

Bachelor-Thesis
Autonome Beeldende Kunst
Academie Minerva, Groningen

Anne-Kathrin Meyer

Über den *Kopfinhalt*

Inhaltsverzeichnis

Vorwort - <i>Eine Gedankenaufzeichnung</i>	4
Einleitung.....	9
Marcel Duchamp - <i>Entstehungsprozess des Kunstwerkes und Betrachtererfordernis</i>	11
Umberto Eco - <i>Kommunikation zwischen Werk und Rezipienten</i>	14
Interpassivität - <i>Delegation der Empfindungen</i>	21
Die Kunstszenz - <i>Reaktionen der Beteiligten</i>	27
Sprechen über Kunst - <i>Denken über Kunst und Sprache</i>	32
Literaturverzeichnis I.....	39
Literaturverzeichnis II - <i>zur Hinführung und Vertiefung meiner Thesis</i>	41

Vorwort

Eine Gedankenauflistung

Die Motivation, eine Thesis im Studienfach *Autonome Beeldende Kunst* zu verfassen führt mich in meinen Recherchen an die Basis der Kunstabetrachtung.

Meine eigenen Kunstwerke bilden ein Konstrukt, welches veröffentlicht wird und an eine Zuschauerschaft herangetragen wird. Dies geschieht mehr oder weniger öffentlich. Ein Publikum hat die Möglichkeit, sich mit meinen Kunstwerken zu konfrontieren.

Mein Interesse bei diesen Veröffentlichungen liegt bei einer Kommunikation zwischen Kunstwerk und Rezipient, bei der ich als Künstler keinen aktiven Einfluss ausübe. Ich möchte, dass meine Werke selbstständig funktionieren. Dabei ist es auch das Gefühl des inneren und äußeren Streits, welches das Kunstwerk zur Vollendung führt und dessen Resultat ist ein Abstand zwischen dem Künstler und seinem Kunstwerk, den ich als wichtig erachte, da meine Anwesenheit bloß noch im Werk nachzuvollziehen ist und mein Zutun bei einer Präsentation vor einem Publikum nicht notwendig sein soll. Die Präsentation ist gewissermaßen ein Test vom Loslassen meines Werks.

Das Ideal ist ein Kunstwerk, welches durch seine Anwesenheit den Schöpfer und dessen Prozess impliziert. Durch beispielsweise einen Titel zum Werk oder durch dessen Materialität und Anmutung wird eine deutliche Richtung angegeben, aber dennoch ist das Werk offen für individuelle Interpretationen

und Anschauungsweisen.

Im Vorhinein steht fest, dass es ohne Künstler kein Kunstwerk gäbe. Das Individuum des Künstlers vollbringt es, ein Kunstwerk zu erschaffen. Er muss also eine gewisse Eigenschaft haben, die ihn dazu antreibt, Kunst zu machen. Inwieweit aber sollte man der Frage Beachtung schenken, aus welchen Gründen dies so ist? Ist die tiefste Inspirationsquelle nicht uninteressant für andere? Was kann ein Betrachter lernen oder erkennen, wenn man ihm beispielsweise verdeutlicht, wie sehr ein biografisches Ereignis dessen Leben verändert und zur Kunst hin getrieben hat? Kann ich als Künstler überhaupt in deutlicher Sprache erklären, was meine Beweggründe zur Kunst sind? Wäre dies nicht eher eine Konstatierung einer Aneinanderreihung von Ereignissen, als eine echte Begründung?

Wie transparent muss ein Künstler sein?

Ist es wichtig für andere, in den *Kopf* des Künstlers sehen zu können und dessen Inhalt zu eruieren? Wenn ja, wie tief sollten sie schauen?

Was bedeutet der Mehrwert solcher Information?

Ist es ein Mehrwert? Ist der Inhalt überhaupt interessant und vor allem relevant?

Für mich persönlich scheine ich diese Frage bereits beantwortet haben zu wollen. Dies ist nicht der Fall, sondern bedeutet den Ausgangspunkt dieser Thesis.

Denn bin eben *Ich* es, der sich momentan entschließt, so zu denken und dies bedeutet eine mögliche Unterscheidung zu anderen. Es zeugt schon

hier von einer gewissen Veröffentlichung meines *Kopf Inhalts*.

Ist ein Teil meines *Kopf Inhalts* ohnehin immer in meinem Werk sichtbar? - Selbstverständlich.

Der Mangel, der also entsteht, wenn ein Betrachter ein Kunstwerk anschaut, ist der der körperlichen Abwesenheit des Künstlers. Dies ist zu vergleichen mit dem Leser eines Buches, der keine Möglichkeit hat, sozusagen zwischendurch, dem Verfasser eine Frage über einen Sachverhalt, oder bloß eine Kleinigkeit zu stellen. Meine eigene Erfahrung zeigt, dass ich hier durchaus den Wunsch verspüre, dass dies möglich wäre; dann will ich mit dem Autor kommunizieren. Um mehr über den Autor zu erfahren und meinen Wissenshunger zu stillen, kann ich Untersuchungen anstellen. Ich möchte dann wissen, wer dieser Mensch ist oder war und gerate dabei auf einen Weg in seinen *Kopf* hinein, oder was andere über seinen *Kopf Inhalt* verfasst haben. Was aber, wenn ich damit überhaupt nicht einverstanden bin, oder ich herausfinde, dass mir die Ansichten des Autors, dessen Buch ich beispielsweise grandios fand, mir nicht gefallen oder ich sie gar ablehne, oder sein Charakter mir gänzlich missfällt. Macht dies das Buch zu einem schlechten Buch?

Wie wichtig ist die Person hinter einem künstlerischen oder literarischen Werk?

Wäre die Konsequenz, dass ich nur noch moralisch unverwerfliche Autoren lese, Filme von ebensolchen Regisseuren mit ebensolchen Schauspielern schaue,

oder mir Kunst von ebensolchen Künstlern ansehe? Langweilt mich etwa der Künstler eines Werkes dermaßen, dass ich mich entschließe, nichts mehr von jenem zu betrachten? Die Antwort kann nur Nein sein. Das als gut empfundene Werk wird durch die Kenntnis über die Persönlichkeit des Urhebers nicht plötzlich weniger gut. Dennoch können Zweifel die Würdigung desselben beeinflussen. Ein gewisser Abstand zwischen Betrachter und Ersteller ist also möglicherweise nicht schlecht um sich eine sachdienliche Meinung zu bilden. Andersherum betrachtet dient als Beispiel das Betrachten eines Werkes eines renommierten Künstlers. Der Name des Künstlers beeinflusst uns im Vorhinein und macht es uns leichter zu glauben, dass dessen Werk gut sein muss. Sonst wäre der Künstler schließlich nicht so renommiert. Hier befinden wir uns in einem Umfeld von kenntnisreichen Kunstreiserten, das das Renommee der Kunstwelt und dessen Figuren kennt. Dieses Umfeld nimmt also selbst eine Haltung ein, die als unehrlich zu sich selbst diagnostiziert werden kann. Wie ehrlich ist die Kunst-Szene heutzutage? Inwieweit kann sie Unvoreingenommenheit leben?

