

Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft

Begründet von
Heinrich Lützeler

Herausgegeben von
Ursula Franke
Klaus Herding
Frank-Lothar Kroll
Maria Moog-Grünewald

Heft 46/2 · Jg. 2001

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

Im Felix Meiner Verlag erscheinen folgende Zeitschriften und Jahrbücher:

- Archiv für Begriffsgeschichte
- Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft
- Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch für die Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte
- Dialektik. Zeitschrift für Kulturphilosophie
- Hegel-Studien
- Phänomenologische Forschungen

Ausführliche Informationen finden Sie im Internet unter »www.meiner.de«.

Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft · ISSN 0044-2186
(Sonderhefte: ISSN 1439-5886)

© Felix Meiner Verlag 2001. Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestattet. Druck: Strauss, Mörlenbach. Bindung: Schaumann, Darmstadt. Werkdruckpapier: alterungsbeständig nach ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

SUBJEKT UND MEDIUM IN DER KUNST DER MODERNE

Delacroix – Fontana – Nauman

Von Michael Lüthy

Der Sitz der Seele ist da, wo sich Innenwelt und Außenwelt berühren. Wo sie sich durchdringen, ist er in jedem Punkte der Durchdringung.
(Novalis)

Wenn kulturelle oder soziale Referenzrahmen aufbrechen, orientiert sich die Aufmerksamkeit um. Im Laufe des 18. Jahrhunderts beginnen die Künstler, auf die Grundlagen ihres Tuns zurückzugehen. Sie erforschen sich selbst, indem sie ihre Selbst- und Weltwahrnehmung prüfen, und versuchen, sich über ihr Gestaltungsmedium Rechenschaft zu geben. Die Selbstbezüglichkeit des Künstlers und die Selbstbezüglichkeit des Mediums werden nun, da die alten Bezugsgrößen – das Prinzip der Nachahmung, die rhetorische Fundierung, die Auftragsituationen usw. – schwinden, zu den neuen Fundamenten künstlerischer Praxis.¹ Ob sie tragen oder sich diese letzten Gründe nicht doch als grundlos erweisen, ist dabei die offene Frage, welche die Reflexion erst in Gang bringt. So beflügelte die Erwartung, der Rückgang auf Eigenart und Gesetze des künstlerischen Mediums lasse ein sicheres Fundament der Kunst entdecken, viele Künstler insbesondere der klassischen Moderne, und Greenbergs Theorie des ›Modernismus‹ versuchte zu zeigen, wie die künstlerische Selbstvergewisserung durch die ›Essentialisierung‹ des jeweils verwendeten Mediums geleistet werden könne.² Doch diese Hoffnung muß zwiespältig bleiben. Sich des eigenen Tuns und seiner selbst im verwendeten Medium zu vergewissern, schließt bereits die Entfremdung an ein Äußeres ein. Das Subjekt als der andere Pol moderner künstlerischer Selbstreflexion erweist sich als ebenso prekäre

¹ Zur Vorgeschichte der modernen künstlerischen Selbstreflexion vgl. Victor I. Stoichita: *Das selbstbewußte Bild – Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998. Bezüglich der Frage, wie moderne und vormoderne Selbstreflexion zu unterscheiden wären, vgl. die Kritik von Christiane Kruse in ihrer Rezension des Buches (in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 62 [1999], 585-594), Stoichita verenge das Phänomen einer selbstreflexiven ›Metamalerei‹ auf das 17. Jahrhundert. Kruse möchte den Begriff auf alle Epochen ausweiten: Von den antiken Künstlerlegenden bis in die Moderne finde sich ein selbstreflexives Moment: ›Metamalerei/Metabildlichkeit ist bildimmanent.« (Ebd., 589) Als Differenz kann vielleicht festgehalten werden, daß moderne Formen der Selbstreflexion sich dadurch auszeichnen, das Machen im Kunstwerk als sichtbaren Prozeß – als Spur, als formale Offenheit, als materielle Veränderbarkeit usw. – präsent zu halten, während das Machen in einem Bild wie Velazquez' *Meniñas* repräsentiert wird.

² Clement Greenberg: *Modernistische Malerei*, in: ders., *Die Essenz der Moderne – Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. und übers. von Karlheinz Lüdeking, Amsterdam / Dresden 1997, 265-278.

Basis. Es kann sich nicht unmittelbar entäußern, so als hätte das Hervorgebrachte keine andere Verbindung als mit dem Inneren des Künstlers, dessen Präsenz sich in ihm ausdrückt. Die künstlerische Expression ist vielmehr in zweifacher Weise kodiert, erstens, weil das Kunstwerk nicht direkt, sondern lediglich metaphorisch für das Selbst des Künstlers einsteht, und zweitens, weil sie sich einer spezifischen Darstellungsform bedient. Der Künstler kann sich nur ausdrücken, weil er über eine ›Sprache‹ verfügt, die das ermöglicht – eine Sprache, die er nicht selbst erfindet, sondern die von ›außen‹ kommt. Die Übersetzung innerer Erfahrung in diese Sprache geht jeder Expression voraus, so daß zwischen Selbst und Ausdruck eine rhetorische Figur interveniert: das jeweilige Ausdrucksmedium. Wer sein Inneres mitteilen will, muß es ›übersetzen‹ – um den Preis der Unmittelbarkeit.³

Aufgrund dieser gegenseitigen Verweisstruktur, welche die Frage nach der Ursprünglichkeit von Subjekt und Medium ins Leere laufen läßt, erscheint es auch verfehlt, beide Pole gegeneinander auszuspielen, wie es insbesondere in Körper- und Medientheorien geschieht, die den Körper als Sitz des authentischen, unmittelbaren Selbst gegen die ›uneigentlichen‹ Medien auszuspielen versuchen.⁴ Der Körper, den der Künstler für seine künstlerische Praxis notwendig braucht, ist keineswegs der Ort der Unmittelbarkeit, sondern bereits selbst ein Medium, das ihm zum Ausdruck ›dient‹.⁵ So ist es keineswegs bloß paradoxal, daß ›Körper‹ und ›Medium‹ zur selben Zeit, nämlich in den 1960er Jahren, sowohl in der Theorie wie in der Kunst zu zentralen Konzepten werden. Denn es war gerade die Aufmerksamkeit auf die Beziehung zwischen Medien und Wirklichkeit, welche durch die Revolution technischer Medien ausgelöst wurde, die auch zur Aufwertung des Körpers beitrug – der nun aber nicht nur als Ort ›realer Gegenwart‹ heraustrat, sondern zugleich als das paradigmatische Medium, als das er seit der Antike galt.⁶ Umgekehrt hatte die künstlerische und theoretische Erkundung des Körpers als ›Performer‹ des Selbst und ›Konstrukteur‹ der Welt zur Folge, daß jede Wirklichkeit, selbst die des Subjekts, als medial konstruierte und vermittelte erkennbar wurde. Diese Überkreuzung wird sich besonders beim dritten der hier diskutierten Künstler, Bruce Nauman, zeigen, der in seinen Arbeiten der 60er Jahre sowohl den Körper wie die Videotechnik als ›neue Medien‹ entdeckt und sie zwecks gegenseitiger Exploration miteinander konfrontiert.

Die Dynamik moderner künstlerischer Selbstreflexion kann daher nur verständlich werden, wenn die Wechselbeziehung zwischen Subjekt und Medium

³ Vgl. hierzu Hal Foster: *The Expressive Fallacy*, in: *Art in America* 71 (1983), 80–83, 137.

⁴ Zur Kritik dieser Tendenz der Körper- und Medientheorie vgl. Barbara Engelbach: *Zwischen Body Art und Videokunst – Körper und Video in der Aktionskunst um 1970*, München 2001, 7 ff.

⁵ Zum Verhältnis von Körper und Medium vgl. Richard Shusterman: *Performing Live – Aesthetic Alternatives For the Ends of Art*, Ithaca 2000, bes. Kap. 7: ›Somaesthetics and the Body/Media Issue‹, 137 ff.

⁶ Das zeigt bereits der Begriff ›Organismus‹, der sich von ›Organon‹, ›Werkzeug‹, herleitet. Vgl. ebd., 138, 145.

vorausgesetzt wird. Beide werden im folgenden als Größen verstanden, die in einem bald metonymischen, bald metaphorischen Verhältnis füreinander eintreten. Sie verbinden sich im ›Akt‹, dem das Kunstwerk seine Entstehung verdankt – einem Akt, der analog zum literaturwissenschaftlichen Konzept des ›Schreibens‹, der ›écriture‹, begriffen werden kann, das heißt als eine Form der Hervorbringung, die ihre Pointe darin besitzt, sich an der Nahtstelle von Medium und ›schreibendem‹ bzw. ›sich schreibendem‹ Subjekt anzusiedeln. Hierbei wird das Medium subjektiviert und erscheint als personalisierter, anthropomorph besetzter Ersatz des Selbst, während umgekehrt das Subjekt als Medium erscheint, durch das hindurch etwas ›spricht‹, das nicht einfach mit dem wachen Ich zu verrechnen ist, sondern vielmehr als Freisetzung von Kräften erscheint, die dem Bewußtsein vorausgehen. Subjekt und Medium erweisen sich als ambivalente Schauplätze, die in doppelter Funktion stehen. Sie sind der Ort des Aussagens, d.h. der Ort, wo etwas ausgesagt wird, wie zugleich die Sache der Aussage, d.h. der eigentliche Inhalt, den das Kunstwerk kommuniziert.

Drei Beispiele der gegenseitigen Überschreibung von Subjekt und Medium sollen hier zur Sprache kommen. Sie sind absichtlich heterogen gewählt, da es weniger darum gehen soll, eine Geschichte der Selbstreflexion zu skizzieren, sondern vielmehr ein Feld zu umreißen. Die Metapher des Feldes impliziert den Raum, welcher der Kunst sich hier eröffnet, und andererseits die Grenzen, die diesem Raum gesetzt sind. Denn was hier thematisiert wird, beansprucht keineswegs, den Schlüssel zum Verständnis moderner Kunstpraxis überhaupt zu bieten, sondern versucht allein, einen bestimmten Aspekt derselben herauszustellen. Von den vielen künstlerischen Positionen, die sich unter einer solchen Perspektive zur Betrachtung anbieten, fiel die Wahl auf Eugène Delacroix, Lucio Fontana und Bruce Nauman. Sie erlauben es, drei sehr unterschiedliche Formen der künstlerischen Praxis und des Medieneinsatzes zu untersuchen. Geht es bei Delacroix um die Materialität der Farbe und den Akt des Malens – hier analysiert anhand des *Journal* und nicht der Gemälde –, so bei Fontana um die Leinwandfläche und ihre Zerschneidung und schließlich bei Nauman um die Verwicklungen von Körper, Raum und Video. Eine historische Dimension eröffnet sich ansatzweise gleichwohl. Während Delacroix' Reflexionen als Zeugnis des Übergangs zwischen klassischer und moderner Malerei gelten können, erscheint Fontana als Beispiel ›modernistischer‹, die Grundelemente des Bildes thematisierender Kunst und Nauman als Vertreter einer nachmodernen, neue Medien einsetzenden Künstlergeneration. Indem die drei Positionen miteinander konfrontiert werden, wird es möglich, eine Thematik herauszuarbeiten, welche die Unterschiedlichkeit von Vorgehen, historischer Stellung und eingesetzten Medien übergreift.

I. Eugène Delacroix

Mit dem Zurücktreten der religiösen Weltsetzung, mit dem Fraglichwerden des Weltbeobachters Gott, auf dessen Blick sich alles bezieht, stellt sich die Frage, für wessen Blick die Welt wohl geschaffen sei. Die Romantik antwortet mit dem Subjekt als dem Beobachter der Welt. Das Selbst findet sich nicht mehr gespiegelt in der Welt – in Gott oder in der Natur –, sondern nur noch in sich selbst. Selbst- und Weltbeobachtung beginnen sich zu verschränken, das Subjekt wird, mit Luhmann gesprochen, zum »Beobachter zweiter Ordnung«, zum Beobachter des Beobachtens.⁷ Im Zuge dessen entdecken die Künstler der Romantik die eigentümliche Ambivalenz ihrer Produktivität, in der Authentizität zur Losung und zugleich unerreichbar wird und das Problem der Kommunikation sich auf allen Ebenen stellt. Von der Ambivalenz der eigenen Produktivität lassen sie sich faszinieren – oder sie verzweifeln daran, wenn sich zur Angst vor der Leere des gottlosen Alls die Angst vor der Leere der menschlichen Natur gesellt. Kommuniziert werden nun weniger bestimmte Inhalte, sondern Subjektivität selbst, sofern man unter Subjektivität die Vermittlung von Selbst und Welt versteht.

