

Materialität und Bildlichkeit

Dieter Mersch

Pluralität der Bildbegriffe

„Das' Bild ist eigentlich ein ‚leerer Signifikant‘; der Ausdruck bezeichnet nichts Spezifisches – oder, was das gleiche bedeutet, zu vieles auf einmal. Weder lässt es sich *als* etwas Bestimmtes adressieren noch verfügt es über einen stabilen Referenten, vielmehr haben wir es nur mehr mit *Bildern im Plural* zu tun, mit einem Ensemble visueller Medien oder medialer Formate, die im weitesten Sinne das ‚Auge‘ und die innere Anschauung betreffen. Tatsächlich umfasst der Bildbegriff so Heterogenes wie Phantasmagorien oder Metaphern, Skulpturen und Ikonen, Diagramme, Installationen oder Bewegtbilder, aber auch reine Farbfelder, automatisch produzierte Graphen und chromatische Serien von Pixeln, die alles, was auf einem Bildschirm erscheinen kann, tendenziell zu einem ‚ikonischen Effekt‘ werden lassen. Kann allen diesen verschiedenen Typen von Sichtbarkeiten und Sichtbarmachungen, die nur wenige Beispiele anreißen, das einheitliche Prädikat ‚bildlich‘ zugeschrieben werden? Klar ist nicht einmal, ob sie über gemeinsame Merkmale verfügen, ob z.B. allen gleichermaßen eine ‚Materialität‘ anhaftet – oder, wie bei ‚mentalinen Bildern‘, ob es sich überhaupt um etwas Sichtbares oder aus der Sichtbarkeit Abgeleitetes handelt bzw. in welchem Verhältnis die ‚Einbildung‘ (*imaginatio*) zur Vorstellung und Bildlichkeit steht. Die Sprache unterhält zu diesen, bloß heuristisch aufgezählten Termini komplexe Beziehungen, sodass wir eher mit einer losen Sammlung von Assoziationen, mit einem Gewebe aus Ambiguitäten und Überschneidungen mit ‚unscharfen‘ Rändern konfrontiert sind als mit präzisen Grenzverläufen und eindeutigen ‚De-finitionen‘. Deutlich wird vielmehr, dass zwischen ihnen zwar ein Zusammenhang, gleichsam ein Kontinuum besteht, dass aber zwischen den einzelnen Kategorien keine strikten Unterscheidungen gezogen werden können – ja, sieht man sich die eingangs aufgezählte heterogene Reihe an, ist auffällig, dass vor allem seit den ebenso ‚entgrenzenden‘ wie ‚dekonstruktiven‘ Verfahren der künstlerischen Avantgarden zwischen ihnen zahlreiche Vermischungen und Übertritte existieren, sodass wir korrekterweise von ‚Hybriden‘ sprechen müssten: Negative Ikonen (Malewitsch) oder Diagramme in Gestalt von Skulpturen (Bochner), ferner Videoinstallationen mit Filmsequenzen (Viola) oder Environments als begehbare Bilder (Kienholz), schließlich aus ‚Realpixeln‘ zusammengesetzte analoge Photographien (Gurski) oder, wie die berühmten Fettecken, Objekte unklarer Definition und Herkunft (Beuys), um nur einige zu nennen. Dass alle diese verschiedenen Formen oder Verfahrensweisen einer materiellen Grundlage bedürfen, dass sie in Raum und Zeit operieren oder sich dem Blick darzubieten suchen, dass sie eines ‚Trägermediums‘ bedürfen, um ‚sich zu zeigen‘, scheint dabei auf der Hand zu liegen – welche Rolle diese unterschiedlichen ‚Materialitäten‘ jeweils spielen und in wie weit sie – zuweilen auch ‚unfüglich‘ – in die visuellen Prozesse eingreifen, sie modifizieren oder unterlaufen, jedoch nicht.

Wir werden im folgenden alle diese Frage – insbesondere die Frage danach, *was* jeweils unter einem ‚Bild‘ zu verstehen ist, *wann*, in Anklang an Nelson Goodmans Kunsttheorie, ein

‚Bild‘ ist,¹ welche generellen Bedingungen Visualisierungen unterliegen, wie ‚mentale‘ von ‚nichtmentalen Bildern‘ abgegrenzt werden können oder was ‚Materialität‘ in Ansehung des Bildlichen bewirken oder bedeuten kann – nicht wirklich beantworten können, jedenfalls nicht auf direktem Wege; stattdessen werden wir einen Umweg über die Geschichte sowohl der *Theorie* als auch der *Praxis der Bildlichkeit* suchen – nicht nur der Geschichte der Bilder und ihrer Derivate, soweit sie selbst Theorien *sind*,² sondern vor allem auch jener Geschichte der Diskurse, die vom ‚Bild‘ oder im allgemeinen von ‚Kunst‘ sprechen, um ihnen ebenso sehr eine Anzahl allgemeiner Attribute und Bestimmungen zuzuweisen, wie sie im selben Maße das, was wir als ‚Bildlichkeit‘ oder ‚Ikonizität‘ bezeichnen, verfehlen. Insbesondere werden wir nicht der Versuchung erliegen, *Konstitutiva* oder grundlegende Eigenschaften zu rekonstruieren: statische Konditionen, Aprioritäten oder transzendente Bedingungen der Möglichkeit, vielmehr, unter dezidierter Kritik gängiger philosophischer Ansätze, lediglich ‚Modelle‘ untersuchen, an denen wiederum *Praktiken* auffallen. Es ist also, neben dem Begriff der ‚Materialität‘, der Begriff der ‚Praxis‘, den wir ins Zentrum rücken; oder, um genauer zu sein: wir analysieren Bildliches – Ikonizität als *visuelles Prinzip* – unter der Perspektive materieller Praktiken, durch die allererst dem ‚Auge‘ etwas geboten bzw. ‚präsentiert‘ wird, d.h. *etwas* zur ‚Anschauung‘ oder ‚Erscheinung‘ kommt. Materielle Praktiken, *durch* die etwas hervorgebracht, etwas auf- oder hergestellt wird oder zu einer Darstellung oder Wahrnehmung gebracht wird, nennen wir – unter Hervorhebung der beiden Seiten der ‚Materialität‘ und der ‚Durchheit‘ im Sinne einer ‚Durchwirkung‘ oder ‚Durcharbeitung‘ – *mediale Praktiken*: Die Präposition ‚durch‘ – griechisch *dia*, lateinisch *per* – unterstreicht ihren Vollzug *in* der Welt, gleichsam ihre ‚dichte Durchdringung‘ oder ‚Passage ohne Sprünge, die an den Akt des *performare* gemahnt, weniger im Sinne der Austin-Searleschen „Illokution“, als vielmehr einer „Perlokution“, *durch* die etwas anderes erwirkt oder ausgelöst wird. Hatte Austin den kausalen Charakter der „Perlokution“ betont, ist es für uns die Differenz und vor allem das Nichtintentionale, das im Perlokutionären zur Geltung kommt, durch das sich etwas manifestiert, was von den zugrunde liegenden Regeln, Formen oder Konventionen nicht gedeckt wird und dessen Resultate offen und unerwartet bleiben.³

Tatsächlich lässt sich zudem auf diese Weise ein Begriff der Performation gewinnen, der auf alle medialen Praktiken anwendbar ist und nicht nur für die Sprache reserviert bleibt – wir haben insbesondere diesen Begriff des Medialen, ausgehend von seiner konstitutionellen Negativität⁴ und orientiert an den Präfixen ‚Dia‘ (statt des ‚Meta‘ der Metaphorisierung, der Übertragung oder Übersetzung) und ‚Per‘ (statt des ‚Trans‘ der Transgression, des Transfer und der Transformation) an anderer Stelle vorläufig zu entwickeln versucht;⁵ in Bezug auf eine Theorie der Bildlichkeit führt die Bestimmung insbesondere zu einer Revision des Aristotelischen *Diaphanen*, der ‚Durchscheinung‘ (*diaphaino*) oder ‚Durchsehung‘ (*per-*

¹ Vgl. Nelson Goodman, *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt/M 2. Auf.l. 1993, S. 76ff.

² Vgl. dazu insb. William J. Tom Mitchell, *Picture Theory*, University of Chicago Press 1994, bes. p. 35ff.

³ Zur Differenzierung zwischen Illokution und Perlokution und der Auszeichnung des Perlokutionären im Performativen vgl. Dieter Mersch *Performativität und Ereignis. Überlegungen zur Revision des Performanz-Konzeptes der Sprache*, in: Jürgen Fohrmann (Hg.), *Rhetorik. Figuration und Performanz*, Schriftenreihe Germanistische Symposien, Berichtband 25 2004, S. 502-535.

⁴ Ders., *Tertium datur. Einleitung in eine negative Medientheorie*, in: Stephan Münker, Alexander Roesler (Hg.): *Was ist ein Medium*, Frankfurt/M, 2008, S. 304-321.

⁵ Ders., *Meta / Dia. Zwei unterschiedliche Zugänge zum Medialen*, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, Hamburg 1. Jg. (2010), No. 2, S. 185-208.

spectiva), die überhaupt erst etwas sehen lässt oder in eine Sichtbarkeit stellt: *diaphaino* bezeichnet – im Unterschied zu seiner lateinischen Übersetzung ‚Transparenz‘ – das ‚Erscheinen‘ (*phaino*) *durch etwas hindurch*, wobei Aristoteles keinen Zweifel an seiner vorgängigen Stofflichkeit, seiner Verschwisterung mit Materialität lässt. Mit anderen Worten, wenn wir vom Ikonischen oder Bildlichen im Unterschied zu vorstellbaren oder ausstellbaren ‚Bildern‘ sprechen, meinen wir in erster Linie eine mediale Form, die sich nicht durch eine distinkte Ontologie oder Struktur charakterisieren lässt, sondern die auf je verschiedene Art performativ realisiert wird und sich dabei im Materiellen situiert. Medialität, Materialität und Performativität gehören deshalb auf eine intrinsische Weise zusammen – und wenn das Bildliche überhaupt als ein Mediales betrachtet wird, das für einen Blick gegeben ist,⁶ erfordert diese Gegebenheit eine nicht feststellbare Anzahl von Praktiken, die sowenig unabhängig von der Materialität der Welt vollzogen werden können, wie sie gleichermaßen im Visuellen operieren, um etwas sichtbar zu machen oder eine Anschauung zu eröffnen, die wiederum unabhängig von der ‚Welt‘ ist. Wir gehen also von den im ‚Realen‘⁷ verankerten visuellen Praktiken aus, die sich immer nur partiell beschreiben lassen, weil sie an Singularitäten partizipieren – das ‚Reale‘ ist immer nur ein ‚Dieses‘, das sich seiner Bestimmung entzieht –, um etwas zu statuieren, was gerade kein ‚Reales‘ ist, vielmehr seinen Ort im Imaginären besitzt, das jedoch, so die Behauptung, nicht unabhängig von seinem ‚Grund‘, dem Materiellen existiert und zugleich auf es zurückschlägt. Der folgende Versuch widmet sich also den Interferenzen zwischen dem *Visuellen* auf der einen Seite (verstanden als ein Denken, als eine epistemische Praxis) und dem *Materiellen* auf der anderen Seite (verstanden als eine stets mitgängige und nicht zu negierende Bedingung ihrer Produktion).

Form und Stoff

Während allerdings das *Diaphane* des Aristoteles, mit dem er in Bezug auf das Sehen das ‚Medium‘ (*metaxu*) oder „Dazwischenliegende“ bezeichnet, je nach Übersetzung unterschiedliche Auslegungen erfahren hat – als Stoff, durch den hindurch sich die Abstrahlungen eines Gegenstandes emanieren, um später in den neuzeitlichen Physikern in den Äther überzugehen, oder als transparentes Material, das lichtdurchlässig ist und sein eigenes Spiel mit Opazität entfacht, um das Sichtbare, das sich durch es hindurch zeigt, im gleichen Maße wieder zu verzerren, oder als Oberfläche, als „Schirm“, an dem die Erscheinungen ebenso hervortreten wie brechen usw.; die verschiedenen Interpretationen geben selbst schon eine Anleitung für die unterschiedlichen Deutungsmöglichkeiten eines Einflusses der Materialität auf die Bildlichkeit –, hat die Verwendung des seit Boethius bezeugten Ausdrucks ‚perspectiva‘ seit der frühen Neuzeit die Gegenrichtung eingeschlagen: „Item Perspectiva ist ein lateinisch Wort, bedeutet ein Durchsehung“, notierte Albrecht Dürer, um nicht das Sehen als stofflich vermittelte Präsenz aufzufassen, sondern als ‚Repräsentation‘ einer Wirklichkeit, die durch die Idealität einer geometrischen Raumordnung allererst

⁶ Bild und Blick verweisen aufeinander; vgl. ders., Bild und Blick. Zur Medialität des Visuellen, in: Christian Filk, Michael Lommel, Mike Sandbothe (Hg), *Media Synaesthetics*, Köln 2004, S. 95-122. Blick ist hier allerdings *nicht* im engeren Sinne als das verstanden, was eine Richtung hat und etwa mit ‚Beobachtung‘ kurzgeschlossen werden könnte, sondern das passiv/aktive ‚Anblicken‘.

