



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

## Worauf es sich zu achten lohnt

### Oder: Das Allerweltsding als Gegenstand ästhetisierender Aufmerksamkeit

verfasst von / submitted by

**Susanne Ola Unah, BA**

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

**Master of Arts (MA)**

Wien / Vienna, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 066 941

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Philosophie UG2002

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Doz. Mag. Dr. phil. Arno Böhler

# Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung .....	4
1.1 Das Vorfeld.....	4
1.2 Die Umrise .....	9
2. Annäherungen .....	11
2.1. Das Ding als Herausforderung.....	11
2.2 Vom <i>Welt-Erde</i> -Streit zur ästhetisierenden Aufmerksamkeitserfahrung .....	17
3. Hauptteil .....	24
3.1 Dinge fangen, Sinn-Netze.....	24
3.2 Von Dingen gefangen werden, Entzugs-Linien.....	33
3.3 Ausblicke .....	43
3.3.1 Weltoffenheit .....	43
3.3.2 Präsenz .....	57
4. Schluss.....	62
4.1 Nachbarschaft(en).....	62
4.2 Wieder anfangen.....	67
Literaturverzeichnis.....	73
Anhang .....	76
Abstract.....	76

*Die Aufmerksamkeit für sich allein ist ein Vergrößerungsglas.*

Gaston Bachelard: *Poetik des Raumes*, Frankfurt a. M. 1992, S. 164.

# 1. Einleitung

## 1.1 Das Vorfeld

Vor einigen Jahren begann ich mich für unsere Beziehung zu den Dingen zu interessieren und beschloss, irgendwann einmal darüber zu schreiben. Aus vordem betriebenen Husserl-Studien war mir ein Eindruck unendlicher Verlangsamung, Kleinteiligkeit und Achtsamkeit geblieben, aus dem der Gegenstand in seiner Einfachheit auftaucht, wie die Silhouette eines Schiffes aus dem Morgennebel, die jederzeit vom nächsten Streifen feuchter Luft wieder verhüllt werden kann. In Valie Exports Installation *Kalashnikov* fragte ich mich etwas beunruhigt, weshalb nicht die aufgetürmten Schnellfeuerwaffen, sondern die kaum wahrnehmbare Spur von Altöl in der Luft mir als das Zentralmotiv der Arbeit oder sogar als eine Art Akteur erschienen. Ich gedachte der artikulatorischen Krise, in die Siri Hustvedts *Unsichtbare Frau* gerät, beim Versuch, einen benutzten Wattebausch erschöpfend zu beschreiben. Mit den Jahren entstand so ein wüster Haufen an Bildern und Begriffen, denen ich unterstellte, sie könnten Versatzstücke eines größeren Zusammenhangs sein: Auf eine rätselhafte Weise schienen mir die paradoxe Struktur des Lacanschen Dings, der Fetischcharakter der Ware, die magischen Qualitäten von Fetischen überhaupt, die Entzogenheit der bloßen Dinge bei Heidegger, die Müllberge der Industrialisierung, die Readymades von Duchamp und Kafkas Odradek zusammen zu hängen. Immer größer und leider auch beliebiger wurde diese Versammlung. 'Versammlung' ist die Übersetzung, die Heidegger dem altdeutschen Wort *thing* gibt, in seinem Vortrag *Das Ding* (Heidegger 2000), dessen Duktus ich mich langsam anzunähern schien. So kam die Auseinandersetzung für einige Zeit zu erliegen, aus Erschöpfung gewissermaßen.

Die Reaktualisierung erfolgte dann nicht in erster Linie durch weitere Texte, sondern ganz allmählich, beim Besuch von Kunstausstellungen. Als ich Kader Attias geflickte Kalebassen auf der letzten Documenta betrachtete, fragte ich mich, worauf die Verwendung von Alltagsgegenständen und Abfällen in der Kunst eigentlich beruht, welche Erfahrungen sie abruf, was sie uns letztlich erleben lässt. Ohne es zunächst konkretisieren zu können, nahm ich eine Differenz wahr zu Duchamps *Fountain* oder Schwitters *Merzbildern*, frühen Beispielen von Objektkunst also. Ich hatte bloß den Eindruck, es sei den heutigen Künstlerinnen nicht darum gegangen, *irgendeinen* Alltagsgegenstand oder *irgendein* Fundstück zu verwenden, sondern genau *dieses* mit einer konkreten Geschichte, die die Zuschauer auch kennen sollten. Während zur Zeit der Avantgarden vielleicht eher das Verwenden von Allerweltdingen oder

-fragmenten als solches ein belangvolles und bisweilen provozierendes Novum darstellte.

Nicht nur die Phänomenologie, so schloss ich, hatte gesagt ‚*Zu den Sachen selbst!*‘; auch die Kunst hatte es getan. Und die 'Sachen' ihrerseits - waren sie nicht auch der Kunst ein Stück entgegengegangen?

Von der 'Krise der Repräsentation' oder auch vom 'Ende der Kunst' war und ist häufig die Rede, wenn die Wendungen künstlerischer Praxis im Ausgang des 19. und im 20. Jahrhundert (mit durchaus fragwürdigem Erfolg) als in sich konsistente Entwicklung beschrieben werden sollen. Indem die Funktion des Abbildens der Welt sich mehr und mehr auf die noch neue Technik der Fotografie verlagerte, sah sich insbesondere die Malerei mit einem Bedeutungswandel ihrer selbst konfrontiert. Dieser führte nach Hans Friesen (1996) zunächst in die Abstraktion, die nacheinander Licht, Farbe und geometrische Relation zum Gegenstand machte und schließlich in die Konkretion, in der sich das Bild als Farbfläche gibt, als monochrome Fläche und - am radikalsten - als Ding, das nichts mehr zeigt, als sein eigenes Vorhandensein.

Von einer sich seit der Industrialisierung immer weiter zuspitzenden Ästhetisierung der Dingwelt, die als gigantisches Reservoir semantisch aufgeladener Fetische erscheint, spricht etwa Hartmut Böhme (2006). Während die Kunst ihre Stofflichkeit reflektiert und exponiert, kaufen wir Dinge um ihres Designs willen und wegen ihrer sich auf uns übertragenden Images.

Die Materialität des Kunstwerks und die semantisch-ästhetische Seite des Dings treffen in der Objektkunst aufeinander - so mein Anfangsgedanke. Materialität und Sinn stehen aber auch in anderen Kunstwerken oder -praxen in einem konkret erfahrbaren Verhältnis. Kann man daraus nicht folgern, dass, wo wir ein Verhältnis von Sinn und Stoff außerhalb jedes Kunstkontexts an einem beliebigen Gegenstand erfahren, wir eine ästhetische Erfahrung machen? Oder etwas, das einer ästhetischen Erfahrung ähnlich ist? Ist nicht zu vermuten, dass Kunst, die solche Dinge verwendet, genau auf diese Möglichkeit abzielt? Dann wäre es legitim, die Objektkunst zu meiner Gewähnsfrau zu machen beim Versuch, diese Erfahrung zu beschreiben.

Mit einigem Grund ließe sich das vergangene Jahrhundert als dasjenige ansprechen, das uns eingehende philosophische Auseinandersetzungen mit dem Problem der Dinge bescherte. Was Dinge überhaupt sind, was sie von anderen nicht-menschlichen Seienden unterscheidet, weshalb die ihnen geltende Reflexion durch allgemeinere ontologische Untersuchungen nicht obsolet wird, weshalb jene auf diese zurückwirken könnte - das sind Fragen, deren Beantwortung nicht nur bis jetzt an kein Ende gekommen ist, sondern gerade durch die

rezente<sup>1</sup> philosophische und kulturwissenschaftliche Forschung an Brisanz zu gewinnen scheint.

Vieles deutet darauf hin, dass das Virulent-werden der Frage nach dem Ding weder historisch noch sachlich zu trennen ist vom Denken dessen, was man mit Husserl Lebenswelt, mit Heidegger Welt nennen kann: Die Dinge, die kleinen, die mittelgroßen, die großen haben ihren philosophischen Ort in einem Horizont immer schon verstandenen Sinns. So kann es nicht verwundern, dass wir auch und gerade in gesellschaftstheoretischen und soziologischen Diskursen, die ich bestenfalls streifen werde, immer wieder auf die Beschäftigung mit dem Ding stoßen: Als Inkorporationen von Arbeit, die in Tauschverhältnissen diese Abkunft verleugnend zirkulieren, als Accessoires von Habitus, als Fetische, an denen sich eine an Brüchen reiche ethnographische Literatur entfaltet hat.

Nun wäre es wenig aussichtsreich, eine allgemeine Aussage darüber treffen zu wollen, was die so genannte Objektkunst zeigt, was sie im Zeigen, Verfremden, Aufdrängen und Verhüllen von Gegenständen tut - zumindest im Rahmen und mit den Mitteln einer philosophischen Untersuchung. Dennoch besteht ein Naheverhältnis zwischen unserem Umgang mit den Dingen im Raum des Alltäglichen, der künstlerischen Sensibilität für den Bedeutungsreichtum der Dingwelt und für das, was Dinge jenseits ihrer Funktion als Inkorporationen von Sinn sind.

Haben wir es mit Dingen zu tun, so können wir dies unter dem Gesichtspunkt unsres eigenen Tätigseins, des Wahrnehmens, Acht Habens, Verstehens und Verweilens betrachten oder aber zweitens als von anderswoher, vom jeweiligen Ding ausgehendes Widerfahrnis, das ereignishaft in unterschiedlicher Intensität die Eigenständigkeit, vielleicht sogar Aktivität des Dings offenbart. Ich werde auf den folgenden Seiten den Versuch machen, darzustellen, inwiefern beide Aspekte zusammengehören und dass ihr Erleben an einem je besonderen Ding das Charakteristikum einer spezifischen Aufmerksamkeitserfahrung ist, die weniger ästhetisch als *ästhetisierend* zu nennen ist.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Man denke etwa an die Strömung der *object-oriented philosophy* (vgl. Harman 1999) und *object-oriented ontology* (vgl. Bryant 2011), die mit einer weiten Konzeption des *objects* die Grenzen zwischen Dingen im klassischen Sinne, Sachverhalten und Ereignissen lockern und neu bestimmen.

<sup>2</sup> Ich verwende das Partizip anstelle des Adjektivs, um die Offenheit des Konzepts zu betonen, das einerseits in Richtung des Ästhetischen unterwegs ist, aber andererseits einen dezidierten Zuständigkeitsraum des Ästhetischen nicht braucht und an der mittlerweile historisch gewordenen Definitionsfrage wenig Fruchtbare zu sehen vermag. Alltägliche Dinge als Teile von Kunstwerken sind längst eben dies - alltäglich. Die Provokation, die zur Zeit der Avantgarden von einem Readymade ausging und einige Jahrzehnte nachwirkte und in kunsttheoretischen Diskursen Spuren hinterließ, prominent etwa bei Arthur Danto (1993), ist längst keine mehr.

In der ästhetisierenden Aufmerksamkeitserfahrung erleben wir auf zweierlei Weise *mehr* als die *aisthesis* uns unmittelbar vorgibt. Wir sind ganz beim Gegenstand, weil wir ihn einerseits nicht auf seine Gestalt reduzieren, wir wissen um seine Verstrickung in eine Welt des Sinns und fragen danach. Und wir bleiben andererseits beim Gegenstand, insofern wir ihn nicht zu einem reinen Wahrnehmungserlebnis verkleinern; wir sind *von ihm* angegangen worden, er ist uns aufgefallen und wir ahnen, dass unser eigenes wahrnehmendes Tätigsein in der letzten Konsequenz nichts anderes ist, als eine Art, sich zu dem von anderswoher, also vom Ding her, aufgespannten Kraftfeld zu verhalten. Wir erleben den Gegenstand mithin als in seiner Präsenz entzogen und können dies in Faszination oder auch in Langeweile und Frustration transponieren. Das Verhältnis dieser Pole ist nicht das einer sukzessiven Entwicklung, sondern eher ein Hin- und Herpendeln, das kein strukturell vorgegebenes Ende kennt. Zuletzt wird sich ganz einfach etwas anderes in unsere Aufmerksamkeit schieben, sei es ein Gedanke, eine Person, eine Körperempfindung oder ein anderes Ding.

Dass wir solche Erfahrungen an Kunstwerken machen können, ist unschwer einzusehen. Dass wir aber des institutionellen Zusammenhangs 'Kunst' nicht bedürfen, um sie machen zu können, auch. Ich werde im Verlauf dieses Textes eine Reihe von Kunstwerken erwähnen bzw. (literarische) Texte zitieren, die mir geholfen haben, meine Gedanken zu ordnen und mir unerwartete Einsichten geschenkt haben. Einsichten freilich, die im engeren Sinne keine Kunsttheorie sind. Man kann ein Werk, das etwa gefundene oder absichtsvoll zusammengetragene Dinge des täglichen Gebrauchs als Material verwendet oder auf eine andere Weise exponiert, analysieren, auch ohne die phänomenologischen Begründungsversuche, die ich unternahme. Aber als Ausdruck einer Praxis, die, wie sich abzeichnen wird, ein gewisses Ethos transportiert, ist es wohl nur verstehbar, wenn man sich vergegenwärtigt, dass das (künstlerische) Zeigen und Bearbeiten eines Alltagsgegenstandes notwendig in irgendeinem Verhältnis steht zu der Art und Weise, wie dieser oder ähnliche Gegenstände ansonsten wahrgenommen werden. Ganz einfach gesagt - es wäre als künstlerische Position recht wenig ambitioniert, dazu *aufzufordern*, genau hinzusehen, wenn diese Aufforderung aufs Museum beschränkt bliebe. Umgekehrt kann man mit einem Seitenblick auf Hartmuth Böhme formulieren: Zum Kunst-Ding gehört ein bestimmter Blick, eine Achtsamkeit im Umgang, die wir zwar nicht nur an ihm praktizieren, die aber in unserer Gesellschaft an ihm ihren bevorzugten Gegenstand hat.

Nun sei grob die Richtung dieser Untersuchung angegeben: Sie beginnt mit einer kurzen Einführung in das Denken des Dings in Heideggers *Kunstwerk-Aufsatz*. Die dort getroffene Unterscheidung zwischen Gebrauchsdingen, bloßen (Natur)dingen und Kunstwerken, sowie

die Analyse ihrer sinnmäßigen, offenen und ihrer materialen, fundierenden Anteile als Pole eines ebenso streithaften wie innigen Verhältnisses, beinhaltet einige Prämissen, die ich in meinen Überlegungen nicht teilen werde. So ist es zu allererst Heideggers emphatischer und starker Begriff des Kunstwerks, von dem ich Abstand nehmen werde, um dennoch den von ihm als Konstitutionsmerkmal des Kunstwerks entwickelten Streit von *Erde* und *Welt*, soweit dies eben möglich ist, in seiner Fruchtbarkeit zu skizzieren. Die von mir nach dieser ersten Annäherung entwickelten Pole der ästhetisierenden Aufmerksamkeitserfahrung, der offene Sinnhorizont und die aus der Selbst-ständigkeit des Dings resultierende Entzogenheit des Dings werden aus Heideggers Vorlage entwickelt, allerdings weniger in exegetischer als aneignender Absicht. Da es im Rahmen dieser Arbeit um die Aufmerksamkeit für Dinge, für Stoffliches geht und solches natürlich nicht nur sichtbar, sondern wesentlich tastbar ist, sei auch einschränkend darauf hingewiesen, dass ich mich im Folgenden weitestgehend auf das Feld des Visuellen beschränke. Zum einen, weil die unterschiedliche strukturelle Verfasstheit der einzelnen Sinnesvermögen eine solche Beschränkung notwendig macht und zum anderen, weil für die bildende Kunst die Ausstellung, der Ort, an dem etwas zu *Sehen* gegeben wird, immer noch den gängigsten Rezeptionsrahmen darstellt.



## 1.2 Die Umriss

In 2.1. wird einer kurzen Lektüre des Kunstwerkaufsatzes Raum gegeben. Sie hat zum Ziel, die Zentralbegriffe des Textes, *Erde* und *Welt*, in deren Kraftfeld sich das Kunstwerk gespannt sieht, in den Blick zu bekommen.

In 2.2 wird deutlich, wo und weshalb ich mich in meinen Überlegungen von Heidegger distanzieren. Was bei Heidegger als *Welt* und *Erde* tatsächlich Erscheinungsformen des Seins sind, werde ich als Aspekte einer bestimmten *Erfahrung* verstehen. Mit Dieter Mersch (2010) wird herausgestellt, dass Heidegger hinter dem Potential seiner eigenen Begriffe zurückbleibt, wenn die Funktion des Kunstwerks die Harmonisierung von *Erde* und *Welt* ist. Mit Martin Seels (2003) Konzeption der ästhetischen Wahrnehmung als Absehen von Nutzungs- und Funktionszusammenhängen eines Dings und Hartmut Böhmes Rede von der Matrix der Schönheit und Wahrnehmbarkeit, in der selbst der simpelste Gebrauchsgegenstand steht, wird eine erste Vorstellung davon gewonnen, wie *Welt* als semantischer Assoziationsreichtum und *Erde* als Faktizität des Erscheinens verstanden werden können.

Das darauffolgende Kapitel (3.1) habe ich mit *Dinge fangen* überschrieben. Hierbei ist nicht an die Handbewegung zu denken, sondern vielmehr an den einfangenden, fragenden Blick, der nicht am Ding als Vereinzelttem klebt, sondern sich so erweitert, dass er dessen Verflochtenheit in eine Welt der Sinnbezüge erkennt. Wiederum mit Böhme wird skizziert, wie elementar die Bedeutung der Alltagsdinge bei der Erzeugung sozialen Sinns ist. Man könnte von Prothesen oder Batterien sprechen, ohne die wir nicht im Geringsten wären, wofür wir uns halten und Umriss und Konsistenz als Personen einbüßen würden. Mit Ruth Sonderegger (2000) versuche ich im Anschluss eine geläufige Intuition zu entkräften, die in der ästhetischen Schau den Wechsel aus der Sphäre geschwätziger Alltäglichkeit in eine bloße *Contemplatio* über Form und Farbe zu sehen tendiert - gerade wo der Gegenstand solcher Schau ein alltäglicher ist. Mit ihrer *Ästhetik des Spiels* zwischen Verstehensbemühung und dem faszinierten Scheitern des Verstehens können wir aber den wahrnehmenden Umgang mit den semantischen Gehalten eines Dings als Aspekt ästhetisierender Aufmerksamkeit in den Blick bekommen.

Mehr oder minder unartikuliert wird man bis zu dieser Stelle der Argumentation an ein Akte vollziehendes Subjekt denken. Das den *Erd*-Anteilen gewidmete Kapitel 3.2 kann an dieser Voreinstellung nicht mehr kommentarlos festhalten. Was bei Heidegger unter dem Konzept *Erde* aufscheint, ist Stofflichkeit und Materialität als sich von sich aus zeigende und

gewissermaßen eigentätige Kraft. Auf Seiten der Erlebenden teilt sich diese Selbständigkeit als Widerfahrnischarakter der Wahrnehmung mit. Wir haben nicht in der Hand, was sich uns zeigt, wir antworten mit unserer Wahrnehmung erst auf dies zuvor schon Gegebene. Bernhard Waldenfels spricht von Responsivität (Waldenfels 2007), wo er diese das Feld intentionaler Bezugnahme allererst ermöglichende Disposition zu beschreiben versucht. Im Kapitel *Von Dingen gefangen werden* wird Waldenfels' Erörterungen zur Aufmerksamkeit als eines Schwellenphänomen (Waldenfels 1999; 2004) Raum gegeben, das den responsiven Charakter unserer Wahrnehmungen enthüllt. Es ist stets das Ding selbst, das uns auf sich aufmerksam gemacht hat. Wenn man den Versuch unternimmt, den Begriff der *Erde* bei Heidegger auf einen Wahrnehmungskontext zu beschränken, so ist an dieser Stelle anzusetzen. Aus dem Von-sich-aus der *physis*, das selbst die unbelebte Materie erfüllt, wird das Von-sich-aus der Selbst-Gabe des Dings. In der ästhetisierenden Aufmerksamkeitserfahrung ist, was sich über ein Ding wissen lässt und was sich an ihm sehen lässt, verbunden mit dieser Erfahrung der Faktizität, ohne die sie 'subjektives' Erlebnis bliebe.

Das umfängliche Kapitel *Ausblicke* (3.3) verfolgt und vertieft einige Fragen, durch deren Erörterung meine Überlegungen zur ästhetisierenden Aufmerksamkeitserfahrung mehr Kontur erhalten, ohne aber von ihnen abzuhängen.

3.3.1 fragt, inspiriert durch die Phänomenologie der Leiblichkeit von Merleau-Ponty (1994; 1966), wie tragfähig die geläufige Einstellung ist, nach der Dinge als passive Objekte zu gelten haben. Kann das Auftauchen im Bereich unserer Wahrnehmung, also im Bereich unserer Leiblichkeit, ihr Sich-zeigen, nicht als eine elementare Form des Tätigseins angesprochen werden. Mit einem kurzen Seitenblick auf Bruno Latour (2002) und einem etwas längeren auf Carolyn Christov-Bakargievs (2012) konzeptionelle Überlegungen zur letzten Documenta wird zumindest im Ansatz gezeigt, worin die Fruchtbarkeit einer solchen Perspektive liegen kann.

3.3.2 wird den Gedanken, dass es die Selbst-Gabe des Dings ist, die seine Faktizität verbürgt, mit Dieter Mersch etwas weitertreiben. Dieser spricht gar von einem *Ethos* der reinen Faktizität, des schieren 'Dass', das sich in der Kunst des 20. Jahrhunderts bemerkbar macht und zu antihermeneutischen Ansätzen, sowohl in der Produktion als auch in der Rezeption von Kunstwerken führt.

## 2. Annäherungen

### 2.1. Das Ding als Herausforderung

*In der zweiten Schachtel war ein verschmutztes, deformiertes Wattebällchen. Ich zögerte, es anzufassen, als wäre es infiziert. Der Faserbausch war mit Make-up oder Puder verschmiert, das im Licht orange aussah, und mit etwas nicht identifizierbarem Festen, Braunen verklebt. Ich ging auf Abstand zu der kleinen Schachtel. Hatte er dieses Ding nach ihrem Tod an sich genommen? Ich stellte ihn mir im Badezimmer vor, wie er sich über den Abfalleimer beugte, um das benutzte Wattebällchen sicherzustellen. Wie war er an diese Dinge gekommen? Hatte er noch mehr von ihrem Abfall in Schachteln gehortet? Ich sah ihn vor mir, allein auf seinem Stuhl gegenüber dem Fenster mit der geschlossenen Jalousie, wie seine Finger die Konturen eines Gegenstandes nachzogen [...]. Abends arbeitete ich stundenlang an der Beschreibung. Ich hielt das Wattebällchen mit einer Pinzette gegen das Licht und versuchte Worte dafür zu finden, aber das Ding entzog sich der Sprache [...]. Und als ich es mit Metaphern versuchte, ging das Objekt so vollständig in den Bildern unter, daß ich das Vergleichen aufgab. Was war dieses Stück Abfall? Als ich an den Fasern roch und mit einer Nadel an dem braunen Fleck herumstocherte, überkam mich Ekel. Das Wattebällchen sagte mir nichts. Es war eine Niete, eine Null; wahrscheinlich stand es in keinerlei Verbindung zu etwas Schrecklichem, und doch hatte ich das Gefühl, als wäre ich Mitwisserin eines beschämenden Geheimnisses geworden, als hätte ich etwas gesehen, was ich nicht hätte sehen sollen.*

Siri Hustvedt, *Die Unsichtbare Frau*, Reinbek 2004, S. 27ff.

Die Beschäftigung mit dem Dingsein der Dinge steht in besonderer Verbindung zur phänomenologischen Forschung, vor allem aber zum Denken Heideggers. In den Texten der 'Kehre' und im Spätwerk stoßen wir auf die Notion, gerade im Umgang mit dem Ding müsse sich das Denken vor einem vorschnellen 'Überfall' hüten, der dessen Fremdheit überginge - einem Überfall indessen, von dem die philosophische Tradition nicht freizusprechen sei, indem sie spätestens seit Platon die Dinge als *pragmata* von ihrem Hergestellt-sein her begriffen habe. Im, für diese Untersuchung maßgeblichen, Kunstwerk-Aufsatz finden wir etwa folgende Bemerkung.

Das unscheinbare Ding entzieht sich dem Denken am hartnäckigsten. Oder sollte dieses Sichzurückhalten des bloßen Dinges, sollte dieses in sich ruhende Zunichtsgedrängtsein gerade zum Wesen des Dinges gehören? Muß dann jenes Befremdende und Verschlüsselt-sein im Wesen des Dinges nicht für ein Denken, das versucht, das Ding zu denken, das Vertraute werden? Steht es so, dann dürfen wir den Weg zum Dinghaften des Dinges nicht erzwingen. Daß sich die Dingheit des Dinges besonders schwer und selten sagen läßt, dafür ist die angedeutete Geschichte ihrer Auslegung ein untrüglicher Beleg (Heidegger 2003, 25).

Bekanntlich stellt der Kunstwerk-Aufsatz eine Etappe in Heideggers Abkehr von der hermeneutisch-daseinszentrierten Ontologie aus *Sein und Zeit* dar. Die Verbindung zwischen Wahrheitsgeschehen und menschlicher Existenz, vormals durch die Sorge-Struktur und die Zeitlichkeit des Daseins gestiftet, wird in ihrer Richtung umgekehrt, indem nun das Vermögen der Entbergung (und Verbergung) auf Seiten des Seins liegt - und im Falle des Kunstwerkaufsatzes, der ausgezeichnete Ort solcher Entbergung das Kunstwerk ist. Andrea Barbara Alker (2007) sieht darin einen Versuch, der drohenden Abwesenheit eines Grundes, die mit Aufgabe der Subjektivität als *welterschließender* und -auslegender Instanz statthätte, zu entgehen. Das für Alker *notwendige* Scheitern, die identitätsstiftende Instanz in der Kunst zu finden, entwertet allerdings nicht die eben auch durch die seinsgeschichtliche Perspektive gewonnene Strukturanalyse des Kunstwerks. Heidegger positioniert sich darin gegen die Tendenz der philosophischen Ästhetik<sup>3</sup>, Kunstwerke als materielle Gebilde mit aufruhender symbolischer Dimension zu verstehen, deren eigentliche Wirksamkeit dann im Erlebnis des Subjekts läge. Im Unterschied dazu konzipiert Heidegger die Sinndimension des Kunstwerks als von seiner Stofflichkeit her erschließbaren und an deren *Jeweiligkeit* geknüpften Horizont. Dies kommt einer Aufwertung der Materie des Kunstwerks gleich, welcher entsprechend Heidegger den Subjektivismus philosophischer Ästhetik kritisiert und eine kleine seinsgeschichtliche Ontologie der Gebrauchsgegenstände (des Zeugs), der bloßen (Natur)dinge und der Kunstwerke skizziert, die die eigentliche Strukturanalyse des Kunstwerks lediglich vorbereitet.

