung in der Anmutung beständiger kraftvoller Wirkungszusammenhänge. Er bewerkstelligt dies mithilfe der artifiziellen Bedingungen seiner Skulpturen. Diese künstlichen, wie er im Gespräch mit Peter Eisenman betont, »erfundenen« Bedingungen seiner Skulpturen, machen Verhaltensweisen unserer organisch strukturierten Orientierungsleistungen spürbar – und zwar als »virtuelle Bedingungen, die das System selbst in die Wirklichkeit einführt«.<sup>274</sup> Was heißt das konkret? Serra produziert eine räumlich begehbare Konstellation, die auf den Ausschnitt der Wirklichkeit, den sie strukturiert, zurückwirkt, indem sie ein für das wahrnehmende Orientierungssystem psychophysisches Ungleichgewicht

---

<sup>273</sup> Serra 2005/2006, Film: *Thinking on your feet*, 11:05.

<sup>274</sup> Merleau-Ponty 1976, 167.

produziert. Mit bzw. entlang dieser »Unterbrechung« reagiert der Organismus im Hinblick auf die Aufrechterhaltung des lebendigen Zusammenwirkens der *Gesamtheit* seiner Ordnungen *aller* sensorischen Reize im körperlichen Bewegungsverlauf einer grundlegenden Tätigkeitsform, wie es das Gehen ist. Dabei greifen alle verschiedenen Wahrnehmungsebenen ineinander, wie z. B. optische, akustische, taktile, olfaktorische; Richtungen wie oben – unten ... akustische Reize wie laut – leise ... optische Reize wie hell – dunkel u. ä. Auf diese Weise wird leiblich spürbar, was unter alltäglichen Bedingungen selbstverständlich und darin unbemerkt wirksam ist. Zu betonen ist in diesem Zusammenhang: Es handelt sich bei dieser Reaktion auf die Irritation der Orientierung, nicht um die Aufrechterhaltung einer feststehenden überschaubaren Ordnung, in der es um das beständige Wiederherstellen der Ruhelage eines Gleichgewichtes von Kräften geht. Es geht vielmehr um das Sich-Markiert-Zeigen einer grundlegenden motorischen Bedingtheit der Gesamttätigkeit des menschlichen Wahrnehmungsorganismus.<sup>275</sup> Die motorische Beweglichkeit des Menschen ist jene oben mit Merleau-Ponty angesprochene »virtuelle Bedingung«, die wir mitbringen und in deren teilhabender Möglichkeit wir uns mit der Welt invariant verbunden zeigen, entsprechend »den inneren Erfordernissen eines vitalen Gleichgewichts«.<sup>276</sup> Die motorische Beweglichkeit eröffnet für die »Gesamttätigkeit des Organismus« eine invariante offene Stelle, in deren motivierender Polyvalenz sich die kraftvolle Wirksamkeit menschlichen Wahrnehmens, Denkens und Fühlens zeigt.<sup>277</sup> Was markiert prägnant hervortritt, ist die »motorische Bedingtheit« menschlichen Wahrnehmens, Erkennens und Empfindens. In der Erfahrung der Beweglichkeit jener offenen *Tiefgründigkeit* scheint das Zusammenspiel der einzelnen sensorischen, sinnlichen, motorischen u. a. Wahrnehmungsebenen durch, von denen keine einfach abzuziehen wäre, ohne dabei die Wirkung der anderen unbeeinflusst zu lassen.

Für Serra entsteht im tätigen Umgang mit einem Material die jeweils einzigartige Form seiner Kunstwerke. In seinen Augen vollenden Künstler auf diese Weise ein grundlegendes menschliches Bedürfnis, unser Verstehen von Welt zu ordnen.<sup>278</sup> Man könnte im Sinne Merleau-Pontys auch sagen: Sie zeigen und machen erfahrbar und sichtbar, dass wir auf unterschiedlichste Weisen die Welt ohnehin

---

<sup>275</sup> Vgl. Merleau-Ponty 1976, 169 ff.

<sup>276</sup> Merleau-Ponty 1976, 169.

<sup>277</sup> Vgl. Merleau-Ponty 1976, 167 ff.

<sup>278</sup> Vgl. Richard Serra, Interview *Drawing*, 2011.

beständig ordnen. Wie kann man die damit verbundenen Prozesse im Kontext von Serras Arbeit beschreiben?

Serras Vorgehensweise im Bezug auf seine Zeichnungen führt zu einer Betrachtung seiner skulpturalen Auffassung, deren tragende Begriffe ein sprachlich vermitteltes Verständnis seines gesamten Werkes ermöglichen. Serra hat sich, was seine Zeichnungen betrifft, für Ölkreide, bestehend aus Paraffin und schwarzem Pigment, entschieden. Dieses Material erlaubt ihm, auf unkomplizierte Weise schnell zu arbeiten und es auf unterschiedliche Weisen einzusetzen. Zum Beispiel es auf Papier auf zu tragen oder das Farbmateriale zu erhitzen und die Leinwand damit zu tränken und zu bearbeiten. Die zweite Vorgehensweise begreift den Bildgrund nicht mehr als Bildträger, sondern der Bildgrund selbst wird zum Farbvolumen.



Richard Serra im Atelier, 1985.



Richard Serra, *Untitled*, 1977, Ölkreide/paint-stick auf Leinwand, Ruhr-Universität Bochum.

Serra bearbeitet die Ölkreide als Farbmateriale auf verschiedene Weisen: stampfen, schmelzen, Schicht für Schicht heiß und auch kalt auftragen oder einfach mit dem »paint-stick« als Werkzeug zu arbeiten. Er wählt die Farbe Schwarz als *Material* mit einer spezifischen *Dichte*, *Masse* und einem *Volumen*. Schwarz weist die Eigenschaft auf, Licht zu absorbieren und ermöglicht auf diese Weise, das Licht eines Raumes zu verändern. Die Weise des Farbauftrages erzeugt in ihrer Materialität eine *Oberflächenstruktur*, die das Licht entsprechend dem Blickwinkel, den man zur Oberfläche der Zeichnung einnimmt, unterschiedlich reflektiert.



Richard Serra, *Untitled*, 1977, Ölkreide/paint-stick auf Leinwand, Ruhr-Universität Bochum.



Richard Serra, Detail von *Untitled*, 1977, Ölkreide/paint-stick auf Leinwand Ruhr-Universität Bochum.

In den Arbeiten mit schwarzer Leinwand sind die Ränder klar geschnitten und formulieren als *Kanten*, *Linien* und in anderen Arbeiten auch als *Kurven* das

*Volumen* der Zeichnung. Die *Farbmaterie* Schwarz wird darin zur *Größe*, *Ausrichtung*, *Horizontalität* und *Vertikalität* und *Tiefe* eines gegebenen Raumes in Beziehung gesetzt. Auf diese Weise wird der bestehende Raum neu *strukturiert*. In dieser *Struktur* werden *Anhaltspunkte* für die Erfahrung des Raumes in der *Bewegung* geschaffen. In der Bezogenheit zur leiblich wirksamen *Struktur* des gesamten Raumes: zu den *Ebenen* oder *Schrägen* von *Boden*, *Wand* und *Decke*, den *Linien* der *Kanten* und *Ecken* wird, entsprechend ihrer *relationalen Größe*, das schwarze *Volumen* der Zeichnung in der wahrnehmenden Bewegung als *Gewicht* wirksam. Diese Wirksamkeit verändert die leibliche Erfahrung des begangenen Raums. Es kann z. B. den Raum wahrnehmbar komprimieren und dessen Breite verengen. Gleichzeitig wird im *zeitlichen Ablauf* der *Bewegung* im Begehen der räumlichen Aufteilungen eine in der motorischen Beweglichkeit *raumzeitlicher Tiefe* gründende Eingefasstheit leiblichen Wahrnehmens *markiert*. Die Weise, in der die *Kurven* oder *Linien* bzw. *Schnittkanten* der schwarzen Fläche der Zeichnung zu den Linien der Architektur Bezug nehmen und wie sich deren Bezugsgrößen und Oberflächen im Bewegungsverlauf neu-ordnen und laufend verändern, strukturiert die leibliche Erfahrung eines vorhandenen Raumes immer wieder neu. Der Vorgang des Wahrnehmens kommt in dieser Erfahrung zu sich und auf sein gegenwärtiges Entfalten zurück. Ein Kunstwerk von Richard Serra bietet in der reduzierten Konfiguration seiner Formelemente wenig Ablenkung. Es bietet eine im orientierenden und ordnenden Wahrnehmen wirksame räumliche *Struktur*, die in der Kohärenz ihres Formzusammenhangs eine leibliche Balance herausfordert und auf die Probe stellt. Keines der Elemente könnte man ohne Wirkung auf das Wahrnehmen des Gesamtzusammenhangs entfernen. Die Materialität der räumlichen Aufteilung entfaltet ihre kraftvolle Wirkung im dynamischen Ineinandergreifen der unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen im Verlauf der motorischen Bewegung. Volumen, Dichte, Masse, Gewicht des Materials, Schnitte, Linien, Kanten usf. werden in der topologischen Konfiguration von Serra verteilt, geordnet und in Verhältnisse gesetzt. Sie strukturieren den Raum.

## Überlegungen zu »Struktur« bei Serra und Merleau-Ponty

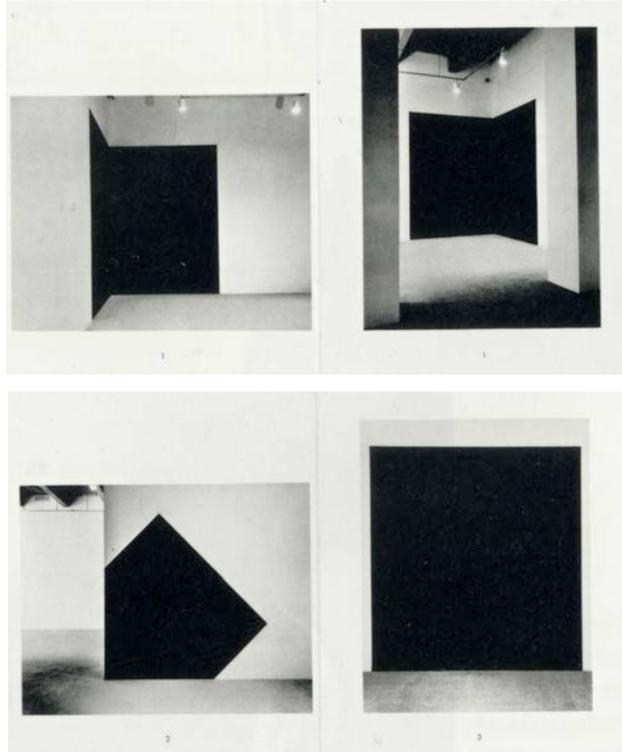
Serra verwendet den Begriff *Struktur* in zweierlei Hinsicht. Zum einen entsteht sie in der Weise seines Farbauftrages mit einem dicken Ölmalstift auf Papier und auf Leinwand, wie oben angesprochen. Diese Oberflächen-Struktur reflektiert das Licht im Verlauf der räumlichen Bewegung unterschiedlich, entsprechend dessen Einfallswinkel auf die Oberfläche des Volumens. Zum anderen fungieren die Kanten und Schnitte seiner Volumen als *Linien*, die den Raum *strukturieren*: »Die Linie definiert die Struktur und bestimmt sie neu.«<sup>279</sup> Diese Neubestimmung unterbricht die gewohnte alltägliche Raumerfahrung in der motorischen Bewegung. In dieser Irritation kommt das psychophysische tiefgründige Wirkungsgefüge unseres Wahrnehmens zum Vorschein und zeigt sich *markiert*. Bis zu dem Moment jener markanten Erfahrung der Unterbrechung von bestimmten Wahrnehmungsgewohnheiten war man im bestehenden Raum eingefasst und hatte ihn in den meisten Fällen selbstverständlich und darin einfach unbemerkt nur benutzt. Serra selbst spricht von »Zeichnungsinstallationen«, welche unabhängig von einer malerischen Tradition *gegen* den architektonischen Kontext stehen.<sup>280</sup> Seine Installationen *markieren* die Tiefgründigkeit von Wahrnehmen und Selbstwahrnehmen in der motorischen Bewegungserfahrung des raumzeitlichen Zusammenhangs einer materialen Konstellation als Möglichkeit der Teilhabe an einem kraftvollen Wirkungszusammenhang. Serra versteht seine Papierzeichnungen als Untersuchungen im Hinblick auf »die verschiedenen Wahrnehmungsaspekte wie auch das strukturelle Potential einer bestimmten Plastik.«<sup>281</sup> Er begreift jedoch im Zuge dessen das Zeichnen als einen von seinen Skulpturen unabhängigen eigenständigen Prozess. Weder geht es ihm darum, seine eigenen Skulpturen zu illustrieren noch darum, sie abzubilden oder Zeichnungen von seinen Arbeiten zu machen. Vielmehr begreift Serra das Zeichnen als autonome Aktivität mit dem Ziel, ein Material zu finden, um dessen Formen und Formbarkeiten auf eine dem Material entsprechende ihm innewohnende spezifische Weise zur Entfaltung zu bringen.

---

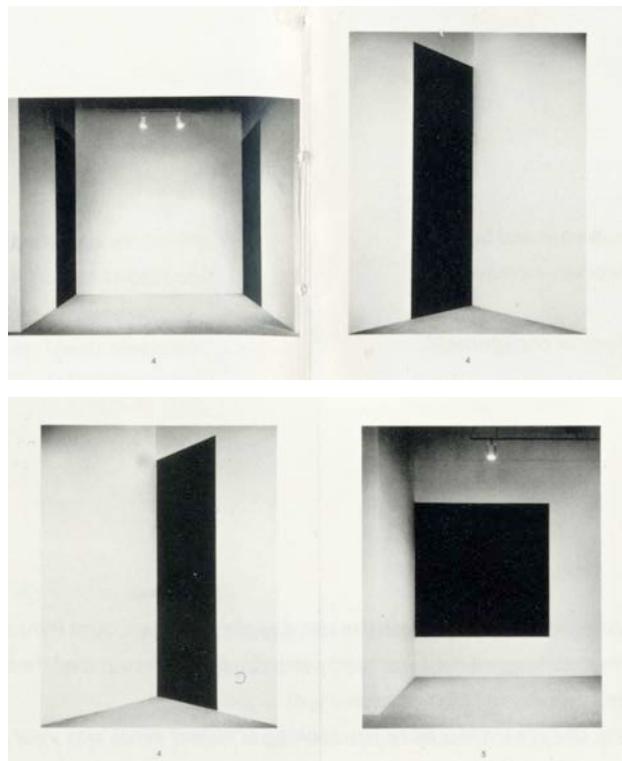
<sup>279</sup> Zur Vorgehensweise beim Zeichnen vgl. Serra, Szeemann, Weyergraf-Serra 1990, 200 ff.

<sup>280</sup> Vgl. Serra, Szeemann, Weyergraf-Serra 1990, 203.

<sup>281</sup> Siehe Serra, Szeemann, Weyergraf-Serra 1990, 204.



*Brochure for Richard Serra's Exhibition, "Richard Serra, Drawings" at the Richard Hines Galley, Seattle, (1979) Catalogue with 10 installation images that document Serra's exhibition of 7 works made with Belgian Paint stick on Belgium linens.*



*Brochure for Richard Serra's Exhibition, "Richard Serra, Drawings" at the Richard Hines Galley, Seattle, (1979) Catalogue with 10 installation images that document Serra's exhibition of 7 works made with Belgian Paint stick on Belgium linens.*

In der Aufteilung und Ordnung der skulpturalen Konstellation entfaltet sich die Materialität der Formelemente, die im Ineinandergreifen von Merkmalen wie *Größe, Dichte, Volumen, Masse, Gewicht, Ebene, Schräge, Vertikalität, Enge, Weite, Gerade, Kurve* usf. im leiblichen Wahrnehmen wirksam wird. Im Begehen der Zeichnungs-Installationen und der Skulpturen wird der Alltagsmodus räumlicher Wahrnehmungserfahrung unterbrochen. In dieser Irritation kommt in der physischen Bewegung der Wahrnehmungsvorgang auf sich als raumzeitlich bedingter Prozess zurück und zeigt sich in diesem »Zu-Sich-Kommen« *markiert. Schnitte, Kanten und Kurven* teilen und ordnen den Raum als *Linien*, die im ordnenden Orientierungsvorgang der leiblichen Bewegung blickführend und als Anhaltspunkte wirken. *Größe, Masse, Gewicht* und *Volumen* geben Proportionen, um sich in den Aufteilungen und Anordnungen ihrer Formelemente im Raum zu orientieren.

Nun spricht Serra im Zusammenhang seiner Arbeit wiederholt von *Struktur*. Diesen Begriff mit Merleau-Ponty aufzugreifen bedeutet vielleicht das Risiko, ein philosophisch vermintes Problemfeld zu betreten, das womöglich wenig zur Klärung der vorliegenden Fragestellung beiträgt. Ob Merleau-Ponty nun als »Trans- oder Substrukturalist« zu bezeichnen ist, wurde in anderen Zusammenhängen ausreichend diskutiert.<sup>282</sup> Mir erscheint Merleau-Pontys phänomenologischer Gebrauch eines Begriffes von *Struktur* im vorliegenden Zusammenhang sinnstiftend, insofern für ihn *Struktur*, vergleichbar mit dem Begriff der »Gestalt«, eine ausgedachte scheinbar klare Trennung von Form und Inhalt, von Stoff bzw. Materie (gr. *hyle*) und Form (gr. *morphe*) sowie von BetrachterIn und Betrachtetem erübrigt. Vielmehr bestehen in der *Struktur* besagte scheinbare Dichotomien gleichzeitig und beweglich ineinander verschränkt im lebendigen Zusammenwirken der Elemente im wahrnehmenden Konfigurieren einer Konstellation. Die/der BetrachterIn ist in den ordnenden Prozessen von Unterscheiden und Verbinden korrelierendes teilnehmendes Element auf Basis jeweils bestimmter Voraussetzungsbedingungen. Auch ob z. B. jemand gehörlos oder blind oder ob jemand SportlerIn oder BäckerIn von Beruf ist, bildet Teil eines jeweils spezifisch vorhandenen Erfahrungswissens, das u. a. in diesen Prozessen ebenfalls korreliert. In dieser Resonanz wird dieses Erfahrungswissen sowohl aktualisiert als auch modifiziert. Intersubjektiv

---

<sup>282</sup> Günzel 2007, 44 ff.

verbindendes gemeinsames Element dieser Vorgänge bildet für Merleau-Ponty (wie für Edmund Husserl) der *Leib* als energetisches System und das damit verbundene menschliche Vermögen zum Wahrnehmen, Denken und Empfinden.<sup>283</sup> In den lebendigen Vorgängen des Wahrnehmens, Denkens und Empfindens entfaltet das Zusammenwirken einzelner Elemente einer Konstellation im ordnenden Trennen und Verknüpfen beständig Differenzen, Leerstellen, Widersprüche, Polyvalenzen u. ä.

Wahrnehmen, Denken und Fühlen stellen im Formvollzug eines Kunstwerkes bzw. einer Sache keine voneinander abgekoppelten Prozesse dar, sondern wirken in der oben genannten *Struktur* ineinander. Es kann gesagt werden, dass Merleau-Pontys Auffassung des Begriffes *Struktur* das vermittelnde Element des *Wie* der Form von Austausch und von Aufteilungen bezeichnet. »Die Art und Weise, wie in einem Sektor oder im Ganzen der Gesellschaft der Austausch organisiert ist, heißt [...] Struktur. Die sozialen Tatsachen sind weder Dinge noch Ideen, sondern Strukturen.«<sup>284</sup> Eva Schürmann hat darauf hingewiesen, dass mit einer, dem Gebrauch des Begriffes geschuldeten, Zuordnung Merleau-Pontys zu den Strukturalisten wenig gesagt wäre. Denn dessen »Strukturbegriff ist weniger ein Substanz- als ein Funktionsbegriff, Strukturen sind Konstellationen, deren Elemente keine diskreten Entitäten sind, weshalb sie auch nur künstlich separiert werden können. Innerhalb solcher Strukturen bilden ein Phänomen und ein Bewusstsein ein Gefüge wechselseitiger Bedingtheit.«<sup>285</sup> Die *Struktur* erscheint indirekt, indem sie Wirksamkeit vermittelt. Sie zeigt sich leiblich, zeitlich und materiell gefasst in der intensiven Wirksamkeit des Ineinandergreifens der unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen in den ordnenden Bewegungen von Trennen und Verbinden. Sie zeigt sich z. B. in den kontinuierlichen und diskontinuierlichen Blickverläufen im Wahrnehmen der Konfiguration eines Formzusammenhangs. Sie erscheint in der Weise, wie Wahrnehmen, Denken und Fühlen im orientierenden differenzierenden Ordnen angesprochen wird, in Resonanzen korreliert und sich bewegt und bewegend entfaltet. *Strukturen* des Wahrnehmens resonieren. Sie zeigen sich im balancierenden pulsierenden Gleiten und rhythmisierenden Schwingen der Wahrnehmungsbewegungen entlang von Kanten, Kurven, Ecken, Kerben, Regelmäßigkeiten und Unterbrechungen,

---

<sup>283</sup> Vgl. Günzel 2007, 54.

<sup>284</sup> Merleau-Ponty 2003, 228 ff.

<sup>285</sup> Schürmann 2005, 276.

verwoben mit optischen, akustischen, olfaktorischen, haptischen und anderen sensorisch und sinnlich wahrnehmbaren Differenzen, wie sie in z. B. Kontrasten, Übergängen und Nuancen zwischen hell – dunkel, laut – leise, schnell – langsam, warm – kalt, glatt – gekerbt, rund – eckig etc. wahrnehmbar werden. In der wechselseitig ausbalancierten Reduziertheit des Formzusammenhangs einer Skulptur von Richard Serra entfalten sowohl die geraden und kurvigen Linien der Schnittkanten als auch feine Details und Unregelmäßigkeiten der Materialoberfläche, wie Kerben, Einbuchtungen, Kratzer u. ä. im Wahrnehmen als diskrete Anhaltspunkte des gleitenden Blicks eine intensive Wirksamkeit im Wahrnehmen. Zum Beispiel suggeriert die leichte Schiefe der oberen Kante der Blei-Plastik »Right Angle Prop« aus dem Jahr 1969 in ihrer austarierten skulpturalen Konfiguration die fast gestische Beiläufigkeit einer Bewegung des Sinkens. In der innehaltenden Biegung der Schnittkante, die am rechten Winkel von Boden und Wand lastet, wird das Gewicht, die Schwere und die biegsame Weichheit als wirksame Eigenschaft in der Selbsttätigkeit des Materials Blei wahrnehmbar.



Richard Serra, *Right Angle Prop*, 1969, Antimon Blei, Bochum, Sammlung der Ruhr-Universität.

*Gestalt* findet sich für Merleau-Ponty in der Wirksamkeit von im Wahrnehmungsvorgang korrelierenden *Strukturen* in einem Vordergrund-Hintergrund-Differenzierungsvorgang. Dieser formuliert sich im Ineinandergreifen verschiedener Organisationsebenen von Wahrnehmung, bei der die Wahrnehmung der einzelnen Elemente mit jener der übrigen Teile

zusammenwirkt: »Die Gestalt ... besitzt Eigenschaften, die eigenständig sind gegenüber den Eigenschaften der Teile, die man von ihr ablösen kann. Jedes Moment ist hier bestimmt durch die Gesamtheit der übrigen Momente.«<sup>286</sup> Für Merleau-Ponty reduziert sich das Herstellen eines kausalen Zusammenhangs nicht im sensorischen Erfassen einer zeitlichen Abfolge, er entwickelt vielmehr den Gedanken einer beständig möglichen *Reversibilität* von Wahrnehmen und Erkennen. In diesem Zusammenhang begreift er Erklären und Verstehen nicht als chronologische Abfolge, sondern als einen in einem Augenblick zugleich stattfindenden kongruenten Prozess in der gegenseitigen Abhängigkeit einer womöglich umkehrbaren und darin fast paradox erscheinenden Kausalität.<sup>287</sup> In dieser Umkehrbarkeit zeigt sich die »Logik« einer sinnhaften Anschlussmöglichkeit als »ein System von Äquivalenzen«, das nach vielen Richtungen hin offen ist.<sup>288</sup> In gewisser Weise klingt hier der Gedanke mit an, dass sich erst in der Anwendung einer Regel zeigt, dass bzw. wie man die Regel verstanden hat. Erst im konkreten Vorgang von Verstehen, Aufteilen, Ordnen und Zeigen der einer Sache zugehörigen Elemente zeigt sich, wie man ihre Konstellation auffasst und sie vielleicht noch anders auffassen und verstehen könnte. In den ordnenden Vorgängen von Trennen und Verbinden finden Wahrnehmen, Erkennen, Verstehen und Erklären zusammen. Die Vorgänge von Aufteilen und Ordnen machen die Möglichkeit einer Teilhabe an einer im Wahrnehmen und Denken wirksamen konstituierenden Kraft sichtbar, hörbar, greifbar und spürbar. Im Unterscheiden und Verbinden der Prozesse von Wahrnehmen und Erkennen balancieren die Wertigkeiten und Wirkungen der einzelnen Formelemente und -momente auf der kohärenten Gesamtheit des Zusammenwirkens aller Positionen einer Ver- und Aufteilung. Die einzelnen Elemente einer Form bilden in der Weise ihres Erscheinens im lebendigen Ausdruck ihrer jeweiligen Konfiguration eines Zusammenhangs ein latentes Angebot von sinnhaften Anschlüssen. Eva Schürmann weist darauf hin, dass in der Auffassung von Merleau-Ponty das Sichtbare als Dispositiv wirkt, »das eine Wahrnehmung zwar veranlasst und ermöglicht, sie jedoch nicht determiniert ...« und verweist auf Merleau-Ponty: »Die einzige Art und Weise, auf einen Geist zu wirken, besteht für ein Ding darin, ihm einen Sinn anzubieten, ihm zu

---

<sup>286</sup> Merleau-Ponty 1976, 106.

<sup>287</sup> Vgl. Merleau-Ponty 1976, 150.

<sup>288</sup> Vgl. Merleau-Ponty 2003, 306.

erscheinen.«<sup>289</sup> Mensch und Welt erweisen sich in den lebendigen Prozessen von Wahrnehmen, Denken und Fühlen in einem chiasmatischen Möglichkeitsspielraum ineinander verschränkt. Merleau-Ponty lehnt eine rein materialistische bzw. rein spiritualistische Deutung von physischen und psychischen Strukturen beim Menschen ab und betont, dass Bedingungen als miteinander korrespondierende Verteilungsprozesse zusammenwirken. Er verbindet in diesem Zusammenhang *Struktur* und *Gestalt* im Hinblick auf eine »Integration von Materie, Leben und Geist«, welche in Form einer »Wahrnehmungserkenntnis« auf den Sinn eines Geschehens ausgerichtet ist.<sup>290</sup> Dass nach Adorno, wie an anderer Stelle ausgeführt, die eigentliche Rätselfrage des Kunstwerkes darin besteht, ob es etwas wie *Sinn* überhaupt gibt, führt ebenfalls zu jenem Wellenkamm von Wahrnehmen, Denken und Empfinden, an dem Unterscheiden und Verbinden im präsenten Formvollzug eines Kunstwerkes reflexiv wird.<sup>291</sup>

## Tiefe und Tiefgründigkeit des Wahrnehmens

Richard Serra betitelte eine Ausstellung seiner Zeichnungen, die 2008 im Kunsthaus Bregenz stattfand, mit »Drawings, Work Comes Out of Work«. Insgesamt sechs jeweils zusammenhängende Werkgruppen großformatiger Arbeiten aus unterschiedlichen Jahren zeigen Richard Serras intensive Auseinandersetzung mit der räumlichen Wirkung geometrischer Volumen und Proportionen aus schwarzer Ölfarbe auf Papier.



Richard Serra, *Drawings, Work Comes Out Of Work, »out of rounds«*, 1999, Kunsthaus Bregenz 2008.

In einer der dort gezeigten Serien mit dem Titel »out of rounds« aus dem Jahr

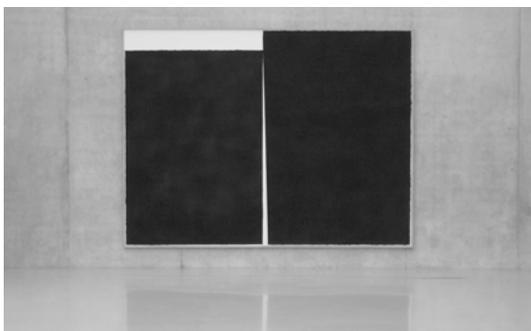
<sup>289</sup> Schürmann 2010, 97, Merleau-Ponty 1976, 230. Zit. nach Schürmann.

<sup>290</sup> Merleau-Ponty 1976, 153/154.

<sup>291</sup> Vgl. Adorno 2003, Bd. 7, 193.

1999 sind auf Papieren gleichen Formats Varianten eines kreisförmigen Volumens aus schwarzer Ölkreide aufgetragen. Die Struktur des Farbauftrags weist gleichmäßig verteilte unregelmäßige Erhebungen der Farbmaterie auf. Diese verdichtet sich zur Mitte hin. Die Ränder der Kreisform zeigen sich in der explosiven Anmutung ihrer in unregelmäßigen Spritzern auslaufenden Farbkante deutlich erkennbar. Die Farbmaterie scheint mit kraftvollem Druck auf den Malgrund gespritzt oder geschleudert. Die materiellen Verdichtungen des Farbauftrages erzeugt ein Relief, das entsprechend dem Betrachtungswinkel zu einer unterschiedlichen Brechung des Lichteinfalls auf der schwarzen Oberfläche führt.

In einer weiteren zur Ausstellung gehörigen Serie mit dem Titel »Weight and Measure« aus dem Jahr 1994 sind rechteckige, jeweils zwei einander tavierende, schwarze, schichtenweise aufgetragene Farb-Volumen aus Hiromi-Papier in voneinander abweichenden Varianten zueinander positioniert. In beiden Fällen trennt, anders als in den großformatigen Arbeiten mit schwarzer Leinwand, ein Rahmen die als Gewicht wirksamen Flächen vom Raum.



Richard Serra, *Drawings, Work Comes Out Of Work, »Weight and Measure«, 1994*, Kunsthau Bregenz 2008.



Richard Serra, *Drawings, Work Comes Out Of Work, »Weight and Measure«, 1994*, Kunsthau Bregenz 2008.

Verweist der Titel der Ausstellung auf eine künstlerische Haltung, in der

künstlerisches Tun als beständiges Realisieren von Differenzen am Material entlang aufgefasst wird? Dabei würde dann der Verlauf der aufscheinenden Differenzen und Intensitäten die künstlerische Entwicklung beständig mitbegründen. Erweist sich künstlerisches Arbeiten darin als Reflexionsform von Tätigkeiten und von Wahrnehmen, Denken und Empfinden? Was unabhängig von dem, wovon man vielleicht mit Begriffen wie *Untersuchung* und *Variation* sprechen könnte, im Zusammenhang dieser Ausstellung sichtbar und spürbar wird, ist die intensive Wahrnehmungserfahrung der leiblichen psychophysischen Wirkung geringfügiger Verschiebungen von großformatigen Farbvolumen. Vielleicht lässt sich erst im Kontext von Kunst jene von Theodor W. Adorno geäußerte Beobachtung erfahren, dass Philosophie eine Disziplin darstellt, deren Verständnis sich wesentlich nicht »referieren« lässt?

Georges Didi-Huberman greift in *Was wir sehen blickt uns an* jenes von Walter Benjamin formulierte Ferne-Nähe-Verhältnis in einem anderen Zusammenhang als Adorno auf.<sup>292</sup> Didi-Huberman beschreibt den phänomenologischen Raum von Merleau-Ponty entlang Walter Benjamins poetisch-literarischer Auffassung der »Aura« als »Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft«.<sup>293</sup> Er reflektiert in diesem Zusammenhang eine raum-zeitliche Form von Empfinden als »eine dialektische Erfahrung von Ferne und Nähe«, in der die Ferne erst in der lebendigen raumzeitlichen Bewegung einer Person auftaucht, die sich einer Sache zuwendet und sich ihr nähert.<sup>294</sup> Didi-Huberman stellt heraus, dass diese Sicht einer Sinneserfahrung von Ferne und Nähe nicht auf der stabilen Perspektive eines scheinbar objektiv außerhalb stehenden Beobachters gründet. Für einen solchen Beobachter wären die räumlichen Abstände zwischen den Gegenständen beständig gleiche. Didi-Huberman weist darauf hin, dass Merleau-Ponty den Aspekt einer Veränderung des Wahrnehmens in der raum-zeitlichen Bewegung aufgreift. Merleau-Ponty entwickelt davon ausgehend das Konzept einer sich beständig distanzierenden Ferne mit einem Begriff von *Tiefe* als Modus der

---

<sup>292</sup> Vgl. Didi-Huberman 1999, 147 ff.

<sup>293</sup> Zit.: Didi-Huberman 1999, 151; gefunden bei Günzel 2007, 87; Benjamin, 1984, 88. »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.« Und Benjamin 1977, 57: »Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinnst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.«

<sup>294</sup> Vgl. Didi-Huberman 1999, 149 ff.

»Dichtigkeit eines Mediums ohne Dinge«. <sup>295</sup> »In der Tiefe *gibt sich* der Raum« indem er in der Bewegung einen Zwischenraum produziert. <sup>296</sup>

*Tiefe* besteht für Merleau-Ponty als raum-zeitliche dynamische Dimension lebendiger Beweglichkeit. In der motorischen Beweglichkeit wirken die simultan bestehenden Einzelemente einer Konstellation in Wahrnehmungsvorgängen potentiell zusammen. <sup>297</sup> Die »Kontraktion eines ganzen möglichen Prozesses in einem einzigen Wahrnehmungsakt macht die ursprüngliche Eigenart der Tiefe aus; sie ist die Dimension, in der Dinge und Dingelemente einander umfassen, indessen Höhe und Breite Dimensionen sind, in denen sie sich nur nebeneinander stellen.« <sup>298</sup> *Tiefe* lässt sich nicht einfach auf eine räumliche Koordinate in Relation zu Breite und Höhe reduzieren, sondern *sie wirkt* konstitutiv entfaltend: Die *Tiefe* ist als »Dimension des Simultanen« in die Wahrnehmung eingelassen, offen für den menschlichen Blick, der unfähig ist, sie auszuschöpfen, insofern er keine zwei Ansichten gleichzeitig einnehmen kann. <sup>299</sup> Die *Tiefe* konstituiert, provoziert und motiviert in ihrer *Offenheit* die Beweglichkeit des Blicks und des empfindsamen Leibes. In der *Tiefe* motorischer Beweglichkeit durchdringen sich Innen und Außen, wie auch Erkennen und Fühlen einander nähren. *Tiefe* zeigt sich im Bewegungsverlauf, der verräumlichend wirkt und dessen Wirksamkeit sich im kraftvollen Ineinandergreifen der unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen nicht fixieren lässt. Es werden Differenzen provoziert, deren einzelne Wirkungen vielleicht z. B. in Form von Gehirnströmen messbar notiert werden können. Dennoch bleiben manche Kunstwerke allen Interpretationen resistent, bewegend und rätselhaft. Kunst bietet uns darin eine Teilhabe an der Möglichkeit, kraftvollen Wirkungszusammenhängen einer konstituierenden Kraft im Wahrnehmen, Denken und Empfinden zu folgen. Sie offeriert Sichten auf die in diesem Zusammenhang kraftvoll wirksam gestaltenden Vorgänge von Ordnen im *Trennen* und *Verbinden*. Kunst bringt darin eine unserer Lebensform innewohnende kraftvolle Dimension von Offenheit und Tiefe mit in unseren Blick auf die Welt. In dieser tiefgründigen Welt-Verschränktheit erweisen wir uns

---

<sup>295</sup> Merleau-Ponty zit. nach Didi-Huberman 1999, 149 ff.

<sup>296</sup> Vgl. Merleau-Ponty 1986/2004, 299, 279 ff.

<sup>297</sup> Siehe Hist. Wörterbuch d. Philosophie (1971-2007): *Dynamis* u. *energeia*, und die Seiten 586 – 609. Aristoteles betont: »daß *Energeia* in einem mehrfachen Sinne ausgesagt werde: als *Kinesis* (Bewegung) bzw. Tätigkeit und auch als *Ousia* (Wesen, Form). Wirksamkeit (*ἐνέργεια*) Das weist auf eine ebenfalls vielfache Bedeutung von *δύναμις* (Potenz, Vermögen, Möglichkeit) zurück. Die aristotelische *Dynamis* als Möglichkeit tritt nur »in einem festen Wirklichkeitszusammenhang auf, dessen Seinsbestand ein entsprechendes »Woraus« und »Wodurch« mitumfaßt ...«.

<sup>298</sup> Merleau-Ponty 1965/1974, 308.

<sup>299</sup> Vgl. Merleau-Ponty 1986/2004, 279 ff.

sowohl als Schöpfer als auch Medium. Natürlich besteht jederzeit die Möglichkeit, dass ein Kunstwerk sich in der präsenten Betrachtung nicht als Rätsel, sondern als flache Bedeutungsproduktion herausstellt. Das jeweils zu beurteilen, bleibt dem Auge der Betrachter überlassen.

Serra arbeitet zwar ohne assoziative Anspielungen, wie sie z. B. bei Zeichnungen durch eine bestimmte Farbwahl hervorgerufen werden können (z. B. *grün* für *Pflanze*), doch er arbeitet mit leiblich wirksamen Anspielungen. Er arbeitet mit der *Allusion* von Potentialitäten wie In-Sich-Zusammen-Fallen/Kollabieren, Unbeständigkeit, Verfallen u. ä., die in der präsenten Erfahrung von seinen Kunstwerken wahrnehmungswirksam kraftvoll anmuten. Was mit jener *Allusion* gemeint ist, wird in seinen *prop-pieces* aus dem Ende der sechziger Jahre deutlich.<sup>300</sup> Eines dieser *prop-pieces* aus Blei, das *Right Angle Prop* aus dem Jahr 1969, habe ich einige Seiten voran auf Fotos gezeigt und dessen Wirkung im Wahrnehmen angesprochen. Serra nimmt in der Weise der Auf- und Zusammenstellung der Formelemente seiner Skulptur und deren Materialwirkung indirekt Bezug auf Erfahrungswissen und Wahrnehmungsmuster, z. B. dass schräg gestellte Flächen kippen, wie bei *House of Cards, One Ton Prop* aus dem Jahr 1969. Die Platten dieser Skulptur sind aus dem schweren und weichen Metall Blei. In der Wirksamkeit der Schwerkraft, d. h. unter dem Druck der Gegenkraft des Gewichtes der anderen schräg dagegen gelehnten Platten, streben die Druckkräfte nach Gleichgewicht, während sich gleichzeitig die planen Flächen der Bleiplatten langsam biegen.<sup>301</sup> *House of Cards* spielt mit dem Eindruck, womöglich zu kollabieren.



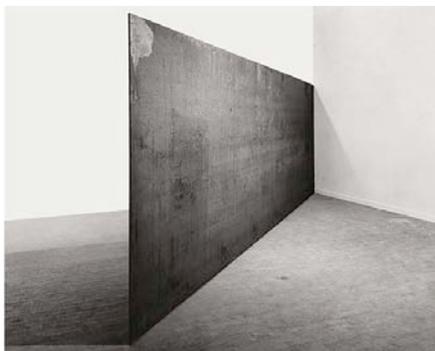
Richard Serra, *House of Cards, One Ton Prop* 1969, Blei, vier Platten, je 122 x 122 cm.

Jene Arbeiten aus Blei thematisieren den *Vorgang* des Stützens und den mit der

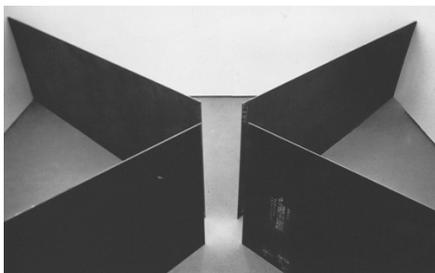
<sup>300</sup> Vgl. Serra, Szeemann, Weyergraf-Serra 1990, 173.

<sup>301</sup> Vgl. Serra, Szeemann, Weyergraf-Serra 1990, 172.