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts schreibt Eugène Delacroix sein *Journal*, sein Tagebuch; zwischen 1822 und 1863, dem Todesjahr des Künstlers, schwillt es zu erheblichem Umfang an. Im Feld der bildenden Kunst handelt es sich um eines der frühesten und ausführlichsten Zeugnisse künstlerischer Selbstreflexion. Kaum zuvor wurde die Analyse der künstlerischen Praxis so unmittelbar mit der Ausleuchtung des eigenen Ich verwoben, und wenige Künstler haben ihr Tun auf so distanzierte und zugleich leidenschaftliche Weise beschrieben wie Delacroix.⁸ Das geschah durchaus auch im Versuch, sich von der Künstlerkrankheit der Zeit zu heilen, dem »ennui«, von dem auch Delacroix sich befallen sieht und gegen den er nur ein Mittel kennt: »Produzieren, produzieren!⁹ wie er sich im Tagebuch immer wieder zuruft. Entscheidend sei es, »den Geist ohne Unterlaß arbeiten zu lassen«¹⁰: »Das Geheimnis, dem »ennui« nicht zu verfallen, besteht darin, jedenfalls für mich, Ideen zu haben. Ich kann also nicht genug nach den Mitteln suchen, sie entstehen zu lassen.«

⁷ Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1997, 97 ff., 148.

⁸ Klaus Herding: *Kunst aus hochgemuter Düsternis – Über Delacroix' Paradoxien*, in: *Städte-Jahrbuch*, N.F. 12 (1989), 259–278, hier 260. Herding zitiert hier auch das Diktum Baudelaire's: »Delacroix war ein leidenschaftlicher Liebhaber der Leidenschaft und zugleich kalt entschlossen, nach den Mitteln zu suchen, um dieser Leidenschaft den deutlichsten Ausdruck zu verleihen.« – Vgl. auch George P. Mraz: *Eugène Delacroix's Theory of Art*, Princeton 1966, 72.

⁹ Vgl. Eugène Delacroix: *Journal 1822–1863*, publ. par André Joubin, éd. rev. par Régis La-bourdette, Paris 1981, 58: »– Produire, produire!« (Übersetzung hier und im folgenden vom Vf.)

¹⁰ Ebd., 364: »l'esprit en travail sans cesse«; 249: »Le secret de n'avoir pas d'ennui, pour moi du moins, c'est d'avoir des idées. Je ne puis donc trop rechercher les moyens d'en faire naître.«

Das *Journal* ist ein einziges ausgedehntes Selbstgespräch, worin Delacroix zugleich als Autor, Adressat, Verhandlungsgegenstand und sogar als Leser seines eigenen Schreibens erscheint.¹¹ So notiert er am 14. Mai 1824: »Deine Seele verlangt von dir, auch zum Zuge zu kommen. Und warum sich gegen ihren Befehl stemmen?«¹² – d.h. Delacroix spricht zu sich über seine Seele und tritt bei sich selbst als deren Anwalt auf. Schon in der allerersten Eintragung vom 3. September 1822 doppelt sich das Subjekt, indem das *Journal* zum Mittel der Selbstverbesserung erklärt wird¹³: »Ich beginne mit der Ausführung des schon so oft gefaßten Vorhabens: ein Tagebuch zu schreiben. Was ich dabei am meisten wünsche, ist, nicht aus dem Blick zu verlieren, daß ich es für mich allein schreibe; ich werde daher wahrhaftig sein, wie ich hoffe; und ich werde dadurch besser werden. Dieses Papier wird mir meine Abweichungen vorhalten.«

Als Manuskript ist das *Journal* wesentlich ungeordneter, als es in den publizierten Varianten erscheint¹⁴: Inhaltlich zusammenhängende Einträge ziehen sich fragmentiert über verschiedene Tagesnotate hinweg, manches wird an späterer Stelle modifiziert wieder abgeschrieben, wobei Delacroix bei dieser Gelegenheit sich selbst kommentiert und korrigiert, ohne das Korrigierte aber zu löschen. Über viele Jahre hinweg finden sich zudem, erratisch den Schreibduktus unterbrechend, kurze Abhandlungen über verschiedene malerische Sachfragen, die Vorarbeiten zu einem schließlich doch nie publizierten *Dictionnaire des Beaux-Arts* darstellen.¹⁵ Genau darin aber liegt das Faszinierende des *Journal*, das sich allerdings nur dem erschließt, der es von vorne bis hinten liest und auf diese Weise dessen Sprunghaftigkeit, Heterogenität und innere Gespanntheit erfährt.

Delacroix' Schreiben entfaltet sich vom allerersten Eintrag an in der Spannung zwischen der Angst vor dem Selbstverlust und einer unerschütterlichen Selbstgewißheit. Die herausragende Stellung, die das *Journal* in der Geschichte moderner künstlerischer Selbstreflexion einnimmt, ist nicht zuletzt der Tatsache zu verdanken, daß das Angst-Ich und das selbstgewisse Ich sich gegenseitig in Schach halten und Delacroix sich im Schreiben nicht auf eine der Seiten schlägt, sondern beides aufeinanderprallen läßt. So wird das *Journal* zum Monument eines einzelnen Charakters wie zugleich zum Zeugnis der Widersprüchlichkeit moderner Subjekterfahrung. Eine der Stellen, an der eine anfängliche Verunsicherung plötzlich – auch sprachlich unvermittelt – in trotzig Selbstgewißheit umschlägt, findet sich unter dem Datum des 7. April 1824. Aufschluß-

¹¹ Michele Hannoosh: *Painting and the Journal of Eugène Delacroix*, Princeton 1995, 5: Delacroix sei im *Journal* »subject, object and means« zugleich.

¹² Delacroix: *Journal* [Anm. 9], 81: »[...] et ton âme te demande aussi son tour. Et pourquoi ré-gimber contre son ordre?«

¹³ Ebd., 19: »Je mets à exécution le projet formé tant de fois d'écrire un journal. Ce que je désire le plus vivement, c'est de ne pas perdre de vue que je l'écris pour moi seul; je serai donc vrai, je l'espère; j'en deviendrai meilleur. Ce papier me reprochera mes variations.«

¹⁴ Hannoosh: *Painting and the Journal* [Anm. 11], 5 f.

¹⁵ Zum *Dictionnaire* als verstreutem Buch im Buch vgl. die Einl. von Anne Larue in Eugène Delacroix: *Dictionnaire des Beaux-Arts*, reconst. et publ. par Anne Larue, Paris 1996, VII–LII.

reich ist, daß beide Gemütszustände mit dem Medium des Schreibens verflochten sind¹⁶:

»Ich habe soeben das Vorhergehende überflogen: Ich beklage die Lücken. Es scheint mir, als wäre ich noch immer Herr über die Tage, über die ich geschrieben habe, obschon sie vergangen sind. Aber diejenigen, die dieses Papier nicht erwähnt, sie sind, als hätten sie nie existiert. / In welche Finsternis bin ich gestürzt? Kann es sein, daß ein elendes und vergängliches Papier aufgrund meiner menschlichen Schwäche das einzige Zeugnis meiner Existenz ist, das mir bleibt? Die Zukunft ist vollkommen schwarz. Die Vergangenheit, die keine Spur hinterließ, ist es ebenso. Ich möchte mich über den Zwang beschweren, stets darauf zurückgreifen zu müssen; aber warum sich immer über meine Schwäche empören? Kann ich einen Tag ohne Schlaf oder ohne Essen sein? So jedenfalls steht es um meinen Körper. Aber mein Geist und die Entwicklung meiner Seele, all dies wird ausgelöscht sein, weil ich das, was mir davon bleiben kann, nicht der Verpflichtung zum Schreiben verdanken will. Im Gegenteil, der Zwang zu einer kleinen Pflicht, die täglich wiederkehrt, wird eine gute Sache sein. / Eine einzige Beschäftigung gibt dem Leben regelmäßig Halt und ordnet den ganzen Rest des Lebens: Alles wird sich darum herum anordnen. Indem ich die Geschichte meiner Erfahrungen aufbewahre, lebe ich doppelt; die Vergangenheit wird zu mir zurückkehren. Die Zukunft ist stets da.«

Manches von dem, was Delacroix notiert, gehört zweifellos zum geläufigen Repertoire der Romantik, die das Kunstwerk als Resultat des Ausdruckswillens und -vermögens eines Subjekts begriff. Authentizität gewinnt das *Journal* indessen da, wo Delacroix die Grenzen der Ausdrucksästhetik zu erkunden beginnt. Hier werden wir Zeugen eines Aufbruchs, der den Malerautor in ungesichertes Terrain führt. Auffällig häufig thematisiert Delacroix das »Unbestimmte«, »le vague«, als einen der größten Reize der Malerei.¹⁷ Auch dies gehört zum romantischen Repertoire. Doch er geht

¹⁶ Delacroix: *Journal* [Anm. 9], 61 f.: »– Je viens de relire en courant tout ce qui précède: je déplore les lacunes. Il me semble que je suis encore le maître des jours que j'ai inscrits, quoiqu'ils soient passés. Mais ceux que ce papier ne mentionne point, ils sont comme s'ils n'avaient point été. / Dans quelles ténèbres suis-je plongé? Faut-il qu'un misérable et fragile papier se trouve être, par ma faiblesse humaine, le seul monument d'existence qui me reste? L'avenir est tout noir. Le passé qui n'est point resté, l'est autant. Je me plainais d'être obligé d'avoir recours à cela; mais pourquoi toujours s'indigner de ma faiblesse? Puis-je passer un jour sans dormir et sans manger? Voilà pour le corps. Mais mon esprit et l'histoire de mon âme, tout cela sera donc anéanti, parce que je ne veux pas en devoir ce qui peut m'en rester à l'obligation de l'écrire. Au contraire, cela devient une bonne chose que l'obligation d'un petit devoir qui revient journellement. / Une seule occupation, périodiquement fixe dans une vie, ordonne tout le reste de la vie: tout vient tourner autour de cela. En conservant l'histoire de ce que j'éprouve, je vis double; le passé redeviendra à moi. L'avenir est toujours là.« – Zur Spannung zwischen Erinnerung und Gegenwart, Unmittelbarkeit und speichernder Notation, die Delacroix umtreibt, vgl. Hubert Damisch: *Préface – La Peinture en écharpe*, in: ebd., IX-XXXVI, hier XXX f.

¹⁷ Vgl. ebd., 606. Vgl. auch ebd., 50 (Hervorhebung im Orig.): »Je retrouve justement dans Mme de Staël le développement de mon idée sur la peinture. Cet art, ainsi que la musique, sont au-dessus de la pensée; de là leur avantage sur la littérature, par le vague.« Dt.: »Ich finde gerade bei Mme

darüber hinaus, wenn er zugleich bemerkt: »Die Originalität des Malers braucht nicht immer ein Sujet«¹⁸ – wobei Delacroix unter »Sujet« das dargestellte Thema eines Bildes versteht. Worin liegt dann der Anlaß des Bildes, und was kommuniziert ein »sujetloses« Kunstwerk? Was meint »Unbestimmtheit«, wenn sie nicht nur die Art und Weise bezeichnet, in der das Bild etwas zeigt, sondern zum eigentlichen »Bildinhalt« avanciert? »Unbestimmtheit« dürfte dann am ehesten als Chiffre für ein Schweben zwischen »innen« und »außen« aufzufassen sein – für ein Schweben, das auf keine der beiden Seiten hin aufgelöst werden kann, sondern ins Kunstwerk eingetragen und als Offenheit an den Betrachter weitergegeben wird. Das aber bedeutet die gleichsam kopernikanische Wende, daß Subjektivität – als Vermittlung von Selbst und Welt, »innen« und »außen« – zum neuen und eigentlichen Inhalt des Kunstwerks wird. Es wird zum Ort, wo dieser Augenblick der Vermittlung Form gewinnt. Hundert Jahre nach Delacroix wird Yves Klein dasselbe so formulieren¹⁹: »Malerei dient nur dazu, für andere den malerischen, abstrakten Moment auf faßbare und sichtbare Art zu verlängern.«

Damit ergeben sich für Delacroix gleich zwei Probleme, denen er sich im *Journal* zu stellen versucht. Das eine betrifft das Funktionierenkönnen dieser Vermittlung, das andere deren Legitimität. Denn Subjektivität als »Inhalt« zu entdecken läßt zugleich die Fragen aufbrechen, wie dann Intersubjektivität zu begreifen sei, und wie es zudem gerechtfertigt werden könne, Subjektivität überhaupt mitteilen zu wollen.

Was zunächst den ersten Punkt – die Möglichkeit intersubjektiver Kommunikation – betrifft, so heißt es dazu in einem frühen Eintrag²⁰: »Wenn ich ein gutes Bild gemalt habe, habe ich nicht einen Gedanken niedergeschrieben. Das ist, was die anderen sagen. [...] Sie rauben der Malerei alle ihre Vorzüge. Der Schriftsteller sagt um des Verständnisses wegen beinahe alles. In der Malerei ergibt sich das Verständnis wie eine geheimnisvolle Brücke zwischen der Seele der dargestellten Personen und derjenigen des Betrachters. Er sieht Figuren gemäß der äußeren Natur; aber in seinem Inneren denkt er die wahren Gedanken, die allen Menschen gemeinsam sind [...].« Und er fügt hinzu²¹: »Die

de Staël die Entwicklung meiner Ideen zur Malerei wieder. Diese Kunst, genau wie die Musik, sind dem Denken überlegen; von daher ihr Vorzug gegenüber der Literatur, aufgrund des Unbestimmten.« Zur Rolle des »Unbestimmten« bei Delacroix vgl. Karl Schawelka: *Eugène Delacroix – Sieben Studien zu seiner Kunsttheorie*, Mittenwald 1979, 58 ff.