Der seinem geschichtlichen Ursprung nach aristotelische *Hylémorphismus* der meisten ästhetischen Theorien, welcher die Stofflichkeit des Kunstwerks unter den Primat der Form stellt, wird als eine Entlehnung der Struktur des Gebrauchsgegenstands kritisiert.<sup>4</sup> Denn nur ein für einen bestimmten Zweck gefertigtes Artefakt hat tatsächlich eine bestimmte Form, die die "Anordnung des Stoffes" (Heidegger 2003, 21) diktiert. (Natur)dinge, die nicht (von Menschenhand) zu einem Zweck gemacht wurden, weisen zwar auch eine Verteilung ihres Stoffes auf, haben ein bestimmtes Aussehen, dieses stellt nach Heidegger aber noch kein Moment der über das jeweilige Ding hinausweisenden Welthaftigkeit dar. *Die Dinglichkeit der bloßen Dinge besteht wesentlich in ihrer Sinn-losigkeit.* Weist Heidegger den

---

<sup>3</sup> Wie Iain Thomson (vgl. 2015) in seinem instruktiven Artikel darlegt, will Heideggers Theorie der Kunst keine Ästhetik sein, weil sie in ihr eine Spielart des philosophischen Subjektivismus erblickt, unter dessen Regime sich die Welt zu einer lediglich für das Subjekt daseienden Totalität, das Kunstwerk zu einem Ensemble von Repräsentationen verflacht.

<sup>4</sup> Zu Heideggers Methode der Destruktion und seinem vielschichtigen Verhältnis zu aristotelischen Konzeptionen im Themenfeld des Kunstwerkaufsatzes vgl. den konzisen Aufsatz von Michail Pontalis 2011, 139 - 159.

Hylémorphismus nicht in Bausch und Bogen, sondern in seinen Zuständigkeitsbereich zurück, so geschieht das nicht bloß zur Beschreibung des Zu-nichts-gedrängt-seins der 'unbelebten' Natur, die erst nachgängig zum (technisch) nutzbaren Material wird, sondern auch, um die Stofflichkeit des Kunstwerks von ihrer Funktionalisierung zur bloßen Trägerin der Form freizustellen. Auch wenn das Kunstwerk durch seine Sinndimension von offenem Charakter ist, ein Feld des Sinns und der Assoziationen eröffnet, hat es mit dem bloßen Ding eine gewisse Unbändigkeit und insistierende Unbeherrschtheit des Materialen gemein, die im Fehlen eines dominanten, inkorporierten Nutzungszusammenhangs besteht.

Im Unterschied zur einfachen Präsenz des bloßen Dings, die sich wesentlich dem Begreifen entzieht, sind die Gebrauchsgegenstände, das Zeug (so der bereits aus *Sein und Zeit* bekannte Terminus) von Menschen auf bestimmte Nutzungen hin hergestellt und, da an nahezu allen menschlichen Vollzügen beteiligt, die uns vertrauteste Gruppe von Seienden. Zeug ist gewissermaßen vollständig von dieser Welt, führt keinerlei Geheimnis mit sich und verführt, durch seine übergroße Vertrautheit, zu einem achtlosen, vernutzenden Umgang. Um Raum für eine dem Wesen der Kunstwerke angemessene Analyse zu schaffen, skizziert Heidegger zunächst die Eigenarten des Zeugs. In der Absicht, die seinsentbergende Kraft der Kunstwerke zu demonstrieren, geschieht dies anhand eines Gemäldes von Van Gogh, eines Kunstwerks also. Die Auslegung der dargestellten Schuhe als Schuhzeug einer Bäuerin, deren Eingelassenheit in den Horizont bäuerlicher Arbeit das Bild angeblich zeigt, hat es zu einiger Berühmtheit gebracht.<sup>5</sup> Wie immer man zu Heideggers Interpretation steht, die freilich gerade keine kontingente Deutung sein will - sie verdeutlicht ein wichtiges Merkmal des Zeugs: Wie die bloßen Dinge erschließt sich für Heidegger auch das Zeug nicht auf direktem Wege. Denn wo es zum Einsatz kommt, geht es wesentlich in seinem Nutzungszusammenhang auf, ist, so Heidegger, dienlich (und also gerade nicht Gegenstand einer besonderen Erfahrung). Dennoch liegt in seiner Unauffälligkeit und Vertrautheit, in seiner 'Verlässlichkeit', die überhaupt erst den selbstverständlichen Umgang mit ihm ermöglicht, der wesentlichste Zug des Zeuges - wiewohl von Menschen hergestellt, geht es ihnen insofern voraus, als es eine Eingelassenheit in das Sein stiftet, die das Subjekt nicht selbst verantwortet.

Van Goghs Gemälde stellt das erste einer Reihe von Beispielen dar, die das Entbergungsvermögen der Kunstwerke belegen sollen. Dabei wird jeder fachwissenschaftliche Zugriff auf das Bild anscheinend bewusst vermieden. Es findet keine

---

<sup>5</sup> Vgl. die gründliche Rekonstruktion der einschlägigen Kontroverse zwischen Schapiro und Derrida von Krewani 2003, 87 - 107.

Bewertung der Technik, keine kunsthistorische Kontextualisierung, keine wie immer geartete Interpretation der Bedeutung statt. Anstelle dessen versucht Heidegger von dem ausgehend, was das Bild vordergründig zeigt, ein bestimmtes Paar oft gebrachter Lederschuhe, zu dem zu gelangen, was sich angeblich darin mitausdrücken oder besser gesagt ereignen soll, nämlich der Wahrheit über dieses Paar Schuhe *als Zeug*, also als in einem bestimmten Nutzungszusammenhang stehende Dinge.

Der Gebrauchsgegenstand ist nach Heidegger wesentlich verlässlich. Diese Verlässlichkeit, der Umstand, dass er zu etwas benutzt wird, setzt ihn einerseits in den Kontext menschlicher Arbeit und Sozialität, in den Zusammenhang dessen, was wir an dieser Stelle mit Heidegger als *Welt* verstehen. Andererseits aber bestehen Gebrauchsgegenstände *aus etwas*, dienen sie zu Verrichtungen, die selbst wieder *an etwas* geschehen. Insofern sie derart eine ihnen vorausgehende Stofflichkeit implizieren, haben sie an der Vorgängigkeit des Materiellen, der *Erde* teil. Entscheidend ist nun, dass die Begriffe *Erde* und *Welt* weit über den Zeugzusammenhang hinausweisen. Sie werden im Fortgang des Aufsatzes als diejenigen Pole herausgearbeitet, zwischen denen Kunstwerke die seinsmäßige Wahrheit von Seiendem sich ereignen lassen und die zugleich ihre eigene Seinsweise strukturieren, insofern diese ja gerade in solchem Ereignenlassen der Wahrheit des Seienden besteht.

Die Dichotomie von *Erde* und *Welt* soll leisten, was nach Heideggers Ansicht durch die ästhetische Hinsicht, die Kunstwerke als Einheit von dinglichem Unter- und inhaltlichen Überbau versteht und dabei letztlich sich eines unangemessenen "dingontologischen" (Majetschak 2007, 116) Vorgriffs schuldig macht, nicht gelingt, nämlich sowohl die Gestalt als auch den Gehalt aus dem Kunstwerk selbst heraus zu erklären.

Einmal: Die Mittel, das Dingliche am Werk zu fassen, die herrschenden Dingbegriffe, reichen nicht zu. Zum andern: Das, was wir damit als nächste Wirklichkeit des Werkes fassen wollten, der dingliche Unterbau, gehört in solcher Weise nicht zum Werk. Sobald wir es am Werk auf solches absehen, haben wir unversehens das Werk als ein Zeug genommen, dem wir außerdem noch einen Oberbau zubilligen, der das Künstlerische enthalten soll. Aber das Werk ist kein Zeug, das außerdem noch mit einem ästhetischen Wert ausgestattet ist, der daran haftet. Dergleichen ist das Werk so wenig, wie das bloße Ding ein Zeug ist, das nur des eigentlichen Zeugcharakters, der Dienlichkeit und Anfertigung, entbehrt. Unsere Fragestellung nach dem Werk ist erschüttert, weil wir nicht nach dem Werk, sondern halb nach einem Ding und halb nach einem Zeug fragen. [...] Es ist die Fragestellung der Ästhetik. Die Art, wie sie das Kunstwerk im voraus betrachtet, steht unter der Herrschaft der überlieferten Auslegung alles Seienden. [...] Das Dinghafte am Werk soll nicht weggeleugnet werden; aber dieses Dinghafte muß, wenn es schon zum Werksein des Werkes gehört, aus dem Werkhaften gedacht sein. Steht es so, dann führt der Weg zur Bestimmung der dinghaften Wirklichkeit des Werkes nicht über das Ding zum Werk, sondern über das Werk zum Ding. (Heidegger 2003, 33f)

Die durch ein Kunstwerk aufgestellte *Welt* ist der Sinnzusammenhang, in den ein Kunstwerk gehört und der zugleich wesentlich durch das Werk gestiftet ist, also der Gehalt, den es durch seine spezifische Gestalt, seine Materialität erfahrbar macht. Die von einem Werk aufgestellte Welt ist nicht eine Bedeutung, die auch anders vermittelt werden könnte, sondern steht in einem innigen Verhältnis zum Stofflichen des Werkes. Dadurch wird zugleich dieses Stoffliche, seien es nun Farben, die Konsistenz bestimmter Materialien oder der Klang von Tönen oder Worten, *im Lichte* des Sinnzusammenhangs, aber nicht als bloßer Träger von Sinn und Bedeutung erfahrbar. In diesem Sinn ist Heideggers Formulierung zu verstehen, das Kunstwerk stelle nicht nur eine Welt auf, sondern damit zugleich Erde her, stelle die aufgestellte Welt in die Erde zurück. Das Materielle des Kunstwerks steht zwar im Dienst des Werkgehalts, aber es ist kein Vehikel einer künstlerischen Idee, sondern es wird als solches thematisch - zunächst einmal ganz einfach dadurch, dass das Werk ja notwendig *erscheint*, materiell ist. Darüber hinaus aber, und hier wird deutlich, dass Heidegger die Kunstwerke im Sinne einer ontologischen Offenbarmachung versteht, zeigt sich das Materielle des Werks, indem es nicht, wie im Zeug durch einen Nutzungszusammenhang determiniert ist, in der ihm eigenen Qualität des Entzugs.

Das Werk rückt und hält die Erde selbst in das Offene einer Welt. Das Werk lässt die Erde eine Erde sein. Doch warum muß dieses Herstellen der Erde in der Weise geschehen, daß das Werk sich in sie zurückstellt? Was ist die Erde, daß sie gerade in solcher Weise ins Unverborgene gelangt? Der Stein lastet und bekundet seine Schwere. Aber während diese uns entgegenlastet, versagt sie sich zugleich jedem Eindringen in sie. Versuchen wir solches, indem wir den Fels zerschlagen, dann zeigt er in seinen Stücken doch nie sein Inneres und Geöffnetes. Sogleich hat sich der Stein wieder in das selbe Dumpfe des Lastens und des Massigen seiner Stücke zurückgezogen. [...] Die Erde läßt so jedes Eindringen in sie an ihr selbst zerschellen. [...]

Die Erde ist das wesenhaft Sich-Verschließende. Die Erde herstellen heißt: sie ins Offene bringen als das sich Verschließende. Diese Herstellung der Erde leistet das Werk, indem es sich selbst in die Erde zurückstellt. Das Sichverschließende der Erde ist aber ist kein einförmiges, starres Verhangenbleiben, sondern es entfaltet sich in eine unerschöpfliche Fülle einfacher Weisen und Gestalten. Zwar gebraucht der Bildhauer den Stein so, wie nach seiner Art auch der Maurer mit ihm umgeht. Aber er verbraucht ihn nicht. [...] Überall west im Werk nichts von einem Werkstoff (Heidegger 2003, 43f).

An anderer Stelle wird die Erde mit dem griechischen Natur-Begriff, der *physis*, in Verbindung gebracht. Das Von-sich-aus der Natur-Dinge und die sich selbst hervorbringende Kraft der Materie sind Assoziationen, die an dieser Stelle durchaus beabsichtigt sind, wie etwa durch folgende Zusammenfassung von Dieter Mersch deutlich wird.

[Erde] meint nicht den Boden oder das bloße Material, oder besser: nicht nur, sondern dasjenige, woraus ein Kunstwerk gemacht ist und wohinein es gestellt ist, d.h. der "Grund" der Komposition [...]. Heidegger assoziiert ihn mit dem griechischen Ausdruck für Natur - *physis*. Dazu gehören, wie sich im weitesten Sinne sagen lässt, Raum und Zeit wie ebenso die Materialität der Bedingungen, d.h. das 'Ge-gebene', das nicht Erzeugnis oder Produkt einer Arbeit ist und, ebenfalls im weitesten Sinne, die Dingheit des Dings und seine Gegenwart allererst ermöglicht (Mersch 2010, 110).

Das Verhältnis zwischen Sinnaspekt und Materialaspekt, zwischen *Welt* und *Erde* ist wesentlich dynamisch; Heidegger beschreibt es als Streit und wechselseitige Abhängigkeit. Will man unter *Erde* die mediale Präsenz eines Kunstwerkes verstehen (im Unterschied etwa zu bloßer Stofflichkeit, die beim Kunstwerk ja nicht statthat), so ist diese nur im Sinnraum der aufgestellten Welt erfahrbar. Umgekehrt ruht die Welt des Kunstwerks nicht einfach auf seiner Materialität auf, sondern wird durch diese konstituiert. Als Streit versteht Heidegger das Verhältnis der zwei Momente, insofern sie in einem permanenten Spannungsverhältnis stehen - der Charakter der Erde ist Verslossenheit, erscheinende Undurchdringlichkeit des Stofflichen, während Welt in Offenheit, Assoziierbarkeit besteht. Das Kunstwerk (und "jede[s] sinntragende Element innerhalb eines Kunstwerks" (Majetschak 2007, 120) legt diese Gegenläufigkeit nicht still, bringt sie aber doch in einer je spezifischen Weise in ein Verhältnis zu einander, bestreitet, so Heidegger, den Streit.



## 2.2 Vom *Welt-Erde*-Streit zur ästhetisierenden Aufmerksamkeitserfahrung

In meiner Kindheit zählte das Atelier meines Großvaters zu den Orten, an denen Langeweile unbekannt war. In einer kaum vorstellbaren Vergangenheit als puristisches Studio gedacht, war es im Laufe der Jahre zu einer Art Steinbruch, bestehend aus Bildern, Skulpturen, Modellen, Skizzen, Fotoalben, Farbdosen, Metallresten, Müll jedweder Art und einer Pritsche mit einem Bärenfell, geworden, in dem der Blick und die Hand endlos und ohne Anstrengung von einem zum anderen wandern konnten, darunter nicht wenig, dessen Funktion ich nicht ahnte. Es geschah sehr leicht, dass die Aufmerksamkeit, die den Dingen hier zuteilwurde, eine Qualität annahm, in der aktives Suchen und träumerische Rezeptivität gleichermaßen gesteigert waren. Nicht selten waren meine Fundstücke aus diesem Sammelsurium der Ausgangspunkt für Gespräche und allerlei kindliches Gefrage. Erfahrungen wie diese sind beileibe nichts Seltenes, sie sind so alltäglich, dass es nicht leicht ist, sie gedanklich überhaupt zu fassen und zu näheren Einsichten über ihre Natur zu gelangen. Man fragt sich vielleicht zu Recht, wie aussichtsreich es ist, etwas so Ephemeres mit der Emphase von Heideggers Kunstwerk-Diskurs zu konfrontieren.

Immerhin ist zu bedenken, dass Heidegger den Streit von *Erde* und *Welt* als das Urgeschehen des Seins versteht, das im Kunstwerk lediglich *zugänglich* ist. Diese Essentialisierung des Kunstwerks zum Austragungsort der Seinslichtung ist eine Spur, der ich in der vorliegenden Arbeit nicht folgen werde. Heideggers starker Werk-Begriff stellt für meine Überlegungen im Gegenteil ein Hindernis dar, entwertet aber nicht den Gehalt der Gegenbegriffe *Welt* und *Erde*, deren Antagonismus mich zu folgendem vorläufigen Gedanken führt:

Was eine Aufmerksamkeitserfahrung zu einer ästhetischen macht, ist nicht der schöne oder künstlerische Gegenstand, es ist aber auch nicht allein das schau-lustige Subjekt. Verstehen wir nun analog zur *Welt-Erde*-Dynamik die ästhetische Erfahrung als Zusammenspiel und Zusammen-erfahren-werden von *welt*-haften und *erd*-haften Qualitäten.

Ich werde versuchen, die Dynamik des Streits zwischen *Erde* und *Welt* im Sinne einer Erfahrungsqualität zu verstehen, die nicht auf eine bestimmte Klasse von Gegenständen, die Kunstwerke, beschränkt bleibt. Ohne Zweifel steht der Kunstwerkaufsatz im Zeichen einer nicht unproblematischen Betrachtung der Wesensmerkmale sogenannter großer Kunst. Seine Darstellung der Wesenszüge des Kunstwerks gälte insofern auch nur für 'große' Werke, wie Heidegger bisweilen andeutet. Ob 'groß' hier allerdings als Gegenbegriff zu, erstens, 'schlecht', misslungen, seinem eigenen Anspruch nicht genügend oder, zweitens, trivial, kommerziell, kitschig gemeint ist, lässt sich nicht ohne Weiteres entscheiden. Da es

Heidegger nicht um die Begründbarkeit ästhetischer Urteile geht, kann er sich im Grunde darauf beschränken, ein großes Kunstwerk als eines zu verstehen, das zu seiner Zeit, an seinem Ort durch seine konkrete Erscheinungsweise einen Sinnraum eröffnet und dessen Zugänglichkeit garantiert; und zwar gerade nicht in erster Linie aufgrund irgendwelcher formaler Eigenschaften, sondern aufgrund der Stellung im Rahmen einer Gesellschaft, die es ganz konkret innehatte.

Ob man nun *Welt* und *Erde* als Seinsmodi versteht oder doch eher, wie im etablierten kunsttheoretischen Diskurs gängiger, als Reflexionsbegriffe - *Welt* und *Erde* sollen die Immanenz von Sinn und Material im Kunstwerk zum Ausdruck bringen - was Heidegger ermöglicht, weitgehend auf eine Konzeption des Erlebnisses zu verzichten. Die Existenz ästhetischer Erlebnisse wird selbstredend nicht bestritten, aber *Welt* ist nicht ein anderer Ausdruck für das an einem Kunstwerk erlebte, sondern soll wirklich als *tatsächlich* zum Kunstwerk gehöriger Sinnhorizont verstanden werden. Man mag sich diesen Horizont auch als ein Feld von Bezügen vorstellen, in dem das Werk de facto steht.<sup>6</sup>

Ich möchte meinerseits vorschlagen, die Dynamik von *Erde* und *Welt* als besonders zugespitzte Form einer Bewegung zu verstehen, die auch die aufmerksame Hinwendung zu nicht-künstlerischen Objekten strukturieren kann.

Heidegger selbst hielt an einem starken Werkbegriff fest: Das Werk, also ein Gebilde, das sich einer ganz bestimmten Relation von Erde und Welt verdankt, ist zugleich dasjenige, dass beide Aspekte überhaupt erst 'voll' macht, indem es ihren Streit konstellierte.

Für Heidegger ist die Dinglichkeit des Naturdings erdhaft, passiv und verschlossen. Ihre *physische* Qualität hat zwar statt, ist aber nicht zugänglich. An ihr kann entsprechend nichts Positives erfahren werden. Das Zeug dagegen ist welthaft, offen, tendiert dazu, die Widerständigkeit des Materials zu verdecken. Wo diese sich dennoch zeigt, haben wir es ganz einfach mit einem Ding zu tun, das nicht mehr oder nicht richtig funktioniert und ausrangiert gehört.

Sicher wollte Heidegger *Welt* und *Erde* nicht als Reflexionsbegriffe verstanden wissen, aber eine Tendenz, die dynamische *Gegenüberstellung* von *Welt* und *Erde als solche* als dasjenige zu begreifen, was in der konkreten Gestalt des Kunstwerks inszeniert wird, ist schwer zu leugnen. Für Dieter Mersch wird hier der Riss zwischen *Erde* und *Welt* nicht einfach sein gelassen, sondern vielmehr theoretisch eingespannt und überformt.

---

<sup>6</sup> Das Phänomen des Weltverlusts, dem Kunstwerke im Lauf der Geschichte ausgesetzt sind, lässt sich konsequent gedacht auch niemals, durch keine Einfühlung und keine noch so umfassende kunstgeschichtliche Aufarbeitung, wieder vollständig rückgängig machen.

Heidegger privilegiert auf diese Weise, statt die Paradoxie stehen und [...] "sein zu lassen", die Figur und ontologisiert die Gegensetzung als Medium und figuralen Prozess künstlerischer Produktivität (Mersch 2010, 111).

Wenn man andererseits, wie Mersch, den *Welt-Erde*-Streit nicht mehr als ein Geschehen begreift, das ausschließlich in der Einheit des Werkes zur konkreten Erscheinung kommt, ist der Weg frei, ihn als die Eigenart einer bestimmten Erfahrung zu verstehen, die nicht notwendig an einem Kunstwerk gemacht wird. Was *Welt* und *Erde* in solch einem Fall sein könnten, muss sich allerdings erweisen.<sup>7</sup>

Wenn ich im Folgenden über ein Achten auf Dinge spreche, das mit dem Betrachten von Kunstwerken vieles gemein hat, kann man sich das so vorstellen, dass die *Welt-Erde*-Pole die Ingredienzien einer bestimmten *Erfahrung* sind, einer Erfahrung, die ästhetisierenden Charakter hat.

Ein erstes Indiz für die Fruchtbarkeit einer solchen Sichtweise haben wir, wenn wir die Sichtweise von Hartmut Böhme miteinbeziehen, der (aus freilich anders gelagerten Gründen) von der Universalität des Ästhetischen spricht und selbst für das einfachste Werkzeug eine Irreduzibilität des Gestalthaften behauptet.

[A]lle Gebrauchsdinge (auch Fabriken oder AKWs) [sind] Gestalten. Von der Produktions- wie Rezeptionsseite her stehen sie in der Matrix der Schönheit. Intendiert oder nicht, sie sind gestaltete Form und wecken Gefallen oder Missfallen, Faszination oder Abscheu. Sie verbreiten ihre eigene Atmosphäre, die wahrgenommen und erlebt wird. [...] Dieses Erleben der Dinge ist nicht der unechte Abkömmling hoher Ästhetik, sondern umgekehrt ist diese eine Ausdifferenzierung des in der Tiefe der Vorgeschichte wurzelnden ästhetischen Sinns, der sich schon an sehr alten Werkzeugen zeigt. Die Schönheit (oder Unschönheit) der Gebrauchsdinge ist die

---

<sup>7</sup> Der Streit von Welt und Erde ist, wie Alker durch den Vergleich mit Adornos ästhetischer Theorie verdeutlicht, nicht als dialektisches Geschehen misszuverstehen: "Die Realisation der Transzendentalität des Seins als Urstreit zwischen Lichtung und Verbergung im Streit zwischen Welt und Erde, der im Kunstwerk geschieht, ist das Primäre, was das Kunstwerk für Heidegger überhaupt erst bedeutsam werden läßt. Es ist nämlich keineswegs der im Kunstwerk glückende Austausch von Subjekt und Objekt oder von Kultur und Natur, der die Relevanz des Kunstwerks für das seinsgeschichtliche Denken ausmacht. Vielmehr kann die antagonistische Einheit des Streites und die anschließende Versöhnung von Subjekt und Natur bzw. Subjekt und Objekt sich nur deshalb im Kunstwerk vollziehen, weil es der Ort der Epiphanie des sich zuschickenden und entziehenden Seins ist. Ohne dies könnte das Kunstwerk niemals ein Ort der Versöhnung sein. Heideggers Engagement für das Objekt bleibt immer seinsgeschichtlich fundiert. Das ist eine Tatsache, die ihn elementar von Adorno unterscheidet, der auf negativ-dialektische Weise zwischen Subjekt und Objekt zu vermitteln versucht, ganz ohne ein Drittes, das im Grunde das Eine ist. Für Heidegger ist diese Befriedigung des Verhältnisses zwischen dem Subjekt und dem Anderen nur dort gegeben, wo sich beide im Offenen des Seins, der transzendentalen Bedingung beider einfinden. Folglich bedarf es keines komplexen dialektischen Vermittlungsgeschehens, alle Konflikte der Subjekt-Objekt-Spaltung erweisen sich im Raum der Aletheia als gelöst" (Alker 2007, 258).

Wurzel aller Kunst. Design ist nicht der niedrige Verwandte der Kunst, sondern ihr Urgrund und Grund. (Böhme 2006, 110)

Die Matrix der Schönheit, von der hier die Rede ist - was ist sie anderes als ein Unterpfand der Dinglichkeit *über jede Funktion hinaus*? Die Art und Weise der Zurichtung oder Herstellung des Dinglichen im Schaffen des Kunstwerks, hat, dies räumt auch Heidegger ein, viel mit dem handwerklichen Tun, dem Schaffen von Gebrauchsgegenständen gemein. Um aber dennoch seine These von der tiefen Verschiedenheit von Kunstwerk und Zeug aufrechterhalten zu können, fundiert er beide in der griechischen Konzeption der *techné*.

[...] *techné* bedeutet weder Handwerk noch Kunst und vollends nicht das Technische im heutigen Sinne, meint überhaupt niemals eine Art von praktischer Leistung. Das Wort *techné* nennt vielmehr eine Weise des Wissens. Wissen heißt: gesehen haben, in dem weiten Sinne von sehen, der besagt: vernehmen des Anwesenden als eines solchen. Das Wesen des Wissens beruht für das griechische Denken in der *aletheia*, d.h. in der Entbergung des Seienden. Sie trägt und leitet jedes Verhalten zum Seienden. Die *techné* ist als griechisch erfahrenes Wissen insofern ein Hervorbringen des Seienden, als es das Anwesende als ein solches *aus* der Verborgenheit *her* eigens *in* die Unverborgenheit seines Aussehens *vor* bringt; *techné* bedeutet nie die Tätigkeit eines Machens. Der Künstler ist nicht deshalb ein *technités*, weil er auch ein Handwerker ist, sondern deshalb, weil sowohl das Herstellen von Zeug in jenem Hervor-bringen geschieht, das im vorhinein das Seiende von seinem Aussehen her in sein Anwesen vor-kommen läßt. Dies alles geschieht jedoch inmitten des eigenwüchsig aufgehenden Seienden, der *physis*. Die Benennung der Kunst als *techné* spricht keineswegs dafür, daß das Tun des Künstlers vom Handwerklichen her erfahren wird. (Heidegger 2003, 59)

*Techné* wird hier als die Kompetenz der Gestaltung, des Hervorbringens eines noch nicht existierenden Gegenstands mittels eines (mithin imaginierten) Konzepts verstanden. Aber, so wird betont, die Produktivität der *techné* vollzieht sich "inmitten des eigenwüchsig aufgehenden Seienden, der *physis*".

Das Handwerkliche, gipfelnd im Technischen, wird als von der *techné* abkünftig verstanden, das sich aber im Laufe der Geschichte auf die rein vernutzende Zurichtung des Materiellen verengt hat. Hält man sich Heideggers Kritik der zeitgenössischen Technik vor Augen, so ist natürlich ersichtlich, dass der behauptete Graben zwischen Zeug und Kunstwerk, Zeug-machen und Kunst-hervorbringen das Kunstwerk vor der Vereinnahmung durch das vorherrschende Stoff-Form-Paradigma schützen soll. Das Kunstwerk erschiene sonst als ein handwerklich Hervorgebrachtes, "das außerdem noch mit einem ästhetischen Wert ausgestattet ist, der daran haftet" (33). Aber auch wenn man, was auf den ersten Blick nicht unplausibel ist, einräumt, dass eine der Erfolgsbedingungen von Technik sicher in der

(vermeintlichen) Beherrschung des Stoffes, seiner Degradierung zum bloßen Material besteht, so ist doch damit keineswegs ausgemacht, *dass dies jemals völlig gelingt* und noch weniger, dass dies tatsächlich von jedem einzelnen nicht-künstlerischen Ding gelten muss. Da Heidegger aber moderne Technik eindeutig in diesem Sinne versteht, kann Materialität als das, was sie für ihn wirklich ist, nämlich *physisch*, nur im Kunstwerk aufscheinen.

