

ÜBERGANGSOBJEKTE

Kunsttheoretische Überlegungen

Von Christian Grüny

I. Eine weiße Sache

[I]ch ging dicht am Ufer des Meeres die Küste entlang, die ohne Ende schien ... Das ist kein Traum, was ich dir erzähle. [...] Ich streifte den ausgebogenen Rand, der verhärtet war und festgestampft von der Flut. [...] Diese Grenze Neptuns und der Erde, die immer ein Gegenstand des Streites war zwischen den göttlichen Rivalen, ist der Schauplatz des unheimlichsten und des unaufhörlichsten Verkehrs. [...] Ich habe eines dieser Dinge gefunden, die das Meer ausgeworfen hat; eine weiße Sache von der reinsten Weiße; geglättet, hart, zart und leicht. Sie glänzte in der Sonne auf dem geleckten Sand, der dunkel scheint, übersät mit Funken. Ich nahm sie; ich blies sie an; ich rieb sie gegen meinen Mantel, und ihre eigentümliche Form unterbrach alle meine übrigen Gedanken. Wer hat dich gemacht, dachte ich. Du erinnerst an nichts, gleichwohl bist du nicht gestaltlos.¹

Der Sprecher dieser poetischen Rede ist Sokrates, allerdings nicht der Sokrates Platons, sondern derjenige, der in Paul Valérys *Eupalinos* von 1923 einen Dialog mit seinem alten Gesprächspartner Phaidros führt. Ort dieses Gesprächs ist der Hades, denn beide sind lange tot und erinnern sich lediglich an Begebenheiten, Gespräche und Gedanken. Sokrates' Reflexionen haben gegenüber denen des Protagonisten der platonischen Dialoge eine andere Tönung angenommen, er ist sich seiner Sache weit weniger sicher als zuvor; am Ende überläßt er Phaidros sogar das letzte Wort. Es ist kein Zufall, daß er sich in der Erinnerung an einen Punkt seines Lebens begibt, der für ihn von entscheidender Bedeutung war, an dem nämlich seine weitere Zukunft in Frage stand.

In den platonischen Dialogen wird die Entscheidung, um die es hier geht, erst am Ende von Sokrates' Leben thematisiert: Aus dem *Phaidon* kennen wir die Auffor-

¹ »[J]e marchais sur le bord même de la mer, je suivais une plage sans fin... Ce n'est pas un rêve que je te raconte. [...] Je foulais fortement le bord sinueux, durci et rebattu par le flot. [...] Cette frontière de Neptune et de la Terre, toujours disputée par les divinités rivales, est le lieu du commerce le plus funèbre, le plus incessant. [...] J'ai trouvé une de des choses rejetées par la mer; une chose blanche, et de la plus pure blancheur; polie, et dure, et douce, et légère. Elle brillait au soleil, sur la sable liché, qui est sombre, et semé d'étincelles. Je la pris; je soufflai sur elle; je la frottai sur mon manteau, et sa forme singulière arrêta toutes mes autres pensées. Qui t'a faite? pensai-je. Tu ne ressembles à rien, et pourtant tu n'es pas informe« (Paul Valéry: *Eupalinos ou l'architecte*, in: ders.: *Œuvres*, II, Paris 1960, 79-147, hier 118-120; dt. *Eupalinos oder der Architekt*, eingeleitet durch *Die Seele und der Tanz*, Frankfurt a.M. 1973, 117-121).

derung seines *Daimon*, seiner inneren Stimme, sich der Musik zu widmen.² Erst als er im Gefängnis auf die Hinrichtung wartet, gibt Sokrates dieser Stimme schließlich nach und beginnt zu dichten. Erst jetzt nimmt er den Gedanken ernst, dass »Kunst sogar ein notwendiges Korrelativum und Supplement der Wissenschaft³ sein könnte, wie Nietzsche es formuliert. Valéry konstruiert nun dazu eine Art Urzene in Sokrates' Jugend, in der beide Wege, die Kunst und die Philosophie, als klare Alternativen vor ihm standen und er sich schließlich entschieden hat, den einen der beiden zu verfolgen und den anderen zu vernachlässigen.

Die gesamte Erzählung ist geprägt von Zwischen- und Übergangsebenen: Sokrates ist achtzehn Jahre alt, also an der Schwelle des Erwachsenenalters; die Szene spielt an der Grenze zwischen Land und Meer, wo die zuverlässige Festigkeit des Landes und die immerwährende Veränderung des Meeres aufeinandertreffen und eine Zwischenzone bilden; Sokrates findet einen Gegenstand, dessen Rätselhaftigkeit ihn nachhaltig beschäftigt. Die ungebrochene Kraft der Jugend, die ihre Freude daran findet, sich mit dem unsicheren Rivalen des Windes zu messen, wird hier auf die Probe gestellt. Sie trifft auf einen Gegenstand, der ihr eine ganz andere Form des Widerstandes entgegenbringt: eine Sache, von der eine große Faszination ausgeht und die gleichzeitig zutiefst fragwürdig ist. Die Beschreibungen dieses Dinges legen nahe, dass es von betörender Schönheit und Reinheit gewesen sein muss, wobei unklar bleibt, worum es sich eigentlich handelt. Eine weiße Sache: ein unbeschriebener, ungefärbter, reiner Gegenstand, dessen Form in ihrer Klarheit und dessen Stoff in seiner zarten Härte seiner Farbe entsprechen. Das Weiß markiert eine Abwesenheit von Bedeutung, die gleichwohl kein Mangel ist. Der Gegenstand ist nicht gestallos, sondern von einer überaus klaren Form, aber er erinnert an nichts – alle Versuche, ihn als etwas zu identifizieren, prallen an ihm ab.

Diese eigentümliche Form unterbricht die Gedanken des jungen Sokrates und verlangt vollständige Zuwendung und eine Aufmerksamkeitsleistung, die vorerst zwischen Sehen und Denken changiert. Anders als für das Meer, das er in einer längeren, hochpoetisierten Schilderung beschreibt, hat er aber keine weiteren Worte für die weiße Sache, und dann schlägt die Situation plötzlich um.⁴ »Ob dieses eigentümliche Ding das Werk des Lebens sei oder das Werk der Kunst oder eines der Zeit oder ein Spiel der Natur, ich konnte es nicht entscheiden ... Und dann auf einmal wart ich es zurück ins Meer.« Diese Handlung scheint Sokrates selbst zu überraschen, und sie steht für einen Moment der Entscheidung, die weniger getroffen wird, als dass sie sich trifft. Die von dieser Begegnung am Meer ausgelösten Reflexionen hören durchaus nicht auf, sie bedürfen aber der Sache nicht mehr, die ihnen letztlich nur als Auslöser diene. Sokrates selbst beschreibe diese Erfahrung

² Vgl. Platon: *Phaidon*, in: ders.: *Werke*, III, Darmstadt 1974, 60e.

³ Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, in: *Kritische Studienausgabe*, I, München 1988, 9-156, hier 14.

⁴ »Que cet objet singulier fit l'oeuvre de la vie, ou celle de l'art, ou bien celle du temps et un jeu de la nature, je ne pourrais distinguer... Alors, je l'ai tout à coup rejeté à la mer« (Valéry: *Épiphânos* [Ann. 1], 120; dt. 124).

als Wegscheidung, in der sich – auf einmal – entschied, ob er sich der Kunst oder der Philosophie zuwenden würde. Der Moment des Wegwerfens ist hier entscheidend: Er markiert die Abwendung vom konkreten Objekt und die Option für den Gedanken und präformiert damit die Entscheidung gegen die Kunst.⁵ Die weiße Sache ist der eigentliche Gegenstand der Ästhetik, und es ist gerade die Gleichzeitigkeit von klarer Bestimmtheit und unentscheidbarer Ambiguität, die sie ausmacht. Die weiße Sache ist das Übergangsobjekt par excellence.

Der Begriff und das Motiv des Übergangsobjektes sollen meine folgenden Überlegungen zur Kunst und zum Kunstwerk leiten. Von einer Übergängigkeit, wenn man das so sagen kann, kann dabei in mehreren Hinsichten gesprochen werden; ausgehen möchte ich von derjenigen zwischen Werk und Erfahrung, die konstitutiv dafür ist, dass es überhaupt so etwas wie Kunst gibt (II). Im Anschluss daran soll es um die innere Übergängigkeit der Kunstwerke gehen, die ohne ihre Erfahrung nicht zu denken ist (III). Diese ist aber auch unter Bedingungen künstlerischer Autonomie nicht auf das Kunstwerk selbst beschränkt, sondern umfasst oder besser aktualisiert zahlreiche Bezüge zu anderen Bereichen (IV). Während dies auch für abstrakte Gemälde und Instrumentalmusik gilt, ergibt sich unter den Bedingungen maniferer Multimedialität noch einmal eine andere Situation von Übergängen (V), bis hin zu Kunst, die ausdrücklich den Rahmen des Kunstsystems verlässt und sich auf die Grenze zur gesellschaftlichen Intervention be gibt (VI). Am Ende werde ich noch einmal auf Valéry's weiße Sache und ihre Unentscheidbarkeit und damit auf das Verhältnis von Kunst und Natur zurückkommen (VII).

Von Kunstwerken als Übergangsobjekte zu sprechen erscheint mir produktiv, weil auf diese Weise sowohl die Objektivität der künstlerischen Gestaltungen – nicht notwendigerweise »Werk« – als auch ihre Realisierungsbedürftigkeit, sowohl ihre Situierung im Bereich der Kunst als auch ihre vielfältigen und unklaren Verbindungen in andere Bereiche festgehalten werden können. Das Motiv des Übergangs bildet den roten Faden durch all die hier skizzenhaft angesprochenen Dimensionen ästhetischer Praxis. Eine klare Unterscheidung zwischen Werk und Rezeptionsästhetik wird aus dieser Perspektive ebenso fragwürdig wie ein starker Begriff künstlerischer Autonomie.⁶

⁵ So deutet es auch Blumenberg: Vgl. Hans Blumenberg: *Sokrates und das 'objet ambigu' – Paul Valéry's Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes*, in: ders.: *Ästhetische und metaphysische Schriften*, Frankfurt a. M. 2001, 74–111, hier 95.

⁶ Dirk Rusemeyer geht von einem funktionalen Begriff von Zeichen aus, das er als »Übergangsabweisung« beschreibt (Dirk Rusemeyer: *Diagramme – Dissonante Resonanzen: Kunststheorie als Kulturtheorie*, Weilerswist 2009, 19) und letztlich auf jedes Differenzierungs geschehen anwendet. Die Nähe der so skizzierten Struktur nicht stillzustellender Übergängigkeit in einem Feld sich ständig verschiebender Differenzierungen, Stabilisierungen und Grenzziehungen zum hier Ausgeführten ist offensichtlich, auch wenn ich die Sache auf die Kunst beschränken und insoweit spezifischer fassen möchte.