Der Zustand dieses Problems zeigt schon an, dass Menschen individuell damit umgehen. Wenn mir etwas gefällt, bedeutet dies nicht, dass es einen universellen Gefallen findet. Die Existenz einer Pluralität von Meinungen, Empfindungen und Eindrücken ist evident.

Einleitung

Ich werde im Folgenden betrachten, welche Meinungen und Untersuchungen über die Transparenz von Künstlerpersönlichkeit und Arten der Betrachtung und der Wahrnehmung (von Kunst) im Allgemeinen von Philosophen, Künstlern, Denkern und Autoren stattfinden und –fanden. Dann werde ich die Auseinandersetzung mit dem Kunsterleben im Museum, also in einem neutralen, außerweltlichen Raum und dessen Figuren sowie deren Funktionen angehen.

Zuerst wird meine persönliche Übereinstimmung mit Marcel Duchamps Aussagen in „The Creative Act“¹ ausgearbeitet, die den Beginn meiner Überlegungen bedeuten. Insbesondere gehe ich auf den inneren und äußeren Streit bei der Entstehung von Kunstwerken und der Annahme der Notwendigkeit eines Betrachters zur Vollendung eines Werks ein.

Als Übereinstimmung mit Letzterem ist der folgende Abschnitt Umberto Ecos Theorie des offenen Kunstwerks² gewidmet, welche sich mit der Pluralität der Interpretationsmöglichkeiten beschäftigt. Insbesondere ist hier die Rede von einer Kommunikation, einer Interaktivität zwischen Kunstwerk

¹ Marcel Duchamp, *The Creative Act*, 1957, in: Robert Lebel, *Marcel Duchamp*, New York, Paragraphic Books, 1959, S. 77 f.

² Vgl. Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977

und Rezipienten.

Von einer Interaktivität zwischen Betrachter und Betrachtetem hin zum scheinbaren totalen Gegenstück: Interpassivität. Ein neuzeitlicher Begriff, der im Jahr 2000 von dem österreichischen Philosophen Robert Pfaller entworfen und geprägt wurde und den Zeitgeist der heutigen (Betrachtungs-)Gewohnheiten widerspiegelt. Genauer beschäftigt er sich mit einem modernen Leben der „neurotische[n] Unlust“³, worin Gefühle, Gedanken und Überzeugungen an eine außersubjektive Instanz von dem wahrnehmenden Subjekt delegiert werden. Zur Hinleitung zur Begriffsdeutung nimmt unter anderem Gijs van Oenen eine ergänzende Position ein.

Ergänzend zum Versuch einer umsichtigen Schlussfolgerung findet ein anschließendes, die bildliche Vorstellung ansprechendes imaginäres Gespräch zwischen mir selbst und einer Zitatensammlung von Paul Good statt.

Diese Form des Niederschreibens meiner Betrachtung verdeutlicht den Inhalt meines Kopfes mit all der Information der Lektüre, die mich zu dieser Thesis hingeführt haben am besten und bietet ebenso für den Leser meiner Bachelorarbeit einen Raum für Inspiration und Denkanstöße. Sie bietet sozusagen eine Bestandsaufnahme meines *Kopfhalts*.

³ Vgl. Robert Pfaller, *Wofür es sich zu leben lohnt*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2011, S. 36

Marcel Duchamp (1887 - 1968)

Entstehungsprozess des Kunstwerkes und Betrachtererfordernis

In „The Creative Act“ ist die Rede vom Künstler als ein mediales Subjekt, welches den Prozess der Werkentstehung als teils unbewussten intuitiven Zustand erlebt. Dadurch können sämtliche Entscheidungen im Nachhinein durch den Künstler nicht mehr analysierend nachvollzogen und ausgesprochen werden. Daraus resultiert im fertigen Kunstwerk eine Lücke, welche die Unfähigkeit der vollendeten Ausdruckskraft von Intention und Realisation repräsentiert. Duchamp nennt dies den persönlichen „Art Coefficient“⁴; also der arithmetischen Relation zwischen dem unintendiert Ausgedrückten und dem unausgedrückten, aber Intendierten. Der „Creative Act“⁵ endet aber nicht mit der Veröffentlichung des Werkes und findet allein in der Künstlerpersönlichkeit statt, sondern vollzieht sich in seiner Vollendung auch und unbedingt in einer Zuschauerschaft. Die Rolle des Betrachters setzt den Prozess fort und vollendet ihn erst. Er bringt das Kunstwerk in Kontakt mit der externen Welt, indem er es betrachtet, interpretiert und bewertet. Die Aufgabe des Betrachters liegt also in der Wertung auf ästhetischer Ebene und der Konstaterung des Zustandekommens der inneren Materie die Kunstwerk geworden ist. Da der Künstler diese

⁴ Marcel Duchamp, *The Creative Act*, 1957, in: Robert Lebel, *Marcel Duchamp*, New York, Paragrapic Books, 1959, S. 78

⁵ Ibid., S. 77

Aufgabe nicht selbst bewerkstelligen kann, er dazu nicht fähig ist, erfordert das Kunstwerk einen Betrachter, der diese Aufgabe vollzieht. Ohne einen Betrachter ist ein Kunstwerk noch nicht existent.

Mir gefällt die Annäherungsweise des Aufstellens eines mathematischen Terms, um die Problematik des inneren und äußeren Streits des Künstlers im Werkprozess auszudrücken um ihn gewissermaßen benennen zu können. Gleichzeitig soll deutlich sein, dass dabei keine Berechnung mit natürlichen Zahlen möglich ist. Jedoch liegt in jenem Koeffizient verborgen, dass der Zuschauer beim Betrachten des Kunstwerkes durch seine individuelle Interpretation den Koeffizienten in eine Einheit auflöst und das Werk somit vollendet.

Die mediale Kraft eines Künstlers muss meiner Meinung nach nicht zu wörtlich verstanden werden, jedoch erkenne ich in meinem eigenen Schaffen als Künstler just diese vage Erinnerung, die eine leere Erinnerung ist, wenn ich bei der Analyse eines Werkes über Entscheidungen von Material, Aussehen und dergleichen des Werkes spreche. Dass diese Unfähigkeit das eigentliche Potenzial des Kunstwerkes bedeuten kann, macht die Motivation für mein Schaffen aus, denn ein Betrachter kann durch seine Einschätzungen dem Kunstwerk einen Namen geben und es bewerten und einordnen. Dass ich als Künstler damit nicht einverstanden sein muss, steht hier nicht mehr zur Debatte und entzieht sich meinem Einfluss und Vermögen. Mein *Kopfinhalt* ist also dem Werk inhärent und kommuniziert mit dem Zuschauer. Dass diese Kommunikation

je nach Betrachterpersönlichkeit verschieden und unterschiedlich ausfallen kann, tut der Qualität des Werkes keinen Abbruch.

Insofern das Bewerten und Interpretieren des Publikums ein Urteil über ein Kunstwerk formt, muss eine nähere Betrachtung erfolgen, auf welche Weise die Zuschauerschaft zu jenem Urteil kommt. Zu diesem Zweck ist die Idee des von Umberto Eco geprägten Begriffs des offenen Kunstwerks eine interessante Abhandlung, die den Vorgang des Kommunizierens zwischen Betrachter und Betrachtetem beinhaltet.