Aber, so möchten wir schließlich entgegenen, muß denn das Werk nicht seinerseits, und zwar vor seinem Geschaffenwerden und für dieses in einen Bezug zu den Dingen der Erde, zur Natur gebracht sein, wenn anders es das Dinghafte triftig ins Offene rücken soll? Einer, der es wissen mußte, Albrecht Dürer, sagt doch jenes bekannte Wort: 'Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus reißen kann, der hat sie.' Reißen heißt hier Herausholen des Risses und den Riß reißen mit der Reißfeder auf dem Reißbrett. Aber sogleich bringen wir die Gegenfrage: wie soll der Riß herausgerissen werden, wenn er nicht als Riß und d.h., wenn er nicht zuvor als Streit von Maß und Unmaß durch den schaffenden Entwurf ins Offene gebracht wird? Gewiß steckt in der Natur ein Riß, Maß und Grenze und ein daran gebundenes Hervorbringen-können, die Kunst. Aber ebenso gewiß ist, daß diese Kunst in der Natur erst durch das Werk offenbar wird, weil sie ursprünglich im Werk steckt. (Heidegger 2003, 72)

Materialität, hat, so Heidegger als *physis* selbstredend immer schon die Fähigkeit des Hervorbringens. Allein im Kunstwerk geschähe dieses Hervorbringen als ein nicht vergewaltigend-vernutzendes (wie das handwerkliche Anfertigen), sondern planvoll-offenes Schaffen, das Materialität und Natur als das ihm Vorgängige thematisch werden lässt. Hier kann man Kunst-Schaffen als Vorfinden, als Arbeiten mit der Widerständigkeit des Materials verstehen.

Kann aber die Böhmesche *Matrix der Schönheit*, bei der es nicht um Schönheit oder Hässlichkeit allein geht, sondern vor allem um die Irreduzibilität des Erscheinens, nicht als Unterpfand einer gewissen Unbeherrschbarkeit des 'Materials' gelten, das nie soweit in der Funktion untergehen kann, dass wir es nicht mehr *wahrnehmen*, ihm unsere Aufmerksamkeit zuwenden könnten? Lässt sich nicht sogar sagen, es geht nicht nur nicht unter, es liegt sogar offen zu Tage, zeigt sich gewissermaßen an der Oberfläche des Gegenstands?

Ganz in diesem Sinne können dabei Martin Seels Überlegungen zur einer spezifisch ästhetischen, aber nicht auf Kunstwerke beschränkten *Aufmerksamkeit*<sup>8</sup> "für das Erscheinen

---

<sup>8</sup> Seel verwendet den Begriff der Aufmerksamkeit in einem begrenzten Sinn im Rahmen einer Art Stufentheorie der Intensität ästhetischen Erlebens und Verstehens, in der es ausschließlich um Fragen der Rezeption geht. Ich halte im Unterschied dazu das Potential des Aufmerksamkeitsbegriffs für wesentlich weitreichender: Aufmerksamkeit, Zeit für eine im Vergleich zur Alltagswahrnehmung intensivierte Anschauung von Erscheinendem ist schließlich nicht nur für die ästhetische Rezeption vonnöten. Sie ereignet sich in der künstlerischen Produktion und ebenso im Sammeln und Ausstellungsmachen. Insofern verbindet die

des Erscheinenden" (Seel 2007, 57) verstanden werden. Im Vergleich zur beiläufigen Alltagswahrnehmung (die freilich nur behelfsmäßig so zu nennen ist)<sup>9</sup> ist die ästhetische Wahrnehmung für Seel zugleich mehr und weniger umfassend. Weniger, weil sie das jeweils Wahrgenommene aus den ihm ja auch wesentlich zukommenden Welt- und Nutzungsbezügen herauslöst; sie sieht für einen Augenblick davon ab, wozu etwas da ist, wie etwas gemacht ist. Und mehr, weil sie durch die Freistellung Raum für die Erfahrung der sinnlichen Präsenz des Gegenstandes schafft; sie bemerkt mehr, sie übersieht auch das Unauffällige nicht.

Unschwer lässt sich die Heideggersche *Zeug*-Konzeption in diesen Gedanken einfügen. Beschreibt Heidegger doch mit einiger Dringlichkeit die Tendenz des Alltagsbewusstseins, die Gebrauchsgegenstände auf ihre Nutzungsbestimmung zu reduzieren - ja die Reibungslosigkeit, mit der sie ihre Funktion erfüllen, wird geradezu zu einem Qualitätsmerkmal. Dennoch deutet Heidegger an, dass das an den Gebrauchsgegenständen geschulte Stoff-Form-Paradigma vielleicht auch deren Wesen nicht vollständig erfasst (Vgl. Heidegger 2003, 66). Das weiter oben gegebene Zitat von Hartmut Böhme sollte eine Vorstellung davon geben, worin dieses Nichtgenügen bestehen könnte. Die Matrix der Schönheit, in der jeder hergestellte Gegenstand notwendig steht, bezeichnet genau die Eigenständigkeit und Irreduzibilität der Erscheinung, die, so mein Vorschlag - in Seels ästhetischer Aufmerksamkeit erfasst wird.

Nun würde Heidegger dieser Analyse vermutlich sogar zugestimmt haben können; allerdings würde er auf die strukturelle Besonderheit der Kunstwerke verwiesen haben. Im Zusammenhang meiner Bemühung, den Begriff eines Objekts einer Aufmerksamkeitserfahrung mit ästhetischem Charakter zu entwickeln, der ohne eine Tiefendifferenz zwischen dem bei Heidegger gewissermaßen profanen Zeug sowie den stummen Naturdingen und dem seinsoffenbarenden Kunstwerk auskommt, aber die von Heidegger vorgeschlagene Analyse des Kunstwerks als Ort des Streits von Sinndimension und Materialität aufnehmen und erweitern möchte, ergibt sich folgende Konstellation: Wenn der Streit von Welt und Erde dasjenige ist, was am Kunstwerk erfahren werden kann, und wenn zugleich gewöhnliche Dinge Kunstwerke oder Teile von Kunstwerken werden können (was zumindest seit den Avantgarden gang und gäbe ist), erscheint es plausibel, dass das an

---

Aufmerksamkeit die Produktions- mit der Rezeptionsseite und unterläuft starre Dichotomien von Aktivität und Passivität, von Publikum und Künstlerin, von Originalität oder Genie und Nachahmung oder Kommentar ohne auf eine theoretisch und praktisch unplausible Gleichmacherei hinauszulaufen.

<sup>9</sup> Behelfsmäßig ganz einfach, weil auch die ästhetische Wahrnehmung etwas durchaus Alltägliches ist oder sein kann.

Nicht-Kunstwerken in der aufmerksamen Wahrnehmung zu Erfahrende von einer mit dem *Welt-Erde*-Streit verwandten Struktur ist. Dem entsprechend werden die folgenden Abschnitte den hier begonnenen Faden aufnehmen und versuchen den *Welt-Erde*-Komplex im Sinne eines weiten Begriffs der ästhetisierenden Aufmerksamkeitserfahrung zu reformulieren. Solche Formen der Aufmerksamkeit können und sollten durchaus von der Kunstrezeption im engeren Sinne unterschieden werden. Dennoch ist ihre Verlangsamung, Kultivierung und Ausdifferenzierung auch in der Rezeption und Produktion von Kunstwerken bedeutsam - *und zudem ein Effekt, den Kunstwerke anstreben und mit dem sie über den Bereich der Kunst hinaus zu wirken suchen.*

Wiewohl Heidegger deutlich zwischen dem Ding-, Zeug- und Werkhaften unterscheidet, hat schon der hier gegebene kurze Überblick gezeigt, dass alle drei Begriffe in Heideggers seinsgeschichtlicher Perspektive gewissermaßen dieselbe Ebene besiedeln und aneinander entwickelt werden. Diese Verbindungen werden im folgenden Abschnitt genutzt, um zu erörtern, inwiefern es ein *Achten auf die Dinge* [vornehmlich aber nicht ausschließlich die des Alltags] geben kann, das mit dem Umgang mit Kunstwerken mehr gemein hat als das Studium interessanter Formen.

### 3. Hauptteil

#### 3.1 Dinge fangen, Sinn-Netze

33 zerstörte Manuskripte, in Travertin aus Bamiyan gemeißelt; 5 Keilschrifttafeln aus dem antiken Babylon, 2500 v. Chr., frühe Beispiele für Schriftstücke auf Tontafeln, die dem Feuer erhalten blieben [...], Staub der Buddha-Statuen aus Bamiyan, Afghanistan, die 2001 zerstört wurden; ein Backstein aus dem Sozialwohnungs-Komplex Pruitt-Igoe, St. Louis, entworfen von Minoru Yamasaki, gesprengt am 15. Juli 1972; Bodenfragment aus Granit, World Trade Center, New York, entworfen von Minoru Yamasaki, zerstört am 11. September 2001; Trinitit, ein glasartiges Material aus geschmolzenem Wüstensand, das am 16. Juli 1945 nach der Atombombenexplosion über dem Trinity-Testgelände in Alamogordo, New Mexico, in flüssiger Form vom Himmel fiel; [...] eine Bibel aus Stein, von der angenommen wird, dass sie als christliches Amulett einen Ersatz für eine echte Bibel darstellte und von einem Priester gesegnet wurde, um einem Analphabeten spirituellen Schutz zu bieten [...].

In: Christov-Barkargiev 2012<sup>c</sup>, S. 756.<sup>10</sup>

Behalten wir noch ein wenig die Fühlung zur Heideggerschen Terminologie. Es ist das Ziel des vorliegenden Abschnitts, die Erörterung der ästhetisierenden Aufmerksamkeitserfahrung von ihrem öffnenden Aspekt her, Heideggers *Welt* also, zu nähern. Im vorigen Abschnitt habe ich gelegentlich von ästhetischer *Erfahrung* oder *Wahrnehmung* gesprochen, während Heidegger ja sehr deutlich macht, dass seine Überlegungen die Sinndimension von Kunstwerken nicht als ein subjektives Erlebnis der Rezipientin verstehen wollen. Die *Welt* eines Kunstwerks ist bei ihm nicht dasjenige, was als Ergebnis einer Interpretation des Kunstwerks vorliegt, sondern gehört dem Werk selbst an als eine Art ausstrahlender Sinnraum, den es eröffnet. Bei Heideggers griechischem Tempel (2003, 37f.) klingt es durchaus überzeugend, ihn als ein Objekt zu verstehen, das auf das griechische Pantheon verweist und ganz konkret die Landschaft, in der er errichtet wurde, als ein Ensemble signifiziert, das sich um die Epiphanie des Gottes zentriert. Es fällt aber geradezu ins Auge, dass sich Ähnliches nicht für alle Werke (auch nicht für alle 'großen') aufzeigen lässt. Insofern stimme ich mit Ruth Sonderegger (2000) überein, die die ästhetische Rezeptionsbewegung gerade auch durch den Wechsel von subjektiven Verständnisbemühungen und dem Versuch, diese irgendwie objektiv im Werk zu fundieren, dynamisiert sieht.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Auszug aus einer Beschreibung der Installation *What Dust Will Rise?* von Michael Rakowitz, die im Katalog der documenta [13] gegeben wird.

<sup>11</sup> Ich halte es allerdings für unplausibel, *subjektiv* hier mit Sinnzusammenhang/Welt und *objektiv* mit Materialität/Erde gleichzusetzen. Dies tut auch Sonderegger nicht. Sie lehnt Heideggers Dichotomie vielmehr als ungenügend ab.



Meine bisherigen Bemerkungen haben den Schluss zugelassen, Zeug und Gebrauchsgegenstände seien bei Heidegger dasselbe. Tatsächlich aber differenziert er mehr oder minder explizit zwischen dem spärlichen Zeug in vorindustriellen Zeiten und der Armada von Gegenständen, die in der Moderne zur Be- und Vernetzung und sofortigen Ersetzung zur Verfügung stünden. Zwar ist es ein historisches Faktum, dass mit der Möglichkeit der industriellen Massenproduktion die Anzahl der hergestellten und in alltäglichen Verrichtungen anwesenden Dinge sprunghaft angestiegen ist und dies selbstredend auch das Verhältnis zu ihnen verändert hat. Was Heidegger exemplarisch am Van Gogh-Bild 'Ein Paar Schuhe' verdeutlicht, nämlich inwiefern solchen Gegenständen des alltäglichen Gebrauchs Welt zukommt, dass sie förmlich durchdrungen von den Umständen ihres Gebrauchs sind, lässt sich aber ebenso von einem Mobiltelefon oder einem Lieblingspullover sagen (auch ohne dass das jeweilige Artefakt eigens in einem Kunstwerk dargestellt werden müsste). Auch heute leben Menschen in innigem Verhältnis zu Dingen, sind manche für sie schier unersetzlich, verschmelzen sie im Gebrauch zu einer Einheit mit dem Körper, der sich ihrer bedient.

Der Sinngehalt eines Kunstwerks zeigt sich nicht einfach von sich aus, auch wenn er andererseits nicht als eine rein dem rezipierenden Subjekt zuzuschlagende Leistung verstanden werden kann. Für den Sinngehalt von Nichtkunstwerken, von dem ich hier zunächst sprechen möchte, gilt dies ebenso. Doch inwiefern lässt sich überhaupt von einer Sinndimension eines Pullovers, eines Telefons oder einer (weggeworfenen) Plastiktüte sprechen?

Gernot Böhme geht davon aus, dass Artifizilia neben ihrer Gestalt und ihrer Funktion auch eine semantische Ebene haben. Diese besteht einerseits in sozialen Funktionen, etwa dem Prestige, das der Besitz von teuren und neuen elektronischen Geräten einem verschaffen soll.

Dinge sind deswegen unsere Botschafter [...] unsere Mediatoren und *bodyguards*, die uns mit einer Aura, einem Netz, manchmal auch einem Wall von Bedeutsamkeit umhüllen. Dinge sind mithin erweiternde Gesten des Ichs, sie gehören zu seiner physischen Ausstattung, einem semantischen Haushalt. Wie Attitüden, Stile und Habitus tragen die Semantiken der Dinge zur Erhöhung des kulturellen wie sozialen Kapitals bei. Die Dinge sind Batterien und Stabilisatoren der Geltungskraft von Personen, insofern sie einen Mehrwert desjenigen Sinns ausstrahlen, der von ihren Besitzern investiert wird. Hier ist die soziale Distinktion, in der die Dinge wesentlich zur Bildung von Schichten und Klassen beitragen, wie Pierre Bourdieu in empirischen wie theoretischen Studien gezeigt hat, der tragende Zweck, besser: der Sinn der Objekte. [...] Bedeutung wird den Dingen nicht erst sekundär durch Konstellationen und Konnotationen verliehen. Der Witz ist gerade, dass Letztere in den

Dingen verkörpert sind, sie also mitkonstituieren. Darin ist die soziale Wirksamkeit von Objekten begründet. (Böhme 2006, 109)

Zweitens stehen (Gebrauchs-)gegenstände für Böhme per se in einer historischen Matrix. Sie sind verknüpft mit persönlich-biographischer oder kollektiver Vergangenheit, was sie gewissermaßen zu "Archiven des Gedächtnisses" (Böhme 2006, 110) macht.

Darüber hinaus scheint mir drittens das schiere Faktum des Hergestelltseins von Artifizia, sowie deren Woher, Woraus und Wozu mit einigem Recht (auch) auf der semantischen Ebene zu verorten zu sein. (Die Verarbeitung von seltenen Mineralien und Metallen in elektronischen Geräten etwa wirft Fragen nach geopolitischer Hegemonie und der globalen Distribution von Ressourcen auf. Auch die Umstände möglicher Weiterverwertung, Endlagerung oder des Recyclings gehören in diesen Kontext.)

Diese kleine Liste der möglichen Bedeutungsdimensionen von Dingen ist gewiss nicht vollständig. Sie erfüllt aber den Zweck, zu illustrieren, wie vielfältig die Ansatzpunkte sind, um nach dem Sinn von Dingen - oder, und darauf kommt es hier an, nach dem Sinn eines bestimmten Dings zu fragen. Inwiefern aber lässt sich diese semantische Dimension in den Kontext ästhetischer Erfahrung integrieren?

Ich vertrete die These, dass die ästhetisierende Erfahrung von Nicht-Kunstobjekten genauso wenig sich in der kontemplativen Aufmerksamkeit für das Erscheinende erschöpft, wie die Rezeption von Kunstwerken im Haben irgendwelcher Empfindungen. Oder vielmehr: Was erscheint, weist stets in konstitutiver Weise über sich hinaus. Es ist schwer, einen Stuhl längere Zeit zu betrachten, seine Formen, die Farbe des Lacks, die Schäden an den Stuhlbeinen, das Polster, ohne all das irgendwie im Lichte eines Sinns zu verstehen oder dies zumindest anzustreben. Was aber kann *Sinn* hier bedeuten? Zunächst einmal verdankt sich, was absichtsvoll zur Erscheinung gebracht wurde, natürlich einer Urheberschaft, wurde irgendwann konzipiert und ausgeführt. Dennoch wird man, abgesehen von dezidierten Designobjekten einen Alltagsgegenstand zumeist kaum von der Urheberschaft her erschließen. Gleichzeitig kann die Einschätzung der Zweckmäßigkeit, die Wahl der Materialien etc. durchaus Teil der ästhetischen Auseinandersetzung sein. Ebenso können auch Gebrauchsspuren auf Bedeutsames verweisen. Abgeplatzter Lack kann den Blick auf Darunterliegendes freigeben; er kann bei der Einschätzung des Alters helfen, er kann 'mitleidige' Empfindungen evozieren, er kann einem langweiligen Gegenstand zu einer interessanten Maserung verhelfen. Wir haben gesehen, dass Böhme den sozialen Sinn der Gegenstände als eine ihnen immanente Dimension begreift. Ob etwas beispielsweise elegant,

teuer, nach mehr als es tatsächlich ist, vulgär, futuristisch, aufwändig verarbeitet, verbraucht oder nach Chanel aussieht (oder riecht oder sich anfühlt), verweist auf solche sozialen Funktionen.<sup>12</sup> Auch die zweite genannte Sinnebene, die Erinnerungs- und Archivfunktion, kann durch aufmerksames Betrachten aufscheinen, wenn sie auch wesentlich seltener ist. Immerhin muss ein Gegenstand ein nennenswertes Alter oder einen persönlich-biographischen Wert haben, um in dieser Hinsicht von Interesse zu sein.

Die von mir vorgeschlagene dritte Ebene ist am schwersten als ästhetisch bedeutsam zu erkennen. Immerhin sieht man einem Diamanten im Verlobungsring normalerweise nicht an, wo und unter welchen Arbeitsbedingungen er abgebaut wurde. Eben das, so mein Argument, lässt solche Frage auch im Zusammenhang des ästhetischen Schauens gelegentlich aufscheinen. Das manchmal auftauchende Begehren, zu wissen, wo etwas herkommt, ob es selten ist, ob es auf legale oder moralisch bedenkliche Weise hergestellt wurde, hat zunächst einmal eher politischen Charakter; mit Martin Seel kann man aber andeuten, dass es in den Kontext der hier behandelten Fragen gehört.

Das Eigentliche der alltäglichen ästhetischen Erfahrung ist gleichwohl, darin stimme ich Seel zu, ganz einfach die aufmerksame Wahrnehmung dessen, was sich an einem Ding zur Erscheinung bringt. Und die Besonderheit solcher Wahrnehmung besteht zunächst einmal darin, auch hier stimme ich ihm zu, "etwas nicht in der Bestimmtheit seines So-seins, sondern in der Besonderheit seines Erscheinens zu vernehmen: in der Art, wie es gerade hier und gerade jetzt (und oft nur hier und nur jetzt) in unserer leiblichen Umgebung gegenwärtig ist" (Seel 2007, 58). Alle von mir angedeuteten semantischen Dimensionen von Dingen gehören auf die Seite der 'Bestimmtheit des So-seins' und stehen somit in einem widerstreitenden Verhältnis zur erscheinen-lassenden Wahrnehmung. Ästhetische Wahrnehmung kann mithin durchaus durchkreuzt werden von Verstehens- und Bestimmungsbestrebungen, ohne dadurch notwendig zu einem Ende zu kommen. Vielmehr kann sie von diesem ihrem Anderen her auch eine Intensivierung erfahren. Immerhin stellt das Bestreben, etwas zu bestimmen, mehr über es zu wissen, als ich tatsächlich weiß, auch etwas sehr Bedeutsames sicher: es geht mir in meiner Erfahrung um mehr als meine Erfahrung, es geht mir um *dieses*

---

<sup>12</sup> Solche 'Eigenschaften' sind zwar nicht gesellschaftsunabhängig und überhistorisch, sie wandeln sich notwendigerweise, aber sie werden als den Gegenständen bis zu einem gewissen Grad anhaftend erlebt. Dass sie aber wandelbar sind, gehört essentiell zur modernen Logik der Dinge als Persönlichkeitsverstärker oder Statusanzeiger: Einen Fuchsschwanz als ein interessantes Accessoire zu erleben und mit Stolz zu tragen, kann einen als Teil der sog. Unterschicht ausweisen und zwanzig Jahre später als eine modisch experimentierfreudige Städterin mit Beruf in der Kreativbranche.

*da*, ich erkenne seine Eigen-Ständigkeit an. Gerade deshalb bleibe ich nicht stehen bei dem, was sich mir von sich aus zeigt und gerade deshalb komme ich wieder darauf zurück.

Es ist der *Streit* zwischen Welt und Erde, der schließlich für Heidegger die Tiefenstruktur des Kunstwerks ausmacht. Von einem solchen Streit nun, der das wechselseitige Bedingtsein beider Momente einschließt, kann wohl in der ästhetischen *Alltagserfahrung* die Rede sein, er kann aber nicht als ein Strukturmerkmal des Gegenstands selbst ausgegeben werden. Die Welt eines Kunstwerks wird eröffnet inmitten seiner Erde, ihre Erfahrung führt auf die Singularität des Kunstwerks und seiner genau so und nicht anders verfassten Stofflichkeit zurück. Im Zusammenhang des gewöhnlichen oder ungewöhnlichen Allerweltdings ist die Rolle der Stofflichkeit eine etwas andere. Die Spannung zwischen *Welt* und *Erde* durchwirkt das Kunstwerk und stellt zugleich seine Einheit her, und zwar durchaus konkret als Gestalt des Kunstwerks. Der hierin liegende Gedanke einer nicht stillgestellten, nicht neutralen Materialität, die vielmehr Sinn inkorporiert, kann in Böhmes Rede vom sozialen Sinn der Gebrauchsgegenstände ansatzweise wiedererkannt werden.

Wo Sinn und Stoff jedoch als in der *Gestalt* zusammenfließend gedacht werden, kann solche Synthese nachträglich wohl noch als - etwa historisch - bedingt gedacht werden, aber intrinsisch ist die Vielzahl möglicher Sinndimensionen und Verständnismöglichkeiten ohne Bedeutung. Die damit einhergehende Logik des Zweifellosen, bei Heidegger als Entbergungsfunktion des Kunstwerks gedacht, scheint wenig aussichtsreich, wenn es darum geht die Bedeutungsvielfalt als ein konstitutives Merkmal ästhetischer Objekte auszumachen. Immer wieder spricht Heidegger in deutlich abschätzigem Ton von den interpretierenden Zugriffen ästhetischer und kunsthistorischer Art auf ein Kunstwerk und lässt keinen Zweifel daran, dass sie aufgrund ihrer äußerlichen Stellung zum Werk dessen Wesenszug verfehlen. Werfen wir deshalb nun einen Blick auf Sondereggers Theorie der ästhetischen Erfahrung als unendliches Spiel, auch um mit ihrer Hilfe die von mir angedachte Konzeption der ästhetisierenden Aufmerksamkeit an Nicht-Kunstwerken in ein Verhältnis zum Umgang mit Kunstwerken zu stellen. Der oben unterbreitete Vorschlag, wie das ästhetische Aufmerksamwerden auf ein Nicht-Kunstwerk von einer Herunterstufung der Heideggerschen Welt-Erde-Konzeption her gedacht werden könnte, beschreibt nämlich einen Vorgang, der als *Anfang* einer ästhetischen Erfahrung im Sinnes Sondereggers verstanden werden könnte.

Eine solche wäre dann zugleich die *Herstellung* eines Kunstwerks.

Wo sich die ästhetische Erfahrung [...] sozusagen aufdrängt, ist sie gewissermaßen in das Objekt hineingearbeitet und in den meisten Fällen zumindest ebenso durch einen ästhetischen Kanon und dessen [institutionalisierte] Interpretationen und Begründungen vorbereitet. Dort hingegen, wo man sich die ästhetische Erfahrung im emphatischen Sinn selber machen muß, ist zunächst einmal der Aufwand, vor allem der Begründungsaufwand, viel größer. Ansonsten besteht zwischen den beiden Fällen kein struktureller Unterschied. In den Fällen, in denen man mit einem Objekt eine ästhetische Erfahrung macht, das bislang nicht als ein lohnendes Objekt galt - d.h. entweder überhaupt nicht beachtet wurde oder als alltäglicher [Gebrauchs]gegenstand unter den Tisch fiel - und auch nie in einem [institutionellen] Kontext lokalisiert wurde, der der Behauptung seiner ästhetischen Qualitäten gleichgekommen wäre, läuft das Machen und Erläutern dieser Erfahrung auf das Produzieren eines Kunstwerks hinaus (Sonderegger 2000, 321).

Wo Heidegger noch pauschal zwischen (großen) Kunstwerken und anderen Dingen unterscheiden zu können glaubte, trifft Sonderegger bedenkenswerte Aussagen auch über die Ränder der Kunst. Allerdings steht sie insofern in der Tradition Kants, als sie am Status des ästhetischen Urteils festhält, um die ästhetische Erfahrung nicht zum rein privaten Erlebnis absinken zu lassen. Zwar kann für sie die Begründung eines ästhetischen Urteils in nichts anderem bestehen, als im "bloße[n] Hinführen zu einer wie auch immer beurteilten Erfahrung" (Sonderegger 2000, 319) und deren Beschreibung und Analyse, gleichzeitig aber versucht sie auch der Insistenz des ästhetischen Objekts gerecht zu werden, indem sie betont, dass man auf dessen Verfasstheit im Spiel der ästhetischen Erfahrung und in der diskursiven Veröffentlichung solcher Erfahrungen immer wieder zurückkommt.