⁷ Zum Begriff des ‚Realen‘ insbesondere ders., *Posthermeneutik*, Berlin 2010, S. 309ff.

gegeben sein wird.⁸ So findet, seit der neuen Malerei der Renaissance und ausgesprochen bei Dürer das Mediale des Bildes seine prägnante Bedeutung als „Durchsicht“ auf eine sichtbar gemachte Welt, wie sie wiederum Leon Battista Alberti durch die Metapher des „Fensters“ plausibel gebracht hat: Das Fenster, seine Rahmung, gibt den durch die Raster der mathematischen Perspektivkonstruktion dressierten Blick frei, deren apparative Prinzipien wiederum Dürer selbst anschaulich gemacht hat.⁹

Die ‚Perspektiven‘ bilden folglich *performative Bildakte*, die den Raum, den sie aufrichten, nicht länger als eine theologisch motivierte Anordnung symbolischer Zeichen und Orten verstehen, sondern als ‚Ab-Bilden‘ einer Welt, die zugleich durch die Bewegung des Auges abgetastet, beherrscht und erobert werden kann. Das bedeutet auch: Die Zentralperspektive ist nicht nur eine Methode der Darstellung, sondern vor allem eine Praxis, *durch* die jeweilige Sichten erst gebildet und weitergegeben werden. Seither dominiert die Auffassung vom Bild als einer ‚mimetischen *repräsentatio*‘, an der nicht länger die Materialität entscheidet, sondern die – vorzugsweise rationalen – Verfahren der Herstellung. Ihr Kriterium ist Ähnlichkeit. Entsprechend werden Bilder auf das reduziert, *was* sie inhaltlich darstellen, *was* m.a.W. *formal zur Anschauung kommt*, und nicht das ‚Wunder‘ ihrer Erscheinung selbst, ihr *skandalon*, das das Auge ebenso zu affizieren wie zu täuschen vermag. Durch die Form fungiert also das ‚Abgebildete‘ (im weitesten Sinne) als Analogon zu einer Wirklichkeit, das auf seine Übereinstimmung hin untersucht werden kann; das Bild selbst ist *Zeichen für etwas*, das mit Bezug auf ein Ensemble mythologischer oder wirklicher Figuren, idealer oder realer Landschaften, Blickachsen und Bewegungslinien, Farbgebungen und Schattenwürfen als Zeichenordnungen ‚gelesen‘ werden kann. Die ‚Kunst‘ ihrer Dechiffrierung verleiht der Bildsemiotik ihre machtvolle Legitimität. Beide sind korrelativ: Bildsemiotik und die ‚Logik‘ ikonischer Repräsentation sind zu gleichen Teilen Früchte frühneuzeitlicher Ästhetik., die die Medialität der Bildlichkeit im wesentlichen auf ein ‚Besagenwollen‘ festlegen, sodass das Fenster, durch das eine Sicht auf einen fremden Raum fällt, zur Scheidelinie wird, wodurch dem Betrachter das Bild einer ‚zweiten Welt‘ neben die erste gestellt wird, die seinem Blick als eine symbolische aufgeht. Es handelt sich also um eine ontologische Verdopplung, die ein Intelligibles von einem Nichtintelligiblen trennt, und die Distanz, die zwischen beiden besteht, ermöglicht allererst dessen Zugänglichkeit und Verstehen. Alles ist auf Erkenntnis und Sinn ausgerichtet: Indem das Bild an zwei unterschiedlichen Welten partizipiert, öffnet es zwischen ihnen einen Vergleich, wobei die visuelle Darstellung ganz in ihrer Form, dem „Aussehen“ (*eidōs*) oder ihren Umrissen aufgeht, die an die Ähnlichkeit der dargestellten Dinge oder Szenen appelliert, während, wie es Erwin Panofsky treffend ausgedrückt hat, „die materielle Mal- oder Relieffläche (...) als solche negiert“ wird.¹⁰ Man muss diese durchgängige Auszeichnung der Form und des Inhalts in den Kunstdiskursen und philosophischen Bildtheorien seit der frühen Neuzeit in Rechnung stellen, um das Schicksal der Materialität der Bildlichkeit, seine tendenzielle Annullierung angemessen diskutieren zu können.

⁸ Nach Erwin Panofsky, Die Perspektive als ‚symbolische Form‘, in: ders., Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1998, S. 99. Ähnliches scheint auch Hans Belting, Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks, München 2. Aufl. 2008, S. 23 nahezulegen.

⁹ Albrecht Dürer, Unterweysung der Messung Mit dem Zirckel un Richtscheyt (1525); Neuausgabe: Unterweisung der Messung, Radolfzell 2. Aufl. 2000.

¹⁰ Panofsky, Perspektive als symbolische Form, a.a.O., S. 99.

Es ist dieser Vorrang der Form vor dem Material, des Symbolischen vor dem ‚Grund‘, der das ‚Bild-Zeichen‘ konstituiert und ihm seine Bedeutung verleiht – später, mit Blick auf die Malerei, sublimiert sich dieselbe Differenz zwischen Zeichnung und Farbe: Wir werden auf diesen Punkt noch zurückkommen. Man kann sich zur Rechtfertigung dieser Vorrangstellung nahezu auf die gesamte Geschichte der Metaphysik berufen und in Varianten immer wieder dieselbe Unterscheidung finden, dieselbe Aufwertung der Form als der eigentlichen Idee, als Ort der Wahrheit wie umgekehrt dieselbe Depravierung der Materialität als nichtig oder niederstufig: Die christliche Verklärung des Lichts und des Geistes bei gleichzeitiger Verurteilung des Fleisches und der Leiblichkeit bildet nur ihre äußerste Konsequenz, wie sie gleichermaßen im Rationalismus der Aufklärung und vor allem der Hegelschen Kunstphilosophie nachhallt.¹¹ Sie setzt sich in der Lichtmetaphorik der Farbgebung fort, die noch für Hegel selbstverständlich ist.¹² Sie befreit die Malerei von ihrer Bindung an den Mangel des Materiellen.¹³ Panofsky wird diese Sublimation bis auf Platon zurückbeziehen,¹⁴ der in seiner Ideenlehre dazu gewiss den Grundstein legte: Er verwarf das Bild und die bildenden Künste, wie gleichermaßen die Skulptur, um sie dem Wort und dem Denken des Philosophen unterzuordnen, denn allein die Dialektik sei *wahrheitsfähig*.¹⁵ Tatsächlich spricht Platon jedoch in mehrfachem Sinne von der Kunst wie vom Bild; abwechselnd finden sich die Ausdrücke *pinax* oder *pinakos* sowie *eikon* und *eidolon*, wobei sich die Trennung zwischen erstem und den beiden letzteren der Unterscheidung zwischen *tableau* und *image* oder *picture* und *image* analog verhält. *Eikon* meint das, was ähnlich oder unähnlich sein kann, wie *eikazo* das Vergleichen und *eikasia* die Vermutung bedeutet – das Bildliche wird hier vor allem auf der Ebene der Abbildung beurteilt –, während *eidolon* ebenso mit *eidōs*, der Form oder dem Aussehen wie mit *idein*, dem Sehen und *idea*, der Idee oder Vorstellung verwandt ist.¹⁶ Als *mimetikè téchne* ahmen die Bilder darüber hinaus die sinnlichen Erscheinungen der Welt nach, indem sie täuschende Spiegelbilder erzeugen; gleichzeitig stellen sie jedoch die Ideen lediglich als *Paradigmata* heraus, d.h. nicht als etwas Allgemeines, sondern als Exempel oder Modelle, denen immer nur ein eingeschränkter Status zukommt.¹⁷ Die *Paradigmata* wiederum bedeuten unter Verzicht auf ihre jeweilige Materialität die Rückführung des Dargestellten auf erkennbare Gestalten, die zwischen dem Einzelnen und Allgemeinen angesiedelt seien und

¹¹ Georg Friedrich Wilhelm Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, 3 Bde, in: Werke in 20 Bden, Bde. 13, 14, 15, hier: Bd. 13, bes. S. 205ff.; ferner dazu auch: Dieter Mersch, Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis, München 2002, S. 139ff.

¹² Vgl. Monika Wagner, Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001, S. 17-24.

¹³ Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, a.a.O., S. 190ff. Dazu auch Wagner, Das Material der Kunst, a.a.O., S. 22f.

¹⁴ Vgl. Erwin Panofsky, Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Berlin 4. Aufl. 1982, S. 2ff. Panofsky verfolgt den Prozess über den Neuplatonismus Plotins und die mittelalterliche Ästhetik bis zum Neoplatonismus der Renaissance. Bandmann hat denselben Prozess weiterverfolgt bis zur Aufklärung und Frühromantik, um ihren Wendepunkt im 19. Jahrhundert zu markieren; vgl. Günter Bandmann, Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts, in: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Bd. 1, hg. v. H. Koopmann, J.A. Schmoll, Frankfurt/M 1971, S. 129-157. Dagegen bleibt der Sublimationsgedanke, die Verklärung der Entsinnlichung durch die Abstraktion und, entsprechend, der Transzendenz der Stofflichkeit, bis heute ein gültiges Thema der Kunst- und Bildtheorie; vgl. auch Monika Wagner, Das Material der Kunst, a.a.O., S. 23f., die u.a. die Maler des *Blauen Reiter* sowie Yves Klein und James Turrell zitiert.

¹⁵ Platon, vor allem Sophistes 235d-236b; Politeia 595aff.

¹⁶ Vgl. Zu den verschiedenen Verwendungen von ‚Bild‘ bei Platon siehe Gernot Böhme, Was ist ein Bild, München, 1999, S. 14ff.

¹⁷ Platon Politeia, 598.

auf diese Weise zum Verrat der Künste am Wahren beitragen. Seither ist diese Priorisierung der Form im Sinnlichen als Überwindung der bloß wandelbaren Erscheinungen und ihrer Singularitäten nicht verstummt – die Form garantiere erst ein visuelles Wissen und markiere den eigentlichen Ort des Denkens: Die gesamte Kunsttheorie von der Antike bis zur Moderne, verstärkt um die Theorien des Aristoteles und des Deutschen Idealismus, wird um diesen Gegensatz zwischen Stoff und Form, dem zu bearbeitenden Material und der ihm entrissenen Gehalt als Emblem seiner ‚Vergeistigung‘ oder ‚Beseelung‘ kreisen – Hegels Rede von der ursprünglichen ‚Begeisterung‘ des Künstlers will nichts anderes sagen.¹⁸

Seit Platon verdankt sich diese Beschreibung einer doppelten Kennzeichnung künstlerischer *poiesis* und ihrer mimetischen *téchne*, nämlich einerseits als *mimesis eikastiké*, die auf Ähnlichkeit abhebt und die – lange vor den einschlägigen Modellen der Repräsentation – als ‚Abbild‘ oder ‚Ebenbildlichkeit‘ präzisiert wird, sowie andererseits als *mimesis phantastiké*, die Friedrich Schlegel bezeichnenderweise mit ‚trugbildnerischer Kunst‘ übersetzte¹⁹ und die nicht die Wirklichkeit nachahmt, sondern den Vorstellungen der Einbildungskraft, der *phantasia* entspringt. Platon kritisiert beide, doch wird die Geschichte der Kunst- und Bildtheorie zwischen beiden immer wieder die Plätze hin und her tauschen und mal der einen – im Sinne des Realismus – und mal der anderen – im Sinne eines Idealismus – den Vorzug erteilen. Uns kommt es dagegen nicht auf die Bildkritik Platon an, auch nicht auf seinen vergeblichen Versuch, die Künstler aus der *polis* auszuschließen, weil sie die Wahrheit verrieten, sondern darauf, dass beide ‚Mimetiken‘ sich dem unbesehen Primat der Form verdanken und darin zusammengehören.²⁰ Mit ihm ist die Abwertung der Materialität im Ästhetischen im Grunde besiegelt.

Letzteres wird durch Aristoteles noch verschärft, denn das ‚Zugrundeliegende‘ (*hypokeimenon*) der Dinge gleichwie der menschlichen Tätigkeiten, ihre ‚Subjektivität‘, wie es später heißen wird, ist die Form (*morphé*). Was immer ein Künstler schafft, bildet er nicht durch *Mimesis*, sondern durch aktive Gestaltung, die er der an sich passiven Materie durch seine Arbeit aufzwingt. Form ist folglich das Bestimmende, das determiniert, was Inhalt werden kann, während die Materialität ihr entweder den ‚Boden‘ bereitet oder als unverwertbaren Rest übrig bleibt. Das gilt gleichermaßen auch für den Bildprozess, der für Aristoteles im literalen Sinne ein ‚Bildungsprozess‘ ist. Dennoch negiert Aristoteles nicht den Stoff schlechthin, wie auch Theodor W. Adorno in seiner *Metaphysik*-Vorlesung betont hat, vielmehr besitzt diese immer schon die Form als Möglichkeit, als *potentia*; sie sehnt sich gleichsam nach ihrer Formung, welche die maßgebende *actualis* ist, wie diese umgekehrt der Materie bedarf, um erscheinen zu können und für die Wahrnehmung sichtbar zu werden: „Sie

¹⁸ Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, B.1, a.a.O., S. 36f.

¹⁹ Sophistes 235d-236b. Vgl. dazu auch die Kritik Böhmes, Theorie des Bildes, a.a.O., S. 22f.

²⁰ Man muss an dieser Stelle dem oft vorgetragenen Missverständnis entgegenreten, die *Mimesis* gelte allein der Darstellung der Realität. Dies ist bestenfalls ein Gedanke der Renaissance, nicht der Antike: Dort galt die *Mimesis* der Darstellung des Göttlichen am Menschen und gehörte deshalb auch immer schon der Region des Idealen an, während die frühe Neuzeit sie auf Naturdarstellungen anwandte, die dem Gesetz mathematischer Proportionalität und geometrischer Perspektivik gehorchte. Noch Panofsky irrt an dieser Stelle in seiner Darstellung der *Idea*, wenn er den Begriff der *Mimesis* sowohl an den der Kopie anlehnt als auch an jene künstlerischen Praktiken heftet, die die Unvollkommenheiten der Natur auszugleichen trachteten, um ihr auf diese Weise ‚als Rivale‘ gegenüberzustehen; vgl. Panofsky, *Idea*, a.a.O., S. 8. In Wahrheit ist das Mimetische Platons und Aristoteles‘ weder das eine noch das andere, vielmehr zeigt die mimetische Form am Menschen dasjenige, was an ihm göttlich ist, und zwar durch seine sinnliche Gestalt: Das Aussehen ist das Medium der Götter als die Göttlichkeit des Menschen selbst; vgl. dazu auch Jean-Pierre Vernant, *Mythos und Gesellschaft im alten Griechenland*, Frankfurt/M 1987, S. 94ff., 113ff.

finden bei ihm nicht die Platonische Wendung von der Nichtexistenz des sinnlichen Materials“, heißt es bei Adorno, „Sie finden bei ihm nicht die Lehre von dem *me on*, also von dem Sinnlichen, dem Raum-Zeitlichen als dem schlechterdings Nichtseienden.“²¹ Vielmehr bestehe die Originalität des Aristoteles in der empirischen Aufwertung der Materialität zur ‚Kraft‘ (*dynamis*), zur ‚Gabe‘, obwohl diese sich zugleich als das Bestimmungslose ‚gibt‘, das seine Bestimmung erst durch die Gesetze der Form empfängt, erweist, sodass letztere, trotz aller Dialektik von *hylé* und *morphé*, sich doch als das Dominante, das ‚Gebende‘, mithin auch eigentliche Ursache aller Erscheinungen erweist. So gibt es für Aristoteles kein *Erscheinendes* – kein Durchscheinendes oder *Diaphanes* – ohne Materialität: Die Phänomenalität selbst empfängt ihre Existenz durch die Tatsache, dass es Materie gibt. Und dennoch überragt die Form die Materie, die im selben Maße transformiert wird und in sich aufbewahrt, weil die Form der Erscheinung erst ihr ‚Sein‘, ihre Bestimmung verleiht und, im Falle der Bildlichkeit, ein überhaupt Sichtbares in eine Sichtbarkeit, ein *visuelles ‚Als‘* verwandelt. Anders ausgedrückt: Der Als-Struktur, die in der Sprache durch die Prädikation vollzogen wird, die das Urteil bildet, korreliert im Bild die Gestalt, sei sie Kontur, Zeichnung oder graphische Abstraktion, wie ihr in der Kunst überhaupt der Entwurf entspricht. Wenn es ästhetisches Denken gibt, wenn dem Bild eine epistemische Dimension zuzusprechen ist, wäre sie hier zu finden: Das eigentliche ‚Ab-Bild‘ ist die Form, die *etwas als etwas* wiedergibt; alles andere ist Beiwerk – ‚Parergon‘ oder ‚Grund‘, der als solcher vernachlässigt werden kann.