¹⁸ Delacroix: *Journal* [Anm. 9], 615 f.: »L'originalité du peintre n'a pas toujours besoin d'un sujet.« – Zu Bedeutung und Kontext dieser Feststellung vgl.: Daniel Arasse: *Le Détail – Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris 1996, 265 ff.; sowie Schawelka: *Eugène Delacroix* [Anm. 17], 42.

¹⁹ Yves Klein, Tagebucheintrag vom 6. Dezember 1957, zit. nach: Sidra Stich: *Yves Klein*, Stuttgart 1994, 104. – Im selben Eintrag zitiert Klein eine Passage aus Delacroix' *Journal*.

²⁰ Delacroix: *Journal* [Anm. 9], 29: »Quand j'ai fait un beau tableau, je n'ai pas écrit une pensée. C'est ce qu'ils disent. [...] Ils ôtent à la peinture tous ses avantages. L'écrivain dit presque tout pour être compris. Dans la peinture, il s'établit comme un pont mystérieux entre l'âme des personnages et celle du spectateur. Il voit des figures, de la nature extérieure; mais il pense intérieurement, de la vraie pensée qui est commune à tous les hommes [...].«

²¹ Ebd.: »L'art du peintre est d'autant plus intime au cœur de l'homme qu'il paraît plus matériel; car chez lui, comme dans la nature extérieure, la part est faite franchement à ce qui est fini et à ce qui est infini,

Kunst des Malers ist umso intimer im Herzen des Menschen, je materieller sie erscheint; denn der Maler gibt, wie auch die äußere Natur, selbstverständlich sowohl dem Vollen- deten seinen Raum wie auch dem Unvollendetem, d.h. auch demjenigen, was die Seele an den Dingen, die nur die Sinne gefangen nehmen, an innerlich Bewegendem entdeckt.«

Was das Bild an Wiedererkennbarem darstellt, ist gemäß Delacroix bloß ein Vehikel für ein »geheimnisvolles« Anderes, das er zugleich mit dem Begriff des »Materiellen« zu fassen versucht. Die Lesbarkeit der Literatur dient ihm als Gegenfolie, um das »materielle Andere« der Malerei näher zu umschreiben. Dem Buchstaben der Schrift stellt er die Hieroglyphe der Malerei gegenüber²²: »Die der Malerei eigentümlichen Emotionen sind gewissermaßen *handgreiflich* [...]. Man genießt die wirklichkeits- getreue Darstellung der Dinge, als sähe man sie wirklich, und im selben Augenblick erhitzt und entführt einen der Sinn, den die Dinge für den Geist in sich tragen. Diese Figuren, diese Dinge, die für einen Teil unseres intelligenten Wesens die Sache selbst zu sein scheinen, erscheinen wie eine solide Brücke, die die Imagination benutzt, um bis zur geheimnisvollen und tiefen Empfindung vorzudringen, deren Hieroglyphe die Formen in gewisser Weise sind, aber eine Hieroglyphe, die in ganz anderer Weise sprechend ist als eine kalte Wiedergabe, die nur die Stelle eines Druck- buchstabens einnimmt: eine erhabene Kunst also, wenn man sie mit derjenigen ver- gleicht, bei der der Gedanke den Geist nur mit der Hilfe von Buchstaben erreicht, die in eine konventionalisierte Ordnung gebracht sind; eine sehr viel kompliziertere Kunst, wenn man will, da der Buchstabe nichts ist und der Gedanke alles zu sein scheint, aber tausendmal ausdrucksstärker, wenn man bedenkt, daß unabhängig von der Idee das sichtbare Zeichen, die sprechende Hieroglyphe, Zeichen ohne geistigen Wert im Werk des Schriftstellers, beim Maler eine Quelle des lebendigsten Genießens wird [...].«

Delacroix' Wunsch nach der Mitteilung tiefer Empfindung und »lebendigsten Ge- nießens«, das Verlangen, die eigene »Seele mit derjenigen eines anderen zu identif- zieren«, führt ihn dazu, das Bild als Medium im eigentlichen Wortsinn zu verstehen:

c'est-à-dire à ce que l'âme trouve qui la remue intérieurement dans les objets qui ne frappent que les sens.«

²² Ebd., 372 f. (Hervorheb. im Orig.): »Ce genre d'émotion propre à la peinture est *tangible* en quelque sorte [...]. Vous jouissez de la représentation réelle de ces objets, comme si vous les voyiez vé- ritablement, et en même temps le sens que renferment les images pour l'esprit vous échauffe et vous transporte. Ces figures, ces objets, qui semblent la chose même à une certaine partie de votre être intelligent, semblent comme un pont solide sur lequel l'imagination s'appuie pour pénétrer jusqu'à la sensation mystérieuse et profonde dont les formes sont en quelque sorte l'hiéroglyphe, mais un hié- roglyphe bien autrement parlant qu'une froide représentation, qui ne tient que la place d'un caractère d'imprimerie: art sublime dans ce sens, si on le compare à celui où la pensée n'arrive à l'esprit qu'à l'aide des lettres mises dans un ordre convenu; art beaucoup plus compliqué, si l'on veut, puisque le caractère n'est rien et que la pensée semble être tout mais cent fois plus expressif, si l'on considère qu'indépendamment de l'idée, le signe visible, hiéroglyphe parlant, signe sans valeur pour l'esprit dans l'ouvrage du littérateur, devient chez le peintre une source de la plus vive jouissance [...]. – Vgl. dazu Damisch: *Préface* [Anm. 16], XXXIV ff.

als Kommunikationsmittel, das eine Brücke zwischen dem »Geist des Malers und dem des Betrachters«²³ schlägt. Indem er aber gleichzeitig von der »Materialität« und »Hand- greiflichkeit« des Mediums spricht, enthüllt sich die Doppeldeutigkeit dieses Begriffs. Es steht zwischen dem miteinander Vermittelten, verbindet und trennt es im glei- chen Zuge. Die Unmittelbarkeit, nach der Delacroix strebt – im Niederschlag seiner Empfindungen im Bild wie auch in der Wirkung des Bildes beim Betrachter –, wird durch das »Dazwischensein« des Vermittlungsmediums von vornherein durchkreuzt, nämlich ans Materielle entfremdet.

Wie also kann Delacroix die Materialität des malerischen Mediums, welche die Unmittelbarkeit zerstört, als eigentlichen Reiz der Malerei empfinden? Warum verachtet er die akademischen Maler für ihren haarfeinen Pinselstrich, der das Bild hinter dem Dargestellten zum Verschwinden bringt, und kontert mit dem Konzept des »Unbestimmten«, das die Selbsttransparenz des Mediums trübt? Erneut ist also danach zu fragen, welches Potential Delacroix im »Unbestimmten« erkennt – das, wie jetzt deutlich wird, mit dem »Materiellen« des malerischen Mediums in direk- tem Bezug steht. Im Unbestimmten des Bildes erkennt Delacroix offensichtlich eine Möglichkeit, das Unbestimmte von dessen Herkunft sprechen zu lassen. Und die Materialität der Malerei wiederum ist das Indiz dafür, daß es sich bei dieser Her- kunft um eine dunkle, »somatische« Energie handelt, die in ihr »spricht«.

So ist es bezeichnend, welche Antwort er auf die zweite der oben angespro- chenen Fragen findet, nämlich wie es zu rechtfertigen sei, daß die eigene Seele nicht nur nach Ausdruck strebe, sondern auch noch danach, sich als Kunstwerk gleichsam auszustellen. Er vergleicht diesen Drang mit einem vitalen körperlichen Bedürfnis²⁴: »Ist ihre [=der Seele] Forderung lächerlicher als das Verlangen nach Schlaf, das deine Glieder anmelden, wenn sie und deine ganze körperliche Natur müde geworden sind?« Wie »somatisch« diese Forderung der Seele nach Mitteilung wirklich ist, zeigt sich in einer der ergreifendsten Passagen des *Journal*, in der Delacroix über den Ge- nuß spricht, den einem Maler allein sein eigenes Metier bieten kann. Am 11. April 1824 schreibt er²⁵: »Den Velazquez gesehen und ihn zum Kopieren erhalten. Ich bin von ihm ganz besessen. Das ist es, was ich so lange gesucht habe, dieses Dicke und doch Verfließende. [...] / Ich kehre früh nach Hause zurück und beglückwünsche mich, meinen Velazquez kopieren zu können, und ich sprühe vor Lebenslust.«

Doch dann überfällt Delacroix eine Produktionshemmung, die in eine Reflexion über die Punktualität der Inspiration mündet²⁶:

²³ Ebd., 71: »Je voudrais identifier mon âme avec celle d'un autre.« Ebd., 253: »le pont entre l'esprit du peintre et celui du spectateur.«

²⁴ Ebd., 81: »Est-ce que sa demande est plus ridicule que l'envie du sommeil que te demandent tes membres, quand ils sont fatigués et toute ta physique nature?«

²⁵ Ebd., 63 f.: »Vu le Velasquez et obtenu de le copier. J'en suis tout possédé. Voilà ce que j'ai cherché si longtemps, cet empâté ferme et pourtant fondu. [...] / – Je rentre de bonne heure, en me félicitant de copier mon Velasquez, et plein d'entrain.«

²⁶ Ebd. 63 f.: »Quelle folie de se réserver toujours pour l'avenir de prétendus sujets plus beaux

»Welche Verrücktheit, sich stets für die Zukunft Sujets aufzuheben, die schöner als andere sein sollen. / [...] mit dieser dummen Manie macht man stets Dinge, für die man nicht aufgelegt ist, und die folglich schlecht herauskommen; je mehr man davon macht, desto schlimmer wird es. Zu jeder Zeit kommen mir hervorragende Ideen, und statt sie auszuführen, in dem Augenblick, in dem sie vom Reiz gesättigt sind, den ihnen die Vorstellungskraft im Zustand verleiht, in dem sie sich gerade befindet, verspricht man sich, sie später aufzugreifen, aber wann? Man vergißt sie wieder, oder was schlimmer ist, man findet keinerlei Interesse mehr an dem, was einem zur Inspiration geeignet erschien. Bei einem so vagabundierenden und leicht zu beeindruckenden Geist jagt eine Phantasie die andere, schneller als der Wind dreht und das Segel in die entgegengesetzte Richtung umschlägt: Es geschieht, daß ich viele Sujets zugleich in mir habe. Nun, was soll ich damit machen? Sie werden im Magazin liegen und kühl auf ihre Verwendung warten, und niemals wird sie die Inspiration des Augenblicks mit dem Atem des Prometheus beseelen: Man wird sie aus der Schublade ziehen müssen, wenn es die Notwendigkeit gibt, ein Bild zu machen! Das ist der Tod des Genies. Was geschieht heute abend? Seit einer Stunde schwanke ich zwischen *Mazeppa*, *Don Juan*, *Tasso* und hundert anderen hin und her. / [...] was bestimmt meine Wahl unter den Sujets, die ich mir gemerkt habe, weil sie mir eines Tages schön erschienen waren, jetzt, wo ich in einer Stimmung bin, die allen gleichermaßen entspricht? Zwischen zwei schwanken zu können bedeutet nichts anderes als das Fehlen der Inspiration.« Mitten in dieser Klage aber kehrt die »Besessenheit«, die der Velazquez²⁷ in ihm auslöste, zurück²⁸: »Sicher, wenn ich in diesem Augenblick die Palette nähme, und ich sterbe vor Verlangen danach, dann verfolgte mich der schöne Velazquez. Ich möchte auf einer braunen oder roten Leinwand schöne, dicke, fette Farbe verstreichen.«

que d'autres! / [...] avec cette sottise manie, on fait toujours des choses dont on n'est pas en train, et par conséquent mauvaises; plus on en fait, plus on en trouve. A chaque instant, il me vient d'excellentes idées, et au lieu de les mettre à exécution, au moment où elles sont revêtues du charme que leur prête l'imagination dans la disposition où elle se trouve dans le moment, on se promet de le faire plus tard, mais quand? On oublie, ou ce qui est pis, on ne trouve plus aucun intérêt à ce qui vous avait paru propre à inspirer. C'est qu'avec un esprit aussi vagabond et impressionnable, une fantaisie chasse l'autre plus vite que le vent ne tourne dans l'air et ne tourne la voile dans le sens contraire: il arrive que j'aie nombre de sujets. Eh bien, qu'en faire? Ils seront donc là en magasin à attendre froidement leur tour, et jamais l'inspiration du moment ne les animera du souffle de Prométhée: il faudra les tirer du tiroir, quand la nécessité sera de faire un tableau! C'est la mort du génie. Qu'arrive-t-il ce soir? Je suis, depuis une heure, à balancer entre *Mazeppa*, *Don Juan*, *le Tasse*, et cent autres. / [...] qui détermine mon choix pour l'un ou pour l'autre, maintenant que je suis dans une disposition égale pour tous? Rien que de pouvoir balancer entre deux suppose absence d'inspiration.«

²⁷ Es handelt sich nicht um einen Velazquez, sondern um die Kopie eines Porträts Karls II. von Spanien von der Hand Carreno de Mirandas; vgl. ebd., 63, Anm. 7.