II. Realisierungen

Der Begriff des Übergangsobjekts ruft einen Diskurs auf, der von der philosophischen Poetik Valéry's zuerst einmal weit entfernt erscheint: die psychoanalytische Entwicklungstheorie Donald Winnicotts. Nun bietet Winnicotts Theorie der Übergangsobjekte und Übergangsphänomene für eine Theorie der Kunst aber mehr als eine griffige Benennung für Phänomene, die dem psychoanalytischen Ansatz letztlich heterogen sind, und die Rede von Kunstwerken als Übergangsobjekten ist nicht bloß eine anschauliche Metapher. Das bedeutet auf der anderen Seite aber nicht, daß damit zwingend eine psychoanalytische Kunsttheorie verbunden sein müßte. Wenn ich hier also auf das psychoanalytische Motiv des Übergangsobjekts zurückgreife, so möchte ich Winnicotts Ausführungen dazu als Ausgangspunkt nehmen, aber nicht bei ihnen stehenbleiben. Die Produktivität dieses Motivs in unserem Kontext muss sich in der konkreten Auseinandersetzung erweisen.⁷

Der unentbehrliche Teddy, das zunehmend in Fetzen gehende Stück Flanell, die unersetzliche Puppe – sie verkörpern das, was Winnicott Übergangsobjekte nennt. In der Entwickelung des Kindes, wie er sie rekonstruiert, spielen diese Gegenstände eine präzise beschreibbare und weit reichende Rolle: Sie bilden den Übergang von einer ununterschiedslosen »Innenwelt«, die nicht wirklich innen ist, weil ihr der Gegenpol fehlt, zur geteilten Wirklichkeit. Als Instanzen des Übergangs sind sie indifferent gegenüber der Unterscheidung von innen und außen oder subjektiv und objektiv⁸: »Hinsichtlich des Übergangsobjektes herrscht sozusagen eine Art Übereinkunft zwischen uns und dem Kleinkind, daß wir nie die Frage stellen werden: ›Hast du dir das ausgedacht, oder ist es von außen an dich herangekommen?‹ Wichtig ist, daß eine Entscheidung in dieser Angelegenheit nicht erwartet wird. Die Frage taucht gar nicht erst auf.« Als Vorposten der eigenen Wirklichkeit des Kindes in der gemeinsamen Welt sind sie zwar in einer Hinsicht eine Episode in der allmählichen Eroberung der Welt, auf der anderen Seite sind sie aber der Nukleus einer intermediären Sphäre, der die Kategorien des Subjektiven und des Objektiven unangemessen sind und die Winnicott schließlich mit dem »gesamten kulturellen Bereich«⁹ identifiziert. Auch wenn er selbst sein Konzept nicht weiter in diese Richtung ausarbeitet, wäre seine Anwendung auf die Kunst ganz im Sinne des Autors. So wichtig es für das Kind ist, nicht mit der Frage konfrontiert zu werden, ob es sich die ganze Sache lediglich ausgedacht und eine Persönlichkeit in ein paar zerschlissene Lappen hineinphantasiert hat, so sehr ist es selbst mit der Realitäts-

⁷ Auch die Kuratorin der Dokumenta 13, Carolyn Christov-Bakargiev, greift in einem programmatischen Text auf Winnicotts Motiv des Übergangsobjekts zurück. Leider ist es dort nur ein Teil einer ganzen Kaskade von Motiven und Thesen unterschiedlichster Provenienz, deren Zusammenhang und systematische Relevanz weitgehend unklar bleibt (vgl. Carolyn Christov-Bakargiev: »Der Tanz war sehr feierlich, reger, rassend, klingend, tollend, verdreht und dauerte eine lange Zeit«, in: *DOCUMENTA (13) – Das Buch der Bücher: Katalog 1/3*, Ostfildern 2012, 30–46).

⁸ Donald W. Winnicott: *Vom Spiel zur Kreativität*, Stuttgart 1973, 23.

⁹ Ebd., 15.

prüfung dieser Gegenstände beschäftigt. Sie sind Objekte, mit denen man sich real auseinandersetzen kann und die in dieser Auseinandersetzung beweisen müssen, keine bloßen Projektionen der eigenen Psyche zu sein. In Winnicotts Worten¹⁰: »[U]nvollständige Anpassung an Bedürfnisse macht Objekte erst zu etwas Realem [...]« Nur wenn die entsprechenden Dinge dem eigenen Zugriff zwar offenstehen, sich ihm aber auch widersetzen, können sie als eigenständig und damit überhaupt als brauchbar anerkannt werden.

Das Mittel, dessen sich das Kind hier bedient, ist denkbar drastisch: Es ist die Zerstörung. Wenn Winnicott von Zerstörung spricht, so ist dies nicht primär im realen Sinne zu verstehen, und die Zerstörung ist hier zuerst einmal eine Phantastie, so wie das Objekt selbst zu einem Teil Phantastie ist. Der entscheidende Punkt ist, dass das Objekt seine imaginierte Zerstörung überleben muss und sich nicht für den aggressiven Akt rächen darf. Es sucht das Kind nicht heim, sondern steht weiter als Übergangsobjekt zur Verfügung; allerdings hat es sich als eine Instanz erwiesen, mit der man nicht beliebig umspringen kann, sondern die der eigenen Verfügung Widerstand entgegensetzt. Es wird »erst durch die Zerstörung in den Bereich außerhalb der omnipotenten Kontrolle des Subjekts gestellt«¹¹ – und erst dann ist es *wirklich*. Man muss, um es in den Bereich der ästhetischen Erfahrung zu übersetzen, mit den Kunstwerken etwas tun, man muss Formungen ausprobieren, Ordnungen herstellen und wieder verwerten, aber man kann sie sich nicht beliebig zurechnen. Sie bewähren sich eben darin, dass sie sich dem Zugriff entziehen, so sehr sie auf der anderen Seite auf ihn angewiesen sind.

Die Eroberung der Wirklichkeit ist aus dieser Perspektive ein Prozess, der jene Omnipotenz allmählich als Illusion erscheinen lässt und das Kind behutsam an die Widerständigkeit der Welt heranführt. Käme er wirklich an ein Ende, wäre die Welt sauber geschieden in eine psychische Innenwelt der Wünsche und Gedanken und eine physische Außenwelt, die ihre vollständige Unabhängigkeit unter Beweis gestellt hat. Aber das ist nicht die Welt, in der wir leben. Wie auch Winnicott schließlich einräumt, ist jener intermediäre Bereich unser eigentlicher Aufenthaltsort in der Welt, er ist unsere Welt. Dann aber ist es wenig sinnvoll, ihn noch als illusionär zu beschreiben. Der Prozess der Desillusionierung ist die Eroberung einer Wirklichkeit, die sich in ihrer Unabhängigkeit bewährt, ohne sich von unseren Erfahrungen trennen zu lassen. Die enge Bindung an das eine Objekt wird dabei weniger gelöst, als dass sie verblasst, indem sie sich auf eine ganze Sphäre verteilt. Die Frage, ob wir es jeweils mit den Sachen oder unseren Projektionen zu tun haben, bleibt dabei virulent, ohne sich je eindeutig beantworten zu lassen.

In Bezug auf kulturelle Praktiken und Riten, seien es religiöse Riten oder Formen der gesellschaftlichen Organisation, lässt sich genau dies sagen: Wir müssen eigene Energie in sie investieren, bekommen aber gleichzeitig die Bestätigung, dass wir es mit Wirklichkeiten zu tun haben, die sich nicht auf diese Investition

¹⁰ Ebd., 21.

¹¹ Ebd., 105.

reduzieren lassen. Dabei lässt der größte Teil der Dinge und Erscheinungen, die unsere Welt bevölkern, von diesem Prozess kaum noch etwas ahnen: Sie sind einfach da. Bei der Kunst haben wir es dagegen mit einem Bereich zu tun, der genau diesen Übergang explizit macht und immer wieder inszeniert. Sie ist ein öffentliches Faktum und dennoch auf Realisierung angewiesen. Diese Realisierungen müssen jeweils vollzogen werden, ohne dass die Frage, ob es sich bei diesem je konkreten Prozess um etwas Wirkliches oder um eine Einbildung handelt, je eindeutig beantwortet werden könnte. Indikator bleibt der Widerstand der Sache gegen den Zugriff, in dem sie sich so sehr bewährt wie der Bewährung widersetzt.

Es ist natürlich nicht so, als ob diese Vermittlung von Sache und Erfahrung in der philosophischen Ästhetik bislang übersehen worden wäre. Aber auch dort, wo sie explizit gedacht wurde, wurde sie vielfach von den Autoren selbst oder von ihren Interpreten in die eine oder andere Richtung, also in Richtung von Werk- oder Rezeptionsästhetik zugespitzt, bis diese wiederum als unvereinbare Gegensätze erscheinen. Man könnte diese Reihe beginnen lassen bei Kant, der für Gadamer die entscheidende Figur einer »Subjektivierung der Ästhetik«¹² war. Und doch gibt es trotz der scheinbar rücksichtslosen Verlagerung des Ästhetischen in die Erfahrung des Einzelnen ein klares Bewusstsein von der Verwieseneheit auf die *Gegenstände* und auf die Bedeutung der *Kommunikation* über sie, das jegliche subjektive Immanenz durchbricht.¹³ Noch stärker gilt dies für Dewey, der mit seinem Ziel, die Theorie der Kunst von ihrer Fixiertheit auf scheinbar vorliegende Werke zu befreien und Kunst *als Erfahrung* zu denken, dennoch die Bindung an die Struktur von deren Gegenständen niemals aus dem Blick verliert.¹⁴ Gleichzeitig mit Dewey unterscheidet Mukarovsky zwischen dem »materiellen Artefakt« des Kunstwerks und dem »ästhetischen Objekt«, seiner weniger von Einzelnen als innerhalb einer bestimmten gesellschaftlich-kulturellen Konstellation realisierten Form, und gibt dem Problem damit eine deutlicher soziologische Wendung.¹⁵ Die Konstanzer Rezeptions- bzw. Wirkungsästhetik mit Iser und Jauf setzt auf den »Akt des Lesens« (Sehens, Hörens) und auf dessen eine neue Offenheit entbindende Kraft, nimmt dafür aber die Texte zu ihrem Gegenstand und nicht etwa empirische Daten zu tatsächlichen Rezeptionsformen.¹⁶ Ecos »offenes Kunstwerk«, für das Poussieurs Musik und Joyce' Texte Pate gestanden haben, das aber letztlich *jedes* Kunstwerk meint, ist zwar in seiner Offenheit auf Realisierung und Interpretation angewiesen und führt hier zu einer irreduziblen Pluralität von Möglichkeiten, bleibt aber

¹² Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*. Tübingen, 1975, 39–77.