Es scheint mir interessant, die Perspektive des schaffenden Künstlers (Marcel Duchamp) in diesem Aspekt in Einklang bringen zu können mit der Perspektive des Theoretikers und Philosophen (Umberto Eco), der von der Perspektive eines Betrachters ausgeht. Beide scheinen sich hier einig zu sein, und wollen, dass ein Publikum das Kunstwerk vollendet. Aus der Künstlerperspektive benötigt er einen Betrachter und der Betrachterperspektive bedarf anscheinend das Kunstwerk.

Umberto Eco (1932 - Kommunikation zwischen Werk und Rezipienten

Die Kommunikation zwischen Betrachter und Werk, die nach Duchamps Meinung das Werk zur Vollendung führt, unterliegt bei Umberto Eco in „Das offene Kunstwerk“⁶ einer näheren Betrachtung. Eco begrüßt Duchamps Aussage, dass der Betrachter einen Beitrag zum Schöpfungsprozess des Werkes liefert⁷ und stellt diese Ansicht als Teil seines Ausgangspunkts für das Modell des offenen Kunstwerks dar.

Auf welche Weise also kann jemand mit Kunst kommunizieren? Beziehungsweise: Auf welche Weise kommuniziert das Kunstwerk mit seinem Betrachter?

Eine Poetik des offenen Kunstwerks. Unter Poetik versteht er hierbei nicht den klassischen Terminus der Untersuchung der sprachlichen Strukturen literarischer Werke, sondern die Modalität des Erzeugungsaktes, „der ein Objekt in Hinblick auf einen Konsumtionsakt konstituieren möchte.“⁸ Die Modalität des Erzeugungsaktes bezeichnet den vom Künstler aufgestellten Plan, der bei jedem Werk variiert und keinen festgeschriebenen Regeln untergeordnet ist. Dieser Plan, wenn er unausgesprochenen bleibt, kann durch eine Strukturanalyse des Werkes verdeutlicht werden. Nämlich indem der

⁶ Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977

⁷ Vgl. Ibid., S. 158 Fußnote

⁸ Ibid., S. 10

Betrachter aus der Weise, wie es gemacht ist, erschließt, wie es gemacht sein wollte. Der Betrachter geht quasi auf die Suche nach dem ursprünglichen Plan des Künstlers. Das Kunstwerk ist ein Indikator der Spur einer Intention, der Vermittlung einer Tendenz. Auch hier sehe ich eine Ähnlichkeit zum Art Coefficient von Duchamp über das Kunstwerk als Resultat des unintendiert Ausgedrückten und dem unausgedrückten, aber Intendierten.

Eco nennt es die Spur einer Intention: das Kunstwerk ist die Spur von dem, was es sein wollte, und von dem was es endgültig tatsächlich ist. Diese Spur gilt es für einen Betrachter zu suchen.

Das offene Kunstwerk könnte man also als Synonym für die Suche nach dem Plan nennen. Dabei geht es weniger um die Art und Weise wie künstlerische Probleme gelöst werden, sondern mehr, auf welche Weise die Probleme gestellt wurden.

Eco unterstellt jedem Betrachter eine subjektive Wahl der Meinungsmöglichkeit. Der kulturelle Hintergrund des Betrachters, aber auch des Künstlers spielt hier eine wichtige Rolle.

Da Betrachtungen von Kunst „... eine selbständige Mitwirkung des Rezipierenden, oft eine stets variable Rekonstruktion des angebotenen Materials verlangen“⁹, ist das Ergebnis kein einheitliches, sondern ein Möglichkeitsfeld; eine Spiegelung der allgemeinen Tendenz unserer Kultur.

Ein Künstler verrät ebenso durch sein bildnerisches und sprachliches Vokabular immer die kulturellen Einflüsse der Zeit, auf die er reagiert. „Ein offenes

⁹ Ibid., S. 90

Kunstwerk stellt sich der Aufgabe, uns ein Bild von der Diskontinuität zu geben: es erzählt sie nicht, sondern *ist sie*.¹⁰ Diskontinuität bedeutet hier das Endliche der Phänomene der wissenschaftlichen Welt mit ihren Errungenschaften, also deren möglichen Wandel. Kunst erhält die Funktion einer epistemologischen Metapher. Sie hat die Möglichkeit das Definitive des Weltbilds zu hinterfragen, da stets neue Errungenschaften der Wissenschaft unser Weltbild formen und verändern. Das Kunstwerk zeigt uns, wie es diese Welt sieht und ermöglicht dem Betrachter eine Vermittlung zwischen einer abstrakten Wissenschaft und der künstlerischen Materie. Dabei kann auf die absolute Korrektheit der Wiedergabe neuer wissenschaftlicher Begriffe durch das Kunstwerk verzichtet werden. Dennoch erkennt man die potenziell umwälzende Bedeutung von ihnen. Ein solches Kunstwerk zeigt uns, dass Aspekte der Welt nicht absolut sind, sondern veränderlich und mit welcher Art von Umwälzung es sich beschäftigt und somit in welcher Zeit es entstand.

Einer Kommunikation zwischen Betrachter und Werk liegt zugrunde, dass Objekte Botschaften - *Information* und *Bedeutung* - aussenden.

Eco bedient sich hier der Formulierung der informationstheoretischen Errungenschaften, die ich hier nicht näher beschreibe, sondern kurz den Unterschied zwischen *Bedeutung* und *Information* aufzeige:

Die *Bedeutung* einer Botschaft liegt bei einer Kom-

¹⁰ Ibid., S. 165

munikation zu praktischen Zwecken vor, beispielsweise bei Verkehrszeichen. Sie werden eindeutig verstanden und akzeptiert, sodass keine Missverständnisse oder persönliche Deutungen möglich sind. „Die Bedeutung ist umso klarer und eindeutiger, je mehr ich mich an Wahrscheinlichkeitsregeln und an Organisationsgesetze halte, die vorher festgelegt sind - und durch Wiederholung der vorhersehbaren Elemente bekräftigt werden.“¹¹

Mit *Information* bezeichnet Eco die Vielfalt der möglichen Bedeutungen der künstlerischen Kommunikation und der ästhetischen Wirkung.

„... je mehr die Struktur unwahrscheinlich, mehrdeutig, unvorhersehbar, ungeordnet wird, desto mehr nimmt die *Information* zu.“¹²

Der Betrachter erfreut sich im Idealfall seiner Freiheit, die vom Werk ausgelöste Botschaft und unbewusste Projektion aufzunehmen und eine entdeckungsreiche Transaktion und Interpretation einzugehen.

Es gibt aber eine Schwelle zum Jenseits der Informationen, wo diese zu einem Rauschen werden. Wenn also die Informationsmenge so groß wird, dass eine Überlagerung des Reichtums an Information passiert, die nicht mehr interpretierbar ist, ist überhaupt keine Information mehr enthalten. Das Auge findet keinen Hinweis mehr auf eine Ordnung.

In diesem Fall doch noch eine Kommunikation möglich zu machen, erfordert, das Gleichgewicht

¹¹ Ibid., S. 168

¹² Ibid.

zwischen einem Minimum an Ordnung dem Rauschen gegenüber zu stellen.

