

J. MUHOVIČ

ÜBER DAS GEISTIGE IN DER KUNST – HEUTE

Das, was man heute in der okzidentalen Perspektive als *Kunst* bezeichnet, ist ein Riesenstrom von interferierenden Bildern, Objekten, Zeichenkonstruktionen und dekonstruktionen, neuen und alten medialen Technologien, Promotionstaktiken und Institutionen. Ein Strom, der so umfangreich ist, wie es wahrscheinlich noch nie in der Geschichte der Fall war, und so unübersichtlich wie zugleich impressiv. Über diesen Strom lässt sich außer dem bekannten ikonoklastischen Gefühl, dass «es mit der Kunst, wie man sie kannte, zu Ende ist», und dem Eindruck, dass der überwiegende Teil der Bemühungen auf diesem turbulenten Schauplatz öffentlich ehrgeizig und optimistisch zu wirken versucht, schwer etwas Bestimmteres sagen. Besonders über die Natur des Quantensprungs, den der Strom im geistig-geschichtlichen Empfinden der Welt und der Kreativität verkündet.

Persönlich möchte ich die Überlegungen über die geistige Hydrodynamik des Stroms der heutigen Kunst, der mich mit sich reißt, an dieser Stelle «auf den Schultern» zweier Intuitionen angehen, die seine Orientierung betreffen.

Die Richtung der Meaning Culture

Folgt man der westlichen Kunst vom frühen 20. Jahrhundert bis heute, lässt sich leicht der Eindruck gewinnen und

beweisen, dass in ihr die *Präsenzkultur*¹ den Takt im Crescendo an die *Bedeutungskultur* verliert. Nämlich an eine Produktion von Werken, deren Intention nicht darauf abzielt, uns mit der Autorität ihres räumlich-zeitlichen Daseins anzusprechen und zu ergreifen, sondern dies mit der Eloquenz ihrer – meist sozialkritischen und provokativen – Bedeutung zu erreichen versucht. Der Habitus der Werke, die man von der ersten Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit ihren Readymades über den Dadaismus, die Pop Art und den Konzeptualismus bis zu den Installations- und aktivistischen Praktiken von heute nachverfolgen kann, gibt schon auf den ersten Blick zu verstehen, dass Werke dieser Art vorwiegend nicht deshalb vor uns stehen, um durch Schönheit, Einzigartigkeit und Perfektion ihrer Arte-Faktheit zu begeistern, sondern um uns – in der Regel gerade durch Demythologisierung dieser klassischen Attribute der Vorzüglichkeit – «zu denken zu geben». Sie beschäftigen uns nicht dadurch, dass sie uns zu einer eindringenden Vertiefung in ihre In-Formiertheit einladen würden, sondern dadurch, dass sie uns stumm fragen, welche *Bedeutung* die Tatsache hat, dass sie so sind, wie sie sind, dort, *wo* sie sind, und in der Funktion, die sie haben. Sie wirken nicht als Quellen ästhetischer Empfindung, Einfühlung und Bewunderung, sondern als *Katalysatoren* des Fragens, der gesellschafts- und systembezogenen Überlegung und der intellektuellen Distanz.

¹ Das Syntagma «Präsenzkultur» und das zu ihm komplementäre Syntagma «Bedeutungskultur», das ich im Zusammenhang mit den Bewegungen und Gegenbewegungen in der zeitgenössischen Kunst als wesentlich einschätze, stammen aus den Werken von *George Steiner* (cf. *Real Presences*, London: Faber and Faber, 1989), *Jean-Luc Nancy* (cf. *The Birth to Presence*, Stanford, Ca.: Stanford University Press, 1993) und *Hans Ulrich Gumbrecht* (cf. *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*, Stanford, Ca.: Stanford University Press, 2004).

Die Gegenrichtung der Presence Culture

Verfolgt man die westliche Kunst vom frühen 20. Jahrhundert bis heute, so kann man noch einer weiteren (zwar atrophierten und untergeordneten) formbildenden Tendenz auf die Spur kommen, die – im Unterschied zur *Meaning Culture*, in der die konzeptuelle Distanz und methodische Erhabenheit des Erkennenden über das zu Erkennende herrschen – auf das Vorhandensein der «Sache» und auf die Einbindung des Interpreten in ihre unabdingbare Eigenständigkeit setzt. Es handelt sich um die *Präsenzkultur*, die im Koordinatensystem der menschlichen Selbstauffassung das Primat (nicht: Privileg!) den Dimensionen des Ästhetischen, d. h. dem Materiellen, physisch Realisierten, Sinnlichen, Geformten, Nichtdistanzierten, dem Eros u. Ä. einräumt.²

Während der Zivilisationsprozess, dessen Kern die Wissenschaft bildet, den Menschen von Tag zu Tag lehrt, sich eine Distanz zu den Mitmenschen und zu den Dingen zu schaffen, so dass er sie als (Forschungs-) «Gegenstände» vor sich hat, vermissen gewisse Künstler in der groß angelegten Synopsis der globalisierten Kunst den Sinn für das Unmittelbare, für all das, was eine Nähe zu den Menschen und zu den Dingen verrät. Ihr Ziel besteht nicht in einer Distanzierung oder intellektualistischen Romanze mit der Realität, sondern im Kontakt und intimen Verhältnis mit ihr. Durch die Jahrhunderte haben die neuzeitliche Philosophie und Wissenschaft alles aus sich ausgeschlossen, was nicht mit dem Apriori der objektivisierenden Distanz und der geistigen Herrschaft über das Objekt übereinstimmte: die Intuition, das Empfinden, die Erfahrung, die Ästhetik, die Erotik.³

² In dieser Beschreibung ist auf gewisse Weise das apostrophiert, was Adorno als «Vorrang des Objekts» bezeichnete (*Sloterdijk P. Kritik der zynischen Vernunft II*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1983. S. 657).

³ Nach *ibidem*. Bd. I. S. 267–270.

Kurzer Diskurs über den Diskurs *Diskurs* in flagranti

Der Ausdruck «Diskurs» ist aus einer harmlosen lateinisch-französischen Bezeichnung für improvisiertes Sprechen in den frühen 1970er Jahren sozusagen über Nacht unter die Begriffe mit hoher theoretischer Potenz gestoßen. Theorien (von kritischen bis zu literarischen), Fachgebiete (von der Linguistik bis zur Kunst) und sogar Zeitungskolumnen würden sich heute ohne diesen terminologischen Bestseller besorgniserregend rückständig fühlen. In vielen heutigen Vokabularen erscheint der Begriff so «natürlich», dass man nicht sicher sein kann, ob ihre Benutzer eine Bitte um Präzisierung des Begriffs nicht für ganz absonderlich halten würden. Deshalb überrascht es nicht, dass der Diskurs heute zu den Begriffen mit außerordentlichem Umfang und äußerst uneindeutigem Inhalt zählt.⁴

Trotzdem kann man die Verallgemeinerung wagen, dass der Diskurs «ein Medium des Umgangs mit dem Existierenden» ist, eines Umgangs, der erst durch das Ausweichen des Geistes vor inkommensurablen Kräften und vor der ursprünglichen Unbeschreibbarkeit jeder Singularität möglich ist. Zu seinem grundlegenden Inhalt gehört die strategische Dimension der Umsetzung des Existierenden in einen Gedanken, ein Maß, ein Kalkül, einen Ausdruck und eine Wirkung. In jeder Variante des Phänomens ‚*Diskurs*‘ ist die dogmatische These am Werk, dass das Existierende erst in einem diskursiven — und logozentrischen — Meta-Begriff denkbar, messbar,

⁴ Im Zusammenhang mit der Begriffssemantik und ihrer Geschichte: vgl. z. B. Sara Mills. *Der Diskurs. Begriff, Theorie, Praxis*. Tübingen; Basel: Francke, 2007; Burckhard H. *Die Idee des Diskurses. Interdisziplinäre Annäherungen*. Schwaben: Markt, 2000.

berechenbar, vorstellbar, sprachlich fassbar und gesellschaftlich wirksam ist. Die Frage danach, ob es überhaupt sinnvoll ist, das Bestehende zu messen, zu berechnen, sich vorzustellen und sprachlich auszudrücken, ob es angebracht ist, dass Rationalismus und verbale Sprachlichkeit die vorrangige Rolle bei der Entstehung der Maßstäbe für all dies spielen, ist gleichbedeutend mit der Frage nach den Horizonten und Grenzen des Phänomens «*Diskurs*».