Wahrnehmung des Vorgangs *Stützen* notwendigerweise verbundenen Eindruck von Stabilität sowohl als auch potentieller Instabilität. Die Bleiplatten sind dafür gemacht zu stehen, können aber aufgrund ihrer weichen Materialeigenschaft auf Dauer dem Druck des Gewichtes in der Wirksamkeit der Schwerkraft nicht standhalten. Serra findet es in dieser Zeit spannend, den Vorgang *Stützen* anhand jener Bleiarbeiten als *Objekte* zu thematisieren, *auf* die man schauen kann. Nach einiger Zeit wendet er sich von einer Auffassung der *Skulptur als Objekt* ab und fokussiert darauf, die entstehenden Skulpturen begehbar zu machen und *darin* ein räumliches Wahrnehmungsfeld zu eröffnen. Er verteilt Stahlplatten im Raum, deren Aufteilungen diesen strukturieren. Auf diese Weise ermöglicht Serra in seiner Arbeit eine *skulpturale Erfahrung* in der Bewegung von Wegverläufen in seinen begehbaren skulpturalen Topologien. Als zentraler Aspekt jener Werke zeigt sich die psychophysische Erfahrung dessen, wie sich das Wahrnehmen mit dem *Bewegungs-* und *Zeitlauf* des Gehens verändert. Das beginnt für ihn mit Arbeiten wie *strike* und der Dokumenta-Arbeit *circuit* aus den Jahren 1969 – 71, in denen er den Raum aufteilt und neu-ordnet, indem er ihn zerschneidet.<sup>302</sup> Dabei benutzt Serra weiterhin wie auch im Zusammenhang seiner anderen späteren räumlich begehbaren skulpturalen Topologien »Schwerkraft als Bauprinzip«.<sup>303</sup>



Richard Serra: *strike*, 1969 – 1971, 96 X 288 (Depth: 1.5) in (243.84 X 731.52 (Depth: 3.81) cm), Hot-rolled steel, [Solomon R. Guggenheim Museum](#).



Richard Serra: *Circuit*, 1972, vier Stahlplatten je 2,4 m x 7,3 m x 2,5 cm, Installation Documenta 5, Kassel, 1972.

<sup>302</sup> Vgl. Richard Serra 2005/2006, DVD 00:23:19 ff. 00:24:19.

<sup>303</sup> Serra, Szeemann, Weyergraf-Serra 1990, 173.

Was heißt das? Das bedeutet, Serra arbeitet in der Wirksamkeit der Schwerkraft mit dem ausbalancierten Einsatz des Eigengewichts der Formen seiner Materialelemente. Dabei gilt Serras Interesse »... einer Art von Konstruktion, die ohne fixierte Verbindungen operiert [...] Mein Interesse gilt der Spezifizierung dessen, was Formen im Gleichgewicht hält. Mein Interesse an der Natur von Gewicht ist vielfältig. Man kann es vermehren, vermindern ...«<sup>304</sup> Im Fokus dieses spezifischen Interesses setzt Serra in seiner Weise des Aufstellens der Stahlplatten aus gewalztem Corten-Stahl Materialgrößen wie *Gewicht, Masse, Dichte, Schwere* tektonisch wirksam ein. Die Tektonik der vertikal aufragenden zueinander gerichteten großformatigen Stahlplatten findet ihre statisch stabile Balance im kraftvollen Zusammenwirken von Gewicht und Schwerkraft ohne fixierte Verbindung. Der *Boden* des jeweiligen Raumes oder Feldes, Serra realisiert auch Freiluftskulpturen, wird in der Wirksamkeit der Schwerkraft als *tragendes Element* wirksam. Bei einer einige Tonnen wiegenden Skulptur stellt ein solcher Vorgang oft auch für einen Museumsbau kein einfaches Unternehmen dar. Das Zusammenwirken der vorhandenen Struktur des jeweils gegebenen Raumes mit der strukturierenden Topografie eröffnet ein kraftvoll wirksames Wahrnehmungsfeld, das im Ineinandewirken der unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen keine klaren festen Grenzen aufweist. Der Affekt und die in der Kontinuität der Bewegung diskrete Anhaltspunkte suchende Orientierung greifen im Gehen und auch in der minimalen Körperbalance des Stehens ineinander oder verwirrend aneinander vorbei. Oberflächenreize, akustische Gegebenheiten, Geruch, Temperatur- und Helligkeitsveränderungen beeinflussen die körperliche Selbstwahrnehmung. Die psychophysische Wirksamkeit der überdimensionalen Vertikalität der schweren Stahlplatten wird von manchen Menschen u. a. auch als unheimlich oder angstvoll erlebt. Die Selbstwahrnehmung erfährt sich in der persönlichen körperlichen Dimensioniertheit als Teil des kraftvollen Wirkungsgefüges einer Situation. In der Wirksamkeit eines Enger- und eines Weiter-Werdens des räumlich strukturierten Zueinander zeigen sich zudem einige Grundelemente unserer körperlichen Praxis als gesteigert wahrnehmbar, wie z. B. das vertikale Aufrecht-Stehen und -Gehen sowie die eigene Beweglichkeit als Möglichkeit, eine Sache zu betreten, sich zu nähern oder aber auch, sich zu entfernen.

---

<sup>304</sup> Serra 1990, 248 ff.

Serra geht als Künstler, wie bereits erwähnt, nicht vom fertigen Objekt aus, wenn er raumgreifende Skulpturen und Zeichnungen realisiert, sondern definiert räumliche Relationen. In seinen großformatigen Stahlarbeiten organisiert er dabei die räumliche Aufteilung von vorgefundenen Orten neu. Er strukturiert *begehbare Topologien*, in denen raumzeitliche *Bewegung* eine bestimmende Rolle einnimmt. Hier die raumgreifende, permanent installierte Skulptur *The Matter of Time* aus den Jahren 1994 – 2005 im Guggenheim-Museum in Bilbao.



Richard Serra, *The Matter of Time*, Guggenheim Museum Bilbao 1994–2005, permanent installation.



Richard Serra, *The Matter of Time*, Guggenheim Museum Bilbao 1994–2005, permanent installation.

Die Größenordnung des »Bilbao-Projektes«: 8 Platten mit ca. 240 Tonnen und je 40 Tonnen Einzelgewicht verweisen indirekt auch auf ein System, das einen solchen Kraftakt ermöglicht und in der Machbarkeit seiner Größenordnung vielleicht sich auch selbst ein wenig mit feiert. Freilich wird auch hier ein Wirkungsgefüge von *Schwerkraft*, *Statik* und *Gewicht*, *Gegengewicht*, *Tektonik*, *Tragkraft* und *Reibung*, *Struktur*, *Dichte*, *Tiefe*, *Bewegung*, der *Boden* als »tragender Grund« u. ä. eingesetzt. Sich in der kurvig angelegten Skulpturenformation von Bilbao zu bewegen, ermöglicht, die psychophysische Raumwahrnehmung und die leiblich tiefgründige Orientiertheit in der

motorischen Bewegung im Verlauf der Schwünge und Kurven in der Enge und Weite der Tektonik zu spüren. Die Voraussetzungen dafür schafft Serra auch hier im Strukturieren und tektonischen Ausbalancieren von begehbaren Volumen mit Leerräumen und durch den extremen Einsatz des *Gewichtes* der *Materialdichte* von gewalztem und gebogenem Corten-Stahl. Die überdimensionalen Kurven stehen Kraft ihres Materials in der ausbalancierten Wirksamkeit der Schwerkraft, ohne fest mit dem Boden verbunden zu sein. Serra beschreibt in einem Interview mit Liza Bear seine Arbeit als Herstellen eines Kraftfeldes, in dem Raum nicht nur visuell, sondern explizit physisch wahrgenommen wird.<sup>305</sup> Dabei hängt die Dauer des physischen Wahrnehmens ganz schlicht mit der raumzeitlichen Bewegung, mit der körperlichen Erfahrung des zurückgelegten Weges und mit dem Bewegungsverlauf des Weges zusammen, den man geht.

Merleau-Ponty reflektiert in einem seiner Radiovorträge aus dem Jahr 1948 auf eine veränderte Raumauffassung, wie sie in der Malerei der Moderne zum Ausdruck kommt und beschreibbar wird. Der übersichtliche, distanziert und perspektivisch organisierte Raum einer klassischen Auffassung von simultan bestehenden Gegenständen, wird ersetzt durch eine malerische Auffassung, welche eine Landschaft nicht mehr als Überblicksdarstellung begreift. Der Raum wird nun vielmehr als ein wahrnehmendes Hindurchschreiten in der Erfahrung einer Abfolge von Erscheinungen begriffen. In dieser Sicht wird deutlich, dass in den orientierenden ordnenden Wahrnehmungsbewegungen von Trennen und Verbinden sich unterschiedliche visuelle Anhaltspunkte als Blickpunkte vermischen und Wahrnehmungsmerkmale wie Kontur und Form, Farbe, Physiognomie, Textur und deren Modulationen ineinander wirken. Merleau-Ponty weist darauf hin, dass diese Blickpunkte an sukzessive Augenblicke gebunden sind und dass »den achtsamen Betrachtern der Eindruck einer Welt vermittelt wird, in der zwei Gegenstände nie simultan gesehen werden, in der sich zwischen die Teile des Raumes stets die unabdingbare Dauer schiebt und unseren Blick vom einen zum anderen lenkt, in der das Sein also nicht gegeben ist, sondern durch die Zeit erscheint oder hindurchscheint.«<sup>306</sup> Es hatte bis dahin den Anschein, als sei der Raum in den Augen eines absoluten Beobachters eine Sache des Verstandes, als eine überschaubare Ansammlung gleichzeitig nebeneinander existierender Dinge. Doch jener homogene euklidische Raum stellt sich in

---

<sup>305</sup> Vgl. Serra 1990, 52 ff.

<sup>306</sup> Merleau-Ponty 2006, 22.

Merleau-Pontys phänomenologischer Auffassung als sinnliches »vertrautes« »Milieu« eines »Raumbewohners« heraus.<sup>307</sup> Er bemerkt, dass jede Bewegung eine *Bewegung von etwas* ist, wenn man zwischen *Bewegung* und *Beweglichem* streng unterscheidet. Wenn man gleichzeitig davon ausgeht, dass dieses Bewegliche an allen Stationen einer Bewegung identisch bleibt, dann wird der sukzessive Übergang von einer Position in die nächste Position *für* dieses »sich gleich bleibende« Bewegliche unverständlich und findet genau genommen nicht statt.<sup>308</sup> Es scheint, als könne man Bewegung nur aus der Position eines objektiven Beobachters anhand von objektiven räumlichen und zeitlichen Bezugspunkten beschreiben. Doch, noch einmal Merleau-Ponty, »die objektive Zeit allein besteht aus sukzessiven Augenblicken. Die erlebte Gegenwart schließt Vergangenheit und Zukunft in ihre Dichtigkeit ein. Das Phänomen der Bewegung macht diese räumlich-zeitliche Implikation noch deutlicher.«<sup>309</sup> Ein Beispiel, dessen Phänomen sicherlich die Zugfahrer unter uns kennen: Man sitzt in dem am Bahnsteig stehenden Zug und sieht durch das Fenster einen anderen Zug stehen. Bewegung kommt in die Situation. Der Zug fährt an. Man hat das Gefühl, im abfahrenden Zug zu sitzen. Aus irgendeinem Grund ist man irritiert und stellt im Bruchteil einer Sekunde fest, während der Blick in mehrmaligem raschem Wechsel die Fenster der Waggonen gegenüber, den Fensterrahmen wie die Sitze des eigenen Abteils und vielleicht auch einen Strommasten oder die Kante des Bahnsteiges außen fixiert, dass es der andere durchs Fenster gesehene Zug ist, der anfuhr und jetzt davon fährt. Während man selbst sich plötzlich im stehenden Zugabteil wahrnimmt. Aus dieser Irritation heraus wird mit der wiedergefundenen Orientierung rückblickend sowohl der wiederholte Wechsel der Haltepunkte des Blickes erfahrbar als auch jener Zeitraum, den es brauchte, um eine Einschätzung der Situation zu gewinnen. Deutlich wird dabei: Die Wahrnehmung der eigenen Bewegung konstituiert sich im Prozess des Sehens in einem Blickwechsel entlang von Anhaltspunkten. Merleau-Ponty beschreibt *Bewegung* als »Strukturphänomen«, in dessen Verhältnis Blick und Gegenstände einander organisierend umfassen: »Wie das Oben und Unten ist auch die Bewegung ein Niveau-Phänomen: jede Bewegung setzt eine bestimmte wenngleich variable

---

<sup>307</sup> Vgl. Merleau-Ponty 2006, 23.

<sup>308</sup> Vgl. Merleau-Ponty 1965/1974, 312 ff.

<sup>309</sup> Merleau-Ponty 1965/1974, 320 ff.

Verankerung voraus.«<sup>310</sup> *Bewegung* und *Beweglichkeit* lässt sich für Merleau-Ponty nicht auf eine Beziehung zwischen Gegenständen reduzieren, sondern besteht als eine *Dimension* von *Tiefe*, in der Mensch und Welt einander auf halbem Weg entgegenkommen und ineinander-wirken. In diesem beweglichen Ineinanderwirken zeigt eine raumzeitliche *Tiefgründigkeit* unseres Wahrnehmens als Eigenschaft dessen, was uns mit der Welt verbindet.

Die Kunst kennt unterschiedliche Tätigkeitsformen, mittels derer sie Konfigurationen produziert in deren Präsenz sich Wirkungsweisen von Zusammenhängen menschlicher Voraussetzungsbedingungen zeigen und leiblich erfahrbar werden können. Messen scheint nicht die einzige dieser Voraussetzung entsprechende Form der Notation bzw. Beschreibung zu sein. Ich starte zusammen mit der Tänzerin Christine Bürkle einen Versuch, die psychophysische Wirkung der Skulpturen *circuit* und *terminal* von Richard Serra als »Karte« auf eine zweidimensionale Fläche zu projizieren. *Circuit* stammt aus dem Jahr 1972, ist eine Innenrauminstallation und wurde, wie weiter oben abgebildet, auf der damaligen Dokumenta in Kassel gezeigt. Die Skulptur steht heute in Bochum und ist Bestandteil der Situation Kunst der Ruhr-Universität Bochum. Die dem Vorhaben der Notation zugrundeliegenden Parameter waren neben der Körpergröße, die u. a. den jeweiligen visuellen Horizont beeinflusst, das Körpergewicht, die Höhe der Skulptur/Stahlplatten, die Größe der Grundfläche des begangenen Raumes, die Deckenhöhe usf. Der phantastische Plan war, auf Basis eines proportionalen Grundrisses die im Bewegungsverlauf aufscheinende psychophysische Wirkung der Topologie in Form von womöglich auftauchenden Kraftlinien entlang der Bewegungs-koordinaten zu notieren.

Im Begehen der Topologie *circuit*, die sich aktuell in Bochum befindet, wird deutlich, dass die Skulptur das Kraftfeld eines gesamten Wirkungszusammenhanges im Wahrnehmen eröffnet. Dieses Kraftfeld kann insofern nicht außerhalb von einem selbst in räumliche Koordinaten projiziert werden, als in der Bewegung des Gehens und Stehens keine einzelne Wahrnehmungsqualität eindeutig von allen anderen zu trennen wäre. Genauso wenig ist eindeutig feststellbar, in welcher chronologischen Reihenfolge die einzelnen Merkmale in der Wahrnehmung wirksam werden. Im lebendigen Wahrnehmen der räumlich definierten Skulptur greifen verschiedene

---

<sup>310</sup> Vgl. Merleau-Ponty 1965/1974, 324 ff.

Wahrnehmungsebenen beständig ineinander. Um eine Notation von »Kraftlinien« zu projizieren, bräuchte es eine einzelne isoliert überschaubare Größe, die unabhängig von anderen Wahrnehmungsgrößen an unterschiedlichen Stellen im Raum unterschiedlich stark wirksam wäre. Jedoch hat man es mit einem sonderbaren raumzeitlichen »Gespinst« ineinander wirkender unterschiedlicher Wahrnehmungsmerkmale zu tun.<sup>311</sup> Es gab einige Anmutungen von zwei der vier in Bochum besuchten Skulpturen, die fotografisch festgehalten wurden. Die Skulptur besteht aus vier Stahlplatten aus gewalztem verdichtetem Corten-Stahl. Die vier Stahlplatten von *Circuit* werden durch die Eckwinkel des quadratischen Raumes gehalten. Sie stehen Kraft des Eigengewichts der Dichte ihrer Masse in der Wirksamkeit der Schwerkraft ohne feste Verbindung zum Mauerwerk.



Richard Serra, *circuit*, 1972/89, Walzstahl massiv, 4 Stahlplatten je 354 x 796 x 3,2 cm;  
Christine Bürkle, Situation Kunst der Ruhr-Universität Bochum 2015.

---

<sup>311</sup> Benjamin 1977, 57: »Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.«

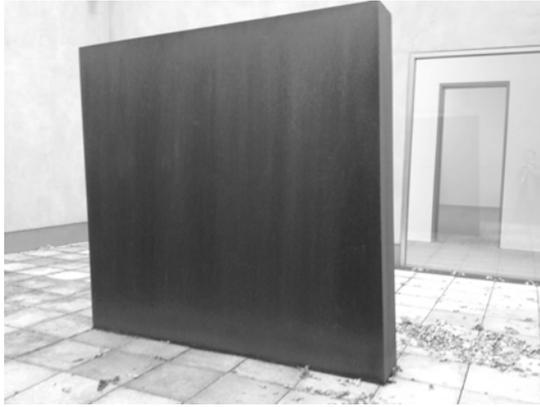


Richard Serra, *circuit*, 1972/89, Walzstahl massiv, 4 Stahlplatten je 354 x 796 x 3,2 cm;  
Situation Kunst der Ruhr-Universität Bochum 2015.



Richard Serra, *circuit*, 1972/89, Walzstahl massiv, 4 Stahlplatten je 354 x 796 x 3,2 cm;  
Situation Kunst der Ruhr-Universität Bochum 2015.

Die Skulptur TOT entstand im Jahr 1977. Sie besteht aus massivem Stahl, hat eine quadratische Form und eine rechteckige Grundfläche. Auch diese Skulptur steht Kraft des Eigengewichts ihrer Masse ohne feste Verbindung. Eine der beiden unteren Ecken ist so weit in die Erde abgesenkt, wie es braucht, um die Skulptur in der Wirksamkeit der Schwerkraft aufrecht und stabil zum Stehen zu bringen.



Richard Serra, *TOT*, 1977, Stahl massiv, 210 x 210 x 30 cm, Gewicht ca. 10 t;  
Situation Kunst der Ruhr-Universität Bochum 2015.



Richard Serra, *TOT*, 1977, Stahl massiv, 210 x 210 x 30 cm, Gewicht ca. 10 t;  
Situation Kunst der Ruhr-Universität Bochum 2015.



Richard Serra, *TOT*, 1977, Stahl massiv, 210 x 210 x 30 cm, Gewicht ca. 10 t.  
Christine Bürkle, Situation Kunst der Ruhr-Universität Bochum 2015.

Zeigen sich Wahrnehmen und Denken im Kontext von Kunst und Philosophie als Teilhabe an der Möglichkeit, in den mit ihnen einhergehenden ordnenden Prozessen von Unterscheiden und Verbinden kraftvolle Wirkungszusammenhänge auf die Probe zu stellen und auf diese Weise sichtbar zu machen? Wahrnehmen als Möglichkeit zur Teilhabe an einem kraftvollen Wirkungszusammenhang scheint aus der Sicht Merleau-Pontys in der *Struktur* vermittelt. Diese ist, die wie deutlich wurde, nicht in einer Substanz zu finden. Merleau-Ponty bezieht sich in der Beschreibung seiner Auffassung auf die Gestaltpsychologie, die mit dem Begriff *Struktur* »Konfigurationen des Wahrnehmungsfeldes« bezeichnete, »jene Ganzheiten, die durch Kraftlinien gegliedert sind und wo auf diese Weise jedes Phänomen seinen lokalen Wert zuerteilt bekommt.«<sup>312</sup> In der *Struktur* kommt uns die Welt sozusagen auf halbem Weg entgegen. In der Teilhabe dieses Entgegenkommens von Wahrnehmbarkeit, Denkbarkeit und Fühlbarkeit finden Elemente ihren sichtbaren Platz, während andere Teile unsichtbar bleiben. Sie wirken in ihrem Unsichtbar-Bleiben für das Wahrnehmen der Welt genauso mitbestimmend wie die sichtbaren Elemente. In der *Struktur* wirken Form und Inhalt ineinander und sind untrennbar verbunden. Merleau-Ponty beschreibt sie als zwielichtige, ambivalente und janusköpfige Mittlerin. Sie vermittelt und ordnet Gestaltelemente im Zueinander eines Ganzen im Hinblick auf sinnhafte Anschlussmöglichkeiten. Diese ermöglichen in ihrer lebendigen beweglichen Variabilität verschiedene Sichtweisen. Dabei trägt dieser einem in der Welt auf halbem Weg entgegenkommende sinnhafte Anschluss einen, wie Merleau-Ponty es nennt, »schweren Sinn« in sich.<sup>313</sup> Man könne, so Merleau-Ponty, unser Verhältnis zur *Struktur* auch so beschreiben, dass die *Struktur* einen eher hat, als dass man sie hat, sie wird »als selbstverständlich praktiziert«.<sup>314</sup> *Struktur* ist für Merleau-Ponty auf diese Weise ein unseren kulturellen Praktiken unbeachtet innewohnender Bestandteil. Sie vermittelt auf zwei ineinandergreifende Weisen sinnhafte Anschlüsse, indem sie »die Elemente, die in sie eintreten, nach einem inneren Prinzip« des Sinnes organisiert.<sup>315</sup> Darin, dass sie das leistet, besteht der *schwere Sinn*, den die *Struktur* trägt und vermittelt. Auf dieser Ebene sind wir in der *Wirksamkeit* der *Struktur* und ihr quasi »ausgesetzt«. In dieser Wirksamkeit lässt die *Struktur* eine Realität sichtbar werden, die unterschiedliche Sichtweisen

<sup>312</sup> Merleau-Ponty 2003, 229.

<sup>313</sup> Vgl. Merleau-Ponty 2003, 229 ff.

<sup>314</sup> Vgl. Merleau-Ponty 2003, 229 ff.

<sup>315</sup> Merleau-Ponty 2003, 229 ff.

zulässt und entgegenkommende sinnhafte Anschlüsse ermöglicht.<sup>316</sup>

Wenn Merleau-Ponty im Zusammenhang mit seiner Beschreibung von *Struktur* von zweierlei Sinn spricht, den diese trägt, und zwar wie oben angeführt von einem *schweren Sinn*<sup>317</sup>, erinnert das an Roland Barthes *entgegenkommenden* und *stumpfen Sinn* und wird damit vielleicht verständlich.<sup>318</sup> Barthes hat die beiden Begriffe anhand von Fotogrammen aus Sergej Eisensteins Film *Panzerkreuzer Potemkin* aus dem Jahr 1925 entwickelt. Georges Didi-Huberman weist darauf hin, dass es Roland Barthes bei dieser Unterscheidung von *entgegenkommendem* und *stumpfem Sinn* darum ging »zu verdeutlichen, wo z. B. »Klagebilder« lediglich entgegenkommenden Sinn, d. h. Bedeutung produzieren, und wo es ihnen gelingt »stumpfen Sinn« zu ergeben, Signifikanz herzustellen...«<sup>319</sup>. Die laut weinenden Frauen verkörpern für Barthes im Kontext von *Panzerkreuzer Potemkin* vor allem *entgegenkommenden Sinn*, also Eisensteins lesbare narrative Bedeutungsproduktion des *Sujets* »Revolution«. Barthes beschreibt den *entgegenkommenden Sinn* als symbolisch vermittelte Intention und Aussage des Autors. Sowohl entgegenkommender als auch stumpfer Sinn sind beide evident, d. h. sichtbar, doch jenen anderen *stumpfen Sinn* charakterisiert Barthes als »glatt«, »hartnäckig« und »flüchtig«. »Er bewirkt, scheint mir, eine totale, das heißt endlose Öffnung des Sinnfeldes«<sup>320</sup>, notiert Barthes. Didi-Huberman verdeutlicht anhand seiner Beschreibung von Montagesequenzen aus Eisensteins Film, dass der stumpfe Sinn gerade dann zum Vorschein kommt, wenn Eisenstein die Klageweiber weniger vorführt, als ihre Bilder in einem Spiel mit Kontrasten zu organisieren, indem er sie mit ganz unterschiedlichen Bildern wie denen einer fressenden Katze oder Wäsche auf Wäscheleinen *montiert* und zusammenstellt. Auf diese Weise wird deutlich, dass sich das *Motiv* als *stumpfer Sinn* zeigt und sich im prozessualen Vollzugs des Formzusammenhangs einer Ordnung herstellt von, in diesem Fall, uneinheitlichen Größen. Das heißt, das *Sujet* »Revolution« (der Arbeiter), das in *Potemkin* gezeigt wird, entspricht nicht dem *Motiv* »Revolution« (der Affekte), das sich im Zusammenspiel der in der Montage hergestellten Differenzen zeigt. »Die Revolution als *Motiv* zeigt sich erst in der Montage von Differenzen, der in jedem Moment, in jedem Intervall ein »stumpfer

---

<sup>316</sup> Vgl. Merleau-Ponty 2003, 230 ff.

<sup>317</sup> Vgl. Merleau-Ponty 2003, 229 ff.

<sup>318</sup> Barthes 1990.

<sup>319</sup> Didi-Huberman 2007, 54.

<sup>320</sup> Barthes 1990, 50.

Sinn« entweicht, wenn man nur dem Rhythmus, dem Pulsieren dieser Differenzen Aufmerksamkeit schenken würde.«<sup>321</sup>

Kann man Kunst und Philosophie als Praxis von Wahrnehmen und Denken von Wahrnehmung und Denken beschreiben, die in der Weise der Ausübung ihrer Tätigkeiten jenes »Pulsieren von Differenzen« mit in den Blick bringt? In welcher Konstellation von Aspekten erscheint eine solche Beschreibung schlüssig?

---

<sup>321</sup> Vgl. Didi-Huberman 2007, 56.

### III. PRAKTIKEN DES ÖFFNENS IN KUNST UND PHILOSOPHIE

»Die Industrie behauptet als das eigentliche Prinzip all ihrer Initiativen, daß jedes menschliche Phänomen, wie jedes natürliche Phänomen auch, dazu geeignet ist, als *ausbeutbares Material* behandelt zu werden, daß es infolgedessen den Variationen des Wertes und obendrein all den *Ungewißheiten der experimentellen Erfahrung* zu unterwerfen sei.«<sup>322</sup>

»Dennoch haben Handeln, Sprechen und Denken in ihren weltlichen Charakteren mehr miteinander gemein als ein jedes von ihnen mit dem Herstellen und der Arbeit. Sie sind nämlich schlechterdings »unproduktiv«, sie bringen nichts hervor, und als Tätigkeiten sind sie so flüchtig wie das Leben selbst.«<sup>323</sup>

Was heißt nun überhaupt *öffnen* in einem starken Sinn? Praktiken des Öffnens, um deren Beschreibungsansatz es im Anschluss geht, sollen schließlich nicht alles sein. *Öffnen* bezeichnet zuerst einmal einen spezifischen Modus von Tätigkeiten des Ordnen im Rahmen einer künstlerischen und einer philosophischen Praxis des Wahrnehmens und Denkens, die einen Blick eröffnen, indem sie eine Sicht aufrichten.<sup>324</sup> Die mit dieser Praxis verbundenen Tätigkeiten sind, mit Rancière betrachtet, un-unterschieden von vielen unserer menschlichen alltäglichen Tätigkeiten, wie z. B.: gehen, schreiben, walzen, schneiden, aufstellen, zusammenstellen, variieren, fragmentieren usw. Die Weise der Ausübung dieser Tätigkeiten ist jedoch im künstlerischen Kontext anders als in alltäglichen Funktionszusammenhängen nicht auf ein von vornherein bestimmtes Endergebnis ausgerichtet. Dennoch gibt es auch hier ein Ergebnis, welches jedoch Fragen aufwirft und die mit der Betrachtung der Sache verbundenen Prozesse des Wahrnehmens und Denkens mit in den Blick bringt. Das Ergebnis eröffnet im Fall einer künstlerischen oder philosophischen Arbeit eine Sicht, welche die mit dem Wahrnehmen, dem Fühlen und dem Denken der jeweiligen Konfiguration verbundenen kraftvoll wirksamen Prozesse thematisiert. Diese Prozesse zeigen sich in der präsenten Anschauung des Kunstwerkes in der Weise des jeweiligen Material-Einsatzes mitreflektiert. Banale alltägliche Tätigkeiten können so im Rahmen von Kunst und Philosophie in den Konfigurationsprozessen der Elemente eines Materialzusammenhangs bedeutungsfreie leere Momente und polyvalente Zonen entfalten, die den gewohnten Alltagsmodus von Wahrnehmen und Denken unterbrechen. Diese mehrdeutigen leeren Momente eines Formzusammenhangs zeigen sich in Ordnungs- und Anschlussmöglichkeiten und als offene Zwischenräume. In der Spannung von mehrdeutigen leeren Zonen zu wiederum

---

<sup>322</sup> Klossowski 1998, 20 ff.

<sup>323</sup> Arendt 2002, 113.

<sup>324</sup> Vgl. Mersch 2014b, 15 ff.

deutlich hervortretenden Formelementen zeigt sich eine den menschlichen Formvollzug tragende Kraft als generativ wirksam. Diese wirkt im Konfigurieren einer Konstellation motivierend und erweist sich in den unterschiedlichen Weisen des Ordnen als leiblich erfahrbar und wird so reflektierbar. Keineswegs allein entscheidend ist, *was* geordnet wird, sondern auch die Frage *wie* etwas geordnet wird, zeigt sich genauso wirksam wie die Erfahrung, *dass* in der Weise des wahrnehmenden und verstehenden Verknüpfens und Trennens der Elemente der Konstellation einer Zeigeordnung Unterschiedliches sichtbar wird. Kurz: im lebendigen Prozess von Unterscheiden und Verbinden der Formelemente einer Sache treten kraftvolle Wirkungszusammenhänge und Widersprüche zutage. Der jeweilige Formzusammenhang des Kunstwerkes fungiert im Rahmen einer Praxis des Wahrnehmens als operativer Modus der ordnenden Prozesse im Trennen und Verknüpfen. Dieser Modus lässt sich als Zusammenwirken einzelner Aspekte beschreiben.

Die Frage danach, wie künstlerisches Wissen und Handeln überhaupt möglich ist, zeigt sich verbunden mit der Frage nach der Wirklichkeit menschlicher Tätigkeit in einem Werk. Darauf weist Christoph Menke in seinem Buch »Die Kraft der Kunst« hin.<sup>325</sup> Dass die Frage nach der Möglichkeit von Kunst die Grundfesten der Philosophie betrifft, ist ebenfalls Teil seiner Ausführungen. Christoph Menke spricht von der »Kraft der Kunst« als eine Erfahrung, an der jeder Mensch gleichermaßen, qua Menschsein, in seinem Formerleben und Formvollziehen Anteil haben kann. Interessanterweise weist Dieter Mersch in seiner Beschreibung der Differenz von Medium und Form im Zuge seiner Sichtweise des Medienbegriffs von Niklas Luhmann darauf hin, dass im Verlauf der Vorgänge von Beobachten wie auch von Unterscheiden und Verbinden »Formen keinen ontologischen Status besitzen, sondern lediglich einen operativen«.<sup>326</sup> Formen entstehen und vergehen in jenen Vorgängen von Unterscheiden und Verbinden. Sie sedimentieren, hinterlassen Spuren und Notationen, hinter die man nicht in ein zuvor noch Un-unterschiedenes zurückgehen kann. Sie dauern »den Augenblick, den ihre Funktion erfordert«<sup>327</sup>, wie in einem anderen Zusammenhang zu Beginn dieser Arbeit bemerkt wurde. Für Dieter Mersch erweist sich ein Medienbegriff insofern markant, als er die Weise und das materiale Bedingungsgefüge einer

---

<sup>325</sup> Menke 2013, 39.

<sup>326</sup> Mersch 2006, 2011 ff.

<sup>327</sup> Brook 2001, 114.

Formartikulation konkretisiert und beschreibbar macht. Wobei *Medium* und *Form* nur in den Wirkungen ihres Ineinandergreifens als *Differenzen* greifbar werden, sie »übersetzen, transformieren oder verschieben«, während sie selbst nur im Bezug auf den Prozess ihres Unterscheidens und Verbindens beschreibbar scheinen.<sup>328</sup> Jener Prozess ist gemeint, wenn von »Formvollzug« die Rede ist. Von einem vergleichbaren *Übersetzen* war im vorliegenden Text mit Hinweis auf Latour bereits als »Modus eines verflochtenen Ineinandergreifens von Vermittlungsprozessen als grundlegende Qualität einer gesamten Handlungskette« im Zusammenhang des Begriffes vom Modus *Vermittlung* bei Adorno die Rede. Man kann in diesem Kontext auch auf Merleau-Ponty zurückgreifen und von der *Struktur* sprechen, in deren vermittelnder Wirksamkeit Wahrnehmen und Denken an einem kraftvollen Zusammenhang teilhaben. Christian Bermes beschreibt das organisierend vermittelnde Prinzip der *Struktur* treffend: »Strukturen treten als Funktionen auf, die sich in der Realität artikulieren; sie fungieren nur insofern als Träger von allgemeinen Ordnungszusammenhängen, als sie sich im Besonderen manifestieren. Und in diesem Sinn kann die Struktur auch nicht das Besondere ersetzen, sondern nur das Besondere zu dem werden lassen, was es als Besonderes immer sein wird.«<sup>329</sup> Im wahrnehmenden und verstehenden Formvollzug des Zusammenhangs einer Konstellation kann erfahrbar werden, wie deren Elemente in den unterschiedlichen Weisen ihrer Aufteilbarkeit zueinander stehen und kraftvoll zusammenwirken. Die Erfahrbarkeit der Teilhabe an einer in den orientierenden ordnenden Wahrnehmungs- und Denkprozessen generativ wirksamen Kraft, wie sie im Zusammenhang der Werke von Richard Serra und von Merleau-Ponty möglich wird, beinhaltet ein den scheinbar selbstverständlichen unreflektierten Alltagsmodus unterbrechendes Moment. Dieses Moment kann in den mehrdeutigen Anschlussmöglichkeiten des Wirkungszusammenhangs einer Konfiguration von Elementen eine befremdende Sicht eröffnen. In dieser Sicht können bis dahin unsichtbare, aber konstitutiv wirksame Bestandteile eines Wahrnehmungs- und Denkprozesses hervortreten. Dieter Mersch spricht im Zusammenhang des bereits erwähnten »sich zeigenden Zeigens« eines Kunstwerkes von einer »Reflexivität im Zeigen«.<sup>330</sup> Im Zeigen wird die zugrundeliegende Materialität sowohl als auch die Wahrnehmung in der

---

<sup>328</sup> Vgl. Mersch 2006, 2017 ff.

<sup>329</sup> Bermes 2003, XXIV.

<sup>330</sup> Mersch 2014b, 40.

Konfigurationsweise eines Materialzusammenhangs aufgegriffen und thematisiert. *Zeigen* und *Sich-Zeigen* greifen in einem Prozess künstlerischen Tuns beständig ineinander und bringen sich gegenseitig hervor. Auch in diesem Kontext kann man sich noch einmal den Titel der Ausstellung »Work comes from Work« von Richard Serra in Erinnerung rufen. Dieses Tun stellt in seiner Experimentalität mehr ein tätiges Hervorbringen dar als ein vorherbestimmtes Machen. Die damit verbundenen Tätigkeiten lassen sich mithilfe von Verben benennen, wie z. B. Richard Serra es in seiner Verben-Liste getan hat. Ich spreche im Zusammenhang dieser Tätigkeiten im Kontext einer künstlerisch-ästhetischen Praxis von *Praktiken des Öffnens*.<sup>331</sup> Bereits Adorno spricht vom *Offenen* und Ungedeckten und zielt damit auf den motivierend wirksamen konkreten Widerspruch, der sich in einem Denkvorgang auftun kann. Dieter Mersch liefert einen Ansatz der Beschreibung eines Öffnungsvorganges. Er fasst die Öffnung eines Blicks als Wirkung eines beständigen Hinweises auf die Medialität eines ›Durch‹ im Prozess eines wahrnehmenden Formvollzugs. In diesem »mit in den Blick bringen« des Zeige-Vorgangs thematisiert sich dessen durchscheinende Medialität und »die Spezifik ihrer ästhetischen Performanz. Sie bewirkt eine Öffnung.«<sup>332</sup> Auch Mersch betont, dass »das Offene« nicht direkt angepeilt und kontrolliert werden kann. Es *zeigt sich* und wirkt als *logische Form* different zur Voraussetzungslogik des Zeigevorganges. Mit Adorno würde sich »das Offene« im Versuch eines direkten Zugriffs auf seinen Begriff reduzieren. Doch man hat es mit einem kraftvollen Wirkungsgefüge zu tun, in dessen lebendigem Formvollzug eines Zusammenhangs ein Öffnungsprozess nicht zwingend hervorgebracht wird: »... das Offene ist nicht das Produkt einer Teleologie; es *passiert* vielmehr im Prozess einer Differenzierung, die zwar nicht ohne die Aktivität eines Subjektes auskommt, aber auch nicht ›ur-sächlich‹ *durch (dia/per)* es inszeniert und kontrolliert wird.«<sup>333</sup>

Zum Vorschein kommen im Zuge eines Öffnungsvorganges, wie er im Zusammenhang eines künstlerischen oder eines philosophischen Werkes stattfinden kann, unterschiedliche Wirksamkeiten. Es zeigen sich sowohl organisierende vermittelnde Wahrnehmungs- und Denkstrukturen in Form von sinnhaften Anschlussmöglichkeiten und entsprechende aufteilbare Ordnungen, als

---

<sup>331</sup> Vgl. auch Mersch 2014b, 41.

<sup>332</sup> Vgl. Mersch 2014, 64 ff.

<sup>333</sup> Mersch 2014, 65.

auch das kraftvolle Ineinander-Wirken von unterschiedlichen Ebenen eines Wahrnehmungs- und Denkvorganges. Die Konfigurationsweise des Zusammenhangs einer Konstellation kann die Möglichkeit zur Teilhabe an einer im ordnenden Trennen und Verbinden von Wahrnehmen und Denken zum Vorschein kommenden, generativ wirksamen Kraft eröffnen. Die Möglichkeit einer Teilhabe an jenem kraftvollen Wirkungszusammenhang steht Menschen qua Vermögen wahrzunehmen und zu denken zur Verfügung.<sup>334</sup> Dass ein Kunstwerk eine Weltauffassung öffnet, findet weder zwingend statt noch kann es ausgeschlossen werden. Es kommt vor. Der lebendige Formvollzug eines Kunstwerkes kann die Möglichkeit einer Teilhabe an kraftvollen Wirkungszusammenhängen im Wahrnehmen und Denken eröffnen, in deren Erfahrung sich *Vermittlung* als Modus zeigt.

Dieter Mersch spricht von »künstlerischem Denken«, das im Ineinanderwirken von intentionalem *Zeigen* und intentional nicht kontrollierbaren *Sich-Zeigen* mit medialen Reflexionen auf ikonische Differenzen arbeitet. In der in der Konfigurationsweise seines Materialzusammenhangs durchscheinenden Medialität wirft das Kunstwerk den Blick durch die künstlerische Thematisierung unterschiedlicher Strategien des Zeigens auf den Vorgang seines Blickens zurück.<sup>335</sup> Dieses visuelle Denken beschreibt Mersch als ein Ineingreifen der Vorgänge von intentional steuerbarem Zeigen und ereignishaftem nicht-intentionalem Sich-Zeigen im Prozess des Formvollzugs. Jenes Mit-in-den-Blick-Geraten von Unterscheiden und Verbinden im Formvollzug thematisiert den Modus Vermittlung in verschiedener Hinsicht. Es thematisiert sowohl die Medialität der präsenten materiellen Konfiguration als auch den Wirkungszusammenhang, der dem Vorgang des Blickens selbst als Prozess des Konfigurierens eines Zusammenhangs von Elementen innewohnt. Mersch spricht von einem »steten Hinweis auf das ›Durch‹ (*dial/per*)«, das auf »die Medialität der Reflexion, die Spezifik ihrer ästhetischen Performanz« weist.<sup>336</sup> Er spricht an anderer Stelle auch von einem »zeigenden Denken«, das »in einer Materialität

---

<sup>334</sup> Vgl. Rancière 2009 und vgl. Reichert 2013: André Reichert weist interessanterweise in seiner Arbeit »Diagrammatik des Denkens« darauf hin, dass Descartes mit dem Satz »Der gesunde Verstand ist die bestverteilte Sache der Welt« zu Beginn seiner Arbeit *Discours de la methode* keinen Sinn ausdrückt, sondern eine Auffassung anbietet, welche alle Menschen als verstandesbegabt ausweist. Indem er unterschiedliche Meinungen zum Thema auf Erziehung zurückführt, ist der Verstand gefordert, sich in Operationen des Vergleichens seiner unterschiedlichen Tätigkeitsformen als einheitsstiftendes grundlegendes Element von Anordnungen zu reflektieren.

<sup>335</sup> Vgl. Mersch 2014, 64 ff.