²⁸ Ebd., 64: »Certes, si je prenais la palette en ce moment, et j'en meurs de besoin, le beau Velazquez me travaillerait. Je voudrais étaler sur une toile brune ou rouge de la bonne grasse couleur et épaisse.«

Es scheint, als würde nach all dem zaudernden Schwanken zwischen diesem und jenem Sujet, die ihm alle gerade nichts gelten, plötzlich das wahre Begehren der Malerei sich Bahn brechen. Die Absicht, das Bild zu kopieren, das ihn in seiner Erscheinung zwischen Dicke und Verfließen faszinierte, kippt in den Wunsch, »schöne, dicke, fette Farbe« zu verstreichen. Es ist nicht nur ein Malakt, den Delacroix hier imaginiert, sondern ein Lebensakt, bei dem das Maler-Ich als Medium erscheint, durch das hindurch ein unbekanntes »Es« nach lustvollem Ausdruck drängt, nach genießerischer Gegenwärtigkeit und gerade darin sich entgeht. Es zeigt sich als ein genuin malerisches Genießen, das unmittelbar mit dem Medium der Malerei, seinen Pasten und Bindemitteln, der Zähflüssigkeit der Farbe und dem intensiven Geruch verbunden ist. Vor allem aber löscht der Wunsch, schlichtweg Farbe zu verstreichen, die Absicht aus, das Bild zu kopieren. Würde er verwirklicht, hinterließe er statt des Bildes eines spanischen Edelmannes lediglich eine unförmige Spur. Was hier imaginiert wird, ist kein planvolles Produzieren mehr, aber auch kein Selbstaussdruck des künstlerischen Ich – es sei denn, man setzte dieses mit den Farbwülsten gleich, die auf der Leinwand zurückblieben. Was sich Delacroix an anderer Stelle seines Tagebuchs von der Art und Weise seines Produzierens wünscht, nämlich sich darin »ein wenig zu verlieren und im Machen zu finden«²⁹, läßt hier seine äußerste, sozusagen »unbewußte« Konsequenz aufscheinen. Das sich verlierende Finden offenbart den kreativen Akt – wie Marcel Duchamp formulieren wird – als »arithmetische Beziehung zwischen dem Unausgesprochenen, jedoch Beabsichtigten und dem unbeabsichtigt Ausgesprochenen«³⁰.

Delacroix berührt die Grenze, an der die Malerei als performativer Akt von unbestimmter Herkunft und unbestimmter Aussage erscheint, als selbstbezügliches Begehren nach diesem Akt. Die »Leere« des Ausdrucks setzt den Eigensinn des Mediums frei, aber nicht im Sinne der abstrakten Malerei, sondern einer Materialität, die für den Körper des Künstlers einzustehen scheint. In der »schönen, dicken, fetten Farbe« wird das Medium subjektiviert und das Subjekt medialisiert. Intimität und Fremdheit, Authentizität und Depersonalisierung schlagen ineinander um. Den Punkt, an dem die Malerei zum »Fleck« wird³¹, hat Delacroix in seinem *Journal* berührt; ob überhaupt und in welcher Weise es sich auch in den Bildern ereignet, wäre ein eigenes Thema, das aufzugreifen hier unterbleiben muß.

²⁹ Ebd., 124: »[...] qu' il se sera réservé de s'abandonner un peu, de trouver en faisant, etc.«

³⁰ Vgl. Marcel Duchamp: *The Creative Act*, in: *Artnews* 56 (1957), wiederabgedruckt in: *Theories and Documents of Contemporary Art – A Sourcebook of Artist's Writings*, ed. by Kristine Stiles und Peter Selz, Berkeley 1996, 818 f, hier 819 (Übers. vom Vf.): »[I]n the chain of reactions accompanying the creative act, a link is missing. This gap which represents the inability of the artist to express fully his intentions; this difference between what he intended to realize and did realize, is the personal »art coefficient« contained in the work. In other words, the personal »art coefficient« is like an arithmetical relation between the unexpressed but intended and the unintentionally expressed.«

³¹ Vgl. dazu Arasse: *Le Détail* [Anm. 18], Kap. III: »Paradoxes«, bes. 277 ff.: »Opacités locales«.

II. Lucio Fontana

»Als Geste bleibt die Kunst ewig, aber ihr Material wird sterben.«³² Durch die verwirrende Vielfalt an Materialien, Kunstformen und Gattungen, die Lucio Fontanas Œuvre umfaßt, zieht sich eine Spur, die es im Rückblick gleichwohl geordnet erscheinen läßt.³³ Es handelt sich um die Ordnung einer kohärenten und notwendigen Abfolge, die sich gleichwohl nicht vorhersehen ließ. Mit Beharrlichkeit verfolgt Fontana eine bildnerische und zugleich das Bild überschreitende Absicht, die er 1946 im »Weißen Manifest« als die Notwendigkeit beschreibt, Malerei und Bildhauerei, aber auch Dichtung und Musik in einer umfassenden Kunst aufzuheben, die »den Bedürfnissen des neuen Geistes entspricht«³⁴. Sein Ziel ist eine Kunst der Bewegtheit, die Raum und Zeit gleichermaßen umfaßt und deren erste Anzeichen er im Barock entdeckt, dessen Figuren sich »von der Fläche zu lösen und mit ihren Bewegungen in den Raum auszugreifen«³⁵ scheinen. Das ganze Œuvre hindurch versucht er, das Immaterielle im Materiellen zur Geltung zu bringen, das »Äußere« ins »Innere« des Darstellungsbereichs einzuführen, ohne zu illusionistischen Mitteln zu greifen. Seine Suche, die viele Nebenwege kennt, mündet schließlich in einen wortwörtlich durchschlagenden Fund. In einem Interview, das er im Todesjahr 1968 gibt, sagt er³⁶: »Wenn irgendeine meiner Entdeckungen von einiger Wichtigkeit ist, dann ist es das ›Loch‹.« »Das Loch«, so Fontana weiter, »[...] war gerade außerhalb der Dimension des Bildes. [...] Ich habe nicht Löcher gemacht, um das Bild zu ruinieren – nein – ich habe Löcher gemacht, um etwas zu finden. [...] Die anderen haben es nie begriffen. Sie sagten, ich zerschlitze Leinwände [...]. Aber das stimmt nicht«³⁷. Was genau aber hat Fontana gefunden?

Die geschlitzten Bilder, *I Tagli*, die ab 1958 bis zum Tod als Fontanas umfangreichste Werkserie entstehen, haben zwei Komponenten: den Schlitz und die zumeist monochrome Fläche des Bildträgers (Abb. 1 und 2). Letzterer stellt – vor der Schlitzzung – einen leeren, unmarkierten Raum dar, vergleichbar einer leeren Bühne, auf der ein Körper agieren kann, oder der Stille, die den Tönen das Klingeln erst ermöglicht. Die Reinheit und »Absolutheit« dieser Leere verstärkt die Dreistigkeit des Schnittes. Umgekehrt bringt der Schnitt die Doppelnatur der Leinwandfläche

³² Erstes Manifest der »Spazialisten«, das neben anderen auch Fontana unterschrieb; zit. nach: Lucio Fontana, Katalog Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, publ. par Bernard Blisène, Paris 1987, 283: »Rimarrà eterna come gesto, ma morrà come materia.« (Übers. vom Vf.)

³³ Den Anstoß zu den nachfolgenden Überlegungen verdanke ich Birgit Pelzer: *Das Extime – Versuch über Lucio Fontana*, in: Lehmann, Brancusi, Léger, Bonnard, Klee, Fontana, Morandi – Texte zu Werken im Kunstmuseum Winterthur, hg. von Dieter Schwarz, Düsseldorf 1997, 137–177.

³⁴ Lucio Fontana: *Weißes Manifest*, zit. nach Jole de Sanna: *Lucio Fontana – Materie, Raum, Konzept*, Klagenfurt 1995, 267.

³⁵ Ebd.

³⁶ Lucio Fontana, in Tommaso Trini: *Gespräch mit Fontana*, in: *Domus* 466 (1968), zit. nach ebd., 294.

³⁷ Ebd.

zum Vorschein, die bei einem Bild stets zugleich materieller Träger und Erscheinungsort eines Abwesenden ist. Er negiert beides im selben Zuge, sowohl den Illusionismus der traditionellen Malerei wie zugleich die Flachheit des Bildträgers, die in der Moderne den traditionellen Illusionismus ersetzt. »Wenn ich ein Bild mit einem Schnitt mache«, so Fontana, »will ich kein Bild machen: ich öffne einen Raum, eine neue Dimension [...]«³⁸.

Um dem näher zu kommen, was Fontana »gefunden« hat, ist es hilfreich, den Schnitt in die Leinwand im Rahmen der neuzeitlichen Theorie des »disegno«, der »Zeichnung«, zu sehen. In der italienischen Kunsttheorie des 16. und 17. Jahrhunderts ist »disegno« der Name für die Form, in der die Kunst ihre Eigenleistung erbringt. Das Konzept des »disegno« tritt an die Stelle dessen, was die Scholastik »intentio« genannt hatte. Es ersetzt die handlungsimmanente Ausführung durch ein Konzept, das zwischen interner, vorab erfolgter Konzeption und nachträglicher externer Ausführung deutlich unterscheidet und doch beides in einem einzigen Begriff zusammenschließt. »Disegno« ist einer der interessantesten Begriffe der Tradition, vor allem, weil man ihn ontologisch kaum fassen kann. Die Grenze eines Dings, ebenso wie die Grenze zwischen Vergangenheit und Zukunft, ist ein »Nichts«, sie ist weder im Ding noch außerhalb des Dings. Vielmehr handelt es sich um das Treffen einer Unterscheidung: zwischen Körper und Nicht-Körper, diesseits und jenseits, innen und außen. Das Ziehen einer Linie bricht das raumzeitliche Kontinuum auf mit der Folge, daß es dann zwei voneinander unterschiedene Seiten gibt. Doch gerade indem die Linie nichts ist, was man der Natur selbst entnehmen kann, wird »disegno« im Zuge der Aufwertung der künstlerischen Tätigkeit zum entscheidenden Können des Künstlers. Das Verwandeln eines ontologischen Nichts in ein perfektionierbares Können eröffnet den Raum, in dem die Kunst sich selbst begründen kann.

Fontana nimmt diese Tradition auf: Im Grunde ist der Schnitt nichts anderes als das Ziehen einer Linie. Zugleich radikalisiert er deren ontologisches Nichts, das hier in doppelter Weise buchstäblich wird: Er trägt keinerlei Material auf – kein Graphit, keine Tinte, keine Farbe – und mündet zugleich in ein schieres Aufklaffen. Indem das »Zeichnen« die Bildfläche durchdringt, bringt es hier die Unterscheidungen, welche es ansonsten erzeugt, zum Einsturz. Innen und außen, vorne und hinten, realer Raum und imaginärer Raum sind in den *Tagli* zweierlei und doch eins. Sie berühren sich an der Schlitzzung wie an einer ungreifbaren Naht.

Die Bilder unter dieser Perspektive zu betrachten, privilegiert den Akt des Schlitzens gegenüber dem Produkt, das dabei entsteht. Im Mittelpunkt steht dann weniger das, was Fontana dargestellt hat, so wie es häufig in der Kritik behauptet wird, wenn seine Bilder z.B. als Darstellungen des Unendlichen beschrieben werden. Denn streng genommen zeigen Fontanas Bilder nichts – auch nicht die Unendlichkeit, die sich der Darstellung ohnehin entzieht. Das Loch oder der Schlitz haben

³⁸ Lucio Fontana, in: *L'Arte oggi*, a cura di Umberto Eco, in: *Artecasa*, Nov. 1965, zit. nach ebd., 11.

ihre Pointe gerade darin, die Repräsentationsleistung des Bildes zu liquidieren. Es gibt kein ›Dahinter‹, das im Bild dargestellt und damit vergegenwärtigt wäre. Sowohl auf wie hinter dem Bild ist buchstäblich nichts, was etwas anderes ist als zu sagen, das Bild sei die Darstellung des Nichts (bzw. der Unendlichkeit). Fontanas Kunstpraxis schlitzt nicht nur die Leinwand auf, sondern sprengt zugleich die Repräsentation. Die Räumlichkeit eines repräsentierenden Bildes, sei es ein Gemälde, eine Photographie oder ein Film, besteht darin, einen anderen, ebenfalls dreidimensionalen, aber virtuellen Raum entstehen zu lassen, der sich, von einem Rahmen eingefasst, jenseits unseres normalen Raumes befindet, getrennt davon durch den ›Bildschirm‹ des Bildes. Fontana überführt die durch Repräsentation eröffnete Räumlichkeit in eine performativ eröffnete – er ersetzt, nach einer Formulierung Alberto Olivieros, »represented« spatiality durch »acted« spatiality³⁹. Was das Bild zeigt, ist die Spur dieses eröffnenden Aktes, »die Verlängerung des abstrakten male- rischen Moments«, um Yves Kleins Formulierung wieder aufzugreifen. Diesen infinitesimalen Augenblick, der sich jeweils nach langer Überlegung mit der Präzision und Schnelligkeit eines chirurgischen Eingriffs ereignete, sichtbar zu machen – das ist es, was Fontana »gefunden« hat.