Primärer und sekundärer Diskurs

Dass Kunstwerke auch direkt im Diskurs ausgedrückt werden können, ist in der Literatur am evidentesten — diese wurde bereits im (verbal-sprachlichen) Medium des Diskurses geboren und bewegt sich schöpferisch in ihm, während andere Kunstformen (Musik, bildende Kunst usw.) ihre diskursive Natur hauptsächlich als «diskursive Praktiken» offenbaren, d. h. als Formen von gesellschaftlich artikuliertem Ausdrücken von Inhalten. In beiden Fällen sind die Artikulationen künstlerischer Formen etwas «Primäres», etwas, was im Verhältnis zum ursprünglich Nichtdiskursiven bzw. Vordiskursiven, welches das natürliche Fundament einer jeden (künstlerischen) Artikulation bildet, den Status eines primären Diskurses bzw. einer primären diskursiven Praxis hat. Erst zu ihr kann das, was man als «sekundären Diskurs» bezeichnet (Kunsthermeneutik, -kritik und -theorie), im Nachhinein Stellung beziehen. Der sekundäre Diskurs tritt insbesondere dann in Erscheinung, wenn künstlerische Formen nicht «sprechen», sondern «zeigen»; wenn sie präsent sind, aber von sich selbst aus nichts «sagen», oder wenn die Erfahrung, die sie vermitteln, in Inhalt und Form so fremd, entschlüpfend oder (un)originell ist, dass sie durch einen diskursiven Pakt zwi-

schen Präsenz und Essenz «gezähmt», «erklärt, oder «begründet» werden müssen, wodurch die Dinge ins «rechte Licht» gerückt werden sollen.⁵

Vom Charisma des Diskurses in der post-modernen Kunst

Auftakt

Beginnen wir im Schatten eines anekdotischen Ereignisses. Ende des Jahres 2004 berichteten die Zeitungen über die Ergebnisse einer Umfrage, die von Simon Wilson im Namen des Londoner Gin-Herstellers Gordon als Sponsor des Turner Prize durchgeführt wurde. Dieser bat 500 der weltweit einflussreichsten Künstler, Kustoden und Kunsthändler, das ihrer Meinung nach «*most influential piece of modern art*» zu wählen.⁶ Die rege Reaktion war überraschend. Noch überraschender war das Ergebnis. Den ersten Platz in der Umfrage und den Ehrentitel errang nämlich — vor Picasso, Warhol, Matisse, Beuys, Brancusi, Pollock u. a. — das Werk *Fountain* (1917; **Abb. 1**) von Marcel Duchamp. Also — faktisch gesehen — ein triviales und billiges Produkt aus der Serienfertigung. Bei oberflächlicher Betrachtung könnte es scheinen, dass sich die Anekdote an dieser Stelle als Pikanterie aus der Klatschspalte aufdrängt, doch würde ein solches Verständnis der Sache übersehen, dass sie sich mehr noch als Indikator und Symptom anbietet. Sie weist nämlich darauf hin, dass

⁵ Im Zusammenhang mit der Pathologie des sekundären Diskurses auf der Rezeptionsebene der (literarischen) Kunst cf. die prägnanten Reflexionen von George Steiner im Werk *Real Presences*, insbesondere S. 24–50.

⁶ Cf. *Jury L.* «Fountain», most influential piece of modern art // The Independent. 2004. 2. Dezember.

eine gewisse Haltung, die im frühen 20. Jahrhundert intoniert wurde, offensichtlich noch nicht das letzte Wort gesprochen hat. Welche Haltung?

*Das Austreiben des ästhetischen Teufels
mit dem antiästhetisierenden Beelzebub*

In den 1960er Jahren kam die westliche moderne Kunst nachweislich in eine Krise, die sich nach außen und nach innen in einer Aversion gegen den sogenannten *ästhetischen Idealismus* zeigte, d. h. gegen die Vorstellung, dass hinter dem Schein der Dinge eine eigenständige Welt von «reinen» Formwerten, Strukturen und Beziehungen⁷ bzw. ein Jenseits von sublimen Erfahrungen und Empfindungen⁸ besteht, zu denen eine den Schein transzendierende abstrakte Morphologie mit ihrer puristischen Geometrie und *All-over*-Expression führt. Die sogenannte «artistische» modernistische Kunst, die sich selbst «blutig ernst nahm» und sozusagen die Rolle einer Ersatzreligion zu spielen versuchte,⁹ verlor zuerst bei den Künstlern den Wind aus den Segeln und erschöpfte mit der Zeit auch beim Publikum die Vorräte an bewusstem Willen, die diese Kunst bis dahin wohlwollend sponserten.¹⁰ Zum gegebenen

⁷ Cf. die erste, europäische Avantgarde der abstrakten Kunst um das Jahr 1913 mit Wassily Kandinski, Piet Mondrian in Kasimir Malewitsch.

⁸ Cf. die zweite, amerikanische Avantgarde der abstrakten Kunst um das Jahr 1948 mit Jackson Pollock, Barnett Newman und Mark Rothko.

⁹ Cf. z. B. *Meyer Schapiro*. *Recent abstract painting (1957)* // ders., *Collected Papers II (Modern Art: 19th and 20th Centuries)*. 1977. S. 215 ff.

¹⁰ Was nach der Erreichung des Zenits in der Regel ohnehin mit jeder Kunstanschauung und jedem Kunstausdruck geschieht.

Zeitpunkt war es einfach notwendig, der mit Gewandtheit, Finesse und lebensfremder Eitelkeit prall gefüllten Kunst und ihren Wucherungen mit einem sozusagen «philosophischen» Impuls — nämlich dem Willen zur Aufrichtigkeit — in die Augen zu sehen.

Die Reaktion auf die nicht mehr überzeugende Metaphysik der «Reinheit» und des «Sublimen» profilierte sich zuerst als kritische Diagnostik, die nicht mehr und nicht weniger als die fundamentalen Kategorien der Moderne in den langen Schatten der Fraglichkeit stellte: das Konzept des Kunstwerks als einer geschlossenen und autarken ästhetischen Welt, das Konzept der ästhetischen Relation und der ästhetischen Erfahrung, das Konzept der Urheberschaft u. Ä. Gleich danach dann auch als Therapeutik, die versuchte, durch exemplarische Entsagung an den ästhetischen Idealismus auf allen Ebenen die Dinge «an die richtige Stelle» zu setzen. Die potente Welle dieser demystifizierenden Askese, deren Sprache der Tat ich mich im Folgenden widmen werde, erhob ihren eigensinnigen Kopf bereits in der Frühmoderne, mit Duchamp und den Dadaisten, doch glättete sie sich in jener unreifen Zeit wieder, noch bevor sie die Ufer der breiten Öffentlichkeit erreichte. Aus der Selbstabsorption wurde sie in den späten 1950er Jahren von einer autoreflexiven Welle aus dem Epizentrum der abstrakten Malerei, die beim Ansturm auf ihre Ursprünge ernsthaft an die äußersten Grenzen zu stoßen begann, auf dem Kamm dieser Welle — als Avantgarde in der Avantgarde — wiederbelebt.

Blickt man vom ästhetischen Gesichtspunkt zurück zu Duchamps Readymades und den dadaistischen Demontagen des Sinns, so stellt man früher oder später fest, dass weder die einen noch die anderen vermögen, *Movens* einer Alternative zu bleiben, sondern in ein paradoxes Perpetuieren ihrer ei-

genen Alternative – nämlich der Ästhetisierung – verfallen, wodurch sie uns auf der Bühne der «entzauberten» Welt von allen Trugbildern einer «Problemlösung» befreien. Es stellt sich heraus, dass das, was eigentlich die Lösung sein sollte, das Problem langfristig vor allem vertieft.