<sup>336</sup> Mersch 2014, 64.

wurzelt, die es an Präsenz und Erscheinen bindet.«<sup>337</sup> Dieses Denken besitzt in der Weise seiner Entfaltung keine ausschließende Negativität und kann nicht zeigen, was es nicht zeigt. Freilich kann dieses »zeigende Denken« im Wechsel von einem Modus der symbolischen Repräsentation und dem Modus des Medialen ein Spiel von Kontrasten und Differenzen erzeugen.<sup>338</sup>

Zu betonen ist noch einmal, dass es im Zuge des vorliegenden Beschreibungsansatzes nicht darum geht, das repräsentative *was* des Sujets eines Kunstwerkes als völlig irrelevant zu charakterisieren. Es geht darum, dessen scheinbare Hauptrolle in eine von mehreren möglichen Herangehensweisen umzuschreiben. Ein Kunstwerk lässt sich in meinen Augen nicht auf eine Aussage reduzieren, die dann als Sprache, Sinnbild oder Zeichen auf etwas verweist, was angeblich eigentlich nicht wirklich vorhanden ist. Dieter Mersch beschreibt diese Problematik treffend: Solange man künstlerische Prozesse »als Reflexionen im Symbolischen missversteht und allein auf Referentialität und Repräsentationalität zuschneidet, bleibt man unterhalb ihrer Schwelle: Sie werden dann auf Prämissen ihrer Semiotizität und damit auf Zeichenprozesse verpflichtet, die zuletzt immer nur einem Modell von Substitution folgen können. Reflexion als ›Aus-Sage‹ hält am Inhalt, dem Sujet des Ikonischen fest und adressiert gerade nicht das Sichtbare und seine Erscheinungen ...« Auch Jaques Rancière zielt in der vorliegenden Sicht nicht darauf, die Repräsentation völlig zu eliminieren, sondern referentielle Bedeutung erhält als Element in einem Wirkungszusammenhang von mehreren Elementen einer Konstellation einen angemessenen Platz. Rancière sieht einen politisch wirksamen Anteil von Kunst in einer Schärfung der Sinne für vorhandene Widersprüche vorgeblicher Aus-sagen einer Sache oder einer Handlung, jenseits ver-argumentierter Bedeutungszuschreibungen.<sup>339</sup> Vielleicht kann man in dieser Schärfung der Sinne für vorhandene Widersprüche ein qualitatives Mehr im Umgang mit Kunst und Philosophie verorten? Im Zusammenhang dieser Frage zeigt sich in der Philosophie mit einem Begriff von »Praxis« nicht zuletzt auch die Thematik der *Selbstzweckhaftigkeit* einer Tätigkeit verbunden. Von ihr ist die Rede, wenn eine Handlung Sinn und Ziel in sich selbst findet. Wenn z. B. Martin Seel konstatiert »Prozesse der ästhetischen Wahrnehmung und Herstellung genügen sich selbst« betont er, dass künstlerisches

---

<sup>337</sup> Mersch 2014b, 41.

<sup>338</sup> Vgl. Mersch 2014b, 38; Mersch spricht hier vom »sich zeigenden Zeigen« als »Zerzeugung«. Vgl. auch Seel 2003, 176: »Künstlerische Objekte stellen sich in der genauen Organisation ihres Materials aus ...«.

<sup>339</sup> Vgl. Rancière 2008, 88ff.

Tun insofern seinen Lohn in sich selbst trägt, als sich in der jeweiligen Ausübung der Tätigkeit ein »gesteigertes menschliches Existenzbewusstsein« und ein »Spielraum der Selbstbegegnung« entfalten. Diese Entfaltung wird dabei freilich nicht als Training für im gesellschaftlichen Vergleich scheinbar ernster zu nehmende ökonomisch produktive Einsätze betrachtet.<sup>340</sup> Es gilt in diesem Zusammenhang auch nicht automatisch, dass eine persönlich erfüllende Tätigkeit de facto nur persönlichen Wert oder Sinn herstellen würde. Was in der Konfiguration des Materialzusammenhangs eines Kunstwerkes befremdend sichtbar werden kann, wie selbstverständlich auch immer manche der jeweiligen Elemente uns bis dahin erschienen sein mögen, kann eine spezifische Sicht auf den Modus *Vermittlung* im Zusammenhang unserer Lebensform eröffnen. Eine sinnliche Form kann eine festgefügte Weltauffassung öffnen – das ist es, was eine künstlerische Form in der Erfahrung ihres Form-Seins anbietet, jenseits davon bestimmter Gegenstand zu sein, der vielleicht angeblich von etwas berichtet, das nicht präsent ist. Freilich wirken Kunstwerke nicht zwingend, auch wenn es Werke gibt, deren Wirkung leiblich spürbar sein kann, wie z. B. die Erfahrung von Arbeiten des amerikanischen Künstlers Richard Serra zeigt. Ob nun das »Glück« eines Vorgangs der »Ent-selbst-verständlichung« im Zusammenhang einer philosophischen oder künstlerischen Betrachtung einer Sache oder eines Kunstwerkes »im Auge des Denkenden« oder des Wahrnehmenden aufgeht und ob dieser es dann als »Glück« empfindet, kann nicht bewiesen werden.<sup>341</sup> Auch wenn Museen mit spektakulär inszenierten Ausstellungen und intelligenten Texten um hohe Besucherzahlen werben und manche zeitgenössische Kunstwerke zu phantasmatischen Marktpreisen gehandelt werden, stellt sich dennoch wiederholt die Frage: woran liegt es, dass manche Kunstwerke sich nicht vollständig auf den Wert einer Ware reduzieren lassen? Eine philosophische Beschreibung sieht sich in diesem Kontext vor die Schwierigkeit gestellt, dass man genauso wenig wie man jemanden dazu zwingen kann, sich selbst zu reflektieren, man kaum jemanden zwingen kann, die Konfiguration eines Materialzusammenhangs gleich intensiv wahrzunehmen. Manche Empfindungen können in Form von Gehirnströmen gemessen werden. Bei solchen Messungen geht es nicht darum, dass wir alle das Gleiche wahrnehmen müssten. Auch der in der vorliegenden Arbeit formulierte Blickwinkel beruht darauf, Wahrnehmen,

---

<sup>340</sup> Seel 2014, 257 ff.

<sup>341</sup> Vgl. Adorno, 1986/2003, Bd. 10.2, Resignation, 798.

Denken und Empfinden als Möglichkeit zur Teilhabe an einem kraftvollen Wirkungsgefüge zu betrachten. *Dass* etwas erscheint und sich zeigt, findet in jener wahrnehmenden, denkenden und empfindsamen *Teilhabe* ihr potentiell Spannungsfeld.

Die antike Tradition des Denkens einer Spaltung der Welt in sinnlich wahrnehmbare Dinge und sinnlich nicht wahrnehmbare ideelle unveränderliche Urbilder findet Ausdruck in Platons Ideenlehre und dessen Konzept einer *Teilhabe/methexis* der niederen Einzeldinge an den höherstufigen ideellen Urbildern. Die profanen speziellen Dinge können bestimmt werden, weil sie an der höherrangigen allgemeinen umfassenden Vollkommenheit als dem »Sein der Ideen teilhaben«.<sup>342</sup> Aufgrund dieser *Teilhabe* weisen die Dinge Gemeinsamkeiten mit den Ideen auf, anhand derer sie klassifiziert werden können, mit denen sie freilich keineswegs identisch sind. Ein solches Teilhabekonzept als Denkfigur eines geistigen Prinzips wird heute von dem französischen Philosophen Jaques Rancière auch auf das Denken von Prozessen in der sinnlich-sensorischen Wahrnehmungsebene angewendet. Wobei Rancière sich des Konzeptes bedient, ohne dabei meines Wissens nach auf eine Trennung von »geistig« und »sinnlich« zu rekurrieren. Rancière unterscheidet in »Die Aufteilungen des Sinnlichen« zwischen Sensorischem und Sinnlichem. Als »sensorisch« betrachtet er rein körperliche Wahrnehmungseindrücke, während »sinnlich« bereits sinnhafte Einheiten und Anschlussmöglichkeiten eröffnet. Ich komme im Folgenden auf seine Auffassung zu sprechen. Die Erfahrung eines Kunstwerkes und die »philosophische Erfahrung«<sup>343</sup> kann das gewohnte alltägliche Wahrnehmen und Denken irritieren und unterbrechen. In dieser Unterbrechung kann der Modus *Vermittlung* als konstitutiver Bestandteil unserer Lebensform sichtbar und spürbar werden. Diese Erfahrung kann die Möglichkeit der *Teilhabe* an einer sich in den ordnenden Prozessen von Trennen und Verbinden im Wahrnehmen und Denken entfaltenden generativ wirksamen Kraft eröffnen. Jene generative Kraft kommt in einem beständigen prozesshaften Werden, in einem »Prozess fortgesetzter Zeugung«<sup>344</sup> in den Anwendungszusammenhängen künstlerischer und philosophischer Praxis wirksam zum Ausdruck. Unser Vermögen zur Teilhabe an

---

<sup>342</sup> Vgl. Ulfing 1997, 267 ff.

<sup>343</sup> Adorno 1986/2003, Bd. 6, 50 ff. und 57 ff.

<sup>344</sup> Vgl. Jullien 2012, 76. Jullien weist darauf hin, dass der abendländischen »Vorstellung der Schöpfung« die Auffassung eines Übergangs von Nicht-Sein zu Sein als Gestaltung fester Formen zugrundeliegt, während die chinesische Sicht Vorgänge wie »Modifizieren«, »Transformieren« und »Variieren« als Bedingung für den Prozess des Entstehens betrachtet.

der Wirksamkeit dieser Kraft beinhaltet ein Moment der Erfahrung eines beständigen Aufteilens und Ordners in den Prozessen von Wahrnehmen, Denken und Empfinden. Damit einher geht auch die Möglichkeit einer Erfahrung von Aufteilbarkeit und Um-ordenbarkeit der Welt. Künstlerische Ordnungs- und Aufstellungsformen arbeiten mit solchen Vorgängen des Aufteilens. Es gibt extrem reduzierte künstlerische Arbeiten wie z. B. die von Fred Sandback, die mittels einiger weniger Elemente wie Faden, Boden und Wand, einen spezifischen Wahrnehmungsraum erzeugen. Auch Richard Serra, auf dessen Arbeit ich im Folgenden noch einmal zu sprechen komme, arbeitet mit einer Reduktion auf einige bereits erwähnte wenige Größen. Es gibt als Kontrastbeispiel dazu extrem üppig angelegte künstlerische Arbeiten, wie z. B. die von Thomas Hirschhorn, die eine Überfülle gegensätzlicher Materialelemente inszenieren, welche in Form von einander störenden Elementen und sich darin verstärkenden Kontrasten wirksam werden.



Fred Sandback: *Cornered Triangle, Fifth of Ten Cornered Constructions*, 1980, Galerie Lisson, Mailand 2003.



Thomas Hirschhorn: *Too Too – Much Much*, Museum Dhondt-Dhaenens (Durle, Belgien), 2010.

Jedes der in Folge verwendeten Text-Fragmente zeigt sich in seinem ursprünglichen philosophischen Herkunftskontext in einem etwas anderen Licht, als im Zueinander der vorliegenden Zusammenstellung. Die andeutende und manchmal bildhafte Rede des Textes hat möglicherweise ihren Ursprung in

meiner Tätigkeit als bildende Künstlerin. Formulieren besteht in wahrnehmend und denkend ordnenden Vorgängen von Trennen und Verbinden, in Tätigkeiten wie Heraus-Stellen und Heraus-Greifen, Zusammen- und Gegenüber-Stellen, Fragmentieren, Variieren, Verknüpfen, Aufteilen und Neu-ordnen von Elementen einer Konstellation. Die folgende Beschreibung von Wahrnehmen und Denken im Zusammenhang eines Kunstwerkes formuliert sich als Vorgang des Aufteilens und Zueinander-Stellens von Bestandteilen philosophischer Texte zum Entwurf einer Konstellation aus sieben Aspekten. Ob man nun Texte als Bestandteil sinnlicher Ordnungen begreifen darf, ist sicher eine Diskussion wert, trägt jedoch als Frage an dieser Stelle vorerst wenig Produktives bei. Dass man Kunst zum Bestand der sinnlichen Welt zählt, wird wiederum mancherorts so sehr betont, dass es so aussehen mag, als sei ihr jegliches Denken fremd.



Fischli & Weiss: *Plötzlich diese Übersicht*, 200 ungebrannte Tonskulpturen, 1981.

Polarisiere und es erscheint diese vom Schweizer Künstlerduo Fischli und Weiss 1981 bildhaft ironisch in Tonfiguren paraphrasierte »plötzliche Übersicht«, die sich als Gegensatzpaare übersichtlich strukturiert in das Nacheinander eines Textes bringen lässt. Wahrnehmen, Denken und Empfinden sind natürlich bei genauer Betrachtung keineswegs so klar voneinander zu trennen. Nach dem Ende des Geniekults kann man inzwischen davon ausgehen, dass künstlerische Tätigkeitsformen nicht abgekoppelt von Reflexionsprozessen ablaufen. Gerhard Gamm konstatiert eine Nähe der künstlerischen zur philosophischen Reflexion, indem beide »unter Rückgriff auf ihre Darstellungsmittel« es unternehmen », die Bedingungen ihrer Tätigkeiten zu klären.<sup>345</sup> Und wenn man, wie Martin Seel oder Dieter Mersch davon ausgeht, dass Kunstwerke zeigen, dass sie zeigen, impliziert auch dies ein grundlegend selbstreflexives Moment künstlerischer Praxis.

<sup>345</sup> Vgl. Gamm 2012, 9.

## Entwurf einer Konstellation

*»Wir dürfen nämlich bei diesem Strukturmoment deshalb von einem Geistigen reden, das mehr ist als das bloß Sinnliche, weil es an keinem isolierten Sinnlichen allein dingfest zu machen, will es nicht irgendein sinnliches Moment des Kunstwerkes an sich genommen ist, sondern weil es eigentlich ein Relationsbegriff ist, also etwas, was überhaupt nur durch das Verhältnis der verschiedenen sinnlichen Momente zueinander greifbar wird ...«<sup>346</sup>*

Verstehen und Erkennen leben wesentlich davon, dass dem, was wir als Denken und Wahrnehmen bezeichnen, vom Standpunkt des bestimmenden Denkens aus betrachtet beständig Missverständnisse, Fehler und Störungen unterlaufen. Womit wir im Denken und Wahrnehmen unentwegt Zusammenhänge herstellen, mithilfe derer Orientierung stattfindet, darin spiegeln sich Denkweisen. Charakteristisch für die »Praktiken des Öffnens« ist, dass in der Beschreibung ihrer Tätigkeiten Verstehen nicht als Vollzug eines bestimmenden Operierens aufgefasst wird, sondern als erfahrende Teilhabe am Formverlauf einer Sache. Wie fasst man einen Gestus des Öffnens, dessen Einstellung bzw. Gestimmtheit derart gestaltet ist, nicht zweckbegründet auf eine Schließung hin zu öffnen, sondern vor allem zu öffnen *für* die Möglichkeit einer Teilhabe am kraftvollen

Wirkungszusammenhang eines Formverlaufs im Wahrnehmen und Denken?

Jacques Rancière beschreibt Ästhetik als »spezifische Ordnung des Identifizierens und Denkens von Kunst. Ästhetik ist eine Weise, in der sich Tätigkeitsformen, die Modi, in denen diese sichtbar werden, und die Arten, wie sich die Beziehung zwischen beiden denken lässt, artikulieren, was eine bestimmte Vorstellung von der Wirksamkeit des Denkens impliziert.«<sup>347</sup> Betrachtet man den Vorgang des Erkennens als Formverlauf, nämlich als den Vollzug eines Zusammenhangs der einzelnen Elemente einer Sache, werden im Aufteilen »der Räume, Zeiten und Tätigkeiten« Prozesse und Zusammenhänge sichtbar und beschreibbar, in deren Verlauf sich kraftvolle Wirksamkeiten einer Teilhabe öffnen können.<sup>348</sup> Eine Praxis des Öffnens ist darauf ausgerichtet, Wahrnehmen und Denken als Teilhabe am Wirkungsgefüge von Welt und Weltauffassung zu erfahren. Man kann in einem solchen Zusammenhang Kunst und Philosophie als vermittelnde Systeme von Wahrnehmbarem und von Denkbarem betrachten. Ihre Vermittlungsleistung beruht auf künstlerischen und philosophischen Praktiken. Diese können schlecht als zielgerichtetes »zweckbegründetes Handeln«<sup>349</sup> auf ein vorher bestimmtes

---

<sup>346</sup> Adorno 2009, 222 ff.

<sup>347</sup> Rancière 2008, 23.

<sup>348</sup> Vgl. Rancière 2008, 26.

<sup>349</sup> Vgl. Menke 2008.

Ergebnis hin beschrieben werden. Sie lassen sich vielmehr als entfaltendes »Tun« und Tätig-Sein mit der Sache (Wahrnehmung und Begriff) entlang von sich entwickelnden Zusammenhängen beschreiben, in deren Verlauf das jeweilige Ergebnis offen ist. Gesa Ziemer geht es in ihrem »Entwurf einer praktischen Ästhetik« ebenfalls um die Betonung eines »Momentes der Öffnung« im Zusammenhang künstlerischen und philosophischen Tuns. Sie weist auf die wesentliche Problematik einer deskriptiven Wiedergabe damit verbundener Tätigkeiten hin: »Der Bewegung des Schöpfens liegt ein Werden zugrunde, das sich durch eine Bewegung ins Offene auszeichnet. Etwas [...] hat vorerst nicht das Resultat, sondern den Prozess im Blick. Aufgrund dieser Auffassung sind Termini wie Prinzip, Arbeitsweise oder Verfahren noch unbefriedigend, weil sie eine aktive Richtungsgebung suggerieren, die, bedenkt man sie im Horizont der Schöpfung, auf Kosten einer offenen Bewegung gehen.«<sup>350</sup> Es geht nun in Folge darum, künstlerisches und philosophisches Tun auf eine Weise zu beschreiben, die deutlich werden lässt, dass Kunst und Philosophie in ihrer Ausrichtung darauf, Zusammenhänge sichtbar und denkbar zu machen, aufteilen, unterscheiden und ordnen, indem sie trennen und verbinden. Sie zeigen Aufteilungen und Ordnungen in den entsprechenden Medien Wahrnehmung und Begriff. Dabei lassen beide Disziplinen dem, was sich in diesem Prozess des Sichtbar-Werdens unvorhergesehen und jenseits berechnender Kontrollierbarkeit zeigt, eine grundlegende Rolle zukommen.

Im Bewusstsein jener Problemstellung einer »offenen Bewegung« wird die Beschreibung einer »Praxis des Öffnens« durch mit ihr verbundene Tätigkeiten und deren Formen unternommen. Vorläufig lassen sich dabei sieben Aspekte formulieren, anhand derer sich künstlerische sowohl als auch philosophische Vorgehensweisen unter philosophischen Gesichtspunkten systematisch auf Übereinstimmungen und Unterschiede hin untersuchen lassen. Sie eröffnen eine Methodenbaustelle, in der einzelne Problemmerkmale angesprochen und mithilfe verschiedener Philosophen ausformuliert werden. Deren Namen sowie die mit ihnen verbundenen Betrachtungsweisen und der jeweilige Sprachgewinn dienen dabei als Hilfsmittel einer differenzierten Beschreibung der einzelnen Aspekte. Ihrer Konstellation liegt Jaques Rancières Betrachtung von Kunst und Ästhetik im Zusammenhang von Aufteilungen des Sinnlichen zugrunde, wie er sie in

---

<sup>350</sup> Ziemer 2008, 56.

verschiedenen später angeführten Texten dargestellt hat. Auf eine Kurzform gebracht werden die Untersuchungs-Aspekte wie folgt benannt:

1. Tätigkeiten des Aufteilens und Ordners
2. Präsenz und Erfahrung
3. Ordnungen und Wirkungswert
4. Erleiden und Nicht-Können-Können: Motiv versus Sujet
5. Logische Form: Zeigen und Sich-Zeigen
6. Selbst-Reflexivität
7. Bewahren und Bewahrheiten

Die folgende Ausführung der genannten Aspekte geht aus von der Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit, dass künstlerische bzw. philosophische Tätigkeiten die Auffassung einer Sache öffnen. Ziel von »Praktiken des Öffnens« ist dabei ein gleichberechtigter gegenseitiger Anwendungszusammenhang von Anschauung und Begriff, in dem beide Bereiche Wirksamkeiten entfalten, ohne sich dabei gegenseitig auf Illustrationen zu reduzieren. Darin wird, wie Gesa Ziemer es formulierte, in einem Zu-einander von »Wahrnehmung und Begriffsfindung [...] mit Kunst reflektiert«.<sup>351</sup>

### **Tätigkeiten des Aufteilens und Ordners**

Praktiken des Öffnens verstehen sich nicht als Erweiterung eines bestimmten Operierens, sondern als Modi von Tätigkeiten des Aufteilens und Ordners von Räumen, Zeiten, Begriffen etc., welche eine *Teilhabe* an der Erfahrung einer grundlegenden Aufteilbarkeit und Ordenbarkeit von Wahrnehmbarem und von Denkbarem eröffnen. Damit einher geht die Erfahrung der grundlegenden Möglichkeit von Ordenbarkeit bzw. der Um- und Neu-Ordenbarkeit von Sinnlichem.

Richtungsweisend für eine solche Auffassung ist der ästhetische Ansatz des französischen Philosophen Jaques Rancière. Rancière legt Wert darauf, zwischen *Sinnlichem* und *Sensorischem* zu unterscheiden. Sensorisches fasst er als rein sinnlich hervorgerufenen isolierten Reiz, während Sinnliches für ihn sensorische Information in Beziehung zu anderen Informationen als »aufgeteilter Sinn (sens): Sinn in Verbindung mit Bedeutung (sens), Sichtbares als Sagbares artikuliert

---

<sup>351</sup> Vgl. Ziemer 2008, 12 und 26.

...«.<sup>352</sup> Diese grundlegende Unterscheidung stellt keine scharfe Trennung dar, sondern betont sowohl eine Verbindung in der Unterscheidbarkeit als auch eine Thematik von »Materialität« im Zusammenhang von Wahrnehmung und Denken.<sup>353</sup> Jaques Rancières Beschreibung von Kunst als »spezifische Form von Sichtbarkeit«<sup>354</sup> ermöglicht die Rede von Praktiken und Tätigkeiten, die anhand von materiellen Tatsachen Sichtbarkeit und Fühlbarkeit gestalten. Rancière spricht dabei von »ästhetischer Denkweise« und meint damit eine Einstellung, die erheblich mehr ist »als ein Gedanke zur Kunst. Sie ist eine Idee des Denkens, die an die Idee einer Aufteilung des Sinnlichen gebunden ist«.<sup>355</sup> Die politische Wirksamkeit von Kunst beruht für Rancière auf der grundlegend gleich-gültig in die Betrachtung von Formen als Formen versunkenen Haltung eines Menschen, der die Welt unaufhörlich in dem, was sie sichtbar werden lässt, verfolgt und mitvollzieht. Kunst ist dabei insofern politisch wirksam, als sie eine sinnliche und reflexive Distanz zur Funktionalisierbarkeit ihrer möglichen Botschaften schafft. Sie erzeugt diesen Abstand durch die Weise ihres Umgangs mit den sinnlichen Aufteilungen von Zeiten und Räumen. Kunst schafft Verteilungen und Neu-Einteilungen von Orten und Plätzen und konfiguriert auf diese Weise Wahrnehmungsverschiebungen.<sup>356</sup> Deutlich mitvollziehbar ist eine solche Neuverteilung eines Ortes z. B. an zwei Arbeiten von Richard Serra, die 1984 zwei verschiedene jeweils aus vergangenen Jahrhunderten stammende Plätze umstrukturierten: *Clara Clara* in den Jardins des Tuileries und *Promenade* im Musee d'Orsay, Paris.



Richard Serra: *Clara Clara*, 1983, Jardins des Tuileries, Paris 2009.

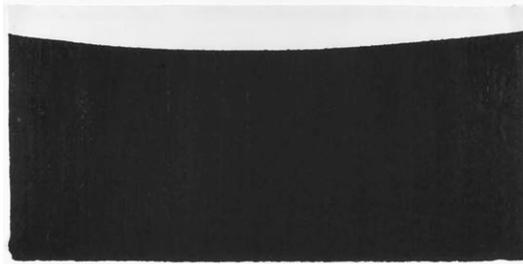
<sup>352</sup> Rancière 2004/2008, 43.

<sup>353</sup> Siehe auch Rudolf Arnheim 1972, 37.: »Die Formwahrnehmung enthält die Anfänge der Begriffsbildung.« *Anschauliches Denken*, Köln:Dumont. Der Hinweis fand sich bei Sibylle Krämer.

<sup>354</sup> Rancière 2008, 77.

<sup>355</sup> Rancière 2008, 69.

<sup>356</sup> Vgl. Rancière 2007/2008, 34.



Richard Serra: *Clara Clara I*, 1985, paintstick on screenprint, 37 x 72 in.



Richard Serra: *Promenade*, 2008, Musee d'Orsay, Paris.

Insofern künstlerische Praktiken mit Sichtbarkeit arbeiten, machen sie auf ihre jeweils spezifische unvergleichliche Weise Veränderung und eine grundlegende Veränderbarkeit von Sichtbarkeit erfahrbar und setzen sich dabei auch über gängige Zuordnungen hinweg. Dass Rancièrè künstlerische Praktiken unter politischen Gesichtspunkten begreift, bedeutet nicht, sie auf diesen Aspekt reduzieren zu müssen. Dass er sie in dem Zusammenhang als Tätigkeiten fasst, die im Aufteilen, Anordnen und Umordnen des Sichtbaren bestehen und darin Teilhabe und Teilnehmen gestalten, ermöglicht eine Lesart künstlerischer Tätigkeit als Praxis des Öffnens von Weltauffassung. Künstlerische Praktiken sind für Rancièrè Untersuchungen der Welt und ihrer Widersprüche. Sie sind als Tätigkeiten sowohl mit anderen Praktiken *vergleichbar* als auch gleichzeitig von ihnen *ununterscheidbar*. Ununterscheidbar sind die Tätigkeiten als solche von unseren üblichen Alltagspraktiken im Umgang mit Materialien, ob es nun sägen, schleifen oder kochen sein mag. Unterscheidbar und damit vergleichbar werden sie im Hinblick auf den Modus ihrer nicht-funktionalen Ausrichtung, in der Wahrnehmen und Denken selbst einer Praxis »ohne Parteinahme« bilden, in der die Welt in einer »anspielungsreichen Logik« neu geordnet wird – wie bereits im

Zusammenhang mit Merleau-Ponty beschrieben wurde.<sup>357</sup> Ich komme auf dieses Thema noch einmal ausführlich im Zusammenhang der Aspekte »ästhetische Erfahrung« und »Selbstreflexivität« zu sprechen. Was künstlerische Praktiken dabei in jedem Fall mit-gestalten, ist die Neuaufteilung jener anderen Praktiken, auf denen ihre Tätigkeit jeweils beruht. Sie setzen »die Landschaft des Sichtbaren, das Verhältnis von Tun, Sein, Sehen und Sagen neu zusammen«.<sup>358</sup> Als Beispiel für die Rückwirkung der künstlerischen Disziplin auf unabhängig davon bestehende Praktiken kann eine anspruchsvolle und enge Zusammenarbeit von Richard Serra mit einem deutschen Stahlwerk sowie einer Montagefirma genannt werden.<sup>359</sup> Serra stellte beide Firmen im Zusammenhang der Herstellung und Aufstellung einiger seiner Stahlskulpturen vor enorme handwerkliche Herausforderungen. Auch die Arbeiten des zeitgenössischen Künstlers Olafur Eliasson, bekannt für seine begehbaren Mammut-Installationen wie »your rainbow panorama«, stellen technisches und handwerkliches Know-How auf den Prüfstand.



Olafur Eliasson, *your rainbow panorama*, seit Juni 2011, Dach des Aros Kunstmuseums, Dänemark.

Künstler wie Richard Serra oder Olafur Eliasson stellen im Zuge der Umsetzung ihrer Arbeiten extreme Anforderungen an die Genauigkeit von Konstrukteuren, Handwerkern und Technikern. Diese sehen sich auf diese Weise herausgefordert, ihr Können und ihren Wissensstand über die bestehenden Grenzen ihrer Zunft hinaus zu entwickeln.

Sowohl Ästhetik als auch Kunst sind in Rancières Auffassung politisch wirksam. Als *Ästhetik* fasst er die Art und Weise des *Identifikationsvorgangs von Kunst*. »Ästhetik bezeichnet einen Modus des Denkens, der sich anhand von

<sup>357</sup> Merleau-Ponty 1984, 85 ff.

<sup>358</sup> Vgl. Rancière 2008, 70.

<sup>359</sup> Siehe Film *Sehen ist Denken: Serra* (2005/2006).

Gegenständen der Kunst entfaltet und sich bemüht zu sagen, inwiefern sie Gegenstände des Denkens sind.«<sup>360</sup> D. h. *Ästhetik* bezeichnet für ihn eine *Denkweise*, in der Kunstwerke als Gegenstände des Denkens beschrieben werden. Und unter *Kunst* versteht er die spezifische *Form einer Konfiguration von Sichtbarkeit*. Diese Konfiguration erweist sich als Kunst, indem sie Sinnliches aus seinen üblichen alltäglichen Verbindungen löst und in dieser produktiven Differenz zu einer alltäglichen Funktionalität die Erfahrung von dessen grundlegender Aufteilbarkeit ermöglicht. *Ästhetik* ist für Rancière politisch, insofern sie die materiellen Bedingungen der Sichtbarkeit von Kunst gestaltet: »Blicke und Urteile durch die wir Kunst von anderen Objekten unterscheiden, bis hin zu den wissenschaftlichen und politischen Theorien, die vorgeben uns die Wahrheit über die ästhetische Illusion zu sagen.«<sup>361</sup> *Kunst* wiederum ist darin politisch, »dass sie ein raum-zeitliches *Sensorium* schafft, durch das bestimmte Weisen des Zusammen- oder Getrenntseins, des Innen- oder Außen-, Gegenüber- oder In-der-Mitte-Seins festgelegt werden.«<sup>362</sup> Sie ist darin politisch, dass sie Räume und Zeiten, Rhythmen, Geschwindigkeiten, Verhältnisse, Orte, Formen und Bedeutungszuweisungen ordnet und in diesem Ordnen verändert. Zudem verändert sie dabei die grundlegenden Beziehungen zwischen Formen des Zusammen- und Alleineseins und ist vor allem darin mit der Politik verbunden: »Denn bevor Politik die Ausübung von Macht oder ein Machtkampf ist, ist sie die Aufteilung eines spezifischen Raums der ‚gemeinsamen Angelegenheiten‘.«<sup>363</sup> Rancière geht dabei aus vom Sinnlichen als Element, das beständig in Anteile partitioniert wird, die wiederum als gemeinsame und exklusive verteilt und in Beziehungen zueinander gesetzt werden. In diesem Aufteilen wird, wie er es formuliert, »die Form der Erfahrung« vorgegeben, und das ist es, was er als »primäre Ästhetik« bezeichnet. Sie gibt in der Gestaltung ihrer Orte und der Gestaltung der Beziehungen von Anteilen einer »Aufteilung der Räume, Zeiten und Tätigkeiten«, die Art und Weise vor, »wie ein Gemeinsames sich der Teilhabe öffnet, und wie die einen und die anderen daran teilhaben.«<sup>364</sup> Primäre Ästhetik ist für ihn das Bedingungsgefüge von Sichtbarkeit. In diesem Gefüge wird konfiguriert, was an dieser Welt welchen Gesellschaftsgruppen gemeinsam

---

<sup>360</sup> Rancière, 2006/2008, 9.

<sup>361</sup> Rancière 2008, 79.

<sup>362</sup> Rancière 2008, 77.

<sup>363</sup> Rancière 2008, 77.

<sup>364</sup> Vgl. Rancière 2008, 26 ff.

ist und auch, was nur einem kleinen Teil vorbehalten bleibt. Jeder Teilhabe gehen bestimmte gesellschaftliche Bedingungen voraus, angefangen damit, wer überhaupt wann Zeit hat, ins Museum zu gehen, von denen aus deutlich wird, was für wen sichtbar oder unsichtbar und gemeinsam oder exklusiv bleibt. Diese Art von jeder Politik zugrundeliegender Ästhetik hat in Rancières Augen nichts mit einer ästhetischen Inszenierung von Politik für die Massen zu tun, sondern er begreift Politik hier als eine grundlegende Form von Erfahrung, die auf sinnlichen Unterteilungen z. B. von Zeiten, Räumen, Reden ... beruht.<sup>365</sup> Keinesfalls begreift er Politik als eine künstlerische Praktik, doch auch die Politik setzt die sinnliche Konfiguration einer bestimmten Welt schon voraus.<sup>366</sup> Von dieser »ersten Ästhetik« ausgehend spricht Rancière dann von den *Tätigkeitsformen* der »ästhetischen bzw. künstlerischen Praktiken«. Darunter versteht er die unterschiedlichen *Weisen des Eingreifens in die Verteilung von Tätigkeiten* und deren »Formen der Sichtbarkeit«.<sup>367</sup> Diese Praktiken bilden zusammen drei Arten eines ästhetischen Regimes, auf die ich im Zusammenhang mit dem vierten Punkt (Motiv und Sujet) genauer zu sprechen komme, die aber an dieser Stelle des Grundverständnisses halber genannt werden: 1. Das ethische Regime der Bilder, 2. Das poetische oder repräsentative Regime der Künste und 3. Das ästhetische Regime der Künste.

Welche Weisen des Ordnen, Aufteilens und Öffnens praktizieren Künstler und Philosophen? Wie bereits im Zusammenhang mit Rancière betont wurde, können viele, vielleicht auch alle alltäglichen Tätigkeiten, Teile künstlerischer Praxis bilden. Und genauso wie für alltägliche Tätigkeiten gilt für die Künstlerischen, dass sie relativ zu ihrem jeweiligen Medium und damit verknüpften technischen Möglichkeiten operieren. Diese Tätigkeiten werden zu einer Praxis des, wie Rancière es nennt, »Ästhetischen Regimes«, indem sie in ihrer Weise des Verknüpfens, Konstellierens und Konfigurierens der eingesetzten Tätigkeiten eine, wie Dieter Mersch es nennt, »Differenzpraxis« eröffnen.<sup>368</sup> Als Beispiel kann auch hier noch einmal die Verbenliste von Richard Serra genannt werden. Dieter Mersch spricht von einer »Praxis des Denkens im Ästhetischen«, die mit Verknüpfungsformen und mit Erscheinungen arbeitet und deren Epistemologie sich im Herstellen von Konstellationen entfaltet, welche ein »Spiel der

---

<sup>365</sup> Vgl. Rancière 2008, 26.

<sup>366</sup> Vgl. Rancière 2004/2008, 37.

<sup>367</sup> Vgl. Rancière 2008, 27.

<sup>368</sup> Vgl. Mersch 2015, 80, 169; siehe auch 166 ff.

Differenzen« ermöglichen, das »auf einer »losen Kopplung«, einem diskontinuierlichen Geflecht von Verteilungen beruht, das aus lauter Konflikten und Oppositionen besteht.«<sup>369</sup> Was heißt das?

Allgemein kann gesagt werden: Tätigkeiten konfigurieren. Sie trennen, verbinden, unterscheiden, teilen auf, ordnen, ordnen um und neu, indexikalieren, lokalisieren, relationalisieren u. ä. Darin werden Zusammenhänge gestiftet und Verhältnisse hergestellt. Dies erfolgt im »Verbraucherkontext« im Hinblick auf ein vorgefasstes Ziel bzw. vorformuliertes Ergebnis. Der Einsatz der Mittel erweist sich als zweckgebunden und dem bestimmten Ergebnis untergeordnet. Auch im künstlerischen Kontext wird mit Ergebnissen hantiert, die als solche jedoch keine vordefinierten Zielangaben darstellen, die es lediglich umzusetzen gälte, sondern deren Ergebnis offen ist. Das Ergebnis eröffnet einen Blick auf die mit seiner spezifischen Konfiguration verbundenen Prozesse des Wahrnehmens, Denkens und Fühlens. Für Kunst gilt: Künstlerisches Tun produziert in der Weise der spezifischen Konfiguration ihres Materials im Formvollzug reflexive Momente von Wirksamkeiten. Diese entfalten sich im Zusammenwirken von Elementen im jeweiligen Zueinander eines Formzusammenhangs. Künstlerische Tätigkeiten arbeiten dabei mit dem Herstellen von Aufteilungen, Streuungen, Verdichtungen, Kohärenzen, Nivellierungen, Steigerungsformen, Übergängen, Kontrasten, Topologien und anderen Ordnungsformen unterschiedlicher Ebenen.<sup>370</sup> Dieter Mersch beschreibt jene Tätigkeit des Verknüpfens im Rahmen ästhetischen Denkens als Montieren und Kombinieren.<sup>371</sup> Begriffe wie *Konstellation* oder *Montage* haben im Rahmen von Ästhetik Tradition vor allem im Zusammenhang der Ästhetischen Theorie von Theodor W. Adorno, der diese Begriffe wiederum u. a. aus seiner Auseinandersetzung mit Kierkegaard und mit Walter Benjamin gezogen hat. Adorno beschreibt *Montage* als eine *deiktische* Methode, die den sinnvollen Zusammenhang von Ganzem und Einzelem als »ästhetisches Konstruktionsprinzip« in Frage stellt.<sup>372</sup> *Montage* besteht im Zusammenführen von unterschiedlichen gegensätzlichen diskontinuierlichen Ausschnitten, Teilen und Sequenzen in einen Formzusammenhang. Sie wurde häufig im Surrealismus verwendet. Ihre Wirkungsweise wird üblicherweise im

---

<sup>369</sup> Mersch 2015, 172 ff.

<sup>370</sup> Siehe auch Mersch 2015, 166 ff.

<sup>371</sup> Vgl. Mersch 2015, 174 ff.

<sup>372</sup> Vgl. Adorno 1986/2003, Bd. 7, 233 ff.

Film und auch im Comic angewendet.<sup>373</sup> Sie entfaltet eine verbindende, sinnhaft-anschlussfähig wirksame Zone unsichtbarer Zwischenbildlichkeit im Zusammenhang verschiedener Szenen und Panels. Was die *Montage* provoziert, erscheint als Wirksamkeit einer Anschlüsse stiftenden Kraft zwischen Materialfragmenten und Wirklichkeitsausschnitten, die in einem kontinuierlichen Spiel von Andeuten und Weglassen freigesetzt wird.<sup>374</sup>

Auch an den bis jetzt angeführten Beispielen der Arbeiten von Richard Serra mag auf mitvollziehbare Weise deutlich geworden sein, welches Erfahrungs- und Veränderungspotential in der Neuaufteilung eines Ortes liegt. Jeder Mensch, der einige Zeit mit einer der großen Stahlskulpturen oder einer der großformatigen Zeichnungen von Richard Serra verbracht hat, weiß um die starke psychophysische Präsenz dieser Arbeiten. Ein anderer künstlerischer Bereich ist die Musikkomposition. In *Über den Fetischcharakter in der Musik* führt Adorno die Arbeit Gustav Mahlers als Beispiel für gelungene musikkompositorische Arbeit an, insofern dieser den »Begriff des Schaffens selber suspendiert. Alles, womit er umgeht, ist schon da.«<sup>375</sup> Und obwohl das Vorhandene nach Adorno keineswegs gutzuheißen wäre, gelingt es in seinen Augen dem Komponisten Mahler durch das *Zusammenstellen*, das *Zusammenfügen* und das *Variieren* von Fragmenten des bereits Vorhandenen, etwas musikalisch gelungenes Neues zu komponieren. Die Variation verschiebt, ordnet und verknüpft die einzelnen Elemente zu neuen Formationen. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, kann man *Variieren* als eine Tätigkeit des Herstellens bezeichnen und, im Fall von Gustav Mahler natürlich auch als musik-kompositorische Vorgehensweise.

Inwieweit lässt sich ein solcher Blickwinkel auf die Philosophie übertragen und praktiziert die Philosophie »Öffnen« tatsächlich, und wenn ja, wie?

*Negativitätsästhetik, Logik des Zerfalls*: mithilfe der Logik gegen die Logik arbeiten, *Bilderloser Materialismus*: Materialismus, der nicht der Empirie verfällt ... bezeichnen einige der Begriffe, mithilfe derer die Philosophie sich dem »anschmiegt«, was sich ihr vom Standpunkt eines bestimmungsorientierten Erkennens entzieht. Betrachtet man die mit diesen Begriffen verbundenen Formen des Ordnen und verlässt damit den machtvollen Bereich des Negativen, kann man z. B. von: konstellieren (Adorno), montieren (Lyotard), fragmentieren

---

<sup>373</sup> Siehe Adorno 1986/2003, Bd. 7, 233 ff.

<sup>374</sup> Vgl. Adorno 1986/2003, Bd. 7, 90. Sehr schön beschreibt auch Didi-Huberman »Panzerkreuzer Potjemkin«.

<sup>375</sup> Adorno 1986/2003, Bd. 14, *Dissonanzen-Einleitung in die Musiksoziologie*, 46 ff.