Auch ein *Rauschen* kann noch als Signal qualifiziert werden, nämlich dann, wenn ich als Betrachter ein Minimum an Intention unterstelle. Wenn nämlich rohes Material in den musealen Kontext gebracht wird, ist das Minimum an Intention erfüllt und wird das Material zum Artefakt.

Dennoch wird es für den Rezipienten schwieriger auf eine Kommunikation im Ecoschen Sinne einzugehen. (Schönheit vs. Vitalität.)

Vitalität als Negation der Form, wie die tachistische Kunst hervorhebt, macht es für Betrachter unseres Kulturkreises schwierig anzunehmen. Eco spricht von unserer Kultur als jene, die die unbedingte Vitalität noch nicht erwählt hat. Stattdessen lebten wir in einer Kultur, die die Freiheit zur visuellen Assoziation gemäß bestimmter suggestiver Intentionen vollziehe. Ein Betrachter erfreue sich der suggerierten Reize im Kunstwerk, über diese Freude reflektiere er, und den Gegenstand, der diese Freude hervorruft, beurteile er.

Quintessenz von *Kopfinhalt* an den Leser:
Ein Kunstwerk ist solange Kunstwerk, bis es zum
Rauschen wird.

Es wirft sich mir die Frage auf, was passiert, wenn es für einen Betrachter tatsächlich zu schwierig wird, ein Kunstwerk lesen zu können. Die Theorie von Umberto Ecos Modell des offenen Kunstwerks bleibt eben nur ein hypothetisches Modell, wie er auch selbst betont. Er schreibt in seinem Vorwort

von „Das offene Kunstwerk“, dass sein theorethisches Konstrukt keinen Anspruch auf praktische Umsetzung erhebe.

Mein Interesse liegt doch größtenteils im Praktischen. Wäre es schade, wenn sich die Theorie gar nicht umsetzen ließe? Worin liegt dann noch der Sinn des Aufstellens einer Theorie, die sich selbst von Beginn an relativiert?

Bei Duchamp klang die Idee noch weitgehend optimistisch und wahrhaftig.

Eine Meinungsbildung über Theorien sei gewiss dem Einzelnen überlassen im Heutzutage des Ein- und zwanzigsten Jahrhunderts.

Ist heute nicht die Freiheit größer denn je, mit der wir unser aller Leben gestalten und bestimmen können?

Sollte demnach jeder seine eigenen Theorien aufstellen dürfen?

Ist möglicherweise diese große Freiheit mehr Fluch als Segen?

Weil dies eine Thesis ist, befindet auch ich mich auf dem Weg der Theorie. Mein Weg der Theorie sucht nach einer größeren Praxisbezogenheit und meinem persönlichen Konsens. Daher werde ich im folgenden Kapitel eine Theorie der Neuzeit (Neuzeit nenne ich die Zeit seit dem Zeitpunkt meiner Geburt bis heute) beleuchten, die den Gedanken der Interaktivität von Umberto Eco ins Gegenteil verkehrt. Es ist der Begriff der Interpassivität. Ein Term, der vor allem aus einer Kultur mit großer Entscheidungsfreiheit und vielleicht einer resultierenden Phlegmatik erwachsen kann. Einer Freiheit (vielleicht mündend in eine phlegmatische

Langeweile), die den Menschen ob der Überfülle der Entscheidungsmöglichkeiten in eine Entscheidungshilflosigkeit treiben kann und er sich demzufolge einer „Hilfe-Instanz“ untertan vorfindet. Man sucht nach Entlastung. Entlastung nicht nur im Konflikt der Entscheidungsfindung (mit einer möglichen einhergehenden Entscheidungsfurcht) der Tätigkeiten, sondern auch im Konflikt des Wie soll ich reagieren, empfinden, genießen und wahrnehmen.

Der Klappentext zu Gijs van Oenens (1959 -), „Nu even niet! Over de interpassieve samenleving“ fasst meine Einschätzung auf vortreffliche Weise zusammen.¹³

¹³ „Na de bevrijdende jaren zestig en zeventig hoeven we niet meer aan traditionele normen te voldoen. Emancipatie en democratisering zorgen ervoor dat we die normen steeds meer zelf mede kunnen bepalen. Die lust is thans echter in een last aan het veranderen, stelt filosoof Gijs van Oenen. Omdat we nu voor zo veel aspecten van het maatschappelijk en het persoonlijk leven medeverantwoordelijkheid moeten dragen, gaan we leiden aan emancipatoire moeheid. We krijgen genoeg van die last van de eigen normen, en zeggen: ‚Nu even niet!‘ We weigeren, zoals een springpaard dat weigert voor een hindernis. In een synthese van filosofie, sociale wetenschap en maatschappijgeschiedenis beschrijft Gijs van Oenen deze tragiek van de geslaagde emancipatie‘. [...] Uiteindelijk gaat het om de vraag hoe we in het reine kunnen komen met de onvoorzien en onbedoelde gevolgen van een emancipatoire en democratische cultuur die we zelf hebben gecreëerd.“ in Gijs van Oenen, *Nu even niet! Over de interpassieve samenleving*, Amsterdam, Van Gennep, 2011

Interpassivität

Delegation der Empfindungen

Interpassivität ist ein Begriff, den der österreichische Philosoph Robert Pfaller (1962 -) als einer der gegenwärtigen Hauptvertreter, ausgehend von unter anderem den Theorien des Philosophen, Kulturkritikers und Theoretikers der lacanschen Psychoanalyse Slavoj Žižeks (1949 -), in den 1990er Jahren aufkommen lässt und im Jahr 2000 veröffentlicht¹⁴.

Interpassivität bedeutet ein Delegieren von eigenen Handlungen und Empfindungen an eine externe Instanz.

Psychologisch betrachtet ist Interpassivität eine Flucht vor der eigenen Empfindung. Die interpassive Person delegiert ein Genießen an einen anderen und empfindet dies dennoch als Lust. Hier liegt eine Flucht aus Angst vor dem eigenen Lustempfinden¹⁵ vor. Sie schützt denjenigen vor der Verunsicherung, das echte Gefühl zu erleben.

