

Rezeption

Licht-Blitze/Blicke

Blendung. Reflexhaft schließe ich die Augen. Unangenehm – schmerzhaft fast – ist es, den grellen Lichtblitzen ausgesetzt zu sein. Doch diese unwillkürliche Reaktion, meine Augen zu schließen, schafft mir nur eine kurzweilige Entlastung. Die gleißenden, stechenden Lichtblitze brennen sich zusehends durch meine Augenlider auf meinen Augenhintergrund. Ich sehe die Lichtblitze auf meiner Netzhaut pulsieren. Klopfer Lärm und drückende Wärme schlagen mir entgegen und lassen das Unbehagen in mir anwachsen. Es staut sich immer weiter auf, immer weiter auf, immer weiter auf.

Ich habe das Gefühl, alles zu verpassen, nichts zu verstehen. Was geschieht hier? Ich spüre, wie sich ein Konflikt zwischen dem Bedürfnis, die Augen vor den Lichtblitzen zu schützen, und dem Begehren, zu sehen, anbahnt.¹ Würde ich nur sehen können, so könnte ich die Lichtblitze einordnen, ich könnte Lärm und Wärme verorten. Ich könnte, ich könnte, ich könnte. Und ich kann. Vorsichtig öffne ich die Augen – ich reiße sie nicht einfach auf, sondern kneife sie weiterhin zu. Ich schaue auf den Boden und sehe, wie sich die Lichtblitze auf dem polierten Parkett abzeichnen. Ich verfolge ihre regelmäßigen Projektionen auf den Füßen und Beinen, dann dem Rumpf und dem Kopf eines jungen Mannes neben mir. Bin ich auch von diesem Lichtspiel erfasst? Jäh werde ich aus diesem Gedanken gerissen. Der junge Mann sieht mich an, ich nicke ihm zu, er nickt mir zu. Das war nett. Ich schlage die Augen nieder. Dabei sehe ich aus dem Augenwinkel, dass zwei Frauen mich ansehen. Unangenehm.

Schließlich wende ich meine Augen in jene Richtung, aus der die Lichtblitze ausgesendet werden. Ich muss sie zunächst wieder stärker zusammenkneifen. Es vergehen ein paar Sekunden. Ich kann sie jetzt wieder weiter aufmachen. Ich sortiere meine Sicht.²

Zu sehen sind Hunderte von Glühbirnen, die beinahe die gesamte Wand ausfüllen. In ihrer rechteckigen Anlage bestehen sie wiederum aus 15 quergelagerten Rechtecken, drei in der Breite und fünf in der Höhe. Diese scheinen in unterschiedlichen Anordnungen auf. Die sich formierenden Konstellationen haben eine schnelle Abfolge, sodass die einzelnen an sich kaum sichtbar sind, nur ihr stetiger Wechsel ist als solcher deutlich erkennbar. Dadurch stellt sich der Eindruck des Blitzartigen ein.

1 Für diesen Konflikt siehe auch Eva Buchberger, *Sehstörung. Blindheit und Blendung in der zeitgenössischen Kunst*, zugl.: Bern, Univ., Diss., 2016, München 2020, S. 66 f.

2 Es handelt sich bei dieser Beschreibung um die Verarbeitung meiner Erfahrungen mit der im Folgenden besprochenen Arbeit. Die Darstellung basiert auf 2018 im *Gropius Bau* verfassten Notizen sowie Foto- und Videomaterial.



24. → Carsten Höller, *Light Wall*, Installationsansicht, 2000/2018, LED-Lampen, Kontrolleinheit, Dimmer-Pack, Sound, Holzpaneele, Strukturelemente und Kabel, Maße variabel, Berlin, Gropius Bau.