In der Folge hat sich dieses Verhältnis von Form und Stoff zu einer strikten Dichotomie verdichtet und der Materialität jegliche Selbständigkeit abgesprochen. Die Stoa gleichwie der Neuplatonismus Plotins wird ihr bestenfalls noch den untersten Rang in der Hierarchie der ‚Ursachen‘ zubilligen – ja, der *nous* bedarf ihrer nicht einmal, vielmehr überwindet seine Immaterialität überhaupt die Stofflichkeit der Welt, sodass allein die Formen das „Wesen“ und die „Wahrheit“ verkörpern, der die Stummheit der Materie entgegengesetzt bleibt.²² Vor allem die Plotinische Lehre der „Emanation“ wird diese Auffassung für die christliche Theologie vorbereiten, die sie bis in die feinsten Sphären hinein ausdifferenzieren sollte: Danach steigt die Idee durch die verschiedenen Stufen der Erscheinungen hinab, um jedes Mal mehr durch die Materie ‚beschwert‘ und verunreinigt zu werden. Die Materialität, statt *dynamis*, Vermögen oder Macht zu sein, wird zu einem Widerstrebenden, das nie ganz formbar ist und sich der Gestaltung, an die die eigentliche Kraft oder Möglichkeit abgetreten wird, widersetzt. Mehr noch, sie bedeutet an sich schon etwas Negatives: das Böse, das verdirbt, sowie eine Hemmnis, die es zu überwinden gilt, und sei es mit Gewalt. Auf’s Bildliche übertragen bedeutet dies, dass das Ikonische nur dort Berechtigung findet, wo es das Unmögliche vollbringt und selbst zur reinen Emanation wird, die materiellose Ausstrahlung eines Gottes, die bestenfalls durch die Verwendung von Gold als Grund symbolisch verstärkt werden kann, nicht jedoch dem Edelmetall selbst innewohnt.²³ Auch dieses bedarf noch der Verwandlung – die Kunsttheorien des Mittelalters und der Renaissance bis hin zu den Ästhetiken des 19. Jahrhunderts werden tendenziell dem gleichen Prinzip gehorchen: Kunst entspringt dem fortwährenden Kampf oder *polemos* zwischen der Form und der Formlosigkeit, des ungeschliffenen rohen Stoffs, in die die ästhetische Gestalt versenkt

²¹ Theodor W. Adorno, *Metaphysik. Begriff und Probleme*, Frankfurt/M 1998, 8. Vorlesung, S. 82.

²² Vgl. Panofsky, *Idea*, a.a.O., S. 8ff.

²³ Vgl. Umberto Eco: *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, München Wien 1991, S.67ff.

werden muss; und nur solche Gestalten erweisen sich als schön, die entweder die Materialität verleugnen oder durch ihre Form verklären. Die ganze Leistung künstlerischer Kreativität besteht folglich darin, die Form über die Materie triumphieren zu lassen und den Stoff zu sublimieren, um ihm sein eigenes Antlitz aufzuprägen.

Disegno und Colore

Umfassen bis in die frühe Neuzeit die ‚Bildwerke‘ alle Formen ikonischen oder skulpturalen Arbeitens, vom Fresko über Relief und Statue bis zur Malerei, wird sich mit der Ausdifferenzierung der Künste die Extension des Ausdrucks allein auf das Gemälde und die Zeichnung verengen. Entsprechend wandeln sich die Bezüge von Form und Stoff zu ‚Graphik‘ und ‚Farbe‘, exemplarisch ausgetragen in den kunsttheoretischen Debatten der Renaissance zwischen *Disegno* und *Colore*. Mit Bezug auf die Zeichnung haben wir den *Disegno*-Begriff der italienischen Ästhetik bereits an anderer Stelle genauer behandelt,²⁴ hier kommt es dagegen darauf an, ihn mit Blick auf die Frage der Materialität zu konkretisieren. Denn in Ansehung der Malerei wird die Renaissance die Vorstellung der *idea* und die ‚Durchbildung‘ des Materials durch seine Formung auf den Konflikt zwischen Naturnachahmung im Sinne der *repaesentatio* und ihrer Rationalisierung durch die Proportionslehren und mathematischen Perspektivkonstruktionen zurückführen. Am Bild interessiert dann nicht seine Grundlage, die die Präsenz stiftet,²⁵ sondern ausschließlich sein Gedachtes: das *concetto*; der Farbe als Material wurde hingegen „kein eigener Wert (...) beigemessen“.²⁶ Entsprechend bedeutet das Mediale die Codierung eines Raumes, der mit lauter Allegorien besetzt ist und ‚Zeichen gibt‘. Sie vergegenwärtigen das ‚Reale‘. Als Zwischenbemerkung sei ergänzt, dass damit der anfangs eingeführte Begriff des Medialen im Sinne des ‚Dia‘ seine Präzisierung durch die *Prozeduren der Abbildung* erfährt, während die Materialität fast gänzlich ihren Platz einbüßt. Das Medium, als materielles Dispositiv, erweist sich nuremehr als ‚Formativ‘, zu dem an zentraler Stelle die Zentralperspektive und ihre apparativen Korrelate, nicht nur die *Camera obscura*, sondern das ganze, von Dürer und anderen dargestellte Arsenal der aus der Vermessungstechnik und der angewandten Geometrie übernommenen Vorrichtungen zählt.²⁷ Sie stehen in Dienst der Aussage. Folglich beschränken sich die medialen Praktiken auf die ‚Ver-Wendung‘ solcher Apparaturen sowie auf die Anwendung der *regulae* der Perspektivkunst und angrenzender Methoden, darunter die Winkelverzerrung bei hohen Decken- und Kuppelgemälden oder Anamorphosen, auf die eigentliche künstlerische Idee mit Sitz in den *imaginatio*.²⁸

Mit anderen Worten: Die Form unterliegt jetzt ganz der *ratio* und ihrer Normativität, wobei sich die Diskussionen, vor allem zwischen Pico della Mirandola, Marsilio Ficino, Alberti und

²⁴ Vgl. Dieter Mersch, *Das Medium der Zeichnung*; sowie ders., *Schrift/Bild – Zeichnung/Graph – Linie/Markierung. Bildepisteme und Strukturen des ikonischen ‚Als‘*; beide im Erscheinen.

²⁵ Vgl. ders., *Was sich zeigt*, a.a.O., bes. S. 85ff.

²⁶ Wagner, *Das Material der Kunst*, a.a.O., S. 17.

²⁷ Friedrich Kittler, *Optische Medien*, Berlin 2002, S. 48ff. bleibt hier einseitig auf die vermeintlich technische Bedingung der *Camera obscura* bezogen. Unerwähnt bleiben Anamorphosen oder z.B. die Kuppelmalerei, die systematisch nichtperspektivische Verzerrungen einbezieht. Vgl. dazu u.a.: *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*. Hg. v. Hans Holländer, Berlin, 2000.

²⁸ Zur Kunst der Anamorphose vgl. auch Dieter Mersch, *Abbild und Zerrbild. Zur Konstruktion von Rationalität und Irrationalität in frühneuzeitlichen Darstellungsweisen*, in: Helmar Schramm, Ludger Schwarte, Jan Lazadzki (Hg.): *Instrumente in Kunst und Wissenschaft*, Berlin New York 2006, S. 21-40.

Leonardo, darauf konzentrierten, ob die Natur ihre Regeln diktiert oder der Künstler, wie Immanuel Kant es später formulieren sollte, sich seine Regeln selbst vorgebe,²⁹ um die Gestalt – wie die Seele im göttlichen Schöpfungsakt – dem Bildkörper einzuhauchen. Überall wird auf diese Weise die *Form der Abbildung*, die *Repräsentation* unter das Kriterium der Wahrheit, der richtigen Darstellungsweise gestellt. Nur so gelinge ihre immaterielle *perfectio*; denn „die formale und objektive Richtigkeit“, wie Panofsky schreibt, „schien (...) gewährleistet, sobald der Künstler auf der einen Seite die Gesetze der Perspektive, auf der anderen Seite die Gesetze der Anatomie, der psychologischen und physiologischen Bewegungslehre und der Physiognomik beachtete.“³⁰ Spätestens seit dieser Zuspitzung spielt die Materialität gegenüber dem eigentlichen Entwurf, dem *concetto* und seiner Realisation keine eigene Rolle mehr, sie findet nicht einmal Erwähnung; vielmehr ist das Bild ihre tatsächliche Auslöschung. Entsprechend bezeugt sich die Kunstfertigkeit der Zeichnung durch Negation ihres ‚Grundes‘. Die Kunst- und Bildtheorien des 15. und 16. Jahrhunderts sind darum im wesentlichen rationalisierende und normierende Lehren, die als solche ihr Erbe den Ästhetiken der Aufklärung und Klassik weitergeben werden, flankiert um die Rechte der *phantasia* und Einbildungskraft, die die Natur erhöhen, verbessern oder sogar noch übertreffen soll, um ihre vermeintlichen ‚Irrtümer‘ richtig zu stellen.³¹ Ebenfalls die idealistischen Ästhetiken von Kant bis Hegel werden sich noch daran orientieren: Nicht länger dient die Natur als Maßstab der Regel oder Form, sondern die Vernunft, die sie aus sich entwirft und ihr die Idee der Kunst unterwirft, um, besonders bei Hegel, ihre Wahrheitsfähigkeit zu begründen.

Es ist zudem aufschlussreich, dass die Prozeduren der Perspektivkonstruktion, die sich der Verschwisterung von Zahl und Zeichnung verdanken, durch die Konstruktion von Hilfslinien vorbereitet und fixiert werden: Einerseits haben wir es mit Visieren, Rastern, Gitternetzen und Diagrammen zu tun, die den Raum strukturieren, andererseits, dazu korrespondierend, mit einem System von Linien, die die *Aussage* des Bildes, seinen ikonischen Gehalt erst dadurch entstehen lassen, dass sie den Übertritt von der Kontur zur Figur wagen. Durchgängig findet sich diese Betonung der Zeichnung in der frühen Neuzeit: Sie tritt in den Dienst dessen, was vorher dem Arsenal statischer Formen zugesprochen wurde. Offenbar hat das Bild am Schriftlichen wie umgekehrt die Schrift am Bildlichen teil, sodass zwischen dem Ikonischen und dem Graphischen zahlreiche Überschneidungen und Übertritte bestehen, die die innige Verbindung zwischen Form und Linie dokumentieren. Insbesondere fungiert die Linie als *Differenzmarker*, die eine Fläche einteilt und ‚Etwas‘, wie auch Walter Benjamin bemerkte, sowohl von seinem Grund abhebt und so den Grund *als* Grund markiert als auch *die Linie selbst* als unterschieden vom Grund identifiziert.³² Gleichzeitig lässt sie eine Figur erkennen, indem sie diese gleichsam umkreist und buchstäblich durch ihren Umriss ‚be-zeichnet‘. Zeichnung und Signifikanz fallen dann ebenso wie Graphismus und *Semiosis* zusammen: Der

²⁹ Immanuel Kritik der Urteilskraft, in: Werke in 12 Bden, Bd. 10, Frankfurt/M 1968, § 46, B 180-183.

³⁰ Panofsky, *Idea*, a.a.O., S. 26.

³¹ Ebenda, S. 44.

³² „Die graphische Linie“, heißt es in der kleinen Frühschrift *Über die Malerei oder Zeichen und Mal*, „ist durch den Gegensatz zur Fläche bestimmt. (...) Es ist nämlich der graphischen Linie ihr Untergrund zugeordnet. Die graphische Linie bezeichnet die Fläche und bestimmt damit diese, indem sie sich selbst als ihrem Untergrund zuordnet. Umgekehrt gibt es auch eine graphische Linie nur auf diesem Untergrunde, sodaß beispielsweise eine Zeichnung, die ihren Untergrund restlos bedecken würde, aufhören würde eine solche zu sein.“ Walter Benjamin, *Über die Malerei oder Zeichen und Mal* in: *Gesammelte Werke* II.2, Frankfurt/ M S. 603, 604.

Bezug zwischen Zeichnung und Schrift ist enger zu fassen, als gemeinhin angenommen, insofern sich die Figuration mit den Linien des Schriftzugs deckt, der nicht nur den Praktiken des *graphein*, der Schreibung mittels Stiften, Federn, Pinseln oder Kreide folgt, d.h. mittels eines Instruments oder *Stilus*, wie es Jacques Derrida ausgedrückt hat,³³ sondern in der formalen Delineation allererst jenes Aussehen (*eidos*) offenbart, das im Bild dem Urteil entspricht. *Episteme*, Form und Kontur haben denselben Ort und nehmen im Bildlichen dieselbe Rolle ein wie der Begriff oder die Prädikation im Diskurs: Sie stiften am Grund der Zeichnung das, was man das *ikonische Als*, die visuelle Konstitution von *Etwas als etwas* nennen kann.