Ich widme mich der Interpassivität hier in ihrer kunst- und kulturphilosophischen Dimension. Interpassivität bezeichnet dann ein eigenartiges Alltagsverhalten. Etwas, das wir selbst erfahren kön-

¹⁴ Robert Pfaller, *Interpassivität. Studien über delegiertes Genießen*, Wien, Springer, 2000

¹⁵ *Jouissance* im Sinne Jaques Lacans, vgl. Dylan Evans, *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, Wien, Turia + Kant, 2002. •Der Vollständigkeit halber sei hier Lacans psychoanalytischer Ansatz erwähnt, aber nicht weiter behandelt, denn das sollte bedeuten das die gesamte westliche Kultur pathologisch typiert werden müsste.

nen oder wollen, überlassen wir etwas oder jemand anders, auch wenn es um positive Erfahrungen des Genießens geht. Als Beispiel ist das Fernsehen von situation comedies zu nennen, bei denen das Lachen als Reaktion „aus der Dose kommt“. Der Fernseher lacht im Namen unser. (canned laughter). Ein anderes Beispiel ist das Aufnehmen von Fernsehsendungen, um sie später ansehen zu können, was meist nicht passiert. Der Videorecorder „guckt“ statt uns die Sendung. Trotzdem kontinuieren wir als Menschen des Einundzwanzigsten Jahrhunderts diese nutzlosen Handlungen. Sie werden zu Ersatzhandlungen. Robert Pfaller sieht hier eine doppelte Substitution: Das ursprüngliche echte Genießen (Beispiel: Fernsehen), wird delegiert an etwas oder jemanden (Beispiel: Videorecorder), der „in unserem Namen“ genießt. Dieses Genießen gilt nicht mehr uns, sondern unserem Ersatz. Trotzdem erfahren wir selbst auch einen Genuss, der auf andere Art ein Ersatz ist: Wir genießen die Handlung des Delegierens des Genusses selbst.¹⁶

Interpassiver Delegierung ist nach Pfaller außerdem eine Verleugnungshaltung inhärent: Einerseits delegieren wir ein Genießen, andererseits geben wir vor, nicht zu glauben, dass dieses Delegieren wirklich passiert. Es handelt sich also um zwei Niveaus: Delegieren des Genießens und Delegieren der Bekennnis des Delegierens. Eine doppeltes Abgeben

¹⁶ Vgl. Robert Pfaller, *Interpassivität. Studien über delegiertes Genießen*, Wien, Springer, 2000, S. 49 - 84

also, welches eine *diebische Freude*¹⁷ hervorbringt über den Zustand, beiden Pflichten heimlich entkommen zu sein. Auch hiervon distanzieren wir uns und ignorieren den Glaube an die *diebische Freude*, denn niemand werde ihn für sich reklamieren. „Jeder hält einen anderen für den ‚wirklichen‘, naiven Gläubigen – ohne dass dieser aber existieren muss“¹⁸

Interpassivität stehe laut Pfaller dem von der Psychoanalyse untersuchten Erscheinungsbild des Feticismus und der Zwangshandlung nahe. Es seien Ersatzhandlungen, die einem intrapsychischen Konflikt entsprängen. „Das Delegieren [...] bringt nicht [...] nur einen Teil einer verlorenen, größeren Lust wieder. Vielmehr befriedigt es in vollem Maß die Unlust, die mit dem Genuss verbunden ist.[...] Das Genießen der durch sich selbst verwehrten Wünsche [...] wird als doppelt determiniertes zwingend: Es spricht alles zugleich für das Genießen wie auch dafür, dass es in den ihm selbst innenwohnenden Beschränkungen gehalten wird.“¹⁹

Am Rande ist festzuhalten, dass Interpassivität zwar seit des Aufkommens der Emanzipation (nach Pfaller durch den Kapitalismus; nach van Oenen, wie im Folgenden deutlich wird, durch den Neolibera-

¹⁷ Robert Pfaller, *Die Illusionen der anderen. Über das Lustprinzip in der Kultur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002, S. 41 -43

¹⁸ Robert Pfaller, *Ästhetik der Interpassivität*, Hamburg, Philo Fine Arts, 2008, S.32 •referierend an Octave Mannoni (1899 - 1989), *Je sais bien ... mais quand-même*, La Croyance, in *Le Temps Modernes*, April, S. 1262 - 1286

¹⁹ Ibid., S. 82 - 83

lismus und die Aufklärung) argumentiert wurde, aber eigentlich schon, seit es den Menschen gibt, anwesend war. Trotzdem ist sie eine Reaktion und Verweigerung auf die kulturelle Ordnung, in der sich der Mensch befindet.

Gijs van Oenen sieht dies allerdings differenzierter. Interpassivität ist keine *Selbstvergessenheit*, sondern eher ein Verhalten gegen unser Selbstbild. Er behauptet außerdem, dass die Entstehung mit der Entdeckung der Interpassivität historisch zusammenhängt. Van Oonen fügt Pfalters Theorie also einen Aspekt hinzu, der von Pfaller nicht ausgesprochen wird: Die heutige Gesellschaft ist nicht einfach so zunehmend interpassiv, sondern gleichzeitig zunehmend (verpflichtet) interaktiv (zu sein). Eine steigende Interaktivität gehe laut van Oenen mit einer wachsenden Interpassivität einher. Es scheint mir schlüssig, die Interpassivität als Reaktion auf die Interaktivität, Selbstbestimmung, Emanzipation und Demokratisierung (die allesamt ebenso ein Produkt vorangegangener historischer Entwicklungen sind) zu sehen. Interaktivität ist also die konkrete Entwicklung durch (und von) Emanzipation und Demokratisierung. Interpassivität wiederum ist hierauf eine Reaktion und ein Ausdruck des Zeitgeistes. Ein Mehr an gesellschaftlichem Druck auf das Subjekt, sich selbst zu emanzipieren, individuelle Normen aufzustellen und denen zu folgen, kurz: zu interagieren, folgt die wachsende Hilflosigkeit beziehungsweise Abwehrhaltung in Form von Interpassivität, denn wir wollen die Interaktivität

schließlich gerade nicht aufgeben.²⁰

Jede Kunstbetrachtung ist interaktiv. Das vorangegangene Kapitel zeigt, auf welche theoretische Weise dies von statthaften gehen kann, auch wenn Umberto Eco dies nicht wörtlich „Interaktivität“ nennt, sondern Theoreme der Informationstheorie benutzt. Wir gehen also aus von einer Interaktivität: Der Betrachter bemüht sich seines persönlichen Urteils und seiner Interpretation des Kunstwerkes.

Ein wirklich interaktives (Performance-) Kunstwerk, welches den Betrachter physisch benötigt um zu funktionieren, um also nicht nur betrachtet zu werden, sondern auch teilweise produziert zu werden, macht sich abhängig von dessen Aktivität und Wille. Das interaktive Kunstwerk gibt einen Teil seiner künstlerischen Leistung an den Betrachter ab.

Ein interpassives Kunstwerk wird nach Pfaller und Žižek interpassiv genannt, wenn das Kunstwerk selbst auch noch den Teil des Betrachtens übernimmt. Das Werk wäre dann fertig produziert und auch fertig konsumiert. In ihm ist die notwendige Aktivität als auch die erforderliche Passivität enthalten. Der Betrachter kann sich sozusagen passiver als passiv verhalten. Dagegen sagt van Oenen, dass wir Interaktivität nicht abschaffen wollen, sondern abgeben an das Kunstwerk. „In mijn op-

²⁰ Vgl. Gijs van Oenen, *Interpassiviteit als uitdrukking van de tijdgeist* und *Interpassieve uitbesteding door interactieve overbelasting* in: *Nu even niet! Over de interpassieve samenleving*, Amsterdam, Van Gennep, 2011, S. 55 - 60

vatting staat interpassiviteit derhalve voor het uitbesteden van interactiviteit door de bezoeker aan het kunstwerk.“²¹