Obschon Fontana von der Kunst als gegenständlicher Repräsentation, die sein Frühwerk bestimmt, zur Kunst als gestischer Performanz übergeht, zieht er daraus nicht die Folgerung, die vielen Künstlern, die zu dieser Zeit denselben Sprung wagen, geboten scheint, nämlich ganz aus dem Bild auszusteigen. Der Schnitt bleibt ›immanent‹, er erzeugt ein Loch *als Bild*. Indem Schöpfung und Zerstörung des Bildes zusammenfallen, entsteht ein paradoxes Bild, das etwas zu sehen gibt und doch nichts zeigt. Obschon der Raum, den Fontana eröffnet, tatsächlich und nicht nur virtuell vorhanden ist, bleibt er unbestimmt, er ist ›gerahmt‹ und expandierend zugleich⁴⁰: »Ich mache ein Loch, Unendlichkeit fließt hindurch [...]«. Daß im Aufklaffen Raum und Zeit in höchste Spannung zueinandertreten, bringt Fontana auch mit der Betitelung der *Tagli* zum Ausdruck, die durchgängig *Concetto spaziale / Attesa – Raumkonzept / Erwartung* genannt werden.⁴¹

Die Pointe der *Tagli* als ›Bild‹ besteht darin, Sein und Schein gleichermaßen zu sein. Es handelt sich nicht einfach um ›Raum‹, sondern um ein *Raumkonzept*. Die ›Unendlichkeit‹ wird im Schnitt konkret erschaffen und zugleich als Effekt inszeniert – insbesondere dadurch, daß Fontana hinter die Leinwand eine mattschwarze Gaze spannt, die das Licht schluckt und verhindert, daß die Wand sichtbar wird, wodurch sich offenbarte, daß die Tiefe der Unendlichkeit lediglich ein paar Millimeter beträgt. Die im Schnitt eröffnete Enttäuschung, daß ›nichts dahinter‹ ist, schirmt Fon-

³⁹ Alberto Oliviero: *The Influence of Science on the Work of Fontana*, in: Lucio Fontana, a cura di Enrico Crispolti e Rosella Siligato, Milano 1998, 25-30, hier 27.

⁴⁰ Lucio Fontana, zit. nach Carla Lonzi: *Autoritratto*, Bari 1969, 170 f.: »Faccio un buco, l'infinità vi passa attraverso [...]«. (Übers. vom Vf.)

⁴¹ Wenn es sich um Bilder mit mehreren Schnitten handelt, lautet der Titel: *Concetto spaziale / Attesa – Raumkonzept / Erwartungen*.

tana mit einem schwarzen Tuch ab, das erneut ein unsichtbares ›Dahinter‹ erzeugt. Die Effektivität des Schnitts besteht also nicht darin, den Schein zu durchbrechen und zum ›Sein‹ vorzudringen, sondern beides unabgeschlossen gegeneinander auszuspielen. Fontanas ›Sterbenlassen‹⁴² des Materials liquidiert den Scheincharakter des Bildes und restituiert ihn im selben Zuge. Der Riß im Bild ist real und zugleich der Ort dessen, was Adorno »apparition«⁴³ nannte: Ein Statthalter des Nicht-Seienden im Sein.

Folglich kreieren die *Tagli* ein ontologisches Paradox. Sie sind bloßer Vorschein der Unendlichkeit und gleichzeitig deren Ursprung. Die Unendlichkeit entspringt der zugleich realen wie auch semantischen ›Lücke‹ des Schnitts, d.h. sie entsteht qua Ambivalenz, Unbestimmbarkeit und Unsichtbarkeit, als blinder Fleck inmitten des Bildes.

Versucht man, den Hieb in die Leinwand als Niederschrift eines ›Autors‹ zu verstehen, muß man feststellen, daß er jegliche ausdrucksästhetische Interpretation, die das Kunstwerk als Emanation eines Autors versteht, unterläuft. Denn man kann den Hieb nur dann als Hervorbringung eines Ich auffassen, dessen Innen sich im Äußeren des Kunstwerks spiegelt, wenn man sich dieses Innen ebenfalls als ein Nichts, als eine aufklaffende Leere vorstellt. Folgt man dieser Spur, dann zeigt sich in Fontanas Bildern das, was Lacan als »Extimität«⁴⁴ des Subjekts bezeichnet, um mit diesem Neologismus Intimität und Äußerlichkeit des Subjekts zusammenzuschließen. Die Niederschrift des Subjekts im Medium des Bildes erweist sich als »Überschreiben zweier leerer Räume«⁴⁵, sie kündigt von der intimen Erfahrung des Sichselbstfremdseins.

Der Versuch, das Schlitzen als ›Äußerung‹ zu begreifen, wird durch die Entdeckung unterstützt, daß Fontana die Rückseiten der *Tagli* mit seltsamen Notaten versah. Hier manifestiert sich ein zwar verständliches, zugleich aber befremdlich oberflächliches ›Reden‹, welches so gar nicht zu der stummen Geste des Schlitzens passen will und das Bild des Künstlers als ›Zen-Meister«⁴⁶ erheblich irritiert. Die Notate – je eines pro Bild – kreisen um die Tagesbefindlichkeit des Künstlers, um seine Unternehmungen, Vorlieben und Stimmungen: »Es gefällt mir, ein Tagedieb zu sein«, »Mozarts Zauberflöte, welches Wunder!! Schmerzt mich das rechte oder das linke Bein?«, »Ich warte auf den Gärtner der Seele«, »Nieren mit Petersilie bekommen mir nicht«, »Freihändig Fahrrad fahren tue ich gerne«, »Ich bin müde, ich gehe schlafen«, »Arbeiten, arbeiten, warum? Für wen? Zum Teufel mit der Arbeit ...«. Sie halten das Wetter, bestimmte Ereignisse oder schlicht den Wochentag fest: »Heute ist ein trauriger Tag ohne Sonne«, »Russische Raumsonde erreicht Venus«, »Teresita hat Autofahren gelernt«, »Der Einfluß Chinas auf die sowjetische Politik ... Marina Vlady in Rom«, »Heute ist Freitag, morgen Samstag«. Regeln und Weisheiten des Alltags werden aufgeschrieben: »Wenn es kalt wird, muß man die Heizung einschalten«, »Wer schläft, fängt keine Fische«, »Die

⁴² Vgl. Anm. 32.

⁴³ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1973, 125 ff.

⁴⁴ Jacques Lacan: *Écrits*, Paris 1966, 634 ff. – Hierzu vor allem Pelzer: *Das Extime* [Anm. 33].

⁴⁵ Diese Formulierung verdanke ich Gertrud Koch.

⁴⁶ Enrico Crispolti: *Beyond Informel – The Sixties*, in: Lucio Fontana [Anm. 39], 240-247, hier 241.

Einsamkeit des Alters ist schlimmer als der Tod«, und Bemerkungen zur Kunst notiert: »Die Pop-Art, wie langweilig«, »Wohin kommen wir mit der Kunst?«, »Verstehe ich wirklich nichts von Malerei?«, es gibt Liedanfänge: »Mamma mia dammi cento lire che in America voglio andar ...«⁴⁷ und Fragespiele: »Amerika wurde von Garibaldi entdeckt ... Esell!«, usw. Daneben finden sich Reihungen wie »Achtunddreißig, Neununddreißig, Vierzig« oder »Heute, morgen, irgendwann« sowie Wortspiele, z.B. mit dem eigenen Namen: »Fontana, Fontanella, Fontanone, Fontana«⁴⁸, und immer wieder eigentümliche Formeln wie »1+1-LLTA3« oder »1+1-ZXY«, wobei es sich dabei wohl weniger um Kalkulationen handelt, die entschlüsselt werden könnten, sondern um den Niederschlag derselben Lust am Plappern und Kritzeln wie bei den übrigen Notaten. So steht neben der Formel »1+1-7777« als Kommentar: »Mir gefällt die Ziffer 7« – so daß Fontana sie gleich viermal hintereinanderschreibt⁴⁹.

Was hier zutage tritt, ist die Kehrseite des Schlitz-Aktes auch im übertragenen Sinne. Allerdings berühren sich die beiden Seiten darin, daß auch in dieser Redseligkeit Intimität und Äußerlichkeit zusammenfallen. Das auf der verborgenen Rückseite Aufgeschriebene erweist sich als Versammlung von Alltäglichkeiten, die über das Individuum Fontana kaum etwas aussagen, ja zuweilen als bloße Zeichen- oder Ziffernfolge. Deren Sinn scheint weniger darin zu bestehen, einen Inhalt mitzuteilen als vielmehr darin, »etwas« zu äußern, auch wenn einem gerade »nichts« einfällt. Vor dieser Gegenfolie vagierender Zerstreuung erscheint das Schlitzen, das mitten in die Notate hineinsticht, als deren Negation: als Ausdrucksballung, als »total« Äußerung, die nicht dieses oder jenes, sondern alles auf einmal zu »sagen« versucht, aber gerade dadurch jeglichen bestimmbareren Inhalt preisgibt und sogar das Medium der Artikulation angreift. Ähnliches war schon bei Delacroix zu beobachten, in dessen Wunsch, die »Besessenheit« durch das Velazquez-Porträt mit einer einzigen, »totalen« Geste auszuagieren.

⁴⁷ »Mutter, gib mir hundert Lire, daß ich nach Amerika gehen kann ...«

⁴⁸ »Brunnen, kleiner Brunnen, großer Brunnen, Brunnen«

⁴⁹ Zit. nach: *Fontana – Catalogo generale* I-II, a cura di Enrico Crispolti, Milano 1986: »mi fa piacere fare il fannullone« (67T46), »Flauto magico di Mozart, che meraviglia! Mi fa male la gamba destra o quella sinistra?« (67T52), »aspetto il giardiniere dell'anima« (67T70), »Mi fa male il rognone col prezzemolo« (67T75), »A me piace andare in bicicletta senza mani« (67T11), »sono stanco vado a dormire« (64T14), »Lavorare, lavorare, per cosa? per chi? al diavolo il lavoro ...« (67T57), »Oggi è una giornata triste senza sole« (64T73), »Sonda Spaziale Russa tocca Venere« (66T119), »La Teresita à imparato a guidare la macchina« (64T27), »Il peso della Cina sulla politica sovietica ... Marina Vlady a Roma« (64T48), »Oggi è venerdì, domani sabato« (64T17), »Se fa freddo, metti il riscaldamento« (64-65T43), »Chi dorme non piglia peschi« (64-65T34), »La solitudine della vecchiaia è peggio della morte« (64T119), »che barba con il Pop-ART« (64T109), »Dove arriveremo con l'arte?« (66T99), »Non capisco proprio niente di pittura?« (66 T96), »l'america [sic] è stato scoperto da Garibaldi ... asino!!« (64-65T1), »trentotto, trentanove, quaranta« (66T77), »oggi – domani – mai« (64T12), »Mi piace il numero 7« (64T2); die Formeln »1+1-LLTA3« bzw. »1+1-ZXY« finden sich auf den Rückseiten von 63T29 bzw. 63T35. (Übers. vom Vf.)

Das Medium des Bildes und die Subjektivität des Ich haben gemeinsam, eine Vermittlungsleistung zu erbringen. Während Subjektivität Selbst und Welt miteinander in Beziehung setzt, übermittelt das Medium einen Inhalt. Das Kunstwerk scheint nun dadurch ausgezeichnet zu sein, diese beiden Vermittlungsleistungen ineinanderzublendern und das eine im anderen wahrnehmbar zu machen, d.h. sie wiederum miteinander zu vermitteln. Fontanas Setzen einer Markierung auf der leeren Leinwand und die performative Selbstsetzung im Schnitt werden durch ein und denselben Akt vollzogen. Die Selbstsetzung dient dabei ebenso sehr als Medium der Formsetzung wie umgekehrt die Formsetzung als Medium der Selbstsetzung.⁵⁰

Gerade an den *Tagli* aber wird deutlich, daß diese multiple Vermittlung auf die Punktualität des Aktes beschränkt bleibt. Das gilt gleichermaßen für den dezidierten Schnitt wie für die zerstreuten rückseitigen Notate, welche die eigene Existenz in einem fortgesetzten Sprechen zu gründen und zu sichern versuchen. Die »Berührung« von innen und außen, Selbst und Welt, welche diese beiden Artikulationsformen in so unterschiedlicher Weise herstellen, ist von diesen nicht ablösbar und auf Dauer zu stellen.⁵¹ Die Punktualität der Vermittlung hat zur Folge, daß sie immer aufs neue vollzogen werden muß, so daß Fontana über die Jahre hinweg, einer Askese gleich, Leinwand um Leinwand beschrieb und schlitzte.

III. Bruce Nauman

Die Betrachtung Bruce Naumans erlaubt es, an der Reflexivität künstlerischer Praxis eine weitere Dimension zur Sprache zu bringen: diejenige der Selbstreflexion als Selbstbeobachtung. Sie spielte bereits bei der Analyse von Delacroix' *Journal* eine Rolle; bei Nauman jedoch wird sie zum produktiven Programm seiner Kunst.