(Barthes), subtrahieren (Wittgenstein), de-konstruieren, wiederholen (Derrida), berühren (Nancy), indirekt sprechen (Kierkegaard), variieren (Deleuze), modulieren (Valéry), projizieren, umkreisen, falten, de-kontextualisieren ... sprechen. Bei näherer Betrachtung wird deutlich, dass viele Philosophen in gewisser Weise eine Konfiguration dieser Formen von Tätigkeiten des Aufteilens und Ordners anwenden. Bei noch näherer Betrachtung lassen sich freilich bei manchen Philosophen Schwerpunkte im Einsatz bestimmter Vorgehensweisen erkennen und verfolgen. Gesa Ziemer beschreibt in ihrer bereits erwähnten Arbeit mit dem Titel »Verletzbare Orte. Entwurf einer praktischen Ästhetik« eine Arbeitsweise von Gilles Deleuze anhand seines Textes »Ein Manifest weniger«, mit dem er sich auf den Theaterregisseur Carmelo Bene und dessen Shakespeare Bearbeitung »Richard III ou l'horrible nuit d'un homme de guerre« bezieht.<sup>376</sup> Ziemer umreißt das Vorgehen von Deleuze als eine Praxis der Begriffe, welche auf den Formungsprozess und damit verbundene Bewegungen fokussiert und auf diese Weise den »intentionalen Charakter und das hermeneutische Ansinnen« unterläuft.<sup>377</sup> Der Stellenwert des sogenannten »abschließenden« Ergebnisses wird auf diese Weise relativiert. Währenddessen wendet Deleuze den Vorgang, den er in seinem Text zur Arbeit Carmelo Benes beschreibt, selbst in seinem eigenen Text an und macht auf diese Weise den Vollzugscharakter seines Schreibens deutlich und nachvollziehbar. Als für diesen Deleuze-Text charakteristische Vorgehensweisen begrifflicher Arbeit nennt Gesa Ziemer die drei Tätigkeiten: *subtrahieren*, *variieren* und *de-formieren*. Auch Ziemer geht es hier, wie Jaques Rancière und auch Adorno, im Zusammenhang der *Montage* um die Beschreibung des Prozesses einer Neu-Zusammenstellung von einzelnen Elementen im Aufteilen und Zerlegen von Vorhandenem. Betrachtet man *Subtrahieren* als Tätigkeit im künstlerischen und philosophischen Umgang mit einer Sache, kann man auch davon sprechen, dass in einem solchen Vorgang des schrittweisen Ab-ziehens eine institutionalisierte selbstverständlich gewordene Norm unterlaufen wird. Auf diese Weise eröffnet das *Subtrahieren* Reflexionsspielräume auf die in jenen Ordnungsformen institutionalisierten repräsentativen Zu-Ordnungen. Kennzeichnend für ein solches Vorgehen von *Subtrahieren*, mithilfe dessen z. B. auch Ludwig Wittgensteins Texte beschreibbar wären, sind vor allem: kurze

---

<sup>376</sup> Vgl. Ziemer 2008, 41 ff.

<sup>377</sup> Ziemer 2008, 56 ff.

Sätze, keine fachspezifischen Begriffe, non-linearer Textaufbau.<sup>378</sup> In Ziemers Sicht macht die Tätigkeit des *Variierens*, die sowohl Deleuze in seinem Text »Ein Manifest weniger« als auch Bene in seinem Theaterstück anwenden, die Repräsentationen als solche quasi »durchscheinend«. Dies gelingt, indem beide die bestehenden Grenzen und Zuordnungen nicht einfach reproduzierend anwenden, sondern letztere durch den Einsatz ihrer abgewandelten Formen zum Vorschein bringen und sichtbar werden lassen.<sup>379</sup> Was heißt das? Deleuze sowohl als auch Bene zerteilen die jeweiligen Text-Vorlagen ihrer angesprochenen Arbeiten und variieren deren Fragmente. Diese Tätigkeit produziert kein festes endgültiges Ergebnis, sondern verweist auf öffnende Vorgänge wie z. B. Verknüpfen, Überlagern, variierendes Wiederholen und Neu-Ordnen. Deleuze arbeitet, darauf weist Gesa Ziemer hin, in diesem Fall weniger mit Beweisgründen und ohne logische Ableitungen, sondern führt Denken quasi als Vorgang vor, indem er in einer experimentellen Anordnung verschiedene Themen nebeneinander stellt. Auf diese Weise entstehen Differenzen, Rhythmen und Resonanzen, deren Wirksamkeit etwas wie »eine Materialität des Denkens« physisch präsentiert. Eine solche Vorgehensweise ermöglicht, den Vorgang des Zeigens selbst vorzuführen sowie den Prozess von wahrnehmendem und denkendem Verknüpfen durchscheinend und in diesem Durchscheinen sichtbar zu machen. Die dritte von Ziemer beschriebene Praktik, die des *De-formierens*, hinterfragt gängige Zuordnungen und thematisiert die Rolle der Empfindung und der Kräfteverhältnisse im Vorgang des Denkens und Wahrnehmens. Die De-formation lebt vom experimentellen Einsatz des Formungsprozesses im Zusammenhang des jeweiligen Kunstwerkes und des jeweiligen Begriffs: formieren und de-formieren. Gängige Denk- und Wahrnehmungsschemata werden wiederholend um-geordnet oder auch verkehrtherum angewendet, z. B. Täter-Opfer-Schema.<sup>380</sup> Ziemer stellt die *De-formation* neben die *Defiguration*, die Francis Bacon in seiner Malerei entwickelt. Deleuze beschreibt Bacons Arbeit als »Logik der Sensation« und spricht darin von der *Empfindung* als erlebtes Gemälde im Zueinander von Betrachter und Bild.<sup>381</sup> Die »Sensation« ist nicht eindeutig zu

---

<sup>378</sup> Vgl. Ziemer 2008, 43.

<sup>379</sup> Vgl. Ziemer 2008, 45.

<sup>380</sup> Vgl. Ziemer 2008, 51 ff.

<sup>381</sup> Deleuze 1995, 27.

verorten. Sie findet im Ineinanderwirken von Gemälde und Betrachter statt.<sup>382</sup> Worauf es in diesem Zusammenhang vor allem ankommt, ist die lebendige Erfahrung der Präsenz einer Sache bzw. Situation. Auch in der De-formation wie in der Defiguration wird der re-präsentative Bezug und die entsprechende festgeschriebene Bedeutung unterlaufen. Die Form und die Figur werden als solche nämlich weder abstrahiert noch im Bezug auf ein Objekt illustrierend oder narrativ eingesetzt, sondern sie werden »isoliert«, wie Deleuze es nennt. Im Isolieren, z. B. wie Bacon das durch das Anbringen der Kontur einer Kreisbahn oder eines Kubus durchführt, wird das Operations- und Sichtfeld des Gemäldes eröffnet. Es besteht dann aus einer Farbfläche, die als *Grund* dient und der Figur, die als *Form* dient. Keines der beiden Elemente ist dem anderen untergeordnet, sie wirken auf der gleichen Sichtbarkeitsebene.<sup>383</sup> Was bleibt ist die präsen- lebendige Bewegung der »Sensation«.

### **Präsenz und Erfahrung**

Es geht bei *Praktiken des Öffnens* um Vorgehensweisen, die nur im *Modus des (ausstellenden) Zeigens und (performativen) Sich-Zeigens sowie der Erfahrung bzw. des Erlebens* beschreibbar sind. Diese Modi sind an die *Präsenz* der jeweiligen Sache (Wahrnehmbares und Denkbare) geknüpft. Damit einher gehen Themen wie Formung, Formvollzug, Darstellen, Wiederholbarkeit, Glaubwürdigkeit, Ausdruck, Verletzung der Logik u. ä., die anhand einer konkreten Konfiguration und in der Erfahrung bzw. im Durchdringen ihrer Konstellation beschreibbar und erlebbar werden.

Wenn der amerikanische Künstler Richard Serra betont, dass ein bildender Künstler fähig sein kann, seine Ideen auch in Worte zu fassen, meint er damit keineswegs, dass diese Fähigkeit zum verbalen Ausdruck das jeweilige Werk ersetzen würde. Ein Künstler trägt, in seinen Augen, unter anderem auch darin Verantwortung, die Gedanken und Ideen zu formulieren, die im Zuge seiner Arbeit die damit verbundenen Prozesse begleiten und in ihnen hervorgebracht werden. Gleichzeitig ist die präsen- zeitliche Erfahrung einer künstlerischen Arbeit für Serra unvergleichlich. Die Qualität eines Kunstwerkes lässt sich für ihn

---

<sup>382</sup> Deleuze weist darauf hin, dass die »Sensation« ein zentraler Begriff in Paul Cézannes persönlicher Beschreibung seiner Arbeitsweise ist und referiert hier auch auf Merleau-Ponty, auf den ich später, im Zusammenhang mit Richard Serra zu sprechen kommen werde. Vgl.: Deleuze 1995, 27 ff.

<sup>383</sup> Vgl. Deleuze 1995, 9 ff.

weder durch einen Text ersetzen, noch lässt sich dessen Wirkung vorhersagen. Und in der künstlerischen Praxis kann es vorkommen, dass eine Arbeit schiefgeht, trotzdem man vorher ein Modell gebaut oder etwas mithilfe eines Videos simuliert hat. Was für Richard Serra gewiss bleibt: »You can't place yourself in the experience of a work until you built it.«<sup>384</sup> Dass die lebendige Erfahrung eines präsenten Kunstwerkes unersetzlich ist, wurde im zweiten Kapitel im Zusammenhang der Arbeit von Richard Serra bereits deutlich. Seitens philosophischer Ästhetik wird die Einsicht in die Notwendigkeit der präsenten Erfahrung eines Kunstwerkes von verschiedenen Seiten unterstrichen. Martin Seel z. B. spricht vom »Präsenzmodus« eines Kunstwerkes und beschreibt Kunst als »Form der Weltweisenwahrnehmung«, die ihre Geltung im Hinblick auf eine gelingende »Präsentation von Medien der Weltweisenwahrnehmung« entfaltet.<sup>385</sup> Unter »Weltweisenwahrnehmung« im Kontext von Kunst versteht Seel die Vergegenwärtigung der Art und Weise, in der man sich in einer Wahrnehmungssituation befindet. Seel betrachtet Kunstwerke als spezifische Organisationsformen und Konstellationen von Materialien, die menschliche Verhältnisse zeigen.<sup>386</sup> Er betont dabei den phänomenal besonderen Moment von Präsenz als Verschränkung von Kunstwerk und Betrachter in der sinnlichen Anwesenheit als Moment der »Besinnung auf Gegenwart«. Kunstwerke präsentieren ihre materielle Organisationsform »im Hier und Jetzt«. <sup>387</sup> In diesem Vorgang erfährt unsere Orientierung in eben jener Vergegenwärtigung der jeweiligen Wahrnehmungssituation eine Distanzierung. Man kann, mit anderen Worten, im Rahmen künstlerischen Tätigseins von einem Modus der Reflexion auf »Perzepte« sprechen. Während Künstler »Perzepte« sichtbar machen, schaffen Philosophen mithilfe von Begriffen Konzepte.<sup>388</sup> Beiden gemeinsam ist die Reflexion auf ihre jeweiligen Arbeitsansätze, Tätigkeiten und ihre Voraussetzungsbedingungen. Jenes Merkmal der Selbstreflexivität wird als eigener Aspekt weiter unten noch etwas ausführlicher betrachtet. Präsenz ist verknüpft mit der Möglichkeit und der Notwendigkeit einer lebendigen Erfahrung von Wahrnehmen und Verstehen oder auch Nicht-Verstehen im Zusammenhang einer Sache. Diese Erfahrung lässt sich nicht erzwingen, sondern

---

<sup>384</sup> Quelle: Interview: Richard Serra Talks with Charlie Rose.

<sup>385</sup> Vgl. Seel 1991, 46.

<sup>386</sup> Vgl. Seel 2003, 176.

<sup>387</sup> Vgl. Seel 2003, 62.

<sup>388</sup> Vgl. Deleuze 2009, Film: *Abecedaire*.

erfordert in beiden Disziplinen eine gewisse Bereitschaft und Interesse. Eine Praxis erlernt man nicht, indem man Regeln auswendig hersagt, darauf hat Ludwig Wittgenstein wiederholt hingewiesen. Es braucht Beispiele und einen Anwendungszusammenhang, die für diese Praxis stehen: »... ein System, worin sich Folgen und Prämissen *gegenseitig* stützen.«<sup>389</sup> Wenn Theodor W. Adorno z. B. betont, dass Philosophie »wesentlich nicht referierbar«<sup>390</sup> ist, weist auch er darauf hin, dass Philosophieren nicht als ein Auswendig-Lernen begriffen werden kann. Philosophieren kann, wie Hegel das z. B. getan hat, als Durchdringen der Gedanken Anderer mithilfe eigenen Denkens beschrieben werden. Er beschreibt es als ein durchdringendes Bearbeiten und Umbilden »in der Aneignung«.<sup>391</sup> In diesem denkenden Vollzug wird Einsicht in einen Zusammenhang nicht als Vergangenheit erfahren, sondern im erläuternden Verstehen gegenwärtig. Jaques Rancière liefert auch hier, im Zusammenhang der Begriffe »Präsenz und Erfahrung«, eine hilfreiche Anschlussmöglichkeit und den Ansatz eines Konzeptes von Ästhetik. Da Rancières Sichtweise in der vorliegenden Konstellation der sieben Aspekte eine tragende Rolle spielt, scheint es sinnvoll, diese zu erläutern. Für ihn werden in der Präsenz von Kunstwerken Ordnungen jeweils »„aufs neue“ in den sinnlichen Stoff der Erfahrung eingeschrieben ...«. Für Rancière sind in diesem »sinnlichen Stoff der Erfahrung« ... »die Kunst und das Leben identisch«.<sup>392</sup> Gleichzeitig eröffnet die Kunst zum alltäglichen Sinnlichen eine produktive Differenz. Die Eigenheit dieser produktiven Differenz besteht in einer Verwirrung von konventionell etablierten überschaubaren Gegensätzen. Die Macht der Gleichgültigkeit einer ästhetischen Herrschaft wird getragen von einem Grundmuster, das aus zwei ineinandergreifenden Auffassungsweisen von Gleichgültigkeit besteht. Rancière selbst verdeutlicht es anschaulich am Beispiel der, wie er es nennt, »diskursiven Inszenierung« der Statue des Torsos von Belvedere als Heldenstatue durch den deutschen Archäologen Johann Joachim Winckelmann (1717 – 1768).<sup>393</sup>

---

<sup>389</sup> Wittgenstein 1970, § 141.

<sup>390</sup> Adorno 2003, Bd. 6, 44.

<sup>391</sup> Vgl. Hegel 1971, 22.

<sup>392</sup> Rancière 2004/2008, 59.

<sup>393</sup> Vgl. Rancière 2008, 79 ff. und siehe Einleitung.



*Torso von Belvedere, ca. 1. Jh. v. Chr.*

Winckelmann war zu seiner Zeit maßgeblich beteiligt an der Betonung der Vorbildlichkeit von griechisch-antiker Kunst. Er bezeichnete den Torso, der heute im Vatikan Museum in Rom steht, als »Herkules«, dessen Herkunft und Entstehungsdatum inzwischen mit ca. Erstes Jahrhundert vor Christus angegeben wird. Ohne Kopf mit Gesichtszügen, die Gefühle darstellen könnten, lässt der Torso, in den Augen Rancières, darüber hinaus auch keine deutliche Geste oder Handlung erkennen. Das heißt, nichts wird sichtbar, das ihn gewiss als den Helden Herkules, der gegen Troja kämpfte, auszeichnen würde. Immerhin wird Herkules nach seinen vollbrachten Heldentaten und dem erlittenen Flammentod von den Göttern in den Olymp aufgenommen – eingeladen zum ewigen Müßiggang. Was sich im uns verbliebenen Rest der Statue des Körpers jedoch deutlich sichtbar zeigt, ist durchtrainierte Muskelfleischmasse, die zumindest auf vergangene Tätigkeit schließen lässt. Im Hinblick auf dieses deutlich erkennbare Resultat vergangener körperlicher Betätigung betrachtet man, so Rancièrè, durchaus den Körper eines Arbeiters. Auf diese Weise neutralisiert der Torso in seinen Augen den sonst üblichen Gegensatz von Passivität und Aktivität und verkörpert gleichzeitig sowohl göttlichen Müßiggang als auch aktive Arbeit. Die Lesbarkeit der Statue als Gott sowohl als auch als Arbeiter unterbricht »den funktionalen Bezug zwischen sozialen Identitäten und der „körperlichen Ausstattung“«. <sup>394</sup> In dieser, wie Rancièrè es nennt, »doppelten Gleichgültigkeit« stellt die Statue für Rancièrè ein Paradox dar. Man hat es mit der Gleichgültigkeit einer

---

<sup>394</sup> Rancièrè 2008, 81 ff.

Wahrnehmungserfahrung bzw. ästhetischen Erfahrung gegenüber einer angeblichen gesellschaftlichen Funktion zu tun. Gleichzeitig zeigen sich die Verkörperung eines Gottes und die Verkörperung eines Arbeiters identisch und darin gleichermaßen gültig. Hier erscheint für Rancière das Paradox einer »Freiheit der Gleichgültigkeit«, welche die Identität von Arbeit und Untätigkeit, von Bewegung und Unbeweglichkeit, Aktivität und Passivität, Einsamkeit und Gemeinsamkeit bedeutet. Es gibt keine ästhetische Reinheit im Gegensatz zu einer politischen Unreinheit. Es ist dieselbe Kunst, die sich einerseits in der Einsamkeit der Museen zur einsamen ästhetischen Betrachtung darbietet und die andererseits den Aufbau einer neuen Welt vorantreibt.«<sup>395</sup>

Kunstwerke suspendieren in den Augen Rancières, wie oben beschrieben, die üblichen Gegensätze wie z. B. »Aktivität des Verstandes« und »Passivität des Sinnlichen«<sup>396</sup> oder »gewollte Handlung« und »erlittener Prozess« bzw. »logos« und »pathos«<sup>397</sup> oder Dokumentation und Fiktion<sup>398</sup>. Rancière betrachtet dabei Kunst als Angebot und Einladung zur Betrachtungsweise eines forschenden Blicks, der bestehende Hierarchien wie z. B. Mensch und Tier oder Mann und Frau oder Subjekt und Objekt oder aktiv und passiv oder »erhabene Kunst der Formen« und »bescheidene Kunst der Verhaltensweisen«<sup>399</sup> außer Kraft setzt. In diesem Neutralisieren wird ein Neuordnen bestehender Aufteilungen ermöglicht. Dies wiederum kann eine Erfahrung der grundlegenden Ordenbarkeit von Sinnlichem ermöglichen. Außer in den Arbeiten von Richard Serra wird ein solcher Zusammenhang auf andere Weise, z. B. auch in Arbeiten von Rosemarie Trockel oder von Bruce Nauman, sichtbar.



links: Rosemarie Trockel, *O. T.* 1987, (Mono-Zustand), Bleistift auf kariertem Papier.

rechts: Rosemarie Trockel, *O. T. (nach Andy Warhol, Mao)*, 1992, Bleistift auf Papier.

<sup>395</sup> Rancière 2008, 83.

<sup>396</sup> Vgl. Rancière 2008, 39 ff.

<sup>397</sup> Vgl. Rancière 2006/2008, 23.

<sup>398</sup> Vgl. Rancière 2004/2008, 57.

<sup>399</sup> Vgl. Rancière 2007, 45.



links: Bruce Nauman: *Self Portrait as a Fountain*, 1966–67.

rechts: Bruce Nauman: *Bouncing in the Corner #1*, 1968.

Rancière beschreibt die Unterbrechung der gängigen Bedeutungszuordnungen noch etwas genauer mithilfe von zwei Hauptparadigmen einer Politik der Ästhetik. »Mit Ästhetik ist zuallererst ein neues Regime der Identifizierung von Kunst gemeint, das sich am Übergang vom 18. Zum 19. Jahrhundert herausgebildet hat.«<sup>400</sup> Kunstwerke gelten nicht mehr aufgrund bestimmter Regeln ihrer Herstellung als Kunstwerke, sondern gehören inzwischen zum Inventar eines allgemeinen gesellschaftlichen Sinnesapparats (*sensorium*). Rancière stellt die Frage nach einer ganz spezifischen Form von Freiheit und Gleichheit, in welcher sich Ästhetik mit jenem Bestimmungsvorgang dessen, was Kunst ist, verbunden hat. Der Ort, an dem Kunstwerke erklärtermaßen und als solche gleichberechtigt und darin für alle gleich-gültig ‚Gemeinsinn‘ als gemeinschaftlichen Sinn verkörpern, ist das *Museum*. Dessen Institution und ihr materielles Angebot an Sichtbarkeit offeriert in seiner Ausstellung von Kunstwerken als Kunstwerke ein Prinzip der Gleichheit dieser Kunstwerke in ihrer Kunstwerk-haftigkeit. Das Museum richtet sich zudem in dieser Ausstellung nicht an jemand bestimmten, auch nicht an die Gesamtheit eines Publikums als »Vermischung aller Klassen«, sondern an das einzelne identitätslose Subjekt eines »Irgendjemand«.<sup>401</sup> Kurz: das Museum neutralisiert und objektiviert und schafft darin eine allem und jedem gegenüber gleiche Gleichgültigkeit. In dieser »doppelten Gleichgültigkeit« verortet Rancière nun jenes Element des Politischen. Und im selben Element jener »doppelten Gleichgültigkeit« besteht für ihn die ästhetische Herrschaft von Kunst, deren Radikalität sich ebenfalls auf zweifache Weise nicht um ihren Gegenstand sorgt. Weder kümmert sie sich um den Unterschied von Kunst und Leben. Die »ästhetische Herrschaft« greift in die

---

<sup>400</sup> Rancière 2008, 78.

<sup>401</sup> Rancière 2008, 78.

Aufteilungen des Alltags und der »Formen des konkreten Lebens« ein, verändert diese und arbeitet mit den Neu-Aufteilungen.<sup>402</sup> Noch kümmert »ästhetische Herrschaft« sich darum, eine bestimmte Funktion zu erfüllen. Sie trennt in ihrer Funktionslosigkeit ästhetische Erfahrung von Arbeit, in deren Unterscheidbarkeit jene »Dysfunktionalität« der Kunst bewahrt wird.

In der Beschreibung dieser verwirrenden Gleichsetzung von Kunst und Leben bezieht sich Rancière auf Schillers Konzept des menschlichen lebendigen Spieltriebs im Zusammenhang von *Schönheit*.<sup>403</sup> Die *Schönheit* erweist sich, mit Rancière, feststehenden Bedeutungen und dem »System durch welches Körper Zeichen präsentieren, die Gedanken oder Gefühle übersetzen, Handlungen zusammenfassen usw.«<sup>404</sup> gegenüber gleichgültig. Im kraftvollen Spieltrieb konfiguriert sich ein zweckfreies Verhältnis von Leben und Kunst, welches die Unterscheidungen von Produkten unterschiedlicher Lebenssphären durcheinanderbringt. »Von nun an ist die Grenze zwischen der Handlung und dem Leben ohne Konsistenz. Alles Beliebige kann ein Teil der Kunst werden.«<sup>405</sup> In der Kraft dieses Spieltriebs erweist es sich als gleichgültig, ob etwas dem Bereich der Kunst oder dem Bereich des Alltags entnommen wird. Rancière spricht in diesem Zusammenhang von einem »spezifischen Affekt« des ästhetischen Regimes, der geradlinige Zuordnungen von Ursache und Wirkung ins Unbestimmte verwischt.<sup>406</sup> In diesem Möglichkeitsbereich einer kraftvollen Unbestimmtheit bietet sich die grundlegende Erfahrung einer Aufteilbarkeit des Sinnlichen im Umgang mit Kunst, in dem ein Um- und Neuordnen üblicher Zuschreibungen sowie Beziehungen stattfinden kann. Im »ästhetischen Regime der Kunst«<sup>407</sup> nimmt das *Sujet* als das Thema eines Kunstwerkes gegenüber der ästhetischen Erfahrung seiner jeweiligen Form und ihrer Beziehungen einen eher beiläufigen Stellenwert ein. Die im *Sujet* repräsentierten gesellschaftlichen Regeln, Normen und Hierarchien fallen der Indifferenz ästhetischer Betrachtungsweise anheim. Repräsentative Zuordnungen spielen in Rancières Auffassung insofern eine bestimmende Rolle, als die in ihnen verkörperten üblichen Rangordnungen an- und ausgespielt werden und dabei von der spezifischen Erfahrung der jeweiligen Konfiguration des Kunstwerkes einverleibt

---

<sup>402</sup> Vgl. Rancière 2008, 84 ff.

<sup>403</sup> Vgl. Schiller 2000, 61 ff.

<sup>404</sup> Vgl. Rancière 2004/2008, 51.

<sup>405</sup> Rancière 2004/2008, 49.

<sup>406</sup> Vgl. Rancière 2004/2008, 57.

<sup>407</sup> Eine der drei von Rancière angeführten Identifikationsweisen von Kunst. Vgl. Pt. 1 und Pt. 4 d. vorl. Kapitels.

werden. Das bedeutungsvolle *Sujet* geht gewissermaßen im erkennenden und fühlenden Formvollzug der Präsenz eines Kunstwerkes verloren. Auf diese Weise können sinnliche Anteile und bedeutsame Zuordnungen als grundlegend aufteilbar erfahren und neu verknüpft werden. »Die ästhetische Erfahrung ist der Ruin der Hierarchien, die den Stoff der Form, die Sinnlichkeit der Intelligenz, die Passivität der Aktivität unterwarfen.«<sup>408</sup>

Die kraftvolle Intensität der ästhetischen Erfahrung ist es auch für Hans Ulrich Gumbrecht, welche die gängige Bedeutungszuordnung eines Sujets gewissermaßen »entkoppelt«.<sup>409</sup> Doch Gumbrecht zieht es schließlich vor, anstelle von »ästhetischer Erfahrung« von ästhetischem »Erleben im strengen Sinn der phänomenologischen Tradition« zu sprechen.<sup>410</sup> Seine Absicht besteht dabei darin, die Rahmung seiner Entwicklung eines starken Begriffes von »Präsenz, diesseits der Hermeneutik« deutlich von einer hermeneutischen philosophischen Tradition abzugrenzen, die auf sinnzuschreibende Interpretationen im Zusammenhang mit ästhetischer Erfahrung fokussiert. Eine solch starke Abgrenzung wird hier zugunsten eines Fokus auf die Thematik von künstlerischer und philosophischer »Tätigkeitsform« nicht aufgegriffen. Insofern wird der Begriff »Erfahrung« beibehalten. Einen diesbezüglich weiterführenden Beschreibungsansatz des künstlerischen Produktionsprozesses in dem Einheit stiftenden Element von *ästhetischer Erfahrung* liefert der amerikanische Philosoph John Dewey. Er beschreibt in seinem Werk »Kunst als Erfahrung« künstlerische Produktion als lebendigen und kontinuierlichen Prozess in einem Spannungsfeld von *Tun* und *Erleiden*.<sup>411</sup> Auf dieses spezifische Merkmal eines bestimmenden Elementes jenseits von Kontrolle wird später noch etwas genauer eingegangen. Deweys Auffassung erlaubt an eine zu Beginn dieser Arbeit im Kontext des Begriffes »Erscheinen« gemachte Unterscheidung anzuknüpfen: *Was* erscheint und *wie* erscheint etwas? Seine Akzentuierung des Ineinandergreifens eines *Was* und eines *Wie* im Hinblick auf die Beschreibung einer Handlung ermöglicht ein Benennen und Unterscheiden beider Aspekte in dem gleichzeitigen Wissen, dass diese in der Praxis keineswegs klar zu trennen sind. Deweys Auffassung ermöglicht diese Beschreibung, ohne die Ereignishaftigkeit der Zufälle im Vollzugsverlauf des künstlerischen Tuns zu unterschlagen und aber auch, ohne sie gesondert

---

<sup>408</sup> Rancière 2004/2008, 42.

<sup>409</sup> Vgl. Gumbrecht 2004, 119 ff.

<sup>410</sup> Gumbrecht 2004, 120.

<sup>411</sup> Vgl. Dewey 1980, 122 ff.

hervorzuheben. Er beschreibt die Handlung eines Künstlers im Zusammenhang seiner Arbeit als ganzheitlich ausgerichtetes kontinuierliches Ordnen von Erfahrungsmaterial. Nur in der theoretischen Reflexion künstlerischer Praxis ist es möglich, Form und Substanz zu unterscheiden, in der Praxis selbst ist die Handlung »was sie ist, aufgrund dessen wie sie getan wird. In der Handlung gibt es keine Unterscheidung, sondern die völlige Integration von Methode und Inhalt, Form und Substanz«. <sup>412</sup> Dewey unterscheidet und verbindet das *Was* und das *Wie* eines Prozesses in seiner Problematisierung der Thematik von »Form haben«. <sup>413</sup> Ein Kunstwerk besteht für Dewey aus Erfahrungsmaterial, da es erst in der jeweilig stattfindenden Betrachtung als Kunstwerk lebendig wird. Im Rahmen dieser Erfahrungssicht lässt sich nun für Dewey das *Sujet* bzw. das »*Material für*« als das Thema des Kunstwerkes anders beschreiben als das »*Material in*«, sein ihm eigener Materialzusammenhang, welches das jeweilige Kunstwerk ein Unvergleichliches sein lässt. <sup>414</sup> Dewey behandelt die Beschreibung des spezifischen *Ausdrucks* eines Kunstwerkes ausgehend vom Begriff des »Zeichnens« als einem Heraus-ziehen aus der Einheit einer Erfahrung mithilfe von Linien. Er setzt dabei mit der Beobachtung an, dass Linien einer Formation unterschiedliche Funktionen im Hinblick auf die Steigerung der Ausdruckskraft erfüllen: »Sie verkörpern die Bedeutung von Umfang, Raum und Lage, von Festigkeit und Bewegung, sie gehen auf die Kraft aller anderen Teile des Bildes über, und sie dienen dazu, alle Teile so miteinander zu verbinden, dass der Wert des Ganzen kraftvoll zum Ausdruck kommt.« <sup>415</sup>



Paul Cézanne, *Stillleben mit Äpfeln und Gebäck*, Öl auf Leinwand, 1890.

<sup>412</sup> Vgl. Dewey 1980, 129

<sup>413</sup> Vgl. Dewey 1980, 128 ff.

<sup>414</sup> Vgl. Dewey 1980, 129

<sup>415</sup> Dewey 1980, 110.

Dewey betont in diesem Zusammenhang mit Hinweis auf Cézannes Stillleben, dass es bei der Ausdruckskraft eines Kunstwerkes weder um die Abbildung bestimmter realer Gegenstände noch um einen möglichen Realitätsmangel abstrakter Kunst geht. Ausschlaggebend ist die Betrachtungsweise der im Kunstwerk vorliegenden Materialien. Es geht darum, sie »als Beziehungen von Linien, Flächen und Farben« aufzufassen.<sup>416</sup> Auch hier wird Deweys Auffassung eines Kunstwerkes als kraftvoll wirksam interagierender Zusammenhang von einzelnen Elementen deutlich. Der im vorangegangenen Kapitel geschilderten Betrachtung von Richard Serra im Hinblick auf Cézannes Stillleben scheint eine ähnliche Auffassung des kraftvollen Zusammenwirkens eines Materialzusammenhangs zugrunde zu liegen. Serra kam darin zur Frage der Darstellung der Kraft von »Gewicht als visuelle Qualität«.<sup>417</sup>

### **Ordnungen und Wirkungswert**

Indem Dewey ein Kunstwerk als Beziehungsgeflecht seiner Formelemente auffasst, verweist er auf den lebendigen Prozess eines Formvollzugs. Im Verlauf von Wahrnehmen und Verstehen im Unterscheiden und Verbinden von sensorischen und sinnlichen (Informations-)Einheiten entfalten die einzelnen Informationselemente im Zueinander des jeweiligen Verbundes ihrer Aufteilungen und An-Ordnungen spezifische *Wirkungswerte*. Paul Cézanne selbst, der von Dewey oben als Beispiel angeführt wurde, spricht im Zusammenhang einer detaillierten Beschreibung seines täglichen Arbeitsprozesses von einem »*Wirkungswert*« der einzelnen Elemente in ihrem jeweiligen Zueinander. Gerne wird Cézanne mit seiner berühmten Formel »aller sur le motif« für seinen täglichen Gang zur Arbeit zitiert. Seine Beschreibung dieses Begriffs *Wirkungswert* bestand in einer Geste: die ausholende Bewegung beider Hände, deren Finger er spreizte, zusammenführte und ineinander verschränkte<sup>418</sup>. Liest man den Originaltext der *Gespräche mit Cézanne* stellt sich heraus, dass Cézanne selbst im Zuge dieser Armbewegung seine Hände als »umherirrende« beschreibt, die von überall her nehmen: »rechts, links, hier, dort, überall diese Farbtöne, diese Abstufungen, ich mache sie fest, ich bringe sie zusammen ... Sie bilden Linien, sie werden Gegenstände, Felsen, Bäume, ohne dass ich daran denke. Sie nehmen ein

---

<sup>416</sup> Dewey 1980, 111.

<sup>417</sup> Vgl. Interview: *Richard Serra talks with Charlie Rose*.

<sup>418</sup> Vgl. Lüthy 2006, 197 ff.

Volumen an, sie haben einen Wirkungswert.«<sup>419</sup> Künstlerisches Tun wird von Cézanne als lebendiger Vorgang beschrieben, bei dem es darauf ankommt, in der Wirkung dessen, was man tut, mit-zu-gehen oder, wenn man möchte, auch mit-zu-tanzen. Auch hier wird deutlich, dass eine scharfe Trennung von Form und Inhalt einer Tätigkeit eine theoretische Unterscheidung bleibt, praktisch aber dem Vorgang nicht gerecht wird. In dieser Bewegung bzw. diesem Tanz findet sich das Motiv bzw. findet das Motiv den Künstler. Manchmal verwickeln sich die Beine und es ist unvermeidlich, sich das Knie gestoßen oder die Finger schmutzig gemacht zu haben. Ein Teil des künstlerischen Prozesses besteht gewissermaßen darin, sich vom Motiv finden zu lassen. Dieses „Sich-Finden-Lassen“ erfordert eine disziplinierte Bereitschaft, die keineswegs mit einem romantischen Wunsch nach Inspiration vergleichbar ist. Dieses Tätig-sein kann eher im Spannungsfeld einer lebendigen Aufmerksamkeit im Umgang mit wirksamen Kräften auf Basis eines bestimmten Erfahrungswissens beschrieben werden. Worauf es hinausläuft ist, dass am Ende so oder so die künstlerische Arbeit, d. h. z. B. die Zeichnung, die Skulptur, das Bild, die Installation ... und der darin stattfindende Formungsprozess mir gesagt haben wird, wo es langging. Dazu kommt: Zeichnen, Malen und andere körperlich vermittelte künstlerische Tätigkeitsformen machen sehr direkt, ganz ohne Psychologie, die Bodenwellen des Könnens greifbar und sichtbar. Denn bei einer Tätigkeit, die keine entfremdete ist, hat man es unter anderem immer wieder mit sich selbst zu tun. Man handelt im Spannungsfeld einer formenden Bewegung, die in zwei Richtungen gleichzeitig wirkt: auf das Erfahrungswissen und die wahrnehmende und denkende Ver- und Erfasstheit der Künstlerin bzw. des Künstlers wie auch auf das Werk und dessen Material. Es findet eine Lenkung, eine Neu-Einschreibung, manchmal auch ein Überschreiben der Auffassung einer Sache »in den sinnlichen Stoff der Erfahrung« statt.<sup>420</sup> Dieser sinnliche »Stoff der Erfahrung« ist Teil der Materialität und dessen Wirkungsfeldes, das sich in diesem Vorgang entfaltet. Auch in dieser täglichen Aus-Übung, die Cézanne mit jenem vielzitierten »aller sur le motif« bezeichnete, besteht ein Teil der Disziplin künstlerischer und wohl auch philosophischer Praxis.

Der französische Philosoph Merleau-Ponty, der sich intensiv mit dem Werk Cézannes auseinandersetzte, betont, dass Kunstformen wie das Bild oder der

---

<sup>419</sup> Doran (Hg.) 1982, 136.

<sup>420</sup> Vgl. Rancière 2008, 59.

Roman zwar mit Sujets arbeiten, die erzählbar sind, dass sie ihre Kraft jedoch nicht aus den Sujets als solche beziehen, sondern vielmehr aus der jeweiligen *Ideenmatrix* eines Kunstwerkes, die einen *perzeptiven Sinn* enthält.<sup>421</sup> Würden wir Kunstwerke auf Sujets reduzieren, würden wir sie, aus Merleau-Pontys Perspektive, gar nicht sehen. Er konstatiert eine Verwandtschaft des Malvorganges mit dem Sprechvorgang und betont den Stellenwert des jeweils präsenten Ausdrucks, der sich nicht in dem, *was* gesprochen wird, zeigt, sondern vielmehr im *wie* eines Rhythmus zwischen den Wörtern. »Das Sujet des Romans ist erzählbar wie das des Bildes, aber die Stärke des Romans wie des Bildes liegt nicht im Sujet.«<sup>422</sup> Seine Stärke liegt vielmehr in den Wirksamkeiten, die sich z. B. in den unsichtbaren Bewegungen zwischen den Einzelbildern eines Filmes und seiner Schnitte entfalten und zeigen. Wenn Gottfried Boehm nun im Zusammenhang einer Kraft des Deiktischen, die Wirkungen auslöst, von einer »Rhetorik des Sichtbaren« spricht, geht es ihm nicht um die Beschreibung der Problemstellung einer Instrumentalisierung von Täuschung oder Überrumpelung. Boehm thematisiert vielmehr eine Wirkungssicht, die auf der strukturierenden »Kraft des Zeigens« beruht, »deren Dynamik sich in jenem System von Kontrasten manifestiert, die wir mit der Kategorie ›Differenz‹ zusammenfassen.«<sup>423</sup> Sie verbindet, mit seinen Worten, »die somatische wie die ikonische Ordnung miteinander«.<sup>424</sup> Angesprochen werden dabei unter anderem Problematiken des Bildlichen wie: Kontrast: Nähe – Ferne, Höhe – Tiefe ..., Ordnung und Organisation von Kohärenzen, Materialität, körperliche Orientierung, Rhythmus ..., um nur einige davon zu nennen und eine »kleine Phänomenologie der Gebärde«.<sup>425</sup> Der »Kommunikationsraum« des Sichtbaren wird für Boehm mithilfe eines Begriffes von »Gebärde« als dynamisches kraftvolles Kontinuum beschreibbar, das einer »Logik der Kontraste« folgt und von Korrespondenzen, Differenzen und Kohärenzen energetisch mobilisiert wird.<sup>426</sup> Man könnte in diesem begrifflichen Zusammenhang an einzelne Wahrheitstheorien erinnert werden, wie die Kohärenztheorie (Widerspruchsfreiheit des Urteils in einem Gesamtsystem von Aussagen) oder die Korrespondenztheorie (Übereinstimmung der Aussagen mit der Realität). Jedoch

---

<sup>421</sup> Vgl. Merleau-Ponty 1984, 106 ff.

<sup>422</sup> Merleau-Ponty 1984, 107.

<sup>423</sup> Boehm 2010, 44.

<sup>424</sup> Boehm 2010, 44.

<sup>425</sup> Vgl. Boehm 2010, 36 ff.

<sup>426</sup> Vgl. Boehm 2010, 45.

geht es hier weniger um richtig oder falsch, sondern um das kraftvolle Ineinanderwirken verschiedener Materialkomponenten.

Merleau-Ponty unterstreicht nun den Stellenwert der Kraftlinien, die sich in den Zeiträumen von sichtbaren Konfigurationen entfalten: »Das Glück der Kunst ist zu zeigen, wie etwas eine Bedeutung anzunehmen beginnt, und zwar nicht durch Anspielung auf bereits entwickelte und erworbene Ideen, sondern durch die zeitliche oder räumliche Anordnung der Elemente.«<sup>427</sup> Die sichtbare Gestaltung des Werkes trägt in seiner Ordnung ihren, wie er es nennt, »perzeptiven Sinn« offen vor sich her. Dieser enthält in sich gespeichert eine Reihe unterschiedlicher Ausdrucksweisen, die entsprechend bestehenden mitläufigen indirekten Bedeutsamkeiten auch quasi »looking sideways« anspringen können. Auf diese Weise liefert uns jene Ideenmatrix des Kunstwerkes »Sinnbilder, deren Sinn wir nie endgültig ausschöpfen werden; und gerade weil es sich und uns in einer Welt einrichtet, deren Schlüssel wir nicht besitzen, lehrt es uns zu sehen und gibt uns zu denken [...].«<sup>428</sup> Diese Anschlussfähigkeit, die sich im Formverlauf des Zusammenhangs der einzelnen Elemente eines Kunstwerkes zeigt und entfaltet, ist es, was das »ästhetische Regime der Kunst« von einem Formalismus grundlegend unterscheidet. Im ästhetischen Regime suspendiert das *Wie* der Form (Dewey: »Material in«) das *Was* des Sujets (Dewey: »Material für«) einen erfahrbaren Moment lang. Für Merleau-Ponty sind die sinnhaften Anschluss-Angebote einer Sache keineswegs abtrennbar von ihrer Form. Die Form wird in seinen Augen von einer rein formalistischen Betrachtungsweise sowohl unter- als auch überschätzt und erweist sich jedenfalls als unabdingbar.<sup>429</sup> Zudem sind für ihn die sinnhaften Anschlussmöglichkeiten eines Werkes nicht loszulösen von dessen Struktur, wie bereits im Zusammenhang der Ausführungen zu Serra und Merleau-Ponty deutlich wurde.