¹³ Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg 1990, insbes. B 39–43, B 69, B 156–173.

¹⁴ Vgl. John Dewey: *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt a. M. 1980.

¹⁵ Vgl. Jan Mukarovsky: *Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Faktoren*, in: ders.: *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1970, 7–112.

¹⁶ Vgl. Hans Robert Jauf: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M. 1991, prägnant 39 ff., 165; Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens – Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1984.

Werte.¹⁷ Adorno schließlich ist notorisch in seiner Fixierung auf die Werke als Träger ästhetischer Wahrheit, bindet aber die Entbindung dieser Wahrheit und die historische Veränderung an die jeweiligen Realisierungen in Rezeption, Interpretation, Kommentar und Kritik.¹⁸

Die Alternativen zu den Polarisierungen in die eine oder andere Richtung ist es dabei sicher nicht, entscheidende Differenzen zum Verschwinden zu bringen, und auch nicht, die Sache, um die es geht, zu harmonisieren. Die Differenzen sind real; falsch werden sie in dem Moment, wo man sie als einander ausschließende Alternativen begreift. Gehr man aber von Winnicott aus, so zeigt sich der Zusammenhang von Sache und Erfahrung wesentlich als *Problem*, und es ist ihr Charakter als Problembeschreibung, der die unterschiedlichen Ansätze zusammenkommen lässt. Übergangsobjekte sind wesentlich Problemkomplexe.

Eine gute allgemeine Zusammenfassung des in allen diesen Fällen zentralen Problems findet sich bei Rüdiger Bubners nochmaligem Neuanatz bei der ästhetischen Erfahrung¹⁹: »Es gibt kein beständiges, in der Welt der Objekte vorfindliches Etwas, auf das sich als substantiellen Träger ästhetischer Qualitäten der Finger legen ließe wie auf ein Ding mit Eigenschaften. Es gibt ein Werk nur zusammen mit der *Geschichte seiner Auffassung* und Interpretation.« Einer jeglichen Rekonstruktion des Werkes in der Erfahrung eignet insofern eine »bleibende Instabilität«²⁰, die sich nicht nur historisch, sondern womöglich bereits durch den nächsten Blick in Frage gestellt finden wird. Der entscheidende Punkt ist somit der, dass die Objekte der Kunst zwar als Dinge, die unabhängig von den Rezipienten bestehen, gelten müssen, aber auf ihre Realisierung in der Erfahrung angewiesen sind. Oder umgekehrt: dass es sie nur in der Erfahrung gibt, sie aber nie in dieser aufgehen, sondern sich als von ihr unabhängig behaupten (wobei ästhetische Erfahrung hier nicht als isolierte Wahrnehmung einzelner zu verstehen ist, sondern für den gesamten Komplex von Wahrnehmung, Kommentar, Kritik und Diskussion steht). Um wirklich zu sein, müssen die Werke realisiert werden: in Rémy Zauggs Worten²¹: »Alles muss erst getan werden.« Und insofern das Werk auf immer wieder neue Realisierung von unterschiedlichen Personen in wechselnden kulturellen und situativen Kontexten angewiesen ist, ist es nicht abschließend fixiert, sondern in sich historisch.²²

¹⁷ Vgl. Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M. 1977.

¹⁸ Vgl. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* (*Gesammelte Schriften*, VII), Frankfurt a. M. 1973, 288 ff.; dazu Christian Grüny: *Theodor W. Adorno – Soma und Sensorium*, in: *Leiblichkeit – Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, hg. von Emmanuel Alloa u. a., Tübingen 2012, 245–259.

¹⁹ Rüdiger Bubner: *Zur Analyse ästhetischer Erfahrung*, in: ders.: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a. M. 1989, 52–69, hier 60.

²⁰ Ebd.

²¹ Rémy Zaugg: *Die List der Unschuld – Das Wahrnehmen einer Skulptur*, Basel 2004, 85.

²² Die überzeugendste theoretische Ausearbeitung dieser Realisierung finde ich in Juliana Rebentichs *Ästhetik der Installation*, die sich ausdrücklich ein Unterlaufen der Alternative von Werk- und Rezeptionsästhetik und die Formulierung eines »antiobjektivistischen« Werkbegriffs vornimmt. Vermutlich hätte die Rede von einer »Realisierung« der Werke für sie noch zu starke objektivistische Anklänge; darin verbt sich der Keim eines Dissenses, der sich vor allem im

Das Übergangsobjekt Kunstwerk, das auf diese Weise Wirklichkeit gewinnt, ist kein Übergang von einem Zustand in einen anderen oder von einem Ort an einen anderen, sondern es hält sich selbst in diesem Übergang auf bzw. es ist dieser Übergang. Es ist der Übergang zwischen dem Vorliegenden und den eigenen Projektionen, der sowohl die Projektionen einem Realitätsrest unterzieht als auch mit der Vorstellung aufräumt, es gebe ein rein Vorliegendes. Von hier aus könnte man am Rande vielleicht auch eine Bestimmung von Kitsch versuchen: Kitschig sind genau jene Objekte, die ihre Zerstörung *nicht* überleben, die eine widerstandlose Auffassung ermöglichen, die einem Verschlingen gleichkommt – aber am Ende machen sie nicht satt. Die Bewährung des Übergangsobjekts hat demgegenüber etwas von einem elementaren Anerkennungsverhältnis: Die Bestätigung, nach der ich suche, erfahre ich nur von Gegenständen, die sich mit widersetzen. Und gerade sie gewähren keine Bestätigung, sondern lassen mich Erfahrungen von Alterität machen. In Frage steht dabei am Ende, ob es eine widerständige Welt jenseits von mir gibt oder nicht. Manchmal, so scheint es, können wir gut auch ohne sie leben. Aber am Ende kommen wir doch zu ihr zurück.

Ich habe bisher scheinbar unproblematisch von Kunstwerken gesprochen, als sei der Werkbegriff nicht seit beinahe einem Jahrhundert in die theoretische und praktische Kritik geraten. Nun bezieht sich der psychoanalytische Objektbegriff, der hier als Interpretament eingesetzt worden ist, gerade nicht auf ein Werk im empirischen Sinn, ja nicht einmal unbedingte auf ein einzelnes identifizierbares Ding: wenn in der Psychoanalyse von »Objektbeziehungen« die Rede ist, so geht es zuerst einmal um Personen, schließlich aber um affektiv besetzte innere Repräsentanzen von jeglichen Aspekten der Wirklichkeit. Übergangsobjekte in unserem Sinne sind also nicht notwendigerweise Einzelgegenstände: Nach Winnicott kann es sich dabei auch um eine Handvoll Wolle, den Zipfel einer Decke oder des Kissens, um ein Wort, eine Melodie oder eine stereotype Geste handeln.²³ Neben Dingen kann es sich auch um Aspekte oder Typen von Dingen (etwa Fransen in unterschiedlicher Form) oder auch Vollzüge und Geschehnisse handeln, die als solche identifizierbar und in diesem elementaren Sinne *etwas* sind. Gehen wir davon aus, so können wir das Kunstwerk als Sonderfall eines Begriffs künstlerischer Objekte begreifen, der weit über den klassischen Werkbegriff hinausgeht.

Geht man von der Notwendigkeit eines realisierenden Umgangs aus, so erscheint es wenig überraschend, dass in Winnicotts Aufzählung auch *Prozesse* auftauchen, deren Objektivität zuerst einmal nicht selbstverständlich erscheint; umgekehrt nehmen in der Realisierung auch die Dinge den Charakter von Prozessen an. Um den wechselseitigen Übergang zwischen Simultaneität und Sukzessivität, der beide miteinander verbindet, soll es im folgenden Abschnitt gehen.²⁴

Kapitel über Soundinstallation und Musik festmachen lässt (vgl. Juliane Rebenitsch: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a.M. 2003, 207–231).

²³ Winnicott: *Vom Spiel zur Kreativität* [Anm. 8], 13.

²⁴ Vgl. zum Folgenden auch Christian Grüny: *Komplizierte Gegenwart – Zur Zeitlichkeit von Bild und Musik*, in: *Erscheinung und Ereignis*, hg. von Emmanuel Alloa, München 2013 (im Druck).

III. Simultaneität und Sukzessivität

Die kategoriale Unterscheidung der unterschiedlichen Kunstgattungen nach Raum- und Zeitkünstlern hat eine lange Tradition – der *locus classicus* ist hier natürlich Lessings Laokoon –; auch wenn sie mittlerweile alles andere als unumstritten ist. Aus Lessings Perspektive bilden Simultaneität und Sukzessivität einen unaufhebbareren Gegensatz: Gegenüber der (hypothetischen) Betrachtung des Schildes Achills ist seine Beschreibung ein mühsames Unterfangen, angesichts dessen Homer den Weg einer Erzählung seiner Herstellung wählt; der umgekehrte Versuch einer Verbillichung narrativer Verläufe ist von vornherein zum Scheitern verurteilt – die beiden folgen grundsätzlich unterschiedlichen Logiken.²⁵ So plausibel Lessings Beobachtungen im einzelnen weiterhin sind, so falsch erscheint mir die kategoriale Trennung. Um dies zu begründen, müssen wir von beiden Seiten aus arbeiten. Beginnen wir mit der bildenden Kunst.

Bei Gadamer findet sich eine Bestimmung des Kunstwerks, die ganz auf den einen Pol der Lessingschen Unterscheidung zugeschnitten zu sein scheint, und zwar die der Gleichzeitigkeit. Er führt aus²⁶: »Gleichzeitigkeit [...] besteht darin, sich so an die Sache zu halten, dass diese gleichzeitig wird, d. h. aber, daß alle Vermittlung in totaler Gegenwärtigkeit aufgehoben wird.« Es scheint so, als würde damit das Bild zum Paradigma der Kunst überhaupt, und Gleichzeitigkeit scheint Raumlichkeit zu meinen. Genauer betrachtet ist das aber nicht der Fall (und Gadamers erstes Beispiel ist auch nicht das Bild, sondern die Tragödie): Worum es ihm geht, ist die Konzentration auf das Werk als solches, in das auch alle externen Verweise aufgenommen sind. Die Gleichzeitigkeit ist das Jetzt der ästhetischen Erfahrung, das durchaus eine zeitliche Erstreckung haben kann bzw. notwendig zeitlich erstreckt ist, insofern es um eine qualitative Erfahrung und nicht um einen bloßen überwältigenden Eindruck geht. Dass Gleichzeitigkeit eine nicht ganz unproblematische Kategorie ist, wird sich in diesem und den folgenden Abschnitten zeigen.