Kollaps der ästhetischen Differenz

In der Luft der westlichen Kultur nach dem Esten, besonders brennend aber nach dem Zweiten Weltkrieg blieb die Frage hängen, ob man dem Idealismus der ästhetischen Sphäre – nachdem sich die vielversprechenden Strategien der duchampschen Anästhetisierung und der dadaistischen Deästhetisierung als in dasselbe Flussbett zurückströmende Bypässe herausgestellt hatten – überhaupt entkommen kann? Diese Frage weckte nicht zufällig ein rezidives Interesse in den späten 1950er, insbesondere aber in den 1960er Jahren, als der künstlerische Dadaismus in einer Neo-Variante aus dem antiidealistischen Geist der neuen Linken geboren wurde: zuerst in der Aversion gegen die ersatzreligiöse Metaphysik der «Reinheit» und des «Sublimen», dann in der modernen Auto-reflexion der Kunstmedien, die bei allen ihren «Verbiegungen zurück zu sich selbst» zu keinen inspirativen Fundamenten mehr gelangt, und im Aktivismus der heutigen multimedialen Phänomenalität.

Wenn wir sagen, dass das Bild dies oder jenes «darstellt» bzw. «zu sehen gibt», so bedeutet dies, dass es aktiv das Auftreten und Verschwinden der Sichtbarkeit zeigt. Kurzum, das Bild macht die Sichtbarkeit zu einem Prozess, der vor den Augen (und dem Geist) des Betrachters abläuft. Das, was die materielle Existenz des Bildes zeigt (Signifikant), und das, was das Bild zu sehen gibt (Signifikat), *unterscheidet* sich. Und

diese untrennbar verbundene Divergenz des Signifikats und des Signifikanten ist auch die einfachste Definition des künstlerischen Bildes, im Grunde eine Matrize seines Ästhetischseins, seines ästhetischen Verhältnisses zwischen der Welt des Geistes und der Welt der Dinge. Genau dieses Verhältnis, diese «idealistische» Transzendenz des Signifikanten mit dem Signifikat ist in der antirepräsentativen Malerei der ausgehenden Spätmoderne (Robert Morris, Barnett Newman, Ad Reinhardt) immer verdächtiger geworden. Das Abbild, das Aussehen und die Referenz wurden als Illusionismus und Blendwerk denunziert, während die minimalistische Malerei (z. B. Frank Stella, Robert Ryman) auf der Waage der ästhetischen Beziehung zur Welt und zur Kunst die Gewichte ungeniert auf deren objektiven, faktischen, materiellen Pol versetzte. Alle Visualität, die nicht an die Bildkörperlichkeit gebunden war, wurde von den Minimalisten für unerwünscht erklärt und als Täuschung verurteilt. Mit anderen Worten: Im autoreflexiven und reduktionistischen Fieber führte alles zu einem Zerreißen der Bande zwischen dem bildlichen Signifikat und Signifikanten, d. h. zu einem Kollaps der ästhetischen Differenz mit allen ihren Folgen.

Die wesentlichen Normen der Malerei sind begrenzende Bedingungen, die von einer «planen Fläche, die in einer bestimmten Ordnung mit Farben bedeckt ist» (Maurice Denis), erfüllt werden müssen, damit wir dieses Fläche als Bild wahrnehmen und interpretieren können. Die Moderne hat festgestellt, dass es nicht nur möglich, sondern auch notwendig ist, dieses irreduktible Wesen der Bilder zu erforschen. «Heute», schrieb Clement Greenberg 1962, «scheint festzustehen, dass die irreduktible Essenz der Malerei in bloß zwei konstitutiven Konventionen oder Normen begründet ist: der Fläche und der Begrenzung der Fläche; und dass die Beobachtung dieser

zwei Normen allein genügt, um ein Objekt zu schaffen, das als Bild erlebt werden kann». Die Frage, die die Kunst aufwirft, so Greenberg, ist nicht mehr die Frage, was die Malerei bzw. die Kunst überhaupt konstituiert, sondern was die «irreduktibel gute Kunst an sich» konstituiert.¹¹ Irreduktibel gute Kunst – so steht es hier schwarz auf weiß. Und gerade an diesem Punkt verwickelte sich Greenberg stark. Eine monochrome plane Fläche, die man als begrenzt und als verschieden von der Wand wahrnehmen würde, könnte man nach den minimalen Bedingungen der Begrenztheit und Flächenhaftigkeit zum Bild erklären (**Abb. 2**), die Frage ist aber, ob auch zu einem «gelungenen», «guten» Bild, also zur «Kunst».¹² Eine materielle Fläche, die die formalen Voraussetzungen für ein Bild erfüllt, produziert nämlich nicht unbedingt auch einen ästhetischen Sinn. Greenberg wies mehrmals darauf hin, dass eine pikturale nichtgegenständliche Fläche, welcher er den absoluten Vorrang vor der gegenständlichen piktoralen Fläche gab, etwas völlig anderes als die materielle Fläche des Trägers ist, obwohl sich der Unterschied zwischen beiden schwer beschreiben ließ. Greenberg versuchte ihn wie folgt zu erfassen: Bei der Flächenhaftigkeit, zu der die moderne Malerei tendiert, kann es sich nie um eine totale Flächenhaftigkeit handeln. Die antirepräsentative und nichtidealistische Auffassung der Malerei erlaubt zwar keine Modellierung und keine projektive Illusion, sie muss aber eine «optische», strikt pikturale «Illusion einer dritten Dimension» erlauben.¹³ Kurz-

¹¹ Cf. *Greenberg C. After Abstract Expressionism // Art International. Paris-Lugano. Oktober 1962. S. 30.*

¹² *Greenberg C. Recentness of Sculpture (1967) // Minimal Art. A Critical Anthology / Hg. Gregory Battcock. New York: University of California Press, 1995. S. 181.*

¹³ *Greenberg C. Modernist Painting // Aesthetics Contemporary / Hg. R. Kostelanetz. Buffalo: Prometheus Books, 1978. S. 202.*

um: Damit eine plane Fläche Kunst sein kann, muss — nach Greenberg — ihr Status das delikate Vorhandensein einer «ästhetischen Differenz» zwischen Signifikat und Signifikant bezeugen; ja mehr noch: ihre unerschöpfliche Fremdheit und Nichtidentität, die die Voraussetzung für die Bildung eines ästhetischen Feldes, einer ästhetischen Beziehung und damit der «Kunstheit» (cf. **Abb. 3a und 3b**) ist.

Natürlich kann man sich leicht vorstellen, dass der auto-reflexive und reduktive Impetus der Maler der Spätmoderne in ihrem Anlauf zu den Fundamenten nicht dauerhaft an dieser delikatsten, haardünnen Barriere halt machen konnte, vielmehr musste er sie früher oder später ... überschreiten. Und in Form eines radikalen Minimalismus Abschied nehmen vom transzendierenden «Idealismus des Geistes» zugunsten des «Antiidealismus» der nackten Objekti(vi)tät. Die Verlagerung der Aufmerksamkeit von der Bedeutung zu ihrer materiellen Infrastruktur, vom Artefakt zum Faktum, von der Bedeutung der ästhetischen Differenz zur Bedeutung des Nichtunterschieds zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem war ein kleiner Schritt für die Formbildung und ein großer Schritt für die Konsequenzen (**Abb. 4 a, b und c**). Wenn gemalte Bilder nicht mehr in eine andere Welt als ihre Materialien, ihr Herstellungsprozess, ihre Umgebung, ihr Kontext, ihr musealer und institutioneller Rahmen usw. gehören, dann können alle Aspekte der Tatsächlichkeit, die man sich überhaupt vorstellen kann und die räumlich, zeitlich, kontextuell und institutionell die Kunstwerke umgeben, gleichwertig und völlig ungeniert in die Kunst eintreten. Und dies ist in der Tat geschehen: Zu den Bildern haben sich bildhafte Objekte gesellt, zu ihnen Objekte und ihre Konstellationen in Installationen und Environments, zu diesen dann «nackte Tatsachen» im Postminimalismus, Happening, Fluxus und Performance, zu

diesen mediale Aufzeichnungen von Tätigkeiten, Situationen und Objekten aller Art auf Fotos und in Videos, zu diesen kritische Diskurse über die institutionelle, gesellschaftliche und geschichtliche Situation der Kunst usw.¹⁴