Auch Oswald Schwemmer beschreibt Sinnhaftes als wesentlichen Bestandteil der Formwahrnehmung und bemerkt im Zuge seiner Auseinandersetzung mit Ernst Cassirers Formbegriff: »Sinn ist in seiner Grundform Verweisung, Zusammenhang, Ordnung. Sinn wird durch Form in die Welt gebracht, weil Form Verweisung, Zusammenhang und Ordnung ermöglicht.«<sup>430</sup> Schwemmer betont, dass das, was wir als Welt wahrnehmen, sich erst *im* Vorgang des Sehens bildet.

---

<sup>427</sup> Merleau-Ponty 2003, 44.

<sup>428</sup> Merleau-Ponty 1984, 109.

<sup>429</sup> Vgl. Merleau-Ponty 1984, 108 ff.

<sup>430</sup> Oswald Schwemmer, *Ernst Cassirer und die zwei Kulturen*, 18.

Dieser Prozess der Formwahrnehmung entfaltet sich im Zusammenspiel von dynamischen Spannungen, korrespondierenden Verweisungen und Wechselverhältnissen im Formvollzug. Schwemmer konstatiert: »Es gibt keinen Sinn außerhalb einer sinnlichen Verkörperung.«<sup>431</sup> Und er weist im Zuge dessen auf einen grundlegend bedingenden Zusammenhang der Struktur eines Materials mit seiner inhaltlichen Darstellung hin. Eine klare Trennung von *hyle* (Stoff, Materie) und *morphe* (Form) wäre in diesem Kontext, ganz im Sinne von Merleau-Ponty oder auch von Adorno, nicht brauchbar. Vielmehr betont Merleau-Ponty »das Zugleichsein von Form und Inhalt in der *Struktur*.«<sup>432</sup> Mit gutem Grund: denn in der Wahrnehmung eines Gegenstandes lässt sich kaum richtig trennen, was genau jetzt jeweils Stoff bzw. Form ist. Oft wird umgangssprachlich das Wort *Form* für den Umriss eines Gegenstandes gebraucht, doch auch die Konturen einer Sache können nur aufgrund ihrer materiellen Gegebenheit erfasst werden. Gesagt werden kann hier, dass die Formbildung der Wahrnehmung immanent und ein leibliches Geschehen ist. Sie stiftet in ihrem Aufteilen und Ordnen ein Netz von Form- bzw. Verweisungsverhältnissen und darin zugleich sinnhafte Anschlussmöglichkeiten.<sup>433</sup>

*Praktiken des Öffnens* bestehen in Tätigkeiten, die in ihrer Ausrichtung die Möglichkeit einer Teilhabe an der Auf-teilbarkeit und Ordenbarkeit von primären Qualitäten wie z. B. Intensität, Form und Zeit ... intensiviert und vermittelt, d. h. erfahrbar und denkbar macht.<sup>434</sup> Der Gewinn der mit diesem Ordnen und Aufteilen verbundenen Tätigkeiten, soweit man sich gefordert betrachtet, einen solchen vorzuweisen, liegt zuallererst in der Teilhabe bzw. Teilnahme am Modus der jeweiligen Erfahrung von Aufteilbarkeit als solcher und den damit verknüpften Möglichkeiten einer Neu- bzw. Um-ordenbarkeit. Die einzelnen Elemente einer Aufteilung entfalten im An- und Umordnen ihres Zueinanders ein verändertes Zusammenspiel von Differenzen und darin auftauchender anderer Wirkungswerte, an deren Intensitäten im Wahrnehmen, Denken und Empfinden Anteil genommen werden kann. In ihren Differenzen zeigen sich Merkmale und Eigenschaften einer mit Wahrnehmung und Denken verknüpften Materialität, die

---

<sup>431</sup> Schwemmer 2011, 109.

<sup>432</sup> Günzel 2007, 46.

<sup>433</sup> Vgl. Schwemmer 2011, 111.

<sup>434</sup> Vgl. Stern 2010, 27: »Zu den von Aristoteles genannten primären Qualitäten, die aus jeder Modalität abstrahiert, in abstrakter Form repräsentiert und transmodal übersetzt werden können, gehören Größe [intensity], Bewegung, Ruhe, Einheit, Gestalt und Zahl. Seither haben sich die Philosophen darüber gestritten, welche Wahrnehmungsattribute zu Recht als primäre Qualitäten gelten können; Intensität, Form und Zeit aber werden in aller Regel als solche betrachtet.«

auf diese Weise reflektierbar wird. Ein aus einem anderen Kontext stammendes anschauliches Beispiel für das, was Cezanne im Zusammenhang einer ausführlichen Beschreibung seines Malprozesses als »Wirkungswert« bezeichnet, beschreibt Julia Voss in ihrer Untersuchung der Rolle von Bildern in der Entstehungsgeschichte der Evolutionstheorie.<sup>435</sup> Deutlich wird in der Studie von Voss, dass die einzelnen Bestandteile von Darwins Evolutionstheorie soweit bereits unabhängig voneinander vorlagen. Erst als Darwin diese 1837 in das Zueinander eines kleinen Diagramms mit der Überschrift »*I think*« in das Notebook B zeichnete, begannen diese einzelnen Teile in einen Diskurs einzutreten und die Wirkung eines sinnhaften Anschlusses zu entfalten. Gilles Deleuze stellt fest, dass solchermaßen öffentlich gewordene Wirkungen meist mit einem Eigennamen bezeichnet werden (wie z. B. der Kelvin Effekt), und weist darauf hin, dass manche Menschen heute noch darüber streiten, ob Darwin nicht womöglich doch gescheitert ist. Mit Deleuze gesprochen, hat man es hier mit einem, wie er es nennt »Stellungseffekt« zu tun, der nicht Schein ist, sondern quasi »durchscheinend«. Er tritt an einer Oberfläche als Erscheinung seiner Ursache auf, mit der er einhergeht, während diese wiederum an ihre jeweilige Wirkung gekoppelt ist. Für Deleuze ist sinnhafte Anschlussmöglichkeit eine solche »... Wirkung, ein Effekt. Nicht nur eine Wirkung im kausalen Sinne; sondern eine Wirkung im Sinne einer »optischen Wirkung«, einer »Klangwirkung« oder besser eines Oberflächeneffekts, Stellungseffekts, Spracheffekts.«<sup>436</sup> Ähnlich wie für Merleau-Ponty das Unsichtbare Teil der Ermöglichungsbedingung des Sehens von Sichtbarem darstellt, ist für Deleuze *nonsense* Teil der Ermöglichungsbedingung des Erkennens von Sinn, insofern Unsinn zeigt, wo kein Sinn entsteht. Nun ist es nicht üblich, im Fall von Darwins Diagramm »*I think*« von einem Kunstwerk oder einer Komposition zu sprechen, wie man z. B. von einer Bild- oder einer Musikkomposition spricht. Doch wird deutlich, dass eine diagrammatische Auffassung von Information als Zueinander von unterschiedenen und verbundenen Elementen eine Betrachtungsweise ermöglicht, die einer grundlegend offenen Weltauffassung gerecht werden kann, ohne dabei ins Relativistische abzuleiten. Auch das bereits beschriebene »Denken in Konstellationen« von Adorno steht für ein »Denken ins Offene«. Es geht um die Möglichkeit der Erfahrbarkeit einer tiefgründigen Offenheit, die sich

---

<sup>435</sup> Voss 2007.

<sup>436</sup> Deleuze 1993, 97.

weder vorweg nehmen noch kontrollieren lässt.

### **Erleiden und Nicht-Können-Können: Motiv versus Sujet**

Kunst und Philosophie entfalten im Durchqueren des mit ihrer Ausübung jeweils verbundenen zielgerichteten Handelns ihre produktive Kraft. Künstler und Philosophen setzen sich und ihr Wissen dem Anders-Sein-Können als Nicht-Können aus. Ihre Tätigkeit besteht in der Preisgabe ihres Standpunktes, in der Hingabe des jeweilig Gewussten an den Fluss der lebendigen Bewegung, in der es möglich ist, den jeweiligen Standpunkt zu präsentieren. Was sich in dieser Präsenz zeigt, ist das dieser Stellung entsprechende Wissen als Wirkungswert der einzelnen Formelemente im Modus des Vollzugs ihres Zueinander. Jaques Rancière legt Wert auf eine sich im Blickwechsel einer Beschreibung des *Was* der Tätigkeit, im Sinne einer zweckgeleiteten Handlung, zum *Wie* der Tätigkeit, im Sinne ästhetischen Tuns, einstellende irritierende Distanz. Er bezieht sich in seiner Beschreibung ästhetischer Teilhabe wiederholt auf Schillers »ästhetischen Zustand«, in dem die Form als Form wahrgenommen, ihren bedeutungsvollen Zuschreibungen enthoben und so freigegeben wird.<sup>437</sup> Dergestalt wird, mit einem Verweis auf die bereits erwähnte Auffassung der Thematik von »Form haben«<sup>438</sup> durch John Dewey, das *Wie* (Ausdruck) einer künstlerischen Handlung spannungsreicher erfahren, als das *Was* (Sujet) dargestellt wird. In dieser Spannung von Tun und Erleiden, in die Dewey künstlerisches Handeln einbettet, findet jene Öffnung statt, die zweckorientiertem Handeln verschlossen bleibt. Auch in jener vorhin angeführten Schilderung des Malvorganges von Paul Cézanne deckt sich das *Motiv* nicht mit dem *Sujet*, welches als, wie Dewey es formuliert, »Material für« das jeweilige Thema repräsentiert. Das Motiv nämlich verwirklicht sich erst im Vollzug des Formungsprozesses: darin, *dass* im erkennenden Tätigsein, d. h. im Zusammenstellen von sinnlichen und begrifflichen Einheiten, das Ineinandergreifen der Was- und Wie-Verschränkung eines Formvollzugs stattfindet. In einer solchen Betrachtungsweise besteht begriffliche Praxis keineswegs aus rein theoretischer Distanznahme und das Kunstwerk bleibt eine lebendige Rätselfigur.<sup>439</sup> In der Expressivität ihrer

---

<sup>437</sup> Vgl. Rancière 2008, 39 ff.

<sup>438</sup> Vgl. Dewey 1980, 128 ff.

<sup>439</sup> Vgl. Adorno 2003, Bd. 7, 183.

jeweiligen Anordnung teilen Kunstwerke etwas mit.<sup>440</sup> Wobei Dewey damit, genauso wenig wie Adorno, bestimmte moralische Botschaften eines Künstlers meint, sondern er zielt auf mit sinnlicher Erfahrung verknüpfte intellektuelle und emotionale Bedeutungen im Zusammenhang des Anwendens von Erfahrungswissen. Dewey spricht in diesem Zusammenhang von einer »Unmittelbarkeit der ästhetischen Erfahrung«.<sup>441</sup> Genauso wenig wie Adornos Rede von Unmittelbarkeit, überspielt Deweys Betonung einer solchen eine grundlegende Vermitteltheit dieser Erfahrung. Dewey weist damit explizit auf den Stellenwert von im *Präsenzmodus* eines Kunstwerkes erfahrener körperlicher und emotionaler Empfindungen hin. Sie sind Teil jener lebendigen Erfahrung eines Zusammenwirkens aller Sinne, in der Tun und Erleiden zusammenfinden. Auch Alltags- und Erfahrungswissen haben für ihn einen nicht zu leugnenden Anteil am Erleben eines jeweils präsenten Kunstwerkes. Die damit verknüpften Bedeutungen lassen sich in seinen Augen nicht auf ein »durch ›Assoziationen‹ hinzugefügt« reduzieren: »Bedeutungen, die ihren Ursprung in vergangenen Erfahrungen haben, sind Mittel, durch die die besondere Organisation, die ein Bild prägt, erzielt wird.«<sup>442</sup> Dass ein Kunstwerk grundlegend Ausdruckskraft besitzt, findet für Dewey seinen Grund in der untrennbaren wechselseitigen Durchdringung von Akten des Erleidens und Tuns, wie er es an anderer Stelle formuliert, von Erleben und Handeln. Diese tiefe Erfahrung führt für ihn jeweils ein grundlegendes Umordnen bisheriger Erfahrungswerte und Informationsanordnungen mit sich. Die »tiefgreifende und vollständige gegenseitige Durchdringung der Materialien des Erlebens und des Handelns« beinhaltet »eine Neuordnung des aus vergangener Erfahrung mitgeführten Materials.«<sup>443</sup> Deutlich wird: sowohl Dewey als auch Rancière sprechen von einem Neuordnen, das in einem Modus lebendiger ästhetischer Erfahrung stattfindet, welche die bis dahin üblichen Zuschreibungen des Sujets für eine Neuverteilung vorhandener sinnlicher Beziehungen öffnet. Auch Deweys Auffassung scheint eine Unterscheidung von Sensorischem und Sinnlichem zugrunde zu liegen, auch wenn seine Terminologie sich auf ein Begriffsfeld von »Kunst als Erfahrung« konzentriert. Den Vorgang ästhetischer Erfahrung eines Kunstwerkes und des damit verbundenen Neuordnens beschreibt er mit dem

---

<sup>440</sup> Vgl. Dewey 1980, 123.

<sup>441</sup> Dewey 1980, 139.

<sup>442</sup> Dewey 1980, 138.

<sup>443</sup> Dewey 1980, 121.

Hinweis darauf, dass die Informationen jedes einzelnen Sinnes »Einstellungen und Dispositionen« umfassen, »die sich aus dem Gesamtorganismus ergeben. Die zu den eigentlichen Sinnesorganen gehörenden Kräfte gehen ursächlich mit in das Wahrgenommene ein.«<sup>444</sup> Sowohl beim Herstellen als auch beim Wahrnehmen eines Kunstwerkes, handelt es sich, wie beim Denken im Begriff, um einen lebendigen Vorgang.

Um deutlich werden zu lassen, in welchem Element von »doppelter Gleichgültigkeit« für Rancière nun die repräsentative Bedeutsamkeit der Sujets verwischt wird, scheint es notwendig, einen kurzen Abriss seiner Auffassung dessen, was er als »ästhetisches Regime« bezeichnet, zu geben. Der Begriff meint den institutionalisierten diskursiven Prozess der Identifikation dessen, was wir Kunst nennen und was als solche anerkannt wird.<sup>445</sup> Rancière unterscheidet drei Arten von *ästhetischen Regimes*:

1. Das ethische Regime der Bilder: Kunst wird darin als Bildproblem gefasst.
2. Das poetische oder repräsentative Regime der Künste: Die scheinbare Autonomie der Kunst unterliegt darin einer pragmatischen Logik der Repräsentation zwischen *poiesis* und *mimesis* (*poiesis*: produktives zweckgebundenes Handeln; *mimesis*: Nachahmung). Dergestalt rahmt sie den Bereich dessen, was als darstellbar bzw. nicht-darstellbar aufgefasst wird. Hier fungiert die *mimesis* im Dienst des zweckgebundenen Handelns als Darstellung, z. B. von handelnden Menschen.
3. Das ästhetische Regime der Künste: Es erkennt Kunstwerke als spezifische und in dem Sinn unvergleichliche Seinweisen, in der Sinnliches aus seinen üblichen Verbindungen herausgelöst erscheint. Darin wird, wie Rancière es nennt, »die Macht eines Denkens, das sich selbst fremd geworden ist« sichtbar und erfahrbar.<sup>446</sup> Nicht nur das Denken ist sich darin fremd, auch die sinnliche Erfahrung wird darin sozusagen neu justierbar und justiert. Rancière beschreibt diese Art des Regimes als Auffassung von Kunst als Form, die sich in einem Feld von Intention und Spontaneität, Bewusstem und Unbewusstem bewegt und darin eine grundlegende Übereinstimmung eben jener Gegensätze sichtbar werden lässt. Was zählt, ist das was sichtbar wird, geplant wie ungeplant, präsent in seiner jeweiligen Form. Auf diese Weise unterstreicht das ästhetische Regime der

---

<sup>444</sup> Dewey 1980, 142.

<sup>445</sup> Rancière 2008, 36 ff.

<sup>446</sup> Rancière 2008, 39.

Künste die unvergleichliche Besonderheit von Kunst und unterbricht gleichzeitig jede pragmatisch orientierte Interpretation dieser Besonderheit als Darstellung einer von vorneherein festgelegten gesellschaftlichen Auffassung oder aber auch einer vorformulierten Kritik an dieser. Der Rahmen einer *mimesis* im Dienste der *poiesis* wird in diesem Moment sozusagen nach allen Regeln der Kunst gesprengt. Denn Kunst ist Tätigkeit im Umgang mit einem Material, ungeachtet dessen, ob es sich in dem Moment um eine von anderen Tätigkeitsformen unterschiedene Besonderheit handeln soll. Rancière sieht darin eine »konstitutive Paradoxie des ästhetischen Regimes der Künste«, dass Kunst sowohl autonome spezifische Form des Lebens als auch dann vom Leben selbst jedoch wiederum ununterscheidbar ist und darin, wie er es nennt, »aufgeht«.<sup>447</sup> Auf diese Weise bleibt sie als spontane vitale Lebensäußerung letztlich unkontrollierbar.<sup>448</sup>

Eine in diesem Zusammenhang interessant erscheinende Unterscheidung von (ästhetischer) Tätigkeit und (zweckgeleiteter) Handlung durch Friedrich Nietzsche beschreibt Christoph Menke in seinem Buch »Kraft«. Nietzsche, für den Leben »das zwecklose Überströmen der Kraft«<sup>449</sup> darstellt, vergleicht das Genie mit einem Seekrebs, der pausenlos blind um sich tastet, nicht weil seine Bewegung als Handlung auf etwas Bestimmtes gerichtet wäre, »sondern weil seine Glieder sich tummeln müssen.«<sup>450</sup> Christoph Menke beschreibt mit Nietzsche ästhetisches Tätig-sein als in Bewegung und lebendig sein. »Wie eine Handlung ist also das ästhetische Tun das Tun *von* jemandem. Aber im Gegensatz zu einer Handlung verwirklicht im ästhetischen Tun nicht ein Subjekt seine Zwecke durch seine Vermögen, sondern lässt es darin seine Kräfte sich frei von Zwecken entfalten.«<sup>451</sup> Für Christoph Menke scheint es keineswegs sinnvoll, Handeln und Tätigsein als voneinander getrennte Bewegungen aufzufassen. Vielmehr betont er ein Ineinandergreifen von ergebnisorientierter Zielgerichtetheit und kraftvoller Lebendigkeit im Hinblick auf das Gelingen künstlerischen Tätigseins: »Trotz, ja wegen ihrer gegenläufigen Verfassung ist die Lebendigkeit der Bewegung vielmehr eine Bedingung des Gelingens zweckbegründeten Handelns.«<sup>452</sup> Keine Tätigkeit gelingt oder scheitert wirklich, ohne den glücklichen oder unglücklichen

---

<sup>447</sup> Rancière 2008, 43 ff.

<sup>448</sup> Interessant hierzu auch die »Vitalitätsaffekte« bei Daniel N. Stern 2010, in: *Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung*.

<sup>449</sup> Friedrich Nietzsche zit. nach Menke 2008, 118.

<sup>450</sup> Friedrich Nietzsche zit. nach Menke 2008, 117.

<sup>451</sup> Menke 2008, 117.

<sup>452</sup> Menke 2008, 118.

sogenannten »Zufall«. Gemeint ist damit jener Anteil an Offenheit, den jede, die  
bereits erwähnt, lebendige »Über- oder Unterschreitung zweckbegründeten  
Handelns« in sich birgt und mit sich bringt.<sup>453</sup> Worin der »tragische Künstler«  
scheitert, ist die Rechtfertigung eines praktischen »Um-zu« welches das jeweilige  
Handeln als ‚im Dienst eines sinnvollen Zweckes‘ begreift. Christoph Menke  
übernimmt hier den Terminus »tragischer Künstler« von Friedrich Nietzsche.<sup>454</sup>  
Was jenen Künstler auszeichnet, ist, dass er in der Entfaltung der Kräfte, an denen  
er im Formungsprozess Anteil nimmt, im Erreichen einer Verfasstheit von »Form  
haben« lebendig bleibt und auf diese Weise nie wahrhaft identisch mit seiner  
Form des Handelns sein kann. Dieser Vorgang einer minimalen Verschiebung  
bzw. Distanznahme zur hervorgebrachten Form im künstlerischen Tätigsein  
besteht jedoch keineswegs in einer »als reflexiv verpackten« sicheren Distanz, die  
von vorneherein eingenommen worden wäre. Sie besteht im lebendigen »aufs  
Spiel setzen« genau dieser sicheren Distanz und darin auch dessen, was bis dahin  
als gut und richtig und als verstanden und selbstverständlich angenommen war.  
Was genau dann jeweils an dieser riskanten Untersuchung wirklich gelingt, ist  
nicht logische Folge praktisch gut gemeinter durchgeplanter Handlungen, sondern  
Resultat eines Zusammenspiels von lebendigen Bewegungen und Kräften.  
Christoph Menke meint, man könne von den Künstlern lernen, nicht bloß zu  
unterscheiden, sondern gleichzeitig das Unterschiedene zusammenzuhalten und  
dabei auch noch den Zufall mit einzubeziehen. »Die Künstler können das  
Nichtkönnen. [...] Zur Erfahrung der Künstler gehört, dass gerade (und nur) die  
ästhetische Aussetzung der praktischen Ausübung von Vermögen im Spiel  
lebendiger Kräfte zum Erreichen des angestrebten Guten führt.«<sup>455</sup>

### **Logische Form – Zeigen und Sich-Zeigen**

Erst im *Wie* der logischen Form einer Tätigkeit zeigt sich im Verlauf des  
philosophischen und künstlerischen Arbeitsprozesses die Verletzung einer jeweils  
zugrundeliegenden (Bestimmungs-)Logik. Von dieser Verletzung aus wird diese  
wiederum reflektierbar. Zum Begriff der *logischen Form* ist im Kontext der  
Ausführungen zu Adorno und dem »Nicht-Identischen« im ersten Teil der Arbeit  
Wesentliches gesagt worden. Fazit der im ersten Teil dieser Arbeit stattfindenden

---

<sup>453</sup> Vgl. Menke 2008, 119.

<sup>454</sup> Vgl. Menke 2008, 122 ff.

<sup>455</sup> Menke 2008, 127.

Auseinandersetzung mit Adornos Negativitätsästhetik: Nicht-Identisches ist keine Idee. Der Widerspruch, der sich zeigt, erscheint in der lebendigen Erfahrung eines konkreten Zusammenhangs.

Grundsätzlich kann man erst von »Praxis« sprechen, wenn eine Tätigkeit, verbunden mit einem sichtbaren Ergebnis, wiederholbar wird. Gleichzeitig lässt Praxis und das darin stattfindende Tun sich nicht darauf reduzieren. Von philosophischer Seite formuliert Gilles Deleuze einen tückischen Hinweis darauf, dass nur, wenn Wiederholung mit der »Analogie selbst verwechselt wird«, Verschiebung als konstitutives Element der Wiederholung betrachtet wird.<sup>456</sup> Von künstlerischer Seite mag dieser Aspekt mit einigen Ausführungen des englischen Theaterregisseurs Peter Brook anschaulich werden. Er formulierte es sehr einfach: »Wiederholung leugnet das Leben.«<sup>457</sup> Brook kommt in der Frage, worin die Qualität einer glaubwürdigen Geste besteht, zur Thematik der lebendigen Darstellung. Drei notwendige Elemente sind es in seinen Augen, deren Zusammenspiel eine Szene lebendig werden lassen: Wiederholung (*Répétition*), Darstellung (*Réprésentation*) und Dabeisein (*Assistance*). Das Element, in dem die Wiederholung einer *Réprésentation* sich im Rahmen eines Theaterstückes zur lebendigen und darin glaubwürdigen Darstellung wandelt, besteht im jeweils gegenwärtigen gemeinsamen Dabeisein des Publikums und der Schauspieler. Auf diese Weise assistieren Schauspieler und Publikum einander darin, die Trennung der *Réprésentation*, d. h. des vorformulierten Sujets bzw. Themas, in die verbindende *Kraft* des jeweils lebendigen *Ausdrucks* zu wandeln, die beide in ihrer *Präsenz* umfängt. Mit anderen Worten: die Kunst an der Kunst lebendiger Darstellung besteht darin, dem eigenen Tun im Zusammenspiel der Materialität von Motiv und Sujet präsent zu folgen und in diesem Spannungsfeld tätig zu sein. »The Artist is Present«.<sup>458</sup> Die Zusammenklänge, Widersprüche und Wirkungen, die in einem solchen Kraftfeld sichtbar werden, lassen sich oft sehr direkt auch physisch wahrnehmen.

---

<sup>456</sup> Deleuze 1968/1992, 339 ff.

<sup>457</sup> Brook 2001, 204.

<sup>458</sup> Titel der Ausstellung und Performance von Marina Abramović im MoMA, New York, 14. März – 31. Mai 2010.



Marina Abramović, *The Artist is Present*, performance, MoMA, New York, 14. März – 31. Mai 2010.



Richard Serra, *The Matter of Time*, Guggenheim-Museum Bilbao 1994–2005, permanent installation.

Nun stellt sich nicht nur im Theaterkontext die Frage nach dem Können eines Akteurs. Die Frage nach Wiederholbarkeit eines Formungsprozesses wird im Rahmen jeder Praxis, auch als Frage des Verstehens und Beschreibens, als Anwendung des Verstandenen, zur Frage nach der Gelingensbedingung des jeweiligen Vorgehens. Und wenn im Kontext von Philosophie die Vernunft sich als vernünftig erweisen soll, wäre sie ohne die Möglichkeit ihres Scheiterns wohl nur halb so vernünftig. Christoph Menke beschreibt »das Modell des zweckbegründeten Handelns« folgendermaßen: »Praktisches Gelingen ist die Entsprechung von Zweck und Tun, als Grund und Folge.«<sup>459</sup> Doch Kunst sowohl als auch Philosophie würden, indem sie sich auf einen Rahmen praktischen Gelingens als jene »Entsprechung von Zweck und Tun, als Grund und Folge« beschränken, nicht jene, wie Christoph Menke es nennt, lebendige »Über- oder Unterschreitung des zweckbegründeten Handelns«<sup>460</sup> erfahren. Diese sozusagen »maßlose« Lebendigkeit zeigt sich im verstehenden Umgang mit einer Sache und mit einem Motiv sowohl kraftvoll wirksam wie auch zweck-ungebunden.

<sup>459</sup> Menke 2008, 119.

<sup>460</sup> Menke 2008, 119.

## Selbst-Reflexivität

Kunst und Philosophie sind in der Reflexion auf die Voraussetzungsbedingungen ihrer jeweiligen Praxis verbunden. D. h. sie sind in den ordnenden Vorgängen von Unterscheiden und Verbinden im Denken und Empfinden verbunden. Sie sind im jeweiligen Medium von Wahrnehmung und Begriff unterschieden. Philosophie macht Denken und Wahrnehmung beschreibbar. Kunst macht Wahrnehmung und Denken wahrnehmbar. Eine scharfe Trennung von Wahrnehmen und Denken scheint rein theoretisch und an dieser Stelle wenig hilfreich. »Öffnen« beschreibt dabei den Modus der Untersuchung der jeweiligen Voraussetzungsbedingungen und der dieser Reflexion folgenden Anschlussoperationen, bei denen das Ergebnis offen ist. Gesa Ziemer spricht in ihrem Entwurf einer praktischen Ästhetik des »Nachdenkens *mit* Kunst« von einem »Reflexionsmodus« von Kunst und philosophischer Ästhetik, in dem sowohl Kunst als auch Philosophie im Zusammenhang ihres Tätig-Seins eine »produktive Brechung« erfahren.<sup>461</sup> Ziemer bezieht sich dabei wiederholt auf Gilles Deleuze und sein »Bewegungsdenken«, das »die Dimension der Empfindungen in den Begriffen deutlich hervorhebt.«<sup>462</sup> Sie weist darauf hin, dass sie den französischen Begriff der »sensation« bei Deleuze mit »Empfindung« übersetzt, als »ein *spezifischer Eindruck* der durch die Sinnesorgane empfangen wird und gleichzeitig deren Kapazität überschreitet.«<sup>463</sup> Deleuze und Guattari beschreiben ein Kunstwerk als »Empfindungsblock«, der aus Perzepten und Affekten besteht. Letztere sind nicht einfach Gefühle oder Erlebnisse und erstere nicht einfach Wahrnehmungen – beide »übersteigen die Kräfte derer, die durch sie hindurchgehen«.<sup>464</sup> Beide verweisen nicht auf etwas außerhalb ihrer selbst Liegendes, sondern bestehen im Wirkungsgefüge der Komposition ihres Materials als dessen Ausdruck, z. B.: Ölfarbe, Kreide, ... Farbauftrag, Farbdichte ... fett, staubig, ... usf. und greifen in der »Sensation« ineinander. Wieder ist es Cézanne, auf den verwiesen wird, wenn Deleuze/Guattari betonen, dass die »Empfindung« z. B. nicht mit der Farbigkeit selbst verwechselt werden sollte, sondern dass die »Sensation« die Farbe überhaupt erst erscheinen lässt. In diesem lebendigen Vollzug zeigt sich das »Motiv«, von dem unter Punkt Vier die Rede war. Deleuze setzt dieses Motiv beiläufig mit dem »Perzept« gleich, zu dem man, wie er es formuliert, »vordringt«

---

<sup>461</sup> Ziemer 2008, 12 ff.

<sup>462</sup> Ziemer 2008, 23.

<sup>463</sup> Ziemer 2008, 22. Vgl. auch Rancières Unterscheidung von Sinnlichem und Sensorischem in: Rancière 2004/2008, 43.

<sup>464</sup> Vgl. Deleuze, Guattari 2000, 191 ff.

oder von dem man, wie Didi-Huberman es formuliert, »angeblickt« wird.<sup>465</sup> Mit dem »Motiv« ist phänomenologisch betrachtet eine jeweils erlebte Wahrnehmungssituation verbunden, in der es weniger darum geht, einer Wirkung objektive Ursachen zuzuordnen. Es geht vielmehr darum, in der Bewegung eines Formvollzugs die Entfaltung der Wirkungswerte der Elemente einer jeweiligen Konfiguration zu erforschen. Robin Rehm hat in seinem Aufsatz »Die Einsicht des Blickes« darauf hingewiesen, dass dieser in der Phänomenologie zentrale Begriff dazu dient, sich vom Kausalprinzip abzugrenzen, insofern das Motiv von den jeweils konkreten Verhältnissen abhängig ist.<sup>466</sup> Dass sich in der Bewegung des Form-Werdens zeigt, dass »der Sinn des Wahrgenommenen [...] in ihm selbst instituiert«, darauf hat Merleau-Ponty im Zuge der Thematik von räumlicher Tiefe hingewiesen.<sup>467</sup> Das Kunstwerk spielt durch seine Form den vitalen Prozess seines Form-Werdens im Vollzug seiner Wahrnehmbarkeit an, während das philosophische Werk den Prozess seiner Denkbewegung im Vollzug seiner Verstehbarkeit anspricht. Deleuze/Guattari arbeiten im Zusammenhang von Kunst und Philosophie eine beständig im Werden begriffene Verschränkung von Begriff und Empfindung heraus. Begriffsperson (»Begriffsempfindung«) oder ästhetische Figur (»Empfindungsbegriff«)<sup>468</sup> – entscheidend ist sozusagen der Modus, in dem man sich bewegt. Ästhetisch betrachtet hat man es mit der Bewegung als einem sich ständig veränderndem Werden in der bleibenden Materie zu tun. Begrifflich betrachtet hat man es mit einer losgelösten Form der Zusammenfassung von uneinheitlichen Elementen zu tun. Diese Betonung des untrennbaren Ineinandergreifens von Begrifflichem und Unbegrifflichem ermöglicht eine Lesart von künstlerischem und philosophischem Tätigsein als kontinuierliche Bewegung von einander bedingendem Öffnen und Schließen. Diese Bewegung ist dabei darauf ausgerichtet, das zu erforschen, was sie in Bewegung und am Leben hält. Gerhard Gamm weist auf den Stellenwert eines vage und unbestimmt bleibenden Unbegrifflichen bei der Übertragung von Information hin, z. B. mit Referenz auf Adorno und Wittgenstein im Zusammenhang von »Erfahrungswissen« und »Regelverstehen«.<sup>469</sup> Ein Begriff dient als ordnendes Werkzeug, welches in seiner Konstellation beständig weitere Begriffe sowohl als auch die »Empfindung«

---

<sup>465</sup> Vgl. Deleuze, Guattari 2000, 202 und Didi-Huberman 1999.

<sup>466</sup> Vgl. Rehm 2010, 247.

<sup>467</sup> Merleau-Ponty 1965/1974, 307. Zit nach Robin Rehm 2010, 251.

<sup>468</sup> Vgl. Deleuze, Guattari 2000, 209 ff.

<sup>469</sup> Gamm 1994, 288 ff.

anspricht. Deleuze vergleicht in dem Film *Abécédaire* Begriffe mit Persönlichkeiten und weist darauf hin, dass ein Begriff niemals einzeln auftaucht. Ein Begriff verweist immer auch auf andere Begriffe. Während Philosophen mithilfe von Begriffen *Konzepte* schaffen, machen Künstler *Perzepte* sichtbar, welche nach seiner Aussage in gewisser Weise austauschbar sind.<sup>470</sup> Beide bewegen sich an Grenzen: die Konzepte an der Grenze des Denkbaren, die Perzepte an der Grenze des Erträglichen. Im gleichen Zusammenhang bemerkt Deleuze, dass große Philosophen Charaktere geschaffen haben, wie Platon den Sokrates oder Nietzsche den Zarathustra. Manchmal wisse man nicht mehr, was Person und was Begriff ist – »das sind die schönsten Momente«<sup>471</sup>. In dem Sinn können Kunst sowohl als auch Philosophie als Forschungsdisziplinen begriffen werden, die im ordnenden Unterscheiden und Verbinden ihrer Aufteilungen auf die Grenzen von Ordenbarkeit und auf die Grenzen von Empfindbarkeit und Denkbarkeit hin angelegt sind.

Jaques Rancière spricht von »ästhetischer Denkweise« und charakterisiert damit, wie bereits erwähnt, eine »Idee des Denkens, die an die Idee einer Aufteilung des Sinnlichen gebunden ist.«<sup>472</sup> Darin gestalten die Tätigkeitsformen der »ästhetischen bzw. künstlerischen Praktiken« anhand sinnlicher Tatsachen die Sichtbarkeit und Fühlbarkeit unserer Welt und unserer unterschiedlichen Weltzugänge. Rancière betrachtet Begriffe weniger als bloße Werkzeuge, sondern vielmehr unter ihrem ordnenden Aspekt, als materialisierende »Weisen, ein Gebiet zu vermessen«.<sup>473</sup> Ein Begriff ruft etwas in der gelebten Außenwelt auf, während die Art und Weise, *wie* das, was er dort aufruft, mit ihm verbunden wird, die jeweilige Konfiguration seiner Elemente und den damit einhergehenden Formvollzug gestaltet. Rancière vergleicht den Begriff mit einer Bühne, auf der dessen »Definition« als Vorgang des Aufteilens inszeniert wird.<sup>474</sup> Dabei begreift Rancière Denken als die Kraft des Aufteilens und Ordnen von anerkannten Disziplinen und Kompetenzen, die als solche ungeteilt grundlegend allen zur Verfügung steht.<sup>475</sup> Zudem gilt ebenfalls grundlegend für Rancière: Kunst ist eine Tätigkeit unter vielen Tätigkeiten. Gerade aus dieser Ununterscheidbarkeit ihres Tuns heraus zerstreuen ästhetische Praktiken die Hierarchie bestehender

---

<sup>470</sup> Vgl. Deleuze, Parnet, Boutang: DVD 2009.

<sup>471</sup> Deleuze, Parnet, Boutang: DVD 2009.

<sup>472</sup> Rancière 2008, 69.

<sup>473</sup> Vgl. Rancière 2004/2008, 80.

<sup>474</sup> Vgl. Rancière 2004/2008, 62 ff.

<sup>475</sup> Vgl. Rancière 2004/2008, 61.

pragmatischer Ordnungen, sie verwischen etablierte Grenzen von Sichtbarem und ordnen sie um. Auf diese Weise erweist sich die Besonderheit der Kunst darin, die Frage nach »einem Leben der Formen, einem Formationsprozess der Formen« zu stellen.<sup>476</sup> Das Wahrnehmen eines Kunstwerkes kann zur Erfahrung der Spannung eines Denkens im Sinnlichen führen, das wie Rancière es formuliert »sich selbst fremd geworden« ist.<sup>477</sup> Jener »Formationsprozess der Formen«, in dem eine Form sich in ihrem Vollzug aktualisiert, bringt eine nicht willkürliche »nicht-intentionale Bewegung« einer »Tätigkeit des sinnlichen Werdens« zum Erscheinen, welche Deleuze, wie oben angesprochen, im Begriff »Affekt« fasst.<sup>478</sup> Dieser ver- oder be-rückende Vorgang eines sich im Sinnlichen befremdeten Denkens beruht darauf, dass Kunst im »ästhetischen Regime der Künste« eben nicht anhand einer Unterscheidung der mit ihr verbundenen Tätigkeiten, wie z. B. malen, zeichnen, schreiben etc. identifiziert wird, sondern anhand einer, wie Rancière formuliert, spezifischen »Seinsweise ihrer Objekte«.<sup>479</sup> Würde die Unterscheidung anhand vorab bestimmter Tätigkeiten erfolgen, würde die darin vorangestellte erkenntnisorientierte Distanz genau jene Erfahrung verunmöglichen, welche in der Wirksamkeit eines spezifischen Kräftespiels den Raum jenes Befremdens eröffnet, welcher reflexiv wirken kann. Kurz: Es geht darum, *wie* eine Sache im künstlerischen Zusammenhang erfahrbar wird. Diese spezifische »Seinsweise« besteht als künstlerische Konfiguration in Sinnlichem, das aus seinen üblichen Verbindungen gelöst ist. Auf diese Weise kann die künstlerische Konfiguration der Elemente eines Materials einen bis dahin ungekannten Wirkungswert seiner Elemente erfahrbar machen, in welchem das Denken sich befremdet erfahren kann. Rancière konstatiert hier in diesem »sich selbst fremd gewordenen Sinnlichen als Sitz eines sich ebenso fremd gewordenen Denkens«<sup>480</sup>, den zentralen Aspekt von ästhetischem Denken und der Identifikation von Kunst als das, was wir darunter verstehen und ihr zurechnen. Wenn also der dänische Filmregisseur Lars von Trier vom Schauspieler als »Maschine« spricht, ist damit nicht gemeint, dass der Schauspieler das willenlose tote Werkzeug des Regisseurs wäre. Damit ist vielmehr der destillierende Prozess angesprochen, der im Zurücknehmen von individuellen einengenden

---

<sup>476</sup> Vgl. Rancière 2007/2008, 81.

<sup>477</sup> Rancière 2008, 39.

<sup>478</sup> Vgl. Ziemer 2008, 27.

<sup>479</sup> Vgl. Rancière 2008, 39.

<sup>480</sup> Rancière 2008, 39.

Zuschreibungen an die jeweilige Rolle des Schauspielers durch das besteht, was man im Alltagsleben die individuelle »Persönlichkeit« des Schauspielers nennt. In der Art und Weise, wie der Schauspieler sich als Person zurücknimmt, mag nun seine Identität indirekt zum Ausdruck kommen, während gleichzeitig in der entstehenden bedeutungsfreien Leere der Form das Spiel ästhetischer Kräfte im Durchscheinen ihrer Materialität sichtbar wird. In seiner Zusammenarbeit mit Jørgen Leth im Rahmen von »The Five Obstructions« formuliert Lars von Trier das Problem seinem Freund und Vorbild gegenüber folgendermaßen: »Das Beste, was man von einem Schauspieler kriegen kann, ist, dass er Scheiße macht. Ich möchte von dir dasselbe Geschenk, wie von einem Schauspieler, das für ihn völlig unbefriedigend ist, für mich aber gut, weil es durch die Maschine gekommen ist, die der Schauspieler in der Situation ist ... als würde man mit einem Fleischwolf Kohl hacken, das hat man früher gemacht, zum Reinigen, da kamen Krümel raus, die keiner mochte.«<sup>481</sup> Jørgen Leth, ebenfalls dänischer Filmregisseur, eine Generation älter als Lars von Trier und Autor des Films »The Perfect Human« aus dem Jahr 1967, welcher als Ausgangsmaterial für Lars von Triers Dokumentarfilm »The Five Obstructions« diente, beschreibt in jenem letztgenannten Film, selbst wiederum als Darsteller, seine eigene Arbeitsweise als Beobachtungsprozess, in dem er darauf wartet, dass etwas passiert, was er nicht kontrollieren kann. Leth betont, dass die schauspielerische Qualität seines damaligen Hauptdarstellers Claus Nissen in »The Perfect Human« auf dessen Leere beruht: »Deshalb ist Claus Nissen für mich ein hervorragender Schauspieler. Weil er mit der *Leere* spielt. Er spielt mit nichts. Er spielt mit Bruchstücken.«<sup>482</sup> Das Spiel ästhetischer Kräfte kommt sozusagen im »Ausleeren« oder, anders gesagt, im *Verfeinern* einer Form zum Erscheinen. Was sich im tätigen Umgang mit dem Material, im Lauf der untersuchenden Vorgänge jener eingangs erwähnten Tätigkeiten (wie z. B. Subtrahieren, Addieren, Verschieben, Kontextualisieren, Verdichten etc.) und der Untersuchung der ebenfalls darin auftauchenden Konnotationen zeigt, ist der spontane Lauf einer prozessualen Wirksamkeit ästhetischer Kraft im Zusammenhang der jeweiligen Konfiguration der Elemente eines Materials. Die jeweils spezifische Konfiguration wird im Zug jener genannten Tätigkeiten im Umgang mit einem Material in der Vermitteltheit der Ordnung eines Zueinander der Elemente einer Konstellation transparent

---

<sup>481</sup> Von Trier 2005, ca. 01:17.38.