Es ist bezeichnend, wie Max Imdahl diesen Gedanken für die bildende Kunst aufgreift: Seine Methode der »Ikonik« ist der Gadamerischen Vermittlung aller Verweise im Bild selbst eng verwandt. Sie wird formuliert als Versuch, die visuelle Eigenlogik der Bilder ernstzunehmen, ohne die ikonographischen Zusammenhänge auszublenken, sondern beides am Ort des Bildes zu vermitteln. So ist etwa bezogen auf die »Ankunft Joachims bei den Hirten«, einem der Arenafrischen von Giotto, die Rede von »einer in sich notwendigen und simultan erschaubaren Bildtotalität, deren Besonderheit darin besteht, dass der Ort der szenischen Hauptfigur im Bildfeld unveränderlich festliegt und die anderen Bildaten, die Figuren der Hirten, der Stall und der Felsen, mit gleicher Notwendigkeit auf die Hauptfigur, auf das so und nicht anders begrenzte Bildfeld sowie jeweils aufeinander hingebordnet

²⁵ Vgl. Gorthold Ephraim Lessing: *Laokoon – Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: *Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften* (Werke, VI), München 1974, 7–188.

²⁶ Gadamer: *Wahrheit und Methode* [Anm. 12], 121.

sind,²⁷ Die »Zeitverdichtung«, die über die »optische Koinzidenz von Noch, Nicht-mehr, Schon und Noch-nicht«²⁸ erreicht wird, begreift Imdahl als genuin bildliche Möglichkeit, die anderen Medien verwehrt bleibt. Die reale Koinzidenz im Bild wird begriffen als tatsächliche Simultanität.

Sieht man sich dann aber die konkreten Analysen an, die von Richtungsweisen und szenischen Spannungsverhältnissen sprechen, so wird deutlich, dass eine strenge Simultanität auch hier nicht vorliegt bzw. vorliegen kann. Das Betrachten des Bildes, also seine Realisierung im oben skizzierten Sinne, braucht selbst Zeit, und diese Zeit ist der Sache nicht äußerlich: Dass die ausgestreckte Hand des Jesuskinds in der Szene im Tempel, anlässlich derer Imdahl von optischer Koinzidenz spricht, einen gleichermaßen formal wie inhaltlich bestimmten Vektor auf Maria zu hat, muss der Betrachter realisieren, indem er ganz simpel zwischen beiden hin und her blickt und sowohl die eigene Leblichkeit als auch sein Wissen über die geschilderte Szene ins Spiel bringt. Der wirklich simultane Blick auf die Totale bleibt demgegenüber diffus und muss durch eine solche Realisierung im Einzelnen konkretisiert werden, und zwar immer wieder von neuem. Diese Konkretisierung ist nichts anderes als der Übergang von Simultanität in Sukzessivität und umgekehrt – und letztlich wird man auch Imdahls eigene Position so beschreiben müssen. Gottfried Boehm hat im Anschluss daran genau diesen Gedanken ins Zentrum gestellt und jenen Übergang als eines der wesentlichen Momente dessen bestimmt, was er »ikonische Differenz« nennt: den Übergang, der das Bild als Bild hervorbringt, aber nicht selbst zu einem innerbildlichen Moment positiviert werden kann. Man könnte vielleicht sagen, dass der Übergang von Simultanität und Sukzessivität die innerbildliche Manifestation dieser Differenz ist, die aber nicht auf ihn zu reduzieren ist.

Boehms eigene Ausführungen zur Zeitlichkeit von Bildern und der Prozesshaftigkeit von Kunstwerken insgesamt zeigen gerade den Zusammenhang mit dem ersten hier beschriebenen Übergang zwischen Werk und Rezeption und demjenigen von Simultanität und Sukzessivität: Wenn der tatsächlich vorliegende materielle Gegenstand Bild jeweils der Realisierung bedarf, muss er sich dabei notwendig verzweigen.²⁹ Diese Verzweigung ist aber kein sich Verlieren in der Zeit, sondern bleibt die Realisierung eines primär räumlich figurierten. Der Übergang ist auch hier keine Verwandlung des einen in ein anderes, sondern die Bewegung, in der sie beide sich realisieren und aufeinander bezogen bleiben. In der bildenden Kunst findet diese Bewegung statt »im Horizont des Totums der Fläche«³⁰, wie

²⁷ Max Imdahl: *Giotta – Arengofresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik*, München 1996, 40 f. Er bezieht sich hier auf die Darstellung der Ankunft Joachims bei den Hirten.

²⁸ Ebd., 54.

²⁹ Vgl. dazu insbes. Gottfried Boehm: *Das Werk als Prozess* (mit Protokoll der Diskussion), in: *Das Kunstwerk* (Kolloquium Kunst und Philosophie, III), hg. von Willi Oelmlinger, Paderborn u. a. 1983, 326–359; ders.: *Bild und Zeit*, in: *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, hg. von Hannelore Patfk, Weinheim 1997, 1–23.

³⁰ Gottfried Boehm: *Repräsentation – Präsentation – Präsenz*, in: *Homo pictor*, hg. von Gottfried Boehm, München/Leipzig 2001, 3–13, hier 8.

Boehm treffend formuliert. Künsten wie dem Tanz, der Performance, dem Film, der Literatur und insbesondere natürlich der Musik steht dieses Totum nicht zur Verfügung bzw. ist als virtuelle Ganzheit das Resultat eines komplizierten Prozesses und keine Ressource, auf die immer wieder problemlos zurückgegriffen werden kann. Für die europäische Kunstmusik der Tradition lässt sich dennoch eine komplementäre Übergängigkeit beschreiben, die ihr Ziel in eben dieser Ganzheitsauffassung hat, die aber weit elementarer beginnt. Die Auffassung einfacher melodischer Einheiten über die bloße Kontinuität hinaus leistet genau dies, indem sie den reinen Klangstrom in Stücke gliedert – nicht zufällig lauter so auch der weiniger emphatische und vielleicht der Sache angemessener Name für musikalische Werke. Diese Gliederung beginnt bei einfachen melodischen Phrasen und Motiven und endet – zumindest potentiell – bei ganzen Werken. Wie eng die zeitliche Entfaltung von Bildern und die verräumlichende Auffassung von Musik aus dieser Perspektive miteinander verzahnt sind, wird an einer Aussage Imdahls deutlich: »Was ein Werk ist und wie man es entfalten kann, das habe ich – wiewohl damals nur kann bewußt – an der Musik erlebt.«³¹

Es ist vielleicht kein Zufall, dass hier die Musik als paradigmatisch für einen anspruchsvollen Werkbegriff bemüht wird: In keiner anderen Kunstform ist die Debatte um das Werk derart kontrovers und erbittert geführt worden wie in der Musik. Die Frage nach dem Werkcharakter ist zuerst einmal eine nach der Form des Objekts. Das organisch geschlossene, mit implizit oder explizit Hegelscher Terminologie als Totalität begriffene Werk ist die totale Vermittlung aller Elemente und Dimensionen zu einer emphatischen Ganzheit – eine Vorstellung, an der im übrigen auch Bubner festhält, nur dass er die Totalität als solche jetzt als Aufgabe der Rezipienten bestimmt. Insofern wir es aber auch beim fragmenthaften, heterogenen oder einfach schlecht komponierten Bild mit einem fraglos gegebenen unzugrenzten Ding zu tun haben, ist seine Einheit zumindest auf dieser basalen Ebene unproblematisch; das gilt selbst für Rauschenbergs *combines*. Wenn das Bild aber ohne eine entfaltende Realisierung nicht wirklich *da* ist, kann diese räumliche Einheit des Gegenstands Bild bestenfalls ein zager Vorgriff auf die emphatische Ganzheit des Werks als Werk sein; es mag sogar sein, dass die Sache diese Ganzheit wie bei Rauschenberg explizit demontiert.

Dennoch ist bei der Musik die Lage insofern komplizierter, als wir es mit mehreren Ebenen zu tun haben, zwischen denen der Werkbegriff zirkuliert. Wo ist das Musikwerk: Ist es der Norentext, die einzelne Realisierung, die Gesamtheit der Realisierungen, ist es die Intention des Komponisten oder ist es eine letztlich abstrakte Idee, an der alle diese Instanzen nur auf unterschiedliche Weise teilhaben? Auch wenn die Diskussion gerade in der analytischen *philosophy of music* bisweilen seltsame Blüten treibt, ist das Problem doch real, wobei es vielleicht weniger onto-

³¹ Max Imdahl: *Autobiographie*, in: ders.: *Reflexion, Theorie, Methode* (Gesammelte Schriften, III), Frankfurt a. M. 1996, 617–643, hier 622.

logisch als historisch zu behandeln wäre.³² Ich möchte die Diskussion an dieser Stelle weder resümieren noch in sie eingreifen, sondern das Problem allgemeiner angehen. Die Frage nach dem Musikstück als Übergangsobjekt lässt sich diesseits der Frage nach dem Werk behandeln und wird auch nicht von den praktischen und theoretischen Angriffen auf den Werkbegriff tangiert, die in der Musik nicht weniger heftig waren und sind als in den anderen Künsten.

Als Beispiel soll mir daher etwas dienen, das sich dem Werkbegriff definitiv entzieht und auch vielfach explizit gegen die Werktradition der klassischen Musik in Stellung gebracht worden ist: die freie Improvisation.³³ Während selbst John Cage, der seine Musik nicht als Werke, sondern als »occasions for experience«³⁴ verstanden wissen wollte, doch identifizierbare und benennbare Stücke gestaltet hat, haben wir es bei einem frei improvisierten Konzert nicht einmal mit Improvisationen über oder anhand von Stücken zu tun, wie es etwa John Coltranes teilweise sehr freie Bearbeitungen waren, sondern mit einem Geschehen, das sich zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort zwischen bestimmten Personen vor einem bestimmten Publikum abspielt und nach dem Ende dieses Konzerts unwiederbringlich vergangen ist. Ob wir es dabei mit der wichtigsten Quelle des Neuen oder mit einer Reproduktion und Rekombination von Klischees zu tun haben, spielt hier keine Rolle.³⁵

Der elementare Übergang zwischen Sukzessivität und Simultaneität findet auch hier statt, wo er sich nicht zur Auffassung einer oder mehrerer Großformen schließen kann. Allein die Tatsache, dass das klangliche Geschehen als ein Ablauf aufgefasst wird, dem man folgen kann, zeigt dies deutlich. Der emphatische Gegenwartsbezug dieser Musik, der verlangt, dass man sich ihr mit radikaler Offenheit der Wahrnehmung und, wenn man das so sagen darf, größtmöglicher Präsenz widmet, steht dazu nicht in einem Widerspruch. Die Bestimmtheit des musikalischen Prozesses muss nicht in eine Bestimmtheit münden, die einzelne Passagen, Phrasen und Konstellationen festhalten und im Geiste reproduzieren könnte; um aber überhaupt als Bestimmtheit hervortreten zu können, muss sie die reinen Übergänge zwischen den Klängen als Übergänge fassen und damit auf elementare Weise verträumlichen: vor sich bringen. Wer wirklich radikal präsentisch hörte, würde nichts Bestimmtes mehr hören.