Deswegen privilegierte die frühe italienische Kunsttheorie das *Disegno*, die Zeichnung vor der Malerei, deren dominantes Metier eigentlich die aus ‚Erden‘ hergestellte Farbe ist, weil die Zeichnung im Bild die primäre Funktion der Erkenntnis übernimmt. Weniger beruht sie auf dem abstrakten Wissen der Künstler – ihrem *studium* – als vielmehr auf der genauen Kenntnis der Formen des darzustellenden Gegenstandes, wie er in seiner unverfälschten Gestalt durch das Graphische hervortritt. Durchweg haben wir es also mit einer Opposition zwischen Linie und Grund, Kontur und Farbe oder Konzept (*concetto*) und Material zu tun, wie sie exemplarisch im Streit zwischen den florentinischen und venezianischen Kunstauffassungen des 16. und 17. Jahrhunderts ausgefochten wurde und mit der Vorrangstellung der ersten vor den letzteren endete;³⁴ – eine Debatte, die ihre Wirkung bis in die Kunsttheorie der frühen Moderne beibehielt und sogar in den gegenwärtigen Auseinandersetzungen um den Gegensatz zwischen graphischer Inskription im Bild und Ästhetik der Materialität anhält.³⁵ Noch Kant gestand der Zeichnung den uneingeschränkten Vorzug zu, wenn er in der *Kritik der Urteilskraft* schreibt: „In der Malerei, Bildhauerkunst, ja allen bildenden Künsten, in der Baukunst, Gartenkunst, sofern sie schöne Künste sind, ist die *Zeichnung* das Wesentliche, in welcher nicht, was das Empfinden vergnügt, sondern bloß, was durch seine Form gefällt, den Grund aller Anlage für den Geschmack ausmacht. Die Farben, welche den Abriß illuminieren, gehören zum Reiz. (...) Alle Form der Gegenstände der Sinne (...) ist entweder *Gestalt*, oder *Spiel*: im letzteren Falle entweder Spiel der Gestalten (...) oder bloßes Spiel der Empfindungen (in der Zeit). Der Reiz der Farben oder angenehmer Töne des Instruments, kann hinzukommen, aber die *Zeichnung* in der ersten und die Komposition in dem letzten machen den eigentlichen Gegenstand des reinen Geschmacksurteils aus (...).“³⁶ Und auch der ewig ambivalente Nietzsche wird sich, einem Einwurf in den *Nachgelassenen Fragmenten* der späten 1870er Jahre zufolge, über das Geschäft der Maler mokieren: „Gemälde, wo der Färber sagen will, was der Zeichner nicht sagen kann.“³⁷ Das eigentliche Sagen gehört dem letzten an; die Farbe immaterialisiert sich zu Licht, zur entstofflichten Illumination, und wo nicht, wo sie Pigment bleibt, malt sie bloß aus,

³³ Jacques Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden*, München 1997; ders., *Sporen. Die Stile Nietzsches*, in: Werner Hamacher (Hg.), *Nietzsche aus Frankreich*, Frankfurt/M Berlin 1986, S. 129-168.

³⁴ Werner Busch, *Die Möglichkeiten der nicht-fixierenden Linie*, in: Werner Busch et al (Hg.), *Randgänge der Zeichnung*, München 2006, S. 121-139, hier: S. 123. Auch Panofsky, a.a.O., *Idea*, S. 41. Heinrich Wölfflin hat später den Gegensatz noch einmal aus der Differenz zwischen dem „Zeichnerischen“ und dem „Malerischen“ reformuliert; vgl. ders., *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Basel 2004, S. 33ff.; außerdem dazu Manlio Brusatin, *Geschichte der Linie*, Berlin 2003, S. 81ff.

³⁵ Vgl. dazu Derrida, *Randgänge der Zeichnung*, a.a.O., Jean-François Lyotard, *Philosophie und Malerei im Zeitalter des Experimentierens*, Berlin 1986; ders.; *Essays zur affirmativen Ästhetik*, Berlin 1982.

³⁶ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, B 42

³⁷ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente*, 1875-1879, Bd. 8, S. 598.

bildet eine sekundäre Erscheinung, das Akzidenz, das der Sache, die sich in ihrer Visualität durch ihre Form bekundet, nur anhaftet.³⁸ Was diese *ist* oder *ausmacht*, realisiert sich darum allein durch die Abstraktion der Linie, die ihre eigentliche ‚De-Finition‘ besorgt und deren ‚Grenze‘ in Gestalt der in der Natur nicht vorkommenden Umrandung preisgibt. Das *Disegno* weist damit das Bildliche zugleich an die Konstruktion, d.h. an das, was der *Mimesis* zugrunde liegt, aber ihr nicht angehört. Es betont den Prozess des Entwerfens als einer Praxis der *Forma*; die „Auseinandersetzung mit der Materie war“, wie Wolfgang Kemp hinzusetzt, „nicht gemeint.“³⁹

Tatsächlich schreibt sich in der Gegensatzung zwischen *Disegno* und *Colore* ein ganzes Netz dichotomer Kategorien fort, wie es die klassische Metaphysik regierte und dessen Ausstrahlung über die idealistischen Kunsttheorien bis in die Moderne anhielt. Das lässt sich vor allem den Begründungen des *Disegno*-Konzepts entnehmen, das sich, so Kemp weiter, „bei fortschreitender Entwicklung (...) prononciert auf die *Forma*-Seite“ schlugen, um ihr Anderes, ihren Grund ganz aus sich auszuschneiden.⁴⁰ Umspannt der Begriff des *Disegno* ursprünglich die ganze Spannbreite von der Idee über das *Lineamento* bis zur Kreativität, handelt es sich gleichermaßen um eine Theorie und eine Praxis, wie sie sich gleichberechtigt in den künstlerischen Produktionen niederschlagen.⁴¹ Nirgendwo sonst hat die Betonung der Form und des planvollen Gestaltungsprozesses einen so radikalen und kompromisslosen Ausdruck gefunden und war mit der „Erkenntniskraft“ der Linie als eigentlichem Werkzeug der Kunst verquickt als dort: Denn die Zeichnung als *Ort des bildnerischen Denkens* gibt nach Giorgio Vasari, der damit nur einen Topos seiner Zeit und die Grundlagen der florentinischen *Accademia del Disegno* aufruft, das „giudizio universale“, das allgemeine Urteil über die Dinge der Natur wieder, sofern sie das ‚wahre Maß‘ der Körper, Pflanzen, Bewegungen und Architekturen enthüllt, ohne das nach Benvenuto Cellini der Mensch nichts zu schaffen vermag: „der *Disegno* (ist) in Wirklichkeit Ursprung und Anfang aller menschlichen Tätigkeit.“⁴² Folglich meint das *Disegno* die Vermittlung zwischen Vorstellung (*imaginatio*) und Realisation, der das Auge bereitwillig folgt, um aus ihm die Figur und damit den gemeinten Gegenstand zu ersehen, während der Blick sich in den Farben der Malerei nur verliert, um ihren passiven ‚Eindruck‘ zu empfangen. Schließlich totalisiert Federico Zuccari in seiner Schrift *L'idea de' pittori, scultori ed architetti* das *Disegno*-Prinzip zu einem übergreifenden Prinzip des Geistes und erhebt damit die *Ars* überhaupt zur Grundlage aller *Scientia*: Das „*Disegno interno*“, die *idea*, entspricht dem „*Disegno esterno*“, der verwirklichten Gestalt, die zugleich Innen und Außen, *divino* und *humano*, *speculativo* und *pratico* sowie *artificiale* und *morale* zusammenschließt.⁴³ Dann folgt die ‚innere‘ Zeichnung dem ewigen ‚Muster‘ der Gedanken Gottes, die, indem der Mensch sie in sich selbst wieder findet, als ‚äußere‘ Gestalt der Dinge zu erkennen gibt.

Gleichbedeutend ist damit die ebenso radikale Verleugnung der Materialität, der seit der Antike tradierte Mangel der *hyle*, entweder im Sinne eines bloß aufnehmenden Substrats oder

³⁸ Vgl. Busch, Die Möglichkeiten der nicht-fixierenden Linie, a.a.O., S. 122.

³⁹ Wolfgang Kemp, *Disegno*. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19, 1974, S. 219-240, wiederabgedruckt in Kemp-Reader hg. v. Kilian Heck, Cornelia Jöchner, München Berlin 2006, S. 167.

⁴⁰ Ebenda, S. 156.

⁴¹ Ebenda, S. 153ff.

⁴² Zit. nach ebenda, S. 150.

⁴³ Panofsky, *Idea*, a.a.O., S. 47ff., Brusatin, *Geschichte der Linie*, a.a.O., S. 86.

– vor allem in der Nachfolge des Neuplatonismus – als Prinzip einer Verfehlung, die den Grund der Schuld der Natur ausmacht. Gegen sie setzt die Kunst die Schönheit, die immer die Schönheit der Form, nicht der Materie ist und sich allein durch die Würde der Ordnung und Symmetrie auszeichnet. Vor allem aber bedarf „der Mensch“, wie Panofsky ergänzt, „der diese mannigfachen Formen und Stufen der Schönheit erkennen oder gar im Kunstwerk offenbaren will, (...) dazu anderer als körperlicher Organe; denn da sie selbst (...) ihrem Wesen nach unkörperlich, ja von der Welt der Materie so weit geschieden ist (...), kann sie nur durch einen inneren geistigen Sinn erkannt und nur aufgrund eines inneren geistigen Bildes wiedergeschaffen werden. Dieser innere Sinn ist die Vernunft, und dieses innere Bild ist der ihr eingeprägte Abdruck, das ihr eingeprägte ‚Siegel‘ der ewigen göttlichen Urformen – die ‚formula idearum‘“.⁴⁴ Deswegen wird Michelangelo von der im Stein noch verborgenen Figur sprechen, die es zu entschälen und zu befreien gilt: Der künstlerische Akt schließt, wie es später auch Ernst Cassirer ausdrücken sollte, ein „Werden zur Form“ (*energia*) ein, die sich im Werk (*ergon*) allererst erfüllt. Sie ist ganz geistige Tätigkeit, der das Sinnliche widerstrebt, und die Funktionsweise des Geistes *energeia*⁴⁵ als Grundlage seines „Lebens“,⁴⁶ „denn „(d)as geistige Leben kann sich gar nicht anders als in irgendwelchen Formen dartun“,⁴⁷ doch hat es auf diese Weise bereits die aristotelische *dynamis*, den Stoff als Möglichkeit, vollkommen aus sich entfernt. Die einzige Wirklichkeit ist das Symbolische und seine Relationen – die Substanzen besitzen demgegenüber keinen angemessenen Platz in der Welt. Unleugbar ist jedoch der Zeichnung, und sei sie noch so ephemere, ein ‚Grund‘ beigegeben, der sie ‚bedingt‘ und zu dem sie sich in Verhältnis setzen muss. So bleibt jeder Entwurf gebunden an die ‚Ge-Gebenheiten‘, auf die er reagiert, genauso wie die Linie abhängig ist von ihrem Untergrund, auf dem sie sich einzeichnet und der sich ebenso wohl in ihr ‚abzeichnet‘ wie dieser durch sie ‚hindurch scheint‘ (*diaphano*), ferner von der ‚Fraktur‘ des Materials und den Instrumenten der Korrektur, die ihre eigenen, unauslöschbaren Spuren hinterlassen – Robert Rauschenberg hat ihnen ein eigenes Bildkonzept gewidmet. Darum ist die Zeichnung – wie überhaupt das *Disegno* – nicht frei vom Gewicht des Stoffes, der sie entspringt; keine Form genügt sich selbst oder ist *aus sich* gegeben: Es bedarf vielmehr immer eines ‚Realen‘, das ebenso wenig verneint werden kann, wie es nicht positiv adressierbar erscheint. Wir haben es gleichsam mit einer *negativen Nichtnegativität* zu tun: Insofern erweist sich die Materialität als *nichtkontingent* oder als ‚Notwendigkeit‘, die immer schon *vor* und *nach* der Form kommt – als das, was ihr widersteht und was sie zugleich austrägt, wie umgekehrt auch als Rest oder ‚Übrigbleibendes‘, wenn sie untergeht und ins Amorphe zurückfällt. Kein Stoff ist zur Gänze zu tilgen oder auszuschließen: Denken, Erkennen, gleichwie das Symbolische und die Repräsentation bleiben hoffnungslos in ihr Verleugnetes verstrickt. Ihre Strukturen entfalten sich durch ihre eigene Alterität hindurch, die ihnen gegenüber wiederum nicht indifferent erscheint. Das lässt sich ebenfalls am Widerstreit zwischen *Disegno* und *Colore* ablesen: die Farbe, ebenso wie die Schattierung, die der Zeichnung materialhaft beigegeben werden muss, um ihr Plastizität zu geben, verbindet sie

⁴⁴ Panofsky, *Idea*, a.a.O., S. 54, 55; vgl. auch 53ff.

⁴⁵ Vgl. etwa Ernst Cassirer, *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften*, in: Hans-Ludwig Ollig (Hg.), *Neukantianismus*, Stuttgart 1982, S. 127-163, hier: S. 132.

⁴⁶ Ders., *Philosophie der symbolischen Formen*, 3 Bde., Bd. 1: Darmstadt 9. Aufl. 1988, Bd. 2: Darmstadt 8. Aufl. 1987, Bd. 3 Darmstadt 9. Aufl. 1990, hier: Bd. 1, S. 48ff.