Nach der Reduktion des Geistigen auf die Nacktheit der Materie folgte aus den Wurzeln der bildnerischen Autoreflexion um das Jahr 1960 noch eine weitere Reduktion – die Reduktion des Gesehenen auf die Sichtbarkeit. Eine geringere Zahl von Malern um das Jahr 1960 und später (z. B. Robert Ryman, Cy Twombly, Gerhard Richter, Marcia Hafif) zog aus dem Zusammenbruch des ästhetischen Idealismus in der modernen Malerei andere Schlüsse als die Künstler des späten Minimalismus, nämlich die systematische De-Kon-Struktion der Komposition und der *Intentionalität*; d. h. die Destruktion der Expression, Authentizität, Urheberschaft, ästhetischen Immanenz des autonomen Systems des Bildes sowie die Konstruktion des «Entzugs der Sichtbarkeit».¹⁵

Richters «abstrakte Bilder» (cf. **Abb. 5a und b**), die dadurch entstanden, dass sich der Autor auf seinen eigenen bereits bestehenden Bildern mit pastosen Farbaufträgen bemühte, jede Spur des vorherigen Sujets, der Komposition, des Raumes, der (nicht)gegenständlichen Bildfläche, kurzum jede Spur von Malerischem zu destruieren, und Twomblys Grapheme bzw. «Kritzeleien» (cf. **Abb. 6**), die der nichtintentionalen Tätigkeit der Hand in einem permanenten Zustand des zeichnerisch-malerischen Vor-Beginnens sehr nahe kommen, folgen nicht der geradlinigen reduktionistischen Logik

¹⁴ Cf. *Meinhardt J.* Das Verschwinden der ästhetischen Einstellung // Kunst und Form. Was heißt «Form» in einer postmodernen Kunst / Hg. J. Muhovič // *Phainomena* XVII / 66–67 (2008, International edition). S. 87.

¹⁵ *Ibid.* S. 85–87.

der Verdunstung des «Geistigen in der Kunst» in das Sediment der infrastrukturellen Nacktheit, sondern praktizieren eine analoge Haltung auf einem anderen, ebenso radikalen Schauplatz. Die Geste der methodischen Destruktion des bestehenden bildnerischen Sinns (Richter) und die Geste des permanenten Ausharrens im Raum des bildnerischen Vor-Sinns (Twombly) schaffen für den Betrachter intrigante Situationen des «Nichts» (hier ist nichts zu sehen; dort gibt es keine Intention; das ist kein Meisterwerk). Doch sie sprechen nicht vom Nichts und sie zeigen nicht das Nichts, vielmehr thematisieren und demonstrieren sie die Prozesse der Verringerung bzw. der Wegnahme des Sichtbaren. Dadurch eröffnen sie auf radikale Weise Fragen, wie z. B.: Warum ist die bisher praktizierte bildnerische Sichtbarkeit nicht mehr adäquat, was bedeutet es eigentlich, etwas auf künstlerische Weise «wahrzunehmen», was ist die historische Ausbildung der Strukturen der Wahrnehmung u. Ä.

Wenn die Anästhetisierungs- und die Antiästhetisierungsstrategie der «ersten Avantgarde» mit ihren Methoden, Verfahren und Wirkungen eine allgemeine In-Ästhetisierung des Nichtästhetischen anregten, also dessen provokative und zynische «sekundäre Ästhetisierung», so führte die De-Ästhetisierung der «zweiten Avantgarde», d. h. die Abschaffung der ästhetischen Differenz (was von manchen als *retour à la réalité*) bezeichnet wird, zum Exodus des Ästhetischen in die Immanenz Pate und löste das aus, was man analogerweise als «sekundäre Semantisierung» bezeichnen könnte.

*Die sekundäre Semantisierung als Offenbarung
der Macht des Diskurses in der Kunst*

Bilder, die lediglich Objekte geworden sind, Artefakte, die zu Fakten geschrumpft sind, Signifikate, die zur Nackt-

heit des Signifikanten sublimiert sind, das Sichtbare, das zur Sichtbarkeit verebbt ist, die Intention, die sich in die Nichtintentionalität duckt ... sie haben nicht nur die ontische Natur des Kunstwerks verändert, sondern zugleich auch die Art der Mitteilung von Bedeutungen. Da sie nichts symbolisieren, sind sie keine Symbole mehr; da sie nichts darstellen und repräsentieren, sind sie keine ikonischen Zeichen mehr; deshalb steht ihnen als Fakten, die — in Gutem und Üblem — sich selbst darstellen, nur noch der Status von Spuren, Sich-selbst-Zurschaustellern, *Indizes* zu.

Die Art, auf die solche Indexzeichen Bedeutung tragen, ist aber vermittelt. Gegenstände und Phänomene, die als Indizes wahrgenommen werden, «kommunizieren» nicht, übertragen keine Mitteilungen, sind keine Boten eines Gedankens, einer Idee oder Sprache, sondern sie ... «sind» ganz einfach. Dadurch, dass sie sind — und dass sie so sind, wie sie sind —, können sie (obwohl nicht zwangsläufig) das Subjekt dazu verlocken und verführen, dass es über sie nachdenkt und sich zu ihrer «Bedeutung» vorarbeitet. Wie nämlich beliebige Gegenstände sekundär ästhetisiert werden können, wenn man sie nach den Kriterien des — mehr oder weniger reflektierten — Geschmacks als ästhetisch eingeschätzt und sie entsprechend dieser Beurteilung behandelt (cf. z. B. die ästhetisierte Benutzung von Antiquitäten in heutigen Wohnungen oder das Interesse an Käufen auf dem Flohmarkt), so können beliebige Gegenstände auch sekundär semantisiert werden, wenn man sie in die Koordinaten der Interpretation des Subjekts und des bedeutungsbildenden Willens setzt.

Die sekundäre Ästhetisierung steht in einem dubiosen, jedoch offensichtlich analogen Verhältnis zur Erfahrung von Kunstwerken; und ebenso steht die sekundäre Semantisierung von indexmäßig benutzten Objekten in einem dubiosen,

jedoch offensichtlich analogen Verhältnis zur Erklärung und Interpretation von zeichenmäßig ausgedrückten Inhalten. Objekte (Gegenstände, Phänomene) werden dabei als Andeutungen wahrgenommen. Die Objekte an sich de-notieren nichts (außer natürlich sich selbst), doch können sie Konnotationen an sich binden, die von ihrer Form, ihrem räumlichen und kulturellen Kontext, ihrer Verwendung in beiden Kontexten, vor allem aber vom Willen und von der Fähigkeit des Subjekts abhängig sind, welches diese Objekte semantisch exploitiert. Die konnotative Bemühung übersteigt hierbei per definitionem stets die indexmäßige Andeutung bzw. De-Notation; gewöhnlich in poetischer oder rhetorischer Richtung. Kurzum: Im Rahmen der zweifelhaften Analogie können indexmäßig benutzte Objekte in der Kunst stets auf verschiedene Weise interpretiert werden. Objekte der zeitgenössischen Kunst (cf. z. B. **Abb. 7 a, b und c**) ermöglichen nicht mehr, dass wir in ihnen beobachten, wie sich uns etwas zur Betrachtung und zum Erlebnis hingibt bzw. nicht hingibt, sie ermöglichen aber, dass wir auf spezifische (konnotativ transzendierende, kontextuelle, kurzum allegorische) Weise nachdenken. Da die Reflexion und analytische Arbeit in diesem Zusammenhang nicht mehr auf einer spezifisch ästhetischen Art der Wahrnehmung, die wesentlich verschieden von der funktionalen ist, sondern auf einer funktionalen Identifikation basieren, ändern sich beide grundlegend. Die Postmoderne kennt keine ästhetische Wahrnehmung und Erfahrung im engeren Sinn des Wortes mehr, vielmehr hat sie aufgrund der neuzeitlichen technischen und funktionalen Wahrnehmung neue Arten der Perzeption, Reflexion und Analyse entwickelt (vor allem solche von funktionaler, kognitiver, kontextueller und sozialkritischer Provenienz).¹⁶ Solange ein Kunstwerk das Ergebnis