Als Beispiel wird die griechische Tragödie genannt, worin der Chorgesang die Rolle des Reagierens/Empfindens auf das Spiel übernimmt. Von Lacan 1959/69 mit dem Beispiel der *Antigone* präluidiert und 30 Jahre später durch den Žižek zitierten Robert Pfaller (wieder) entdeckt: „Offenbar wollen die* sich lieber vertreten lassen als selbst zu lachen bzw. selbst Furcht und Mitleid zu empfinden. Sie wollen ihre „Katharsis“ lieber extern, über Stellvertreter, abwickeln, als sie am eigenen Leib zu erleben. Das Delegieren empfinden sie dann, wie Žižek schreibt, als „das Schöne daran“.²² * Zuschauer

Aber nicht nur das Kunstwerk ist die interpassive externe Instanz, sondern ist dies im Bereich der gegenwärtigen Kunst die scheinbare Aufgabe der „immer zahlreicher werdenden Kuratoren[,] ein Betrachter-Ersatz, fertig mitgelieferte, eingebaute Betrachter der Kunstwerke[.]“²³ Es gebe kaum noch Kunstmanifestationen, die ohne einen Kurator auftreten können. Dies sei eine Folge des Erfolgs der interaktiven Kunst, wodurch der Betrachter zu aktiven Partizipierendem transformiert ist. Dadurch ist der „bloße Betrachter“ weggefallen und dessen Rolle wird nun von den - im Namen der nicht mehr vorhandenen betrachtenden Besucher auftretenden - Kuratoren übernommen.

Frank Vande Veire nimmt in Essays und Artikeln letzteren Gedanken auf.

²¹ Ibid., S. 58

²² Robert Pfaller, *Ästhetik der Interpassivität*, Hamburg, Philo Fine Arts, 2008, S. 292

²³ Ibid., S. 32

Die Kunstszenz Reaktionen der Beteiligten

In seinem kontrovers kommentierten und diskutierten Pamphlet über die Kunstwelt²⁴ beobachtet der flämische Philosoph und Kunstkritiker Frank Vande Veire (1958 -), dass eine Verschiebung der Rollen in der Kunstwelt stattfindet.

Vande Veire beschreibt sein Ärgernis über die scheinbare Wiedererlangung des Mitspracherechtes der ‚Erlebnisindustrie‘ an der Kunstkritik und über jene, die diese Situation beständig bekräftigen.

Kunstkritik sei zur puren Ironie geworden, die nur noch mit Distanz und Zurückhaltung posiert, sich jedes Standpunktes enthält und jede konkrete Meinung meidet und relativierend auflöst. So sieht er in der Rolle des Künstlers einen diplomatisch schweigenden Snob, der sich, wohlfühlend in dieser Situation, die ihm freie Hand lässt um Kunstwerke zu produzieren, kritischen Worten nie etwas entgegen zu setzen müsste, befindet.

Ausstellungsleiter, Museumsdirektoren, Galeristen, Kunstsammler, Kritiker und die Zuschauerschaft fänden sich in dem Glauben, dass Kunst zu einer demokratischen, offenen, toleranten Gesellschaft beitrage. Die Funktion des Wachrüttelns der Menschen aber sei laut Vande Veire in der Kunst zum regelrechten Fetisch geworden. Kritikausüben sei bloßes Haltungannehmen in Form von Skepsis gegen

²⁴ Frank Vande Veire, *I Love Art, You Love Art, We All Love Art, This is Love. Een pamflet over de kunstwereld*, Gent, 2003, u.a. veröffentlicht in: *HTV De Ijsberg*, Nr.47, April-Mai 2003

alle Theorien und Meinungen im Gegenüber der Aura der Kunst geworden, statt dass Kritik analysiert und beleuchtet. Nichts müsse mehr Hand und Fuß haben. Im Gegenteil: Man scheue sich davor, Statements auszusprechen. Jede Meinung sei interessant und gleich viel wert. Das gefährliche daran sei, dass die Kunstszenen sich an sich selbst belustige und durch lauter Diversität keine Anhaltspunkte mehr greifbar seien. Ein Tabu der Reflexion.

Wir sprechen dem Publikum ihre Wesenheit ab. Wenn jeder Kunst als Ausformung einer funktionierenden Gesellschaft bejaht, kann man sagen, dass es ihnen nicht gegönnt wird, über die Berechtigung von Kunst nachzudenken. Wenn jeder denkt, dass Kunst notwendig ist, kann es genauso gut niemand sein. Es muss legitim sein zu sagen, dass Kunst hier und da nicht anregend ist. Und, wenn man dies sagt, dass das nicht schlimm ist. Die Kunstkritik weckt die Illusion, dass es nicht am Kunstwerk, sondern am Betrachter läge, wenn ein Werk nicht direkt anziehend gefunden wird. Auch werde mitunter geregelt, dass der Betrachter „richtig“ auf ein Werk zu reagieren hat, indem schon der Titel die Implizierung der passenden Reaktion vorgibt, wonach der Zuschauer sich richten darf.²⁵

²⁵ Frank Vande Veire gibt ein Beispiel des Werkes von Jan Fabre „Heaven of Delight“: „de titel zegt zelf hoe hemels het werk is en hoezeer het ons in verrukking brengt. Zoals men in Amerikaanse komedies in onze plaats lacht, is de titel verrukt in onze plaats, hij fluitert ons toe dat alleen verrukking hier passend is.“, Frank Vande Veire, *I Love Art, You Love Art, We All Love Art, This is Love. Een pamflet over de kunstwereld*, Gent, 2003, S. 5

Ohne dass Vande Veire Begrifflichkeiten von Interpassivität benennt, sehe ich eine starke Übereinstimmung der Grundstimmung mit dieser, die ähnliche Phänomene zustande bringt. Ob diese Phänomene aber neben keinerlei anderen Phänomenen bestehen, kann bezweifelt werden. Die negativen Tendenzen in der Welt des zeitgenössischen Kunstapparates sind höchstwahrscheinlich zurecht diagnostiziert worden und auch ich fühle Übereinstimmung im Anklang der Gesellschaft als eine durch Demokratisierungs-, Selbstverwirklichungs-, Toleranz- und Emanzipationspflicht Beeindruckte. Was mir aber auffällt ist, dass sowohl Pfallers Interpassivität als auch Vande Veires Pamphlet einen ungeheuer großen Widerspruch mit sich gebracht hat. In Live-Interviews im Radio konnten Zuhörer auf Robert Pfaller reagieren und widersprachen ihm oft. Das Leben sei nicht so schlecht, wie Pfaller behauptete und man könne durchaus aktiv genießen. Vor allem, da Interpassivität ein neuer Begriff ist, wird er im Jetzt des Entstehens von uns geformt und diskutiert. Das Schöne daran ist, dass wir die Kontroverse mitgestalten können. Wo wären wir ohne die politische und kulturelle Umwälzung der Sechziger und Siebziger heute? Wäre die Kirche noch immer die letzte Zuflucht und Erkenntnis? Viele bezweifeln von Vornherein die Notwendigkeit der Begriffschöpfung „Interpassivität“. Frank Vande Veire hat nach seiner Veröffentlichung des Pamphlets ebenso in Zeitschriften Artikel als Reaktion auf seinen Text bekommen, was nachzu vollziehen ist, denn Vande Veire hat auf polemische Art und Weise mehrere Künstler kritisiert, die von

den Medien zu einer Reaktion aufgefordert wurden.