Zu den frühesten Arbeiten seines Werks gehören solche, in denen die romantische Konzeption des Künstlers als Ursprung und Quelle aufgegriffen wird, um sie ironisch zu brechen. Hierzu zählt z.B. eine Neon-Arbeit von 1967, die Nauman ins Fenster seines Ateliers hängte und die er Werbesigneten nachbildete, wie sie in amerikanischen Schaufenstern üblich sind (Abb. 3). Die Leuchtschrift wirbt für den Künstler mit dem Satz: »The true artist helps the world by revealing mystic truths« – »Der wahre Künstler hilft der Welt durch das Enthüllen mystischer Wahrheiten«. Die ironische Brechung erfolgt allerdings nicht nur durch die Werbeästhetik, sondern zugleich durch die Anordnung des wortspielartigen Satzes, welche die Wörter »true« und »truth« direkt übereinanderstellt. So springt die Frage nach der »Wahrheit« stets an

⁵⁰ Vgl. dazu Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft* [Anm. 7], Kap. 3: »Medium und Form«, 165 ff.

⁵¹ Eine dritte, in dieser Hinsicht ebenfalls bezeichnende Form der Berührung von »innen« und »außen«, Subjekt und Medium realisiert Fontana, wenn er die Leinwände nicht nur namentlich signierte, sondern häufig einen Fingerabdruck hinzufügte. Vgl. die Angaben zu den einzelnen *Tagli* in: *Fontana – Catalogo generale* [Anm. 49].

ihren Ursprung, den »wahren Künstler«, zurück. Die Spirale, die eigentlich von innen nach außen verläuft, wird zum Zirkel. Die beiden Schlüsselwörter verweisen unablässig aufeinander und lassen damit die Selbstwerbung ins Leere laufen. Ein anderes Beispiel ist die Photoarbeit *Selfportrait as a Fountain* von 1966/67 (Abb. 4). Hier bedient sich Nauman der Stillstellung der Photographie, um vorzugeben, er könne wie ein Brunnen unaufhörlich Wasser spenden. Daß es sich um eine ironische Maskerade handelt, verdeutlicht nicht nur das Offensichtliche der »Fälschung«, sondern auch der Umstand, daß das »Selbst als Quelle« zum Wasserspeier wird.⁵²

Naumans Arbeiten der 60er und frühen 70er Jahre präsentieren eine »Reduktionsform der Subjektivität«⁵³, d.h. Subjektivität erscheint hier auf ihren Grund zurückgeführt. Rückblickend schildert er seine damalige Situation folgendermaßen⁵⁴: »Als ich von der Universität kam [...], hatte [ich] keinerlei Umfeld für meine Kunst [...], es gab keine Kontakte, keine Gelegenheit, jemandem zu erzählen, was ich Tag für Tag tat, keine Gelegenheit, über meine Arbeit zu sprechen. Und vieles, was ich tat, machte keinen Sinn, also hörte ich damit auf.« In diesem krisenhaften Augenblick geht Nauman an den Nullpunkt künstlerischer Tätigkeit zurück. »Im Atelier«, fährt er fort, »war ich auf mich selbst gestellt. Das warf dann die grundlegende Frage auf, was ein Künstler tut, wenn er im Atelier ganz auf sich selbst gestellt ist. Ich folgerte also, daß ich ein Künstler in einem Atelier war und daß demnach alles, was ich dort tat, Kunst sein mußte. Was tatsächlich ablief, war, daß ich Kaffee trank und hin- und herging. Die Frage kam dann auf, wie ich diese Aktivitäten strukturieren konnte, so daß sie Kunst werden oder eine andere Art von geschlossener Einheit, die anderen Menschen zugänglich gemacht werden könnte. An diesem Punkt rückte die Kunst als Tätigkeit gegenüber der Kunst als Produkt in den Vordergrund. Das Produkt ist nicht wichtig für das eigene Bewußtsein«⁵⁵.

Fast scheint es, als wäre Nauman 1966 in seinem Atelier in einen Zustand verfallen, den Delacroix als »ennui« beschrieben hätte. Nauman fehlen das Ziel, die Mittel und die Veranlassung, Kunst zu machen. Das Atelier wird zum leeren Raum, wo es nichts zu tun gibt, keine Arbeit und keine Verpflichtung. Nur etwas stört den Müßiggang, der sich hier ausbreiten könnte: Naumans Überzeugung, daß er ein Künstler sei, der folglich unmöglich in Sprachlosigkeit verharren könne. Daß das »Produzieren« einen Ausweg aus dem »ennui« weist, war schon Delacroix aufgegangen. Nauman findet dieselbe Antwort, doch er gibt dem »Produzieren« eine überraschende, reflexive Wendung, welche die Dynamik der Produktivität selbst

⁵² Vgl. dazu Engelbach: *Zwischen Body Art und Videokunst* [Anm. 4], 40.

⁵³ Wolfgang Iser: *Reduktionsformen der Subjektivität*, in: *Die nicht mehr schönen Künste – Grenzphänomene des Ästhetischen*, hg. von Hans Robert Jaub, München 1968 [= *Poetik und Hermeneutik*, III], 435-491.

⁵⁴ Bruce Nauman, in: *Kunst, die eigentliche Tätigkeit – Ein Interview mit Ian Wallace und Russel Keziere*, in: *Bruce Nauman – Interviews 1967-1988*, hg. und übers. von Christine Hoffmann, Amsterdam 1996, 102-117, hier 112 f.

⁵⁵ Ebd.

hervortreten läßt. Was bei Delacroix erst keimhaft angelegt ist, entfaltet sich hier, am anderen Ende der Moderne, zum Prinzip der Kunst. Nauman umgeht das Ausdrucksproblem, indem er nicht nach einem Inhalt sucht, den es auszudrücken gälte, sondern die Situation, in der er sich befindet, als solche zum Inhalt macht. Das »Hin- und Hergehen« im Atelier wird zum Gegenstand des künstlerischen Tuns. Auf diese Weise gelingt es, den Anspruch zu durchqueren, Ursprung des eigenen Tuns zu sein – und damit auch, den »ennui«, die verstörende Einsicht in die Leere des Ich, zu durchbrechen. Die Wendung setzt allerdings voraus, die Vorstellung eines geschlossenen Ich, das die Einheit der Erfahrung und der Artikulation gewährleistet, aufzugeben und das Selbst in der Spannung von Körper, Identität, Inszenierung, Geste, Artikulation und Form zu begreifen. »Ein Bewußtsein seiner selbst«, sagt Nauman, »gewinnt man nur durch ein gewisses Maß an Aktivität und nicht, indem man nur über sich nachdenkt. Man macht Übungen, trainiert, wird sich des eigenen Körpers bewußt. Das passiert nicht, wenn man Bücher liest«⁵⁶.

Mit dieser Einsicht beginnt Nauman Performances zu entwickeln, die er, allein im Atelier, an und mit sich durchführt und als Film oder Videoband aufzeichnet. Sie oszillieren dabei zwischen dem Tun und dem Beobachten des Tuns. Während der Körper wie ein »Stück Material«⁵⁷ benutzt wird, wird die Kamera gleichsam subjektiviert, indem sie nicht nur als Aufzeichnungsgerät dient, sondern zugleich als ein nach außen verlegtes Auge, mit dem er sich selbst zusehen kann und für das er sich inszeniert. So werden die Performances zu einer Möglichkeit, mit sich selbst zu »spielen«.⁵⁸ Nauman entwirft zunächst eine Regel, an die er sich in der Ausführung so lange hält, bis »das wirkliche Leben einschreitet«⁵⁹, die Aktion abgebrochen oder die Regeln geändert werden müssen. Im Performance-Film *Violin Tuned DEAD* wandert er im Atelier herum und spielt so schnell wie möglich nacheinander auf den vier Saiten einer Geige (Abb. 5). Das stellte eine besondere körperliche Anstrengung dar, da Nauman dieses Instrument gar nicht spielen konnte und seine Glieder rasch zu schmerzen begannen. Es standen zehn Minuten Film zur Verfügung, und so lange sollte der Film auch werden. Doch nach sieben Minuten mußte er unterbrechen, bevor er den Film schließlich zu Ende drehen konnte.⁶⁰

In einem anderen Performance-Film, *Bouncing Two Balls Between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms*, schlägt Nauman gleichzeitig zwei Bälle an den Boden und die Decke und versucht dabei, einen bestimmten Rhythmus einzuhalten

⁵⁶ Bruce Nauman, in: *Bewegen und Begegnen – Ein Interview mit Willoughby Sharp*, in: ebd., 39-65, hier 49.

⁵⁷ Bruce Nauman, in: *Die ersten fünf Jahre: Von den Glasfaserkulpturen zum Performancekorridor – Ein Interview mit Willoughby Sharp*, in: ebd., 13-338, hier 27.

⁵⁸ Zum Verhältnis von Spiel und Kunst vgl. Ruth Sonderegger: *Für eine Ästhetik des Spiels – Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst*, Frankfurt / M. 2000.

⁵⁹ Bruce Nauman, in: *Das Schweigen brechen – Ein Interview mit Joan Simon*, in: *Bruce Nauman – Interviews* [Anm. 54], 147-187, hier 162.

⁶⁰ Vgl. Naumans eigene Beschreibung in: *Bewegen und Begegnen* [Anm. 54], 49.

(Abb. 6). Die Bälle sollten z.B. einmal den Boden und einmal die Decke berühren, um dann gefangen zu werden, oder zweimal den Boden und einmal die Decke, usw. »An einem bestimmten Punkt«, so Nauman »sprangen beide Bälle hin und her, und ich rannte die ganze Zeit herum und versuchte, sie zu fangen. Manchmal landeten sie auf etwas, das am Boden lag, oder an der Decke, und dann sprangen sie in die Ecke und stießen zusammen. Schließlich konnte ich keinem von beiden mehr folgen. Ich nahm einen Ball auf und warf ihn einfach an die Wand. Ich war wirklich wütend [...], weil ich die Kontrolle über das Spiel verlor. Ich hatte versucht, einen bestimmten Rhythmus einzuhalten [...], und als ich aus ihm heraus kam, beendete das den Film«⁶¹.

Statt ein Produkt herzustellen, versucht Nauman einen Prozeß einzuleiten, der das Produkt in der Schwebe hält. Nauman agiert zugleich als Entwerfer und Ausführer des Spiels, wobei der eine dem anderen die Aufgabe schwer macht. Die aufgezeichneten Vorgänge sind banal und letztlich auch ohne Belang: Laufen, Ballspielen, rhythmisches Stampfen, Geige spielen usw. Sie bilden keinesfalls den Inhalt oder den Zweck der Performances, sondern das Mittel, eine Struktur zu inszenieren. Entscheidend an dieser sind zum einen die serielle, auf jede Expressivität verzichtende Bewegungsabfolge, zum anderen die Zweiteilung, zunächst ein quasi choreographisches Konzept zu entwerfen, um sich diesem dann solange zu unterwerfen, bis Konzept und Ausführung kollidieren. Die Performances entfesseln die Dialektik von Identität und Depersonalisierung, Freiheit und Zwang, Zufall und Kontrolle, Serialität und Unterbrechung, spielerischem »play« und hartem »game«. Nauman spielt das Spiel und wird zugleich von ihm gespielt. Die Kunst begreift Nauman dabei als »Instrument«, »mit dem man sich eine Aktivität des Erforschens aneignen kann«⁶². Naumans Erforschung richtet sich auf das Auseinandertreten des Ich in verschiedene Rollen und Perspektiven, was jedoch nicht nur Entfremdung erzeugt, sondern zugleich, wie Nauman sagt, »ein Bewußtsein seiner selbst«⁶³. Auf diese Weise exponieren sie das Paradox, daß das Subjekt sich unterwerfen muß, um Subjekt werden zu können, so wie es in der Etymologie des Wortes – »subjectus« ist der Untertan – bereits angelegt ist.⁶⁴ Naumans Pointe besteht allerdings darin, sich einem selbst entworfenen, frei gewählten Zwang zu unterwerfen, was den Performancefilmen eine Beckett'sche Komik verleiht. Indem es sich selbst zum Sujet wird, erhält das Subjekt ein Stück Souveränität zurück.⁶⁵

⁶¹ Ebd., 53 f.

⁶² Bruce Nauman, in: *Kunst, die eigentliche Tätigkeit* [Anm. 54], 107.

⁶³ Vgl. Anm. 54.

⁶⁴ Vgl. dazu Judith Butler: *The Psychic Life of Power – Theories in Subjection*, Stanford 1997 (dt. *Psyche der Macht – Das Subjekt der Unterwerfung*, übers. von Reiner Ansén, Frankfurt/M. 2001).

⁶⁵ Zu Nauman und Beckett, auf den er sich explizit bezieht, vgl.: *Samuel Beckett, Bruce Nauman*, Katalog Kunsthalle Wien, Wien 2000. – Zur Souveränität, die Becketts Figuren auszeichnet, vgl. darin Raymond Federman: *Samuel Beckett oder das Glück in der Hölle*, 49–69, hier 59 ff.