Wie bereits erwähnt, besteht das Spiel der ästhetischen Erfahrung für sie in einem alternierenden Umgang mit der Stofflichkeit des Kunstwerks einerseits und seinen Sinndimensionen andererseits. Kurz und abstrakt zusammengefasst, kann sich eine (kunst)ästhetische Erfahrung demnach folgendermaßen abspielen: Man erfährt den jeweiligen Gegenstand als mehr oder minder zeichenhaftes Gebilde und wird im Zuge der konsequenterweise erfolgenden Verstehensbemühung der Möglichkeit verschiedener Sinngehalte inne. Man erkennt mithin, "dass Verstehen nicht das Aufnehmen eines Sinns ist, der schon vorgefertigt vorliegt, sondern von der Verstehenden immer auch mit angefertigt werden muss". Im Streben, über das bloße Nebeneinander solcher Gehalte hinauszugelangen bzw. bisher unverstandene Elemente des Werkes doch noch in das vorläufige "hermeneutische Ganze" (Sonderegger 2000, 248) zu integrieren, geht man von der hermeneutischen Tätigkeit in eine andere über, wendet man sich dem zu, was als der eigentliche und scheinbar subjektunabhängige Grund des Kunstwerks sich anbietet, seiner stofflichen Verfasstheit, den Elementen, aus denen es zusammengesetzt ist und seinen

formalen Eigenschaften. Auch dieses subjektunabhängige Objektive allerdings ist nicht der letzte Bezugspunkt; es bietet keine "subjektunabhängigere, reinere oder ursprünglichere Erfahrung von Materialität oder Form" (Sonderegger 2000, 319), sondern wird seinerseits als Medium einer mehr oder minder absichtsvollen Darstellung erlebt, muss also erneut auf seinen Sinn und Gehalt befragt werden. Entscheidend ist nun, dass die so pendelnde Rezeptionserfahrung kein natürliches Ende kennt, es handelt sich um ein unendliches Spiel zwischen Verstehen und Nicht-Verstehen, in dem das Objekt immer einen gewissen Eigenwert behält.

Damit wird aber auch die Rede vom ästhetischen Objekt und von den es bestimmenden Eigenschaften ein Stück weit rehabilitiert. Die hinführende Erläuterung einer ästhetischen Erfahrung besteht nämlich wesentlich darin, das für die ästhetische Erfahrung Relevante an einem Objekt aufzuzeigen und auf diesem Weg jenes Objekt natürlich auch zu konstituieren. Die in diesem Zusammenhang aufschlussreiche Tatsache, daß sowohl darüber gestritten wird, was ein relevanter Teil des ästhetischen Objekts ist, als auch darüber, ob man an einem bestimmten Objekt, in dessen Beschreibung man mit anderen übereinstimmt, wirklich eine ästhetische Erfahrung machen kann, zeigt ein Doppeltes: Sowohl die zum Objekt hinführende Beschreibung als auch das Objekt selbst dürfen nicht mit der ästhetischen Erfahrung, von der her beide erst zu verstehen sind, verwechselt werden. Zugleich macht die Trennung zwischen den beiden Streitebenen deutlich, daß die Verteidigung oder Bestreitung der ästhetischen Erfahrung nicht geschehen kann ohne die Bestimmung des ästhetischen Objekts. Daß dieses Objekt noch nicht die ästhetische Erfahrung selbst ist und deshalb auch nie der einzige Bezugspunkt des ästhetischen Urteils sein kann, ist kein Argument gegen die eben erläuterte Restituierung des Objektbegriffs, wenn man einmal davon Abschied genommen hat, Erfahrungsprozesse [...] objektivistisch ausschließlich als Reaktion auf "andemonstrierbar" Vorhandenes zu beschreiben (Sonderegger 2000, 319).

Diese Passagen zeigen indirekt eine schon benannte Schwäche in Heideggers Kunstwerk-Konzeption. Der weitgehende Verzicht auf einen Begriff der ästhetischen Erfahrung hat eine Überfrachtung des Kunstwerkbegriffs zur Folge, in der kein Platz mehr ist für das Nichteindeutige und in der Folge auch nicht recht einsehbar erscheint, welchen Sinn und welche Grundlage Diskussionen über Kunstwerke haben könnten. Versucht man andererseits sich den von Heidegger ausgearbeiteten *Streit* zwischen *Welt* und *Erde* begrifflich zu machen, so landet man bei einem dynamischen Rezeptionsgeschehen, das zwischen der Dinglichkeit des Kunstwerks, seinen wahrnehmbaren Eigenschaften und möglichen Sinnbezügen pendelt und sich ihrer wechselseitigen Abhängigkeit bewusst ist - also im Grunde dem ästhetischen Spiel Sondereggers ähneln würde.

Insbesondere wenn gezeigt werden soll, dass und wie die ästhetische Rezeption von Nicht-Kunstwerken möglich ist, wird die Fruchtbarkeit von Sondereggers Überlegungen deutlich.

Im Falle eines von keinem Kanon, keiner etablierten Rezeptionsgewohnheit unterstützten Gegenstands, der womöglich zudem noch vordergründig in ein Netz aus Nutzungsbezügen eingewoben ist, muss er als ästhetischer allererst konstituiert werden, es muss Raum für ihn geschaffen werden - ein Wahrnehmungs- und Verständnisraum mithin, der - anders als Seel nahelegt - keineswegs auslöscht, was der Gegenstand als außerästhetischer ist. Im besten Fall entsteht so ein Kunstwerk, oder wird der Status von etwas als Kunstwerk bestätigt, wie Sonderegger - hier wiederum sich gegen Dantos Interpretationismus positionierend - an Duchamps *Fountain* illustriert (Sonderegger 2000, 328). Die Transformation eines Alltagsdinges in ein Kunstwerk geht wesentlich über ein wie immer aufmerksames Schauen hinaus, wie Sonderegger polemisch betont.

Versteht man den Einstellungswechsel jedoch - wie üblich - als Entfunktionalisierung, als Wechsel vom Gebrauch zum mehr oder weniger irritierten Anstarren und Freuen am Ungewohnten, an Farben und Formen und Tönen, so kommt man nie zu einer ästhetischen Erfahrung. Man ist entweder frustriert oder findet Farb- und Formkombinationen, für die man eine Abneigung oder Vorliebe entweder schon hatte oder gerade entdeckt - oder einfach etwas Neues. [Un]angenehme Sinneseindrücke sind - der weiten Bedeutung von "aisthesis" zum Trotz - ebenso wenig ästhetische Erfahrungen von Kunst wie die des Neuen oder Ungewohnten. (Sonderegger 2000, 328).

Im Kontext ihrer eigenen Überlegungen hat diese Schärfe einen guten Sinn, sie führt aber, verkürzt gesagt, auch dazu, dass man mit Sonderegger an einem Ding entweder eine ästhetische Erfahrung macht, die dann aber zwangsläufig in den Kontext der Kunstrezeption oder -produktion gehört oder eben irgendeine außerästhetische.

Hat man vor allem die Rezeption von Kunst im Blick und fragt man, was Sonderegger in zweifellos verdienstvoller Weise tut, nach den Bedingungen einer reflektierten, die ästhetische Autonomie wahrenen Kunstkritik, so halte ich dies auch für weitgehend unproblematisch. Ich glaube allerdings, dass man die Bestrebungen zahlloser Künstlerinnen seit den Avantgarden, ihr eigenes Tun nicht vorrangig als Herstellen von Kunstwerken zu verstehen, nicht vorschnell diskreditieren sollte. Die Verwendung von alltäglichen Dingen, die Entscheidung, sich für das Abgetane, Wertlose und Banale etwa zu öffnen, mit ihm umzugehen, ihm einen neuen Ort zu geben, ist vielfach durchaus mit dem Anspruch verknüpft, auf den Alltag und die Alltagswahrnehmung zurückzuwirken.

Nun ist Heideggers Reserviertheit bezüglich der Kunstgeschichte und -theorie sattsam deutlich geworden. Widerspruchsvoll genug, wenn gleichzeitig ein äußerst emphatischer Begriff des Kunstwerks in Dienst genommen wird. Könnte es sein, dass der von Heidegger

geübte Verzicht auf eine Theorie der ästhetischen Erfahrung sich der Tatsache verdankt, dass er vor allem Gebilde im Auge hat, in die die ästhetische Erfahrung bereits "hineingearbeitet" ist, sich "aufdrängt"?



## 3.2 Von Dingen gefangen werden, Entzugs-Linien

*Eines der Projekte, das sich auf der dOCUMENTA 13 nicht verwirklichen ließ, war der Vorschlag, den zweitgrößten Meteoriten der Welt, El Chaco genannt, für 100 Tage von Nordargentinien an einen Platz vor dem Kasseler Fridericianum zu bringen [...]. Es wäre wahrscheinlich das schwerste Objekt gewesen, das jemals von Menschen bewegt worden wäre [...]. Obwohl er - im Verhältnis zu seinem Gewicht von 37 Tonnen - relativ klein ist [...] hätte er als ein gigantisches Übergangsobjekt dienen können, das während seiner Ausstellung von vielen Menschen vorübergehend geteilt worden wäre. [...] Dieser 37-Tonnen-Fels, ein Objekt, das wesentlich älter als die Erde ist, ein winziges Fragment eines großen Meteors [...] kam aus einer sehr großen Entfernung und stürzte vor Tausenden von Jahren auf unseren Planeten; er wurde von der Schwerkraft angezogen und versank unter der Erdoberfläche, wo er liegen blieb und ein überirdisches Kraftfeld erzeugte, das von der Dichte seines Kerns aus reinem Eisen in seiner Zusammensetzung ausging, bis er im 20. Jahrhundert ausgegraben und der Witterung ausgesetzt wurde. [Das] Projekt stieß auf Widerstand bei einigen Anthropologen und mehreren Mitgliedern der indigenen Gemeinschaft der Moqoit, die als seine traditionellen Hüter mit der Ausleihe keineswegs einverstanden waren. [...] Einige höchste legitime Rechte standen im Widerspruch zu der Vorstellung einer temporären Gemeinschaft, die der Meteorit in Kassel erzeugen sollte, und so wurde das Projekt [...] abgebrochen [...].*

Carolyn Christov-Bakargiev (2012, 30)

Die von mir an Heideggers *Welt-Erde*-Streit entwickelte Konzeption einer ästhetisierenden Aufmerksamkeitserfahrung verzichtet zwar bewusst auf Heideggers ontologische Ansprüche und beschreibt einen subjektiven Wahrnehmungs- und Deliberationsprozess, der in der Auseinandersetzung mit Dingen aller Art statthaben kann, sie ist aber dennoch nicht als Theorie rein subjektiver Erlebnisse zu verstehen. Ästhetisierendes Aufmerksamsein ist ein dynamisches Geschehen, das sich zwischen einem welteröffnenden Sinnhorizont und dem Umgang mit dem Entzogen- und Verschlossen-sein des Gegenstands erstreckt. Heideggers Kritik des philosophischen Subjektivismus<sup>13</sup> muss an dieser Stelle zwar nicht mitvollzogen werden, hat aber insofern eine Spur hinterlassen, als das Subjekt, von dem die Rede sein wird, seine Erlebnisse nicht voll verantwortet, sondern ihnen in seinem vermeintlich eigenen Erlebnisraum ausgesetzt ist.

Im Folgenden soll der genannte zweite Pol, auch und gerade in seiner eigentlichen Vorrangigkeit, umkreist werden. Der zuvor beschriebenen Erfahrung von semantischen Horizonten vorrangig ist er insofern, als sich in ihm die Eigenständigkeit des Dings zum Ausdruck bringt, es ist mithin die letztendliche Unverfügbarkeit des Gegenstandes, die

---

<sup>13</sup> Für die Bedeutungsverschiebung des Begriffes *subiectum* vgl. etwa Heidegger 1984, 140 ff. und Kim 2004, XII ff.

verhindert, dass er sich im rein subjektiven Erlebnis auflöst, sein Sich-selbst-Geben übersehen würde. Bei der ungenauen Intuition, dass am Vorhandensein der Dinge, an ihrer Dinghaftigkeit selbst, irgendetwas undurchdringlich und rätselhaft ist, können wir dabei nicht stehen bleiben. Vielmehr soll gezeigt werden, wie genau ästhetisierendes Aufmerksamsein es mit der Entzogenheit dessen, worauf es gerichtet ist, zu tun hat.

Der erste Schritt besteht darin, einen Wechsel der theoretischen Blickrichtung zu vollziehen. War es bis jetzt noch gangbar, das ästhetische Aufmerksamsein als ein Tun des Subjekts zu verstehen, so wird nun diese Perspektive verlassen. Es mag vielleicht auf den ersten Blick plausibel erscheinen, ästhetisches Schauen als ein besonders informiertes, reflexives Schauen zu verstehen. An dieser Ansicht kann grundsätzlich auch festgehalten werden - es wird aber darum gehen, *ästhetisches Schauen als einen Akt zu verstehen, der nicht bloß weiß, dass er nicht zur Gänze ein Akt ist, sich nicht vollständig sich selbst verdankt, sondern der damit auf eine sinnliche und konkrete Weise umgeht und letzten Endes viel von seiner inneren Spannung und Dynamik einem bisweilen intensiven und spielerischen - jedenfalls aber nicht tragischen - Umgang mit der Negativität verdankt.*

Das zu Beginn von 2.1 gegebene Zitat von Siri Hustved vermittelt eine Ahnung davon, wie im anfangs noch selbstgewissen, gewissermaßen naiven Schauen ein merkwürdiger, zur Kapitulation einladender Zweifel auftaucht. Und doch scheint es gerade das Anerkennen der Eigenständigkeit und Opazität des kleinen Wattebauschs zu sein, der alles, was an ihm tatsächlich wahrnehmbar ist, intensiv hervortreten lässt.

Dieses Phänomen, auf den ersten Blick exklusiv und exzentrisch, ist im Grunde vor allem eines: zutiefst alltäglich. Man kann es sich in künstlerischen Strategien zunutze machen; es gibt Situationen, die es wahrscheinlicher machen oder verstärken, aber grundsätzlich ereignet es sich von sich aus und potentiell jederzeit.

Bernhard Waldenfels weniger innovative als integrative Überlegungen können einen Einstieg in dieses Feld gewähren. Seine Konzeption der Responsivität ist ein Versuch, den blinden Flecken im Denken der Intentionalität Rechnung zu tragen, ohne dieses aufgeben zu müssen. Der intentionale Akt verdankt sich einem Impuls, den nicht er selbst, sondern der oder das Andere liefert und auf den durch den Aktvollzug *geantwortet* wird.

Für einen einfachen Akt der Wahrnehmung bedeutet das, dass er seinen Anfang in einem Auffällig-werden des Gegenstands nimmt und dieses Auffallen appellativen Charakter hat. Das Wahrnehmen - in unserem Fall das Sehen - ist die Antwort auf diesen an es herangetragenen Anspruch.

Der aus dem Umfeld der Gestaltpsychologie stammende Begriff der Responsivität hält ganz bewusst eine gewisse Nähe zu verhaltenstheoretischen Stimulus-Response-Konzeptionen, auch wenn die Struktur von Anspruch und Antwort diejenige von Reiz und Reaktion an Komplexität übertrifft. Ja, es ist wohl gerade die Pointe der Waldenfels'schen Responsivität, dass sie die pathisch-passive Qualität des Wahrnehmens als genuin schöpferische Dimension aufgefasst wissen will.

Aus diesem Ansatz ergibt sich, dass gewisse Randphänomene der Intentionalität, in denen das Pathische und das Aktive unauflösbar verbunden sind, besondere Bedeutung gewinnen. Ein solches Phänomen ist die Aufmerksamkeit.

Das Phänomen der Aufmerksamkeit zwingt uns zu der Annahme, daß sich etwas *zwischen mir und den Dingen*, *zwischen mir und den Anderen* abspielt, das seinen Ursprung nicht einseitig in mir hat, obwohl ich daran beteiligt bin [...] (Waldenfels 2006, 100).

Alles, was als etwas erscheint, ist nicht einfach als etwas zu beschreiben, das seinen Sinn empfängt oder besitzt, sondern als etwas, das Sinn hervorruft, ohne selbst schon sinnhaft zu sein, als etwas, wovon wir getroffen, affiziert, gereizt, überrascht und auf gewisse Weise verletzt werden. Ereignisse, in denen etwas geschieht, sind eben das, was ich als Pathos, als Widerfahrnis, als Af-fekt bezeichne [...] (Waldenfels 2006, 73).

Es ist die Aufmerksamkeit, die aus dem Feld der Erfahrung einen immer schon strukturierten Raum mit Intensitätspunkten, Hintergründen und nebulösen Rändern macht. Um es mit einem plastischen Ausdruck Husserls zu umschreiben, entsteht ein affektives Relief (Husserl 1966, 164), das ständiger Wandlung unterworfen ist. Was von einem bestimmten Ort her zu einer bestimmten Zeit der Erfahrung unterkommt, erfährt durch gesteigerte Aufmerksamkeit eine Intensivierung, kann ausgekostet werden. Insofern ist der Aufmerksamkeit auch ein Moment der Erwartung eingeschrieben. Sie ist also auch wesentlich eine Gestaltung von Zeit, ein willentliches Verweilen in einer bestimmten Erfahrung.

Der **zentripetalen** Ankunft von anderswoher, die von der zentrifugalen Zukunft eigener Entwürfe wohl zu unterscheiden ist, entspricht ein Zögern, ein Warten, das noch gar nicht weiß, was zu erwarten ist. Die Aufmerksamkeit erfährt einen ständigen *Aufschub*, sie ist gelebte Geduld, die sich überraschen läßt. Sie läßt auch zu, daß wir einen Geschmack auf der Zunge zergehen lassen, daß wir uns an einem Anblick weiden, daß wir Gedanken, aber auch Gefühle auskosten (Waldenfels 2006, 102).

Und dennoch müssen wir, so Waldenfels, das Schenken von Aufmerksamkeit als ein antwortendes Geschehen begreifen. Obwohl Aufmerksamkeit gelenkt, trainiert, geschult und diszipliniert werden kann, also keineswegs als simple Reaktion auf einen Reiz zu verstehen

ist, muss sie als das Aufnehmen einer Bewegung verstanden werden, die *anderswo* ihren Anfang nimmt. Gerade für das Sehen, dem im Kontext dieser Arbeit das Hauptinteresse zukommt, gilt allerdings, dass es seinen eigenen pathischen Charakter zumeist eskamotiert.

Betreten wir den Bereich des Sichtbaren, so nimmt die Frage nach der responsiven und appellativen Struktur der Aisthesis eine noch dringlichere Form an. [...] Das Sehen scheint alles zu durchdringen [...]. Der Annahme, man könne über alles sprechen, steht die Annahme gegenüber, man könne alles sehen. Dies beginnt bei den sichtbaren Dingen und Ereignissen. Selbst wenn man nicht voraussetzt, daß Farbe eine bloße Eigenschaft von Dingen ist, so kann man sie doch in weitem Maße als Eigenschaft von Dingen betrachten. Es gibt zwar eine Lichtquelle, aber keine Farbquelle, die - wie im Falle der Schallquelle - von der Farberscheinung unterschieden wäre. Ferner zeigt sich die sichtbare Form oder Gestalt so sehr mit den Dingen und Personen verschmolzen, daß wir diese selbst als Gestalten und Figuren bezeichnen. (Waldenfels 2007, 496)

Dieses irritationsarme Szenario wird empfindlich gestört durch den Blick der anderen Person, dem das Subjekt ausgesetzt ist. Was der Andere an mir sieht, sehe ich tatsächlich nicht, in seinem Blick wird es dennoch in einer Unzugänglichkeit thematisiert, die sich nicht auflösen lässt.

Gerät man in den Blick des Anderen, so scheint es, als würde man gegen den Strom schwimmen, einer unerreichbaren Mündung entgegen. Die eigene Unsichtbarkeit wird mir durch den fremden Blick sichtbar gemacht. "Ich sehe nicht, was du siehst", und "Ich sehe dich nicht dort, wo du mich siehst" [...]. Diese Erfahrung, die vom Gesehenwerden ausgeht und sich als Scham äußert, wenn jemand sich dem fremden Blick ausgesetzt fühlt, ist früher als die andere Erfahrung: "Ich sehe, was du nicht siehst" [...] (Waldenfels 2007, 498).

Entscheidend ist nun, dass der Blick des Anderen Ausdrucksqualitäten aufweist, denen ich entsprechen kann, die ich auffangen kann. Wenn es also auch keinen Weg gibt, mir das Sehen des Anderen und mich selbst in diesem Sehen völlig anzueignen, so gibt es eine Möglichkeit der Antwort auf den fremden Blick. Mehr noch, *mein Blick ist vor allem anderen Antwort* auf die Aufforderung, die vom fremden Blick ausgeht. Wenn ich sehe oder blicke, befinde ich mich schon im Blick-Feld des Anderen.

Da es mir ja um die pathischen Qualitäten des Dinge-Sehens geht, stellt sich die Frage, ob auch das Dinge-Sehen einem Anspruch (der Dinge) antwortet. Welches wäre die Natur eines solchen Anspruchs? Wie würde er sich zeigen oder besser gesagt, *wie müsste seine Beschaffenheit gedacht werden, wenn mein Sehen als ihm antwortend gelten soll? Gibt es*

*gute Gründe, von einem Blick der Dinge zu sprechen, sodass man zuspitzen könnte, wann immer ich ein Ding ansehe, befinde ich mich auch in seinem Blick-Feld?*

Aus der Literatur, auch aus der einen oder anderen eigenen Erfahrung, ist vielen ein diffuses Sich-beobachtet-fühlen durch die Dinge bekannt, das jedoch zumeist als 'animistische' Anwandlung abgetan wird. Dennoch begnügt sich Waldenfels nicht damit, metaphorisch von einem Blick der Dinge zu sprechen.

Wenn Merleau-Ponty [...] wiederholt davon spricht, daß wir uns selbst von den Dingen beobachtet fühlen, so ist dies nicht zu verstehen als eine animistische Belebung toter Dinge, in der diese personifiziert werden. Vielmehr weist dies darauf hin, daß auch der Blick nicht bei sich selbst beginnt, sondern befangen, benommen, besessen ist von dem, was sich in ihm sieht (Waldenfels 2007, 346).

Was sich für den *Anderen* noch relativ einfach plausibilisieren lässt, erscheint in Bezug auf ein gesehenes *Ding* bestenfalls als Metapher. Inwiefern könnte sonst von einem Blick der Dinge die Rede sein? Davon zu sprechen, dass ein Ding mich etwa beobachtet, ist sicherlich zunächst einmal unzutreffend. Davon zu sprechen, dass mein Sehen ein von mir durchgeführter und voll verantworteter Akt ist, allerdings auch. Waldenfels legt nahe, das Sehen als ein nicht-subjektives Geschehen aufzufassen: Es nimmt seinen Anfang in einem auf mich zukommenden Anspruch. Etwas fällt mir auf, gibt sich zu sehen. Diesen Impuls nehme ich auf, wenn ich (hin)sehe.

Ich schlage deshalb vor, Angeblickt-werden als eine ganz allgemeine, gängige Erfahrung zu verstehen, die Erfahrung nämlich, *sich in einem Feld vorzufinden, das nicht ich, sondern jemand - oder etwas - anderes eröffnet hat*. In der leichtesten Form durch schiere Präsenz, ich bemerke etwas, jemand ist im selben Raum, wie ich. Das konkrete Angesehen-werden wäre eine Sonder- und Steigerungsform, deren Erfahrung gerade deshalb zugänglich ist, weil sie nicht an das Vorhanden-sein von Augen oder Augenähnlichem gebunden ist. Das Feld, das vom Anderen eröffnet wird, lässt sich nicht sehen, es ist nicht wahrnehmbar in dem Sinne, das es Gegenstand eines Wahrnehmungsakts wäre, es realisiert sich in meiner Reaktion, in meinem Hinsehen oder Wegschauen. Das von einem Ding eröffnete Feld ist ein Blick-Feld, und wenn man nicht eigentlich davon sprechen kann, dass ein Ding blickt oder sieht, dann vor allem, weil dabei meist ein anderes, subjektivistisches und akttheoretisches Verständnis vorweggenommen wird.

Ein Sehen, das sich nicht vorweg seiner selbst und seiner Gegenstände sicher ist, wird sich nicht scheuen, sich dem Blick der Dinge auszusetzen und Ernst zu machen mit dem Gefühl, daß die Dinge uns ansehen, sich in uns

sehen. [...] Diese Blickverlagerung nach außen läßt sich nur dann als animistisches Relikt oder als metaphorische Ausflucht abtun, wenn man von einem Sehsubjekt ausgeht, das seines Sehens Herr ist, dieses nach außen projiziert und den Dingen sozusagen Augen einpflanzt, ermuntert durch gewisse physiognomische Ähnlichkeiten mit Dingen, die an menschliche Gesichter denken lassen. [...] Doch der Gedanke, daß Dinge sich in uns sehen, gewinnt einen ganz anderen Sinn, wenn das Sehen selbst auf andere Weise verstanden wird, nämlich als ein Geschehen, das bis zu einem gewissen Grad anonym bleibt, das anderswo beginnt. Der Blickeinfall gliche dem Lichteinfall. Das, was Gestalttheoretiker als Aufforderungscharakter bezeichnen, geht dinglichen Eigenschaften voraus. Sehend antworten wir auf das, was unseren Blick anrührt, bevor wir sehen, was es ist (Waldenfels 1998, 146).

Denken wir zurück an die Heideggerschen Formulierungen, die das Wesen der *Erde* kennzeichnen sollten. Von Verslossenheit, In-sich-ruhen, In-sich-zurück-gestellt-sein war die Rede. Dabei wurde nicht an eine zufällige Grenze gedacht, die sich dem verstehenwollenden Subjekt bietet, sondern an eine Seinsweise. Während es bei Heidegger aber allein dem Kunstwerk vorbehalten war, das Erdhafte als solches erfahrbar zu machen, habe ich vorgeschlagen, die Dynamik zwischen semantischer Offenheit und Verweisstruktur einerseits und stofflich-konkreter Singularität und Verslossenheit andererseits als Erfahrung zu denken, die an jeglichem Objekt gemacht werden kann und die ohne ein ästhetisches Urteil zu sein oder notwendig eines zu beinhalten doch ästhetischen Charakter hat. Betrachten wir etwa Heideggers Meditation über einen Gesteinsbrocken (vgl. S. 37), so läßt sich zeigen, dass bei aller Eindringlichkeit der Beschreibung nicht recht einsehbar ist, inwiefern das Subjekt, das die beschriebene Erfahrung macht, von ihr tatsächlich betroffen ist. Mit Waldenfels können wir dagegen Folgendes vorschlagen: *Es ist der blicklose Blick dieses Dings, mit dem das Hinschauen der Betrachterin seinen Anfang nimmt. Der Gegenstand gibt sich, schiebt sich in die Aufmerksamkeit und initiiert damit den Sehakt des Subjekts. Er geht aber nicht darin auf, ist keine reine Ansammlung von Wahrnehmungsdaten.* Spätestens an dieser Stelle drängen sich Fragen zum Status solcher Überlegungen auf. Wenn die beschriebenen Strukturen allgemein sind, so scheinen sie doch sehr häufig quasi unbewusst abzulaufen; wir sind keineswegs gezwungen uns in jedem Sehen dessen pathische Qualitäten zu vergegenwärtigen. Umgekehrt scheint aber auch das Sehen als selbstermächtigender Akt weniger eine Alltagserfahrung zu sein, als es für viele den Anschein hat. Oder vielmehr: beide Qualitätspole sind uns aus der an feinen Abstufungen der Aufmerksamkeitsintensität reichen Fülle des alltäglichen Sehens, Blickens und Beobachtens, Überrascht-werdens und Angeblickt-werdens als leise *affektive* Realitäten vertraut, zumeist

ohne dass uns daraus Erklärungsnotwendigkeiten erwachsen würden. Es ist diese Vertrautheit, auf die in der Folge künstlerische Praxis bauen und die sie intensivieren kann.