Die Perspektive des Philosophen möge vielleicht durch seine eigene Beharrlichkeit zu keinem anderen Ergebnis kommen, als dem des Schwarz-Weiß Denkens, da Theorien so am besten formuliert werden können. Wenn die Theorie zudem lautet, dass zu viel Grau gedacht werde, liegt nahe, dass man nicht im Schatten ebensolcher Nuancen argumentieren kann. Es ist paradox, nach einheitlicheren Werten und Normen zu verlangen, wenn man die Instanz der Autorität nicht mehr außerhalb seiner selbst suchen kann. Denn ist man selbst derjenige, der sich Anhaltspunkte wünscht, dann kann man nur selbst dafür sorgen, sie zu verfassen und selbst zu befolgen. (Jede Utopie ist immer auch eine Hierarchie)

Vielleicht sollte man sich nicht zu sehr zwingen, glücklich und selbstverwirklicht sein zu müssen, sondern zu dürfen, wenn es einem passt?

Könnte man laut Vande Veires Pamphlet der großen Relativierung von Kunst durch die Kunstszene von Hegels Ende der Kunst oder auch vom Ende der Philosophie sprechen?

Es gibt doch schließlich immer noch Kunst, selbst sei ihr Tod prophezeit. Und es gibt immer noch Philosophie.

Wozu machen wir Kunst und wozu lohnt es sich, über das Leben nachzudenken?

Doch nicht bloß, um zu konstatieren, dass die Menschheit müde geworden ist, sondern um sich bewusst zu werden, dass die Gefahr der Müdigkeit drohen kann. Und dass es Zeit ist, sich zu besinnen,

welche Rolle man in der Kunstwelt spielt und ob man seinen eigenen Werten noch treu bleibt. Um seiner inneren Stimme zu folgen? Vielleicht.

Möglicherweise halten Philosophie und Kunst einander wach...

Sprechen über Kunst

Denken über Kunst und Sprache

Anne-Kathrin Meyer: Guten Tag, Herr Good. Sie sind Schweizer Philosoph und waren Professor für Philosophie an der Kunstakademie Düsseldorf. Ich sagte, Philosophie und Kunst halten einander wach. Was halten sie davon? Wozu kann Philosophie mir als Künstler nutzen?

Paul Good: Wie in einem Gemischtwaren-Laden wird jeder darin für sich etwas entdecken, was er für seine künstlerische Tätigkeit verwenden kann.²⁶

A. M.: Ist Philosophie dann etwa höher angeordnet als Kunst? Ist sie weiser als die Kunst?

P. G.: Philosophen behaupten, über den Sinn von diesem und jenem, ja über den Sinn im Ganzen Bescheid zu wissen. Ich bin skeptisch, daß es von Sinn jemals ein Wissen geben kann.²⁷

A. M.: Jeder kann philosophieren?

P. G.: Wer redet ist nicht tot.²⁸

A. M.: Dann sollte ich einfach immer reden, um lebendig zu bleiben?

²⁶ Paul Good, *Die Unbezüglichkeit der Kunst*, München, Fink, 1998 , S. 89

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid., S. 90

P. G.: Wer hingegen nur so dahinredet, kann sehr wohl schon wie tot sein.²⁹

A. M.: So einfach ist es also doch nicht. Wie dann reden?

P. G.: Lebendig ist er gerade in dem Maße, in welchem er der Rede etwas abgewinnt, das Kunst heißt.

Der Dichter nennt sodann auch den Grund, warum wir (so) reden sollten: die Not, die unser Da-sein ausmacht, zwingt uns. Kunst als Heilmittel des Lebens?³⁰

A. M.: Ja, genau. Ist das so? Zumindest in meinem Leben ist Kunst, wenn nicht Heilmittel, ein Stück weit sozusagen Erleichterung.

P. G.: Derweil die Künste gerade das beste Heilmittel gegen den Platonismus darstellen, insofern sie das, was sie tun, in einem Material, in Raum und Zeit, in einem Medium realisieren. ...³¹

A. M.: ... Oh, ich weiß gerade nicht, was Platonismus bedeutet. Anti-Material; Leere? Was bedeuten die Künste als Anti-Platonismus?

P. G.: ... Sie sind das Ja zur Zeit, oder, wie es George Kubler in einem Buchtitel einmal zu verstehen gab, *Form der Zeit*. Ich fixiere Sinn nun wahrlich

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid., S. 92

nicht auf Form. Werk ist Form, Kunst ist mehr, ist lebendige Kraft, ist tätige Wissenschaft parallel zu derjenigen der Natur.³²

A. M.: Das Sprechen über Kunst ist manchmal schwierig... Macht das überhaupt Sinn?

P. G.: Wie geht's? Sie lächelt mit Augen und Mund. Ich weiß, es geht ihr gut.³³

A. M.: Wie bitte?

P. G.: Aber wir wollten doch reden, über Sinn, über Kunst. Im Blick darauf kommt alles Sagen, Wissen, Bewußtsein erbärmlich zu spät, es sei denn, das Sagen selber ereignet sich im Sagen intransitiv ...³⁴

A. M.: ... Moment. Intransitiv bedeutet laut Duden: nicht zielend. Ok.

P. G.: ... Erst in zweiter Linie ist es dann ein Sagen von etwas. Ein bloßes Reden über oder von etwas mündet, was Kunst und Sinn betrifft, allemal in die Klage ihrer Abwesenheit.³⁵

A. M.: ... der Abwesenheit von Kunst im Sagen von Kunst. Dann muss ich aufpassen, was ich sage. Dann muss ich alles denken und nicht aussprechen, sodass Kunst nicht verloren geht... Hmm Aber ich

³² Ibid.

³³ Ibid., S. 94

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid.

muss reden, sonst bin ich tot, haben wir vorhin gesagt.

P. G.: In den besten Momenten allerdings schafft die Philosophie eine zu der in den Künsten näher oder entfernter parallel liegende Sprachgestalt, wenn ihr zum Gedanken auch das rechte Wort gelingt.³⁶

A. M.: Mir als Nicht-Philosoph kann oder muss das rechte Wort also nicht gelingen?

P. G.: Man denkt vielleicht unwillkürlich an das Gestammel mancher Mystiker.³⁷

A. M.: Denen gelingt das rechte Wort auch nicht recht? Muss mir als Künstler denn das rechte Wort gelingen?

P. G.: [Du wirst] dadurch ermutigt, eigene Strategien der Befriedigung zu entwickeln.³⁸

A. M.: Was ist Kunst und was ist ein „guter“ Künstler?

P. G.: Ganz offensichtlich liegt es nicht an Formen, ob etwas Kunst oder nicht Kunst ist. Aber Form fehlt natürlich nicht.³⁹ Wie sagte Schelling? Daß die Fülle der Form die Form selbst aufhebt. Daß das, wodurch ein Werk schön ist, nicht mehr Form

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid., S. 95

³⁸ Ibid., S. 96

³⁹ Ibid., S. 98

sein kann.⁴⁰

Daß der [Künstler] (...) dem Markt, dem Erfolg, der Anerkennung nicht verfallen ist, vielmehr den einsamen Weg der Erkenntnis zu Ende geht, das ist eine ebenfalls wichtige Bedingung für die überwältigende Wirksamkeit des Werks.⁴¹

A. M.: Den Weg der Erkenntnis zu Ende gehen... Das gelingt vermutlich nicht oder mündet in bloßer Vermutung scheint mir. Das philosophische Denken scheint mir oft so fern vom Kunst machen.