<sup>482</sup> Von Trier 2005, ca. 00:26.07.

gemacht. Der Prozess der Konfiguration und darin stattfindende Formvollzüge öffnen das Material dafür, sein Form-Werden als die sich entfaltende Wirksamkeit eines vitalen ästhetischen Kräftespiels zum Erscheinen zu bringen. Im Konfigurieren lässt das Material ein in seiner Materialität Un-Unterschiedenes quasi beständig »durchscheinen«. Sichtbar wird ein alternierendes, von Rancière weiter oben angesprochenes, Leben der Formen in einer variierenden Komplementarität von Sichtbarem und Unsichtbarem, von Bestimmtheit und Unbestimmtheit, von Darstellung und Leben. Deutlich wird auch: Die »authentische Kuh« von René Pollesch<sup>483</sup> gibt es vielleicht im Leben, nicht aber in der Kunst. Dabei ist es das Lebendige des Lebens, das die Kunst spannend macht. Sie bringt das Leben der Formen und das Form-Werden der Formen zum Erscheinen und macht sichtbar. Rancière verweist im Zusammenhang seiner Beschreibung dieses sich befremdenden Modus von ästhetischer Erfahrung und Denken auf Schillers »ästhetischen Zustand«, »der auf der doppelten Suspendierung der Aktivität des Verstandes und der Passivität des Sinnlichen beruht« und auf »Schellings Definition der Kunst als Identität eines bewussten und eines unbewussten Prozesses.«<sup>484</sup> »Aktiv« und »passiv« werden hier nicht als getrennte Klassifikationen behandelt, sondern durchdringen sich in Akten des Erlebens und Handelns, wie ich weiter oben bereits im Zusammenhang mit John Deweys Auffassung von »Kunst als Erfahrung« oder im Zusammenhang mit Christoph Menkes Beschreibung von Handeln und Tätigsein als ineinander greifende Bewegungen ausgeführt habe. Rancière spricht von einem »*logos* der zugleich *pathos* ist«.<sup>485</sup> Diese Identität von *logos* und *pathos*, also die Einheit von zielgerichteter Handlung und unbewusstem zweckfreiem Produktionsprozess, von Denken und Nicht-Denken, von Können und Nicht-Können, ist für Rancière spezifisches Merkmal von Kunst. Dass Denken und Nicht-Denken ineinander enthalten sind, lässt sich für ihn im Kontext der Tradition ästhetischer Texte aus zwei Richtungen betrachten. Die eine Betrachtungsweise kommt zum Tragen in Hegels Beschreibung des schönen Scheins, in welcher der Geist sich durch die ihm entgegengesetzte Materie zum Ausdruck bringt. Hier besteht die Betonung des Denkens im Nicht-Denken in dem Szenario eines menschlichen Geistes, der sich, indem er sich selbst veräußert, in der Materie sucht, sich dabei jedoch im

<sup>483</sup> Aus dem Theaterstück von René Pollesch mit dem Titel »wenn die schauspieler mal einen freien abend haben wollen, übernimmt hedley lamar«, Schauspiel Stuttgart 2009.

<sup>484</sup> Vgl. Rancière 2008, 39 ff.

<sup>485</sup> Vgl. Rancière 2008, 39 ff. und Rancière 2006/2008 23 ff.

Schein »der sinnlich spürbaren Materialität« beständig verfehlt.<sup>486</sup> Die andere Sichtweise, in der das Nicht-Denken im Denken hervorgehoben wird, rückt das dunkle, zweckfreie um seiner Selbst willen Leben-Wollen als »pathischen Grund« ins Zentrum der Betrachtung.<sup>487</sup> Nun geht es hier gerade nicht um die besondere Gewichtung auf eine der beiden Herangehensweisen, sondern um die Form einer Identität von *logos* und *pathos*.

Verständlich werden kann eine solche Form als lebendige Bewegung eines oben bereits angesprochenen Form-Werdens als Formungsprozess. Im Mittelpunkt seiner Frage nach einer spezifischen Leistung von Ästhetik steht für Christoph Menke der Begriff »Kraft« als »Grundbegriff ästhetischer Anthropologie«.<sup>488</sup> Ästhetische Kraft kommt als Bewegung des Form-Werdens einer Form im Verlauf ihres Formvollzugs zum Ausdruck. Dieser Ausdruck ästhetischer Kraft besteht in einem vitalen kontinuierlichen Wirkungszusammenhang der Elemente der Konfiguration einer Form im Prozess ihres Formvollzugs. Dabei ist ästhetische Kraft im zeitigenden Verlauf ihres Anschaulich-Werdens in ihrem spielerischen »Ausdruck des als ob« darauf angelegt, permanent das zu überschreiten, was sie selbst hervorgebracht hat.<sup>489</sup> In eben diesem »als ob« bewahrt die ästhetische Kraft ihre Vorläufigkeit. Christoph Menke betont mit Herder, dass ästhetische Kraft nicht als Verhältnis zwischen einem Innen und einem Außen begriffen werden kann und auch keineswegs von ihrer raumzeitlichen Anschauungsform zu trennen ist: »Der Begriff der Kraft liegt vielmehr auf einer Ebene mit »Raum« und »Zeit«; er bezeichnet eine *Form* der Anschauung (nicht: etwas Angeschautes), die die Philosophie, wenn sie tut, was sie tut: »bemerken, unter einander *ordnen*, *erläutern*, [...] schon immer voraussetzt«.<sup>490</sup> Mit dieser Anschauungsform wird nun im Prozess philosophischer und künstlerischer Tätigkeiten gearbeitet. Sie kommt zum Tragen in Tätigkeiten des Ordners wie auch des Neu- und Um-Ordners, z. B. im Subtrahieren, Fragmentieren, Variieren, Konstellieren, De-Kontextualisieren, Kommentieren ..., welche bereits unter Punkt Eins angeführt wurden. Christoph Menke spricht in diesem Zusammenhang mit Herder von der »Wirkung des Einen ins Andre« als »Struktur« der Beziehung des Einen durch sein jeweils Anderes als

---

<sup>486</sup> Rancière 2006/2008 23 ff.

<sup>487</sup> Wie z. B. Schopenhauer oder Nietzsche; vgl.: Rancière 2006/2008, 24.

<sup>488</sup> Menke 2008.

<sup>489</sup> Vgl. Menke 2008, 62.

<sup>490</sup> Menke 2008, 52.

Wirkungszusammenhang.<sup>491</sup> Diese »Struktur«, wie er es nennt, hält einen Wandlungsprozess in Gang. Es geht in der Bewegung des künstlerischen und philosophischen Tuns weniger darum, einen Anfang oder ein Ende zu finden, als vielmehr darum, wie François Jullien es formuliert, den »prozeßhaften Funktionscharakter« einer Form zur vollen Entfaltung zu bringen.<sup>492</sup> Der französische Sinologe beschreibt eine Weise, jene eben angesprochene Bewegung als Form einer Identität von *logos* und *pathos* zu denken. Jullien stellt das chinesische Denken dem europäischen Denken gegenüber, um für beide einen Reflexionsraum aus der Perspektive des jeweils Anderen zu eröffnen. Darin zeigt sich die energetische Sicht einer »natürlichen Prozesshaftigkeit« und »kommunikativen Wirksamkeit« im Vorgang des Unterscheidens, in welcher sowohl Wahrnehmung als auch Denken ihre Lebendigkeit entfalten und bewahren.<sup>493</sup> Auf jenes »Bewahren« komme ich im nächsten und letzten Aspekt der *Praktiken des Öffnens* noch einmal zu sprechen. Wenn Jullien im Zusammenhang der Aktualisierung einer Form von »Verfeinern« spricht, ist von dem Entwurfsprozess einer Form die Rede, bei dem auf das Erzwingen einer bestimmten Wirkung verzichtet wird.<sup>494</sup> Es geht im *Verfeinern* vielmehr darum, das eingesetzte Material von repräsentativen Be-Deutungen und zuschreibenden persönlichen Attribuierungen zu läutern, um mit der prozesshaften Funktionalität jener für diesen Verfeinerungsprozess gefundenen Form die Wirkung des Materials in »kommunikativer Weise« entfalten zu lassen.<sup>495</sup> Gemeint ist damit z. B. jene oben angesprochene »Leere« der Form, mit der Jørgen Leths Hauptdarsteller Klaus Nissen spielte und welche nicht wegzudenken ist von der spezifischen Erfahrung, in welcher diese »Leere« die Materialität und das Leben der Formen aufscheinen lässt. Der Theaterregisseur Peter Brook spricht in diesem Zusammenhang vom kraftvollen Spiel mit einer Illusion des *als ob*, vergleichbar einem »Punkt in einem beweglichen Fernsbild, sie dauert nur den Augenblick, den ihre Funktion erfordert.«<sup>496</sup> Keineswegs soll der BetrachterIn oder ZuschauerIn dabei in einer romantischen Illusion vermittelt werden, sie/er würde sich nicht in einem Museum oder in einem Theater befinden. Vielmehr wird im Ausdruck des »als ob« eines spielerischen Kraftfeldes die einer jeweiligen Form

---

<sup>491</sup> Vgl. Menke 2008, 52.

<sup>492</sup> Vgl. Jullien 2006, 80.

<sup>493</sup> Vgl. Jullien 2006, 84.

<sup>494</sup> Vgl. Jullien 2006, 53.

<sup>495</sup> Vgl. Jullien 2006, 34 ff.

<sup>496</sup> Brook 2001, 114. Vgl. auch Jullien 2005, 62 ff. und vgl. Menke 2008, 62.

zugrundeliegende hohle Bedeutungsfreiheit mit-sichtbar. So kann eine Form jenes »Leben der Formen«, nach welchem Rancière weiter oben fragte, durchscheinen lassen. Eine auf diese Weise durchgearbeitete und geleerte »geläuterte« verfeinerte Form öffnet Wahrnehmung und Denken »zum Undifferenzierten hin« und hält, indem sie ein kraftvolles »Leben der Formen« kommuniziert, beide Vermögen für Ununterschiedenes disponibel.<sup>497</sup> Eine solche Form *bewahrt* die Spannung und Schweben einer Unbestimmtheit, deren Spiel nicht auf abschließende Bestimmung bzw. Erkenntnis, sondern auf lebendige Teilhabe/-nahme ausgerichtet ist. Und – hier der Verständlichkeit halber noch einmal im Bezug auf Punkt 7 vorweggenommen: Diese Form *bewahrt* eine grundlegende Disponibilität zum Undifferenzierten hin. Dabei spielt sie in ihren Variationen, Modulationen, Konstellationen ... eine gewisse Polyvalenz ihres grundlegenden bewegendem Motivs an, dessen Bestimmung offen bleibt. In dieser Offenheit, François Jullien beschreibt es treffend in »Das grosse Bild hat keine Form«: »emanzipiert sich die Form von der Form, statt deren spezifizierenden-objektivierenden Charakter wirken zu lassen.«<sup>498</sup> Keineswegs geht es hier darum, einer Form die unterscheidende Zeigegeste eines »elementaren Brecht«<sup>499</sup> aufzuzwingen und auch nicht darum, sich mit einer Aneinanderreihung von relativistischen beliebigen Formalismen abzufinden. Es geht vielmehr darum, dass eine präzise durchgearbeitete und solchermaßen verfeinerte Form in ihrem ein »Leben der Formen« kommunizierendem Durchscheinen, ihrer Aktualisierung paradoxerweise selbst zuvor gekommen ist. Darin mag die Form sich in ihrem Ausdruck als vorläufig erweisen und sich weniger als Ergebnis denn als »Moment eines Prozesses« herausstellen.<sup>500</sup> In diesem Durchscheinen *bewahrt* diese Form ihren Anspielungsreichtum, weil sie »nichts von seinem *Scheinen* ausschließt« und darin, wie Jullien präzise übersetzt »nicht ähnelnd scheint«.<sup>501</sup> Die Form *bewahrt* darin eine Beweglichkeit des Wahrnehmens und Denkens, welche reflexiv auf das in der Form enthaltene Tun und dessen Voraussetzungslogik oder -unlogik wirkt. Diese Beweglichkeit kann erhellend, vertiefend und überschreitend wirken, während eine solche Form im natürlichen Abstand des Durchscheinens eines »Lebens der Formen« einer Identifikation (im doppelten

---

<sup>497</sup> Vgl. Jullien 2005, 63 ff.

<sup>498</sup> Jullien 2005, 69.

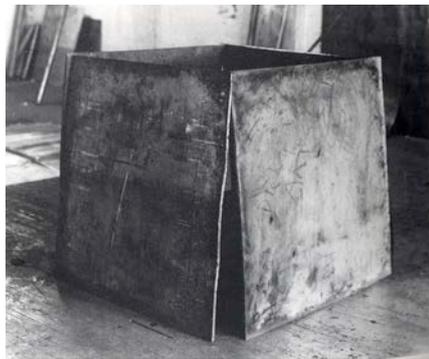
<sup>499</sup> Vgl. Brook 2001, 114.

<sup>500</sup> Vgl. Jullien 2005, 83.

<sup>501</sup> Vgl. Jullien 2005, 73.

Wortsinn) auf spielerische Weise entgegen wirkt.

Was damit gemeint ist, kann man im Zusammenhang der Skulptur *House of Cards*, *One Ton Prop* von Richard Serra anschaulich erfahren. *House of Cards* wurde bereits im Zweiten Kapitel dieser Arbeit ausführlich besprochen. Richard Serra weist den Architekten Peter Eisenman in einem Interview auf die Kraft des Allusiven hin und unterscheidet diese von der Illusion. Der Architekt möchte in diesem Gespräch den Künstler im Hinblick auf die Skulptur *House of Cards* auf das Konzept der Herstellung einer Illusion festlegen. Serra benutzt in dieser Skulptur aus dem Jahr 1969 die »Schwerkraft als Bauprinzip«, indem er vier Bleiplatten gegeneinander balanciert, deren »Druckkräfte einem Gleichgewicht zustreben« [...] »Allusion ist etwas ganz anderes als Illusion. Wenn etwas eine potentielle Verfallsenergie hat, dann kann das Allusion sein.«<sup>502</sup>



Richard Serra, *House of Cards*, *One Ton Prop* 1969. Blei, vier Platten, je 122 x 122 cm.

In diesem Kraftfeld ist auch die weiter oben beschriebene »sensation« von Cézanne angesiedelt, welche in der energetisierenden Wirksamkeit ihrer Konfiguration der Elemente eines Materials die Farbe zum Erscheinen bringt. Cézanne vergleicht, wie Lars von Trier, den Künstler mit einer Maschine. Bei ihm wird auf andere Weise deutlich, dass mit diesem Vergleich jene »Leere« eines Werkzeuges angesprochen ist, welche es ermöglicht, ohne deutende Zuschreibungen mit den Wirkungswerten der Elemente einer Konfiguration eines Materials zu arbeiten. Cézanne spricht davon, dass es ihm darum geht, unvoreingenommen zu schauen und dass »das unvoreingenommene Gehirn des Künstlers wie eine lichtempfindliche Platte sein soll, einfach wie ein Registrierapparat in dem Augenblick, wo er schafft«.<sup>503</sup> Ein Teil der Disziplin dieser künstlerischen Praxis besteht im Erreichen und schauenden

---

<sup>502</sup> Serra 1990, 172 ff.

<sup>503</sup> Doran 1982, 139.

Aufrechterhalten jener, wie Cézanne es nennt, »Unvoreingenommenheit«, in der die Elemente einer Konfiguration ihren Wirkungswert entfalten. Cézanne geht es im Kontext seiner Praxis des täglichen »aller sur le motif« darum, den uns angeborenen und auch gesellschaftlich anezogenen Hang zur vorzeigbaren Geschicklichkeit abzulegen und der »Primitive des Weges« zu sein, den er selbst entdeckt hat.<sup>504</sup> Er begreift sich dabei als Forscher. Dass es ihm, wenn er von Wirkung und Wirkungswert spricht, nicht um eine rhetorische Anordnung geht, wird in seiner Haltung zur französischen Landschaftsmalerei von Rousseau, Daubigny und Millet deutlich. Er kritisiert deren »Rhetorik der Landschaft« als ein Arrangement und eine Komposition von Szenen, im Hinblick auf »Phrasen und Wirkungen, die man weitergibt« und deren Effekte oberflächlicher Natur sind.<sup>505</sup> Cézanne hingegen zieht es vor, in seiner malerischen Betrachtung in eine unzivilisierte »Tiefe« vorzudringen. Er spricht davon, dass er sich in seinem Motiv verliert und dass er dann »in Flecken« sieht und dass dann »alles dicht und flüssig zugleich ist, während »sich alles ordnet« und eine »luftige, farbige Logik [...] an die Stelle der düsteren, hartnäckigen Geometrie« tritt.<sup>506</sup> In diesem Prozess fällt der anvisierte wieder erkennbare Gegenstand dem zutagetretenden Motiv und den im Spannungsfeld der »sensation« wirksamen Kräften zum Opfer. Falls man auf die Idee käme, dass ein solcher Zustand einfach einer mit Drogen veränderten sich selbst genügenden Wahrnehmung vergleichbar sei, vergisst man den Fokus des Spannungsfeldes, aus dem heraus eine Tätigkeit ihr Temperament entfaltet. Merleau-Ponty spricht im Zusammenhang mit Cézanne von einem »Brandopfer von Gegenständen«, das aus den Dingen erster Ordnung besteht, die für eine tieferliegende Ordnung hingegeben werden.<sup>507</sup> Jene tiefere Ordnung erscheint in der jeweiligen Konfiguration der Elemente eines Materials. Hier wird die Form als Moment eines Prozesses sichtbar. Oder anders formuliert: Als Motiv zeigt sich die Form in ihrem Form-Werden als Ausdruck des Wirkens einer Kraft. Ästhetische Kraft entfaltet sich in der Bewegung des spezifischen Ausdrucks einer Form. Im Zuge einer solchen Auffassung besteht das subjektive Dazu-Tun des Künstlers im Zurücknehmen einer vorgeblichen Subjektivität: es besteht im tätigen Lassen. Damit ist keine materiell subtrahierende Methode gemeint, die am Ende Minimal-Art propagieren würde. Ein gutes Kunstwerk kann durchaus in der

---

<sup>504</sup> Vgl. Doran 1982, 142 und 98.

<sup>505</sup> Vgl. Doran 1982, 144.

<sup>506</sup> Doran 1982, 141.

<sup>507</sup> Vgl. Merleau-Ponty 1984, 84.

Überfülle eines Chaos seine ästhetisch kraftvolle Qualität erfahren lassen. Damit ist eine Auffassung angesprochen, die in der Vorgehensweise ihrer Tätigkeiten darauf ausgerichtet ist, die spontane Prozesshaftigkeit eines Materials zu entfalten und darin ein Denken und Wahrnehmen zu durchqueren und zu öffnen, welches von kausalen absichtsvollen Zuordnungen bestimmt und begrenzt wird.<sup>508</sup> Dass diese Tätigkeiten dabei im Lauf der Zeit einer gewissen experimentellen Systematik von Untersuchung folgen können, wird dadurch nicht ausgeschlossen. Zeit und Wiederholung spielen im Rahmen einer jeden Praxis, auch in der philosophischen und der künstlerischen, eine wesentliche Rolle. Ob man als Beispiel dafür den in den Tätigkeiten des Kommentierens oder auch des Zitierens enthaltenen Vorgang von Wiederholung anspricht, in dem Philosophen die Texte anderer Philosophen aufgreifen? Sie greifen diese z. B. im Hinblick auf die von ihnen im Diskurs fortgesetzte Differenzierung und Modifikation eines einzelnen Begriffes auf, wie es Christoph Menke in »Kraft« getan hat. Oder ob man die Prozesshaftigkeit, die ein Material im tätigen Umgang entwickelt, aus der Beschränkung auf ein Werk bzw. auf einen Werkkomplex betrachtet. Auch dieses Werk kann man als einen fortgesetzten Prozess begreifen, in welchem mithilfe der Wiederholung einzelner Elemente die Auffassung einer Sache modifiziert und darin vertieft und differenziert wird. Das kann z. B. auch die im Zweiten Kapitel bereits angesprochene Ausstellung »Drawings. Work Comes Out of Work« von Richard Serra zeigen.



Richard Serra: *Drawings, Work Comes Out Of Work*, »out of rounds«, 1999. Kunsthaus Bregenz 2008.

<sup>508</sup> Vgl. Jullien 2006, 58 ff.

Jene »sensation« von Cézanne, Deleuze nutzt (mit Referenz auf Cézanne) ebenfalls diesen Begriff, der von Gesa Ziemer mit »Empfindung« übersetzt wird, besteht nach Deleuze/Guattari im permanenten Ineinandergreifen von »perzept und affekt«.<sup>509</sup> Ziemer spricht in diesem Zusammenhang, mit Deleuze, von einem »Modus des permanenten Werdens«, in dem das sinnliche Werden erst im Ausdruck einer spezifischen Form vom »Affekt in einen gefühlten Erlebniszustand übergeht« und auch erst darin wieder einordenbar wird.<sup>510</sup> Als *affekt* oder als *pathos* wird die Kraft im Ausdruck ihrer Bewegung erfahrbar, während sie gleichzeitig regulierend in Bewegung hält. Die Bewegung des Werdens ist kein Nacheinander von Öffnen und Schließen, sondern beide Vorgänge gehen auseinander hervor: Öffnen und Schließen, Verengen und Weiten, Halten und Loslassen enthalten einander. Sie formen einen »Chorismos von draußen und drinnen«,<sup>511</sup> der genau diese Innen-Außen-Trennung oder eine Form-Inhalt bzw. eine Subjekt-Objekt-Trennung obsolet werden lässt. Dieses regulierende Ineinandergreifen konfrontiert unser Wahrnehmungs- und Denkvermögen mit ihrem Unvermögen, eine bestimmte Form *zur gleichen Zeit* z. B. als Beule *und* als Mulde wahrzunehmen oder, wie Wittgenstein am Beispiel von Joseph Jastrows Hase-Ente-Vexierbild gezeigt hat, als Hase *und* als Ente. Hier zeigt sich keine klare Markationslinie, sondern nur eine unbestimmte vage Ununterscheidbarkeit, wie eine solche von Licht als Welle *sowohl als auch* Teilchen. Denn hier versagt unser Vorstellungsvermögen und sieht sich genötigt, *entweder* das eine *oder* das andere zu sehen und zu denken.<sup>512</sup> Francois Jullien weist nun darauf hin, dass in der traditionellen Lesart europäischer Kunstgeschichte die Mehrdeutigkeit eines Bildes mit der Thematisierung malerischer Illusion einhergeht. Er referiert dabei auf Ernst Gombrich und dessen Kommentar zu dem bekannten Hasen-Enten-Bild. Jullien stellt freilich dieser traditionellen Lesart die Beschreibung einer anderen Betrachtungsweise gegenüber. Letztere offeriert eine Sicht, in welcher das Unterscheidungsvermögen von der unklaren Mehrdeutigkeit einer Form nicht irregeführt, sondern genährt wird. Denn jene Mehrdeutigkeit wird darin als dynamisierend und lebenserhaltend begriffen. Sie erzeugt eine »dynamische Disposition« von Form, die »zum

---

<sup>509</sup> Vgl. Deleuze/Guattari 2000, 210 ff.

<sup>510</sup> Vgl. Ziemer 2008, 27.

<sup>511</sup> Adorno 1986/2003, Bd. 6, 163.

<sup>512</sup> Vgl. Schrödinger 2002/2007.

Undifferenzierten hin« öffnet.<sup>513</sup> Kommt man in diesem Kontext auf den Begriff der ästhetischen Kraft zurück, wird noch einmal deutlich, dass diese in der Bewegung ihres Ausdrucks ein Spiel von Formen lebendig hält, welches das repetitive Schema eines auswendig gelernten Wiedererkennens unterwandert. Dieses Spiel von Formen lässt den Vorgang des Erkennens selbst als Ausdruck einer lebendigen Kraft sichtbar werden. Als solch lebendiger Ausdruck erweist sich das Erkennen als »*in sich* unbestimmt«, indem es in seinem aktualisierenden Prozess des beständigen Werdens die eindeutige Wieder-Erkennbarkeit eines repräsentativen Sujets ins Mehrdeutige verwischt.<sup>514</sup> Einen differenzierten Überblick über die Schwierigkeit, einen Begriff von *Unbestimmtheit* aus der Sicht europäischer Philosophie positiv und nicht in der »Negationslogik eines Mangels« zu denken, gibt Gerhard Gamm in seinem Werk »Flucht aus der Kategorie«.<sup>515</sup> Gamm beschreibt darin den Entwicklungsprozess einer *Positivierung des Unbestimmten* in der Philosophie. Dieses unbestimmte vage Mehrdeutige erweist sich für ihn schließlich, jenseits jeglicher Dialektik, als Medium von Kommunikation, welches sowohl im nicht-begrifflichen Verstehen als auch in kognitiven Tätigkeiten wie Unterscheiden, Selektieren, Präzisieren ... wesentlich zum Gelingen jener Prozesse beiträgt.<sup>516</sup> Eine künstlerische Arbeit, die den Vorgang des Wahrnehmens und Erkennens selbst als Prozess, welcher »*in sich* unbestimmt« ist, sichtbar werden lässt, ist die Videoarbeit »Chott el-Djerid (a portrait in light and heat)« des amerikanischen Videokünstlers Bill Viola aus dem Jahr 1979.



Bill Viola, *Chott el-Djerid (a portrait in light and heat)*, filmstills, Video 27 min., 1979.

Der mittlere Zeitabschnitt der Arbeit zeigt Luftspiegelungen der Wüste Chott el-Djerid, die in der Hitze ihres Horizontes entstehen. Das Video, das in der

<sup>513</sup> Vgl. Jullien 2005 81.

<sup>514</sup> Menke 2008, 87.

<sup>515</sup> Gamm 1994, 226.

<sup>516</sup> Vgl. Gamm 1994, 290 ff. und 226 ff.

Ausstellungssituation großformatig in den betretbaren Raum hineinprojiziert wird, dauert insgesamt ca. 27 Minuten. Lässt man sich als Ausstellungsbesucher auf diese Dauer ein, eröffnet sich einem die Beobachtbarkeit seines eigenen Wahrnehmungsvorganges: Während aufeinanderfolgende, unscharfe, an einem vagen Horizont orientierte bewegte Bilder, den visuellen Eindruck unablässig verändern, wird eine Differenz von Wahrnehmungsvorgang und beständig erkennendem Zuordnen erfahrbar. Es eröffnet sich eine spezifische Weise der Wahrnehmbarkeit von Erkennen. In dieser Öffnung zeigt sich, dass das eigene Wahrnehmen und Erkennen die am Horizont sichtbar werdenden Formen beständig ordnen und zuordnen. Dinge, Gegenstände, Menschen, Autos usw. werden erkannt, bis man im Fluss der eigenen Wahrnehmungsbilder bemerken kann, dass man die ganze Zeit über auf etwas blickt, das man beständig zuordnet, um wieder und wieder festzustellen, dass sich bereits ohne eigenes Zutun im Wahrnehmen ein neues Bild eines anderen erkannten bzw. wieder-erkannten Dings eingestellt hat und so fort. Auf diese Weise wird das eigene Erkennen als Prozess des Wieder- und Wieder-Erkennens in der Wirksamkeit eines unwillkürlichen Wahrnehmungsvollzugs erfahrbar. Im zeitlichen Ablauf und eines sich darin eröffnenden eigentümlichen Verschiebens von Wahrnehmen gegen Erkennen und vice versa wird eine bewegende Dynamik im Wahrnehmen und Denken deutlich. Diese ordnet unablässig Informationen und lässt in diesem Unterscheiden und Verbinden die Tiefe eines Wahrnehmungsraums aufscheinen, den man selbst schlecht unter Kontrolle hat. Auf diese Weise kann es passieren, dass man sich im Prozess des Wahrnehmungsvorganges selbst fremd wird und als »Instanz dunkel spielender Kräfte«<sup>517</sup> erfährt. Christoph Menke weist mit Herder darauf hin, dass Kunstwerke den Prozess der Ästhetisierung vorführen, indem sie ihren eigenen Darstellungscharakter, welcher in Form ästhetischer Kraft wirksam ist, mit darstellen.<sup>518</sup> Für Menke geht es dabei um eine Darstellung, die nicht auf Erkenntnis zielt. Es geht in seiner Auffassung in der Darstellung um das Hervorbringen von Ausdruck, der sich in seiner Lebendigkeit gegen eine Praxis des wieder-erkennenden Bestimmens richtet: »Im ästhetischen Spiel der Kraft wird Ausdruck nach Ausdruck hervorgebracht, Ausdruck durch Ausdruck ersetzt.«<sup>519</sup> Menke setzt, im Hinblick auf die Thematisierung eines Darstellens als

---

<sup>517</sup> Menke 2008, 83.

<sup>518</sup> Vgl. Menke 2008, 88.

<sup>519</sup> Menke 2008, 87.

Vollzug einer Bewegung, die wesentlich auf der Wirksamkeit eines ästhetischen Kräftespiels beruht, die Begriffe »Erkenntnis« und »Darstellung« gegeneinander. Er bezieht sich dabei wiederholt auf Herder und betont, dass ästhetische Kraft in diesem Zusammenhang keineswegs als subjektive Angelegenheit aufzufassen ist, sondern sozusagen »subjektiv vermittelt« und gerade darin spezifisch für den Menschen ist.<sup>520</sup> Auch die ästhetische Selbstreflexion ist kein subjektiver Akt der Selbstvergewisserung und keine subjektive philosophische Selbsterkenntnis. Vielmehr stellt sie »im Namen der Kraft« das in Frage, was wir »Subjekt« nennen, indem es den Selbstbezug sowohl als auch »die wiedererkennende Bestimmung des Gegenstandes in einen Bezug *anderer Art*« transformiert.<sup>521</sup> Christoph Menke unterstreicht, dass das ästhetische Spiel der Kraft selbst keineswegs sinnliches Erkennen ist, jedoch die »Praxis des sinnlichen Erkennens« auf diese Weise verwandelt.<sup>522</sup> Gesa Ziemer spricht in diesem Zusammenhang von einer Öffnung der »Wahrnehmung, die es überhaupt erst möglich macht, sich zurückzunehmen, ohne dabei urteilslos zu werden, sondern um anders urteilen zu können.«<sup>523</sup> Diese andere Art des Urteilens beruht auf der Auflösung fester Formvorstellungen im Erscheinen eines Spiels von Kontrasten, Differenzen und Kohärenzen in der beharrlichen Bewegung eines Form-Werdens der Formen. Ziemer weist darauf hin, dass dieser Prozess durch die jeweils vorformulierten Absichten einer Künstlerpersönlichkeit nur bedingt regelbar ist: »Werden ist keine intentionale Tätigkeit, sondern eine nicht-intentionale Bewegung, die zwar im Subjekt geschieht, jedoch nicht vollumfänglich von diesem gesteuert werden kann.«<sup>524</sup> Dieser Bezug »*anderer Art*«, wie Menke es nennt, oder dieses »Urteilen anderer Art«, wie Ziemer formuliert, besteht in einem Spannungsfeld von Bewegung und Energie, »das sich an den praktischen Vermögen des Subjektes vollzieht. In »Bewegung zu geraten, »emotion« zu werden, ist eine modale Bestimmung.«<sup>525</sup> Erfahrungen der Um- und Neu-Ordenbarkeit bedingen jene Fragen, welche den Spielraum reflexiv werden lassen. Das ästhetische Kräftespiel verändert die Praxis und wirkt auch auf das Erfahrungswissen der Künstler. Die in ihrer jeweiligen Praxis geübten Vermögen werden im Form-Werden der Formen

---

<sup>520</sup> Vgl. Menke 2008, 58.

<sup>521</sup> Menke 2008, 84 ff.

<sup>522</sup> Vgl. Menke 2008, 93 ff.

<sup>523</sup> Ziemer 2008, 87. Auch vergleichbar mit dem »glatten«, »hartnäckigen« und »flüchtigen« »stumpfen Sinn«, Barthes, 1990, 50. Und jener Ordnung, die in Merleau-Pontys Begriff von »Struktur« angesprochen wird (siehe letztes Kapitel).

<sup>524</sup> Ziemer, 2008, 27.

<sup>525</sup> Menke 2008, 73.

ihrer Anwendung von der Wirksamkeit ästhetischer Kräfte modifiziert. Die Kräfte scheinen in der Teilhabe/Teilnahme an den Prozessen des Aufteilens von Sinnlichem in der Materialität ihrer Anwendungsformen als deren Leben durch. Anders gesagt: Die ästhetische Kraft wird in ihrer belebenden und sich selbst übersteigenden Wirkung anschaulich. Jener »natürliche« vitale Abstand eines repräsentativen Sujets und eines Modus »Vermittlung«, welche im Durchscheinen eines Lebens der Formen im Kunstwerk mit-erscheinen, mag sich vor dem Hintergrund der obigen Beschreibung differenzierter verstehen lassen. In diesem vitalen Abstand besteht für Rancière der politische Anteil von Kunst. Die politische Wirksamkeit der Kunst besteht für Rancière in der Sache der Kunst selbst im künstlerischen Vorgehen. Sie entfaltet sich im lebendigen wahrnehmenden und denkenden Vollzug des Formzusammenhangs eines Kunstwerkes als Distanznahme zu einem Urteil, das anhand eines Produktes einen vorhergesehenen und vorbestimmten Inhalt repräsentieren soll. In jener nicht durch den Begleittext eines Kunstwerkes ersetzbaren spezifischen Erfahrung der Veränderbarkeit bereits vorhandener scheinbar feststehender Urteile und Repräsentationszusammenhänge, besteht der politische Anteil von Kunst. In dieser lebendigen Teilhabe an der Möglichkeit einer Veränderbarkeit bestehender sinnlich manifester Aufteilungen ist es, worin Kunst sich unvergleichlich zeigt. Insofern eine bestimmte Auffassung von Arbeit darauf ausgerichtet ist, vorgegebene klar definierte Ziele zu erreichen, begreift Rancière hier Kunst nicht als Arbeit. Denn Kunst unterbricht an dieser Stelle die Herstellung klassischer deutlich erkennbarer repräsentativer Zuordnungen und allgemein bekannter Spielregeln. Sie ermöglicht eine Weise von Erfahren und Schauen, die vielmehr der Haltung einer intensiven präsenten Betrachtung von sinnlichen Konfigurationen und dem Vollzug ihres jeweiligen Formverlaufs entspricht, als einem bestätigenden Wiedererkennen und -beschreiben bestehender Stereotypen und Rangordnungen.<sup>526</sup> Eine solche Beschreibung von Bedeutungszuordnungen könnte man als repräsentationstechnische Auffassung von Kunst bezeichnen. Diese oft kunsthistorisch angewandte Sichtweise bezieht sich zumeist auf Darstellungskonventionen, Abbildungsvorschriften und gängige Lesarten, ohne dabei auf eine ihnen zugrundeliegende Repräsentationsgrundlage zu sprechen zu kommen. Anders bei Rancière, er weist dem Begriff der Repräsentation zwar eine

---

<sup>526</sup> Vgl. Rancière 2008, 87.

tragende Rolle zu, nähert sich jedoch der Position, die dieser Begriff bezeichnet, nicht in Form der Frage nach der jeweiligen besonderen Bedeutung einer sinnlichen Informationseinheit. Er fragt vielmehr nach dem jeweiligen sich wirksam zeigenden Stellenwert der Repräsentation im Gesamtgefüge von als grundlegend um-ordenbar begriffenen Aufteilungen des Sinnlichen. Wenn Rancière von einer »Ordnung der Repräsentation« spricht, meint er die jeweilige Beziehung von Sagbarem und Sichtbarem, die als eine bestimmte sinnliche Ordnung erfahrbar wird. Zugleich spricht er damit die Regeln an, welche die Beziehung zwischen Wissen und Handlung ordnen und die als Handlungsbedingungen erfahren werden.<sup>527</sup>

### **Bewahren und Bewahrheiten**

Im Zug des dritten Aspektes *Ordnungen und Wirkungswert* sprach ich mit Gottfried Boehm von einer »Logik der Kontraste« in der Komposition eines Kunstwerkes, welche von »Korrespondenzen, Differenzen und Kohärenzen energetisch mobilisiert wird«.<sup>528</sup> Es mag hier naheliegend sein, an die Theorien der Auffassung von Wahrheit zu denken.<sup>529</sup> Boehm weist freilich in seiner Ausführung zum Thema »Zeigen« darauf hin, dass ein Bildfeld in einer mehrwertigen anspielungsreichen Logik des Zeigens »Unterscheidungen anbietet« und dass die Stärke der Bilder nicht darin liegt, »Wahrheit von Falschheit zu scheiden, sie hat vielmehr mit dem Offenlegen von Intensitäten zu tun.«<sup>530</sup> Es geht dabei um das Herausstellen und Markieren der energetisierenden Intensitäten von Differenzen, die in den Rhythmen und der Vielfalt von Kontrasten in Bewegung bleiben, welche sich im Konfigurationszusammenhang der Elemente des Materials eines Kunstwerkes eröffnen. Ein Kunstwerk *bewahrt* in der jeweiligen Komposition seiner Ordnungen und im Zueinander seiner Aufteilungen und Ebenen seine *Disponibilität* zum Ausdruck eines Kräftespiels, auf das es *bewahrheitend* verweist. Während es eine jeweils spezifische Wirksamkeit von Kräften thematisiert, *bewahrheitet* das Kunstwerk im Vollzug des Zusammenhangs der einzelnen Elemente seiner materialen Komposition das,

---

<sup>527</sup> Vgl. Rancière 2006/2008, 16.

<sup>528</sup> Vgl. Boehm 2010, 45.

<sup>529</sup> Korrespondenztheorie: die Strukturen der Sprache sind nicht identisch mit den Strukturen der Welt und werden erst in einem dritten Schritt, in einer Prüfung der Übereinstimmung mit der Realität, aufeinander bezogen, Kohärenztheorie: Prüfung der Widerspruchsfreiheit mit anderen Aussagen, Konsensstheorie: Übereinstimmung von Meinungen als Kriterium für Wahrheit.

<sup>530</sup> Vgl. Boehm 2010, 45 ff.

wovon Cézanne als »Wirkungswert« sprach. Ein Kunstwerk eröffnet darin einen Raum, in dem es selbst auf dem Spiel steht. Es bleibt dabei im besten Fall eine vielleicht sogar unspektakuläre »Rätsselfigur«, die in ihrer präsenten Form zwar vollzogen werden kann, aber keine Antworten gibt. Eine solche Zugangsweise erfordert persönliches Interesse, Sensibilität, präsenten Aufmerksamkeit und Humor jenseits von Symbolismen und den Anekdoten einer Hermeneutik der Repräsentation.<sup>531</sup> Richard Serra äußert in dem bereits erwähnten Interview mit dem Architekten Peter Eisenman aus dem Jahr 1983, dass die Konstruktion seiner Werke »zum Verständnis ihrer Struktur ohne Rückverweise auf die Person des Künstlers« führen, während die Institution Museum ständig Rückbezüge herstellt, auch wenn solche nicht im Werk enthalten sind.<sup>532</sup> Serra weist darauf hin, dass jedes Medium, ob Zeichnung, Skulptur oder Film, seine eigenen Notwendigkeiten entfaltet und dass natürlich jeder Mensch bestimmte Vorlieben und Verhaltensweisen an den Tag legt - dass jedoch unabhängig davon das Material, mit dem man als KünstlerIn arbeitet, die zentrale formgebende Rolle spielt: »material imposes its own form on form.«<sup>533</sup> In der fortgesetzten differenzierten Auseinandersetzung mit den Formbarkeiten und Grenzwerten eines jeweiligen Materials kommt dessen eine grundlegende lebendige kraftvolle Disponibilität *bewahrende* Materialität zum tragenden Ausdruck. Diese Disponibilität *bewahrt* »die sich aktualisierende Form« eines Kräftespiels, das im Kunstwerk auf eine spezifische Weise zum Ausdruck kommt.<sup>534</sup> Francois Jullien weist auf eine selbstverständliche Sache hin: »Ohne Form könnte nichts in Erscheinung treten.«<sup>535</sup> Er fasst die »aktualisierte Form« in der Perspektive eines kontinuierlichen Verlaufs als »das, was aus Energiebewegungen im Hinblick auf eine spezielle Konkretion hervorgeht.«<sup>536</sup> Die Form zeigt sich als konkreter Moment eines fortwährenden Prozesses, der mit ihr keineswegs beendet ist. In ihrem Durchscheinen eines »Lebens der Formen«, in der Mehrdeutigkeit einer zum Tragen kommenden, jene vage, unbestimmte Disponibilität bewahrenden Materialität, wird der Verlust an Information und Lebendigkeit, der im Ausschluss einer gewöhnlichen Unterscheidung und eines alltäglichen In-Erscheinung-tretens

---

<sup>531</sup> Siehe auch Deleuze: *Hume*, 153.: »Relationen sind nicht Gegenstand einer Repräsentation, sondern Mittel einer Aktivität.«; und Adorno, 1986/2003, Bd. 6: 62.: »Im Lesen des Seienden als Text seines Werdens berühren sich idealistische und materialistische Dialektik.«

<sup>532</sup> Serra 1990, 178.