In der Perspektive, die Dieter Mersch zuletzt in *Posthermeneutik* vorgelegt hat, erscheint Heidegger als Anwalt einer Hermeneutik des Faktischen, eines Denkens der begrifflichen Unverfügbarkeit des Ereignisses, die wiewohl im Kern ontologisch motiviert, dennoch eine ausgeprägte Nähe zum Feld des Ästhetischen aufweist. Die obigen Ausführungen zu Sonderegger sollten zeigen, dass die Objektivität der *Welt* (im Heidegger'schen Sinne) sich allenfalls im Rahmen großer kanonischer Werke plausibilisieren lässt und diese Unterschlagung der subjektiven Rezeptionsarbeit zum Problem wird, wo wir den Raum solcher Selbstverständlichkeit verlassen. Andererseits ist es sicher kein Zufall, dass gerade Sonderegger Heideggers Welt-Erde-Dichotomie, wo sie sie überhaupt erwähnt, erstaunlich schlicht auffasst.

Dieses Verständnis ist mithin konsistent, allerdings ist es nicht alternativlos: Ist die *Welt* eines Werks wesentlich offen, so können wir dies nun im Sinne eines Feldes möglicher Zugänge und Zugriffe seitens der Rezipientin und zugleich im Sinne wirklicher und mutmaßlicher Verweise und Inanspruchnahmen seitens des Werks lesen. Die *Erde* indessen, die Heidegger als wesentlich zu nichts gedrängt seiend konzipiert, ist nicht erschöpfend verstanden, wenn wir einfach formelhaft angeben, darunter seien das Materiale und Formale eines Kunstwerks zu verstehen, das sich als es selbst bloß, wie Sonderegger zu meinen scheint, im Sinnhorizont der *Welt* zeigt.

Lesen wir dazu noch einmal Heidegger selbst, so finden wir den Gedanken einer gewissen Unverfügbarkeit des sich Zeigenden angedeutet.

Der Stein ist weltlos. [...] [Er] lastet und bekundet seine Schwere. Aber während diese uns entgegenlastet, versagt sie sich zugleich jedem Eindringen in sie. Versuchen wir solches, indem wir den Fels zerschlagen, dann zeigt er in seinen Stücken doch nie ein Inneres und Geöffnetes. Sogleich hat sich der Stein wieder in das selbe Dumpfe des Lastens und des Massigen seiner Stücke zurückgezogen. [...] Die Erde läßt so jedes Eindringen in sie an ihr selbst zerschellen. [...] Offen gelichtet erscheint die Erde nur, wo sie als wesenhaft Unerschließbare gewahrt und bewahrt wird, die vor jeder Erschließung zurückweicht und d.h. ständig sich verschlossen hält (Heidegger 2003, 41ff).

Es ist die Eingelassenheit in einen Sinnhorizont, in den ästhetischen Erfahrungs- und Frageraum, die das Erdhafte thematisch werden lässt. An bloßen Dingen finden wir es zwar auch, diese aber gehören für Heidegger so vollständig zur *Erde*, dass ihr Insichstehen nicht wirklich zu Erscheinung kommt. Allein das Kunstwerk hat für Heidegger das Vermögen die

*Erde* zu erschließen (natürlich gerade ohne ihren Entzugscharakter zu neutralisieren). Mit Waldenfels können wir nun Wahrnehmungsakte insofern als schöpferisch ansehen, als sich auch in ihnen, ganz gleich wie profan ihr Gegenstand auch sein mag, bereits komplexe Spiele zwischen Unverfügbarkeit und Offenheit ereignen können.

Eine kurze Darstellung des Erd-Aspekts in Heideggers Verständnis wurde bereits oben versucht; nunmehr soll es darum gehen, inwieweit - gegen Heidegger - von einem Thematisch-werden des Erdhaften im Rahmen der ästhetisierenden Aufmerksamkeitserfahrung auch in Nicht-Kunstwerken die Rede sein kann. Die Darstellung versucht dabei zugleich, dem eigentümlichen Doppelcharakter des Erdhaften gerecht zu werden, der sich formelhaft zusammengefasst zwischen Entzug und Präsenz aufspannt. Auf die Erfahrung des Sichentziehenden im Umgang mit Kunstwerken sind wir bereits bei Sonderegger gestoßen: Wird das Faktische eines Kunstwerks als letzter Grund aufgesucht, von dem aus es sich verstehen ließe, so stellt sich alsbald auch der Eindruck ein, in dieser Einstellung nicht weiter zu kommen und das Spiel (Vgl. S. 28) beginnt. An die Grenzen des Verstehens zu führen, wird ersichtlicher Weise von nahezu allen nicht-hermeneutischen Kunsttheorien dem Kunstwerk als wesentliche Eigenschaft zugeschrieben. Seine subversive Kraft, sein Vermögen existentiell zu betreffen, zu verwirren, unalltägliche Intensitäten der Plötzlichkeit sich ereignen zu lassen, werden zumeist solchem Rätselcharakter zugeschrieben. Wollen wir vom Thematisch-werden des Erdhaften außerhalb des etablierten Kunstkontextes sprechen, so haben wir indessen die hermeneutische Verstehensbemühung als positiven Gegenbegriff nicht mehr zur Verfügung. Was hier an seine Grenze käme, wären nicht länger die Interpretationsversuche einer Kunstrezipientin, *sondern die alltägliche Tendenz, einen Gegenstand gewissermaßen in seinem sozialen Sinn, in dem, was man über ihn zu wissen meint, unterzugehen zu lassen.*

Die diesem Abschnitt vorangestellte Intervention handelt nicht zufällig von einem natürlichen Gegenstand. In der Tat scheint das hier besprochene Themenfeld eine Nähe zu Nichtartefakten aufzuweisen, in denen sich keine menschliche *techné* verwirklicht hat, wenn sie sie vielfach auch gestreift haben mag. An ihnen wird etwas deutlich, das meiner Ansicht nach im Grunde als ein universelles Merkmal des Materiellen zu gelten hat: seine Undurchdringlichkeit, oder positiv gefasst, sein Vorgegeben- und Unhintergebarsein. Heidegger beschreibt am Beispiel eines Gesteinsbrockens, wie sich das spezifisch Materielle dem Zugriff eines (wissenschaftlichen) Explorationsstrebens fundamental entzieht und darin eine gewisse Unverletzlichkeit bekundet. Ich habe meine Konzeption einer ästhetisierenden Aufmerksamkeit für Nicht-Kunstwerke über eine Darstellung der Bereitschaft eingeführt,



einem Gegenstand seinen Horizont an Bezügen zuzugestehen, ihn aus der (ohnehin irrealen) Abstraktion bloßer Nützlichkeit oder Nutzlosigkeit herauszuholen. Sie würde aber zu Unrecht als ästhetisierend bezeichnet, wenn sie nicht wesentlich Wahrnehmung, also pathisch wäre. Um es noch einmal deutlich zu sagen: Die ästhetisierende Aufmerksamkeit ist sinnlich und konkret, es geht ihr um das je Vorliegende. Sie wird mit diesem nicht fertig, denn sie beinhaltet das Thematisch-werden der Eigenwilligkeit und Entzogenheit des Dings, die seine Präsenz ausmachen.

Meine Überlegungen nahmen systematisch gesehen ihren Anfang mit der Vermutung, dass eine bestimmte Spielart künstlerischer Praxis *in ihrem Anspruch* nur verstanden werden kann, wenn sie nicht isoliert betrachtet wird. Damit ist nicht die illusionäre Anmaßung eines universellen Deutungsschlüssels verbunden, der sich auf alles anwenden ließe, was irgendwie als Objektkunst bezeichnet werden kann. Die Interpretation von Kunstwerken, sofern man von solcher sinnvoll sprechen zu können glaubt, ist ein anderes Geschäft, das anderer Mittel bedarf. Etwas völlig differentes ist es, auszusagen, Objektkunst lege uns eine bestimmte Erfahrung nahe, fordere uns dazu auf, diese Erfahrung zu machen. (Dass sie sich vielfach auch solchen Erfahrungen verdankt und ohne sie gar nicht zu ihrem Material käme, bestätigt diese Sichtweise nur.) Die allgemeinsten Charakteristika dieser Erfahrung, in dieser Arbeit ästhetisierende Aufmerksamkeitserfahrung genannt, habe ich auf den vorangegangenen Seiten dargestellt. Da es sich um eine Erfahrung am je Besonderen, Gegenwärtigen handelt, kann sie wohl auch nur am Besonderen deutlich begriffen werden. Wir haben bei Heidegger gesehen, dass die Verschlossenheit als das Ding-sein der Dinge extrapoliert wird und wir haben mit Waldenfels gesehen, dass diese Verschlossenheit appellativen Charakter und unsere Akte responsiven Charakter haben. Sehen wir die Dinge nicht in ihrer Ansprüchlichkeit und Fremdheit, so sehen wir sie nicht wie sie sind, kann man folgern. Trotz Heideggers Überfrachtung des Kunstwerks und dessen Offenbarungsvermögens, die für meine Überlegungen zuallererst beschnitten und auf die beschriebene Wahrnehmungspraxis bezogen werden musste, ist seine Einstellung, die hinter die ästhetische Autonomie zurückfragt, in der letzten Konsequenz von einiger Geltung. Es stellt sich die Frage, ob es einen Bereich des Ästhetischen, in dem man fragen und begreifen kann, ohne an ontologische Implikationen zu stoßen, überhaupt geben kann. Spricht nicht die künstlerische Praxis eine ganz andere Sprache, verweigert sie sich nicht der Etablierung von solchen Zuständigkeitsbereichen?

Die Konzeption der ästhetisierenden Aufmerksamkeit ermöglicht - zumindest für eine bestimmte Spielart künstlerischer Praxis - die teilweise radikalen und weitreichenden Implikationen ihres Tuns in den Blick zu bekommen.

## 3.3 Ausblicke

### 3.3.1 Weltoffenheit

*In jener großen Zeit der Strafen, die unser Land in der Ära Pétains durchlebt hat, in jener Zeit von Arbeit-Familie-Vaterland und Gürtel-enger-Schnallen machte ich einen Besuch bei meinem Freund Jaques Prévert in Saint-Paul-de-Vence. Und ich sah dort - ich weiß nicht, warum die Erinnerung daran wieder in meinem Gedächtnis heraufgestiegen ist - eine Sammlung von Zündholzschachteln. Es war eine Sammlung, wie man sie sich leisten konnte in jener Zeit, vielleicht war es sogar alles, was man zu sammeln hatte. Nur, die Zündholzschachteln präsentierten sich auf die folgende Weise - es waren alles die gleichen Schachteln, sehr gefällig angeordnet, nämlich so, daß eine jede Schachtel in die Nähe der nächsten gebracht war mit Hilfe einer leichten Verrückung des Innenschubers. Eine an die andere gereiht, ergab das gewissermaßen ein zusammenhängendes Band, das die Einfassung des Kamins entlanglief, die Wand hochstieg, deren oberen Rand berührte und dann einer Tür entlang wieder herunterkam. Ich sage nicht, daß es bis ins unendliche weiterging, aber es war unendlich befriedigend von einem rnementalen Gesichtspunkt aus. Ich glaube aber nicht, daß das die Hauptsache und die Substanz des Überraschenden an dieser Sammlertätigkeit ausmachte und daß das die Befriedigung war, die der Verantwortliche darin finden konnte. Ich glaube, daß der Schock, die Neuheit des durch eine solche Anhäufung leerer Zündholzschachteln erreichten Effekts - und dieser Punkt ist wesentlich - darin bestand, etwas in Erscheinung treten zu lassen, mit dem wir uns vielleicht zu wenig beschäftigen, nämlich daß eine Zündholzschachtel nicht einfach ein Objekt ist, sondern in der Form, in der Erscheinung\*, wie sie hier in wahrhaft beeindruckender Multiplikation vorgeführt war, ein Ding sein kann.*

Lacan, Die Ethik der Psychoanalyse, Weinheim 1996, 141

Greifen wir das Bild vom Blick der Dinge wieder auf. Dieses sollte ins Positive gewendet die pathische Qualität des Wahrnehmungsvorgangs verdeutlichen, die in der *ästhetisierenden Aufmerksamkeitserfahrung* thematisch und fruchtbar wird. Ich habe angedeutet, dass die Rede vom Blick der Dinge nicht notwendig metaphorisch zu verstehen ist. Ihr kann sogar ein sehr konkreter Sinn zukommen, der sich aber gerade in der Auseinandersetzung mit visuellen Erfahrungen nicht eben aufdrängt. Zwischen Sehendem und Gesehenem scheint ein Abstand zu liegen; wir verstehen einen Blick oftmals nicht als direkten Kontakt, auch wenn wir alltäglich Erfahrungen machen, die genau das nahelegen. Wenn ich im ersten Durchgang durch die Konzeption der ästhetischen Aufmerksamkeit die Vertiefung dieses Problems vermieden habe, so soll dies nun nachgeholt werden. Tatsächlich steht hinter Waldenfels' Verantwortungsansatz, demzufolge Akte immer schon als Antworten erfolgen, die Vorstellung eines geteilten Milieus, einer Sphäre, in der Eigenes und Fremdes, weniger ineinanderfließen, als dass sie nachträglich unterscheidbar werden. Deutlicher und radikaler als bei Waldenfels selbst wird dies in Merleau-Pontys Werk, auf das Waldenfels immer

wieder Bezug nimmt. Entscheidend ist nun, dass die Waldenfels'sche Sphäre des *Zwischen*, bei Merleau-Ponty der *Chiasmus* von Welt und Leib, keinen Raum außerhalb des Körpers bezeichnet, dass wir vielmehr Wahrnehmen, und auch das Sehen, als konkretes, leibliches Berühren und Berührt-werden begreifen müssen. Insbesondere Merleau-Pontys Begriff des *Fleisches* steht für eine solche vertiefende Sichtweise ein, mit der wir freilich auch den bis hierhin tragfähigen *wahrnehmungstheoretischen* Boden zu verlassen beginnen.

Anhand von Merleau-Pontys Dissertationsschrift *Phänomenologie der Wahrnehmung* und seines unvollendeten Spätwerks *Das Sichtbare und das Unsichtbare* werde ich kurz sein Verständnis von Leiblichkeit nachvollziehen, nach dem der Leib, gedacht als Ort der Verschränkung von Wahrnehmungsvermögen und Wahrnehmbarkeit, die Dinge der Welt auf seinem eigenen Terrain und doch als ihm 'Uneigene' eher vorfindet als konstituiert.

Folgen wir zunächst dem Gang des Chiasmus-Kapitels, das nach einer knappen methodologischen Erörterung eine bemerkenswerte Beschreibung des Verhältnisses von Sichtbarem und Sehendem gibt.

Das Sichtbare um uns scheint in sich zu ruhen. Es ist so, als bildete sich unser Sehen inmitten des Sichtbaren, oder so als gäbe es zwischen ihm und uns eine so enge Verbindung wie zwischen dem Meere und dem Strand. Und doch ist es nicht möglich, daß wir in ihm aufgehen, daß es in uns übergeht, denn sonst würde sich das Sehen durch das Verschwinden entweder des Sehenden oder Sichtbaren im Augenblicke seines Entstehens selbst verflüchtigen. Gegeben sind also nicht etwa mit sich selbst identische Dinge, die sich dem Sehenden im nachhinein darbieten würden, und ebensowenig gibt es einen zunächst leeren Sehenden, der sich ihnen im nachhinein öffnen würde, sondern gegeben ist etwas, dem wir uns nur nähern können, indem wir es mit dem Blick abtasten, Dinge, die wir niemals 'ganz nackt' zu sehen vermöchten, weil der Blick selbst sie umhüllt und sie mit seinem Fleisch bekleidet. Woher kommt es, daß unser Sehen sie dabei an ihrem Orte beläßt, daß der Blick, den wir auf sie werfen, uns von ihnen herzurühren scheint und daß ihr Gesehen-Sein für sie nur eine Abschwächung ihres eminenten Seins darstellt? Worin besteht jene magische Kraft der Farbe, jenes einzigartige Vermögen des Sichtbaren, das bewirkt, daß es, in Sichtweite gehalten, doch mehr ist als bloßes Korrelat meines Sehens, daß es mir mein Sehen aufdrängt als Wirkung seiner souveränen Existenz? Woher kommt es, daß mein Blick dadurch, daß er sie einhüllt, sie nicht verbirgt, und daß er sie schließlich enthüllt dadurch, daß er sie verhüllt (Merleau-Ponty 1994, 173)?

Um diese Fragen zu beantworten, verabschiedet Merleau-Ponty zunächst, was man als Wahrnehmungsatomismus bezeichnen könnte, nämlich die Vorstellung, in der Wahrnehmung seien prinzipiell isolierbare Qualitäten gegeben. Das so genannte *Quale* ist für sich genommen nichts; so hat ein bestimmter Rotton seine Bestimmtheit im Verhältnis zu anderen Farbtönen, anderen Rottönen und den ihnen anhaftenden Assoziationen. Ebenso

wenig ist die isolierte Wahrnehmung eines Gegenstands möglich. Dieser phänomenologische Gemeinplatz führt Merleau-Ponty dazu, das differentielle Gewebe des Wahrnehmungsraumes direkt ins Auge zu fassen.

[...] weniger also Farbe oder Ding als Differenz zwischen Dingen und Farben, augenblickliche Kristallisation des Farbigeins oder der Sichtbarkeit. Zwischen den vorgeblichen Farben und dem vorgeblich Sichtbaren würde man auf das Gewebe stoßen, das sie unterfüttert, sie trägt, sie nährt und das selbst nicht Ding ist, sondern Möglichkeit, Latenz und *Fleisch* der Dinge (Merleau-Ponty 1994, 175).

In diesem Raum der Verbindungen und Möglichkeiten bewegt sich der Blick, wenn er ein Ding abtastet. Entscheidend ist nun, dass dies nicht metaphorisch zu verstehen ist. Der Blick berührt tatsächlich, was er sieht - anders lässt sich für Merleau-Ponty die offenbare Geläufigkeit, mit der unsere Sinne sich den Dingen zuwenden, nicht erklären. Scheinbar ohne sie mühsam aus Einzeldaten konstituieren zu müssen, immer schon vorbereitet darauf, wie etwas zu betrachten ist, bewegt sich der Blick "als wüsste er von ihnen, noch bevor er sie kennt" (Merleau-Ponty 1994, 175). Und ebenso wie das Tasten die Tastbarkeit der Hand voraussetzt, setzt das Sehen die Sichtbarkeit des Sehenden voraus, sofern nämlich das Wahrgenommene in seinem Wahrgenommensein nicht aufgeht, ein eigenes Sein in der Welt hat, also in einer Vielzahl von Verbindungen steht und seine Bestimmtheit in diesen hat.

Da das totale Sichtbare sich immer hinter, nach oder zwischen seinen Aspekten aufhält, ist es nur einer Erfahrung zugänglich, die genauso wie dieses selbst ganz außer sich ist: auf diese Weise und nicht als Träger eines erkennenden Subjektes beherrscht unser Leib das Sichtbare, doch erklärt und erhellt er es nicht, er verdichtet nur das Geheimnis der verstreuten Sichtbarkeit [...] (Merleau-Ponty 1994, 180).

Fassen wir das hier Angedeutete in einer zweifachen Formel zusammen, bevor wir es genauer explizieren. *Um sehen zu können, muss ein Körper 'von dieser Welt', also sichtbar sein. Um gesehen werden zu können, muss ein Ding außer sich stehen, über sich hinausweisen und in derselben Sphäre beheimatet sein, wie die Sehende, also 'sehen'.*

Während die erste Seite dieses Gedankens bereits in Merleau-Pontys Frühwerk ihren Anfang nimmt und in seinem reichhaltigen und einflussreichen Denken des Leibes entfaltet wird, finden wir die zweite erst im Spätwerk anhand der schwierigen Fleisch-Konzeption ausführlicher thematisiert. Stephan Günzels und Christoph Windgätters (2005, 596) Ansicht, man dürfe *Das Sichtbare und das Unsichtbare* nicht als Zeugnis einer ontologischen Wende im Denken Merleau-Pontys lesen, scheint mir genau den Kern zu treffen: Wer über das

Wesentliche der Wahrnehmung, nämlich ihre Welthaftigkeit und Welthaltigkeit spricht, der spricht bereits über das Sein.

Im Folgenden werfe ich einen kurzen Blick auf Merleau-Pontys Leib-Konzeption, soweit sie hier von Interesse ist, um erst im Anschluss auf seine Überlegungen rund um den womöglich innovativen, jedoch auch schwer fassbaren Begriff des *Fleisches* zu kommen.

Die Konstitution eines Gegenstands, also das wahrnehmende 'Haben' eines Dinges anhand seiner sichtigen und unsichtigen Facetten, an dessen Erhellung phänomenologisches Denken der Wahrnehmung ansetzt, gründet bei Merleau-Ponty im Leib. Der Leib als gleichsam von 'innen' er- und belebter, nach 'außen' erstreckter Empfindungsraum, in dem sich unterschiedlichste Erfahrungsqualitäten überkreuzen, garantiert, dass die Gegenstände nicht nur *für uns* sind. Dem Situiertsein des Leibes entspricht die Horizonthaftigkeit der Sinneswahrnehmung, die Merleau-Ponty, obwohl sie auf den ersten Blick nichts als die unüberwindliche Begrenztheit jeder Wahrnehmung anzeigt, als eigentliches Unterpfand der 'Welthaltigkeit' unserer Erfahrungen extrapoliert.

So wenig also behindert mich die Struktur Gegenstand-Horizont - d.h. die Perspektive beim Sehen, daß sie vielmehr das Mittel ist, durch das die Gegenstände sich erst enthüllen, wenn sie gleich in eins das Mittel ist, durch das die Gegenstände sich auch verbergen können. Sehen heißt ein Feld von sich zeigendem Seienden betreten, und keines vermöchte sich zu zeigen, könnte es nicht auch hinter anderem oder in meinem Rücken verbergen. Mit anderen Worten: einen Gegenstand anblicken, heißt in ihm heimisch werden und von ihm aus alle anderen Dinge nach ihren ihm zugewandten Seiten erblicken. Doch insofern ich also auch sie sehe, bleiben auch sie möglicher Verbleib meines Blickes, und virtuell auch schon bei ihnen mich aufhaltend, erfasse ich auch bereits den zentralen Gegenstand meines augenblicklichen Hinblicks unter verschiedenen Gesichtswinkeln. So ist jedes Ding der Spiegel alles anderen. Betrachte ich die Lampe auf meinem Tisch, so schreibe ich ihr nicht nur die von meinem Platz aus sichtbaren Eigenschaften, sondern auch die noch zu, die der Kamin, die Wände, der Tisch "sehen" könnten, die Rückseite der Lampe ist nichts anderes als das Gesicht, das sie dem Kamin "zeigt". So vermag ich einen Gegenstand zu sehen, insofern die Gegenstände insgesamt ein System, eine Welt bilden und ein jeder, gleichsam als Zuschauer seiner verborgenen Anblicke und als Bürgen ihres beständigen Dasein, andere um sich versammelt (Merleau-Ponty 1966, 92f.).

Dabei bleibt Merleau-Ponty zwar im Rahmen eines intentionalitätstheoretischen Verständnisses von Wahrnehmung, verleiht diesem aber doch eine besondere Färbung. Ähnlich wie bei Husserl das intersubjektive Verhältnis, die Beziehung zwischen Leib und Leib, geprägt von gegenseitiger Verschränkung ist, erfüllt sich das Ding für Merleau-Ponty erst in seinem Wahrgenommen-werden durch den Leib. Die originäre Expressivität des

Dinges, sowie sein Eingelassensein in einen perspektivisch strukturierten Raum, in dem sich der Leib aufhält und den er durchmisst, zeigen dennoch, dass dieses Verhältnis nicht als bloßes Sein-für-uns des Dinges verstanden werden kann, sondern als elementare Bindung, in der der Leib wahrnehmend erfasst, was sich ihm zeigt.

Es ist letztlich darum, daß uns ein Ding, das nicht wahrgenommen oder nicht wahrnehmbar ist, undenkbar ist. [...] Nie ist das Ding von einem es Wahrnehmenden zu trennen, nie kann es wirklich ganz an sich sein, denn all seine Artikulationen sind eben die unserer eigenen Existenz; es ist gesetzt als Ziel unseres Blickes und unserer sinnlichen Erforschung seiner, worin wir es mit Menschlichem bekleiden. Insofern ist jede Wahrnehmung Kommunikation oder Kommunion, Aufnahme und Vollendung einer fremden Intention in uns, oder umgekehrt äußere Vollendung unserer Wahrnehmungsvermögen, und also gleich einer Paarung unseres Leibes mit den Dingen (Merleau-Ponty 1966, 370).

Einer Paarung mithin, die zur Verfasstheit von Leib und Dingen gehört und die ohne ihr Ekstatisch-sein nicht gedacht werden könnte. Obwohl bereits die *Phänomenologie der Wahrnehmung* etliche Überlegungen zur Natur dieser Verschränkung anstellt, begegnen wir ihr am deutlichsten im Begriff des *Fleisches*.

Wenn Günzel/Windgätter (2005, 600) diesen als "offenbarungstheologisch" bezeichnen, entsteht schnell der Eindruck, Merleau-Ponty könnte wenig beitragen zu einem Denken der Entzugsmomente der Wahrnehmung. Hört man jedoch Merleau-Ponty selbst, so schien es ihm darum zu gehen, das Sein in seiner ihm eigenen Wildheit anzuerkennen, die zu verleugnen der häufigere Fall in der Geschichte der Philosophie ist. Fleisch ist kein Milieu, in dem sich die Körper vorfinden, sondern die mediale Seite des Seienden. Wahrgenommenes und Wahrnehmender begegnen sich auf einem Terrain, das vertraut und verwandt, aber nie zur Gänze ausgelotet und 'beherrscht' ist.

Dieses Terrain zeichnet sich durch einen Doppelcharakter aus, der wie eine Generalisierung der Reflexivität des Husserl'schen Leibes anmutet.

Das Vermögen, sich selbst zu berühren, zu sehen etc., also das Zusammenfallen von Wahrgenommenen und Wahrnehmendem charakterisiert nicht bloß den Leib, sondern es hat auch dort statt, wo Wahrnehmender und Wahrgenommenes nicht identisch sind. Was immer ich wahrnehme, es ist Fleisch von meinem Fleisch. Ich berühre es und vervollständige durch meine Wahrnehmung die in ihm angelegte Reflexivität, welche sich aus sich selbst heraus nicht vollenden könnte. Das Ding sieht sich gleichsam durch meinen Leib. Demnach ermöglicht der über sich hinaus reichende Grundcharakter des Leibes ihm, das Wahrgenommene leibhaftig zu erreichen.

Wenn wir vom Fleisch des Sichtbaren sprechen, so haben wir damit keine Anthropologie im Auge, keine Beschreibung einer Welt, die von all unseren Projektionen überlagert wäre und das ausklammerte, was sich hinter der menschlichen Maske zu verbergen vermag. Im Gegenteil, wir meinen damit: das fleischliche Sein als Sein der Tiefen, mit mehreren Blattseiten oder mehreren Gesichtern, als Sein im Verborgenen und als Anwesen einer gewissen Abwesenheit, ist ein Prototyp des Seins, von dem unser empfindbarer Leib eine bemerkenswerte Spielart darstellt, dessen konstitutives Paradox jedoch schon in allem Sichtbaren zu finden ist [...] (Merleau-Ponty 1994, 179).