¹⁶ Ibid. S. 83–85.

einer ästhetischen Perzeption, Invention und Produktion des Autors war, mit denen der Autor im materiellen Medium die Form seiner intentionalen «Bedeutung» bzw. seines intentionalen «Sinns» realisierte, war die adäquateste Weise des Fragens über Kunstwerke die Hermeneutik — also die Re-Konstruktion des ursprünglichen Sinns in der vorgadamerschen Hermeneutik und seine kreisförmig-hermeneutische Konstruktion in der gadamerschen und postgadamerschen Ära. In einer Zeit, die nicht mit Formen operiert, sondern mit indexmäßig applizierten Objekten, welche keinen «vom Autor fixierten Sinn» enthalten, ist die Hermeneutik ausgegleist. Bei Objekten, die keinen immanent fixierten Sinn haben (obwohl sie von Künstlern montiert und aufgestellt wurden), gibt es nämlich keinen «verlorenen» oder «verdunkelten» ursprünglichen Sinn, der zu rekonstruieren oder zu konstruieren wäre; die *Re-Konstruierung* der denotativen Bedeutung muss hier ersetzt werden durch die autoritative *De-Konstruierung* der konnotativen Referenz, kurzum durch eine «Eisegese».¹⁷

Die erste *conditio* der neuen Eisegetik ist somit der Wunsch, dass sich das Subjekt möglichst direkt und frei über Tatsachen hinwegsetzt — «*to fly in the face of the facts*».¹⁸ Die zweite, in

¹⁷ Um den Unterschied zwischen «Re-Konstruierung» des Sinns (was für die Exegese und Hermeneutik charakteristisch ist) und seiner «De-Konstruierung» (bei indexmäßig gebrauchten und allegorisch interpretierten Objekten) zu betonen, verwende ich den Terminus «Eisegese» gr. εισηγήσις (*eisegesis*), Der als Inversion der exegetischen Anstrengungen Phänomene kennzeichnet, bei denen der Exeget bzw. Hermeneutiker subjektive Interpretationen in das Verständnis und die Deutung von zeichenmäßig artikulierten Situationen einbezieht und eigene Inhalte in sie einführt. Der Ausdruck scheint mit inhaltlich adäquat, trotz des — historisch gesehen — leicht pejorativen Untertons, der ihn begleitet.

¹⁸ *Murdoch*. *The Sovereignty of God*. London: Routledge, 1971. S. 26.

engster Verbindung mit ihr, ist der *Diskurs* als flexibles Medium dieses Hinwegsetzens über die Fakten. Kunstwerke, die ihre semantische Spannung nicht mehr aus der Souveränität der intentional gestalteten Formen beziehen, sondern nur über eine potenzielle (d. h. *nichtsoveräne*) semantische Spannung der Indikatoren/Indizes verfügen, können sich semantisch und kulturell nicht ohne Hilfe und Unterstützung der Infrastruktur, zu der die strategische Dimension der Übersetzung der Singularität in die Assoziation, den Gedanken, die Konnotation, das Maß, das Kalkül und den logozentrischen Meta-Ausdruck im Kontext der gesellschaftlichen Mächte und Übermächte gehört, in das Gedächtnis einprägen. Da sie in die Welt der gewöhnlichen Dinge zurückkehren, wenn der Eiseget abreist, sind die Objekte der indexmäßigen Intentionalität von der Regie der volitiven semantischen Aktivierung abhängig, die ihnen nur der Diskurs mit seinen aufklärenden Inkulturationsdurchbrüchen besorgen kann. Da das Objekt der Kunst, objektiv betrachtet, eine ganz triviale Sache sein kann (sogar ein *Ab-jekt*), ist seine einzige Hoffnung in der Kunst der Produktion von Bedeutungen die (dekonstruktive) Eisegese, die auf der Grundlage der originären Überzeugung, dass die Dinge *absolut nicht das sind*, was sie scheinen, eine Menge von möglichen Konnotationen aufzeigen kann; auch solche, die völlig verschieden sind von dem, was der Auswähler bzw. Aussteller des Objektes glaubte oder beabsichtigte, oder von dem, was der naive Betrachter in ihm zu verstehen wähnte.

So kann man an dieser besonderen Stelle unmittelbar sehen, in welchem Fall der Diskurs *in* die Kunst gelangt, und warum. Es wird nämlich offensichtlich, dass die Rolle des Diskurses als etwas Primäres *in* der Kunst direkt proportional zur Verminderung der Souveränität der künstlerischen Form ist. (...)

Die Kunst und die Präsenzkultur

Wenn also die «Bedeutungskultur» eine selbstverschriebene Spannung für die semantische Anstrengung ist, die im Subjekt als sozial-konjunkturelle Energie siedet, dann ist der Übergang zur «Präsenzkultur» ein Übergang vom Intellekt, von der Selbstauswahl, von der Selbstanstrengung und von der Willkür hin zum Lauschen, Suchen, Erleben, Hingeben und Erkennen, die in der Lage sind, sich unterzuordnen. In diesem Zusammenhang ist sogleich auf die symptomatische Tatsache hinzuweisen, dass uns die Aufklärung in allen ihren Modalitäten (von der historischen bis hin zur liberalen) seit jeher tief einzuschärfen versucht, dass wir solchen, sich dem Objekt hingebenden, vor allem aber in-objektivierten Erkenntnissen nicht glauben sollen. Für die Aufklärung als Anschauungsform, deren Motor die Besorgnis ist, dass der Mensch Opfer eines Betrugs oder einer Übermacht werden könnte¹⁹, sind Objekte nämlich – gerade weil in ihnen stets etwas «Eigenständiges» ist, etwas, was unseren Analysen und Interpretationen entweicht – der Inbegriff dessen, dem man nicht trauen soll und dem man sich nicht hingeben soll, da beides – das Vertrauen und die Hingabe – in diesem Zusammenhang Haltungen der Abhängigkeit und der Ohnmacht des Aufklärers erzeugen. Der Vorrang der Objekte würde bedeuten, dass der Mensch gezwungenermaßen mit einer Macht *über* ihm lebt. Da aber in der Perspektive der Aufklärung alles, was über uns ist, mit dem gleichgesetzt wird, das den Menschen unterjocht, kann die Aufklärung zur «in-objektivierten Aufklärung der Formen» und zum sich einführenden Impetus der Gedanken nur einen formoklastischen

¹⁹ Ibid. S. 603.

Standpunkt beziehen, d. h. die Option der Nichthingabe (an Dinge und Menschen) wählen.²⁰

Eine kurze Geschichte vom Bogen

Im Jahre 1981 errichtete der Bildhauer Richard Serra auf dem Federal Plaza in der Downtown Manhattan (New York) das Werk *Arc* (**Abb. 8 a, b** und **c**).²¹ Es handelte sich um eine 3,65 m hohe, 36,5 m lange, 7 cm breite und etwa 73 Tonnen schwere Platte aus COR-TEN-Stahl, die sich in leichtem Bogen quer über eine Hälfte des kreisförmigen Federal Plaza erstreckte. Wenn man sich die Skulptur auf einem Foto ansieht, stellt sich von selbst die Frage nach der *Bedeutung* dieses enormen urbanen Fremdkörpers. Reale Menschen in der realen Umgebung hatten mit der Bedeutung der gebogenen Stahlplatte praktisch keine Probleme. Ihre Bedeutung interessierte sie überhaupt nicht. Doch störte sie die Bediensteten der Ämter rund um den Federal Plaza ungeheuerlich, da die riesige Stahlwand sie an einer normalen Überquerung des Platzes hinderte. Dies war aber – so der Bildhauer – eigentlich auch seine grundlegende Absicht: «Der Betrachter wird sich (wegen der Skulptur, Anm. des Autors) seiner selbst und seiner Bewegung über den Platz bewusst. Wenn er sich bewegt, ändert sich die Skulptur. Das Schrumpfen und Ausbreiten der Skulptur hängt von der Bewegung des Betrachters ab. Schritt für Schritt ändert sich aber nicht nur die Skulptur, sondern die gesamte Umgebung.»²² – Nach acht Jahren beharrlicher

²⁰ Frei nach ibidem. S. 658.