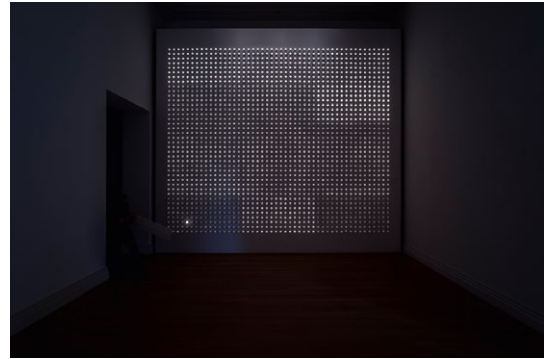
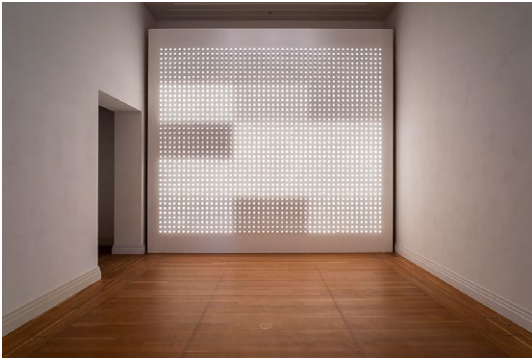
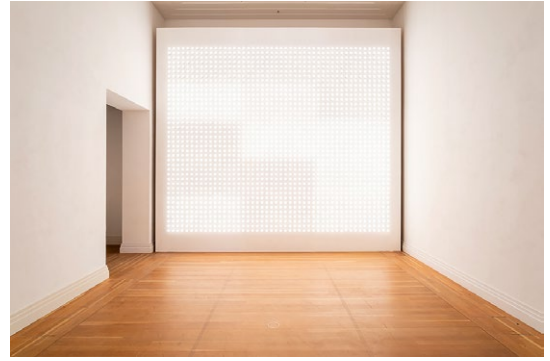
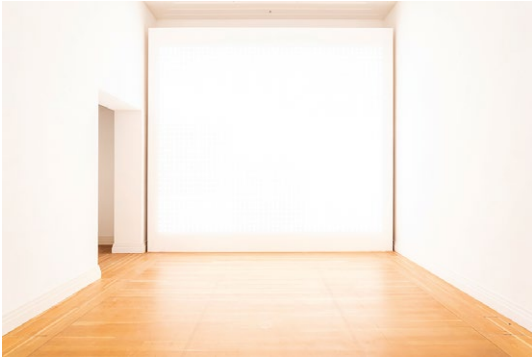
Es ist die 2018 im *Gropius Bau* installierte *Light Wall* von Carsten Höller (Abb. 24 und 25),³ die diese koordinierte Abfolge von Lichtblitzen aussendet. Im Angesicht der Arbeit ist bemerkenswert, dass sich „Blitz“ und „Blick“ die indogermanische Wurzel „blic*“ teilen, welche etwa Glanz oder Lichtstrahl bedeutet.⁴ Noch im Althochdeutschen waren „Blick“ und „Blitz“ semantisch identisch.⁵ Beide eint eine Appellkompetenz, die aktivierend wirkt und bis ins Aggressive reicht.⁶ Diese appellative Verfassung differenzierte sich im Mittelhochdeutschen dergestalt aus, dass der Blitz zur Himmelserscheinung und der Blick zur optischen Konstellation geriet: „Das deutsche Wort ‚Blick‘“, so Bernhard Waldenfels, meint „ursprünglich einen ‚Strahl‘ [...], der aus den Augen hervordringt“ und „bezeichnet ein Geschehen, das sich *zwischen* Sehendem und Gesehenem abspielt, ohne daß es sich in die engen Gesetze

3 Für eine Einordnung der Arbeit in eine von zwei Werkklassen, die Hal Foster bei Carsten Höller identifiziert, siehe Hal Foster, „Test“, in: *Carsten Höller. Experience*, Ausst. Kat. New Museum, New York 2011, New York 2011, S. 227–229, hier S. 228 f.

4 Vgl. Michael Wetzel, „Da ist keine Stelle, die dich nicht sieht“. Das Bild als Schauplatz einer inframedialen Torsion des Blicks“, in: Gottfried Boehm, Birgit Mersmann und Christian Spies (Hrsg.), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München/Paderborn 2008 (eikones), S. 149–179, hier S. 151.

5 Vgl. Hans Belting, „Zur Ikonologie des Blicks“, in: Christoph Wulf und Jörg Zirfas (Hrsg.), *Ikonologie des Performativen*, München/Paderborn 2005, S. 50–58, hier S. 53.

6 Vgl. Adam Czirak, *Partizipation der Blicke. Szenerien des Sehens und Gesehenwerdens in Theater und Performance* (Theater, 44), Bielefeld 2012, S. 20.