Als sich Nauman die Frage stellte, wie er diese Konzeption für andere öffnen könnte, entwickelte er die Werkgruppe der *Corridors*.⁶⁶ Dabei handelt es sich um mehr oder weniger geschlossene, aus Brettern und Latten gezimmerte Räume innerhalb eines bestehenden Raumes. Sie sind installative, skulpturale Werke und zugleich Versuchsanordnungen, in denen der Betrachter – oder eher: Benutzer – auf einen Parcours geschickt wird, so wie es Nauman in den Performances mit sich selbst tat. Die Arbeiten sind zwar insofern »offene Kunstwerke«, als sie erst durch den Benutzer vervollständigt werden, doch ist dieser im Umgang mit den Werken keineswegs frei, sondern wird einer rigiden Kontrolle unterworfen. Nauman liegt daran, ihn einer genau kalkulierten, eingegrenzten Erfahrung auszusetzen. Die *Corridors* affizieren die psychophysische Sensorik auf verschiedene Weise, durch den Entzug vertrauter Weite, durch geräuschkämmende Wände und ungewöhnliches Licht, die zusammengenommen einen Effekt der Unausweichlichkeit erzeugen.

In einer der ersten Arbeiten dieses Typs, *Corridor Installation* von 1970, zimmert Nauman ein Gehäuse mit sechs oben offenen Gängen verschiedener Breite (Abb. 7).⁶⁷ Die Hälfte derselben ist zum Betreten zu schmal. In einem der Gänge, der gerade ausreichend Platz für eine Person bietet, sind am Ende zwei Monitore übereinandergestellt, die beide das Bild des leeren Gangs zeigen. Dringt man zu ihnen vor, wird man nach etwa einem Viertel des Weges von einer Kamera über dem Eingang des Gangs erfaßt und erscheint gleichzeitig, da es sich um eine Closed-Circuit-Schleife handelt, auf dem oberen Monitor – allerdings aufgrund der Kameraposition von oben und von hinten gesehen. Erst mit Verzögerung und nur mit Hilfe überprüfenden Gestikulierens wird offenbar, daß der Monitor keinen unabhängigen Anderen zeigt, sondern die verkehrte Sicht auf sich selbst. Im Unterschied zur gestikulierenden fällt die visuelle Selbstidentifizierung schwer. Denn man wird, je näher man dem Monitor kommt, desto kleiner im Bild, da man sich gleichzeitig von der Kamera wegbewegt. Wenn man sich dann instinktiv umwendet und in die Kamera blickt, erscheint man auf dem Monitor zwar in Frontalansicht, kann dies aber nicht sehen, da dieser jetzt im Rücken liegt. So erzeugt das rekursive Kamera-Monitor-System einen »Spiegel«, der die Selbstbegegnung im gleichen Zuge ermöglicht und verweigert. Währenddessen zeigt der untere Monitor unablässig das gleichbleibende Bild des leeren Korridors, das von einem vorab aufgenommenen Band eingespielt wird.

⁶⁶ Zum Übergang von den Performances zu den *Corridors* vgl. Friederike Wappler: »Ein Bewußtsein seiner selbst gewinnt man nur durch ein gewisses Maß an Aktivität« – Überlegungen zur handlungsbezogenen Ästhetik Bruce Naumans, in: *Bilder in Bewegung – Traditionen digitaler Ästhetik*, hg. von Kai-Uwe Hemken, Köln 2000, 125–134, hier 126 f.

⁶⁷ Vgl. die Beschreibungen und Analysen dieser Arbeit in: ebd., 130 ff., Karl Schawelka: *Der Körper als Komplize und Widersacher – Bruce Naumans Videoinstallationen*, in: *Im Blickfeld – Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle I: Konstruktionen der Moderne*, Hamburg 1994, 89–109, hier 89 ff., sowie (über die ähnliche Arbeit *Live / Taped Video Corridor* von 1970) Engelbach: *Zwischen Body Art und Videokunst* [Anm. 4], 86, 114.

Wer den Gang betritt, provoziert eine doppelte Störung. Nicht nur dezentriert sich sein Selbst, sondern er bricht zugleich die harmonische Symmetrie auf, die bis zu seinem Eindringen zwischen den beiden Monitorbildern des leeren Raumes sowie zwischen den Bildern und dem leeren Raum selbst bestand. Erst wenn wir den Korridor verlassen und unser Doppelgänger aus dem oberen Monitor wieder verschwindet, wird die erschöpfte und zugleich gespannte Ruhe in den sich selbst bespiegelnden Raum zurückkehren. Nauman, der Subjektivität als Kontaktgrenze von Körper und Raum begreift⁶⁸, erzeugt in *Corridor Installation* deren wechselseitige Durchdringung. Das Subjekt wird verräumlicht, indem sowohl die Außen- und Innenperspektiven wie auch Sehen und Bewegen, visuelle und motorische Information, auseinanderzulaufen beginnen. Gleichzeitig aber wird der Raum subjektiviert, so als hätte er selbst einen ›Blick‹ und eine ›Psyche‹, denen man ausgesetzt wird. Was damit gemeint ist, mag eine nur wenig ältere Arbeit verdeutlichen. *Get Out of My Mind, Get Out of This Room* heißt eine Rauminstallation von 1968, die lediglich aus einer nackten weißen Raumschachtel besteht. Sie empfängt den Eintretenden mit der Forderung, die der Arbeit ihren Titel gibt: »Geh mir aus dem Sinn, geh raus aus diesem Raum.« Die Forderung, die Nauman in unterschiedlichsten Tonlagen, Geschwindigkeiten und Betonungen spricht, schreit und flüstert, dringt in Endlosschleife aus Lautsprechern, die unsichtbar in die Wand des Raumes eingelassen sind.

Die Installationen erzeugen einen ›double bind‹-Effekt: Der Betrachter wird ebenso adressiert wie ausgestoßen. Es beschleicht einen die Ahnung, daß das Naumansche ›Spiel‹ immer dann aufgeht, wenn ein ebenso ungreifbarer wie irritierender Rest bleibt. Indessen besteht das Erstaunliche darin, daß die Erfahrung ausbleibender Selbstbestätigung in der Begegnung mit dem Kunstwerk keineswegs nur frustrierend ist. Der verbleibende Rest verweist darauf, daß es Nauman letztlich nicht darum geht, das Verstehen scheitern zu lassen – das wäre ein ›restloses‹ Ergebnis –, sondern daß er darauf abzielt, ein nicht zu Ende zu bringendes Spiel zwischen einander ausschließenden Verstehensvollzügen zu eröffnen.⁶⁹ Die konkrete psychophysische Erfahrung und das reflexiv zu gewinnende Wissen halten sich gegenseitig in Schach, so daß weder die negative Erfahrung (qua Mißlingen, Spaltung, Ausgestoßensein) noch das positive Wissen (qua Aufdecken der ›Maschinerie‹ der Installation oder qua Selbsterkenntnis) triumphieren. »Wenn man merkte«, so beschreibt Nauman diesen Effekt am Beispiel der *Corridor Installation*, »daß man auf dem Bildschirm war, empfand man das Weitergehen im Korridor, als würde man über eine Klippe treten oder in ein Loch hinein. [...] Man wußte genau, wie das zustande kam, weil man das ganze Equipment und was es machte, sehen konnte. Aber jedesmal, wenn man wieder in den Korridor hineinging,

⁶⁸ In Anlehnung an Modelle der Gestalttherapie, die Nauman rezipierte, vgl. ders., *Von der Malerei zur Skulptur – Interview mit Lorraine Scierra*, in: *Bruce Nauman – Interviews* [Anm. 54], 66–87, hier 79, sowie Wappler: »Ein Bewußtsein seiner selbst ...« [Anm. 66], 128.

⁶⁹ Zu einer solchen ›Funktion‹ von Kunstwerken, in welcher die Autorin den Eigensinn ästhetischer Erfahrung erkennt, vgl. Sonderregger: *Für eine Ästhetik des Spiels* [Anm. 58], 276 u.ö.

machte man dieselbe Erfahrung. Man konnte ihr nicht aus dem Wege gehen«⁷⁰. So läßt *Corridor Installation* eine unaufhebbare Spannung entstehen zwischen einem Sinn, der von der konkreten Arbeit ablösbar scheint – und den die Nauman-Literatur je nachdem anthropologisch, politisch, moralisch oder aufklärerisch auffaßt⁷¹ – und der Materialität, an die der Sinn zurückgebunden bleibt – wobei unter Materialität alle von Nauman eingesetzten Komponenten zu verstehen sind, also die Aufbauten, das Licht, die Closed-Circuit-Technik usw. Zum ›Stil‹ der Arbeiten gehört, daß sie ihre materielle Seite nicht nur offenlegen, sondern oft ein wenig gebastelt erscheinen. Nauman insistiert auf der Theatralität seiner Werke: Die Erfahrung, die wir machen, soll sozusagen unter unseren Augen entstehen. So gleicht auch die Beziehung zwischen werkgebundener Erfahrung und ablösbarem Sinn einer Closed-Circuit-Schleife, die lediglich immer wieder durchlaufen werden kann. Verläßt man *Corridor Installation*, ist es hingegen außerordentlich schwer, den Inhalt oder die Bedeutung dieser Erfahrung zu bestimmen, d.h. sie in eine verallgemeinerbare Erkenntnis – über das Subjekt oder die Welt – umzumünzen. Sie bleibt an die »unbarmherzige Spezifität«⁷² der Werke gebunden. Obschon Naumans Kunst keinen Zweifel daran läßt, daß sie aufs Ganze geht, bleibt dieses Ganze – der versammelnde Sinn, die Totale der Wahrheit – ungreifbar. Eher verhält es sich umgekehrt. Man wird von der Arbeit ›ergriffen‹, und die ›Erkenntnis‹ ist zuvörderst physischer Natur: ein »Loch«, in das man tritt, eine »Klippe«, über die man stolpert – oder ein »Schlag ins Genick«: »Ich habe von Anfang an versucht«, sagt Nauman, »Kunst zu machen [...], die sofort voll da war. Wie ein [...] Schlag ins Genick. Man sieht den Schlag nicht kommen, er haut einen einfach um«⁷³.

Die in mehrfacher Hinsicht ›spaltende‹ Erfahrung von *Corridor Installation*, welche die Verstehensvollzüge auseinanderlaufen läßt, offenbart das Prozessieren der Subjektivität selbst – sofern man Subjektivität als Medium versteht, das, um seine Vermittlungsleistung zu erbringen, die Spaltung gerade voraussetzt. Die Kunst, die Nauman als »die eigentliche Tätigkeit«⁷⁴ versteht, wäre also darin ›eigentlich‹, daß sie die Kräfte und Vollzüge der Subjektivität, die dem Bewußtsein vorausgehen und in einem funktionalen Sinn unbewußt sind, Form gewinnen läßt. Der spezifisch Naumansche Zusatz dazu besteht allerdings in der Nachdrücklichkeit, mit der er vorführt, daß die Struktur der Subjektivität zwar nicht transzendiert, weder in Sinn noch in Wissen überführt werden kann, man aber immerhin mit ihr ›spielen‹ kann. Als man Nauman fragte, für wen seine Kunst sei, antwortete er⁷⁵: »Sie hält mich beschäftigt.«

⁷⁰ Bruce Nauman, in: *Bewegen und Begegnen* [Anm. 56], 62.

⁷¹ Vgl. z.B. Schawelka: *Der Körper als Komplize und Widersacher* [Anm. 67], 106 f.: »Er [Nauman] will Körpererfahrungen in Ideen, Schmerz in Erkenntnis verwandeln [...]. [Die] nachhaltige Wirkung ist aufklärerischer Natur.«

⁷² Kathryn Chiong: *Naumans Beckett Gang*, in: *Samuel Beckett Bruce Nauman* [Anm. 66], 89–107, hier 103.

⁷³ Bruce Nauman, in: *Das Schweigen brechen* [Anm. 59], 149.

⁷⁴ Vgl. Anm. 54.

⁷⁵ Bruce Nauman, in: *Bewegen und Begegnen* [Anm. 56], 64.