<sup>533</sup> Serra Interview: [kunstspectrum.com/youtube](https://www.kunstspectrum.com/youtube).

<sup>534</sup> Vgl. Jullien 2006, 91.

<sup>535</sup> Jullien 2005, 131.

<sup>536</sup> Jullien 2006, 91 ff.

enthalten ist, umgangen.<sup>537</sup>

Serra, für den der kreative Prozess ebenfalls kein Mysterium darstellt, sondern das er im *Wie* einer Arbeit als Teil des einsehbaren Inhalts einer Arbeit begreift, benutzt, wie bereits angesprochen, Schwerkraft als Bauprinzip. Er untersuchte Schwerkraft als Bauprinzip bereits in sehr frühen Arbeiten aus Blei im Jahr 1969 und arbeitete mit dem Ausbalancieren von Druckkräften.<sup>538</sup> Man kann in diesem Zusammenhang noch einmal zu den Beispielen von *House of Cards*, *One Ton Prop* oder zu *Right Angle Prop* in Kapitel 2 zurückgehen. Serra betont wiederholt, dass die Echtzeit-Erfahrung eines Kunstwerkes nicht ersetzbar ist. Unabhängig davon, was man im Planungsstadium und Vorfeld eines künstlerischen Produktionsprozesses mithilfe von Modellen an Konkretion von Absichten simuliert, zeigt sich die Qualität eines Kunstwerkes erst in-situ. Damit spricht er indirekt auch jenen Aspekt eines Orientierungs- und Erkenntnisprozesses an, der sich im Spannungsfeld zwischen ›kennen‹ als ›wiedererkennen‹ und ›nicht kennen‹ als ›nicht-wissen‹ in der Erfahrung einer solchen Spannung äußert. Das ist ein Moment, in dem sich zeitigend bewahrheiten kann, was das Kunstwerk in der spezifischen Konfiguration der Elemente seiner Materialität bewahrt – vielleicht ein, wie Rancière es nennt, »einsamer« Moment ästhetischer Erfahrung. In ihm werden pragmatische und repräsentative Bedeutungszuordnungen dessen, was bisher in seinem Funktionieren unhinterfragt als selbstverständlich hingenommen wurde, unterbrochen und außer Kraft gesetzt. Im *Wie* der Form als dem Form-Werden einer Form und dem jeweiligen Verbinden von Affekt und Perzept bzw. Motiv, verschwimmt das *Was* des Sujets zu einer lebendigen Unbestimmtheits- bzw. »Ununterscheidbarkeitszone«, in der deutlich erkennbare Sujets sich permanent zusammenfügen und auflösen.<sup>539</sup> Richard Serra führt im Zusammenhang seiner Beschreibung der Arbeiten von Jackson Pollock an, dass viele Menschen »das »Wie« des Prozesses« missverstehen »und meinen, dass jemand, der über einer Leinwand steht, die auf dem Boden liegt, und mit Spontaneität an ihr arbeitet, außer Kontrolle sein muss.«<sup>540</sup>

---

<sup>537</sup> Vgl. Jullien 2005, 68 ff.

<sup>538</sup> Vgl. Serra 1990, 172 ff.: *One Ton Prop (House of Cards)* 1969.

<sup>539</sup> Vgl. Deleuze/Guattari 2000, 204 ff.

<sup>540</sup> Serra 1990, 176.



Jackson Pollock bei der Arbeit.

Im Kontext der Arbeiten von von KünstlerInnen wie Pollock, Serra oder Giacometti oder auch Rosemarie Trockel, Maria Lassnig, Valie Export und Arnulf Rainer und anderen vergleichbaren künstlerischen Arbeiten, geht es keineswegs darum, dass ein Künstler seine emotionale Verfasstheit darstellen würde. Serra weist darauf hin, dass kausale Zuordnungen dieser Art psychologisieren. Das *Wie* des künstlerischen Prozesses folgt vielmehr einer, wie Merleau-Ponty es weiter oben bereits formulierte, »tieferen zugrundeliegenden Ordnung«, die in der Struktur eines Bildfeldes im Umgang mit dem Material in Form von Linien, Gewichtung und Schichtung wirksam wird. Was es spannend macht, eine solche künstlerische Praxis zu beschreiben, ist, dass sie weder auf psychologisierender Esoterik noch auf Theorie beruht. Sie beruht auf Erfahrungswissen, in dessen Tun sich das erübrigt, was man gewöhnlich einem mittleren Maß entsprechend als »Kontrolle« bezeichnet. Das tätige Steuern und Lassen ergibt sich im Vollzug eines Zusammenhangs von Elementen der Konfiguration eines Materials, welcher in den Wirkungswerten die Disponibilität einer zugrundeliegenden Materialität öffnen kann. Der Moment, in dem die Form als Moment eines lebendigen Prozesses wahrgenommen wird und als Formverlauf mit-vollzogen wird, zeigt sich, mit Rancière, als ein Bedingungsmoment des Öffnens für Teilhabe an Veränderbarkeit und Gestaltbarkeit von Intensität, Form und Zeit.<sup>541</sup> Eine *Praxis des Öffnens* bewegt sich am *Form-Werden* der Sache, deren Formverläufen und darin auftauchenden Fragen entlang. Wobei sich die spezifische Qualität einer ästhetischen Erfahrung nicht am pathos der Bedeutungsschwere einer Frage zeigt, sondern im befremdenden Erscheinen dessen, was man glaubt, schon lange verstanden zu haben und es darin als scheinbar Selbstverständliches kaum noch wahrgenommen hat. Dieses Spannungsfeld eines »sich selbst fremd gewordenen

---

<sup>541</sup> Vgl. Stern 2010.

Denkens«<sup>542</sup> kann eine andere Sicht und Erfahrung der Welt eröffnen. Richard Serra führt z. B. den für jeden sofort nachvollziehbaren extremen Unterschied zwischen dem Betreten einer Telefonzelle und dem Betreten eines Fußballstadions an, um zu verdeutlichen, dass der Grad der jeweils mit einer Erfahrung verknüpften Bedeutung mit dem Betrachter zusammenhängt: »Wenn Sie diese beiden Extreme nehmen und die Idee, die ihrem Vergleich zugrunde liegt, subtilisieren, dann können Sie sagen, dass es einen Unterschied gibt zwischen Nach-links-Gehen und Nach-rechts-Gehen, zwischen der Erfahrung von Konkav und Konvex, zwischen etwas, was sich nach rechts neigt oder nach links. Realisieren wir in unserem täglichen Leben die Unterschiede in diesen Erfahrungen? Falls ja, sind sie von Bedeutung?«<sup>543</sup>

Wenn nun Jaques Rancière von *Fiktion* im Dienst der »Wahrheit« spricht, scheint das im Vergleich mit einem Thema wie »Schwerkraft« etwas pathetisch. Bei genauerem Hinsehen könnte sich herausstellen, dass seine Wortwahl einem speziellen philosophischen Diskurs mit Alain Badiou im Rahmen der eigenen Zunft geschuldet sein mag<sup>544</sup> und dazu noch einen Satz von Virginia Woolf referiert: »I prefer, where truth is important to write fiction.«<sup>545</sup> Die letztgenannte ist keiner philosophischen Tradition mit unterschiedlichen Wahrheitstheorien verpflichtet, sondern beschreibt das Spannungsfeld einer Rationalität der Fiktion im Hinblick auf die *Glaubwürdigkeit* einer Sache. In ihrer bekannten Vorlesung »Ein Zimmer für sich allein«, die sie im Oktober 1928 in Cambridge hielt, kommt sie zu Beginn auf die Freiheit einer Romanautorin im Umgang mit einem allgemein umstrittenen Gegenstand zu sprechen, wie z. B. der Frage, ob es Frauen erlaubt sein sollte, ohne männliche Begleitung eine berühmte einige hundert Jahre alte Bibliothek, wie die in »Oxbridge«, zu betreten. In diesem Zusammenhang erscheint es ihr, unabhängig aus welcher Perspektive, sinnlos, bestimmte gesellschaftliche Verhältnisse zu jener Zeit direkt anzusprechen. Bleibt anzumerken: ihre damalige Zuhörerschaft kannte und befolgte den Inhalt bestimmter Regeln nur allzu gut – zum Zeitpunkt ihrer Vorlesung in Cambridge war es Frauen verboten, die Bibliothek des Colleges alleine zu betreten. Der Sachlage angemessener erscheint ihr, so referiert sie in ihrer Vorlesung, anhand einer erfundenen Geschichte einer Zuhörerschaft einfach »nur Gelegenheit zu

---

<sup>542</sup> Vgl. Rancière 2008, 39.

<sup>543</sup> Serra 1990, 246.

<sup>544</sup> Vgl. Rancière 2007/2008 77 ff.

<sup>545</sup> Zit. nach Bourdieu 2005, 123. V. Woolf: *The Pargiters*, New York, 1977. 9.

geben ihre eigenen Schlüsse zu ziehen, indem sie die Beschränkungen, die Vorurteile, die Idiosynkrasien des Redners wahrnimmt. Fiction scheint in diesem Fall mehr Wahrheit zu enthalten als Fakten.«<sup>546</sup> Für Virginia Woolf ist es die *Glaubwürdigkeit* des lebendigen Ausdrucks des Zusammenspiels unterschiedlicher Elemente und Ebenen der gewählten Form, der tragend wirkt. Sie setzt sich in diesem Moment mithilfe des Einsatzes und Ausdrucks ihrer Fähigkeiten quasi selbst in ein Spiel, das es ihrem Publikum ermöglicht, wie Gesa Ziemer weiter oben formuliert, auf *eine andere Art zu urteilen*. Dieser lebendige Ausdruck verweist in dem Moment nicht auf einen außerhalb seiner liegenden feststehenden Gegenstand, den es gälte nachzuzahlen oder darzustellen, sondern er eröffnet ein Spannungsfeld, in dem genau jenes bereits bestehende Bild dessen *Was* dargestellt wird, hingegeben wird an das *Wie* des Formvollzugs im Ordnen eines Zusammenhangs. Darin eröffnet sich eine Spannung, in welcher der Gegenstand, mit dem man es zu tun hat, keiner ist, den man einfach nur wieder erkennt. Rancière spricht in diesem Zusammenhang von jener bereits erwähnten Kraft eines »Denkens, das sich selbst fremd geworden ist«.<sup>547</sup>

Bei einem Kunstwerk hat man es, nach Rancière, mit der jeweiligen »ästhetischen Logik einer Sichtbarkeitsweise« zu tun.<sup>548</sup> Diese zeigt sich, in konkreten Formverläufen der Erfahrungsqualitäten von Form, Zeit und Intensität,<sup>549</sup> wahrnehmbar im Vollzug von Größenverhältnissen, Bewegungsmustern, Räumlichkeit, Klängen, Voluminösität, Licht usf. Nicht aufgrund seiner technischen Verfahrensweise wird etwas als Kunst betrachtet, sondern indem etwas durchaus Beliebigen aus seiner scheinbaren Selbstverständlichkeit herausgelöst und damit als Form in seinem Form-Werden sichtbar werden kann. Nebensächliche Details einer Oberfläche können auf diese Weise zu Spuren einer, wie Rancière es nennt, »phantasmagorischen Dimension des Wahren« werden, in dessen Spuren sich gesellschaftliche Widersprüche zeigen.<sup>550</sup> Sherlock Holmes, Mr. Watson und auch Mr. Sigmund Freud wissen, wovon hier die Rede ist. Auch im Zusammenhang mit Richard Serra gab es Beispiele für die kraftvolle Wirksamkeit von Details im Zusammenhang einer Konstellation. Anders formuliert: die These lautet an dieser Stelle, dass Alltägliches, getrennt von

---

<sup>546</sup> Woolf 1981, 8.

<sup>547</sup> Rancière 2008, 39.

<sup>548</sup> Rancière 2008, 54.

<sup>549</sup> Vgl. Stern 2010, 27.

<sup>550</sup> Rancière 2008, 55.

seinem herkömmlichen Kontext, im Verfolgen seiner Details als Spuren etwas anderes bewahrt als das, wovon bis dahin ausgegangen worden war. In der Logik seiner jeweiligen Sichtbarkeitsweise entfaltet das Kunstwerk eine Rationalität der Fiktion, in der es mehr oder weniger glaubwürdig erscheint. Fiktion bleibt freilich unterschieden von Realem, das wiederum in den jeweiligen Zusammenhängen seiner Funktionen seine eigene Rationalität entfaltet. Sowohl Kunst als auch Politik sind dabei für Rancière mit dem *Schein* verknüpft. Im Schein wird das, was man als ›wirklich gegeben‹ betrachtet, im Wirkungswert der Elemente der Konfiguration eines Materials untersucht. Dabei spielt begrifflicherweise weniger eine Rolle, ob es sich um eine erfundene Geschichte handelt, sondern ausschlaggebend ist die Art, WIE etwas erzählt wird. D. h. WIE etablierte Aufteilungen von z. B. Poesie und Prosa, öffentlichen und privaten Angelegenheiten, Funktionen und Zuständigkeiten ... durcheinandergebracht und angeordnet werden.<sup>551</sup> Fiktion besteht dabei für Rancière in der Veränderbarkeit der Beziehung zwischen Schein und Wirklichkeit. Diese Veränderbarkeit eröffnet sich im Prozess des Ordnen, der in jenen Tätigkeiten stattfindet, welche die Fiktion an ein Material binden. Eine klare Trennung einer Rationalität der Fakten und einer Rationalität der Fiktion ist mit Rancière weder zu leisten noch erstrebenswert. Dass Fiktion ihre Konstruktionsweisen mit unterschiedlichen Lesarten von Gestaltetem gleichsetzt, verdeutlicht vielmehr Anteile von Vorgehensweisen, welche z. B. die Geschichtswissenschaft von jeher ebenfalls mitbestimmen. Diese »Gleichsetzung der Mittel«<sup>552</sup>, wie Rancière es nennt, besteht z. B. im Zusammenstellen heterogener einander widersprüchlicher Elemente, wie sie die von George Didi-Hubermans besprochenen Bildmontagen in Eisensteins Panzerkreuzer Potemkin zeigen: weinende Frau, fressende Katze ....<sup>553</sup> Sie können z. B. im Konstruieren von Bild- und Tonwechseln, Beschleunigungen und Verlangsamungen, in der Kombination von überdeterminierten mit unbedeutenden Elementen und unterschiedlichen Lautstärken etc. bestehen. In einer auf diese Weise stattfindenden beiläufigen Missachtung üblicher Zuordnungen von Bedeutung (*was*) durch die Weise (*wie*) der Konstruktion einer Fiktion wird die Beziehung zwischen Schein und Wirklichkeit neu konfiguriert. Angesichts jeder konkreten Situation und Form hat

---

<sup>551</sup> Vgl. Rancière 2008, 89 ff.

<sup>552</sup> Vgl. Rancière 2008, 59 ff.

<sup>553</sup> Vgl. Didi-Huberman 2007, 54ff.

man es auch mit der Frage nach der Glaubwürdigkeit einer Sache zu tun. Diese Frage stellt sich im Hinblick darauf, den Sinn für Fiktion und deren Rationalität zu schärfen. Dieser Sinn für Fiktion ermöglicht Formen des Verstehens zu entwickeln, die sich an konkret erfahrbaren Widersprüchen und Unvereinbarkeiten zwischen Sichtbarem und beständigen Bedeutungszuordnungen entlang bewegen. Eine solche Art des Verstehens erschwert eine auch in anderen Kontexten ver-argumentierbare Trennung von Spiel und Wirklichkeit, die als scheinbar schlüssiger Bestandteil mancher Rechtfertigungsstrategien auftaucht. Oder, um es mit Rancière zu sagen, sie widerspricht einer Tendenz, welche »die Schärfe des Zusammentreffens der heterogenen Elemente neutralisiert, um daraus entweder die Formel eines Spiels zu machen, dessen immer schon vorausgesetzte politische Tugend sich jedem Urteil entzieht, oder aber ein reines Zeugnis der Wirklichkeit [...]«. <sup>554</sup> Im Hinblick auf eine rationale Logik, die in einer Zusammensetzung von erfundenen Elementen entfaltet werden kann, argumentiert Rancière vor allem, wie bereits erwähnt, mit einer grundlegenden Ununterscheidbarkeit der künstlerischen Tätigkeiten von allen anderen Formen des Lebens. Für ihn erweist sich Kunst gerade in dieser Ununterscheidbarkeit von Nicht-Kunst als von der Reflexion abhängig: sie produziert im Sinnlichen eine Differenz zum gewöhnlichen alltäglichen Sinnlichen. Diese kunst-spezifische Differenz zeigt sich in einer Erfahrung eines sich im Sinnlichen befremdeten Denkens. Ein Beispiel für eine solche, in einem Kunstwerk vermittelte Erfahrung, kann Richard Serras Auffassung von »Form« deutlich machen. Er begreift sie als *Bestandteil einer Praxis* der Konstruktion, die eine Vielfalt von Erfahrungen, sich zum Raum zu verhalten, ermöglicht. In dem Gespräch mit Peter Eisenman legt Serra Wert darauf, seine Skulpturen als *Erfindungen* von Formen zu begreifen, die in der Tradition einer Formengeschichte von Skulptur stehen. Jene Thematik zeigte sich bereits im Zusammenhang von *Markieren* im Zweiten Kapitel. Er weist darauf hin, dass seine Werke kein »objets trouvés« sind, die es quasi »immer schon« als konzeptuellen Bestandteil der Welt vorher bereits gegeben hätte und die er nur aus ihr herausarbeitet. <sup>555</sup> Hier wird der Stellenwert von »Form« in Serras Arbeit deutlich: es geht nicht darum, die großartigen Konstruktionen und die damit verbundenen handwerklichen Leistungen zu beurteilen oder sich in die

---

<sup>554</sup> Vgl. Rancière 2008, 91.

<sup>555</sup> Vgl. Serra 1990, 180.

Betrachtung der Schweißnähte zu versenken. Es geht darum, sich auf die Erfahrung der eigenen menschlichen Leiblichkeit in einer *durch* die Form spezifisch strukturierten Raumsituation einzulassen. »Die meisten Skulpturen fordern den Betrachter nicht heraus beim Gehen und Sehen selbst Gegenstand der Erfahrung zu werden [...] Jeder, der hierher kommt ist ganz bestimmt Gegenstand seiner eigenen Erfahrung.« Serra spricht dabei von seiner Installation »The Matter of Time«, die 2005 im Guggenheim Museum Bilbao aufgebaut wurde.<sup>556</sup> Hier der Einfachheit halber noch einmal die Abbildung:



Richard Serra, *The Matter of Time*, Guggenheim Museum Bilbao 1994–2005, permanent installation.

Das Thema *Form* formuliert bei Serra *Schwerkraft* als grundlegendes Problem von Skulptur: »Wie dieses Problem gelöst wird, ist Teil jeder Bestimmung skulpturalen Tuns.«<sup>557</sup> Die von ihm im Zuge der Auseinandersetzung mit dieser Kraft entwickelten Formen: großformatige Bögen, Kurven, Ellipsen aus industriell verarbeitetem Stahl, die betretbare leere Räume strukturieren, ermöglichen eine Weise der Wahrnehmung von in der Welt beständig ohne unser Zutun wirkenden Kräften, wie z. B. Schwere und Gewicht, Schwerkraft, Kompression usw. Deren Erfahrung verweist den Betrachter auf dessen eigenes leibliches Eingefasst-Sein in der Wirksamkeit eines Kraftfeldes. Lässt man sich auf diese Erfahrung ein, kommt man im Hinterfragen der Bedingungen der jeweiligen Erfahrung zur genaueren Betrachtung der Skulpturen als Gegenstände der Kunst. Diese Gegenstände der Kunst haben für Rancière durchaus gesellschaftliche Funktion. Er bezieht sich dabei auf Theodor W. Adorno und begreift dessen Auffassung von Kunst nicht als jenseits jeglicher gesellschaftlichen Funktion, sondern fasst sie als Paradox: »Die soziale Funktion

<sup>556</sup> Vgl. DVD Serra 2005/2006, ca. 01:31.63.

<sup>557</sup> Serra 1990, 173.

der Kunst besteht darin, dass sie keine hat.«<sup>558</sup> Für Rancière bewahrt »die Trennung der Kunst [...] bei Adorno nicht die Reinheit der Kunst, sondern ihre Unreinheit – die Spur der Arbeitsteilung, die sie als separate Wirklichkeit definiert.«<sup>559</sup> Rancières Sichtweise durchquert genau mit jener »Unreinheit der Kunst« den Unterschied von Kunst und Leben (den Adorno selbst verteidigte) als Ununterscheidbarkeit künstlerischer Tätigkeiten von anderen nicht-künstlerischen alltäglichen zweckrationalen Tätigkeiten. Die mit den Formen künstlerischer Produktion verknüpften Handlungen sind, in ihren Abläufen betrachtet, ununterscheidbar von anderen Tätigkeiten. Kunst ist in Rancières Augen eben genau in dieser Ununterscheidbarkeit politisch. Sie ist darin politisch, dass sich ihre Besetzungs- und Aufteilungspraktiken »von Räumen und Zeiten, von Subjekten und Objekten, von Privatem und Öffentlichem, von Fähigkeiten und Unfähigkeiten« mit denjenigen überlagern, »durch die sich die politische Gemeinschaft definiert.«<sup>560</sup> Kunst ist dabei für Rancière, wie auch für Adorno, grundlegend unabhängig von vorformulierten politischen Absichten politisch. »Die Kunst macht Politik bevor die Künstler Politik machen.«<sup>561</sup> Ein gutes Beispiel hierfür ist Richard Serras Skulptur »tilted arc« (1981 – 1989) in New York. Sie hat, ohne als »Politische Kunst« gelabelt zu sein, einige politische Bewegung hervorgerufen.



Richard Serra, *tilted arc*, New York 1981 – 1989.

Serra vertritt die Auffassung, dass Kunst, nicht wie Architektur, funktional ist, sondern keinen Gebrauchswert hat und nichts außer sich selbst dient: »Sobald Kunst gezwungen oder überredet wird, fremden Werten zu dienen, hört sie auf,

---

<sup>558</sup> Rancière 2008, 85.

<sup>559</sup> Rancière 2008, 86.

<sup>560</sup> Vgl. Rancière 2008, 77.

<sup>561</sup> Rancière 2008, 86. Rancière sieht darin ein absolutes »Privileg des Stils, der dem Gegenstand gegenüber gleichgültig bleibt.«

ihren eigenen Werten zu dienen. Kunst ihrer Nutzlosigkeit zu berauben, heißt etwas anderes als Kunst zu machen.«<sup>562</sup> Dabei ist er sich des politischen Spannungsfeldes bewusst, in dem er sich als Künstler mit seiner Arbeit bewegt: »Kunst ist immer ideologisch, ob sie eine offene politische Botschaft propagiert, oder auf der Indifferenz des l'art pour l'art beruht. Kunst manifestiert immer, ob explizit oder implizit ein Werturteil über den umfassenderen soziologischen Kontext, an dem sie teilhat.«<sup>563</sup> Sie beurteilt durch die Weise, in der sie einen Ort neu strukturiert, indem sie Ortsspezifisches in Parametern der Größe, des Maßstabs und der Position einbezieht oder ausschließt. Standortsspezifische Skulpturen, wie *tilted arc* eine war, verändern die Wahrnehmung und das Konzept des Kontextes, in dem sie stehen und erfordern eine Neuorientierung im Umgang mit dem Ort. »Bedingt durch die wechselseitige Abhängigkeit zwischen Werk und Ort, stellen ortsspezifische Arbeiten Inhalt und Kontext ihres Standortes zur Diskussion«, sie führen »einen Dialog mit ihrer Umgebung herbei.«<sup>564</sup> Leider war der Dialog, der in diesem Fall geführt wurde, nicht die Thematisierung der Neudefinition des öffentlichen Ortes durch eine Raumerfahrung im begehenden Umgang mit einer Kurve, die den Platz in »zwei skulpturale Erfahrungen, die Erfahrung von konvex und konkav« teilt.<sup>565</sup> Nachdem die Skulptur, die 1979 in Auftrag gegeben und 1981 errichtet wurde, nach einer kurzen Protestaktion von ca. 100 Menschen, drei Jahre lang problemlos stand, initiierte ein neu eingesetzter lokaler Behördenleiter der Regierungsinstitution General Services Association, die ursprünglich die Skulptur in Auftrag gegeben hatte, namens Diamond, 1984 eine Hetzkampagne gegen die Skulptur. Im Zuge dieser Kampagne wurde der Behördenleiter von einem Bundesrichter unterstützt. Behauptungen wie, die Skulptur verursache eine Rattenplage oder die Mehrheit der Regierungsangestellten, die in den anliegenden Bürogebäuden arbeiten, sei gegen die Skulptur, wurden der Presse gegenüber gezielt lanciert. Bei einer dreitägigen öffentlichen Anhörung vom 6. bis zum 8. März 1985, zu deren Vorsitzenden sich Diamond selbst ernannt hatte, zählte man 122 Aussagen von 180 *für* den Verbleib der Skulptur auf der Federal Plaza und es wurden 3791 Unterschriften *für* einen und 3763 Unterschriften *gegen* einen Abriss gezählt. Diamond und die Presse sprachen von einer Mehrheitsentscheidung gegen die Skulptur. Serra verklagte

---

<sup>562</sup> Serra 1990, 170.

<sup>563</sup> Serra 1990, 181.

<sup>564</sup> Serra 1990, 227.

<sup>565</sup> Vgl. Serra 1990, 239.

1986 seinen Auftraggeber, die staatliche Verwaltungsbehörde GSA, um die Zerstörung seiner Skulptur zu verhindern. Seine Klage wurde auch in zweiter Instanz von einem Berufungsgericht abgewiesen. Am 15. März 1989 wurde die Skulptur auf Anordnung des Behördenleiters der GSA, Herrn Diamond, von einer dazu beauftragten Firma, in einer mehrstündigen nächtlichen Abbauaktion zerschnitten und zerstört.



Richard Serra, *tilted arc*, New York 1981 – 1989.

In Folge der Zerstörung seiner Skulptur erstellt Serra einige großformatige Papierarbeiten mit Titeln, die sich auf jene Vorgänge im Zusammenhang des »tilted arc« beziehen:



Richard Serra, *No Mandatory Patriotism*, 1989 und *The United States Courts are Partial to Government*, 1989. Screenshots Interview: *Richard Serra Talks with Charlie Rose*.

Diese Arbeiten unterscheiden sich in ihrer Form nicht von anderen Papierarbeiten Richard Serras. Keinesfalls setzt er seine Arbeiten als ein die Politik der Kunst illustrierendes Format ein – nur ihre Titel verweisen auf die historischen Vorgänge und formulieren Serras Kritik.



Richard Serra, *The United States Government Destroys Art*, 1989.  
Screenshot Interview: *Richard Serra Talks with Charlie Rose*.

Wenngleich Kunst keiner Auffassung von Arbeit als zielgerichtetes zweckgeleitetes Arbeiten entspricht, so besteht künstlerisches Tun dennoch auch in der Realisation und Produktion materieller Werke. Kunst macht sichtbar, fühlbar, erfahrbar und denkbar. Darin erweist sich künstlerische Tätigkeit, wie Rancière wiederholt betont, als mit vielen anderen Tätigkeiten vergleichbar. Gleichzeitig jedoch erweist sie sich als exklusive Tätigkeit einer Neugestaltung des Verhältnisses »von Tun, Sein, Sehen und Sagen« und ganz grundlegend »zwischen *tun* und *sehen*«<sup>566</sup>. Diese Art des Ordnen und Sichtbar-Machens wiederum wird allgemein als Arbeit anerkannt und hat, in ihrer Exklusivität, darüber hinaus Anteil an einer gesamt-gesellschaftlichen Aufwertung von Arbeit. Kunstwerke lassen sich, mit Rancière, als spezifische Konfigurationen von Sinnlichem, das aus seinen üblichen Verbindungen gelöst ist, identifizieren. Für Rancière erweisen sich Kunstwerke in ihrer Form einer Konfiguration der Elemente eines Materials hin zu einer produktiven Differenz zum gewöhnlichen alltäglichen Sinnlichen als Kunstwerke. Sie *bewahren* und *bewahrheiten* in dieser Form, im Durchscheinen ihrer Materialität, jene bereits angesprochene Mehrdeutigkeit und Disponibilität, welche »sich *durch* die Form hindurch endlos entfaltet« und welche »zum Undifferenzierten hin« öffnet.<sup>567</sup> In seinem jeweiligen präsenten Sensorium bleibt das Kunstwerk jeder gesellschaftlichen Funktion und

<sup>566</sup> Vgl. Rancière 2008, 69 ff.

<sup>567</sup> Vgl. Jullien 2005, 144 ff. und 81.

auch einem ästhetisierten Alltag gegenüber gleichgültig. Gleichzeitig betont Rancière: »... es gibt keine Kunst ohne eine spezifische Form der Sichtbarkeit und der Diskursivität, die sie als solche identifiziert.«<sup>568</sup> Denn künstlerisches Handeln ist in seinen Augen keineswegs autonom. Die ästhetische Autonomie besteht nur in der Eigengesetzlichkeit ihrer jeweiligen Form sinnlicher Erfahrung.<sup>569</sup> Als einleuchtendes Beispiel für die bestehende Abhängigkeit künstlerischen Handelns von gesellschaftlichen Voraussetzungen darf hier jener eben beschriebene Werdegang der Serra-Skulptur »tilted arc« (1981 – 1989) dienen. Rancière bemerkt im Rahmen eines zeitgenössischen "Unbehagens in der Ästhetik", dass Kunst sowohl selbst- als auch fremdbestimmt ist. Sie entwickelt Eigengesetzlichkeit, während sie gleichzeitig mit Formen des Lebens, wie z. B. Modi von Gemeinschaften oder Manifestationen von Religionen, Produktionsbedingungen etc. zusammenhängt. Autonomie und Heteronomie der Kunst sind für ihn auf diese Weise zwei ineinandergreifende Seiten einer Sache, von der keine der beiden Seiten einfach abzuziehen wäre.

## Ausblick ohne Übersicht

*»Es ist nicht außerordentlich schwierig keine Identität zu haben, aber es ist außerordentlich schwierig zu wissen, dass man keine Identität hat. Man könnte sagen es ist unmöglich, aber dass es nicht unmöglich ist, wird bewiesen durch die Existenz von Meisterwerken die gerade das sind. Sie sind wissend dass keine Identität da ist und schaffend während Identität es nicht ist. Das ist was ein Meisterwerk ist. [...] Alles ist gegen sie. Alles was das Leben weitergehen lässt, macht Identität und alles was Identität macht, ist aus Notwendigkeit eine Notwendigkeit. Und die Freuden des Lebens ebenso wie die Notwendigkeiten helfen der Notwendigkeit von Identität.«<sup>570</sup>*

In der beschriebenen Nähe der künstlerischen Auffassung von Richard Serra zu der philosophischen Auffassung von Maurice Merleau-Ponty und auch in den angedachten Grundzügen eines Wirkungsdenkens im Zusammenhang einer Konstellation von Aspekten bleiben am Ende doch eine Reihe Fragen offen. Verbindet man mit einer Vorstellung von Öffnen einen Überschuss und eine Veränderung zum Guten, fragt man sich im Lauf der Beschreibung, ob dieser Modus des Öffnens nur mit Risiken behaftet ist? Kann man mit einem Öffnungsvorgang überhaupt irgendeinen Gewinn verbinden? Problematisch zeigt sich auch die Beschreibung des Öffnungsvorganges. Betrachte ich das Kunstwerk als Konstellation, erscheinen die Bewegungen der mit dem Ordnen ihres Zusammenhangs verbundenen Prozesse im Wahrnehmen und Denken

---

<sup>568</sup> Rancière 2007, 55.

<sup>569</sup> Vgl. Rancière 2007, 43.

<sup>570</sup> Stein 1962/1985, 60.

richtungslos und schlecht fassbar. Worin besteht die Schwierigkeit, jene scheinbar richtungslosen Bewegungen zu beschreiben?

Die mit den *Praktiken des Öffnens* verbundenen Prozesse zeigen sich mehrdeutig. Die lebendigem Wahrnehmen und Verstehen innewohnenden Vorgänge von Unterscheiden und Verbinden müssen mit allen innewohnenden Aporien und Paradoxien immer wieder durchgespielt und aktualisiert werden. Das Zusammenwirken ihrer Einzelbewegungen lässt sich, im Unterschied zur Reproduktion von Auswendiggelerntem, weder erzwingen noch vorher bestimmen, weder festlegen noch kontrollieren. Künstlerische und philosophische Konfigurationen können höchstens kraftvoll intensivierend oder richtungsweisend anmuten, oder wie im Zusammenhang mit Richard Serra beschrieben, allusiv wirken. Formen der Beschreibung und Notation, die dem Ausdruckspotenzial eines damit verbundenen Wirkungszusammenhangs gerecht werden, sind Formen wie die Konstellation oder das Diagramm. Ein solches Ausdruckpotential könnte man auch im Rahmen einer Thematisierung von künstlerischer Haltung oder von Stil beschreiben. Dabei steht *Öffnen* als Prozessmodus quer zu einer intentional kontrollierbaren und zur identischen Wiederholung eines festgelegten Ablaufes. Es spielt in der Spannung von »apparition« und »fait social«<sup>571</sup>, wie Adorno es treffend beschrieben hat. Im lebendigen tätigen Umgang mit einer Sache kann sich herausstellen, dass eine scheinbar durchdeklinierte Sache Widersprüche und Alteritäten birgt und hervorbringt. Eine bestehende Ordnung kann sich ohne einen »Dienst nach Vorschrift« jederzeit unerwartet als widersprüchlich erweisen. Dabei zeigen sich Wahrnehmen, Denken und Empfinden tiefgründig mit der Welt verbunden. Im Kontext von Kunst und Philosophie zeigen sich die mit Wahrnehmen, Denken und Empfinden verknüpften Prozesse in einem kraftvollen Wirkungsgefüge, dessen Zusammenhänge wir zwar nicht kontrollieren, die wir jedoch kennenlernen und reflektieren können. Hier nun eindeutig von einem »Gewinn« zu sprechen, bleibt dennoch fragwürdig, denn Kunst und Philosophie führen nicht notwendigerweise oder nachweislich zu einer Schärfung der Sinne für Widersprüche, wie man mit Rancière gerne annehmen möchte. Freilich kann man auch nicht zwingend ausschließen, dass künstlerisches und philosophisches Tun mit wahrnehmungs- und denkspezifischen Verfeinerungsprozessen einhergeht. Ebenfalls nicht auszuschließen ist, dass manche Menschen dies als

---

<sup>571</sup> Vgl. Adorno 1986/2003, Bd. 7, 125. und 335.

intensives lebendiges Surplus betrachten, ohne dabei auf die Optimierung ihrer zielgerichteten täglichen Handlungsabläufe oder ihres sozialen Erscheinungsbildes zu spekulieren. An dieser Stelle kann man jene im Zusammenhang mit Richard Serra anfangs formulierte einfache Frage noch einmal stellen: Wen kümmert es wirklich, welchen Unterschied es machen kann, zu spüren, ob man einen Raum von links herum oder von rechts herum betritt? Mit einem möglichen Verfeinerungsprozess im Wahrnehmen, Denken und Empfinden einhergehend zeigt sich ein weiteres Problem bei der eindeutigen Beantwortung der Frage nach einem Gewinn im Umgang mit Kunst und Philosophie. Zu welchem Zeitpunkt erweist sich eine künstlerische und eine philosophische Arbeit nun denn als fertig? Worin und wie findet ein Prozess von Wahrnehmen und Verstehen in einem Kunstwerk oder einer philosophischen Abhandlung sein Ende? Haben wir es im Fall von manchen künstlerischen und philosophischen Arbeiten vielleicht einfach mit Spielarten von Formen des Öffnens bzw. Spielarten von offenen Formen zu tun? Begriffe wie z. B. »vorläufige Untersuchung«, »Versuch« oder »Essay« können darauf hindeuten. Auch Adornos Bemerkung, dass das Wesen eines Begriffes darin besteht, weitere Begriffe herbeizuzitieren, oder Titel wie »Das unendliche Kunstwerk« oder »Das offene Kunstwerk« oder eben der Ausstellungs-Titel »work comes from work« von Richard Serra weisen in eine ähnliche Richtung.<sup>572</sup> Kann man künstlerischer und philosophischer Praxis einfach die Ausübung eines wahrnehmenden und denkenden Vermögens zu sinnhafter Anschlussfähigkeit unterstellen? Stellt man die Frage nach den Qualitätskriterien einer »guten« künstlerischen oder philosophischen Arbeit, zeigen sich Merkmale wie Dramaturgie, Spannungsbogen, Bezüge zu anderen künstlerischen und philosophischen Werken, Eigenständigkeit, Komplexität, Komposition, Größenverhältnisse, Kontraste, Unterhaltungswert und weitere sehr unterschiedliche Aspekte, die sich aufteilen und ordnen ließen. Bedenkt man diese Merkmale als Kriterien, wird deutlich, dass ein Teil unserer Urteile im Bezug auf philosophische und künstlerische Werke auf einem vergleichenden Diskurs basieren. Dieser stellt, wie Pierre Bourdieu in »Die feinen Unterschiede« treffend beschreibt, soziale Differenzierungsmerkmale bereit. Beschreibt man Kunst wiederum in einer scheinbar rein phänomenologischen Sicht finden die Fragen danach, was »gute

---

<sup>572</sup> Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*; Gerhard Gamm, Eva Schürmann (Hg.): *Das unendliche Kunstwerk*.

oder schlechte Kunst« ist und ob nicht vielleicht »schlechte Kunst« vielleicht einfach »gar keine Kunst« sei, ebenfalls kein absolutes Maß. Mit gutem Grund hat Bourdieu darauf hingewiesen, dass ein Kunstwerk uns eben keinen »reinen« Blick eröffnet, sondern unsere Sicht geprägt ist von jeweils zeitgenössischen gesellschaftlichen Konventionen und entsprechend legitimierten künstlerischen Produktionsweisen.<sup>573</sup>

Möchte man mit einer Modalität des »Offenen« eine Veränderung zum Guten hin verbinden, so scheint kein sicherer Gewinn in Sicht. Das Risiko einer gewissen richtungslosen Beliebigkeit und fehlender interessensunabhängiger Kriterien bei der Wahl künstlerischer und begrifflicher Mittel scheint sich mit dem beständigen Unterscheiden und Verbinden eines Um- und Neu-Ordners vielmehr nur zu vergrößern. Lässt sich die Frage nach einem qualitativen Überschuss, den ein künstlerischer oder ein philosophischer Öffnungsvorgang mit sich bringt, überhaupt jenseits einer Ethik oder jenseits einer »Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft«<sup>574</sup> und aber auch jenseits materialistisch kapitalisierender Allgemeinplätze beantworten? Gerne spricht die auf das wahre, gute und schöne Entertainment ausgerichtete sogenannte »Kreativwirtschaft« und manches Feuilleton von »neuen Sichtweisen«, welche uns Kunstwerke eröffnen. Und öffentlich zugängliche private Sammlungen bieten kulturtouristische Anziehungspunkte. Deutlich finanzschwächere staatliche Museen bieten demgegenüber erzieherische Rechtfertigungsnarrative und Museumsworkshops für Kinder gebildeter Familien und für Kinder von Familien aus sogenannten »strukturschwachen Randzonen«. Kaum ein Teil unserer Gesellschaft scheint sich, auch nicht im Kontext von Kunst, freiwillig einem Grundsatz von Nutzen und Gewinn zu entziehen. Es sieht fast so aus, als gäbe es zur Zeit gesellschaftlich betrachtet überhaupt kein Leben, das als wert erachtet wird, jenseits einer Gewinnmaximierung einfach um seiner selbst willen gelebt zu werden. Die Frage nach dem Nutzen einer Sache scheint vielen Menschen selbstverständlicher Bestandteil ihrer Wertvorstellungen zu sein. Welchen Nutzen zieht man aus Kunst? Es gibt Kunstwerke, die ursprünglich dafür gemacht sind, sie zu benutzen, wie z. B. die *Passtücke* von Franz West. Es sind Skulpturen aus Pappmaché und Gips, die zum Anfassen und Tragen als plastische Erweiterungen unseres Körpers bestimmt sind.

---

<sup>573</sup> Bourdieu, 1982, 59 ff.