⁴⁷ Ders., *Zur Metaphysik der symbolischen Formen*, Nachgelassene Manuskripte und Texte Bd. 1, Hamburg 1995, S. 11.

gleichsam mit der Welt und verleiht ihr ihre spezifische Leuchtkraft. Immer wieder ist auf diese besondere Qualität der Farbe, die am Materiellen partizipiert und uns an der Stofflichkeit der Erscheinungen teilhaben lässt, hingewiesen worden. So konstatiert kein geringerer als Johann Wolfgang von Goethe in seinem *Entwurf einer Farbenlehre*: „Wir sagten, die ganze Natur offenbare sich durch die Farbe dem Sinne des Auges. Nunmehr behaupten wir (...), dass das Auge keine Formen sehe, indem Hell, Dunkel und Farbe zusammen allein dasjenige ausmachen, was den Gegenstand vom Gegenstand, die Teile des Gegenstandes von einander fürs Auge unterscheidet. Und so erbauen wir aus diesen dreien die sichtbare Welt und machen daraus zugleich die Malerei möglich (...).“⁴⁸

Die extremste Opposition gegen diese Auffassung bilden umgekehrt die graphischen Methoden technischer Visualisierung, wie sie bereits den Modellen der frühen Neuzeit entstammen und besonders durch die Wissenschaftspraktiken des 19. Jahrhunderts virulent werden: Sie bilden das genaue ‚Gegenbild‘ zur *Farbenlehre*. Ihr endgültiger Triumph ist die Digitalisierung, die nurmehr Formen kennen und selbst noch die Farbigekeit auf diese reduzieren. Jeder Materialität entbunden, nähern sich etwa Falschfarbenkonzepte allein einer ‚Logik‘ der Kontrastierung, deren einzige Aufgabe in der Notation von Unterschieden besteht, etwa wenn unterschiedliche Molekülsorten oder quantifizierbare Aktivitäten von Hirnarealen markiert werden, um sie qualitativ voneinander abzuheben. Die Farbe degeneriert hier allein zum Differenzmarker. Deswegen konnte auch Ludwig Wittgenstein in seinem *Tractatus logico-philosophicus*, dessen Bildtheorie im wesentlichen eine Diagrammatik darstellt,⁴⁹ die Farbe unbesehen der ‚Form‘ zuschlagen. In Satz 2.0251 heißt es beinahe dogmatisch: „Raum, Zeit und Farbe (Färbigkeit) sind Formen der Gegenstände.“⁵⁰ Sie sind es, weil sie, in diesem Sinne, zur *logischen* Struktur der Welt gehören.

Erde und Welt

Auch wenn die romantische und realistische Kunst des 19. Jahrhunderts am Paradigma der Abbildlichkeit und der Symbolisierung festhielt, rückt sie gegenüber dem latenten Rationalismus der Zeichnung dennoch die Materialität der Farbe in einen anderen Rang. Die Entwicklung vollzieht sich schrittweise; man denke an John Constable und William Turner, bei dem die Farbe zur dichten Atmosphäre avanciert, die zuweilen die Gegenstände ins Nebelhafte entrücken und ihre Konturen verschwimmen lassen, bis nurmehr Materieschichtungen übrigbleiben, an der lediglich die Andeutung hauchfeiner Linien die Erinnerung an eine ‚figurale Welt‘ wecken.⁵¹ Michel Serres hat deswegen Turner den Maler der entzündete Materie und ihrer Bewegungen bezeichnet, auch wenn er diese in ihrem

⁴⁸ Johann Wolfgang von Goethe, *Entwurf einer Farbenlehre*, in: Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 13: Naturwissenschaftliche Schriften I, München 1981, S. 323.

⁴⁹ Dieter Mersch, Wittgensteins Bilddenken, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Berlin 2006/6, S. 925-942

⁵⁰ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt/M 1971, 2.0251.

⁵¹ Vgl. auch Dieter Mersch, *Ästhetischer Augenblick und Gedächtnis der Kunst. Überlegungen zum Verhältnis von Zeit und Bild*, in: ders., (Hg.), *Die Medien der Künste*. München 2003, S. 151-176. Vgl. auch Wagner, *Das Material der Kunst*, a.a.O., S. 25ff., bes. S. 27. Die Rückkehr zur Materialität schreibt Monika Wagner indessen einem Triumph der reproduktiven technischen Medien im 19. Jahrhundert sowie dem Prozess der Industrialisierung zu: „Im selben Maße (...) begannen die Künstler, auch der Farbe als Material ihren Ort im Bild zuzuweisen. Die physische Qualität der Stoffe, das bearbeitete Farbmateriale widersetzt sich den ortlosen Licht-Bildern und der ausschließlich optischen Wahrnehmung; es scheint nun die Aufgabe zu übernehmen, eine Welt zu bezeugen.“ Ebenda, S. 18, auch: S. 38: „Die Malerei übertrumpfte gewissermaßen den Realitätsanspruch der Fotografie, indem sie die Ebene der Repräsentation verließ und statt dessen die Materialien und Dinge der Realität selbst integrierte.“

spekulativen Bezug zur entstehenden Thermodynamik wieder verfehlt.⁵² Turners Bilder glichen einem Resümee der neuen Welt der industriellen Revolution; sie vereinigten ein verändertes Verhältnis zur Materie mit der Krise der ‚Repräsentation‘, weil jeder Vorrang der Form hinfällig würde, sobald der Maler in den glühenden Grund des Stoffes selbst eintrete: „Indem der Maler auf die Quellen der Materie zurückging, hat er die Zwangsjacke des Abkopierens in den schönen Künsten zerrissen.“⁵³ Turners Programm besage daher: „Kein Gerede mehr, keine Szenen und keine Skulpturen mit kalten Rändern: die Sache selbst. Ohne jeden theoretischen Umweg.“⁵⁴ Ähnliches gilt für den Impressionismus und Naturalismus, für Künstler wie Gustave Courbet, Adolf Menzel oder Lovis Corinth bis hin zu Van Gogh und vor allem Paul Cézanne, deren pastoser Stil und Farbauftrag mit Spachtel und Lappen der Farbigkeit selbst eine Schwere aufbürden, an der geradezu die Dinglichkeit der dargestellten Dinge zu partizipieren scheinen. Form und Stoff trennen sich in ihrem Eigensinn, grenzen sich voneinander ab oder treten zueinander in ein chiastisches Verhältnis. Das Material scheint selbst ekstatisch auszubrechen oder hervorzustehen, gestattet seine wechselseitige Reflexivität, mithin auch das *Erscheinenlassen der Materialität als Materialität*, wie es schließlich für den Avantgardismus leitend wurde, vor allem für den Dadaismus, die Materialkunst und die unterschiedlichen Formen des Environments und der Installation. Als Dialektik von „Erde“ und „Welt“ hatte Heidegger die ursprüngliche Differenz zwischen Form und Stoff zu reformulieren versucht und damit zugleich die Vorzeichen verschoben. Ihr „Streit“ nimmt im *Ursprung des Kunstwerks* eine Schlüsselstellung ein.⁵⁵ Nicht länger ist vom Vorrang der Form und entsprechend der Zeichnung die Rede; vielmehr öffnet Kunst nach Heidegger eine „Welt“, die, wie er hinzusetzt, nie „bloße Ansammlung der (...) bekannten und unbekanntem Dinge“, „nie Gegenstand“ ist, sondern als das „Ungegenständliche“ und „Offene“ im Sinne eines Wahrheitsgeschehens charakterisiert wird⁵⁶ – „Wahrheit“ verstanden in der Bedeutung von *aletheia*, der „Unverborgenheit“, der noch die Verborgenheit des Spiels von Verbergung und Entdecktheit innewohnt.⁵⁷ Beide stellen das künstlerische Werk, indem es eine „Welt“ errichtet, in die „Erde“ zurück. Der von Friedrich Hölderlin geborgte Ausdruck meint nicht den Boden oder das bloße Material – oder vielmehr: nicht nur diese –, sondern dasjenige, woraus ein Kunstwerk gemacht ist und wohinein es gestellt ist, d.h. den „Grund“ der Komposition, nicht unähnlich des Untergrundes einer Figur im Bild, von dem her überhaupt etwas entworfen und aufgestellt werden, mithin *sich zeigen* kann. Heidegger formuliert hier einen ähnlichen Gedanken wie Benjamin, wenn dieser in den ästhetischen Fragmenten betont, dass eine Linie eine Fläche in dem Maße aufteilt, wie sie sich gleichzeitig von ihr abheben muss, um sowohl sich selbst als auch diesen zu markieren.⁵⁸ Was darum Benjamin als Fläche bezeichnet, die in einem Material wurzelt, um einen Umriss, dessen ‚Gravur‘ aufzunehmen, gehört für Heidegger schon zur „Erde“. Assoziiert wird sie insonderheit mit dem griechischen Ausdruck für Natur – *physis*. Dazu

⁵² Michel Serres, *Über Malerei. Vermeer – La Tour – Turner*. München Berlin 1997, S. 97.

⁵³ Ebenda, S. 108.

⁵⁴ Ebenda. Serres übersieht jedoch die mannigfachen internen Entwicklungen der Malerei, auch das Verhältnis zur Fotografie, ferner die Erweiterung der Farbpalette (die Totalität der Farben war für Turner der Zweck der Malerei), das Interesse des Künstlers für subjektive, nur ästhetisch zu rechtfertigende Wahrnehmungsweisen.

⁵⁵ Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, in: ders., *Holzwege*, Frankfurt/M 1972, S. 7-68, hier: S. 31ff.

⁵⁶ Ebenda, S. 31, 33 passim.

⁵⁷ Ebenda S. 39ff.

⁵⁸ Benjamin: *Gesammelte Schriften* II,2, a.a.O., S. 602-607.

gehören im weitesten Sinne auch Raum und Zeit wie gleichfalls die Materialität jener Bedingungen, durch die etwas allererst ‚ist‘ – ‚Sein‘ im Sinne von ‚Ge-Gebenheit‘, worin erneut die ‚Gabe‘ anklingt, die weder Erzeugnis noch Produkt einer Arbeit ist und, ebenfalls im weitesten Sinne, die Dingheit des Dings und seine Gegenwart allererst ermöglicht. Als Ungemachtes wie auch Unmachbares bildet es die Voraussetzungen aller Komposition. Beide, „Erde“ und „Welt“, Materialität und Sinn, ‚Ge-Gebenheit‘ und Symbolisches bilden dann Gegensätze und sind gleichwohl doch aufeinander bezogen, spielen ineinander, und zwar so, dass, indem die Welt ‚ist‘ und sich in die „Erde“ zurückstellt, gleichermaßen auch die „Erde“ zum Vorschein kommt und sich in ihrer spezifischen Besonderheit offenbart. Sich offenbaren meint abermals: *sich zeigen, erscheinen*, worin zugleich die Gegenwärtigkeit einer Gegenwart gefasst ist. Sie verweist auf *Präsenz*, denn nichts vermag zu erscheinen, ohne in gewisser Weise ‚da‘ zu sein, d.h. auch ohne das „Anwesen“ einer Anwesenheit oder die Präsenheit einer Präsenz. Der Ausdruck „Erde“ ist damit verknüpft. Man sieht, dass Heidegger auf den zwar von Aristoteles nahe gelegten, aber nicht ausgeführten Zusammenhang von Erscheinen und Sichtbar- oder Offenbarwerden rekurriert, um ihn in der Metapher der „Erde“ explizit zu machen; dennoch verlangt auch die „Erde“, um selbst offenbar zu werden, nach ihrem Widerpart, der „Welt“: Beide erfordern einander; sie lassen sich nicht voneinander loslösen, beide ‚enthüllen‘ sich vielmehr wechselseitig, tragen, so Heidegger, „(j)ede(r) das Andere über sich hinaus“.⁵⁹ Das heißt auch: Eines ist durch sein jeweils Anderes ‚gegeben‘, wie es sich gleichermaßen im Anderen zurückhält, damit aber auch stets von seiner eigenen Andersheit durchdrungen bleibt. Kunst stellt diese Verschränktheit aus: „Das Werk rückt und hält die Erde selbst in das Offene einer Welt“, heißt es weiter;⁶⁰ es zeigt deren Durchdringung, ihre Gegeneinanderstellung, ihre parallaktische Exposition und zwar so, dass es die „Erde her-stell(t), indem es sie „ins Offene bring(t) als das Sichverschließende“.⁶¹ „Her-Stellen“ bedeutet hier: Herausstellen. Die Materialität der „Erde“ stellt sich aus, exponiert sich, indem das Kunstwerk sie sichtbar macht – sichtbar allerdings *als* etwas, das sich zugleich in seinem *Was* zurücknimmt. Die „Erde“ offenbart sich in dem, *was sie ist*, allein in ihrem Entzug, ihrer Negativität; so bedarf sie, um sich zu zeigen, ihres Anderen, der „Welt“, jedoch so, dass sie im Anderen gleichzeitig verschwindet. Deswegen spricht Heidegger von ihrem „Streit“, ihrem *polemos*, der im Werk statthat, nicht als Kontingenz, sondern in Gestalt paradoxer Strategien, die ihren Gegensatz ausspielen – im Doppelsinn des Ausdrucks ‚Ausspielen‘ als ‚Spiel‘ und ‚Provokation‘. Wir haben es gleichsam mit einer gegenseitigen Forcierung, einer buchstäblichen ‚Über-Forderung‘ zu tun, die ebenso sehr ermöglicht, was Heidegger im Anklang an die ‚Logik‘ des Spiels das „Zuspiel“ oder auch den „Zuwurf“ nannte.⁶² Darum heißt es: „Je härter der Streit sich selbständig übertreibt, um so unnachgiebiger lassen sich die Streitenden in die Innigkeit des einfachen Sichgehörens los. Die Erde kann das Offene der Welt nicht missen, soll sie selbst als Erde im befreiten Andrang ihres Sichverschließens erscheinen. Die Welt wiederum

⁵⁹ Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, a.a.O., S. 38.

⁶⁰ Ebenda, S. 32.

⁶¹ Ebenda, S. 32, 33.