25. → Carsten Höller, *Light Wall*, Installationsansicht, 2000/2018, LED-Lampen, Kontrolleinheit, Dimmer-Pack, Sound, Holzpaneele, Strukturelemente und Kabel, Maße variabel, Berlin, Gropius Bau.

einer Optik pressen ließe“.⁷ In seiner ursprünglichen Bedeutung weist der Blick – im Unterschied zum Sehen – also eine relationale Konnotation auf. Ausgehend vom Auge geschieht er *zwischen* Sehendem:r und Gesehenem:r.

Dieser allgemein anerkannte Umstand nun wurde zuweilen anders gewendet, dergestalt nämlich, dass die relationale Dimension strukturell in einem *Zwischen* fundiert ist. Denn die „fundamentale Funktion des Blickens“, so der Theaterwissenschaftler Adam Czirak mit Merleau-Ponty,⁸ besteht in der „Etablierung eines *Zwischens*“.⁹ Über die Ausbildung dieses „Zwischen-

7 Bernhard Waldenfels, *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1397), Bd. 3, Frankfurt am Main 1999, S. 124 f. [Herv. M.B.].

8 In der folgenden Lektüre von Maurice Merleau-Ponty orientiere ich mich an Adam Cziraks Interpretationen. Vgl. Czirak 2012, S. 44 f.

9 Ebd., S. 45 [Herv. M.B.]. Um diese Verflechtung zu beschreiben, wählt Merleau-Ponty selbst die Figur des Chiasmus. Vgl. Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Gefolgt von Arbeitsnotizen*, hg. von Claude Lefort, übers. von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels (Übergänge, 13), München 1986, S. 209, 274, 328 und 331.

feld[s]“¹⁰ (Christoph Wulf) oder „Zwischen-Raum[s]“¹¹ (Dieter Mersch) be-
treibt der Blick, so Merleau-Ponty, die „Übertragung Ich-Anderer Anderer-
Ich“. ¹² Das Ich steht also in einer Beziehung „der *Übertragung*, des
Übergreifens“¹³ mit der Welt („das Andere“) und den „Anderen“, den Men-
schen.¹⁴ Durch diese Koordinationsleistung zwischen Ich und Anderem be-
wirkt der Blick, dass sich ein Beziehungsnetz ausbildet. Diesen von Merleau-
Ponty hergestellten Zusammenhang deutet Adam Czirak wie folgt: Durch den
Blick wird eine Beziehung von Ich und Anderem gestiftet, „indem er die Posi-
tion des Sehenden dezentralisiert und ihn nicht nur mit seiner Umwelt in
Beziehung setzt, sondern ihn gleichsam in ein Gewebe von Abhängigkeiten
einbettet“. ¹⁵

Diese Abhängigkeiten zwischen der:dem Sehenden und der:dem Gesehen-
en sehe auch ich – im Anschluss an die aufgerufenen Stimmen – getragen
durch ein *Zwischen*, allerdings eines in einer besonderen Wendung. Denn in
der Wendung als *Dazwischen* leistet es nicht nur Verbindung und „*Übertra-
gung*“, sondern führt zugleich jene Unterscheidbarkeit von Ich und Anderem
ein, die den Austausch überhaupt erst ermöglicht. Dieses beziehungsstif-
tende Moment ist beim *Dazwischen* verschwimmt mit einem seinssetzenden,
das heißt, es bringt sowohl das Ich als auch das Andere oder die:den Andere:n
innerhalb der Beziehung hervor.

Mit diesen Abhängigkeiten des *Dazwischen* von Sehendem:r und Gesehen-
em:r werde ich mich im Folgenden anhand von Carsten Höllers *Light Wall*
beschäftigen. Die Abhängigkeiten werden zum einen im *Dazwischen* von Se-
hendem:r („Ich“) und Bild („das Andere“) betrachtet. Zum anderen werden
sie im *Dazwischen* von Sehendem:r („Ich“) und denjenigen, die das Bild
gleichzeitig ansehen („die Anderen“), untersucht. Dies ist nicht zuletzt des-
halb angezeigt, weil die beiden *Dazwischen* nicht nur unmerkbar ihren seins-
setzenden und beziehungsstiftenden Dienst verrichten, sondern im Kontext
der *Light Wall* von Carsten Höller eine Gravitation besitzen. Sie sind „da“, als
Erscheinung mit einer spezifischen Gestalt gegeben. Sie sind figurativ und
als Figuration mit einer gewissen Präsenz ausgewiesen. Ja, sie sind präsent-
fiziert (deiktisch präsentiert), indem sie sich, wie der vorangestellte Bericht
offenbart, pulsierend aufstrahlend ereignen. Dadurch sind die Figurationen
des *Dazwischen* realiter *ausgeleuchtet* und scheinen deshalb mit einer sol-