²¹ *Serra R. Arc*. 1981, New York City, Skulptur, COR-TEN-Stahl (entfernt 1989); cf. Bildbeilage 5. Das Werk wurde im Rahmen des Programms «Arts-in-Architecture» der U. S. General Services Administration aufgestellt, die hierfür 0,5 % der Baukosten ihres Gebäudes am Federal Plaza aufwendete.

²² Zit. nach: <http://www.pbs.org/wgbh/cultureshock/flashpoints/visu->

Kampagnen für eine «Relozierung» der Skulptur wurde sie in der Nacht auf den 15. März 1989 von Bediensteten des Bundes in drei Stücke zerschnitten und vom Federal Plaza entfernt. Der Grund lag nicht in ihrer Bedeutung, sondern in ihrer nervenzerrenden Präsenz.

Die Diskursivität und das Transdiskursive

Wenn man im Rahmen der Kunst als diskursiver Praxis mit Gegebenheiten zu tun hat, bei denen man nicht genau weiß, was man mit ihnen gegeben bekommt, mit intransparenten Phänomenen, die uns aus dem Halbdunkel herausfordern, und mit enigmatischen «nackten Tatsachen», die – nach Wittgenstein – zur Aufgabe und nicht zur Lösung gehören, dann ist es logisch, dass der sekundäre Diskurs mit den Aktivitäten zusammenfällt, durch die das Gegebene verständlich, die Intransparenz durchleuchtet und die Enigmatik entschlüsselt wird. Die wesentliche Frage in diesem Zusammenhang ist aber, in welchem Maße die Präsenz mit dem Instrument des Diskurses tatsächlich zur Offensichtlichkeit, ihre Intransparenz tatsächlich zur Durchleuchtung und ihre Enigmatik zur Offenbarung werden kann. Oder anders gesagt: Was für einen Querschnitt bilden die phänomenale Natur der (primären) Kunstrealität und die vermittelnde Natur des logozentrischen (sekundären) Diskurses?

Die heutige Hypertrophie der Diskursivität hat durch das Praktizieren einer unentwegten Metapositionierung im Verhältnis zu allem und jedem einen Effekt der allgemeinen Hyposensibilisierung und des Misstrauens gegen alles, was «nicht zurückführbar» auf den logozentrischen Verstand ist, d. h. gegen alles Unmittelbare, Unmessbare, (verbal) Unausdrückbare, gegen das «am eigenen Leib» Spürbare beim Men-

schen ausgelöst. Dies aber bedeutet: gegen einen erheblichen Teil des existenziellen Potenzials des Menschen; aber auch gegen das Potenzial der Kunst, da, wie Iris Murdoch souverän schreibt,²³ nicht zuletzt die «gute Kunst» das ist, was sich in größtem Maße außerhalb von uns befindet und sich unserem Bewusstsein widersetzt.

Die Diskrepanz zwischen Diskurs und Nichtdiskursivität hat aber bereits Derrida in den 1970er Jahren empfunden und thematisiert, als er im Zusammenhang mit der theoretischen Inauguration des Problems des Schreibens, d. h. des Problems der *Artikulation der Bedeutung* fragte, ob ein Austritt aus der diskursiven Logik der Identität und des dialektischen Gegensatzes möglich sei, die offenbar nicht alles dem Menschen Zugängliche erfassen und auch nicht erfassen können; er stellte fest, dass man, um eine Antwort auf diese Frage zu bekommen, aus der apriorischen und formalen in eine empirische und konvivale Behandlung der Dinge übertreten muss. Von der humanistischen Wissenschaft verlangt dies, dass sie gewisse diskursive Tabus bricht und Begriffe entwickelt, mit denen man zumindest ansatzweise die Präsenz erfassen könnte, statt sie einfach zu umgehen. Oder wie Gumbrecht schreibt: «Und wenn es wieder klar würde, dass es bei gemeinsamen Abendessen (bzw. beim Lieben) nicht nur um Kommunikation (also nicht nur um den «Austausch von Informationen») geht, dann könnte es wirklich wichtig und nützlich werden — und zwar nicht nur für ein paar romantische Intellektuelle, — dass wir *über Begriffe verfügen, die es uns gestatten, auf das unabänderlich Nichtbegriffliche an unserem Leben zu zeigen.*»²⁴ Mehr noch: die es uns gestatten, die ursprüngliche Unbegrifflichkeit unserer Leben einzusehen und die ursprüngliche Unbegrifflichkeit der Kunst zu thematisieren.

²³ Murdoch. *The Sovereignty of God*. S. 86.

²⁴ Cf. Gumbrecht. *Diesseits der Hermeneutik*. S. 163.

Präsenz und Metanoia

Die heutigen Kommunikationstechnologien, so Gumbrecht, sind schon fast in der Lage, den Traum von der Unabhängigkeit des Erlebnisses von der jeweiligen Anwesenheit des Körpers im Raum des Geschehens zu erfüllen. Unsere Augen können z. B. in «Echtzeit» sehen, wie auf einem anderen Kontinent ein Fluss ansteigt und alles vor sich überflutet, wie ein tausende Kilometer entfernter Sportler schneller als irgendein Mensch vor ihm läuft, wie in einem entfernten Land ein Krieg tobt und wie wir ihn mitverfolgen können, ohne dass der eigene Körper irgendeiner Gefahr ausgesetzt wäre. Die Betrachtung eines Krieges, von dem wir durch einen Ozean oder einen Kontinent getrennt sind, kann sicherlich den Gedanken daran verdrängen, was dieser Krieg physisch für diejenigen bedeutet, die in ihn verwickelt sind, und die wechselnden Bilder auf den Bildschirmen, die unsere «Welt» sind, können zu einer Grenze werden, die uns wie ein Inkubator von den Dingen dieser Welt trennt, doch kann die Betrachtung von Bildschirmen auch die Furcht vor dem Verlust der substantiellen Realität und den Wunsch nach ihr wecken. Unsere Reaktionen können in diesem Fall offenbar in die eine oder in die andere Richtung gehen. Und Gumbrecht ist diesbezüglich überzeugt: Je mehr wir uns der Erfüllung unserer Träume von der Allgegenwärtigkeit nähern und je endgültiger die De-Positionierung des realen Körpers und Raumes scheint, die dieser Erfüllung folgt, umso wahrscheinlicher ist es, dass erneut der Wunsch auflodern wird, der uns zu den Dingen dieser Welt lockt und uns in ihren Lauf und Raum einbezieht.²⁵

²⁵ Ibid. S. 161–162; cf. Auch: Postmoderne – globale Differenz / Hg. R. Weimann, H. U. Gumbrecht. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991. S. 355–370.

Die medialen Vermittlungen der Realität verfügen über unendliche Varianten der Informierung über die Dinge, jedoch so, dass sie auf verschiedenste Weise auch die Möglichkeit mit sich bringen, dass unser menschliches Bewusstsein angesichts dessen immun bleibt für die tatsächlichen Zustände der Dinge und ihre Folgen, für den Widerstand der Welt und ihre — geistige und operationale — Korrekktivität; aber auch für die Wirkung der *Metanoia*, der Änderung des Denkens, die aus dieser Korrekktivität hervorgehen könnte. Da die Intelligenz zuallererst keine theoretische Größe, sondern eine Verhaltensqualität von umweltoffenen Lebewesen ist, muss sie — so Sloterdijk²⁶ — durch die Schule des «Feuers». Ohne praktische Verbrennungen gibt es kein Verhalten, das eine Überlebensfähigkeit gewährleisten würde. Die Welt ist nicht überall freundlich und toleriert nicht alle Handlungsmöglichkeiten. Um die Selektion des Verifizierten zuverlässig zu verkörpern, muss sich ein warnender Schmerz in das Nervensystem einprägen. Die menschliche Weisheit ist seit jeher mit Engrammen des Leidens verbunden. Auf jeden Fall aber auch mit Engrammen des Erfolgs und der Richtigkeit, die aus derselben Lehrquelle fließen, da der Mensch erfinderisch und die Welt mancherorts auch «freundlich» ist und die Adäquanz bestimmter Handlungsweisen bestätigt. Kurzum: Ohne Kontakt mit der Präsenz, ohne ihren Widerstand, ohne Korrekktivität, Leiden und Genuss würde sich die Natur kreativer Ideen und der Intelligenz selbst wesentlich ändern.