<sup>574</sup> Siehe Titel von Bourdieu 1982: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*.



Franz West: *Passtücke*, 1974, Papiermaché und Gips.



Franz West: *Passtücke*, 1974, Papiermaché und Gips.

In einer solchen Benutzung erweist sich der Nutzen, den wir daraus ziehen, nicht unbedingt als nützlicher nutzenbringender Mehrwert. Vielmehr zeigt sich im tätigen Umgang mit einem solchen Kunstwerk unser Tätig-Sein, unsere gewohnten Auffassungen sowie unsere Selbstwahrnehmung in einem befremdlichen Licht. In dieser Weise von Tätig-Sein wird die Operativität von Wahrnehmen, Denken und Fühlen erfahrbar. Diese Operativität wird zum Material *auf* das sowohl als auch *durch* das im Tun eine Sicht errichtet wird. Im Vollzug des Zusammenhangs einer so gefassten Sicht können Wahrnehmen, Denken und Empfinden in den mit ihnen einhergehenden ordnenden Vorgängen von Trennen und Verbinden »zu sich kommen«. Im Zusammenhang eines Kunstwerkes besteht die Möglichkeit einer Teilhabe an der kraftvollen Wirksamkeit der mit Wahrnehmen, Denken und Empfinden verknüpften Prozesse. Wahrnehmen, Denken und Empfinden werden dabei in der Form des Materialzusammenhangs der Konstellation eines Kunstwerkes mitreflektiert. Was

die mit künstlerischer und philosophischer Praxis verbundenen Tätigkeiten unabhängig von ökonomischen scheinbaren Notwendigkeiten beständig in den Blick bringen, ist die tiefgründige Offenheit von Wahrnehmen, Denken und Empfinden. Kunst und Philosophie erweisen sich darin als Reflexionsformen mit unterschiedlichen Mitteln.

Ist es nicht absurd von »Praktiken« zu sprechen, wenn behauptet wird, dass die ganze Sache kein fest vorgegebenes Ziel oder nur einen befremdend erscheinenden Zweck erfüllt? Wenngleich in manchen Kontexten gerne polarisierend von »lebenstüchtigen« Kaufleuten oder Managern und von »lebensfremden« Künstlern oder Literaten die Rede ist, scheint soweit sozial anerkannt: Sowohl die künstlerische als auch die philosophische Disziplin konstituieren eine Praxis, die diskursiv und selbstreflexiv angelegt ist. Beide Disziplinen behaupten die mit ihrer Ausübung verbundenen Tätigkeiten im Rahmen eines institutionalisierten Kulturtheaters, in dessen Rahmen auf unterschiedlichen Ebenen und in unterschiedlichen Formen mit Anerkennung gehandelt wird und ökonomische Pfründe verteilt werden. Kunst und Philosophie bewegen sich darin in einer Widersprüchlichkeit, die aufzulösen oder beständig zu thematisieren nicht unbedingt Ziel ihrer Tätigkeiten ist. In der Widersprüchlichkeit einer verwalteten Welt zu bestehen, kann wertvolle Energien binden, ohne dass damit bereits etwas Wesentliches gesagt wäre. Sie freilich völlig zu ignorieren wäre auch keine angemessene Umgangsform. Wären Philosophie und Kunst »wesentlich referierbar« und würde sie sich darauf beschränken, die Welt als eine vollständig Bestimmbare zu betrachten, wäre damit Wesentliches gewonnen?

Aus der Perspektive einer Künstlerin kann ich sagen: Kunst eröffnet uns weniger den Überblick einer Sache, um sie dann kontrollieren zu können und in der Hand zu haben. Kunst eröffnet uns vielmehr eine Einsicht in *das, was uns hat*. Sie eröffnet eine Sicht auf Wirkungszusammenhänge in unserer jeweiligen Weltauffassung. Sie eröffnet einen Spielraum hin zur Fragwürdigkeit unserer gesellschaftlichen Urteile und beleuchtet, auf welche Weisen wir es beständig bewerkstelligen, uns in der Welt zu orientieren, sie zu gestalten und zu konfigurieren. Im Wahrnehmen, Denken und Empfinden ordnen wir die Welt. Wir trennen und verknüpfen, unterscheiden und verbinden und bewegen uns dabei meist unbewusst in der Möglichkeit einer Teilhabe an einer in den menschlichen

Vermögen von Wahrnehmen, Denken und Empfinden gestaltenden Kraft. Im Tätig-Sein zeigen wir uns als Menschen verbunden. Kunst und Philosophie können möglicherweise zu einer Verfeinerung des Unterscheidungsvermögens im Wahrnehmen und Denken und zu einem lebendigen Sinn für Widersprüche führen. Ob freilich einem Menschen das Angebot der möglichen Erfahrung einer gestaltend wirksamen Kraft im Wahrnehmen, Denken und Fühlen nur entsprechend einem finanziellen Äquivalent als wertvoll erscheint, mag er selbst entscheiden. Genauso steht es mit dem Interesse, die mit dieser Möglichkeit einhergehenden Prozesse zu reflektieren. Manche Tätigkeiten führen, wie im Fall der Arbeiten von Richard Serra, zu glaubwürdigem Kunstschaffen, auch wenn manche Größenordnung einer künstlerischen Realisation womöglich der Vorliebe einer Gesellschaftsordnung geschuldet ist, die darin gerne ihren Status einer Macht zur Machbarkeit demonstriert.<sup>575</sup> Dennoch wird auch hier deutlich: Künstlerisches und philosophisches Tun eröffnen im Errichten einer Sicht einen Erfahrungs- und Reflexionsraum im Zusammenhang von Wahrnehmen, Denken und Empfinden. Sie eröffnen eine teilhabende Einsicht in unsere Verwobenheit in die Materialität der Welt und unsere gesellschaftlichen Urteile. Deutlich wird auch, dass die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, welche die Realisierung eines künstlerischen Projektes ermöglichen oder verhindern, Teil der Wirksamkeit einer künstlerischen Arbeit sind.

Feuilletonistische Formulierungen wie »individuelle Sichtweise« und »künstlerische Subjektivität« tragen wenig zur Klärung der Frage bei, worin Kunst uns zu berühren vermag. Auch wenn der Kunstmarkt manchmal den »Exotenbonus« des Künstlers als Merkmal mit Unterhaltungswert pflegt, zeigt sich in meiner Auffassung im Zusammenhang mit Kunst etwas wie »Persönlichkeit« eher als bewegendes Motiv denn als feste vorzeigbare Größe. Ich betrachte sie als eine Konstellation von Gewohnheiten, die man im Umgang mit seinen jeweiligen Voraussetzungen und unterschiedlichen Vermittlungszusammenhängen entwickelt hat. Durch die »Persönlichkeit« wird eine von vielen menschlich beispielhaften Konstellationen sichtbar. Das mit ihr verbundene Erfahrungswissen wirkt im Prozess eines Formvollzugs tragend. Die eine Identität strukturierenden Identifikationen behindern. Die Fragwürdigkeit dieser Behinderung eröffnet eine richtungsweisende Notwendigkeit. Diese

---

<sup>575</sup> Ich habe bewusst Arbeiten eines anerkannten Künstlers, einer »celebrity«, als Beispiel gewählt. Fragen der Qualität wären an anderer Stelle anzusprechen.

Notwendigkeit fordert paradoxerweise den Spielraum heraus, der die Intensität einer Arbeit ausmacht. »Persönlichkeit« ermöglicht die Bewegung des Motivs, während »Identität« im künstlerischen Tun zum Brennstoff einer Erfahrung werden kann, der sich im Lauf eines ästhetischen Verfeinerungsprozesses verflüchtigt, sobald seine Funktion erfüllt ist. Wenn Merleau-Ponty im Zusammenhang seiner Beschreibung des Neu-Ordners im Zuge eines Malvorganges poetisch von einem »Brandopfer von Gegenständen« spricht, bei dem eine bestehende Ordnung »im Namen eines wahrenen Verhältnisses zwischen den Dingen« hingegeben wird<sup>576</sup>, scheint damit kein isoliertes Austauschverfahren von Allgemeinplätzen gemeint. Vielmehr wird hier ein Prozess angesprochen, in dem ein Ineinandergreifen verschiedener Wahrnehmungsebenen stattfindet. Sowohl die kraftvolle Wirksamkeit eines Materialzusammenhangs, als auch das Spiel eines Stoffes mit einem Kodex von Erscheinungsformen der Dinge, wie auch der Schein, in dem so manches Kunstwerk berührt »so lange seine Funktion es erfordert«, wie Peter Brook es formuliert, scheinen diesen Prozess zu motivieren. Das lebendige Zusammenwirken der unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen zeigt sich dem Bereich intentionaler Kontrolle nur bedingt zugänglich. Gewiss kann man ein Publikum mit einer kalkulierten dramaturgisch ausgefeilten Rhetorik zum Lachen oder zum Weinen bringen. Dennoch bleibt es beständig dem lebendigen feinen Sinn für jeweils konkret aufscheinende Widersprüche überlassen, sich berühren zu lassen und sich aus dieser Resonanz heraus distanziert zu erfahren oder eine Sache als glaubwürdig anzunehmen. Was bleibt: Niemand kann dazu gezwungen werden, zu reflektieren. Und niemand kann dazu gezwungen werden, in sich den Ort des Unterscheidens der Vorgänge von »etwas analysieren« und von »etwas reflektieren« aufzusuchen. Ist man daran gewöhnt, Form und Inhalt zu trennen, dann zählt das Argument oder die sogenannte »Aussage«. Prädikationen und Argumente bewegen sich dabei oft in abgezielten Denksystemen, welche dieselben wiederholend bezeugen, ohne darüber hinauszudeuten. Im Formvollzug eines Kunstwerkes lässt sich der sogenannte »Inhalt« oft nur auf Kosten lebendiger Erfahrung scheinbar isolieren und dann als Textappen anbieten, mithilfe derer sich »plaudern« lässt.<sup>577</sup> Dennoch macht ein Kunstwerk das Angebot, entlang von wahrnehmenden Korrespondenzen tiefgründigen kraftvollen Wirkungszusammenhängen im

---

<sup>576</sup> Vgl. Merleau-Ponty 1984, 84.

<sup>577</sup> Siehe auch Mersch 2015, 137 ff.

Wahrnehmen, Denken und Fühlen zu folgen. Indem Kunst uns etwas anbietet, wird sie nicht automatisch zu einer Ware. Es scheint sich ähnlich zu verhalten wie mit der Philosophie: Im lebendigen Verstehen und Wahrnehmen erschließt sich eine Sache als Wirkungszusammenhang und bewahrt sich darin vor einer vollständig vereinnahmenden Kontrolle im abschließenden Urteil. Kunst bleibt auf diese Weise eine Reflexionsform, deren Widersprüchlichkeit weder mit mehr oder weniger unterhaltsamen intelligenten Identifikationen noch mit Mystifizierungen hinreichend aufzulösen ist. Kunst zu machen zeigt sich als ein Prozess, in dessen Tätigkeitsformen die Fragwürdigkeit unserer gesellschaftlichen Urteile aufscheint und in dessen Werken eine tiefgründige Offenheit unserer Lebensform durchscheint, ohne diese beherrschen zu wollen. Vielleicht wirkt sie gerade deshalb für die Philosophie so anziehend? Ist es am Ende vielleicht eben gar nichts Neues, womit Kunst und Philosophie uns in Berührung bringen, sondern einfach die Möglichkeit zur Teilhabe an einer im Wahrnehmen, Denken und Empfinden ohnehin bestehenden tiefgründigen Offenheit?

## Literatur

- Theodor W. Adorno (1974): *Noten zur Literatur*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Theodor W. Adorno (1977): *Thesen zur Kunstsoziologie; Resignation*, in: Gesammelte Schriften Bd. 10 · 2, *Kulturkritik und Gesellschaft II*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Theodor W. Adorno (1984): *Erpreßte Versöhnung*, in: Theorien der Kunst, hg. v. Dieter Henrich und Wolfgang Iser, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Theodor W. Adorno (1986/2003): *Die Aktualität der Philosophie*, in Gesammelte Schriften Bd. 1, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Theodor W. Adorno (1986/2003): *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, in: Gesammelte Schriften Bd. 2, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Theodor W. Adorno (2009): *Ästhetik (1958/59)*, in: Nachgelassene Schriften, Abteilung IV: Vorlesungen Bd. 3, hg. v. Eberhard Ortland, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Theodor W. Adorno (1986/2003): *Negative Dialektik*, in: Gesammelte Schriften Bd. 6, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Theodor W. Adorno (1986/2003): *Ästhetische Theorie*, in: Gesammelte Schriften Bd. 7, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Theodor W. Adorno (1986/2003): *Prismen*, in: Kulturkritik und Gesellschaft I/II, Gesammelte Schriften Bd. 10, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- T. W. Adorno (1986/2003): *Über den Fetischcharakter in der Musik*, in: Gesammelte Schriften Bd. 14, *Dissonanzen - Einleitung in die Musiksoziologie*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Hannah Arendt (2002): *Vita activa oder vom tätigen Leben*, München: Piper.
- Roland Barthes (1990): *Der dritte Sinn, Forschungsnotizen über einige Fotogramme S. M. Eisensteins*, in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Thomas Baumeister (2012): *Die Philosophie der Künste von Plato bis Beuys*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Samuel Beckett (1989). *Worstward ho – Aufs Schlimmste zu*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Walter Benjamin (1977): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Walter Benjamin (1984): *Allegorien kultureller Erfahrung*, Leipzig: Reclam.

Christian Bermes (2006): *Philosophische Feldforschung - Der Feldbegriff bei Cassirer, Husserl und Merleau Ponty*, in: Formfelder. Genealogien von Ordnung; Hg. Dirk Rustemeyer, Würzburg: Königshausen & Neumann.

Christian Bermes (2003): *Wahrnehmung, Ausdruck und Simultanität. Merleau-Pontys phänomenologische Untersuchungen von 1945 bis 1961*, in: Maurice Merleau-Ponty. Das Auge und der Geist, Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Gottfried Boehm, Sebastian Egenhofer, Christian Spies Hg. (2010): *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*, München: Wilhelm Fink Verlag.

Gottfried Boehm (2012): *Der Grund. Über das ikonische Kontinuum*, in: Der Grund das Feld des Sichtbaren, Gottfried Boehm, Matteo Burrioni (Hg.), München: Wilhelm Fink Verlag.

Pierre Bourdieu (2005): *Die männliche Herrschaft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Pierre Bourdieu (1982): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Peter Brook (2001): *Der leere Raum*, Berlin: Alexander Verlag.

Peter Bürger (2001): *Der Anti-Avantgardismus in der Ästhetik Adornos*, in: Das Altern der Moderne, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Ernst Cassirer (2007): *Versuch über den Menschen*, Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Gilles Deleuze (1968/1992): *Differenz und Wiederholung*, München: Wilhelm Fink Verlag.

Gilles Deleuze (1993): *Logik des Sinns*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Gilles Deleuze (1995): *Francis Bacon – Logik der Sensation*, München: Wilhelm Fink Verlag.

Gilles Deleuze, Felix Guattari (2000): *Was ist Philosophie?*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Gilles Deleuze, Claire Parnet, Pierre-André Boutang (2009): *L'Abécédaire de Gilles Deleuze, Frankreich, 1988 – 89/1996*, DVD, Berlin: absolut MEDIEN GmbH.

John Dewey (1980): *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Michael Doran Hg. (1982): *Gespräche mit Cézanne*, Zürich: Diogenes Verlag AG.

Alan Fletcher (2001): *The Art of Looking Sideways*, London: Phaidon Press.

Michel Foucault (1992): *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt am Main: Fischer.

Gerhard Gamm (1994): *Flucht aus der Kategorie. Die Positivierung des Unbestimmten als Ausgang aus der Moderne*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Gerhard Gamm (2009): *Philosophie im Zeitalter der Extreme*, Darmstadt: primus verlag.

Gerhard Gamm (2012): *Das Schönste was es gibt. Blumenberg und Valéry über ästhetische Effekte*, in: Valéry: Zeitschrift für Kulturphilosophie, Heft 2012/1, Hg. R. Konersmann und D. Westerkamp, Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Gerhard Gamm (2011a): *Bestimmung*, in: Neues Handbuch Philosophischer Grundbegriffe, Begründet von H. Krings, H. M. Baumgartner und C. Wild, Neu hrsg. Von P. Kolmer und A. G. Wildfeuer, Freiburg/München: Verlag Karl Alber.

Gerhard Gamm (2011b): *Philosophisches Denken. Über die Frage, ob und wie Philosophie praktisch werden kann*, in: Darmstädter Arbeiten zur Literaturwissenschaft und Philosophie Band 11, Marburg: Tectum Verlag.

Alberto Giacometti (2005): *Alberto Giacometti – Die Augen am Horizont*, Film, Regie: Heinz Bütler.

Fabian Goppelsröder (2007): *Zwischen Sagen und Zeigen. Wittgensteins Weg von der literarischen zur dichtenden Philosophie*, Bielefeld: transcript.

Hans Ulrich Gumbrecht (2004): *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Stephan Günzel (2007): *Maurice Merleau-Ponty\_Werk und Wirkung, eine Einführung*, Wien: Verlag Turia und Kant.

Stefan Günzel & Christof Windgätter (2005): *Leib / Raum: Das Unbewusste bei Maurice Merleau-Ponty*, in: [http://www.stephan-guenzel.de/Texte/Guenzel-Windgaetter\\_Merleau-PontyUbW.pdf](http://www.stephan-guenzel.de/Texte/Guenzel-Windgaetter_Merleau-PontyUbW.pdf). Entnommen am 05. 07. 2013.

Jürgen Habermas (1988): *Philosophie und Wissenschaft als Literatur?* in: Nachmetaphysisches Denken, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

G.W.F. Hegel (1971): *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie I*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

G.W.F. Hegel (1970): *Vorlesungen über die Ästhetik 1835 - 1818*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Martin Heidegger (1951/2010): *Kant und das Problem der Metaphysik*, Frankfurt/Main: Klostermann.

*Historisches Wörterbuch der Philosophie* (1971–2007) und Lizenzausgabe für die Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt., Hg. Joachim Ritter, Karlfried Gründer, Gottfried Gabriel, Basel: Schwabe Verlag.

Georges Didi-Huberman (1999): *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, München: Wilhelm Fink Verlag.

Georges Didi-Huberman (2007): *Klagebilder, beklagenswerte Bilder*, ZfM I, 2009.

- Edmund Husserl (1985/2010): *Die phänomenologische Methode*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH+Co.
- Francois Jullien (2005): *Das große Bild hat keine Form; Bild und Text 2005*, Hrsg.: Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter, Karlheinz Stierle, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Francois Jullien (2006): *Sein Leben nähren abseits vom Glück*, Berlin: Merve Verlag.
- Francois Jullien (2012): *Die fremdartige Idee des Schönen*, Wien: Passagen Verlag.
- Pierre Klossowski (1998): *Die lebende Münze*, Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Sören Kierkegaard (1988): *Der Begriff Angst*, Frankfurt/Main: athenäum.
- Marion Lauschke (2006): *Ästhetik im Zeichen des Menschen. Die ästhetische Vorgeschichte der Symbolphilosophie Ernst Cassirers und die symbolische Form der Kunst*, Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Geert Lueke-Lueken (1996): *Wittgenstein Studies 1/96*, Datei: 08-1-96.TXT; Hrsg.: Apel, Garver, McGuinness, Hacker, Haller, Lütterfeld, Meggle, Nyíri, Puhl ... Vossenkuhl; ISSN 0943-5727, Deutsche Wittgenstein Gesellschaft. Entnommen am 15. 03. 2013.
- Christoph Menke (2008): *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Christoph Menke (2012): *Ästhetik der Gleichheit*, 100 Notizen – 100 Gedanken, dokumenta 13, Ostfildern: Hatje Cantz.
- Christoph Menke (2013): *Die Kraft der Kunst*, Frankfurt/Main: Suhrkamp
- Dieter Mersch (2003): *Die Dinge und ihr Ort*, in: Das Magazin des Instituts für Theorie der Gestaltung und Kunst. Zürich (ith) nr. 03. Dezember 2003.
- Dieter Mersch (2006): *Medientheorien*, Dresden: Junius Verlag GmbH.
- Dieter Mersch (2014): *Sichtbarkeit/Sichtbarmachung. Was heisst »Denken im Visuellen«?*, in Sichtbarkeiten 2. Präsentifizieren. Zeigen zwischen Körper, Bild und Sprache, Hg. Fabian Goppelsröder und Martin Beck, Zürich-Berlin: diaphanes.
- Dieter Mersch (2014b): *Die Zerzeugung. Über die Geste des Bildes und die Gabe des Blicks*, in: *Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst*. Hg. Ulrich Richtmeyer, Fabian Goppelsröder, Toni Hildebrandt, Bielefeld: transcript.
- Dieter Mersch (2015): *Epistemologien des Ästhetischen*, Zürich-Berlin: diaphanes.
- Maurice Merleau-Ponty (1965/1974): *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: Walter de Gruyter+Co.

- Maurice Merleau-Ponty (1976): *Die Struktur des Verhaltens*, Berlin: Walter de Gruyter&Co.
- Maurice Merleau-Ponty (1984): *Die Prosa der Welt*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Maurice Merleau-Ponty (1986/2004): *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München: Wilhelm Fink Verlag
- Maurice Merleau-Ponty (2003): *Das Auge und der Geist*, Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Maurice Merleau-Ponty (2006): *Causeries 1948*, Köln: Salon Verlag.
- Martin Müller (2012) in: *Die Kunst denken. Zu Ästhetik und Kunstgeschichte*; hrsg. von Andreas Beyer und Danièle Cohn, Berlin und München: Deutscher Kunstverlag.
- Oskar Negt (1999): *Die Biographie Adornos*, in: Philosophie im Umbruch [Tonträger] : die Philosophie der Frankfurter Schule; Vorlesung Universität Hannover, Sommersemester 1998, Schwarzach : Auditorium-Verl. Dünninger.
- Michaela Ott (2003/2010): *Raum in Ästhetische Grundbegriffe* Bd. 5, hrsg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel, Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- V. S. Ramachandran (2013): *Die Frau, die Töne sehen konnte\_Über den Zusammenhang von Geist und Gehirn*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt Verlag GmbH.
- Jacques Rancière (2004/2008): *Ist Kunst widerständig?*, Berlin: Merve Verlag.
- Jacques Rancière (2006/2008): *Das ästhetische Unbewußte*, Zürich-Berlin: diaphanes.
- Jacques Rancière (2007/2008): *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien: Passagen Verlag.
- Jacques Rancière (2008): *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin: PoLYpeN.
- Jacques Rancière (2009): *Der unwissende Lehrmeister*, Wien: Passagen Verlag.
- Jacques Rancière (2013): *Aisthesis*, Wien: Passagen Verlag.
- Robin Rehm (2010): *Die Einsicht des Blickes. Das Perspektivschema in der Wissenschaft des 19. Jahrhunderts und das Sich-Zeigen des Raumes*, in: Gottfried Boehm, Sebastian Egenhofer, Christian Spies (Hg.), 2010, *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Juliane Rebentisch (2010): *Realismus heute. Kunst, Politik und die Kritik d. Repräsentation*, in: WestEnd Heft 2.
- André Reichert (2013): *Diagrammatik des Denkens. Descartes und Deleuze*, Bielefeld: transcript Verlag.

- Rainer Maria Rilke (1993): *Die Sonette an Orpheus*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Sabine Sander (2008): *Der Topos der Undarstellbarkeit*, Erlangen: filos.
- Friedrich Schiller (2000): *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Stuttgart: Reclam.
- Erwin Schrödinger (2002/2007): *Was ist Materie? Originaltonaufnahmen, 86 Minuten*, Köln: supposé.
- Eva Schürmann (2000): *Erscheinen und Wahrnehmen. Eine vergleichende Studie zur Kunst von James Turrell und der Philosophie Merleau-Pontys*, München: Wilhelm Fink.
- Eva Schürmann (2005): *Maurice Merleau-Ponty (1908 – 1961)*, in: *Klassiker der Kunstphilosophie. Von Platon bis Lyotard*, hg. v. Stefan Majetschak, München: C.H. Beck oHG.
- Eva Schürmann (2008): *Sehen als Praxis*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Eva Schürmann (2010): *Möglichkeitsspielräume des Sichtbaren*, in: Antje Kapust, Bernhard Waldenfels (Hg.), 2010, *Kunst. Bild. Wahrnehmung. Blick. Merleau-Ponty zum Hundertsten*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Oswald Schwemmer: *Ernst Cassirer und die zwei Kulturen*, HTML-Version der Datei <https://www.philosophie.hu-berlin.de/de/forschung/drittmittelprojekte/ernst-cassirer-nachlassedition/lehre/vorlesungstext6>. Entnommen am 26.04.2010 17:54.
- Oswald Schwemmer (2011): *Das Ereignis der Form\_Zur Analyse des sprachlichen Denkens*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Martin Seel (1991): *Kunst Wahrheit, Welterschließung*, in: *Perspektiven der Kunstphilosophie*, hg. v. Franz Koppe, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Martin Seel (2003): *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Martin Seel (2007): *Die Macht des Erscheinens*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Martin Seel (2014): *Aktive Passivität. Über den Spielraum des Denkens, Handelns und anderer Künste*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH.
- Richard Serra, Harald Szeemann, Clara Weyergraf-Serra (1990): *Richard Serra. Schriften, Interviews 1970 – 1989*, Bern: Benteli AG.
- Richard Serra (2005/2006): *Sehen ist Denken + Thinking on Your Feet*, DVD, Regie: Maria Anna Tappeiner, absolut MEDIEN.
- Richard Serra (2011): Interview: *Drawing, A Retrospective*, April 13 – August 28 2011: <http://www.youtube.com/watch?v=sB0eDKriIas&feature=related>. Entnommen am 24.06.2012.
- Richard Serra, Interview: *Richard Serra Talks with Charlie Rose*; <http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=endscreen&v=oCdRAzDc2f0>. Entnommen am 24.06.2012.

Richard Serra, Interview Kunstspectrum/youtube.  
<http://www.youtube.com/user/kunstspektrum>.  
<http://www.youtube.com/watch?v=CtU6zVryFvM> Entnommen am 24.06.2012.

Judith Siegmund (2007): *Die Evidenz der Kunst. Künstlerisches Handeln als ästhetische Kommunikation*, Bielefeld: transcript Verlag.

Susan Sontag (1989): *Gegen Interpretation*, in: *Geist als Leidenschaft*, Leipzig und Weimar: Kiepenheuer Verlag.

Daniel N. Stern (2010): *Die Einheit der Sinne*, in: Synästhesie-Effekte. Zur Indermodalität der ästhetischen Wahrnehmung, hg. Robin Curtis, Marc Glöde, Gertrud Koch, München: Fink.

Gertrude Stein (1962/1985): *Was sind Meisterwerke*, Zürich: Arche.

Lars von Trier (2005): *The Five Obstructions*, DVD, Arsenal Filmverleih GmbH.

Alexander Ulfig (1997): *Lexikon der philosophischen Begriffe*, Wiesbaden: Fourier Verlag GmbH.

Julia Voss (2007): *Darwins Bilder, Ansichten der Evolutionstheorie 1837 – 1874*, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Bernhard Waldenfels (1989): *Das Rätsel der Sichtbarkeit*, in *Kunstforum International*, Bd. 100, April/Mai 1989.

Albrecht Wellmer (1983): *Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität*, in: Adorno-Konferenz 1983, hg. v. Ludwig von Friedeburg und Jürgen Habermas, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Albrecht Wellmer (1985): *Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität*, in: *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Albrecht Wellmer (1991): *Adorno, die Moderne und das Erhabene*, in: *Perspektiven der Kunstphilosophie*, hg. v. Franz Koppe, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Reiner Wiehl (2005): *Philosophische Ästhetik zwischen Immanuel Kant und Arthur C. Danto*, Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht.

Ludwig Wittgenstein (1970): *Über Gewißheit*, Frankfurt/Main: Bibliothek Suhrkamp.

Ludwig Wittgenstein (1979): *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt/Main: edition suhrkamp.

Virginia Woolf (1981): *Ein Zimmer für sich allein*, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Gesa Ziemer (2008): *Verletzbare Orte. Entwurf einer praktischen Ästhetik*, Zürich-Berlin: Diaphanes.

# Abbildungen

## Kapitel 2

Paul Cézanne, *Stilleben mit Äpfeln*, Öl auf Leinwand. Screenshot aus Serra Interview 2011. <http://www.youtube.com/watch?v=sB0eDKriIas&feature=related>. Entnommen am 24.06.2012.

Richard Serra at Work on *Measurements of Time/Seeing is Believing*, (1996) Kunsthalle Hamburg; © Rudy Godinez.

Richard Serra, *verbs*, 1967/68; erstmals publiziert in: The New Avant-Garde Issues for the Art of the Seventies. In: Richard Serra, Harald Szeemann, Clara Weyergraf-Serra (1990): *Richard Serra. Schriften, Interviews 1970 – 1989*, Bern: Benteli AG. © Richard Serra und Benteli Verlag.

Richard Serra, *Untitled (To Lift)*, 1967, Vulkanisierter Gummi 91 x 230 x 100. © Richard Serra und Staatliche Museen zu Berlin 2016.

Richard Serra, *railroad turnbridge*, 1976, 16mm, 19 min. In: Richard Serra, Harald Szeemann, Clara Weyergraf-Serra (1990): *Richard Serra. Schriften, Interviews 1970 – 1989*, Bern: Benteli AG. © Richard Serra und Benteli Verlag.

Richard Serra, *hand catching lead*, 1968, 16mm. © Richard Serra. [http://www.ubu.com/film/serra\\_lead.html](http://www.ubu.com/film/serra_lead.html). Entnommen am 14. 01. 2016.

Richard Serra, *Frame/Rahmen*, 1969, S/W Fotografie, 25,20 cm x 20,40 cm. © Richard Serra, New York/VBK Wien 2015.

Richard Serra beim Anfertigen einer Zeichnung für eine Ausstellung in der Akira Ikeda Gallery, Tokyo, 1985, in: Richard Serra, «Drawings - Work comes out of work», Ausstellungskatalog, 2008, Hg. Eckhard Schneider mit Texten von James Lawrence, Richard Shiff. © Richard Serra und Kunsthaus Bregenz.

Richard Serra, *Untitled*, 1977, Ölkreide/paint-stick auf Leinwand, Situation Kunst der Ruhr-Universität Bochum © Sammlung der Ruhr-Universität Bochum.

Brochure for Richard Serra's Exhibition, "Richard Serra, Drawings" at the Richard Hines Galley, Seattle, (1979): Catalogue with 10 installation images that document Serra's exhibition of 7 works made with Belgian Paint stick on Belgium linens. © Rudy Godinez.

Richard Serra, *Right Angle Prop*, 1969, Antimon Blei. © Sammlung der Ruhr-Universität Bochum.

Richard Serra, *Drawings, Work Comes Out Of Work, »out of rounds«*, 1999. © Richard Serra und Kunsthaus Bregenz 2008.

Richard Serra, *Drawings, Work Comes Out Of Work, Weight and Measure, 1994*.  
© Richard Serra und Kunsthaus Bregenz 2008.

Richard Serra, *House of Cards, One Ton Prop* 1969, Blei, vier Platten, je 122 x 122 cm. In: Richard Serra, Harald Szeemann, Clara Weyergraf-Serra (1990): *Richard Serra. Schriften, Interviews 1970 – 1989*, Bern: Benteli AG. © Richard Serra und Benteli Verlag.

Richard Serra, *strike*, 1969 - 1971 96 X 288 (Depth: 1.5) in (243.84 X 731.52 (Depth: 3.81) cm), Hot-rolled steel, © Solomon R. Guggenheim Museum.

Richard Serra, *Circuit*, 1972 Acier laminé à chaud Quatre plaques, chacune : 2,4 m x 7,3 m x 2,5 cm Installation dans l'exhibition Documenta 5, Kassel, 1972.  
© Richard Serra/ Artist Rights Society (ARS), New York.

Richard Serra, *The Matter of Time*, Guggenheim Museum Bilbao 1994–2005, permanent installation. © Solomon R. Guggenheim Museum.

Richard Serra, *circuit*, 1972/89, Walzstahl massiv, 4 Stahlplatten je 354 x 796 x 3,2 cm; Situation Kunst der Ruhr-Universität Bochum 2015. Foto: Sabine Zimmermann, Dank an Christine Bürkle. © Sammlung der Ruhr-Universität Bochum.

Richard Serra, *TOT*, 1977, Stahl massiv, 210 x 210 x 30 cm, Gewicht ca. 10 t. Situation Kunst der Ruhr-Universität Bochum 2015. Foto: Sabine Zimmermann, Dank an Christine Bürkle. © Sammlung der Ruhr-Universität Bochum.

### **Kapitel Drei**

Fred Sandback: *Cornered Triangle, Fifth of Ten Cornered Constructions*, 1980, Galerie Lisson, Mailand 2003. © Fred Sandback und Galerie Lisson.

Thomas Hirschhorn: *Too Too – Much Much*, Museum Dhondt-Dhaenens (Durle, Belgien), 2010. © Thomas Hirschhorn und Museum Dhondt-Dhaenens.

Fischli & Weiss: *Plötzlich diese Übersicht*, 200 ungebrannte Tonskulpturen, 1981. © Fischli & Weiss.

Richard Serra, *Clara Clara*, 1983, Jardins des Tuileries, Paris 2009. © Richard Serra. <https://www.flickr.com/photos/palagret/2488605725>. Entnommen am 14. 01. 2016. Betr. Bildrechte siehe auch: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.0/>.

Richard Serra, *Clara Clara 1*, 1985, paintstick on screenprint, 37 x 72 in.  
© Richard Serra. <http://dranonyme.com>. Entnommen am 14. 01. 2016.

Richard Serra, *Promenade* 2008, im Musee d'Orsay, Paris. © Richard Serra and Gagosian Gallery New York.

Olafur Eliasson, *your rainbow panorama*, seit Juni 2011, Dach des Aros Kunstmuseums, Dänemark. © Olafur Eliasson und Aros Kunstmuseum.

Torso von Belvedere, ca. 1. Jh. v. Chr.

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/14/Torso\\_Belvedere\\_01.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/14/Torso_Belvedere_01.jpg).

Entnommen am 14. Januar 2016.

Rosemarie Trockel: *O. T.* 1987, (Mono-Zustand), Bleistift auf kariertem Papier, 49, 8 x 56 cm,

<http://drawingsandnotes.blogspot.de/2009/06/rosemarie-trockel-untitled-mono-zustand.html>. Entnommen am 14. Januar 2016.

Rosemarie Trockel: *Ohne Titel (nach Andy Warhol, Mao)*, 1992, Bleistift auf Papier, in: Rosemarie Trockel, Zeichnungen, Collagen, Buchentwürfe, Kunstmuseum Basel Mai bis September 2010, © 2010 Hatje Cantz Verlag Ostfildern, Kunstmuseum Basel, Kunstmuseum Bonn.

Bruce Nauman, *Self Portrait as a Fountain*, 1966–67, from Eleven Color Photographs, 1970. Chromogenic print, 20 1/16 x 23 15/16 in. (50.96 x 60.8 cm). Edition no. 7/8. Whitney Museum of American Art, New York; purchase 70.50.9 © 2009 Bruce Nauman/Artists Rights Society (ARS), New York.

<https://farticulate.wordpress.com/2010/10/23/bruce-nauman-selected-photographs-excerpts-from-an-interview/>. Entnommen am 14. Januar 2014.

Bruce Nauman, *Bouncing in the Corner #1*, 1968. © VG Bild-Kunst 2004.

<http://www.medienkunstnetz.de/werke/bouncing-1/>. Entnommen am 14. Januar 2016.

Paul Cézanne, *Stilleben mit Äpfeln und Gebäck*, Öl auf Leinwand, um 1895.

Permalink: <http://www.zeno.org/nid/20003932915>, Lizenz: Gemeinfrei.

Entnommen am 14. Januar 2016.

Marina Abramović, *The Artist is Present*, performance, MoMA, New York, 14. März – 31. Mai 2010. © Marina Abramović and Museum of Modern Art.

Richard Serra, *The Matter of Time*, Guggenheim Museum Bilbao 1994–2005, permanent installation. © Richard Serra and Gagosian Gallery New York.

Richard Serra, *House of Cards, One Ton Prop* 1969, Blei, vier Platten, je 122 x 122 cm. In: Richard Serra, Harald Szeemann, Clara Weyergraf-Serra (1990): *Richard Serra. Schriften, Interviews 1970 – 1989*, Bern: Benteli AG. © Richard Serra und Benteli Verlag.

Jackson Pollock bei der Arbeit, © Hans Namuth.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Jackson\\_Pollock](https://en.wikipedia.org/wiki/Jackson_Pollock)

Entnommen am 05. 08. 2014.

Richard Serra, *tilted arc*, New York 1981 – 1989.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Tilted\\_Arc](https://en.wikipedia.org/wiki/Tilted_Arc)

Entnommen am 05. 08. 2014.

Richard Serra, *tilted arc*, New York 1981 – 1989. <http://art-nerd.com/newyork/site-of-richard-serras-tilted-arch/>  
Entnommen am 05. 08. 2014.

Richard Serra, *No Mandatory Patriotism*, 1989 und *The United States Court are Partial to Government*, 1989. Screenshot: Richard Serra, Interview: *Richard Serra Talks with Charlie Rose*;  
<http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=endscreen&v=oCdRAzDc2f0>.  
Entnommen am 24.06.2012.

Richard Serra, *The United States Government Destroys Art*, 1989. Screenshot: Richard Serra, Interview: *Richard Serra Talks with Charlie Rose*;  
<http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=endscreen&v=oCdRAzDc2f0>.  
Entnommen am 24.06.2012.



Prag 1993

© Sabine Zimmermann

## Erklärung

Die vorliegende Arbeit wurde von mir selbständig verfasst. Die zur Bearbeitung des Themas herangezogenen Quellen, die Literatur und sonstige Hilfsmittel wurden entsprechend gekennzeichnet.

Es wurde von mir noch kein Promotionsversuch, auch nicht an einer anderen Universität unternommen.

Sabine Zimmermann

Darmstadt, Januar 2016

## **Wissenschaftlicher und künstlerischer Werdegang**

Sabine Zimmermann

geboren und aufgewachsen in Wels und Bad Ischl/Österreich

1981 Abitur mit Auszeichnung

1981 - 1982

Universität Wien/Hochschule der Bildenden Künste Wien/Schillerplatz,  
genehmigtes Doppelstudium: Bildende Kunst und Italienisch/Französisch.  
Sommersemester 1982 von Prof. Guenther Uecker aufgenommen in seine  
Klasse an der Kunstakademie Düsseldorf.

1982 - 1984

Pädagogische Akademie des Bundes Oberösterreich, abgeschlossenes  
Studium Grundschullehrerin.

1987 - 1992

abgeschlossenes Studium an der Staatlichen Hochschule für Bildende  
Künste·Städelschule·Frankfurt am Main, Klasse Per Kirkeby.

2010 - 2016

abgeschlossenes Promotionsstudium der Philosophie an der Technischen  
Universität Darmstadt.

### Lehrtätigkeit

1998 - 2003

Kunsthochschule Kassel - FB Visuelle Kommunikation, künstlerisch-  
wissenschaftliche Assistenz bei Nicolaus Ott & Bernard Stein.

2003

Förderprofessur an der Hochschule für Angewandte Wissenschaften  
Hamburg.

seit 2003

Professorin für Entwerfen/Schwerpunkt Illustration am Fachbereich  
Gestaltung Mathildenhöhe der h-da.

### Ausstellungen Auswahl seit 2000

2000

>>l Über zeichen sprechen, Produzentengalerie, Kassel.

2001

>>l über zeichen sprechen, Studio\_Moschee, Offenbach, Förderung durch  
die Hessische Kulturstiftung.

2002

Nominierung von >>lüber zeichen sprechen für den Internationalen  
Medienkunstpreis, ZKM Karlsruhe.

»reisen sie so schnell wie möglich«, screening in 27 Hauptbahnhöfen  
Deutschlands.

»lulu«, Videoarbeit für das Staatstheater Kassel, Zusammenarbeit mit Jennifer Michel.

»Währungstausch«, Kunstgalerie Fürth.  
2003

»linguaphon«, Galerie Hinterconti, Hamburg.  
2004

»Wiederaufnahme des Flugverkehrs in Deutschland«, Sonderpostwertzeichen, Bundesministerium der Finanzen.  
2005 - 2007

»madhill« Litfaßsäule, Friedensplatz Darmstadt, kuratierte Ausstellungs- und Veranstaltungsreihe mit Studierenden des Fachbereichs Gestaltung der h\_da.  
2014

»Kapitalismus aus psychischen Gründen«,  
»Les Femmes de la Révolution after Ian Hamilton Finlay«, Frankfurter Ateliertage, AtelierFrankfurt.  
2015

»Elf Szenen aus dem Leben von Menschen und Blumen«, mit Pepa Tardio Maya, Kunstverein Eulengasse Frankfurt.  
»Territorium«, kuratiert von Andrea Blumör & Vládmir Combre de Sena, supermarket-artfair, Stockholm.  
2016

»Territorium«, Galerie Axel Obiger, Berlin.