Was ist der Gewinn einer solchen leibtheoretischen Perspektive für unsere Untersuchung? Jene Erfahrungsqualität, der ich behelfsweise den Titel 'ästhetisierende Aufmerksamkeitserfahrung' gegeben habe, wurde von mir auf zwei Anteile hin dargestellt, die aber in Wahrheit nicht ohne einander anzutreffen sind. Wo etwas ganz bestimmtes mein Interesse, meine Assoziationslust weckt, da ist es auch schon mehr als nur ein Träger von Sinnfragmenten, hält sich sehr konkret und als etwas anderes als ich in meinem Wahrnehmungsbereich auf, den wir nun als leibliche Sphäre verstehen. Wo mir etwas auffällt, ist es auch schon irgendwie bestimmt, und sei es auch als Rätselhaftes, Unverstandenes und somit beladen mit Sinn, der nicht voll erschlossen ist.

Man wird nicht behaupten wollen, eine solche Erfahrung habe nur in einem Museum ihren Ort, noch viel weniger bedarf sie eines besonders schönen oder ungewöhnlichen Objekts. Sie ist aber selbst bei aller Alltäglichkeit Unterpfand eines Ungewöhnlichen, sie öffnet gewissermaßen den ihr entsprechenden weiten Raum und die ihr entsprechende gemächliche Zeitempfindung. Sie stellt gewisse Ansprüche, zuvörderst den Anspruch sich einzulassen, anziehen zu lassen von etwas, das sich nicht völlig vereinnahmen lässt, ohne dass mit einer solchen Einverleibung der Erfahrung ihre Grundlage geraubt wäre, die ganz einfach in der Andersheit des Anderen besteht. Sie schenkt uns Momente der Faszination und sie verlangt Achtung vor dem Besonderen.

Sie besteht, um ein schönes und treffendes Wort von Erin Manning aufzugreifen in einem anregenden *Tanz der Aufmerksamkeit* (vgl. Manning 2014), ohne den viele Kunstwerke nicht entstehen würden, Ausstellungen nicht weiter zu beachtende Anhäufungen von irgendetwas wären und Sammlerinnen die Gegenstände ihrer Leidenschaft nicht einmal bemerken würden.

In der 13. documenta gab es einen kleinen Bereich, der eine nicht nur auf den ersten Blick verwunderliche Kollektion an kleinen Gegenständen enthielt, manche davon Kunstobjekte, viele nicht, manche hunderte Jahre alt und manche aus unserer Zeit. Die Kuratorin nannte



diesen Bereich *The brain* und wollte ihn als Stellvertreter eines ausdrücklichen Konzepts verstanden wissen. Sie verließ sich gleichsam auf die assoziative Kraft der von ihr zusammengetragenen Gegenstände und Bilder, die, freilich ergänzt um beigefügte Erläuterungen zur Herkunft und andere Denkanstöße, von sich aus das Programm dieser Documenta darlegen, oder besser gesagt, verkörpern sollten. Es ist nun nicht dieser Umstand, auf den ich das Augenmerk richten möchte, sondern ein in Christov-Bakargievs Essay im Begleitbuch zur documenta 13 dargestellter Gedanke, der Kunstwerke und andere Dinge als potentielle Katalysatoren einer bescheidenen und geerdeten Weltoffenheit versteht.

Ein Kunstwerk oder ein anderer Gegenstand, der eine entsprechende Aufmerksamkeit erfährt, kann demnach ein Übergangsobjekt sein, wenn es nicht als Partikel in einem Archiv oder einer repräsentativen Sammlung seiner Beweglichkeit beraubt wird. Nun ist die Konzeption des Übergangsobjekts bekanntermaßen psychoanalytischen Ursprungs und es stellt sich die Frage, weshalb Christov-Bakargiev ihre Arbeit in einem Zusammenhang von Krankheit und Kur stellt und welche 'Krankheit' durch die Kunst-Dinge ihrer Sammlung geheilt werden soll. Die Theorie des Übergangsobjekts verdankt sich der Beobachtung und Interpretation frühkindlicher Entwicklungsprozesse im Umfeld von Donald Winnicott (vgl. 2006). Die anfängliche Verfasstheit eines Säuglings besteht demnach in symbiotischer Verbundenheit mit der Bezugsperson, die große Herausforderung seines Größerwerdens darin, diese Verbundenheit zu modifizieren und aus dem Zustand der Verschmelzung in ein In-beziehung-stehen zu Anderen zu kommen. Dies geschieht nicht freiwillig, sondern beinhaltet nach Winnicott krisenhafte und mit massiven Ängsten verbundene Erfahrungen. In einer Phase, in der die Dinge für das Kind nur *sind*, wenn sie *anwesend* sind, in der es also noch keine Vorstellung davon gibt, dass diese ein vom Kind unabhängiges Sein haben, auch wenn sie scheinbar 'fort' sind, muss die vorübergehende Abwesenheit der Bezugsperson bzw. die eigene Unfähigkeit an diesem Zustand etwas zu ändern, sie bei sich zu behalten, Entsetzen auslösen. Neben dem Herbeiphantasieren des gebrauchten (oft mütterlichen) Körpers ermöglicht mit zunehmendem Alter das Übergangsobjekt dem Kind, die Beschneidung seiner kleinen Welt sofortiger Bedürfnisbefriedigung, die, wie Winnicott annimmt, als Allmacht erfahren wird, zu ertragen und sich der Außenwelt zu öffnen. Über das Übergangsobjekt kann das Kind weit mehr verfügen, als über den Körper einer Person. Es kann festgehalten werden, es vermittelt Konsistenz durch seine Vertrautheit. Einerseits ist es *seines*, ein wirkliches und materielles Ding, das besessen wird und andererseits ist es *nicht seines*, nicht vorgestellt, sondern wirklich und materiell. Es ist in der Lage über äußere

Veränderungen und Zerstörungsversuche hinweg seine Identität zu wahren und vermittelt dadurch allmählich eine gewisse Beständigkeit und Verlässlichkeit der Dinge.

Welchen Übergang ermöglichen uns nun (Kunst)dinge; aus welchem halluzinatorischen Zusammenhang können sie uns herausführen?

[...] man könnte behaupten, dass die Subjektivität oder Subjektbildung im Zeitalter der fortgeschrittenen Digitalisierung oftmals in einem Zustand 'subjektiver Omnipotenz' eingefroren sei, was daran liegt, dass es auf alle Fragen sofort eine Antwort gibt - es reicht die Eingabe in unsere Browser. Unsere Zeit ist stärker von der Gleichzeitigkeit der Produktion, Sammlung und Kommunikation von Informationen geprägt als von den früheren Anblicken des Spektakels und den megalomanischen chaotischen Zuständen, die das Spektakel in der Vergangenheit auslöste. In diesem Zustand 'subjektiver Omnipotenz' des Zeitalters der fortgeschrittenen Digitalisierung scheinen alle Informationen vorhanden und nach Belieben zugänglich zu sein, doch die Erfahrung wird abgetrennt und unterbrochen. Wir haben das Gefühl, dass wir die Befriedigung unserer Wünsche erlangen und uns tatsächlich nach Belieben unsere eigene Welt schaffen können, wie in der Vorstellung eines Kindes, bevor seine Übergangserfahrung beginnt (Christov-Bakargiev 2012, 45).

Nun möchte ich mich zwar nicht der hier anklingenden These einer zunehmenden Infantilisierung der Gesellschaft anschließen, aber in einem allgemeineren Sinne halte ich Christov-Bakargievs Gedanken für lohnend. Demnach war es Christov-Bakargievs Anliegen, eine Ansammlung von Objekten und Zuständen zu schaffen, die, wenn man sich eingehend mit ihnen beschäftigt, durch ihre Eigenart, ihre Herkunft, ihre Bestandteile oder auch durch mitgelieferte Erläuterungen den Sinn für das Weltweite schärfen, die uns uns selbst als leibliche Wesen und als verantwortliche politische Subjekte erleben lassen. Die Körper- und Materievergessenheit einer Kultur der digitalen Informationsbeschaffung, die die Autorin als eines der großen Probleme unserer Zeit aufzufassen scheint, wird durch das leibhaftige Betrachten physischer Objekte einer praktischen Kritik unterzogen.

Das Kunstwerk, eine mehrdeutige Entität, ein Quasi-Objekt, dessen Eigenschaften sowohl Erdung als auch Beziehung ermöglichen, erfüllt die Aufgabe des Übergangsjekts, eine Requisite für eine Übung, eine Gymnastik des Ohne-Seins, ohne einander, aber auch des 'Werdens-mit', nicht verkabelt, an einem Ort und nicht an einem anderen Ort, zu einer Zeit und nicht zu einer anderen Zeit, genau hier, an diesem Ort, mit dieser Nahrung, diesen Tieren, diesen - ärmeren und auch reicheren - Menschen (Christov-Bakargiev 2012, 45).

Das Winnicott'sche Übergangsobjekt hilft bei der Überwindung kindlicher Allmachtsphantasien. Die Dinge der documenta sollten ebenfalls zur Überwindung einer phantasmatisch-narzisstischen Einstellung beitragen - derjenigen von der Sonderstellung des

Menschen. Durch welche Konzeption sie zu ersetzen wäre, gibt Christov-Bakargiev freilich nicht im Einzelnen an und wir müssen uns, um hierüber Aufschluss zu erhalten, anderswo hinwenden.

Es sei noch einmal betont, dass wir den Kernbereich meiner Darstellung bereits verlassen haben. Der folgende kurze Ausblick behandelt also keine zwingende Konsequenz der Konzeption einer ästhetisierenden Aufmerksamkeitserfahrung. Dennoch ist es nicht ohne Belang, dass mit dieser (sowie den Ansätzen und Konzepten, von denen sie inspiriert ist) eine entschiedene Aufwertung des Dinglich-Materiellen einhergeht, als etwas, das uns als leiblichen Wesen *als Anderes im eigenen Bereich von sich aus* entgegentritt. Mit Merleau-Ponty war es möglich, diesen Zusammenhang als die konkrete Erfahrung einer geteilten Welt anzusprechen.

Solange allerdings der Part des Wahrnehmens, Empfindens und Handelns allein dem menschlichen Subjekt zugeschlagen wird, halten wir uns womöglich noch im Bereich narzisstischer Selbstdurchdrungenheit auf, den Christov-Bakargiev anspricht. Man mag sogar weiter gehen und anmahnen, dass damit bei aller Betonung konkreter leiblicher Präsenz dieser Leib wieder zu einem reinen Imaginationsraum degradiert würde, dem folgerichtig Materielles gar nicht begegnen kann. Ob dies der Fall ist, vermag ich im Rahmen dieser Arbeit nicht zu entscheiden, es ist aber der Sinn dieser mehr auf- als abschließenden Ausblicke, gewissermaßen probeweise, ein paar Schritte in eher ungesichertes Terrain zu tun. Bei Merleau-Ponty haben wir gesehen, dass der Blick viel eher als Funktion eines visuellen Feldes zu verstehen ist, die von allen jeweils Beteiligten, also auch Dingen, anteilig übernommen wird, denn als Akt eines mit Sinnesvermögen ausgestatteten Subjekts. Lässt sich dieser Gedanke nicht noch ausweiten? Lässt sich nicht argumentieren, dass Welt genau insofern Welt ist, als sie nicht von einem Wahrnehmungssubjekt gehabt wird, sondern, um Merleau-Ponty noch einmal Referenz zu erweisen, in unzähligen Kommunionen erschaffen wird? Was tut ein Ding, wenn es uns 'anblickt' - eben dies, es tut etwas. Und kann nicht gesagt werden, dass Dinge weitaus mehr tun können, als in einem Blickfeld aufzutauchen, an der Genese eines Blickfeldes teilzuhaben? Ich denke hier nicht an Christov-Bakargievs mehr provokante Äußerung über die politischen Intentionen einer Erdbeere (Christov-Bakargiev 2012<sup>b</sup>).<sup>14</sup> Dagegen haben die VertreterInnen der Akteur-Netzwerk-Theorie einen durchaus

---

<sup>14</sup> Solche lakonischen Einwürfe werden wohl eher der aufgeregten Stimmung im Vorfeld eines kulturellen Großereignisses gerecht. Dass es allerdings, wenn man vor dem Ausdruck 'Intention' zurückschreckt, gute Gründe gibt, zumindest lebenden Entitäten, etwa einer Erdbeer-Pflanze, ganz bestimmte Ansprüche, zum Beispiel an den Boden, auf dem sie wächst, zu unterstellen, sei dennoch angemerkt. Dass man die Erdbeere nicht danach fragen könne, ist bei Licht besehen kein Gegenargument. Ich verweise hier etwa auf Martha

ernst zu nehmenden Ansatz allgemeiner Akteurschaft vorgelegt, der auch unbelebte Objekte und Stoffe miteinschließt. Obwohl etwa Bruno Latour die Phänomenologie zu den Philosophien der Moderne zählt, die mit großen Aufwand die Spaltung zwischen Subjekt und Objekt zu überwinden suchen, die zuvor mit ebenso großen Aufwand errichtet wurde (Latour 1998, 79ff), gelangt man auch aus phänomenologischer Perspektive in die Nähe seiner zugegebenermaßen weitaus radikaleren Überlegungen. Dass der Leib bis zu den Orten seiner Wahrnehmungen ausgedehnt zu denken ist, haben wir weiter oben so beschrieben, dass der Gedanke an ein kontemplatives Tun, ein stilles Schauen vor allem, nahelag. Sehr leicht ist aber einsehbar, dass diese Kommunion nicht abreißt, wo wir raumgreifend handeln, wie Hartmut Böhme pointiert. Vielmehr ist sie bei solchen Gelegenheiten bis zur Unauffälligkeit *üblich*.

Wer ein Gerät lenkt, 'ist' auch in den Rädern anwesend. Das Ich steckt auch in den Rädern wie umgekehrt die Räder im Ich. Ist das verrückt? Man kann es leichter am Fahrrad oder Auto nachvollziehen: Man spürt, wie sich der Reifen auf der Fahrbahnfläche 'verhält'. Das mag das Gehirn registrieren, aber phänomenologisch spürt es das dort, wo Reifen und Fahrbahn aneinandergrenzen. Sehe ich einen Baum, sehe ich ihn nicht im Gehirn, sondern ich bin wahrnehmend 'beim Baum' [...]. Wahrnehmung heißt: Zusammenschluss des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen in der Einheit dieses Wahrnehmungsakts hier und jetzt. Dabei kommt es nicht darauf an, Subjekt und Objekt zu trennen, (das tun wir ohnehin), sondern phänomenologisch darauf acht zu geben, dass man sich wahrnehmend "da" erlebt, wo das Wahrgenommene ist (während man sich zugleich inne ist, "hier" zu sein). Viel stärker noch als bei der Wahrnehmung ist die Ausdehnung des Ich auf seine Objekte, wenn man sich in Handlungsvollzügen bewegt. Der ein leichtes Flattern der Reifen spürende Fahrer ist ganz gegenwärtig in diesem Flattern, an dessen Ort. Das ist der Sinn von "Einleibung" in Handlungsvollzügen. Wir sind Ich auch in den Dingen, in und mit denen und durch die wir handeln. Das Ich ist auf die Dinge ausgedehnt. Je fugenloser, desto besser die Handlungsausführung (Böhme 2006, 80).

Wie ist mit solchen Verschmelzungen theoretisch umzugehen? Sofern sie nicht ganz einfach ignoriert werden, haben wir die Wahl, entweder die FahrerIn aus der Gemeinschaft der Handelnden *aus-* oder eben das Auto *miteinzuschließen*.

Dieses auf dem Boden der Phänomenologie liegende Beispiel, sowie das Beispiel eines mit seinem Sportgerät 'verbundenen' Stabhochspringers führen Böhme zu folgender Aussage.

---

Nussbaums Fähigkeiten-Ansatz, der aus den Fähigkeiten und Möglichkeiten eines Körpers sehr allgemein eine verbindliche Vision des Gedeihlichen abzuleiten versucht, die als Grundlage einer politischen Verfassung dienen soll. In ihrer Abhandlung *Die Grenzen der Gerechtigkeit. Behinderung, Nationalität und Spezieszugehörigkeit* (Frankfurt 2006) widmet sie sich dabei auch der Frage, wie die Ansprüche von Tieren festzustellen wären und weshalb es ihrer Ansicht nach ethisch geboten ist, ihnen nachzukommen.

Je radikaler wir auf der Trennung von Mensch und Ding bestehen, desto mehr Menschen fielen aus der so genannten politisch mündigen Gesellschaft; je eher wir uns zur Aufnahme der Dinge ins Kollektiv bereit finden, desto weniger Berechtigung hätten wir, Mensch-Ding-Hybriden als Fetischismus zu verwerfen. Stattdessen wüchse die Bereitschaft zu einer liberalen Form, die den Dingen im Menschendiskurs einen eigenen Artikulationsraum konzidiert. Die Dinge würden gleichsam politisch (Böhme 2006, 82).

In der Kürze, die ihm freilich nicht vorzuwerfen ist<sup>15</sup>, wird dies kaum verständlich. Wir kommen nicht darum herum, diesen Gedanken anderswo wiederzufinden. Der kurze Gang vor die Schmiede Latours wird uns aber, so hoffe ich, einen Eindruck davon geben, welche Gedanken sich bei Christov-Bakargiev mit der Überwindung kindlich-kindischer Allmachts- und Allverfügbarkeitsphantasmen gegenüber den Dingen und Lebewesen dieser Welt verbinden könnten.

Dass Dinge oder Stoffe, seien sie nun von Menschen hergestellt oder natürlich (also von Tieren oder durch physikalische oder chemische Prozesse produziert), als Handelnde bezeichnet werden können, hat sich bei Böhme daraus erklärt, dass sie mit menschlichen Subjekten zeitweise verschmelzen können. Es handelt sich mithin um einen lokalen Effekt, der dort auftritt, wo Körper und Ding wirkend zusammenkommen. Doch während Böhmes Beispiele, der Autofahrer, der Stabhochspringer von einer gleichsam geruhsamen sachgemäßen Nutzung von funktionstüchtigen Instrumenten erzählen, verdeutlicht Latour, dass auch bei der ergebnisoffenen Erfindung, bei der Entwicklung von Neuem, alle beteiligten Elemente, unabhängig davon, ob sie lebendig sind oder nicht, ob sie mehr oder weniger intelligent sind, als Akteure verstanden werden müssen. So haben sowohl ein Schimpanse, als auch ein herumliegender Stock Anteil am jenem Prozess, der in der Schaffung eines angespitzten Steckens als Werkzeug zum Pflücken einer Banane gipfelt.

Der Schimpanse *plus* der angespitzte Stock erreichen (und nicht: er erreicht) die Banane. Daß wir einem der Akteure die Rolle des ersten Bewegers zuschreiben, enthebt uns nicht der Notwendigkeit, die Handlungen durch die Zusammensetzung mehrerer Kräfte zu erklären. [...] Handeln ist nicht das Vermögen von Menschen, sondern das Vermögen einer Verbindung von Aktanten [...] Zwar lassen sich bestimmten Aktanten provisorische 'aktoriale' Rollen zuschreiben. Doch nur deshalb, weil Aktanten sich in einem Prozeß des Austauschs von Kompetenzen befinden, in dem sie einander ständig neue Möglichkeiten, Ziele und Funktionen bereitstellen (Latour 2002, 221).

---

<sup>15</sup> Böhmes Hauptinteresse gilt nicht dem Ding als Akteur oder Aktant, sondern als Fetisch. Mit Latour hat er allerdings eine kritische Haltung zum Selbstverständnis der Moderne gemein, die den Fetisch als Unterpfand irrationalen, religiösen, vormodernen Unverständnisses begreift und eine Welt unanimerter Objekte für das Wirkliche hält. Dem hält Böhme eine Generalisierung der Fetischkonzeption entgegen, nach der auch die 'Modernen' ohne Fetische und auratisch-animierte Dinge nicht auskommen könnten.

Eine solche Sichtweise widerspricht vielleicht weniger unserer Alltagswahrnehmung, als es zunächst den Anschein hat. Dennoch, erinnern wir uns an den Zeug-Zusammenhang mit seiner Logik der fraglosen Vernutzung und Dienstbarmachung der Dinge (vgl. S. 13f.), so ist man versucht zu formulieren: Wir handeln im Verein mit Dingen, doch eskamotieren wir ihren Anteil am Getanen und verstehen uns wie selbstverständlich als alleinige Akteure in einer Umgebung von formbarem Material. Bruno Latour beschreibt die Moderne als wesentlich bestimmt durch die ungeheure Anzahl von komplexen, wirkmächtigen Hybriden, die sie hervorbringt. Dieser im Vergleich zu vorangegangenen Epochen immensen Vermehrung der Ununterscheidbarkeitszone zwischen Objekten und Subjekten entspricht zugleich ein außerordentlicher Aufwand in der nachträglichen Verschleierung dieser Praxis. Keine andere Gesellschaftsform hätte so scharf auf der Differenz zwischen Natur und Kultur, Materie und Geist, Kausalität und Freiheit bestanden, keine andere sei zugleich weiter von ihr entfernt (Latour 1998, 18 ff).

Diese Konstellation prägt unsere Wahrnehmung nicht nur des uns Umgebenden, sondern auch unsere Haltung gegenüber der Erde als ganzer und der Natur, unser Empfinden von Nähe und Ferne. Eine der Hervorbringungen der Moderne sind jene gigantischen Netze (der Telekommunikation, des Verkehrs), die als weltweit zu beschreiben nicht die ganze Wahrheit wäre, weil sie zugleich lokal sind und dasjenige, das sie verbinden nicht seiner Lokalisiertheit entheben.<sup>16</sup> Haben wir routinierte Netzbenutzer aber nicht oftmals, und ohne dass uns das recht zu Bewusstsein käme, die Empfindung einer vollständigen Erschlossenheit der Welt? Müssen wir nicht auf gelegentlich recht schmerzhaft Weise lernen, dass weder die Freund- und Liebschaften, die wir ersehnen, noch die Informationen, die wir suchen, bloß einen Klick entfernt sind? 1950 hatte Heidegger noch den Verlust der Erfahrung von Ferne und Dauer in einem substantiellen Ausmaß beklagt, den er mit schnelleren Transportmitteln und der Verbreitung des Rundfunks und der Filmtechnologie in Verbindung bringt.

Alle Entfernungen in der Zeit und im Raum schrumpfen ein. Wohin der Mensch vormals wochen- und monatelang unterwegs war, dahin gelangt er jetzt durch die Flugmaschine über Nacht. Wovon der Mensch

---

<sup>16</sup> "Das Telefon mag noch so universell verbreitet sein, wir wissen dennoch sehr genau, daß wir neben einer Telefonleitung verschmachten können, wenn wir mit ihr nicht durch einen Anschluß verbunden sind. [...] Zwischen den Linien des Netzes gibt es strenggenommen nichts, weder Eisenbahn noch Telefon, weder Wasserversorgung noch Fernsehen. Die technischen Netze sind, wie schon ihr Name sagt, Netze, die über Räume geworfen sind und nur einige wenige Elemente von diesen belegen. Es sind verknüpfte Linien und keine Oberflächen. Sie haben nichts Totales, nichts Globales, nichts Systematisches, auch wenn sie Oberflächen umschließen - aber nicht bedecken - und in die Ferne führen" (Latour 1998, 157).

früher erst nach Jahren oder überhaupt nie eine Kenntnis bekam, das erfährt er heute durch den Rundfunk stündlich im Nu. Das Keimen und Gedeihen der Gewächse, das die Jahreszeiten hindurch verborgen blieb, führt der Film jetzt öffentlich in einer Minute vor. Entfernte Stätten ältester Kulturen zeigt der Film, als stünden sie eben jetzt im heutigen Straßenverkehr. [...] Alles wird in das gleichförmig Abstandslose zusammengeschwemmt (Heidegger 2000, 167).

Vor dem Hintergrund des zuvor Gesagten erscheint die gleichsam klaustrophobe Situation, die Heidegger skizziert als eine Art Oberflächenphänomen, das sich vor allem der Selbstüberschätzung der 'Modernen' verdankt. Auch wenn es allzu oft gesagt wird, die Ferne ist nicht aus der Welt verschwunden.

Ich habe die gewohnheitsmäßige Selbstverkenning und Materievergessenheit, die Christov-Bakargiev andeutet, deshalb in Verbindung mit Latours Kritik der Moderne gebracht, weil ich einen Eindruck von der Tragweite ihrer Überlegungen vermitteln wollte.

Wenn wir Latour zustimmen, dass die Sphäre des Politischen und Sozialen und diejenige der Rohstoffe, Verbindungsnetze, Warenproduktion, Abfallwirtschaft, klimatischen Veränderung und naturwissenschaftlichen Forschung nicht voneinander zu trennen sind, so zeichnet sich ab, dass der achtsame Umgang mit Materiellem das Politische berührt. *Ästhetisierende Aufmerksamkeit könnte durchaus bedeuten, mit wachen Sinnen eine Beziehung herzustellen zwischen dem, wofür etwas steht und dem, was es konkret ist, woher es kommt, wer es gemacht hat - sie beschränkt sich keineswegs aufs Anstaunen von Form und Farbe.* Das Ding in seiner Konkretion bildet dabei eine Art Unterpfand für Begrenztheit, Fragilität und die Unhintergebarkeit des Besonderen. Es ermöglicht uns, die politischen und ökonomischen Verbindungen zu betrachten, in denen wir stehen, und zugleich ein Bewusstsein für unserer Lokalisiertheit zu behalten, dass wir ebenso sehr 'Reakteure' sind wie Akteure - und die Dinge dieser Welt in ihrer Wirkmächtigkeit nicht nur vorhanden sind, sondern auch aktiv sind.

In einem kleinen Kellerraum des Friedericianums konnte ich nach einiger Suche eine bemerkenswerte Installation betrachten. Der Künstler Michael Rakowitz präsentierte dort Repliken einer Reihe von alten Manuskripten, die bei der Bombardierung der kurhessischen Landesbibliothek in Kassel 1941 verbrannt waren, und die er in Travertin, dem Material der berühmten, durch die Taliban zerstörten Buddha-Statuen, nachgebildet hat. Diese Statthalter, Abbilder echter Bücher, erschienen mir wie Verkörperungen des Wunsches, die Träger kultureller Erinnerung vor gewaltsamen Zugriffen zu schützen, ihre Verletzlichkeit zu bergen. Die Bücher aus Stein sind besser geschützt als solche aus Papier und Leder, aber sie sind auch unlesbar, ihre Seiten können nicht umgeblättert werden. Was im Falle eines

Mediums vollkommen klar ist, gilt für alle Dinge: Man verfehlt sie nicht nur, indem man sie zu bloßen Trägern von Sinn idealisiert, sondern auch, wenn man sie auf eine gleichsam unlesbare, kommunikationslose Verslossenheit festlegt. Bei Heidegger sind die bloßen Dinge der Natur zwar *physisch* - sie haben Teil an der exzentrischen Aktivität der *physis*; aber es bleibt zu fragen, ob damit genug gesagt ist, ob nicht die Dinge auch an der Geschäftigkeit der sogenannten zweiten Natur, am Politischen, Ökonomischen und Sozialen teilhaben.



### 3.3.2 Präsenz

Dass der Erd-Aspekt der ästhetisierenden Aufmerksamkeitserfahrung nicht zwingend als Erlebnis von Mangel und Privation zu denken ist, sondern eher den Charakter eines 'Als-Entzogenes-gegeben-sein' aufweist, zeichnete sich bereits in 3.2 ab. Weil es dort allerdings um die Natur einer bestimmten *Erfahrung* ging, erschien es mir ratsam, diesen Gedanken nicht ontologisch zu überfrachten. Ich habe deshalb mein Hauptaugenmerk auf das In-die-Aufmerksamkeit-kommen des Dings gelegt. Hier, gleichsam im Nachtrag, möchte ich allerdings von einer anderen Seite darauf zurückkommen. Mindestens von den künstlerischen Avantgarden bis zur zeitgenössischen Kunst finden wir manchmal beiläufig und neben anderen Aspekten und manchmal auch ganz explizit eine Haltung, die ich als Ethos des Seinlassens bezeichnen möchte und die man vielleicht als Begleiteffekt des historischen Performativ-werdens der Künste begreifen kann. Diesem Ethos entsprechen auf der praktischen Ebene etwa das Arbeiten mit gefundenen Materialien, das bewusste Unterlaufen von Interpretationsversuchen, ein weniger planvolles, als auf die Gegebenheiten von Material und Raum eingehendes Vorgehen, das Bereitstellen von Settings, die manchmal nicht viel mehr erfahrbar machen als die Präsenz von irgendetwas.