Ideen, die im «Durchbruch durch die Materie» und ihre unnachgiebigen Gesetzmäßigkeiten realisiert sind, sind von Natur aus verschieden von den Ideen, die in Verhältnissen der virtuellen Planung und der Interneträume realisiert sind (cf. z. B. Science-Fiction-Filme). Erstere sind durch die Dimen-

26 Frei nach: Sloterdijk. Eurotaoismus. S. 114–116.

sion des unmittelbaren «Eintritts in die reale Welt» und durch das sofortige Feedback der strengen praktischen Verifikation und Letztere durch die Dimension der «freien Mobilität und einer Art empirischer Schwerelosigkeit» (Wolfgang Welsch) gekennzeichnet, die eine ungeheure Flexibilität und Kompatibilität ermöglicht, aber auch eine große Verifizierungslaxheit zur Folge hat. Im ersten Fall werden die Ideen unaufhörlich geschärft, organisiert, geläutert und in der Auseinandersetzung mit den Formen erzeugenden Gesetzmäßigkeiten und Möglichkeiten der Materie reorganisiert, bis sie die Form erreichen, die imstande ist, ihr geistiges und kreatives Potenzial in der praktischen Anwendung zu bestätigen. Im zweiten Fall entwickeln die Ideen nicht unbedingt ein *reales* Verhältnis zur Welt (allenfalls das Verhältnis zu anderen Ideen und ideologischen Konstruktionen), sie sind deshalb in der Regel kühner und großzügiger als Erstere (cf. etwa die von futurologischer Euphorie durchdrungenen Ideen der künstlichen Intelligenz, der posthumanen Lebensmodelle etc.); ihr Flügelschlag ist kühn, visionär. Wenn die Tatsachen nicht mit ihnen übereinstimmen, «umso schlechter für die Tatsachen». Gerade diese Ignoranz ist es aber auch, die die Ideen, über deren Haupt nicht unaufhörlich das Damoklesschwert der strengen Verifikation im Verhältnis zur Welt schwebt, in die tückischste Form der Verblendung stößt – nämlich in die unkritische Überzeugung, dass das, was nur sich selbst genügt, auch für die Welt am besten geeignet sei.²⁷

In diesem Zusammenhang ist es eigentlich erstaunlich, dass der neuzeitliche Immanentismus in seiner totalen Absage an die Metaphysik und die «Welt dahinter» keine solide Diesseitigkeit entwickelt hat, sondern das Diesseits noch zu-

27 Ibid. S. 239–240.

sätzlich in dionysische Dämpfe von Mobilisierungen, Derealisierungen, Virtualitäten und Diskursen verkokt hat; in der Kunst wie in der Wirtschaft, Technik, Politik und globalisierter Kommunikation.

Solange wir uns die Kunstform als ein absichtlich, bewusst und planmäßig geschaffenes zeichenmäßig-symbolisches «anderes Ich» vorstellen, können wir uns neben ihrer expressiven Funktion leicht auch die «didaktische» und regulative Funktion ihrer Präsenz vorstellen. Und dies in zweifachem Sinn.

Wenn die Form mit der Intensität ihrer Wirkung nicht die Absichten, Vorstellungen und Pläne des Autors erreicht, beginnt die Form das formbildende Bewusstsein aus dem Gegensatz der Zustände und Absichten zu pflügen, d. h. in der Kraft dessen, was in ihr *nicht steht*, sich *nicht anpasst*, *nicht entspricht*, *nicht eingestimmt* ist. Nach diesem korrektiven Feedback-Verfahren richtet sich die gesamte Geschichte der vom Menschen geschaffenen Formen. — Für jedes Ich ist die Form aber noch in einem anderen Sinn regulativ. Als «anderes Ich» ist sie auch ein Spiegel für das Ich — und das Ich, das sich nicht in diesem Spiegel sehen möchte, weil ihm das Spiegelbild unlieb ist oder überflüssig erscheint, sorgt dafür, dass es selbst oder ein konkurrierendes Ich nicht zur Stufe einer Form aufsteigt. Je mehr sich das reflektierte «andere Ich» als eine fremde, gefährdende und triviale Lebens Tatsache zeigt, desto heftiger kommt im verleugneten Ich der Eifer auf, den Spiegel zu entfernen oder zu zerschlagen.²⁸

Dies ist eine weitreichende Feststellung, da sie zu der Stelle führt, wo sich die intentional *in-formierte* Form als Gestalt des Bewusstseins nicht nur als Widerstand gegen eine noch

28 Frei nach: *Sloterdijk*. Kritik der zynischen Vernunft. Bd. II. S. 667–668.

unreife oder alternative formbildende Position zeigt, auch nicht als Objekt einer hermeneutischen Strebsamkeit, sondern als philosophischer Indikator dessen, dass die Dimensionen der Präsenz, des Ästhetischen (körperlich, sinnlich, inobjektiviert, formal, erotisch) konstitutiv für die Verifizierung der menschlichen Gedanken und Selbst-Erkenntnisse sind. Wo die Informierung der Formen endet, in denen man sich verifiziert «betrachten» und «empfinden» könnte (und gewöhnlich endet sie gerade deswegen, weil das Aufgezählte neuralgisch ist), überlässt sich der Mensch dem, was er über sich selbst und über die Dinge denkt, denken kann oder denken möchte, nicht aber der Überprüfung dessen, was mit ihm und den Dingen tatsächlich geschieht. Und obwohl es stimmt, dass mit dem Menschen auch das «geschieht», was er über sich selbst denkt und plant, stimmt es zweifellos, dass dort, wo sich das Selbstbild, der «Logos» des Menschen, der Präsenz entzieht, er sich auch der Verifizierung im Topos der Realität entzieht; und wenn er sich dem Topos des Realen entzieht, kommt er auf direktem Wege in infinitesimale Nähe zum U-Topischen. Deshalb lehrten die Philosophen einst berechtigterweise, dass dort, wo der «Sinn für die Schönheit» — d. h. der Bedarf an einer ästhetischen Verifizierung der Ideen, Vorstellungen und Bewusstseine — aufhört, die Gleichgültigkeit, der Hochmut und — nicht übertrieben gesagt — die Kriege beginnen.

Die Präsenz im Leben und in der Kunst hat für uns aber keinesfalls nur eine governantenhafte-korrektive und strafende Rolle, auch verlangt sie von uns nicht, uns im Verhältnis zu ihr mit einer Unterordnung und entfremdeten Position abzufinden. Die Fähigkeit, den Vorrang der Präsenz anzuerkennen, wofür der Eros unerlässlich ist, lässt nämlich neben den Wirkungen der Reaktivität auch Wirkungen der Pro-Aktivität in unser Leben hinein. Bei der Betrachtung der Präsenz als «re-

ales Sein» in ihren Wendungen, Entwicklungen und Kämpfen ist es meiner Meinung nach (besonders in der Kunst) eigentlich nicht sinnvoll, sich die Präsenz nach dem Modell einer großen Diskussion vorzustellen, die mit Extremen nach der Wahrheit strebt, sondern viel eher als «unabdingbares X», das in allen unseren Kalkulationen, Diskursen und Leben stets einen Fuß (wenn auch ungeladen) in der Tür hat. Ganz einfach deshalb, weil sie sie mit ihrer nichtbegrifflichen Resolution allesamt überschreitet. Der Diskurs versucht sich den begrifflich nichtgerasterten Überschreitungen der Präsenz zu entziehen und sich durch Metapositionierung ihren Abhängigkeiten und unterjochenden Wirkungen zu widersetzen; dies bezahlt er mit dem Verlust der Nähe zu den Dingen (und Menschen). Hierbei bemerkt er nicht, dass er, wenn er sich der Präsenz nicht entziehen würde, auch etwas gewinnen könnte. Zum Beispiel Wissen, das aus der libidinösen Nähe und dem konvivalen Engagement entspringt, den Reflex des anderen, eine Erfahrung aus erster Hand, persönliche Betroffenheit, Esprit de Finesse, «Momente stiller Intensität»,²⁹ «wahre Anwesenheit».³⁰ Kurzum: all das, was sich aus einer aufrichtigen, demütigen Unterordnung unter das geistige Objekt eines anderen Menschen ergibt, aus einer Erfahrung, die nicht automatisch gegeben ist, sondern Vorbereitung und Reinheit des Geistes erfordert, wenn ich mir diese — heute fast als Sakrileg wirkenden — Worte von Meyer Schapiro ausleihe.³¹

29 *Gumbrecht*. *Diesseits der Hermeneutik*. S. 175.