⁶² Vgl. auch ders., *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Gesamtausgabe Bd. 65, Frankfurt/M 1989, bes. S. 159ff.

kann der Erde nicht entschweben, soll sie als waltende Weite und Bahn alles wesentlichen Geschickes sich auf ein Entschiedenenes gründen.“⁶³

Der entscheidende Punkt ist folglich – für Heidegger sowie für die Frage der Materialität –, dass Kunst gleichermaßen an „Erde“ und „Welt“ partizipiert, ohne die eine über die andere triumphieren zu lassen. Die künstlerische Praxis öffnet dann gleichsam einen ‚Zwischen-Raum‘, worin ihre Dialektik geschieht, und es kommt auf die Art des ‚Zwischen-Raums‘ an, seine spezifische Konstellation, ob die Verschränkung beider, ihre jeweilige Exposition glückt oder nicht. Das bedeutet, dass das gelingende „Werk“ – genauso wie die Bildpraxis – jenen ‚chiasmatischen Spalt‘ auszuloten trachtet, der zwischen beiden klafft, um „Erde“ und „Welt“ gleichermaßen zu retten. Mehr noch: Indem Kunst – und Gleiches gilt für das Bildliche – eine „Welt“ aufschließt, d.h. ein Symbolisches generiert, bringt sie die „Erde“ als ihren Grund hervor, *lässt sie sein*. „Erde“ und „Welt“ greifen folglich nicht nur ineinander wie Figur und Grund oder Vordergrund und Hintergrund, sondern machen sich dadurch aneinander kenntlich, dass die künstlerische Praxis sie zueinander in eine ‚Kon-Figuration‘ bringt, die Figur und Grund buchstäblich zueinander indifferent werden lassen. Das ‚Dadurch-dass‘ gemahnt erneut an das ‚performare‘ der Mediation, die hier allerdings aus der Figuration bestimmt wird. Indem, darüber hinaus, das „Werk“ die „Erde“ in sich aufnimmt und bearbeitet, um die verschiedenen Materialien, Techniken oder Rahmungen zueinander in Beziehung stellen, ermöglicht es umgekehrt auch die „Welt“ und *lässt sie sein*. Seinlassen bedeutet hier ein Zug jenseits aller Passivität und Aktivität. Sie koinzediert mit dem, was wir die „Ereignung eines *Sichzeigens*“ genannt haben.⁶⁴ Solches Sichzeigen gehorcht keiner Funktion des ‚Als‘, es vollzieht sich weder transitiv auf etwas hin, was gezeigt werden soll, noch intentional als gerichtetes Zeigen, als *Deixis*, vielmehr gleicht es jener *Ekstasis*, wie sie durch die performativen Modalitäten der Arbeit und ihrer praktischen Bedingungen allererst aufgeht. Es liegt darum in der Art und Weise der ästhetischen Praxis, wie das Symbolische und sein Anderes, das es ‚gründiert‘, zueinander ins Verhältnis gerückt werden, wobei klar ist, dass das Andere durch die Symbolisierung in dem Maße ‚be-deutet‘ wird, wie es als solches gegen diese seine Widerständigkeit wahr. Weder vermag das Andere, als ‚Be-Dingung‘ des Symbolischen, je ganz in ihm aufzugehen oder durch es ‚überformt‘ zu werden, noch umgekehrt als Anderes ohne die Symbolisierung zur Geltung zu kommen: Immer schon durch das ‚Als‘ terminiert, gebändigt und unterschieden, bleibt es dennoch ein Unbändiges, das sich jeder Eingemeindung durch seine Identifizierung, seine Benennung oder Bezeichnung sperrt. Die schwierigen und durch die Tradition einseitig belasteten Relationen zwischen Form und Stoff oder Bedeutung und Materialität ist darin beschlossen: Es gibt kein Wissen ohne die vielfältigen Mediatisierungen, die an seiner Produktion mitarbeiten, wie es ebenso wenig eine Kunst oder ein Bild ohne den Prozess der Gestaltung oder Rahmung gibt – und doch behält sich etwas, das kein ‚Etwas‘ im Sinne einer bereits bestimmten Entität oder Substanz darstellt, das sich nicht fügt oder widersetzlich bleibt: Zeit, Erosion, Verfall wie gleichermaßen Abfälle oder nicht zu beseitigende Überschüsse und Unfälle bilden die Spuren dorthin. Kunst ist eine Weise der Abenteuers, solche Spuren oder ‚Risse‘, wie sie in der stets gewaltsamen Bearbeitung oder Transformation des Materials zurückbleiben, aufzuweisen und kenntlich zu machen; sie lässt gleichsam den Spalt zwischen dem Symbolischen und seiner

⁶³ Ders., *Der Ursprung des Kunstwerks*, a.a.O., S. 38.

⁶⁴ Dieter Mersch, *Was sich zeigt*, a.a.O. bes. S. 236ff., 327ff.

‚unfüglichen‘ Materialität ein Stück weiter aufklaffen, macht ihn explizit, ohne ihn zu überspringen oder nach der einen oder anderen Seite hin versöhnen zu wollen. Dennoch denkt Heidegger ihre Konstellation – und darauf zielte die Verwendung des Ausdrucks ‚Konfiguration‘ ab – zueinander nicht als ‚unheilbare Klaffung‘, sondern als *Figur*. Zwar erweist sie sich in permanenter Bewegung oder ‚Unruhe‘ – Heidegger spricht von einem „Streit“⁶⁵ (polemos), der weder auszugleichen noch zu lösen sei –, doch sucht sie gleichsam ihre Balance, ihre ‚Verbindlichkeit‘. Es ist schließlich der Auszeichnung des „Werkes“ geschuldet, an der Heidegger noch festhält, sodass der Streit zwischen „Erde“ und „Welt“ zugunsten einer Figuration oder Gestaltung immer neu ausgefochten werden muss. Deshalb mündet die heideggersche Kunstphilosophie schließlich in der „Dichtung“, die „alle Kunst“, auch die nichtsprachliche, in ihr „Wesen“ einschließt: „Bauen und Bilden (...) geschehen immer schon und immer nur im Offenen der Sage und des Nennens. (...) Sie sind ein je eigenes Dichten innerhalb der Lichtung des Seienden, die schon und ganz unbeachtet in der Sprache geschehen ist. Die Kunst ist als das Ins-Werk-Setzen der Wahrheit Dichtung.“⁶⁶ Auch wenn man dem darin eingeflochtenen Sprachapriori, der Betonung der „Sage“ als „Haus des Seins“, durch die der Sinn und die „Unverborgenheit“ des Seins überhaupt erst aufgeht,⁶⁷ nicht folgen mag und stattdessen das Mediale in seiner weitesten Bedeutung setzt, bleibt der Akzent auf die Figur und den Prozess der Figuralität unterhalb dessen, worum das künstlerische Experiment kreist. Denn die Figur verweilt ausschließlich im Kontext einer *Praxis der Komposition*, die hier erneut in *Poiesis* wurzelt; dann bezeichnet das Figurale letztlich nur ein anderes Wort für das Kompositorische, das den Ökonomien jener Verdichtung und Verschiebung gehorcht, welche ebenfalls Sigmund Freud für die Traumarbeit auswies und, davon ausgehend, die strukturelle Linguistik als Metapher und Metonymie exponierte und die Heidegger in der Dichtung zusammenschließt. Dagegen arbeitet Kunst, weil es ihr stets um mediale Reflexivität und Selbstreflexivität geht, vorzugsweise mit Paradoxa. Die Paradoxie aber ist keine Figur, sie bedeutet vielmehr deren Negation, ihre Sprengung.

Die angeschnittene Klaffung, der Riss zwischen Materialität und Symbolisierung, wäre daher mit Heidegger über Heidegger hinaus zu denken, weil die Figuration immer noch auf der Seite des Symbolischen bleibt, während die Paradoxie imstande ist, deren Anderes oder Nichtaufgehendes mit zu berühren. Wir sprechen an dieser Stelle von ‚Berührung‘ oder ‚Anzeige‘, nicht von ‚Aussage‘: Es handelt sich mehr um ‚spurlose Spuren‘, die nicht *als Spuren* auffindbar sind, sowenig wie sie verschiedener Praktiken der Lektüren zugänglich erscheinen, sondern die *sich zurückhalten*, die ‚in absentia‘ *präsent* werden, indem sie auf etwas hindeuten, das gerade nicht ‚benannt‘ werden kann. Sie verschließen sich folglich ihrer „Beobachtung“ (Luhmann), ihrer ‚Bezeichnung‘ und ‚Unterscheidung‘, weil sie nicht ‚als etwas‘ angesprochen werden können, sondern in aller Beschreibung bloß ‚beiläufig‘ oder ‚mitgänglich‘ bleiben: Das ‚Nichts‘ jener ‚existentia‘, welche das metaphysische Denken stets als ‚nichtig‘ erklärte, weil es *über es* nichts zu sagen gäbe, sondern jedem Sagen, jeder Bezeichnung oder Bedeutung ‚voraus-zu-setzen‘ ist, mithin *zuvorkommt*. Solche Berührungen

⁶⁵ Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, a.a.O., S. 37f.

⁶⁶ Ebenda, S. 59f.

⁶⁷ Ders., *Über den Humanismus*, Frankfurt/M, Lizenzausg. Bern 1947, ders., *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen 5. Aufl. 1975. Zur Kunstphilosophie Heideggers vgl. insb. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, *Die zarte aber helle Differenz*, Frankfurt/Main 1999.

jedoch der ‚spurlosen Spur‘ oder einer *absentia in praesentia* erfordern paradoxe Strategien: Praktiken der Nichtbezeichnung und Nichtsymbolisierung oder, um genauer zu sein: der Aufweisung einer Nichtbezeichnung *in* der Bezeichnung, des Nichtsymbolischen im Symbolischen oder Amedialen im Medialen. Ihr Ort ist m.a.W. der *Chiasmus*, nicht im Sinne einer Figur der Kreuzung, sondern eines unaufhebbaren Widerspruchs oder chronischen ‚Versagens‘, welche nicht in „Dichtung“ (Heidegger) mündet, sondern in einer anhaltenden Instabilität verbleibt, d.h. den buchstäblichen ‚Insolubiles‘ als Kern klassischer Paradoxienlehren. Tatsächlich muss man die Paradoxie und den Chiasmus von der Figuration trennen, sodass es nicht um die Versöhnung ihres „Zwists“ geht, sondern um ihre buchstäbliche Diskordanz oder ‚Un-Verbindlichkeit‘, die nach keiner Seite hin zu befriedende ‚Aus-einander-Setzung‘ oder ‚Aus-einander-Klaffung‘ wie gleichermaßen die Exposition des Unvereinbaren – nicht um der Praxis des „Streits“, sondern des *Widerstreits* willen, des „Nichtidentischen“ (Adorno), an der zugleich die Praxis einer Reflexivität wesentlich wird. Sie bewirkt dann das, was sich als ‚Umbruch‘ darstellen lässt, gleichsam als Faltung oder Perforierung des Symbolischen, woran seine andere, verhüllte Seite, seine Bedingtheit im Materiellen ansichtig wird – dasjenige, was wir die als ‚negative Nichtnegativität‘ bezeichnet haben: Jackson Pollocks ‚Protokolle‘ des Drippings, Piero Manzonis punktierte oder aufgeplatzte *Achrome*, Anselm Kiefers Bild-Versandungen oder Walter de Marias Abhänge, übergossen mit Asphalt. Man könnte die Reihe der Beispiele fortsetzen: Nirgends geht es in ihnen um das ‚Ereignis der Wahrheit‘, das gemäß Heidegger in der Figur des „Streits“ gelingt, sondern um die Zerdehnung und Vergrößerung der Klüfte, um den Aufriss des Chiasmus durch Inversionen, Überschussproduktionen oder der Setzung von Hindernissen, die zuweilen nichts anderes beinhalten als einen Augenblick der Hemmung oder Stockung des Blicks. Kunst probt ihre fortlaufende Verstärkung oder Fortschreibung, um auf ständig neuen Wegen Momente ‚ästhetischer Reflexion‘ zu statuieren. Zu ihnen gehören ebenfalls Verfahren der Ambiguierung wie der ‚Entnutzung‘, des Umschlags von Visualität zu Taktilität, bzw., wie es Benjamin vom Dadaismus gesagt hat, der Entdifferenzierung durch das Nutzlose,⁶⁸ welche das Geformte ins Rohe oder Unförmige, d.h. im wörtlichen Sinne ins Monströse zurücksinken lassen. Sie vollziehen die buchstäbliche ‚Er-Findung‘ immer anderer ‚Würfe‘ und ‚Gegenwürfe‘, um aus deren Mitte etwas hervorspringen zu lassen, woran die Begriffe und ihre ‚Be-deutungen‘ nicht reichen und sich außerhalb jeder Darstellbarkeit bewegt: *Die Zerstörung der Eigenschaft und, konträr dazu, die Evokation reiner ‚Ex-sistenz‘ als Ereignis negativer Präsenz.*

Gemachtsein und Unverwertbarkeit: ‚Materialität‘ des Materials

Überhaupt haben die Dadaisten dem Nichtverwertbaren der Materialität des Materials als erste ihre ungeteilte Aufmerksamkeit geschenkt und damit auf den Weg gebracht, was sich im

⁶⁸ Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Gesammelte Schriften I.2, Frankfurt/M 1974, S. 435-469 (Erste Fassung), S. 462ff.. Allerdings erweist sich die Diagnose als ambivalent. Benjamin spricht gleichermaßen von der „Entwürdigung des Materials“ in Richtung einer Entauratisierung des Ästhetischen: „Ihre Gedichte sind Wortsalat, sie enthalten obszöne Wendungen und allen nur vorstellbaren Abfall der Sprache. Nicht anders ihre Gemälde, denen sie Knöpfe oder Fahrscheine aufmontierten. Was sie mit solchen Mitteln erreichen, ist eine rücksichtslose Vernichtung der Aura ihrer Hervorbringungen, denen sie mit den Mitteln der Produktion als Brandmal einer Reproduktion aufdrücken. Es ist unmöglich, vor einem Bilde von Arp oder einem Gedicht August Stramms sich wie vor einem Bilde Derains oder einem Gedicht Rilkes Zeit zur Sammlung und Stellungnahme zu lassen.“ Ebenda S. 463.