Sicherlich ist die Improvisation kein Objekt im Sinne eines vorliegenden Dinges, sondern ein Vorgang, ein Prozess. Aber noch diese Bestimmung hält über die

³² Vgl. dazu immer noch einschlägig die Kritik von Lydia Goehr: *The Imaginary Museum of Musical Works – An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 1992.

³³ Vgl. besonders prägnant aus der Perspektive des Musikers Derek Bailey: *Improvisation – Its Nature and Practice in Music*, Cambridge, MA 1992.

³⁴ John Cage: *Composition as Process*, in: ders.: *Silence – Lectures and Writings*, Middletown 1973, 18–56, hier 31.

³⁵ Vgl. für erstere Position etwa Bailey: *Improvisation* [Anm. 33], für letztere Carl Dahlhaus: *Komposition und Improvisation*, in: ders.: *Schönberg und andere – Gesamte Aufsätze zur Neuer Musik*, Mainz u. a. 1978, 374–381.

Übergängigkeit hinaus eine Identitätsbehauptung fest, die bereits in der Beschreibung der Situation einigermaßen deutlich wurde: Es ist dieser Prozess, der hier und jetzt mit diesen Beteiligten stattfindet, und nicht irgendein anderer. Die Gegenwartemphase der improvisierenden Musiker setzt zwar nicht auf Identität im Sinne der Reproduzierbarkeit, aber doch auf einen überaus starken Identitätseindruck. Und diese Identität hat einen Namen: Es sind Alexander von Schlippenbach, Evan Parker und Paul Lovens, die hier gespielt haben, der Club heißt *ort* und liegt in Wuppertal, das Datum war der 2. Dezember 2011. Das Hier und Jetzt der Improvisation ist selbst ein Übergangsobjekt.

Man könne natürlich sagen, dass all dies für jeden beliebigen Gegenstand gilt: Nicht nur jedes Ding, sondern jedes Objekt im hier verwendeten erweiterten Sinne ist auf eine elementare Identifikation als dieses da (und nicht jenes) angewiesen. In jedem Fall konstituiert sich seine Wahrnehmung dabei in einem Wechselspiel zwischen sukzessiver Erfassung und simultaner Auffassung. In der begrifflichen wie in der pragmatischen, also auf den Umgang bezogenen Identifikation tritt dies aber gerade in den Hintergrund. Die Übergängigkeit der Dinge ist bestenfalls die Substruktur, auf der die Identifikation aufbaut und die sie in den Hintergrund rückt. Schließlich erlauben Begriffe wie Umgang einen instantanen Zugriff, eine Bestimmung; die den vorgängigen Prozess der Genese von Bestimmtheit zum Verschwinden bringt; Zaugg spricht treffend von »denotative[r] Wahrnehmung«.³⁶ In den Objekten der Kunst wird genau dieser Zugriff suspendiert, so dass die Übergängigkeit als solche hervortreten kann. Auch wenn nicht alle Kunst die explizite Erfahrbarkeit von Prozessen der Wahrnehmung und Bestimmung zum Ziel hat, sind die Übergangsobjekte der Kunst doch in dieser Weise epistemisch ausgezeichnete Gegenstände – aber keine Bewohner einer von der Welt abgetrennten Sondersphäre.

IV. Bezüge

Als Nachfähre des ersten Ankers des Kleinkindes in der gemeinsamen Welt bleibt die Kunst ein Modus der Auseinandersetzung mit und der Kommunikation über die Welt. Zwischen dieser Weltbezogenheit und ihrer mühsam errungenen, vielfach infrage gestellten und doch nicht mehr einfach zurückzunehmenden Autonomie besteht eine offensichtliche Spannung, die es unmöglich macht, von einfachen Abbildungs-, Referenz- oder Determinierungsverhältnissen auszugehen. Die Frage, was die Kunst mit der Welt zu tun hat, ist ihr zentrales Problem, das noch alle kunstmanenten Gestaltungs- und Formfragen implizit gründiert. Natürlich läßt sich diese Frage weder historisch noch für alle Kunstgattungen und ihre Hybridisierungen noch auch für die unterschiedlichen künstlerischen Positionen, die sich spätestens seit dem 20. Jahrhundert finden, auf gleiche Weise beantworten. Darum geht es hier auch nicht. Die Frage ist eher, ob wir etwas gewinnen, wenn

³⁶ Zaugg: *Die List der Unschuld* [Anm. 21], 68.

wir sie in ihren unterschiedlichen Ausprägungen mit der Figur der Übergängigkeit angehen. Um sie zu erproben, möchte ich nun auf einige Beispiele und die mit ihnen zusammenhängenden Diskussionen eingehen.

Den Anfang kann dabei ein Bild von Mark Rothko machen, das eher als Anlass denn als konkretes Einzelwerk behandelt werden soll, etwa *White, Pink and Mauve* von 1954.³⁷ An dem Bild lässt sich sehr gut die innere Struktur als Übergang zwischen Simultanität und Sukzessivität zeigen: welche Beziehung es aber mit der Welt unterhalten soll, ist erst einmal unklar. Ist es die Präsentation von etwas, das es außerhalb seiner nicht gibt? Oder bezieht es sich auf die Wirklichkeit? Und wenn letzteres der Fall ist, wie geschieht dieser Bezug? Über eine Ähnlichkeitsbeziehung? Oder indem es als Zeichen für etwas verwendet wird? – Tatsächlich sind dies zentrale Fragen der Diskussion um Bildlichkeit insgesamt. Sie zeigen eine Tendenz, von fertigen, klar identifizierbaren Entitäten auszugehen, in Bezug auf die dann in einem zweiten Schritt gefragt werden kann, was sie mit einer ebenfalls klar bestimmten Wirklichkeit zu tun haben. So stellt sich das Bild ja auch dar: als klar umgrenztes Ding, das zuerst einmal alle Übergänge zur Welt gekappt hat.

Um diesen Ausgangspunkt in Frage zu stellen, möchte ich auf einen Text zurückgreifen, mit dem Bernhard Waldenfels in die Diskussion interveniert hat. Waldenfels geht davon aus, dass die genannten Fragen sozusagen zu spät ansetzen, nämlich in eben jenem Moment, in dem die Verhältnisse scheinbar geklärt sind – die Frage, was ein Bild ist, darf aber nicht erst im Museum beginnen. So schreibt er³⁸: »Was in der visuellen Erfahrung auftritt, sieht nicht nur aus *wie anders*, dem es sich mehr oder weniger angleicht, es tritt auch *mit anderem* auf.« Der entscheidende Punkt ist, dass die Gegenstände der Erfahrung selbst eine Geschichte haben, aus der auch Bildlichkeit sich speist und in die sie verwickelt bleibt. Wir können nicht von klar definierten Gegenständen ausgehen, die Ausgangspunkt und Urbild aller Vergleiche und Verweise sind, sondern die Stabilität des sichtbaren Erwas selbst geht erst aus einem Spiel von Wiederholung und Abweichung hervor.³⁹

Das Feld des Sichtbaren ist von lateralen Ähnlichkeitsbeziehungen in variablen Konstellationen durchzogen: Wenn das eine wie das andere aussieht, so ist es weder das Bild des anderen noch ein Zeichen für das andere, sondern erst einmal nur *wie* das andere – und ob es das Gleiche wie jenes andere ist oder nur so ähnlich aussieht, muss sich erst entscheiden. Es geht hier nicht um ein bestehendes Repertoire von Objekten, zwischen denen dann in einem zweiten Schritt Ähnlichkeitsverhältnisse festgestellt werden könnten. Womit wir es zu tun haben, sind die elementaren Beziehungen, auf denen die Kategorisierungen und Identifizierungen aufbauen, die

bereits in der Wahrnehmung beginnen: bevor wir schließlich etwas als etwas, also als ein *so etwas* und nicht als ein anderes sehen, das ihm nur ähnelt.

Diese Beziehungen fügen sich nicht den geläufigen Kategorisierungen, aber sie verbinden auch nicht alles auf diffuse Weise mit allem anderen. Sie liegen nicht einfach in der Welt vor, sondern hängen mit den konkreten Wahrnehmungen auf bestimmte Weise beschaffener leblicher Wesen mit bestimmten Interessen zusammen; es gibt aber nichts, was ihnen als Fundierung vorausgeht. Von hier aus hat es keinen Sinn, wie Nelson Goodman zu behaupten⁴⁰: »Anything is in some way like anything else; any sounds whatever are like soft materials or blue colors in one way or another.« Für den vollständig neutralisierten Blick, den er hier in Anspruch bringt, gäbe es gerade keinen Überschuss an Ähnlichkeit, sondern überhaupt keine, und es wäre vollkommen unverstänlich, was Klänge mit weichen Materialien oder der blauen Farben zu tun haben sollten. Wenn aber jegliches Sichtbare für jemanden – und nur solches Sichtbares gibt es – in Ähnlichkeitsverhältnisse verwickelt ist, die es überhaupt erst zu dem machen, was es ist, muss man sagen⁴¹: »Was sich zeigt, zeigt auf anderes [...]« Dieser Satz ist zentral: Das Zeigen, von dem Waldenfels spricht, ist weder Referenz noch Abbildung, sondern tatsächlich Übergang. Wenn tatsächlich alles, was sich zeigt, auf anderes zeigt, sind Bilder nicht durch einen sozusagen ontologischen Graben von den Dingen getrennt, auf die sie sich beziehen können sollen. Wichtig an Goodmans Aussage ist allerdings der Hinweis, dass die Beziehungen, auf die dieses Zeigen anspielt, nicht auf das Visuelle begrenzt sind; er hat hierfür später den Begriff der »metaphorischen Exemplifikation« geprägt. Am Ende ist damit nichts anderes gemeint, als dass die Dinge der Welt vielfältige Beziehungen miteinander unterhalten, die sich weder an kategoriale noch an logische Grenzen halten.⁴²

Ein Bild wie das von Rothko ist nicht deswegen ein besonderer Fall, weil es sich vollständig von der Welt abtrennt, sondern weil es die Vielfältigkeit dieser Beziehungen kultiviert: Indem es nur es selbst ist und keine identifizierbare Sache, ist es geradezu die Vielfalt seiner Übergänge. Es »deutet selbst durch sich hindurch«,

³⁷ Nelson Goodman: *Seven Structures on Similarity*, in: *Experience and Theory*, ed. by Lawrence Foster and J. W. Swanson, London 1970, 19–29, hier 22f.