30 Cf. *Steiner G. Real Presences*.

31 *Schapiro*. *Recent Abstract Paintings (1957) // Collected Papers II. Modern Art: 19th and 20th Centuries*. New York: George Braziller, 1978. S. 217ff.

Epilogik

Eine Ironie des Schicksals ist, dass unsere Zeit möchte, dass dies alles als Irrationalismus, Pathos und Mystizismus erscheint. Und doch: Was ist es, was im Jahre 1989 vom Federal Plaza in New York entfernt werden musste? Oder: Was ist es, das die Museumsbetreiber zwingt, z. B. Rodins «Kuss» (1901–1904) sorgfältig mit Zaun und Wächtern zu umgeben, die eine Annäherung der Besucher verhindern?

Wahrscheinlich müssen wir an dieser Stelle, postdialektisch im anspruchsvollsten Sinn, mit einer doppelten Staatsangehörigkeit des Menschen rechnen und ihm im Kontakt mit der Welt und Kunst sowohl konzeptuelle Distanz als auch Involviertheit zuschreiben, *Logos* wie auch *Topos*, Ungeheuerlichkeit ebenso wie Verhältnismäßigkeit, Konstruktion wie auch Extase. Eine Synthese von Bedeutungs- und Präsenzkultur im Sinne einer Meta-Identität ist unmöglich. Die Metapositionierung und die Hineinversetzung bilden zusammen kein Ganzes, obwohl Erstere nicht von Letzterer getrennt werden kann. Die Bedeutungs- und die Präsenzkultur stehen in der Realität unentwegt in einer Spannung, doch liegt darin nichts Problematisches. Ein Problem entsteht, wenn eine der Komponenten die andere völlig überrollt und die korrektive Spannung entfällt. Aufgrund dessen kann ich meinerseits sagen, dass die Bedeutungs- und die Präsenzkultur, wenn sie in irgendeiner mir bekannten Form völlig getrennt auftreten, inadäquat sind. So wie sie auch dann inadäquat sind, wenn sich beide in der einen oder anderen Form von hybridisierter Zahmheit verweichlichen. Einen Modus Vivendi, welcher der Souveränität der Bedeutungs- und der Präsenzkultur würdig wäre, kann ich mir nur in Form eines Widerstreits, eines asymmetrischen Zusammenpralls und eines Kontrapunkts von Ge-

gensätzen vorstellen. Eine geordnete und symmetrische Verflechtung von Arbeit und Freude, Anstrengung und Nutzen, Präsenz und Bedeutung zu finden heißt, ein Grundbedürfnis der menschlichen Natur zu befriedigen. Eine asymmetrische Art zu finden, die im «Paradox paralleler Leidenschaften» beharrt,³² innerhalb dessen der Mensch das Geistige erfahren kann, ohne hierzu das Sinnliche und Konkrete verlassen zu müssen, den Rhythmus mit dem Universellen und Archetypischen einzufangen, ohne auf den eigenen verzichten zu müssen — das ist eine wahre psychologische Entdeckung. Und dies ist gerade die Geste, die die Kunst schon seit Jahrtausenden praktiziert. Eine privilegierte «geistige» Geste, die heute vielleicht überhaupt nur noch die Kunst praktizieren kann.

³² Keith G. Chesterton // *Orthodoxy*. New York: Cosimo Inc., 2007. S. 89.

Abbildungen



Abb. 1: Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art; Foto J. Muhovič (2010)



Abb. 2: Eine monochrome plane Fläche, die man als begrenzt und als verschieden von der Wand wahrnehmen würde, könnte man nach C. Greenberg nach den minimalen Bedingungen der Malerei, wie es die Begrenztheit und Ebenheit sind, zum Bild erklären; die Frage ist aber, ob auch zu einem «guten» Bild, also zur «Kunst»



a. Mark Rothko, *No. 301 (Red and Blue over Red)*, 1959, Los Angeles, Museum of Contemporary Art

Abb. 3: Damit eine plane Fläche Kunst sein kann, muss – nach Greenberg – ihr Status das Vorhandensein einer «ästhetischen Differenz» zwischen Signifikat und Signifikant bezeugen, ihre unerschöpfliche Fremdheit und Nichtidentität, die die Voraussetzung für die Bildung eines ästhetischen Feldes, einer ästhetischen Beziehung und damit der «Kunstheit» ist.

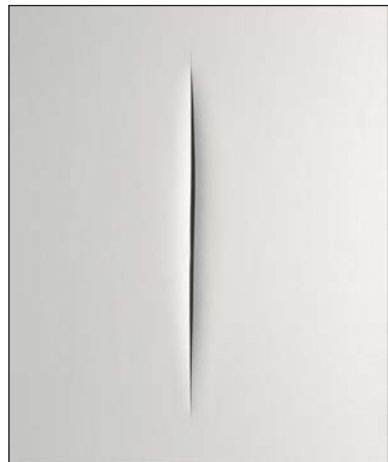


b. ders., *Black on Maroon, Skizze für «Mural No. 6»*, 1958, London, Tate Britain.

Abb. 4: *Concetto spaziale / Raumkonzept* von Lucio Fontana, das wortwörtlich den letzten «Idealismus» der Malerei (den Träger) zerschneidet und die Prosaik hinter ihm zeigt.



a. Lucio Fontana im Studio, Foto
Ugo Mulas



b. Lucio Fontana, *Concetto Spaziale*,
1959, zerschnittene grundierte Leinwand,
100, 3 x 80, 3 cm.



Abb. 5: a. Gerhard Richter, *Krems*, 1986, Öl auf Leinwand, 72 x 102 cm, Sammlung Böckmann



Abb. 5: b. ders., *Käfig*, 2006, Öl auf Leinwand, 300 x 300 cm, London, Tate Modern.



Abb. 6: Cy Twombly, *Leda und Schwan*, 1962, Öl, Bleistift und Kreide auf Leinwand, 190, 5 x 200 cm, Privatsammlung



Abb. 7: Objekte der zeitgenössischen Kunst ermöglichen nicht mehr, dass wir in ihnen beobachten, wie sich uns etwas zur Betrachtung und zum Erlebnis hingibt bzw. nicht hingibt, sie ermöglichen aber, dass wir auf konnotativ transzendierende, symbolische, allegorische, poetische Weise nachdenken



Abb. 7 a: Keith Tyson, *Large Field Array*, 2006–2007, Installation, verschiedene Größen, New York, Peace Widenstein

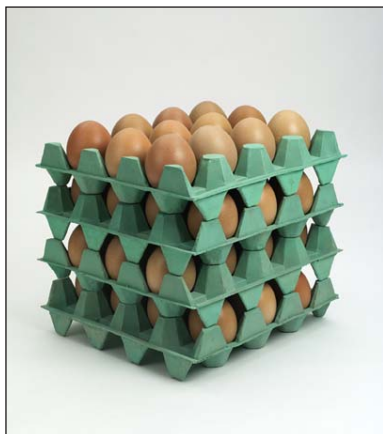


Abb. 7 b
Detail 1

Abb. 7 c
Detail 2



Abb. 8 a, b und c: Richard Serra, *Arc*, 1981, New York City, Skulptur, COR-TEN-Stahl, 360 x 3600 x 7 cm, 73 000 Kilo (1989 entfernt); verschiedene Ansichten.