*Die Dinge*, so der im Folgenden skizzierte Gedanke, *werden hier von ihrem schieren Erscheinen aus begriffen*, dessen Sich-Ereignen die Voraussetzung für jegliche intentionale Bezugnahme darstellt. Was also dem Subjekt intentionaler Akte und seinem Versuch, das Gegebene im Lichte von Sinnbezügen zu erschließen, als Bruchpunkt und Entzug ankommt - sagen wir es mit Dieter Mersch, als Leere - ist vom Ding selbst her, das eben nicht darin aufgeht, Gegen-stand zu sein, schlichtweg Fülle.

In *Was sich zeigt* skizziert Mersch, dass die vom frühen und mittleren Derrida als Präsenz-Metaphysik bekämpfte Form der Identitätssetzung eines nichtsymbolischen Ursprungs des Symbolischen von einem Denken des Ereignisses zu unterscheiden ist.

Derrida behält da recht, wo die Gegenwärtigkeit der Gegenwart 'als' etwas gedacht oder reproduziert wird, mithin sich als *außerordentliche* Präsenz festhält. Sie wird dann zur *Leere* vor der Schrift, deren *Negativität* dem Wittgensteinschen Schweigen entspricht [...]. Doch impliziert es bereits *von sich her* eine Preisgabe, die die Möglichkeit einer *Positivität* birgt: Das flüchtige Ereignis wäre zwar *nichts*, das geschnitten oder fixiert werden könnte, wohl aber gehört zu ihm die *Ekstasik* eines sprachlosen *Sichzeigens*, dem alle Fülle *entspringt* (Mersch 2002, 380f.)

Für den Heidegger des Kunstwerk-Aufsatzes war es das Kunstwerk, das die Verschlossenheit der Erde erfahrbar macht, indem es sein Material zwar ge-, aber nicht verbraucht. Die Materialität geht nicht in der Form unter, sie wird erfahrbar als Faktizität.

[...] das einfache 'factum est' soll im Werk ins Offene gehalten werden: dieses, daß Unverborgenheit des Seienden hier geschehen ist und als dieses Geschehene erst geschieht; dieses, daß solches Werk *ist* und nicht vielmehr nicht ist (Heidegger 2003, 66).

Wie erwähnt ist im Kontext des Kunstwerk-Aufsatzes die radikale Unterscheidung zwischen Kunstwerken und anderen geschaffenen Dingen wesentlich; von ihr habe ich mich bereits distanziert - dies ist umso leichter zu rechtfertigen, als Heidegger selbst späterhin ihr weniger Bedeutung beimisst.<sup>17</sup> Viel wesentlicher ist die Beschreibung, die Heidegger von der Erfahrung dieses *factum est* gibt. Sie besteht einerseits darin, vom Allergewöhnlichsten, nämlich *dass etwas ist*, als etwas Ungewöhnlichem angegangen zu werden und andererseits darin, dieses Sein als eine Bewegung, die vom Ding selbst ausgeht, zu begreifen. Es ist von Belang, dass Heidegger (2003, 38) die griechische *physis* in Feld führt, um die aus sich selbst heraus erfolgende Bewegung der Erde verständlich zu machen.

Diese dynamische Qualität sieht Dieter Mersch in der Vorsilbe *ek-* ausgedrückt. Die exzentrische Bewegung des *ek-*, in Existenz und *ekstasis* etwa als Aus-sich-heraus-stehen, kann auf nichts mehr zurückgeführt werden; sie ist als Ereignis des Sich-zeigens nicht zu negieren. Wo etwas als etwas wahrgenommen wird, hat sie sich bereits ereignet, ob ich dessen nun innererde oder nicht.

In *Posthermeneutik* untersucht Mersch unter anderem im Bereich künstlerischer Praxis und ästhetischer Theorien den Zusammenhang zwischen antihermeneutischen Positionen und einem Ethos, dem Sich-selbst-zeigen der Dinge nicht vorzugreifen, sondern es eher geschehen zu lassen. Am Beispiel der Kunst des Dada und Auszügen aus den Dada-Manifesten verdeutlicht Mersch die Natur dieses Ethos.

[...] der Dadaismus [...] [stellt] das Stoffliche selbst aus, anstatt die *Form* oder *Gestalt*, die im klassischen Sinne das Zentrum jeder künstlerischen Arbeit bildete, zu privilegieren. Jenseits aller Formästhetik enthüllt er damit als das *Andere der Kunst* die aus dem Reich der Zeichen exilierte *Materialität*. [...] Das Material aber

---

<sup>17</sup> Man betrachte etwa den Vortrag *Das Ding*, in welchem an einem höchst gewöhnlichen Gebrauchsgegenstand extrapoliert wird, dass es die Art und Weise des Zugriffs bzw. Nicht-Zugriffs ist, die darüber entscheidet, ob das Sein eines Dings in der ihm eigenen dynamischen Qualität als Von-sich-aus oder *Hervorkommen* angenommen wird oder nicht (Vgl. Heidegger 2000, 168f).

*spricht* nicht [...] vielmehr *zeigt es sich* in seiner Materialität. [...] Daher das Paradox, die Zerstörung der Bedeutung: Sie dient [...] dem 'Sprung' in eine andere Aufmerksamkeit (Mersch 2010, 35).

Am Beispiel der Kunst des Dada beschreibt Mersch die weitreichenden Implikationen der Arbeit mit gefundenem Material, die auf einen Bruch mit der Praxis der Repräsentation, auf eine ihrem Gestus nach antihermeneutische Kunst hinauslaufen. Die aus gefundenen Gegenständen und Partikeln zusammengestellten Merzbilder eines Kurt Schwitters etwa, sind demnach nicht als Repräsentationen irgendeines Sinns zu verstehen, sie sind nicht zeichnerhaft, nicht lesbar, sondern der Materialität ihrer Bestandteile verschrieben. Das Stoffliche soll sich zeigen können, ohne durch die Degradierung zum 'bloßen Material' verstellt zu werden. Bereits die Entstehung eines solchen 'Werks', das zufällige Finden von Klein- und Kleinstgegenständen folgt einem Ethos der Singularität, drückt eine Achtung vor der Eigenart und Eigenmächtigkeit des Existierenden aus. Man kann sich ganz zu Recht fragen, ob denn "nichts tun, außer das, was sich zeigt, zu beachten und willkommen zu heißen" (Mersch 2010, 36) überhaupt noch als ästhetisches Programm durchgehen kann. Mich interessiert aber weniger die hiermit einhergehende kunstimmanente Geste der Rebellion, die als Krise der Repräsentation kaum einen Bereich der Kunst unberührt gelassen hat als die schiere Universalität des Phänomens. Das Auffallen von etwas, sein plötzliches Erscheinen habe ich ja auch weiter oben als diejenige Weise angeführt, wie wir mit der Dinglichkeit des Dinges in Kontakt kommen, wie wir der eigentümlichen Doppelwertigkeit von Entzug und Gabe innwerden.

Merschs Pointe ist nun, dass dieses ästhetische Programm in einem Zusammenhang steht mit einer Ethik, die er in Levinas' Begriffen beschreibt. Sie "impliziert, in jeglichem Begegnenden die Einzigartigkeit eines Antlitzes zu erblicken". Damit rücken Innovation, Konzept, das Tätigsein der Künstlerin in den Hintergrund gegenüber passiven Formen wie Achtung, Hinnahme, der Bereitschaft "nichts zu tun, außer das, *was sich zeigt*, zu beachten und willkommen zu heißen", und so seine Unabweisbarkeit anzuerkennen (Mersch 2010, 35f).

Wieweit es Mersch tatsächlich gelingt, seine *ästhetische* Indienstnahme der Levinas'schen Alteritätsethik zu plausibilisieren, müssen wir an dieser Stelle nicht nachvollziehen. Der Imperativ, der vom Antlitz des Anderen ausgeht, wurzelt für Levinas gerade nicht in einer Wahrnehmung.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> So beschreibt Levinas in *Totalität und Unendlichkeit* das Gesicht im konkret sichtbaren Sinne als Karikatur des Antlitzes: "Das Antlitz entzieht sich dem Besitz, meinem Vermögen. In seiner Epiphanie, im Ausdruck,

Mersch führt dagegen die *chiastische* Natur der Wahrnehmung ins Feld, die nicht zuletzt durch eine Privilegierung des Visuellen verdeckt werde.

Denn es ist der Auszeichnung des Sehens und des Blicks geschuldet, dass Präsenz von Distanz durchsetzt und als Objekt, als ebenso erkennbare wie beherrschbare Gegenständlichkeit erlebt und damit 'auf Distanz gehalten' wird, wohingegen die verschiedenen Modalitäten des Taktiles solche Erfahrungsorte wachrufen, die nicht auf Differenz oder Abstandnahme beruhen, sondern auf dem Chiasmus eines gleichzeitigen Berührtwerdens in der Berührung (Mersch 2010, 129f).

Im Feld chiastischer Verstrickung hat nicht ein Subjekt Wahrnehmungen, sondern mit jeder Wahrnehmung ist es dem Wahrgenommen ausgesetzt, öffnet sich für dieses. Erkennt man diese wahrnehmungstheoretische Wendung der Alteritätskonzeption an, verliert diese auch ihre Abstraktheit, sie wird zu einer konkreten Erfahrungsdimension und "gewinnt eben dadurch eine Präsenz, die nicht negiert werden kann" (Mersch 2010, 130).

Dieser Präsenz, so Mersch, trägt Kunst Rechnung, wo sie über das Erzeugen von Bedeutsamem und Sinn-vollem hinausgeht. Es handelt sich hierbei nicht um ein bestimmtes ästhetisches Programm, sondern eher um ein Arbeiten mit der Performanz des jeweiligen Materials. Das vielzitierte Wort von der performativen Wende, die auch im Bereich der Künste statthatte, kann dies verdeutlichen.

Wer in einer Ausstellung in die Nähe von Valie Exports Installation *Kalashnikov* gerät, wird zuerst einer merkwürdigen, nicht sofort zu identifizierenden Veränderung der Luftqualität inne. Etwas Schweres, Dichtes scheint anwesend zu sein, das zunächst in keinem Zusammenhang zu dem steht, was die Installation zu sehen gibt, einem Arrangement von Maschinengewehren und einer Videoarbeit. Erst etwas später wird klar, vielleicht erst durch das Lesen des Schildchens, dass die schwarze Platte, auf der die Waffen balancieren, gar kein Feststoff ist, sondern Altöl, dessen Moleküle sich im Raum verbreiten. Bei der diskursiven Auseinandersetzung mit dem Werk und indem wir vielleicht nachdenken über die Verbindung von Krieg und Öl, Öl und Industrie, sind wir bereits von Öl umhüllt.

---

wandelt sich das Sinnliche, das eben noch fassbar war, in vollständigen Widerstand gegen den Zugriff. Diese Verwandlung ist nur möglich durch die Eröffnung einer neuen Dimension. In der Tat ereignet sich der Widerstand gegen den Zugriff nicht als ein unüberwindlichen Widerstand, als Härte des Felsens, an dem die Anstrengung der Hand zerschellt, als die Ferne eines Sterns in der Unermeßlichkeit des Raumes. Der Ausdruck, den das Antlitz in die Welt einführt, widersteht nicht der Schwäche meiner Vermögen, sondern meinem Vermögen zu können. Das Antlitz, eben noch Ding unter Dingen, durchstößt die Form, von der es eingegrenzt wird. Das bedeutet konkret: Das Antlitz spricht mit mir und fordert mich dadurch zu einer Beziehung auf, die kein gemeinsames Maß hat mit einem Vermögen, das ausgeübt wird, sei dieses Vermögen nun Genuß oder Erkenntnis. Und doch öffnet sich diese neue Dimension in der sinnlichen Erscheinung des Antlitzes. Die bleibende Öffnung der Konturen, die dem Antlitz im Ausdruck eine Form geben, fängt diese Öffnung, die die Form sprengt, in einer Karikatur ein" (Levinas 2002, S. 283).

Die *Achtung* vor ihrem jeweiligen Erscheinen *hier und jetzt* hat präzise deshalb ethischen Charakter, weil sie sich keineswegs aufdrängt. Zumeist sind die Dinge viel eher Gegenstand unserer von einem zum nächsten hastenden Begehrlichkeit, die einer Vielzahl von Prothesen bedarf, sich auf die unterschiedlichsten Weisen in den sie umgebenden Dingen bricht, spiegelt und auslebt. So sehr sind die Dinge der Austragungsort unserer Begehren, dass auch eine Abhandlung über ästhetisches, nicht vereinnahmendes Schauen davon nicht schweigen kann. Bevor ich schließe, sei der Blick kurz auf die Passion des Sammelns gerichtet. Einer Tätigkeit mithin, die ebenso basal ist wie umfassend - kleine Kinder und Kuratorinnen, Messies und Kunstfreunde aber auch Künstlerinnen selbst gehen ihm nach, umkreisen den auratischen Moment des Findens.

## 4. Schluss

### 4.1 Nachbarschaft(en)

Das Ziel dieser Arbeit war es, einer ebenso elusiven wie vertrauten Erfahrungsqualität eine Skizze zu widmen. Dabei war es mir wichtig das Nichtspektakuläre, Leise solcher Erfahrungen deutlich werden zu lassen, selbst auf die Gefahr hin, damit nicht intendierte Assoziationen zu wecken. Um es kurz und prägnant zu sagen: Ästhetisierende Aufmerksamkeitserfahrungen sind keine ästhetischen Urteile, sie sind reichhaltige Wahrnehmungserfahrungen. Die aufmerksame und gleichsam hinnehmende Haltung, die sie mit sich bringen, ist freilich keine Selbstverständlichkeit, denn was läge näher, als das, woran man Gefallen oder Anteil nimmt, zu ergreifen, es sich zu nehmen?<sup>19</sup> Gebührt nicht diesem Impuls der Vorrang und die zurückgenommene Haltung der ästhetisierenden Aufmerksamkeitserfahrung ist irgendwie als davon abkünftig aufzufassen? Für Lacan etwa ist die exzentrische Dynamik des Begehrens diejenige Kraft, die das Subjekt allererst strukturiert.<sup>20</sup>

Das Sammeln, so meine Vermutung, kann als eine der sehr basalen Ausdrucksformen dieses tiefen primordialen Objektbezugs gelten und kennt infolgedessen ein reiches Spektrum an Erscheinungsformen - von gewaltsamer Einverleibung bis zu gleichsam anerkennenden Formen, in denen der *Eigen-mächtigkeit* des Gefundenen Rechnung getragen wird.

Ob wir nun Kurt Schwitters Merzbilder oder Kader Attias Kalebassen betrachten, immer haben wir es neben vielem anderem auch mit einem Kultus des Sammelns und des zufälligen Findens zu tun. Erinnern wir uns an Waldenfels' Überlegungen zur responsiven Natur der Aufmerksamkeit: Der Gegenstand schiebt sich gleichsam in die Aufmerksamkeit, gibt sich zu sehen. Man könnte auch sagen, er widerfährt uns. Und welche Tätigkeit käme solchem Widerfahrnis mehr entgegen als das Umherstreifen der Sammlerin? Namentlich, wenn das Gefundene wertlos, vergessen, Abfall ist, haben wir es mit einer ans Meditative reichenden Praxis zu tun, in der, um erneut Mensch zu streifen, dem schieren 'Dass' der Existenz Tribut gezollt wird, in der aber auch ein um Konsistenz ringendes Selbst sich zu stabilisieren sucht.

---

<sup>19</sup> Dass unser Wirtschaftssystem unseren Hang zum Haben-wollen auratisierter Dinge gekonnt nutzt und in Gang hält, muss wohl nicht eigens erwähnt werden.

<sup>20</sup> Das, worauf Begehren sich richtet, sein Objekt, ist für ihn Teil der Tiefenstruktur von Subjektivität. Daher die bekannte Rede, das Objekt sei immer ein Wiedergefundenes. Natürlich ist das Objekt der Psychoanalyse, wie man hier einwenden könnte, kein Gegenstand, sondern eine Person. In seinem Seminar von 1959 - 1960 ist folgerichtig die Rede vom auch im französischen Original deutsch gehaltenen *Ding*, wenn über eine Form des Bezugs zum Anderen gesprochen werden soll, die von der Differenz zwischen belebt und unbelebt, zwischen anderen Subjekten und Dingen noch nichts weiß (Vgl. Lacan 1996).

Wenn man Gernot Böhme (2006, 355f) darin zustimmt, dass die Museen, diese Kultstätten des Sehannes, geradezu die materielle Bedingung einer Ästhetik des Urteils sind, so lohnt es sich, nach einer elementarer Form des Angangenen-werdens von den Dingen Ausschau zu halten. Wo der Tastsinn nicht von vorneherein ausgeschlossen ist, da erblickt man nicht bloß, sondern man berührt, ergreift, nimmt sich vielleicht, was man gefunden hat, um es zu dem zu legen, was man bereits sein Eigen nennt, um die *Sammlung* zu erweitern.

Eine Ausstellung wie die letzte documenta ist nicht zuletzt auch eine temporäre Sammlung. Sie arrangiert Dinge, die für sich genommen weniger bemerkenswert wären als in der zeitweisen Nachbarschaft, in der sie sich nun wiederfinden.

Als ich vor einiger Zeit einen Freund, der ein entschlossener Sammler sehr unterschiedlicher Gegenstände ist, nach dem Grund seines Tuns fragte, bekam ich als Antwort einen Essay zum Thema zugeschickt - mit der Aufforderung, doch selbst das mir plausibel Erscheinende herauszuklauben. Er beginnt mit einer Unterscheidung zwischen auratischen, nützlichen und als Teil eines Arrangements gewollten Gegenständen, nur um alsbald vor der Fülle des 'Sammelmöglichen' zu kapitulieren. Immer ist wohl auch dies - das Versprechen der Fülle - das die Sammlerin umtreibt.

Ich sammle Steine, ich sammle Steinchen, Federn und Dinge, die glitzern, vielleicht auch rascheln und spielen im Wind. Ich sammle Glasscheibchen und noch kleinere Stückchen. Mein Vater sammelt Sand oder besitzt zumindest noch eine Sammlung - schlecht oder gar nicht beschriftet nach Herkunft, nicht mal mit Datum, im Marmeladenglas. Ich sammle Keyboards und möchte mal spielen. Ich sammle Kassetten, die spielen von selbst. Ich sammle Kleidung mit Witz, Ernst und Stil. Hauben, Hüte und Käppis inklusive. Ich sammle Perücken und verteile sie gerne in geselliger Runde - die billigen vom Faschingsbedarf, die edlen von nun toten Menschen. Ich sammle Kerzenreste und übergebe sie dem Feuer. Ich sammle Blumentöpfe, doch zum Gießen fehlt mir die Muße. Ich häufe Bücher an, von höheren und niederen Dingen, die ich nur anlas, wenn überhaupt. Fotoapparate hab ich gern gesammelt und Fotos gemacht. Ich sammle Dinge ein, bevor ich das Haus verlassen kann (Auszug aus einem privaten Brief an die Verfasserin).

Unser Verhältnis zu den Dingen schillert in allen Farben. Es zu bestimmen, war nicht das Ziel dieser Arbeit. Vielleicht aber kann man die Kraft eines zurückgenommenen Sehens, das auch eine Praxis der Entschleunigung ist, besser ermessen, wenn man sich bewusst macht, wovon sie sich abhebt.

Hartmut Böhme vertritt die These, dass der fetischistisch motivierte Konsum zur zentralen Form kultureller Betätigung und gesellschaftlicher Teilhabe geworden ist. Die Dinge, die uns als Waren umkreisen, sind Fetische, also Inkorporationen von etwas, das in ihnen und

durch sie hindurch begehrt wird. Dabei hat Böhme nicht den Marx'schen Warenfetischismus im Auge, der seine Sprengkraft aus der

Entgegensetzung von Gebrauchswert und Tauschwert [...] bezog [...]. Konsumtion ist nicht mehr das manipulierte Anhängsel der Ware, durch welche die elementaren Bedürfnisse der Menschen, die auf Nahrung, Kleidung und Einrichtung angewiesen sind, ausgebeutet werden. Das funktioniert zwar weiterhin, aber die Waren heute, wenn wir sie als Fetische ansprechen, sind nicht bloße Verschleierungen der wahren Produktionsverhältnisse, sondern 'metaphor in fact' [Gamman/Makinen 1994, 33]. 'Dingliche Metaphern' oder [...] Real-Symbole zu sein heißt dabei mehr, als den Tauschwert zu verhüllen und den Gebrauchswert zu verklären, also zu täuschen. Unter Bedingungen der Konsumgesellschaft bezeichnet der Fetischcharakter die Ware vielmehr als ein *Ding*, das *zugleich* ein multiples Gewebe aus visuellen, aber auch auditiven, taktilen, olfaktorischen, geschmacklichen wie semantischen *Repräsentationen* darstellt (Böhme 2006, 347f).

So sei die "fetischistische Konsumkultur [...] längst zur zentralen Bindekraft moderner Industriegesellschaften geworden" (Böhme 2006, 350). Fetischistisches Konsumieren dient der narzisstischen Befriedigung der Käuferin; es kann durchaus auch subversive oder zumindest transformierende Kräfte freisetzen<sup>21</sup>, hat aber zumeist einen eher reflexionsarmen und getriebenen Charakter. Das Ding wird einverleibt, es stabilisiert und verstärkt narzisstische Selbst- und Wunschbilder. Es wird "herrisch besetzt" (Böhme 2006, 364) und für einen Augenblick als Trophäe bewundert, bevor sich sein Glanz verliert. Ein Glanz mithin, der notwendig dasjenige verschwinden lassen muss, wofür er steht. Nur so wird er nicht als das mangelhafte Substitut entlarvt, das er ist.

Der Fetischismus des Konsums spricht nur, indem er das Vergangene zum Verstummen bringt. Dieses muss schweigen, damit er funktioniert. Der Fetischist *darf* sich nicht an das erinnern, was als Spur der Herkunft am Fetisch hängt und ihn als Fetisch allererst konstituiert. Der Fetisch "rekapituliert" ein Vergessenes - das ursprüngliche Objekt des Begehrens; doch muss dieses dem Fetischisten opak bleiben. Wer sich dessen wirklich erinnert, was der Warenfetisch nur verborgen darstellt, zerstört diesen. Ihm liegt eine Angst zugrunde, die verdrängt werden muss (Böhme 2006, 364).

Es gehört zur Dynamik des Konsumfetischismus, wie der sich seiner bedienenden Wirtschaftsweise, schiere Unmengen an Abfall zu produzieren: Was seinen auratischen Schimmer verloren hat, wird weggeworfen. Die wachsende Anzahl an produzierten,

---

<sup>21</sup> Siehe hierzu Böhmes Auseinandersetzung mit Horkheimers und Adornos Kulturindustriethese. Es wird diskutiert, inwieweit das Einziehen von zuvor gesellschaftskritischen oder randständigen Praktiken in den Mainstream, für eine immer perfider, Widersprüche unbekümmert integrierende arbeitende Kulturindustrie spricht oder doch eher für eine durchaus auch Freiräume schaffende Diversifizierung der Kultur (Böhme 2006, 330ff).



genutzten und schließlich oftmals lang vor der Funktionsuntüchtigkeit entsorgten Dingen scheint allerdings das in allen Gesellschaften anzutreffende Bedürfnis nach bleibenden, mit Erinnerungen verbundenen 'besonderen' Dingen nicht zu neutralisieren. In den sogenannten modernen Gesellschaften sind, so Böhme, die Orte solcher Dinge das Museum und die (private oder öffentliche) Sammlung (sofern sie nicht zum Verkauf oder als Wertanlage dient, müsste man wohl hinzufügen). Ihre Exponate sind aus dem ökonomischen Kreislauf gleichsam herausgenommen und vor dem Abfall-werden geschützt. Sie werden als beinahe kultische Singularitäten in einen Stand der Würde versetzt, der sie von den alltäglich gleichsam hastig und bedenkenlos genutzten Dingen abhebt. Böhme betont, dass auch dieser Vorgang ein fetischisierender Mechanismus ist, allerdings und das unterscheidet ihn vom Konsum, erschließe er die Erinnerungsfunktion der Dinge, thematisiere ihre Historizität, gebe ihnen Zeit und Raum um in ihrer Eigenart zu erscheinen. Entscheidend ist nun, dass diese Form der ästhetisierenden Fetischisierung andere semantische Anhaftungen des Gegenstands nicht nivelliert, sondern einer Reflexion zugänglich macht. Hier können wir uns an die zwei Pole des ästhetisierenden Aufmerksamseins wiedererinnern, in dem die Archivfunktion eines Dings, sein Stehen in einer Welt der Bezüge, seine Beziehung zu einer Vergangenheit gerade durch die Hinwendung zu seiner sehr konkreten Gestalt, seiner Anwesenheit *hier* thematisch werden *können*.

Böhme wendet vielleicht allzu viel Aufmerksamkeit auf eine säuberliche Trennung zwischen unfruchtbarem Konsumfetischismus und reflektiertem Ästhetizismus des Musealen, was letztlich nicht völlig überzeugt.

Museen sind jene Orte, in denen die moderne Gesellschaft den automatisch operierenden Universalfetischismus der Waren sistieren, indem sie ihn durch Verdopplung manifest, ästhetisch erfahrbar und psychisch wie kognitiv reflektierbar machen. Museen machen und pointieren die Fetische, von denen wir uns, außerhalb der Museen, dirigieren lassen, ohne realisieren zu können und zu dürfen, dass immer wir selbst es sind, die die Fetische machen, welche uns dirigieren. Diesen vertrackten Zusammenhang inszenieren die Museen so, dass der fetischistische Mechanismus unterbrochen, 'hinter Glas' präsentiert und dadurch als solcher zu 'besichtigen' ist; er funktioniert nicht ökonomisch, sondern ästhetisch, ohne in einen anderen Verkehr zu treten als den der Zeichen und der Kommunikation. Die unbedingte Distanz bei gleichzeitig aufrechterhaltener Performanz des Fetichs verwandelt diesen in ein unverfügbares Element einer Erfahrung, die der Betrachter nur mit sich selbst machen kann. Insofern museale Dinge Fetische erster Ordnung sind, ist das Metropolitan Museum tatsächlich der Gegenort zur Wall Street Bourse (Böhme 2006, 357).

Wenn hier von der 'Performanz' des Fetischs die Rede ist, die ungeachtet der 'unbedingten Distanz' zum Zug kommt, so ist unverkennbar, dass Böhme sich an dieser Stelle in der Tradition Kants verortet und den neutralen Blick des interesselosen Wohlgefallens als Unterscheidungsmerkmal zwischen Fetischen erster Ordnung, Kunstwerken also, und den gleichsam vulgären Fetischen der Konsumkultur betrachtet. *Inter-esse* mithin ist der ästhetisierenden Aufmerksamkeit unverzichtbar, sie käme gar nicht dazu, sich ihrem jeweiligen Objekt als ihm selbst zu widmen, wenn sie nicht auf irgendeine Weise *wüsste*, dass dieses ein geteiltes Milieu bewohnt, aus dem auch der Blick nicht herausführt.