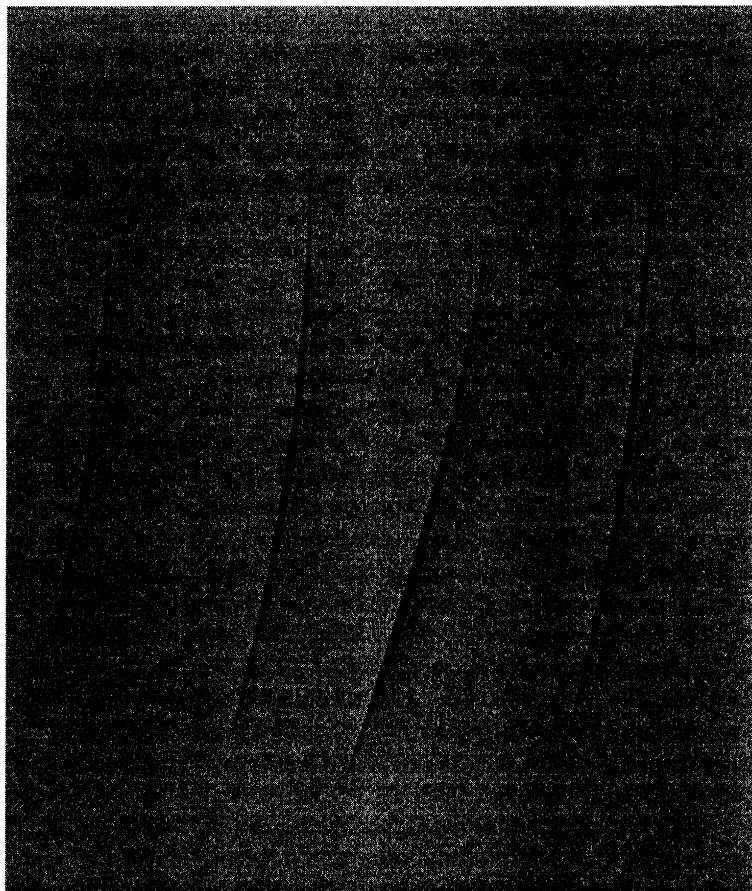


Abb. 1: Lucio Fontana, *Concetto spaziale/Attese*, Acryl auf Leinwand, 1962, Privatsammlung.



Abb. 2: Lucio Fontana bei der Arbeit, Photographie von Ugo Mulas, 1962.

rechte Seite

Abb. 3: Bruce Nauman, *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths* (*Window or Wall Sign*), Neon, 3er-Auflage, 1967.

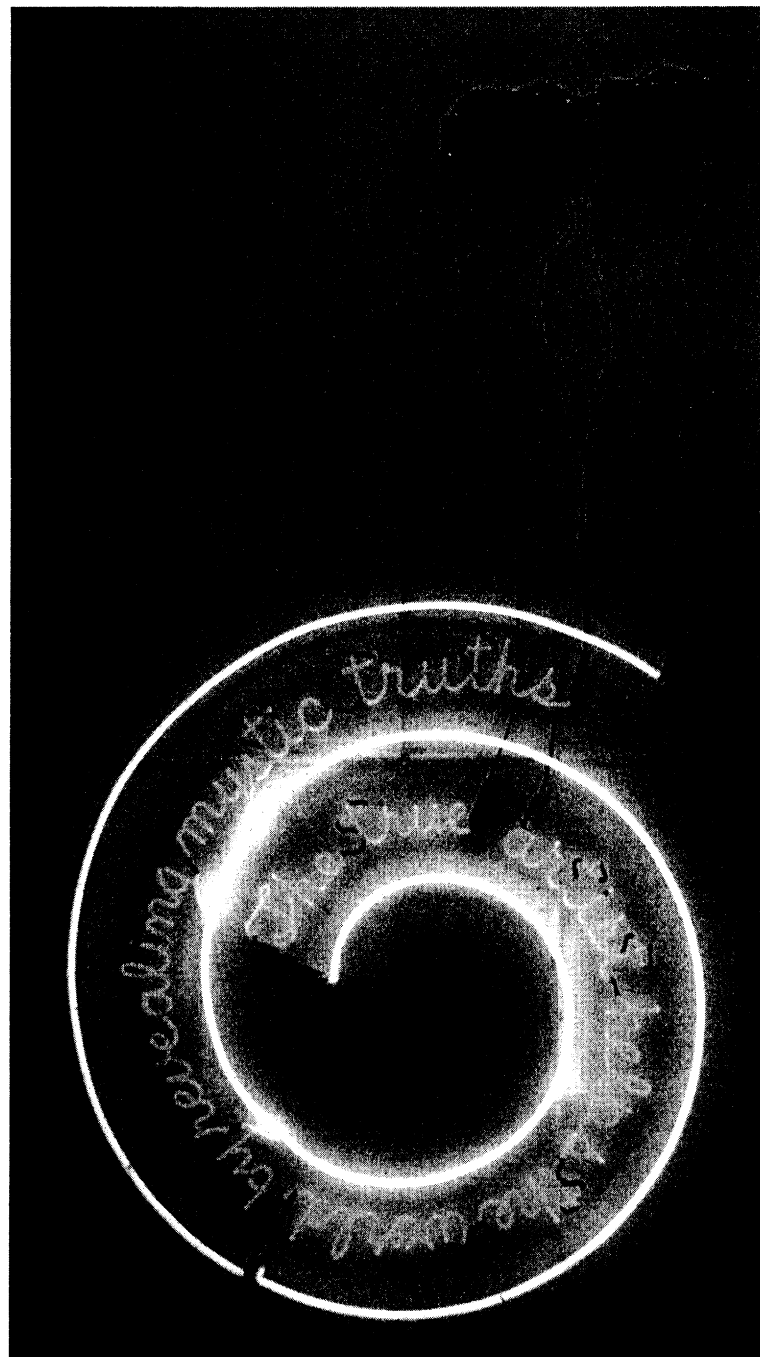


Abb. 4: Bruce Nauman, *Self-Portrait as a Fountain*, Schwarzweiß-Abzug einer Farbphotographie, 1966/67, aus dem Portfolio *Eleven Color Photographs*, ed. by The Leo Castelli Gallery, New York, 1970.



Abb. 5: Bruce Nauman, *Film Stills*, aus: *Violin Tuned DEAD*, 1969, Video, schwarzweiß, Ton, 60 min.

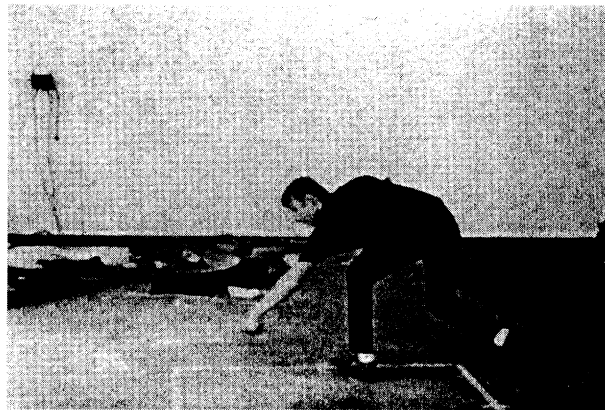
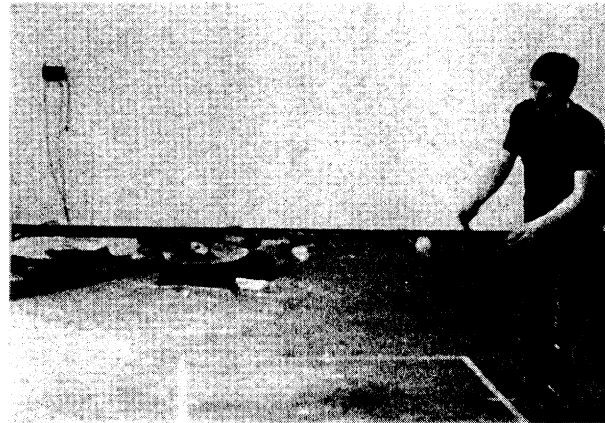
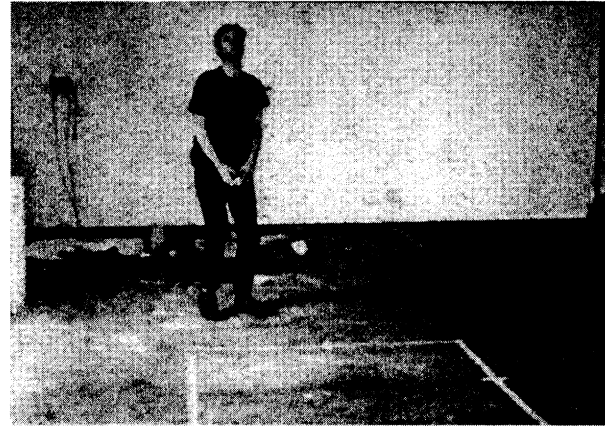
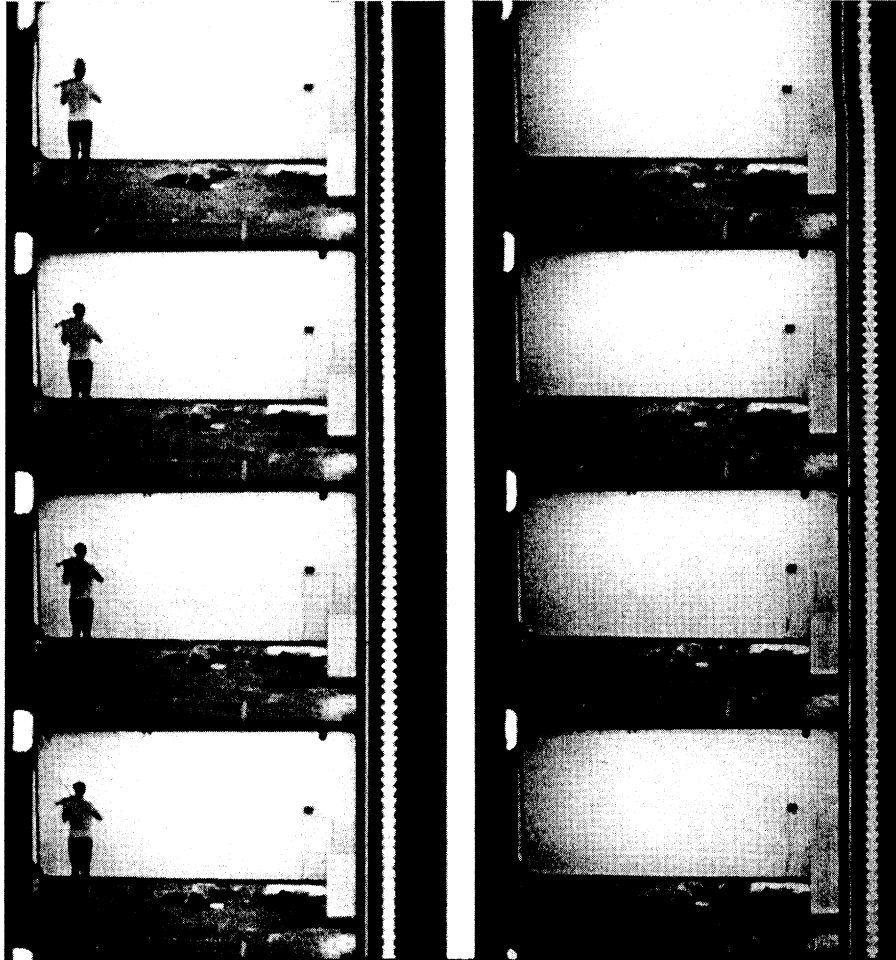


Abb. 6: Bruce Nauman, *Film Stills*, aus: *Bouncing Two Balls Between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms*, 1968, Film, 16 mm, schwarzweiß, Ton, 9 min.

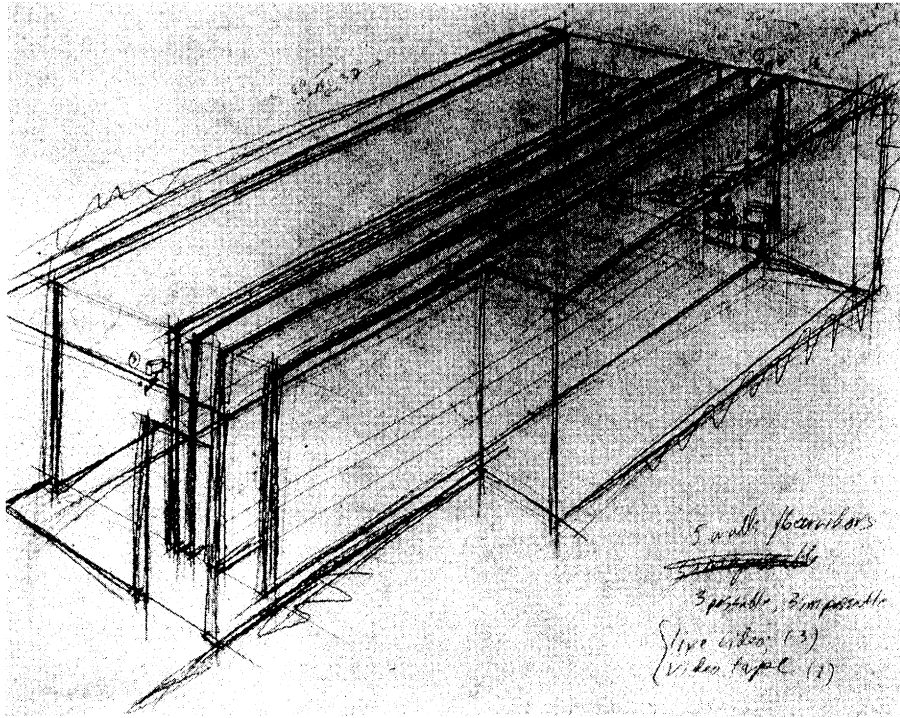


Abb. 7: Bruce Nauman, Skizze für *Corridor Installation*

Beschriftung: »5 walls / 6 corridors / 3 passable, 3 impassable / live video (3) / video tape (1)«, Graphit und Tusche auf Papier, 1969, Privatsammlung, Hallen für Neue Kunst, Schaffhausen.