P. G.: [Das] heißtt, daß Kunst gerade nicht die Bezuglichkeit des Denkens der Philosophie mitmacht (innerhalb welcher auch noch „das Nichts“ einen festen Platz zugewiesen bekommt, ein Etwas ist).⁴²

A. M.: Ja, genau, die Kunst muss da nicht mitmachen. Das ist Ihr Genre, Herr Good. Aber ich finde es interessant, dass wir darüber sprechen.

P. G.: Der Philosoph hält, im Unterschied zum Schaffenden, eine Preisgabe des Denkens nicht für möglich. Dem Pathos des Denkens verfallen gibt es Leere, nichts an Bedeutung, dazu noch vermutet als „Fülle“ und „Kraft“, überhaupt nicht.⁴³

A. M.: Als Künstler mache ich demnach also den Pathos des Denkens auch nicht mit.

⁴⁰ Ibid., S. 101

⁴¹ Ibid., S. 99

⁴² Ibid., S. 118

⁴³ Ibid., S. 119

Maurice Merleau-Ponty sagt in „Lob der Philosophie“: Das Hinken des Philosophen ist seine Tugend.⁴⁴ Was glauben Sie, beschreibt er damit?

P. G.: Darin liegt das Paradox des philosophischen Redens, daß es, in der Sache der Kunst, beim Reden das ganze Netz philosophischer Beredsamkeit (Bezuglichkeit) durchstreichen muß. Angesichts und angehörs der Kunst bedarf es jedoch des Redens via negations der Philosophie, um nicht ein romantisches, selbst wieder bedeutungsschweres Pathos des Schweigens zu kultivieren. In einer, wie M. Merleau-Ponty sagt, behinderten und verkümmerten Sprache zu reden, wird ihr sogar als Gewinn ausfallen.⁴⁵

A. M.: Ich erinnere mich Ihres Beispiels von der großen Wirkung des Baums, der als Kraft und Fülle da steht, ohne Sinn und Bedeutung. Ist es das, was Sie meinen?

P. G.: Das Netz philosophischer Bezuglichkeit von [...] Kausalität usw. fällt wie Schuppen von meinen Augen und Ohren, wo ich dem bedeutungslosen „Wirken“ der Kunst (...) begegne.⁴⁶

A. M.: Ja, richtig. Das meinte ich. Und Sie haben Pablo Picassos wundervolle Worte darüber zitiert.

⁴⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Lob der Philosophie*, in: *Das Auge und der Geist Philosophische Essays*, Hamburg, Felix Meiner, 2003, S. 220

⁴⁵ Paul Good, *Die Unbezuglichkeit der Kunst*, München, Fink, 1998 , S. 120

⁴⁶ Ibid., S. 121

Wie lautet das Zitat doch gleich?

P. G.: Picasso meint: „Jeder möchte die Kunst verstehen. Warum versucht man nicht, die Lieder eines Vogels zu verstehen? Warum liebt man die Nacht, die Blumen, alles um uns her, ohne es durchaus verstehen zu wollen? Aber wenn es um ein Bild geht, denken die Leute, sie müssen es *verstehen*. Wenn sie nur vorerst einmal begreifen würden, daß ein Künstler schafft, weil er schaffen muß, daß er selber nur ein unbedeutendes Teilchen der Welt ist und daß ihm nicht mehr Aufmerksamkeit zugewendet werden sollte als vielen anderen Dingen auch, die uns in der Welt erfreuen, obwohl wir sie nicht erklären können. Menschen, die Bilder erklären wollen, bellen für gewöhnlich den falschen Baum an.“⁴⁷ So von der Unbezüglichkeit der Kunst wie der Natur spricht Pablo Picasso. Und er fügt hinzu: „Wenn man genau weiß, was man machen will, wozu soll man es dann noch machen? Da man es ja schon weiß, ist es nicht mehr von Interesse.“⁴⁸

A. M.: Ja, vielen Dank für diese Schlussworte und für das Gespräch.

Literaturverzeichnis I

Duchamp, Marcel, *The Creative Act*, 1957, in: Robert Lebel, *Marcel Duchamp*, New York, Paraphrastic Books, 1959

Eco, Umberto, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977

Evans, Dylan, *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, Wien, Turia + Kant, 2002

Good, Paul, *Die Unbezüglichkeit der Kunst*, München, Fink, 1998

Oenen, van Gijs, *Nu even niet! Over de interpassieve samenleving*, Amsterdam, Van Gennep, 2011

Pfaller, Robert, *Ästhetik der Interpassivität*, Hamburg, Philo Fine Arts, 2008

Pfaller, Robert, *Die Illusionen der anderen. Über das Lustprinzip in der Kultur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002

Pfaller, Robert, *Interpassivität. Studien über delegiertes Genießen*, Wien, Springer, 2000

Pfaller, Robert, *Wofür es sich zu leben lohnt*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2011

Vande Veire, Frank, *I Love Art, You Love Art, We All Love Art, This is Love. Een pamflet over de kunstwe-*

⁴⁷ Ibid., S. 120, zit. n. Pablo Picasso, *Der Zeichner 1893 - 1972*, 3 Bände, Zürich, Diogenes, 1981

⁴⁸ Ibid.

Literaturverzeichnis II

zur Hinführung und Vertiefung meiner Thesis

Antoon Van den Braembussche, *Denken over Kunst*, Bussum, Coutinho, 1994

Good, Paul, *Die Unbeziglichkeit der Kunst*, München, Fink, 1998

Good, Paul, *Roman Signer Härtetest des Schönen*, Bonn, DuMont, 2009

Heidegger, Martin, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart, Reclam, 1960

Houellebecq, Michel, *Elementarteilchen*, München, List, 2002

Kafka, Franz, *Der Prozeß*, Frankfurt am Main, Fischer, 1962

Merleau-Ponty, Maurice, *Das Prinzip der Wahrnehmung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003

Merleau-Ponty, Maurice, *Das Auge und der Geist Philosophische Essays*, Hamburg, Felix Meiner, 2003

Safranski, Rüdiger, *Wieviel Wahrheit braucht der Mensch?*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 1993

Sartre, Jean-Paul, *Der Ekel*, Reinbek bei Hamburg,

Rowohlt, 1981

Valéry, Paul, *Ich grase meine Gehirnwiese ab*, Frankfurt am Main, Eichborn, 2011

Vande Veire, Frank, *Als in een donkere spiegel*, Amsterdam, SUN, 2002

Yourcenar, Marguerite, *Die schwarze Flamme*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 1993

De Witte Raaf, mehrere Artikel aus: No. 44, 88, 94, 101, 106, Brüssel, 1993, 2000, 2001, 2003