eigentlichen Sinne als ‚Materialkunst‘ der Avantgarde apostrophieren lässt.⁶⁹ Sie erweisen sich als vorbildhaft für die hier ausgeführten Gedanken. Wenn dabei von der ‚Materialität‘ des Materials die Rede ist, dann nicht von bloßen Stoffen, als ‚Erden‘, als gäbe es ‚vorliegend‘ deren ungestaltete Verkörperung, die sich unmittelbar anschauen oder haptisch aneignen ließe, sondern lediglich als vermittelte und indirekt erfahrbare ‚Ge-Gebenheiten‘ eines immer schon in Formen gegossenen Seienden. Es handelt sich, wie man sagen könnte, um die Bedingungen ihres ‚Da‘. Sind diese stets mit dem Materiellen, der *physis* oder dem Stofflichen verquickt, gehen sie dennoch nicht in ihnen auf, sondern beschreiben das Prinzip eines Vorausgehenden, jenem ‚Zuvorkommenden‘, das nicht schon bearbeitet ist, sondern in der Arbeit noch vorausgesetzt werden muss, was daher sowenig den Kreisläufen der Ökonomie unterliegt wie dem Symbolischen, weil es selbst noch die nichtsymbolisierbare Folie der Symbolisierung oder das Nichtmediale der Mediation betrifft – das, wodurch diese *sind*. Was daher auf missverständliche Weise ‚Materialkunst‘ heißt, zielt darum nicht auf die Befreiung des Stoffs, jene „Emanzipation des Materials“, die Theodor W. Adorno als Verkennung herausgearbeitet hat, denn „Material ist kein Naturmaterial, wenn es den Künstlern als solches sich präsentiert, sondern geschichtlich durch und durch“,⁷⁰ vielmehr handelt es sich um einen Akt der Verwerfung jener Dichotomien von Stoff und Form oder Material und Symbolisierung, wie sie das metaphysische und ästhetische Denken seit je regiert haben. Entsprechend bedeutet die Umwertung, die der Dadaismus dagegen vollzogen hat, auch nicht ihre Verkehrung, was die klassische Hierarchie lediglich mit einem anderen Vorzeichen versähe, sondern die Entdeckung dessen, was zwar am Materiellen partizipiert, aber keinesfalls in ihm aufgeht. ‚Materialität‘ nennt diese offene Stelle, gleichsam die Wunde ihrer Unvereinbarkeit. Jenseits nahe liegender Assoziationen, die ihr Ausdruck zu evozieren scheint, kommt es deshalb auf die Bewahrung ihrer Negativität an: die Spur eines ‚Nichtaufgehenden‘, deren negative Attribution einer Serie von Verneinungen zugeordnet ist, woran jede Bestimmung bricht, woran sich dennoch im Sperrigen und Unverfügbaren ein *Anders* bekundet: *Sichzeigen* einer Alterität, die zugleich ihre Nichtvereinbarkeit behauptet. Wir haben es dann mit der zuvor bemerkten paradoxen Erscheinung des Nichterscheinenden zu tun, worin sich der Umschlags von der *praesentia in absentia* zur *absentia in praesentia* vollzieht: Sie billigt dem, was undarstellbar bleibt, eine *eigene Kraft* zu, sodass sich die Adressierung nicht allein auf eine perennierende Reihe von lauter Negationen beschränkt, sondern sie gleichzeitig mit einem positiven Index, einem *Entzug, dem sich nicht zu entziehen ist*, versieht. Der Ausdruck ‚Materialität‘ meint genau dies: Eigentümliches Doppelverhältnis einer Negativität, die eine Positivität einschließt. Was wir folglich als ‚Ereignis negativer Präsenz‘ apostrophiert haben, ist von solcher Dimension: Ereignis, die, wie die Existenz selbst, ihre Auslöschbarkeit versagt.

All dies geht weit über Heideggers „Streit“ zwischen „Erde“ und „Welt“ hinaus, weit auch über die Anerkennung der Besonderheit des Materials. So ist zu einem Zeitpunkt, da dieser noch am Kompositorischen und dem Primat der Figuration festhält, die Kunst der Avantgarde schon über ihn hinausgegangen – allem voran die ‚Ding-Ästhetik‘ des Dadaismus, etwa bei Kurt Schwitters, oder in der Nachfolge bei Daniel Spoerri, César oder Arman gleichwie den

⁶⁹ Umfassend dazu: Wagner, *Das Material der Kunst*, a.a.O.

⁷⁰ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M 1973, S. 223. Adorno bezieht dies allerdings auf die musikalische Komposition.

objet trouves der *Arte povera* und Rauschenbergs *Combines*, um nur einige zu nennen.⁷¹ Neben ihren je verschiedenen konzeptuellen Entwürfen stellen sie vor allem ihr Gemachtsein sowie dessen Bedingungen aus, weniger das Kompositorische, sondern das Gewaltsame der Figur sowie dasjenige, was sie in sich aufnimmt und mitträgt, ohne ihr anzugehören, ihre gleichermaßen konstitutiven wie zufälligen Elemente, dem sie ihren Ort und ihre Rahmung verleihen. Entscheidend ist dabei ihr *aisthetisches* Moment: Ebenso wie hinsichtlich der Materialität, die noch den Anklang an Materielle bewahrt, geht es auch im Begriff der *Aisthesis* nicht um die Wahrnehmung selbst, auch wenn sie nicht von ihr zu trennen ist, sondern um eine Inversion, einen Wechsel vom Aktiv zum Passiv, soweit ihr etwas *entgegenkommt*, das den Blick oder die Berührung aufsucht und die Aufmerksamkeit fesselt. Es ist nicht der ‚Augenpunkt‘, der fixiert und dem es um eine Identifizierung des Gesehenen ginge, um das, was der Betrachter zu ‚lesen‘ vermag, sondern darum, was Roland Barthes mit Bezug auf die Fotografie das *punctum* nannte: das, was keine Lokalität im Bild besitzt und dennoch besticht, was gleichsam auf den Sehenden zuschießt und ihn verletzt.⁷² Verwiesen ist dann erneut auf ein ‚Nicht‘, ein Nichtbestimmbares, das *vorangeht*, aber sich insoweit als *unverneinbar* erweist, als es seine Gewahrung und damit seine Reflexion und deren Zuschreibungen allererst auslöst – ein *Unsichtbares, das buchstäblich zu sehen ‚gibt‘*. Erinnert wird auf diese Weise daran, ‚*dass’ etwas ist und nicht nichts* – jenes, das Heidegger auch als das „Ungeheure“ im Wortsinne bezeichnete: das, was *nicht* geheimer ist, *was uns nicht gehört*, was, wiederum in buchstäblicher Rede, ‚unheimlich‘, also nicht heimisch bleibt, was folglich nicht *bei uns ist*, sondern immer schon vorweg ist und die Frage nach dem, ‚*was’ ist*, provoziert: ‚Was‘ im Unterschied zum ‚Dass‘ oder auch: ‚etwas *als* etwas‘ in Differenz zum Einbruch des ‚Ereignis der *Ex-sistenz*‘ selbst.⁷³ Kunst – und insonderheit die Strategien avantgardistischer Materialkunst seit dem Dadaismus – bildet eine bevorzugte Weise der Herausstellung solcher Ereignungen.

Um diese überhaupt ins Bewusstsein zu rufen, war die Markierung eines doppelten Bruchs vonnöten: *Erstens* eine *Enthierarchisierung der Differenz zwischen Form und Stoff* und damit der *Entformung des Materials* und, entsprechend, die Auszeichnung von Materialitäten als dem Anderen der Gestaltung, *zum zweiten* die Praktiken des Zufalls, wie sie der Dadaismus, später das Informell und die Aleatorik inaugurierten, sofern sie der Gestalt ihren Gestalter entzog und damit den Mythos des Künstlers als ‚Autor‘ oder Herrscher der Form aufhob. Was bereits Courbet, Corinth oder Cézanne in der Kunst des späten 19. Jahrhunderts auf den Weg brachten, findet im Zufälligen als dem Nichtgemachten und Nichtintentionalen seine ‚andere‘ Radikalität: „Dada will die Benutzung des *neuen Materials in der Malerei*“,⁷⁴ heißt es in einem der Gründungsmanifeste des Dadaismus von 1918, an deren Verfassung Hugo Ball, Jean Arp und Tristan Tzara ebenso beteiligt waren wie Marcel Janco, Richard Huelsenbeck und Raoul Hausmann. Das Neue an Dada ist dann die Exponierung eines Exils, das „*primitivste Verhältnis zur umgebenden Wirklichkeit*“,⁷⁵ wie Tristan Tzara und andere

⁷¹ Vgl. insbesondere Dieter Mersch, *Kunst und Medium. Zwei Vorlesungen*, in: Reihe *Diskurs und Gestalt* Bd. 3, Kiel 2002, S. 33ff.

⁷² Roland Barthes, *Die helle Kammer*, Frankfurt/M 1989, S. 36f.; Mersch, *Was sich zeigt*, a.a.O., S. 85ff.

⁷³ Dazu Jean-François Lyotard, *Das Erhabene und die Avantgarde*, in: *Merkur* 424 (1984), S. 151-164; ferner: Mersch, *Posthermeneutik*, a.a.O., bes. S. 68ff., 97ff.

⁷⁴ Tristan Tzara, Franz Jung, et al., *Dadaistisches Manifest 1918*, in: Asholt, Fährnders (Hg.), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde*, Stuttgart 1995, S. 145-147, hier: S. 147

⁷⁵ Ebenda, S. 146.

schreiben, oder den „Ohne-Sinn“, wie Jean Arp ausdrückte: „Dada ist ohne Sinn wie die Natur. Dada ist für die Natur und gegen die Kunst. Dada ist unmittelbar wie die Natur und versucht jedem Ding seinen wesentlichen Platz zu geben. Dada ist moralisch wie die Natur.“⁷⁶ Nicht der Rekurs auf die Natur erscheint dabei relevant, sondern die Abkehr von jenem „Willen zur Macht“, der ihr das Gepräge der Arbeit, der Transformation und Umwandlung aufdrückt und dadurch die Empfänglichkeit für das, was wir die ‚Ereignung des Ex-sistenz‘ genannt haben, vertreibt. Entsprechend werden – jenseits von Figur und Komposition – Materialreste der Bearbeitung sowie Kratzer, Abfall oder die Ruinen der Oberflächengestaltung so präsentiert, dass sie jeder Versuchung ihrer Einordnung widerstehen: Kombinationen aus „Klingeln, Trommeln, Kuhglocken, Schläge auf den Tisch oder auf leeren Kisten“,⁷⁷ wie Hans Richter schreibt, dazu die Erosionen des Materials: Sie bilden nicht die ‚Werke‘ eines kalkulierenden ‚Werkmeisters‘, sondern die Spuren oder Fragmente eines zeitlichen Verfalls. Sie werden in ihr einfaches *Sichzeigen* gebracht: „Der neue Künstler protestiert: er malt nicht mehr / symbolische und illusionistische Reproduktion, / sondern er schafft unmittelbar in Stein, Holz, Eisen, Zinn Blöcke zu Lokomotivorganismen, die durch den klaren Wind des Augenblicks nach allen Seiten gedreht werden können“,⁷⁸ lautet eine entsprechende Passage aus Tristan Tzaras *Manifest Dada*, die sich des gleichen Verfahrens bedient. Ähnliches gilt für Kurt Schwitters’ *Merzbilder*, den Materialreliefs aus Fundstücken aus der Gosse, gesammelt an einem Tag, verdichtet zu Assemblagen oder kompletten Tableaus der Überraschung: Nicht das Klebebild, ihre Verfungung aus verstreuten Einzelteilen sind entscheidend, sondern die Herausstellung des Unpassenden, seiner Kontingenz und Fremdartigkeit, die eine amorphe Exzentrik enthüllt, um unbotmäßig aus ihren unreinen Tableaus zu ragen. Entscheidend ist, dass am derart Exponierten vor allem ein *Ungemachtes* und *Unverfügbares* wie gleichermaßen *Unfügliches* oder *Unbeherrschbares* haftet: Soweit sie sich nicht *erfinden*, höchstens *vorfinden* lassen, erweist sich das Prinzip des Dadaismus als das der *Ekstasis: Aisthesis der Ex-sistenz* in ihrer Singularität selbst. Man kann dieses Verfahren insbesondere im *Informel* und dem amerikanischen Neo-Dadaismus, der Exstatik der Oberfläche und ihrer Wucherung in den Raum sowie dem gesteigerten Zufall des ‚Zu-Falls‘ in der Ästhetik des Events weiterverfolgen.⁷⁹ Jean Fautrier, Jean Dubuffet oder Wols, Michel Tapié und Emil Schumacher gehören mit ihrer Betonung der *prima materia*, der deklassierten Materialität und ihrem „Leidensweg“, wie es von Schumacher gesagt worden ist,⁸⁰ ebenso hierher wie der ‚entformte‘ Abfall, die Entdifferenzierung der Stoffe am Ende ihrer Verwertungskette oder die direkte Einbeziehung der Dinge, ihre Entgrenzung zum Bild oder zur Skulptur wie bei Jim Dine, Claes Oldenburg oder Michelangelo Pistoletto. Sie setzt sich bis in die Zeichnung fort, dem Medium des *Disegno*, die dem ‚Grund‘ und seiner Materialität stets entgegengesetzt schien: Sol LeWitts *Wall Drawings* (z.B. 1969) erweitern sie in den Außenraum, bis sie ihrer Funktion als Kontur

⁷⁶ z.B. Hans Arp, *Unsern täglichen Traum*, Zürich 1995, S. 50; auch: Hans Richter, *DADA – Kunst und Antikunst*, Köln 3. Aufl. 1973, S. 28, 36.

⁷⁷ Richter, *DADA*, a.a.O., S. 17.

⁷⁸ Tristan Tzara, *Manifest Dada 1918*, in: Asholt, Fährnders (Hg.), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde*, a.a.O., S. 149-155, hier: S. 151.

⁷⁹ Vgl. insbesondere John Cage und die Folgen. Dazu Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M 2002, S. 278ff.; ders., *Stille als Ereignis. Zur Ortschaft des musikalischen Geschehens*, in: *Sinnbildungen. Spiritualität in der Musik heute*, hg. v. Jörn Peter Hiekel, Mainz 2008, S. 46-58.