³⁸ Waldenfels: *Spiegel, Spur und Blick* [Anm. 38], 92. Cassirer hat oben dies im Blick, wenn er vom »dynamischen Spannungsverhältnis[] zwischen dem Inhalt einer Erscheinung als solchem und ihrer darstellenden Funktionen spricht und dies in Bezug auf jeden »noch so »elementar[e]« sinnliche[n] Inhalt« konstatiert, der als »konkrete Einheit von »Präsenz und »Repräsentation« aufzufassen sei (Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*, III, Oxford 1954, 149). Die Anführungszeichen um die letztgenannten Begriffe weisen noch einmal darauf hin, dass ihre kategoriale Opposition auch hier gerade unterlaufen werden soll.

³⁹ Vgl. Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst – Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a. M. 1997. Dabei ordnet sich diese Beobachtung bei Goodman in eine sehr klar strukturierte Symboltheorie, deren Kategorien allerdings durch ihren eigenen zentralen Befund in deutliche Unordnung gebracht werden; vgl. dazu Christian Grüny: *Klangformen – Philosophische Konstellationen zur Musik*, Weilerswist 2013 (im Erscheinen), Kap. 2.

³⁷ Sammlung des Museums Folkwang, Essen.

³⁸ Bernhard Waldenfels: *Spiegel, Spur und Blick*, in: ders.: *Sinne und Kinste im Wechselspiel*, Berlin 2010, 84–104, hier 91.

³⁹ Vgl. dazu natürlich auch Jacques Derrida: *Die Stimme und das Phänomen – Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls*, Frankfurt a. M. 2003. In diesen entscheidenden Punkten ist Derrida weniger Kritiker als Interpret Husserls.

wie es in einer genialen Formulierung Hegels heißt.⁴³ »Du erinnerst an nichts«, hatte Sokrates die weiße Sache angesprochen. Das Bild von Rothko erinnert an vieles; möglicherweise ist der Schatz dessen, auf das es zeigt, sogar größer als im Falle einer klar erkennbaren Abbildung. Es ist kein Zeichen für Rote, für die Unmerklichkeit des Übergangs zwischen klar Unterschiedenem, für Schwere und Leichtigkeit, für das affektive Leben der Farben, aber es geht in der Realisierung durch einen Betrachter dorthin über. Keine Kunst, auch nicht die scheinbar weltlose Musik, entkommt diesen nie vollständig kontrollierbaren, aber auch nicht zufälligen Verhältnissen.

V. Verfassung

Es mag nun aber sein, dass man sich weder mit dem Angenehmen noch mit den zahlreichen, aber nicht eindeutig festzumachenden Übergängen zufrieden gibt und eine naheliegende, geradezu klassische Frage stellt: die nach der Bedeutung. So berechtigt und naheliegend diese Frage erscheint, so eigenartig kommt sie doch daher. Was Nicholas Cook in bezug auf Musikstücke bemerkt, gilt auch für andere Kunstgattungen – etwa für das Bild von Rothko: Zu fragen, was es bedeutet, erscheint »curiously unmotivated«.⁴⁴ Warum muss man angesichts des Bildes oder des Stücker Instrumentalmusik nach der Bedeutung fragen? Was für eine Art von Antwort erhofft man sich? Die Frage traut den Gegenständen zu wenig zu, als würde erst der explizite Ausweis, wozu das Ding da sei und was mit ihm anzufangen sei, ihm Legitimität verschaffen und als wären Musik und Bild nicht schon selbst etwas, das auch ohne etwas zu »bedeuten« vielfältige Beziehungen zur Welt unterhält.

Dennoch ist die Frage natürlich nicht einfach abzuweisen, und hier kommt der zweite Aspekt des Erscheinens ins Spiel, von dem Waldenfels gesprochen hatte: Nicht nur sieht das Erscheinende wie etwas anderes aus, sondern es erscheint auch mit anderem, in einem Kontext. Dieser Kontext ist kaum einzugrenzen; er reicht von der jeweiligen Präsentationsform über den Diskurs, der sich um es angelagert hat, bis zu den Assoziationen der Betrachter, die in der Regel nicht so beliebig und »subjektiv« sind, wie man vielleicht meinen mag. Das Nachdenken und die Kommunikation über die Kunst und der selbst kulturell geprägte Schatz an Assoziationen stehen der Realisierung nicht wie nachträgliche und im Grunde sekundäre Supplemente gegenüber, sondern gehen mit in sie ein, ebenso wie andere Medien, die dem jeweiligen Gegenstand tatsächlich oder assoziativ beigesellt sind. Um die Musik als Beispiel zu nehmen: Die Szenen, die eine musikalische Hermeneutik zu den Stücken imaginiert, von brennenden Städten bis zu ganzen Lebenswegen, bilden eine Art virtuelle Multimedialität, die weder eindeutig zur Sache noch eindeutig nicht dazu gehört. Wenn Rusemeyer schreibt, dass »[z]um Artefakt der Kunst

[...] seine Geschichte im Feld, der Kontext seiner semiotischen Verweisungen, die Spuren in anderen semiotischen Ketten – etwa der Politik, der Wissenschaft, der Wirtschaft oder der Religion – und seine kommunikative Zirkulation«⁴⁵ gehören, so sollte das gerade nicht so verstanden werden, dass diese Bezüge von ihm wegführende Spuren ins Anderswo sind. Nicht zufällig beschäftigt sich das Buch, in dem sich der zitierte Nicholas Cook trotz aller Vorbehalte der Bedeutung in der Musik zuwendet, mit »musical multimedia«. Dabei geht es zuerst einmal um reale Zusammenordnungen unterschiedlicher Medien – klassischerweise Musik und Sprache oder Musik und Tanz, bis hin allerdings zum Werbefilm und dem Musikvideo –, dann aber auch um die institutionellen und diskursiven Kontexte, die ebenfalls einen wesentlichen Beitrag zu dem liefern, was wir der Musik an Bedeutung zuzuschreiben geneigt sind.

Vielleicht noch mehr als die Instrumentalmusik rufen abstrakte Gemälde wie das von Rothko gerade in ihrem Gestus vollständiger Selbstgenügsamkeit umso deutlicher nach Realisierung, Kommentar und Kritik. Bei vielen Künstlern, etwa bei Barnett Newman, beginnt dieser Kommentar bereits bei der Betitelung als elementarer Form der Multimedialität: Titel wie *Vir heroicus sublimis*, *Here* oder *The command* sagen nicht, was auf den Bildern zu sehen ist, sie beeinflussen aber ihre Realisierung und rücken sie in ein bestimmtes Licht. Aber auch ohne Titel liegt im Verweis auf andere Bilder, auf Figurenationen anderer Sinnesbereiche, auf mediale, institutionelle und diskursive Kontexte eine untlgbare, sozusagen virtuelle Multimedialität, die die Isolation des schweigenden Bildes aufgehoben hat, sobald die Realisierung sich ans Werk macht. Rémy Zaugg hat in seiner Auseinandersetzung mit einem Werk von Donald Judd, *Untitled (six cold rolled steel boxes)*, der er ein ganzes Buch gewidmet hat⁴⁶, eine Art Protokoll einer solchen komplexen multimedialen Realisierung vorgelegt, das in seiner Ausführlichkeit und Differenziertheit besonders eindrücklich ist. Entscheidend ist dabei, dass Zaugg seine Ausführungen niemals als Selbstzweck, sondern immer als Hilfsmittel der Wahrnehmung des Werks begreift. Was man dennoch sieht, ist, dass Reinheit hier so wenig zu haben ist wie Eindeutigkeit. Die Auseinandersetzung mit abstrakter Kunst – man hätte auch die »absolute«, also die programm- und textlose Musik heranziehen können – soll hier dazu dienen, auf die Übergängigkeit auch dieser scheinbar reinen Formen autonomer Kunst hinzuweisen. Bei allem Reichtum der Beziehungen ziehen sich Rothkos und Newmans Bilder aber doch immer wieder in ihren Rahmen zurück, und der Betrachter von Judds Objekten fällt auf ihre nackte und schweigende Existenz zurück. Ihre dezente Ordentlichkeit hat höchstes Anregungspotential für die Wahrnehmung wie für das Denken – aber sie machen es der philosophischen Auseinandersetzung

⁴³ Vgl. G. W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I (Theorie Werkausgabe, XIII)*, Frankfurt a. M. 1970, 23.

⁴⁴ Nicholas Cook: *Analysing Musical Multimedia*, Oxford 1998, 4.

⁴⁵ Rusemeyer: *Diagramme* [Anm. 6], 79 f. Rusemeyers Buch liefert Beispiele für eine explizite Herstellung solcher Multimedialität in theoretischer Absicht und die Mobilisierung der so erzeugten Resonanzen. Für den Versuch eines Unterausens der falschen Alternativen zwischen Zuwendung zur Sache und ihrer Wahrnehmung und einer Aktualisierung ihrer historischen und sachlichen Bezüge vgl. Claus Volkemann: *Rembrandt – Anatomie eines Bildes*, München 2004.

⁴⁶ Vgl. Zaugg: *Die List der Unschuld* [Anm. 21].

am Ende vielleicht doch zu leicht, insofern sie sie von allein herbeizurufen scheinen und ihr die Möglichkeit geben, sich selbst in den Objekten wiederzufinden. Fast könnte man sagen: Die ruhige Entfaltung der Werke bedarf nicht der Philosophie, sie ist bereits Philosophie. Was aber ist mit einer manifesten Multimedialität, die sich von der Reinheit und auch von den traditionellen Bahnen verabschiedet und die Übergängigkeit ausdrücklich kultiviert – bis hin zum Hinaustreten in die Welt? Adorno hat in den sechziger Jahren von einem »Verfransungsprozess«⁴⁷ der Künste gesprochen, von einem Übergehen der einzelnen Gattungen ineinander, einer wechselseitigen Übernahme ihrer Formlogiken. Es sind diese manifest verfranseten Werke, die für die Philosophie eine größere Herausforderung darstellen, und meine letzten beiden Beispiele gehen in diese Richtung – dieseits allerdings der emphatischen Kultivierung des Durcheinanders, die die Happenings der fünfziger und sechziger Jahre praktiziert haben.