Das Fetisch-werden gewissermaßen als Potential des Dinglichen anzusprechen, dem dann das Sammeln und In-Ehren-halten als ihm gemäße Umgangsweise entspricht, halte ich dagegen für eine fruchtbare Perspektive. Der solchermaßen fetischisierende, aber nicht verbrauchende, Blick muss keineswegs auf das Museum beschränkt sein. Wir können ihn vor allem als Zum-Zug-kommen-lassen einer bestimmten Rezeptionseinstellung verstehen. Einer, in der wir die Dinge als unsere Nachbarn inmitten des von ihnen aufgespannten Feldes antreffen, ihre Entrückt- und Entzogenheit anerkennen können - ebenso wie ihre Weltweiteit.

## 4.2 Wieder anfangen

Dinge, Körper. Sie sind immer über sich hinaus. Will man sie wahrnehmen, mit ihnen zusammen sein, muss man eben dies auch sein, *über sich selbst hinaus*. Ein lakonischer Blick kann dies vernachlässigen, es kann ohne jedes Interesse für ihn sein, aber ein ausgedehnteres Schauen kommt daran nicht vorbei. Aufmerksamkeit kommt daran nicht vorbei. Von Fetischen zweiter Ordnung ließ sich mit Böhme sprechen. Auch wenn vieles, von dem unter diesem Titel Versammelten, zu meinen Überlegungen zu passen scheint, die Unterscheidung zwischen den guten, musealen und den schlechten konsumistischen Fetischen (der Massen?) hat Implikationen der Exklusivität, die ich in meinem Text, so gut es ging, zu umschiffen versucht habe. Der verblendete Käufer, der in der Logik des Zuhandenen funktionierende Alltagsmensch, die infantilisierte Netznutzerin. Will man das Besondere im Alltäglichen aufzeigen, kommt man um die Konstruktion solcher Figuren scheinbar nicht herum. Das Wunderbare, das Ereignishafte kann sich nach dieser Sichtweise zeigen, wenn man aus der Banalität einer solchen, eben alltäglich-banalen Einstellung austritt, oder durch es, das Ereignis, zu diesem Austritt gezwungen wird.

In meinen Überlegungen dagegen, spiegelt sich eher die Überzeugung, dass es das Banale schlicht nicht gibt. Alltag, Alltäglichkeit als Raum der Vorhersehbarkeit impliziert weder Einfachheit noch Geheimnislosigkeit. Dennoch: Angst ist Aufmerksamkeit, oder nicht? Und Alltag ist doch wohl relative Angstarmut? Ganz davon abgesehen, dass das allgemeine Unbehagen in der Kultur wohl ausreicht, um ein Füllhorn an Aufmerksamkeitserfahrungen über uns auszuschütten, wichtiger ist, dass sich das Banale als Konzept verabschiedet, sobald man die tatsächliche Verschränkung der Körper, auch in der Wahrnehmung, bedenkt. Wo geschieht diese Verschränkung, der Merleau-Ponty'sche Chiasmus, aber? Wenn der Leib „bis zu den Sternen“ reicht, dann deshalb, weil wir die Sterne anschauen können. Dies bedeutet nichts anderes, als dass ihr Licht unser Auge tatsächlich erreicht. Wenn selbst eine flüchtige Wahrnehmung eine beiderseitige Berührung ist, ist dann nicht ästhetisierende Aufmerksamkeit ein Entlangstreichen an den Konturen eines Dings? Und zwar so, wie sich dieses genau heute, genau hier, also an einem Ort, an dem auch ich bin, zeigt? Wenn für das Ding gilt, dass seine jeweilige Gegebenheitsweise ihm nicht äußerlich bleibt, dann auch für mich. Ich bin gerade die, die hier ist, dies sieht, jenes denkt, der einiges entgeht. Dieses gemeinsame Vorkommen von mir, dem Ding, und allem anderen, was die Situation

ausmacht; wir können es mit Deleuze und Guattari eine *Diesheit* oder *Haecceitas* nennen. Was geschieht, wenn wir den Zustand der Aufmerksamkeit, so, wie ich mich ihm angenähert habe, als Einritzung, als ein Entlangfahren an den Linien eines fragilen Gefüges verstehen, in dem Dinge und Subjekte eher die Funktion von Kräften als von Fixpunkten haben? Unter dem Titel *Erinnerungen einer Haecceitas* bemühen Deleuze und Guattari eine Sichtweise, die beansprucht, hinter die Unterscheidung zwischen „geformte[n] Subjekte[n] vom Typus Dinge oder Personen und [...] raum-zeitliche[n] Koordinaten“ (Deleuze/Guattari 1992, 356) zurückzureichen. Als Diesheit oder Haecceitas bezeichnen sie die qualitative Besonderheit einer bestimmten Situation in Raum und Zeit.

Es gibt einen Modus der Individuation, der sich sehr stark von dem einer Person, eines Subjekts, eines Dinges oder einer Substanz unterscheidet. Wir haben dafür den Namen Haecceitas, Diesheit, reserviert. Eine Jahreszeit, ein Winter, ein Sommer, eine Stunde oder ein Datum haben eine vollkommene Individualität, der es an nichts fehlt, auch wenn sie nicht mit der eines Dinges oder eines Subjektes zu verwechseln ist [...] Man sagt: Was für eine Geschichte! – Was für eine Hitze! – Was für ein Leben! – um eine ganz bestimmte Individuation zu beschreiben (Deleuze/Guattari 1992, 354f).

Nun wäre dies allenfalls eine zutreffende, wenn auch nicht eben neue Beobachtung, wenn Deleuze und Guattari nicht alsbald betonen würden, dass die Diesheiten mehr als das Milieu bilden, in dem Subjekte sich bewegen. Tatsächlich existieren Subjekte und auch Dinge als Teile von Diesheiten. Zeit und Ort präzisieren nicht einen Gegenstand, sie bilden als ein bestimmter Platz, eine bestimmte Stunde, mit ihm zusammen ein *Gefüge*.

Ich habe den Eindruck, dass die Diesheit als Konzept innerhalb des Denkraumes von Deleuze und Guattari eine Art Knotenpunkt bildet, von dem aus sich ein ganzes Bündel Stränge in alle Richtungen ausbreitet. Die Zeittheorie des Bergsonismus, die Soziologie von Tarde, die Affekttheorie von Spinoza, Blanchots Theorie des Eigennamens, der Universalienstreit – ihnen allen könnte man von diesem Punkt aus nachgehen. Vorrangig scheint mir allerdings die Konzeption des Körpers zu sein, über den man bei Deleuze nicht sprechen kann, ohne die nachhaltige Wirkung zu beachten, die der Spinozismus auf ihn hatte. Versteht man einen Körper nicht oder nicht nur als ein funktionelles System von Organen, sondern als ein Ensemble von Affekten, von teilweise exzentrischen Kräften, kann man auch Singularitäten wie die Diesheiten als Körper in einem weiten Sinne verstehen.

Kurz: Wenn wir Spinozisten sind, definieren wir ein Ding weder durch seine Form, noch durch seine Organe und Funktionen, noch als Substanz und Subjekt. Um sich mittelalterlicher oder gar geographischer Termini zu

bedienen: wir definieren es durch *Länge* (Longitudo) und *Weite* (Latitudo), durch Länge- und Breitengrade. Ein Körper kann alles mögliche sein, es kann ein Tier sein, ein Klangkörper, es kann eine Seele oder eine Idee sein, es kann ein Textcorpus sein, ein sozialer Körper, ein Kollektiv sein. Wir nennen die Länge eines Körpers die Gesamtheit der Verhältnisse von Schnelligkeit und Langsamkeit, Ruhe und Bewegung zwischen Teilchen, die ihn unter diesem Gesichtspunkt zusammensetzen, d.h. zwischen *nicht-geformten Elementen*. Weite nennen wir die Gesamtheit der Affekte, die einen Körper in jedem Augenblick ausfüllen, d.h. die intensiven Zustände einer *anonymen Kraft* (Existenzkraft, Macht, affiziert zu werden). So legen wir die Kartographie eines Körpers fest (Deleuze 1988, 165).

Wenn man Deleuzes Interpretation folgt, ist die Geschwindigkeit kleinster Teilchen in der Ontologie Spinozas für das Relief unserer Wirklichkeit verantwortlich. Gedanken, Emotionen, auch der Körper einer Person sind Zuständlichkeiten unterschiedlicher Geschwindigkeit, mit der sich einfachste, umgeformte Teilchen bewegen und zu größeren Einheiten zusammensetzen. Diesem ständig vollzogenen Prozess der Komposition und Rekombination liegt der Affekt als anonyme Kraft zugrunde. Die Fähigkeit zu affizieren und affiziert zu werden teilen alle Körper; das Ausmaß und die konkrete Beschaffenheit dieser Fähigkeit bestimmt ihre Individualität. Deleuze illustriert diesen Gedanken anhand der Üexküllschen Umweltlehre und ihrer prominent gewordenen Protagonistin, der Zecke. Ihr Körper reagiert angeblich auf drei Faktoren, Licht, den Geruch von Buttersäure, wie er Säugetieren zu eigen ist und die Wärme ihrer Haut. Innerhalb des komplexen Lebensraumes ‚Wald‘ mit seinen unzähligen Reizen, sind für die Zecke demnach diese drei signifikant und bilden die Umwelt, in der sie sich bewegt, in der sie lebt und stirbt. Wenn nun besagte Zecke, an einen Halm geheftet und abwartend, den genannten Geruch wahrnimmt, wenn sie auf dem zukünftigen Wirtstier landet, so geht sie, indem sie sich von Buttersäure und Wärme affizieren lässt, eine *wirkliche* Verbindung mit ihnen ein und entnimmt schließlich ihre Nahrung diesem Wärme-Buttersäure-Gefüge, sie ist buchstäblich und notwendig selbst ein Teil dieses Gefüges. Findet sie zu lange kein geeignetes Tier, stirbt sie. Ein Pferd, das sich an irgendeinem anderen Ort aufhält, nützt ihr genauso wenig, wie eine Ameise in unmittelbarer Nähe.

Der Wolf selber oder das Pferd oder das Kind sind nicht länger Subjekte, sondern werden Ereignisse, und zwar in Gefügen, die von einer Stunde, einer Jahreszeit, einer Atmosphäre, einer Luft oder einem Leben nicht getrennt werden können. Die Straße verbindet sich mit dem Pferd, so wie die im Todeskampf liegende Ratte sich mit der Luft und das Tier und der Vollmond sich miteinander verbinden [...] Klima, Wind, Jahreszeit oder Stunde haben kein anderes Wesen als Dinge, Tiere oder Personen, die sie bevölkern, die ihnen folgen, in ihnen

schlafen oder aufwachen [...] Die raum-zeitlichen Relationen und Determinationen sind keine Prädikate des Dinges, sondern Dimensionen von Mannigfaltigkeiten (Deleuze/Guattari 1992, 357f).

Hat man es hier nicht mit einem besonderen, der ersten Intuition Vieler widersprechenden Konzeption von Raum zu tun? Der Deleuzianische Raum ist voll, in ihm überlappen sich die teils zarten und flüchtigen, teils aber auch recht dauerhaften Gefüge. Wohin auch immer ein Körper sich wendet, etwas ist schon da, wovon auch immer ein Körper sich abwendet, er lässt etwas zurück. Das Über-sich-hinaus des Körpers in der Wahrnehmung und die Möglichkeiten, die darin liegen, waren letzten Endes das Thema meiner Arbeit. Dass dieses Außerhalb-von-sich-stehen kein akzidentielles Vermögen ist, dass einem Körper auch fehlen könnte, muss nicht wiederholt werden.

Teils wegen der Konzentration auf visuelle Phänomene, teils aus Gründen der Theorieökonomie konnte diese Ekstasis der Körper in meinem Text durchaus einen virtuellen, gleichsam theoretischen Charakter behalten. Die Konzeption der Diesheiten hat zwar eine andere Stoßrichtung und liegt eher auf einer ontologischen Ebene, aber auch sie handelt von ephemeren Singularitäten, die eher in der Aufmerksamkeit des oder der Erlebenden zu bestehen scheinen, sich aber förmlich dagegen wehren, darauf reduziert zu werden. „‘Am Nachmittage um fünf Uhr‘ [...], wenn die Liebe vergeht und sich der Faschismus erhebt“ (Deleuze/Guattari 1992, 355). Durch Deleuzes sehr weites Verständnis von Körpern als etwas, das durch ein affektivitätsbasiertes Verhältnis zu einer Umwelt bestimmt ist, Teile einverleibt, Teile ausstößt, manches ‚verträgt‘ und manches nicht, verkleinert sich der Abstand zwischen Organismen im engeren Sinne und Singularitäten, wie einer bestimmten Nachmittagsstunde. Wenn aber Tageszeiten Individuen und Atmosphären Körper sind, wie bewegen sich Subjekte in einem solchen Raum? Die Frage des Verhältnisses von Individuellem und Unpersönlichem wird noch in Deleuzes letztem Text verhandelt. *Ein Leben*, begraben unter einem Berg Subjektivität, aber sichtbar am Anfang und am Ende einer Existenz, beim Kleinkind, beim Sterbenden.

Das in Verruf gebrachte man, indefinites Subjekt des Anonymen, des Banalen und der berühmten „Alltagsbanalität“, die Heidegger der Authentizität der Existenz gegenüberstellt, dieses „man“, das scheinbar nur das Zeichen der Meinung und des Gemeinplatzes sein dürfte, wird gerade wegen seiner Unpersönlichkeit in den Index der höchsten Potenz des Lebens verwandelt (Schérer 2008, 10).

*Ein Leben* ist nicht bloß der noch nicht und nicht mehr voll subjektive Rahmen einer Existenz, sondern etwas, an dem Körper immer teilhaben, insbesondere, wenn sie ihre Offenheit und

Veränderlichkeit begrüßen. Wenn in *Tausend Plateaus* die Rede davon ist, unwahrnehmbar zu werden, muss man das als Ausdruck eines Ethos verstehen, das die Autoren mit einigem Nachdruck vertreten und das im Wesentlichen darin bestünde, „in der Welt auf[zu]gehen“ (Deleuze/Guattari 1992, 381). In der Welt – das heißt in jener konkreten Diesheit, die jetzt und hier gerade statthat und an der ich qua irgendeines Merkmals, irgendeiner Tätigkeit teilhabe.

Sich auf eine abstrakte Linie, ein Merkmal reduzieren, um seine Zone der Ununterscheidbarkeit von anderen Merkmalen zu finden und so in die Diesheit und Unpersönlichkeit des Schöpfers einzutreten. Dann ist man wie Gras: man hat aus der Welt, aus aller Welt ein Werden gemacht, weil man eine zwangsläufige kommunizierende Welt gemacht hat, weil man alles an sich selbst unterdrückt hat, was uns daran gehindert hat, zwischen die Dinge zu gleiten, inmitten der Dinge zu wachsen (Deleuze/Guattari 1992, 382).

Dieses Wachsen zwischen den Dingen setzt allerdings weniger Askese und mystische Selbstaufgabe voraus, als ein Erleben des eigenen Körpers, des eigenen Selbsts *von denjenigen Dingen und Körpern her, mit denen ich gerade ein Gefüge bilde*. Unwahrnehmbar zu werden ist bei Deleuze und Guattari eine der Tugenden (Deleuze/Guattari 1992, 381f.), die sie in einer leicht ironischen Geste den christlichen Kardinaltugenden gegenübergestellt haben und changiert zwischen ästhetischem Programm, ontologischem Begriff und grundlegender Lebensregel. In aller Kürze könnte man es vielleicht wie folgt zusammenfassen: Gebrauch von der Möglichkeit zur Transformation machen, die alle Körper (wir erinnern uns: auch soziale, Klang- oder Textkörper) besitzen, weil ihre Grenzen nicht fest, sie alle auf derselben Ebene angesiedelt und von einer Tendenz zum Umbauen, Einverleiben und Sich-Erweitern erfüllt sind. Seinen Körper einer Umgebung anheimgeben, ihn in ihr aufgehen lassen, auf eine ausgezeichnete Persistenz des eigenen Körpers verzichten, der Wahrnehmung des Augenblicklichen den Vorzug geben. Also Tarnung, Bescheidenheit, Unauffälligkeit und Verzicht? Nicht zwingend: Eher Leichtigkeit, Schnelligkeit im Wechsel von Zuständen, Experimentierfreude, Neugierde, der Ernst des Spiels. Wo Deleuze/Guattari allgemeiner über das Werden sprechen, gewinnt man einen Eindruck: Vor allem entscheidend scheint mir der Entwurf eines Universums mit entweder einer einzigen oder unendlich vielen ‚Dimensionen‘ zu sein, in dem nicht ‚über‘ der materiellen Sphäre die soziale begänne, nicht einmal metaphorisch, sondern das Materielle, das Biologische, das Soziale, das Gedankliche, tatsächlich beieinanderliegen und so die Konstruktion einer *Hinterwelt* ausschließen. Deleuze und Guattari geben selbst an, dass die

Konzeption der Haeceitas eine basale Korpuskulartheorie des Seins voraussetzt. Wenn sowohl Materie als auch Raum aus unendlich kleinen Partikeln zusammengesetzt sind, wenn jeder Körper von einem Hof sich von ihm lösender Partikel umgeben ist, wird die grundsätzliche *Nähe* der Dinge untereinander verständlicher.

Werden heißt, ausgehend von Formen, die man hat, vom Subjekt, das man ist, von Organen, die man besitzt, oder von Funktionen, die man erfüllt, Partikel herauszulösen, zwischen denen man Beziehungen von Bewegung und Ruhe, Schnelligkeit und Langsamkeit herstellt, die dem, was man wird und wodurch man wird, am nächsten sind. In diesem Sinne ist das Werden ein Prozess des Begehrens. Dieses Prinzip der Nähe oder der Annäherung ist ganz eigentümlich und hat nichts mit einer wie auch immer gearteten Analogie zu tun. Es verweist so strikt wie nur möglich auf eine Zone der Nachbarschaft oder der Kopräsenz eines Partikels, auf die Bewegung, in die jeder Partikel gerät, wenn er sich in dieser Zone befindet (Deleuze/Guattari 1992, 371).

Bereits die einfache wahrnehmende Anwesenheit eines Körpers hat schöpferisches Potential, denn sie ist nicht *einfach*, sie ist bereits tatsächliches, materielles Aussenden und Empfangen, Anverwandeln und Abstoßen. Ist der Aufmerksamkeitsraum, der angesichts eines bestimmten Dings, eines Details, eines Lichteinfalls eröffnet wird, nicht sehr gut als Haeceitas lesbar? Als Gebilde eines Augenblicks - „genau hier, mit diesen Tieren, diesen - ärmeren und auch reicheren - Menschen“, geschaffen von diesen Körpern (Christov-Bakargiev 2012, 45).

Komposition, das Anordnen von Material, das Herstellen eines Gebildes, einer Nachbarschaft, als Grundbegriff, der vom körperlichen Anwesend-sein über das Sehen zur ästhetischen Auseinandersetzung und schließlich zum Machen von Dingen (vielleicht Kunstwerken) reicht; es ist eine Aufgabe für einen anderen Ort, für einen neuen Text, zu versuchen, wohin man damit gelangen könnte.

Hier, an einem Ort, wie dem folgenden, könnte er beginnen.

Einige zierliche Bäume mit sparsamen Blätterwerk im Vordergrund sind der einzige erkennbare Ausdruck der Vegetation. Die niedrigen Felsen in den Zwischenräumen um die Baumgruppe deuten da und dort die Konturen des Uferstrichs an, während am anderen Ufer leicht ansteigende Hügel die flache Perspektive in die Tiefe ausdehnen. Auf die Leere des Wassers antwortet die grundlose Klarheit des Himmels. Ein Dach aus Stroh, gestützt von vier einfachen Pfosten, ist schließlich der einzige Hinweis auf eine mögliche menschliche Gegenwart. Aber es ist niemand da, um sich unterzustellen (Jullien 1999, 24).



## Literaturverzeichnis

**Alker**, Andrea Barbara: *Das Andere im Selben. Subjektivitätskritik und Kunstphilosophie bei Heidegger und Adorno*, Würzburg 2007.

**Bachelard**, Gaston: *Poetik des Raumes*, Frankfurt a. M. 1992.

**Bryant**, Levi: *The Democracy of Objects*, Open Humanities Press 2011. URL: <http://openhumanitiespress.org/democracy-of-objects.html>. Abgerufen am 04.10.2015.

**Christov-Barkargiev**, Carolyn: *"Der Tanz sehr frenetisch, rege, rasselnd, klingelnd, rollend, verdreht und dauerte eine lange Zeit"*. In: Christov-Barkargiev 2012<sup>c</sup>, S. 30-46.

**Christov-Bakargiev**, Carolyn: *Über die politische Intention der Erdbeere*, Interview. In: Süddeutsche Zeitung, 08.06.2012<sup>b</sup>. URL: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/documenta-leiterin-carolyn-christov-bakargiev-ueber-die-politische-intention-der-erdbeere-1.1370514>. Zuletzt abgerufen am 04.10.2015.

**Christov-Barkargiev**, Carolyn (Hg.): *dOCUMENTA (13). Das Buch der Bücher*, Kassel 2012<sup>c</sup>.

**Danto**, Arthur: *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, München 1993.

**Deleuze**, Gilles/**Guattari**, Felix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 2005.

**Deleuze**, Gilles: *Die Immanenz: ein Leben*. In: *ders*: Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995, Frankfurt/Main 2005, S. 365-370.

**Deleuze**, Gilles: *Spinoza. Praktische Philosophie*, Berlin 1988.

**Friesen**, Hans: *An den Grenzen der Kunst in der Moderne. Über Bildfunktion, ästhetische Grenze und Kunst nach dem Ende der Kunst*, In: Wolkenkuckucksheim. Internationale Zeitschrift zur Theorie der Architektur, 1. Jg., Heft 1. Architektur im Zwischenreich von Kunst und Alltag, Oktober 1996. URL: [http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/deu/Themen/961/friesen/Friese\\_t.html](http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/deu/Themen/961/friesen/Friese_t.html). Zuletzt abgerufen am 4.10.2015.

**Gamman**, Lorraine/**Makinen**, Merain: *Female Fetishism: A New Look*, London 1994.

**Günzel**, Stephan/**Windgätter**, Christoph: *Leib/Raum: Das Unbewusste bei Maurice Merleau-Ponty*. In: Buchholz/Gödde (Hrsg.): *Das Unbewusste in aktuellen Diskursen*. Anschlüsse, Gießen 2005.

**Harman**, Graham: *Tool-being: Elements in a theory of objects*, DePaul University 1999 (Dissertation).

- Heidegger**, Martin: *Das Ding*. In: Ders.: Gesamtausgabe. Band 7. Vorträge und Aufsätze, Frankfurt a.M. 2000.
- Heidegger**, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart 2003.
- Heidegger**, Martin: *Gesamtausgabe. Band 41. Die Frage nach dem Ding*, Frankfurt a.M. 1984.
- Husserl**, Edmund: *Analysen zur passiven Synthesis*, Den Haag 1966.
- Hustvedt**, Siri: *Die Unsichtbare Frau*, Reinbek 2004.
- Jullien**, Francois: *Über das Fade. Zu Denken und Ästhetik in China*, Berlin 1999.
- Kim**, Dong Hun: *Subjekt oder Dasein. Heideggers Auseinandersetzung mit Descartes und Kant in Bezug auf die Subjektivität des Subjekts in der modernen Philosophie*, Bremen 2004 (Dissertation).
- Krewani**, Maria: *Philosophie der Malerei bei Jacques Derrida*, Bochum 2003 (Dissertation).
- Lacan**, Jacques: *Das siebte Seminar. Die Ethik der Psychoanalyse*, Berlin 1996.
- Latour**, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora*, Frankfurt a. M. 2002.
- Latour**, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen*, Frankfurt a.M. 1998.
- Lévinas**, Emmanuel: *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität*, München 2002.
- Majetschak**, Stefan: *Ästhetik zur Einführung*, Hamburg 2007
- Manning**, Erin: *Do we know what a body can do? #1, Interview*. In: Böhler/Kruschkova/Valerie (Hrsg.): *Wissen wir, was ein Körper vermag? Rhizomatische Körper in Religion, Kunst, Philosophie*, Bielefeld 2014, S. 11-21.
- Merleau-Ponty**, Maurice: *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Gefolgt von Arbeitsnotizen*, München 1994.
- Merleau-Ponty**, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966.
- Mersch**, Dieter: *Posthermeneutik*, Berlin 2010.
- Mersch**, Dieter: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002.
- Nussbaum**, Marta: *Die Grenzen der Gerechtigkeit. Behinderung, Nationalität und Spezieszugehörigkeit*, Frankfurt 2006.
- Pontalis**, Michail: *Heideggers Ontologie des Kunstwerks und die antike Philosophie. Heraklit und Aristoteles*. In: Espinet/Keiling (Hrsg.): *Heideggers Ursprung des Kunstwerks. Ein kooperativer Kommentar*, Frankfurt a. M. 2011, S. 139 - 159.
- Schérer**, René: *Homo tantum. Das Unpersönliche: eine Politik*. In: Nancy, Jean-Luc/Schérer, René: *Ouvertüren. Texte zu Gilles Deleuze*, Zürich-Berlin 2008, S. 7-29.
- Seel**, Martin: *Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik*, Frankfurt 2007.

**Sonderegger, Ruth:** *Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst*, Frankfurt a. M. 2000.

**Thomson, Iain:** *Heidegger's Aesthetics*. In: Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2015.  
URL: <http://plato.stanford.edu/entries/heidegger-aesthetics>. Zuletzt abgerufen am 4.10.2015.

**Waldenfels, Bernhard:** *Antwortregister*, Frankfurt a. M. 2007

**Waldenfels, Bernhard:** *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt a. M. 2006.

**Waldenfels, Bernhard:** *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Frankfurt a. M. 2004.

**Waldenfels, Bernhard:** *Sinnesschwellen*, Frankfurt a. M. 1999.

**Winnicott, Donald W.:** *Vom Spiel zur Kreativität*, Stuttgart 2006.

## **Anhang**

### **Abstract**

Die Arbeit beschäftigt sich mit der ästhetischen Qualität von Alltagswahrnehmungen, deren Grundzüge untersucht werden. Das aufmerksame Anschauen eines Dings ist ebenso sehr Akt wie Widerfahrnis. Mehr noch: Das Anschauen kann als eine Antwort auf das Sich-zu-sehen-geben des Dings verstanden werden. Aufmerksamkeitserfahrungen schwanken zwischen dem Erleben fragloser Präsenz und Entzogenheit oder Rätselhaftigkeit des Dings. Die Autorin geht von einer strukturellen Verwandtschaft zwischen alltäglicher Dingwahrnehmung und der Rezeption von Kunstwerken aus: Auch die alltäglichs-te Wahrnehmung kann unverhofft ins Außergewöhnliche kippen, kann sich - ihrer Alltäglichkeit entkleidet – in der Nachbarschaft von Dingen wiederfinden, die keine bloßen Gegen-stände mehr sind, sondern das Feld aufspannen, in dem der Blick sich bewegt. In diesem Anerkennen einer den Dingen eigenen Expressivität liegt der ästhetische Charakter solcher Aufmerksamkeitserlebnisse, die die Schauende zugleich ihre eigene Exzentrizität erfahren lassen.