⁸⁰ Zit. nach Wagner, *Das Material der Kunst*, a.a.O., S. 42f.

entkleidet wird, während Dorothea Rockburnes *Drawing which makes itself* (1972) aus der Manipulation des Untergrundes, dem Eingriff in die papierene Fläche selbst entsteht.⁸¹ Vor allem aber bildet im *Informel* die Materialität der Malstoffe das erklärte Anathema zur Form, als fast ‚inhumane‘ Nichtform, wie sie im bloßen Dreck bis hin zum Schmutz der Exkremente entgegenschlägt und die Inhumanität der Vernichtung der Körper im Ersten und Zweiten Weltkrieg bezeugt. Francis Ponge hat auf diesen Zusammenhang zwischen malträtiertem und stets unterlegenem Material und Maurice Merleau-Pontys Begriff des „Fleisches“ (chair) hingewiesen:⁸² Arbeiten an der Grenze zu einer negativen Phänomenologie, die durch das Zeigen des Nichtzeigbaren oder Ausgestoßenen das ‚Leibliche‘ selbst, seinen Exzess und chronische Rückständigkeit vorzuführen trachten. Zuweilen gleichen die dabei entstehenden Zeugnisse einer Apotheose des Chaos: Umkehrung der Ordnung, die nicht länger die Subordination des Materials unter die Form oder das *symbolon*, das ‚Zusammenwerfen‘ duldet, sondern die Opferung der Form zugunsten dessen besorgt, was man als „Auswurf“ oder *diabolos*, das ‚Durcheinanderwerfen‘ bezeichnen könnte. Die paradoxen ästhetischen Strategien sind hier vielfältig: Vom Auftrag pastoser Farbschichten unterschiedlicher Konsistenz, über die Beimischung von Urin, Sand oder Erden oder dem Aufweis von Schründen und Versehrungen, wie sie beim buchstäblichen ‚Schinden‘ der Materialien entstehen, bis zu bloßen Farblachen oder dem Gegenwärtigwerden der Gewalt am Stoff wie bei Ulrich Rückriem oder den frühen dramatischen Performances der Gruppe *Zero*: z.B. Yves Kleins Bearbeitung von Leinwänden mit dem Flammenwerfer oder Niki de St. Phalles ‚blutende‘ *Schießbilder*. Ganz anders, aber nicht weniger drastisch und eindringlich die dadaistisch inspirierten Archive des Mülls, die Ausstellung der Rückseiten jener Überproduktion von Dingen, die durch Zerfall und Verrottung ihr Zeitliches wie ihre Unverwertbarkeit exponieren, trotz aller euphemistischen Rede vom „Wertstoff“. Die unübersehbaren Berge aufgebrauchter, zerschlissener und ‚entnutzter‘ Konsumgegenstände demonstrieren nicht nur die Ungeheuerlichkeit der bedenkenlosen Ausschachtung unersetzlicher Rohstoffe, sondern auch die Blindheit vor der Vergänglichkeit als dem Verdrängten technischer Kultur. Mierle Laderman Ucles hat ihnen mit *Flow City* (1992) ein unübersehbares Denkmal gesetzt; dasselbe gilt für Christian Boltanskis temporärer Installation *Réserve: Lac des Morts* (1990) aus Kleidern der Toten oder den endlosen Sammlungen der *Arte povera* wie ebenfalls den beklemmenden *Environments* Edward Kienholz’. Sämtlich haben sie Anteil an den Ruinen und Überresten des Industriezeitalters, dessen ‚Un-Fall‘ oder ‚Vorfall‘ schlechthin.

Allen diesen Strategien ist gemeinsam, dass sie das auszuzeichnen suchen, was sich der ‚Zeichnung‘ und ihren Zeichen widersetzt. Durch sie wird die Unverzichtbarkeit der Materialität selbst in die Sichtbarkeit gehoben. Nicht geht es ihnen dabei um eine Aufwertung verlorener oder wertloser, ja ‚unreiner‘ Materialien, sowenig wie um eine Rückerstattung der erstorbenen Würde des ‚Abgetriebenen‘ und des Fortgeworfenen, sondern um Praktiken der Wiederkehr des Verdrängten – dessen, was unter dem Schutt der Formen verborgen liegt:

⁸¹ Vgl. hierzu Carolin Meister, Ohne Illusion. Von anderen Räumen der Zeichnung, in: Räume der Zeichnung, hg. v. Angelika Lammert et. al., Berlin 2007, S. 170-179, hier: S. 172 u. 173ff.

⁸² Francis Ponge, Texte zur Kunst, Frankfurt/M 1990; Maurice Merleau-Ponty, Das Sichtbare und das Unsichtbare, München 1986, S. 177f., 183ff., 191f.. Ebenso Michel Serres, Die fünf Sinne, Frankfurt/M 1993 S. 174. Im gleichen Sinne spricht auch Hélène Cixous von der Stimme als dem „Fleisch der Sprache“; vgl. dies., Geschlecht ohne Kopf? in: Karlheinz Barck, Peter Gente et al. (Hg.), Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 6. Aufl. 1998, S. 98-122, hier: S. 120.

Jenes Andere, das nicht getilgt werden kann, das immer ‚da‘ ist und nur dem Schatten des Gesichtskreises entzogen scheint, was nicht anzukommen vermag, solange es unterhalb des Glanzes der Erscheinungen und dem Dekor der Träume verschüttet bleibt; das also, was Jacques Lacan das „Reale“ nannte.⁸³ Der schwer zu enträtselnden Ausdruck, zu dem Lacan immer wieder Zuflucht nahm, um das zu bezeichnen, was *unverzichtbar zuvorkommt*, unterliegt einerseits dem Register einer Unterscheidung vom Symbolischem wie vom Imaginären, andererseits einer Differenzierung zwischen „Realität“ und (Trieb-)„Objekt“. Letztere verweist auf die Freudsche Trennung zwischen Realitäts- und Lustprinzip, um gleichzeitig deutlich zu machen, dass unser Bezug zum Realen primär einer der „Abwehr“ ist.⁸⁴ Es ist diese Spur, die die zitierte Kunst aufnimmt: Limitation eines Umgangs mit dem Dinglichen selbst, der durch Widerständigkeit, Verleugnung oder Tabu gekennzeichnet ist und mit ihnen austreibt, was das Kulturelle ebenso trägt und nährt wie es ihm entgegensteht und es untergräbt. Man kann nicht zu ihnen einfach hindurch greifen, indem man meint, die Schichten des Kulturellen abtragen zu können, vielmehr bedarf es notwendig solchen Szenarien, die die Negation ihrer Negativität betreiben, etwa durch Vordergrund-Hintergrund-Vexierungen oder paradoxe Interventionen, deren Höhlung die verdrängten ‚Ex-sistenzen‘ wieder *wirksam* werden lassen. ‚Wirksamkeit‘ meint hier ein indirektes Verfahren. Lacan gibt durchaus eine Anleitung dazu. Denn „jenseits des Lustprinzips“, lautet einer seiner vielen Einlassungen zum „Realen“, sei eine „undurchdringliche Seite (zu) setzen“, die „so dunkel (ist), dass sie bestimmten Leuten als Antinomie jeden Denkens erscheinen konnte“.⁸⁵ Sie werde gleichwohl immer schon durch den Signifikanten regiert: Sie „(zeigt) sich uns nur“, wie es anderswo heißt, „indem es Worte macht“, wobei das „Wort“ bei Lacan nicht buchstäblich zu verstehen ist, sondern im Sinne der Expression überhaupt, d.h. des *Zeigens* und *Erscheinenlassens*, wie es bestenfalls zur Interjektion Anlass gibt: dem Augenblick eines „Schrei(s)“.⁸⁶ Tatsächlich bezeichnet, wie man ergänzen könnte, die Negation die mächtigste Quelle der Erfahrung des ‚Anderen‘, man denke an Ekel, Abscheu, Schmerz oder auch das Zurückschrecken vor dem Monströsen, wie es Lacan angesichts seiner Interpretation von „Irmas Injektion“, dem Traum Freuds, vor dessen letzter Deutung dieser selber zurückgeschreckt war, beschrieben hat: „Es gibt da eine schreckliche Entdeckung, die des Fleisches, das man niemals sieht, den Grund der Dinge, die Kehrseite des Gesichts, des Antlitzes, die Sekreta par excellence, das Fleisch, aus dem alles hervorgeht, aus der tiefsten Tiefe selbst es Geheimnisses, das Fleisch, insofern es leidend ist, insofern es unförmig ist, insofern seine Form durch sich selbst etwas ist, das Angst hervorruft“.⁸⁷ Die künstlerische Praxis der *Gegenwendung*, die den Formen ihre widerständige Materialität und dem Symbolischen seine verweigerten ‚Ex-sistenzen‘ entgegenhält, bezieht daraus ihre Evidenz, denn „die Welt unserer Erfahrung“, so Lacan weiter, „bringt mit sich“, dass das „absolut Andere“ sich „bestenfalls wieder(findet) als Leid“.⁸⁸ Das Leid aber hat viele Fassetten, nicht nur als Schmerz und Verletzung, sondern auch als Verstörendes oder nicht zu

⁸³ Jacques Lacan, Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse: Das Seminar Buch II, Weinheim/Berlin 1991, S. 123ff., ders., Die Ethik der Psychoanalyse: Das Seminar Buch VII, Weinheim/Berlin 1996, S. 56ff.

⁸⁴ Ders., Das Seminar VII, a.a.O., S. 41.

⁸⁵ Ebenda, S. 29.

⁸⁶ Ebenda, S. 70; auch: S. 43.

⁸⁷ Ders., Das Seminar II, a.a.O., 199, 200.

⁸⁸ Ders., Das Seminar VII, a.a.O., S. 67.

Beherrschendes, für das die Kategorie fehlt oder in Gestalt eines Nichtaufgehenden oder Übriggelassenen beständig ‚dazwischenfährt‘ – und es ist gewiss kein Zufall, dass dasjenige, das ‚dazwischen‘ fährt, um unentwegt am falschen Platz zu sein und seine Verwirrungen zu stiften, seit je mit dem Prinzip des Diabolischen assoziiert worden war. Es fällt hier mit dem Künstlerischen selbst zusammen. ‚(W)ir (haben) kein anderes Mittel‘, heißt es bei Lacan weiter, ‚dieses Reale aufzufassen (...) als durch Vermittlung des Symbolischen‘,⁸⁹ und doch fällt es nicht mit diesem zusammen, es ist vielmehr ‚anders-als‘ das Symbolische: ‚(Es) ist absolut ohne Riss.‘⁹⁰ Das bedeutet auch, dass es ‚immer an der Grenze unserer begrifflichen Ausarbeitungen liegt, etwas, an das man immer denkt, von dem mitunter die Rede ist und das wir eigentlich nicht erfassen können, und das gleichwohl da ist, vergessen Sie nicht – ich spreche Ihnen vom Symbolischen, vom Imaginären, aber da ist auch noch das Reale.‘⁹¹ Seine spukhafte Natur wird insbesondere im *Seminar XI* Lacans über *Tyche und Automaton* deutlich, denn dort wird das ‚Reale‘ als dasjenige eingeführt, ‚zu dem wir stets gerufen sind, das sich jedoch entzieht‘. Und weiter: ‚Das Reale ist jenseits (...) der Wiederkehr, des Wiedererscheinens, des Insistierens der Zeichen (...). (Es) liegt hinter dem Automaton‘, dem ‚Netz der Signifikanten‘, während umgekehrt mit *Tyche* die ‚Begegnung mit dem Realen‘⁹² – man könnte sagen: das ‚Ereignis‘ – angesprochen wird, das unvorhersehbar einbricht.⁹³ Dann bezeichnet das ‚Reale‘ dasjenige, was nirgends sichtbar, aber stets ‚da‘ ist und seine Leugnung verweigert – ‚(e)ben *da* ist das Reale, das mehr als alles andere unsere Aktivitäten regiert‘.⁹⁴ Ähnlich hatten wir die Materialität des Materials charakterisiert. Es besitzt keinen Ort, keine Anwesenheit, und dennoch eignet ihm auf eigentümliche Weise die Dimension einer Beharrung. Analog bemerkt Lacan in seinem *Seminar VII*, der *Ethik der Psychoanalyse*, dass das ‚Reale‘ zwar immer an seinen Platz rückkehre, aber keine lokalisierbare ‚Stelle‘ besetze, es sei vielmehr *an seinem Platz vor allen Plätzen*, es komme ihnen zuvor. Deswegen auch entziehe es sich jeglicher Ankunft, es erscheint zutiefst sprunghaft, indem es jeden Willen zu seiner Vereinnahmung narrt. Entsprechend nennt es Lacan auch das ‚Darunterliegende‘.⁹⁵ Der Ausdruck erinnert an den alten Sinn des *hypokaimenons*, des *subiectums*. Was Lacan lehrt – und was ebenso der Ästhetik der Materialität und der Kunst des Ereignisses ‚zugrunde liegt‘, ist, dass nicht Formen ihre Grundlagen bilden, sowenig wie

⁸⁹ Ebenda, 128.

⁹⁰ Ebenda. Vgl. auch 129. Gewöhnlich wird gerade betont, dass das ‚Reale‘ nur durch eine Rahmung zum Vorschein kommen kann, ohne dass klar wird, was dies bedeutet, denn eine Rahmung kann auch in der Statuierung einer Differenzierung bestehen. Allerdings bedeutet Rahmung kaum mehr als die Markierung eines ‚Als‘, die den Schnitt, die Unter-Scheidung schon vollzogen hat. Anders ausgedrückt: Das Argument der Rahmung entschleiern nicht das ‚Reale‘ als Symbolisches, sondern entschlüsselt es in Richtung einer Spur, eines Indexes. Der Index ist der Verweis, der zwar eine Auszeichnung vorgenommen hat, doch lediglich in der Bedeutung einer Exponierung, die allein dann statthaben kann, wenn ‚Etwas‘ – ein Anderes – sich bereits exponiert hat. Die Exposition geschieht, m.a.W. im Rücken des ‚Ex-‘ der ‚Ex-sistenz‘.

⁹¹ Ders., Das Seminar II, a.a.O., 127.

⁹² Ders., Das Seminar VII, a.a.O., 59, 60, 58 passim.

⁹³ Es ist aufschlussreich, dass seit Nietzsche und im Gegenzeug zu den Bestimmungen der klassischen Metaphysik von Aristoteles bis Hegel das Ereignis in seinen unterschiedlichen Fassetten zum Gegenbegriff avanciert: dem zugleich fasslichen Unfasslichen, oder, wie man auch sagen könnte, dem unbegrifflichen ‚Ein-Fall‘, ‚Einbruch‘ oder ‚Sturz‘. Um nur zwei zu nennen: Nietzsche nannte es das Dionysische, das er dem Apollinischen entgegenstellte, Martin Buber das ‚Erlebnis‘, das er in Opposition zur ‚Form‘ dachte und das wir, wie es heißt, ‚in seinem ungestalteten Wesen‘ nirgends zu ‚besitzen‘ vermögen; vgl. Buber, Daniel. Gespräche von der Verwirklichung, in: Werkausgabe 1, Gütersloh 2001, S. 183-245, hier: S. 194.

⁹⁴ Jacques Lacan, Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse: Das Seminar Buch IX., Weinheim Berlin 4. Aufl. 1996, S. 66 (Hervorhebung von mir).

⁹⁵ Ebenda, S. 65.

der Künstler oder der *homo faber* der frühen Neuzeit als *alter deus* fungieren und sich als schöpferische Subjektivität, als ‚Genie‘ behauptet, der aus sich selbst eine ‚Welt‘ schafft, sondern die *Unverneinbarkeit des „Realen“*: Denn „(d)ass da ein Reales ist, ist über jeden Zweifel erhaben.“⁹⁶

⁹⁶ Ebenda S. 195.