Das erste ist die Performance *Cheap Lecture* von Jonathan Burrows und Matteo Fargion. Während ihr Stück *Both sitting duet*, als Beispiel impliziter Multimedialität gelten kann⁴⁸, nutzt *Cheap Lecture* selbst unterschiedliche künstlerische Medien und nimmt, was mich hier besonders interessiert, auch noch die explizite Reflexion in sich selbst auf. Sie nimmt so, wie man vielleicht sagen könnte, einen Teil ihrer Realisierung schon vorweg und vervielfältigt dadurch die Zusammenhänge und Übergänge noch einmal deutlich.⁴⁹

Das Stück benutzt rhythmisierte Rezitation, eingespielte Musik, Projektionen von Sprache und Bewegung. Es wird zusammengehalten von einer zeitlichen Struktur, die es von John Cages *Lecture on Nothing* geborgt hat – eine Hintergrundinformation, die man als Rezipient nicht mitbringen muss, weil man sie im Stück selbst geliefert bekommt. Dieses Explizitmachen dessen, was vorgeführt wird, begleitet das ganze Stück und beginnt direkt am Anfang. Zu einem repetitiven Klavierakkord rezitiert Fargion: »When we least think we are working is when we begin to work.« Es folgen Reflexionen über Anstrengung und Leichtigkeit, über Konzentration und deren Schwierigkeiten bei einer komplizierten Rezitation in hoher Geschwindigkeit, über Komposition, über Tanz, über den Zusammenhang der unterschiedlichen Medien, die Situation der Aufführung, die möglichen Assoziationen der Zuschauer usw. Man hat beinahe den Eindruck, dass alle Gedanken, auf die man beim Zuhören und –sehen kommen könnte, ausgesprochen und alle Fragen, die sich einem stellen, beantwortet werden, ehe man sie für sich wirklich formuliert hat. Insofern läuft man der Sache durchweg hinterher und kann sich kaum in eine reflexive Distanz zurückziehen – denn die ist bereits eingebaut. All dies geschieht aber in Form einer künstlerischen Gestaltung, die an keiner Stelle in eine bloße Übermittlung gedanklicher Inhalte abrutscht.

⁴⁷ Theodor W. Adorno: *Die Kunst und die Künste*, in: ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft I (Gesammelte Schriften, X.1)*, Frankfurt a. M. 1977, 432–453, hier 433.

⁴⁸ Vgl. dazu Grüny: *Klangformen* [Anm. 42], Vorspiel.

⁴⁹ Zu sehen unter http://www.youtube.com/view_play_list?p=F77999EE546B57778 (abgerufen im Januar 2013).

Der Rezipient müht sich, all dem zu folgen und das Zusammenwirken und den ausdrücklichen Bezug der einzelnen Ebenen aufeinander nachzuvollziehen. Eher davor kapituliert, wird er direkt angesprochen und beruhigt: »If you have difficulties putting together what you see and hear, allow it gently perhaps to flow over you. [...] You can relax and trust that slowly, as we continue, some sense will slowly be made. Slowly.« Die mehrfache Evokation von Langsamkeit hat einen mehrfachen Sinn: Zuerst einmal erscheint sie als deutlicher Kontrast zur sonstigen Geschwindigkeit der Performance, die hier tatsächlich gedrosselt wird. Vor allem aber scheint Burrows zu scherzen, und in der Tat lacht das Publikum an dieser Stelle zuverlässig. Der Humor der Sache ist einer der Faktoren, die es den Rezipienten ermöglichen, sich zu entspannen. Er darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Sache ernst ist. So weist die zitierte Passage auf eine mehrschichtige Zeitlichkeit in der Realisierung des Stückes hin: Dem blitzartigen Verfolgen der Wendungen, Bezüge und Reflexionen des Stückes läuft parallel ein langsames sich Entfalten eines Eindrucks, was dort eigentlich vorgeht.

Der Gesamteindruck, der am Ende zurückbleibt, ist durchaus geschlossen und stimmig, auch wenn es nicht gelungen sein wird, allen Wendungen zu folgen und allen Hinweisen nachzugehen. Was allerdings als offene Frage zurückbleibt, ist die, was wir eigentlich gesehen haben – eine künstlerische Performance? Ein Theaterstück? Einen Vortrag? Die vorgeführten Gedanken und Reflexionen waren durchweg auf einem hohen Niveau und hätten auch Bestand in einem theoretischen Kontext (und einige von ihnen finden sich auch tatsächlich in Burrows' Buch *A Choreographer's Handbook* wieder⁵⁰). Die gedankliche Schärfe beeinträchtigte aber nicht die künstlerische Gestaltung, die ebenfalls überzeugen kann. Wenn es an einer Stelle am Anfang heißt »Nothing should now break the surface of the music«, so ist dies – wie so gut wie alles in diesem Stück – ernst und ironisch gebrochen zugleich: Tatsächlich wird das gesamte Stück in allen seinen unterschiedlichen Registern einer quasi-musikalischen Gesamtorganisation unterworfen. Insofern diese alles durchdringt, wird sie von nichts durchbrochen, weil außer ihr nichts da ist. Faktisch wird man aber pausenlos auf andere Ebenen gelenkt, ohne allerdings je ganz aus der »Musik« hinauszutreten. Fast könnte man sagen, dass das Stück sich selbst unentrinbar macht, denn während auch der, der drinnen ist, immer auch draußen ist, ist auch der, der hinausfällt, noch drinnen. Die komplizierte multimediale Struktur gestaltet und reflektiert ihre Übergänge und webt aus ihnen ein Ganzes, das nicht mehr sagen lässt, was es eigentlich ist. Auch wenn das Stück weder ein Ding ist noch einfach unbestimmt, bleibt es als weiße Sache zurück.

Was das Stück aber niemals in Frage stellt, ist seine Herausgehobenheit aus der alltäglichen Wirklichkeit. Es findet auf einer Bühne statt, hat einen Anfang und ein Ende und unterscheidet unmissverständlich zwischen aufführenden und Rezi-

⁵⁰ Vgl. Jonathan Burrows: *A Choreographer's Handbook*, London / New York 2010. Ausgehend von der Kategorie der *lecture performance*, die gerade en vogue ist, müsste man das Stück trotz allem eindeutig auf der Seite der Performance verorten.

pienten. Die Verfransung findet zwischen den verschiedenen künstlerischen Medien und zwischen Kunst und Reflexion statt, aber sie stellt ihre eigene Rahmung nicht in Frage. Das aber tut mein letztes Beispiel, das weniger eine innerkünstlerische Verfransung vorführt als eine zwischen Kunst und Wirklichkeit.

VI. Öffnung

Zwanzig Jahre nach seinem Buch über Judd hat der bereits erwähnte Remy Zaugg in dem kleinen französischen Dorf Blessey ein langfristiges Projekt realisiert, das einen radikalen Gegenpol zur selbstgenügsamen Ordnung der abstrakten oder minimalen Kunst bildet. Über die Vermittlung der »Nouveaux commanditaires« (Neue Auftraggeber), einer Initiative, die es Bürgern ermöglicht, als Auftraggeber für Kunstprojekte vor allem im öffentlichen Raum aufzutreten, hat Zaugg von 1998 an über acht Jahre hinweg an einer Umgestaltung eines für das Dorf wichtigen Platzes gearbeitet; das Projekt wurde schließlich 2007, ein Jahr nach seinem Tod, vollendet.⁵¹ Die Realisierung war dabei alles andere als gradlinig. Während die Bewohner des Dorfes an die Errichtung einer Skulptur dachten, hatte Zaugg größeres und vor allem anderes im Sinn: Er machte sich an den schwierigen und von kontroversen Diskussionen begleiteten Prozess der Umgestaltung eines ganzen Areals, der nicht nur die räumliche Umgebung des Dorfes neu gestaltet, sondern in seinem Verlauf auch massiv in die sozialen Strukturen eingegriffen hat. Auch wenn die tatsächliche Gestaltung auf Zauggs Pläne zurückzuführen ist, begreifen sich die Bewohner zu Recht als Mitgestalter: Ihnen wurde kein Kunstwerk vor die Nase gesetzt, sondern sie wurden in seine Realisierung verwickelt – ganz konkret als diejenigen, die Mauern errichten und Gebäude abreißen, und im weiteren Sinne als die, um deren unmittelbare Umgebung es ging und die auf unterschiedliche Weise überzeugt und beteiligt werden mussten.

Es ist bemerkenswert, wie der Bürgermeister des Dorfes am Ende emphatisch vom künstlerischen Charakter der Handlungen spricht, die im Rahmen des Baues vollzogen wurden – nicht als Etappen in der Verfertigung eines Werks und bezogen auf das Ergebnis, sondern in sich: Der soziale und materielle Gestaltungsprozess erscheint ihm selbst als Kunst. Interessant ist auch, dass die Beteiligten bei allem dennoch von einem Werk sprechen. Es hat einen materiellen Anker in einem Teich, einer Art Stauwand aus 200 Tonnen Beton und einer Reihe von Begrenzungsmauern und Baumpflanzungen, aber es lässt sich für keinen der Beteiligten auf diese sichtbaren Gestaltungen reduzieren. Die filmische Dokumentation beginnt mit dem eingeleiteten Satz »Who can now say what art is meant to be?«. Das ist in der Tat eine der zentralen Fragen, die das ganze Projekt aufwirft. Es lohnt sich, sie sorgfältig anzusehen: Gefragt ist nicht danach, was Kunst ist oder

sein kann, sondern wer dies sagen kann. Genauer: wer sagen kann, was die Kunst zu sein hat. Es geht genau um die Geste der Grenzziehung, die aus der Frage »Was ist Kunst?« ein normatives Unternehmen macht. Das Projekt in Blessey stellt diese Grenzziehungen auf unaufdringliche Weise in Frage, ohne eine wirkliche Grenzübertretung zu praktizieren.

Es stellt sich damit in eine Reihe von Projekten städtebaulich-sozialer Kunst, als deren prominentestes Beispiel wohl Beuys' *7000 Eichen* von 1982 gelten kann (das im übrigen ebenfalls erst ein Jahr nach dem Tod des Künstlers, nämlich 1987, zu Ende geführt – oder besser: in die Freiheit entlassen – wurde). Die Frage, die in Kassel und nun in Blessey aufgeworfen wurde, ist nicht identisch mit dem klassisch avantgardistischen Versuch, die Grenze zwischen Kunst und Leben aufzuleben, und auch keine »engagierte« Kunst. Was sie erreichen, ist genau das, was die zitierte Frage formuliert: Man kann schlicht nicht mehr sagen, wo die Kunst anfängt und wo sie aufhört.⁵² Während es bei *Cheap Lecture* um die Frage ging, welchem kulturellen Bereich das innerhalb klarer Grenzen situierte Stück zuzuordnen ist, stehen hier die Grenzen selbst in Frage. Niemand ist mehr imstande, eine klare Grenze zu ziehen, die nicht sofort wieder bezweifelt werden könnte. Allein das materielle Ergebnis für das Werk zu halten ist, wie wir gesehen haben, nicht plausibel. Aber auch die umgekehrte Bewegung nicht, den gesamten Prozess zum Kunstwerk zu erklären, trägt nicht wirklich. Was soll das für eine Gesamtheit sein? Umfasst sie die Bestellung des Betons und seine Anlieferung durch eine Baufirma? Oder die Scheidung eines Paares, die dem Bürgermeister zufolge unmittelbar mit dem Projekt zusammenhängt? Und, aus der Perspektive der klassischen Kunstphilosophie: Kann etwas, das derart offen sozial wirksam ist, überhaupt noch Kunst sein?

Von der Realisierung des Werkes als seiner Entfaltung in der Rezeption, wie der Begriff hier verwendet wurde, war dabei noch gar nicht die Rede. Die wenigen Touristen, die nach Blessey kommen, um ein Werk von Remy Zaugg zu sehen, sind dabei wohl das geringere Problem – aber was ist mit den Dorfbewohnern, die auf dem Dammbänken sitzen und angeln? Man kann nicht sagen, dass sie ein Kunstwerk zu alltäglichen Zwecken missbrauchen, denn die alltägliche Nutzbarkeit ist ja in der Sache angelegt und gewünscht. Sie sind aber auch keine Kunstbetrachter, sondern eben Angler. Hat das materielle Werk also eine Kunstdimension und eine, die dem Alltag zugehört? Auch hier scheitert der Versuch, eine nun innere Grenze zu ziehen, ebenso sehr wie die Ausweitung ins Totale.

⁵² In gewisser Hinsicht ist Zauggs Projekt nicht das radikalste seiner Art; es greift aber gerade in seiner stillen Beharrlichkeit denkbar tief in die sozialen Zusammenhänge ein, ohne es auf explizite Intervention anzuzeigen. Einen Überblick über andere Formen intervenentieller Kunst und einige theoretische Perspektiven gibt *Living as Form – Socially Engaged Art from 1991–2011*, ed. by Nato Thompson, Cambridge, MA 2012. Die Überemphase, mit der die politische und gesellschaftliche Intervention durch die Kunst in den vergangenen Jahren gerade von Kuratoren gefördert und gefeiert worden ist, lässt bisweilen Sehnsucht nach abstrakten Tafelbildern im White Cube aufkommen (vgl. exemplarisch zur 7. Biennale Berlin *Forget Paris*, hg. von Arthur Zmijewski und Joanna Warsza, Köln 2012, wo das Manifest die Reflexion weitgehend abgelöst hat).

⁵¹ Vgl. dazu die Dokumentation von François Hers und Jérôme Poggi: *The New Patrons of Blessey* (2008), zu sehen unter <http://vimeo.com/5992443> (abgerufen im Januar 2013).

Wenn das Projekt von Blessey sich auf dem Übergang von Kunst und Alltagswelt aufhält, so tut es das, ohne den Unterschied grundsätzlich zu verwischen oder in Frage zu stellen. Es kann keine Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Leben geben; was es gibt, sind immer neue Akzentuierungen und Gestaltungen des Übergangs zwischen beiden an immer wieder unterschiedlichen Orten. Während die musale Kunst und die konzertante Musik die scharfe Abgrenzung pflegen, ohne sie je wirklich radikal ziehen zu können, begibt sich Zaugge weit in die Alltagswelt hinein, ohne die Grenze aufheben zu können. Den Ergebnissen ist eines gemeinsam: dass sie Übergangsobjekte sind.

VII. Natur

Mit der Frage, womit wir es eigentlich zu tun haben, die Bilder, Performances und Aktionen gleichermaßen deutlich, wenn auch auf vollkommen unterschiedliche Weise aufwerfen, kehren wir zur weißen Sache Valéry's zurück. Für Sokrates stand ja genau diese Frage am Anfang: »Du erinnerst an nichts, gleichwohl bist du nicht gestellos«, lautete seine Ansprache an den fätschlaffen Gegenstand. Die erste und wichtigste Frage war für ihn die, ob es sich überhaupt um ein Kunstobjekt oder um einen natürlichen Gegenstand handelt. Erst wenn diese Frage geklärt ist, ist er bereit, sich ernsthaft mit ihm zu beschäftigen. Erst dann würde er sich daran machen, die Nicht-Gestellosigkeit zur Gestalt zu realisieren. Der Eindruck, die Sache erinnere an nichts, ist aus dieser unsicheren Situation zu verstehen und würde sich verflüchtigen, sobald er die Arbeit der Realisierung in Angriff nähme: Sie lässt sich nicht als etwas Bestimmtes identifizieren, erinnert aber zweifellos an zahlloses andere, von anderen Dingen bis zu Gesten und affektiven Zuständen. Aber Sokrates möchte eine Beglaubigung dafür, sich auf diese Suche mit unsicherem Ausgang einzulassen, eine Sicherheit, die ihm die Sache verweigert.

In allen ihren Dimensionen ist die Übergängigkeit der Kunst verantwortlich für eine untliegbare Offenheit und Unsicherheit – nie kann ich sicher sein, ob meine Auffassung der Sachen eher meine private Projektion oder eine genuine Realisierung ist, ob die Assoziationen und Bezüge – die »Bedeutungen« – abwegig oder treffend sind und wo die Grenzen der Sache verlaufen. Die Unentscheidbarkeit zwischen Kunst und Natur, um die es jetzt geht, ist die letzte (oder erste) dieser Unsicherheiten. Man könnte vermuten, dass zumindest an dieser Stelle Sokrates' weiße Sache untypisch ist, weil sich die Frage in der Regel zweifelstfrei beantwortet lässt. Aber auch hier trifft Valéry einen entscheidenden Punkt: Jede Kunst hat ein Moment des Naturhaften. In der *Kritik der Urteilskraft* macht Kant hierzu eine wichtige Beobachtung⁵³: »Die Natur war schön, wenn sie zugleich als Kunst aussah; und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewusst sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht.« Wissen und Erscheinung

widerstreiten miteinander, und gerade dies macht die eigentliche Qualität der Sache aus. Bei Kant ist es der Überschuss über jede Form der Regelpoetik, also des Lehr- und Lernbaren, der als »Natur im Subjekt« oder »Genie« dem Künstler gutgeschrieben wird.⁵⁴ Letztlich ist das aber nichts als ein Erklärungsversuch dafür, dass dieser Überschuss sich in den Gegenständen findet. Vielleicht sollten wir ihn dort belassen.

Dass die Kunst naturhaft sein soll, hat dann nichts mit Originalität zu tun oder mit ihren organischen Formen, sondern steht für einen Zug, der die Winnicott'sche Realitätsprüfung noch einen Schritt weiter treibt: Die entscheidende Frage für die Übergangsobjekte war es, ob sie die imaginierte Zerstörung überleben, ob sie sich also als Teil einer gemeinsamen Wirklichkeit herausstellen, die dem eigenen Zugriff Widerstand leistet. Naturhaft aber sind sie, insofern sie sich menschlicher Machbarkeit und Verfügbarkeit und den Intentionen ihrer Schöpfer insgesamt entziehen: in ihrem Dasein und ihrem Schweigen.

Auch wenn dies für den Rothko plausibel erscheint, mag es insbesondere angesichts des Projekts von Blessey abseitig wirken. Sicherlich gibt es einen Überschuss an Gestaltung und Bedeutung über die Intentionen der Beteiligten, und dieser Überschuss macht das Projekt erst zu dem, was es ist. Aber man wird ihn vermutlich eher auf die unvorhersehbare Dynamik der Interaktion zurückführen und damit als soziales Phänomen beschreiben. Kommunikation ist es, die nicht in den Intentionen und der Verfügung der Beteiligten aufgeht, und sie ist in Blessey ebenso unmittelbarer Bestandteil der Sache wie die realen Umgestaltungen des Dorfes, die am Ende stattgefunden haben. Mir scheint aber, dass das nicht ausreicht. Tatsächlich würde ich Kant und Valéry's Intuition ernst nehmen. Wie ich sie hier lese, zielen sie auf ein Moment der Unverfügbarkeit, das weder auf Künstler noch auf Rezipienten noch auch auf einen kommunikativen Überschuss zurückführbar ist. Dieses Moment liegt nicht einfach vor, sondern scheint auf in den Brüchen und Spannungen zwischen Vorlegendem, expressiven und konstruktiven Intentionen, Projektionen und kulturellen Kontexten, also letztlich im Widerstand der Sache gegen jegliche Vereinnahmung. Bei aller Realisierungsbedürftigkeit entziehen sich die Sachen durch ihr bloßes Dasein der Aneignung – wenn sie wirklich gelungen sind. Man kann sie nicht machen, man kann sie nicht konsumieren, und man kann sie nicht haben. Am Ende gehören sie niemandem. Das müsste auch für das Projekt gelten: Es ist dann mehr als ein soziales Entwicklungsprojekt, wenn es sich in seiner Realisierung als fremd, als nicht vollständig gesteuert herausstellt. Es ist nicht nur so, dass niemand vorher wusste, was geschehen würde, auch der Künstler nicht. Man weiß es auch hinterher nicht.⁵⁵

⁵⁴ Vgl. ebd., B 181 ff.

⁵⁵ Nichts anderes sagt Adornos viel zitiert und in seiner Prägnanz unübertroffener Satz: »Die Gestalt aller künstlerischen Utopie heute ist: Dinge machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind« (Theodor W. Adorno: *Vers une musique informelle*, in: ders.: *Maskelische Schriften I-III* [Gesammelte Schriften, XVII], Frankfurt a. M. 1978, 493–540, hier 540).

Man darf hier nicht in Mystifikation verfallen und die Naturhaftigkeit als positiv vorliegende annehmen. Markiert wird sie genau von jenem Moment der Unentscheidbarkeit, der Sokrates die weiße Sache schließlich ins Meer werfen lässt. Es ist aber auch nicht damit getan, sie bloß festzuhalten, was sich lediglich als subtilerer Versuch herausstellen mag, sie loszuwerden. Die Formen, sich der Kunst zu entledigen, sind höchst verschieden – von ihrer rückstandslosen Auflösung in Text bis zum sterilen Beharren auf künstlerischer oder musikalischer Reinheit. Die weiße Sache nicht ins Meer zu werfen, bedeutet aber, ihre Übergänge zu vollziehen und sich am Ende der Unsicherheit auf Dauer auszusetzen. Kunst mag von Können kommen, aber sie zielt auf das Nicht-Können. Wenn wir wirklich wissen, was eine Sache ist, wird sie keine Kunst gewesen sein.