10 Christoph Wulf, *Bilder des Menschen. Imaginäre und performative Grundlagen der Kultur*
(Edition Kulturwissenschaft, 61), Bielefeld 2014, S. 49. Wulf sieht dieses „Zwischenfeld“
– etwas anders akzentuiert – zwischen Körper und Bild gelagert.

11 Dieter Mersch, *Posthermeneutik* (Deutsche Zeitschrift für Philosophie. Sonderband, 26),
Berlin 2010, S. 216.

12 Merleau-Ponty 1986, S. 331.

13 Ebd., S. 328.

14 Vgl. ebd., S. 209, 274 und 331.

15 Czirak 2012, S. 19.

chen Ein- und Nachdrücklichkeit auf, dass sich schlagartig die Erkenntnis einstellt: *Da passiert etwas*.

Doch was passiert im *Dazwischen* von Sehendem:r und *Light Wall*? Wie die anfängliche Annäherung an die Arbeit zeigt, will der Blick des Ich auf die Bilder in Norman Brysons mittlerweile wohl kanonischer Unterscheidung von „gaze“ und „glance“ nicht recht aufgehen. „[O]ne vigilant, masterful, ‚spiritual‘, and the other subversive, random, disorderly“,¹⁶ bezeichnet der „gaze“ einen distanzierten Blick, welcher das Bild reflektierend einordnet. Der „glance“ hingegen benennt einen flüchtigen, schweifenden Blick, der unkontrollierbar und gelegentlich unaufmerksam ist.¹⁷

Diese beiden Arten des Blicks, „gaze“ und „glance“, wären angesichts der *Light Wall* von Carsten Höller notwendigerweise um einen geblendeten Blick – ich nenne ihn *glare* – zu ergänzen.¹⁸ Die Vorstellung vom *glare* lässt sich in den Überlegungen von Eva Buchberger fundieren, die in ihrer Dissertation ausgehend vom „blinde[n] oder geblendete[n] Betrachter“¹⁹ die Sehstörung als „ästhetische Kategorie“²⁰ begründet. Unter dem *glare* verstehe ich nun einen der Blendung ausgesetzten Blick, der auf zwei konkurrierenden Anliegen des Ich beruht. Es will – wie die einführende Beschreibung offenbart – einerseits eine stechende, brennende, bisweilen schmerzhaft Überforderung des Auges vermeiden, andererseits hat es ein tiefes Bedürfnis: Sehen. Um diesen Konflikt produktiv zu bewältigen, entwickelt das Ich verschiedene Strategien. Es kneift die Augen zu, schlägt sie nieder, setzt auf eine schrittweise Annäherung an das blendende Andere und hofft auf Gewöhnungseffekte. In der Konsequenz ist der *glare* geprägt durch Aufschübe, Anstöße, Verzögerungen und Übersprünge.²¹

Doch dem geblendeten Blick – *glare* – ging in der vorangestellten Beschreibung der *Light Wall* offenbar etwas voraus. Hier löste eine initiale Überreizung des Auges den Lidschlussreflex aus, sodass eine temporäre Blindheit einsetzte. In dieser vorausgehenden Blindheit des Ich drängte sich einerseits ein polterndes Geräusch, das zwischen zwei Lautsprechern hin und her sprang, auf. Andererseits machte sich eine Wärmeausstrahlung bemerkbar. Diese akustischen beziehungsweise durch den Temperatursinn vermittelten

16 Norman Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, New Haven/London 1983, S. 93.

17 Vgl. ebd., S. 94.

18 Der Eindruck der Blendung wird für die *Light Walls* häufig hervorgehoben. Exemplarisch ist dies etwa nachzuvollziehen in einem Aufsatz von Germano Celant, der von einem „blinding glare“ spricht. Germano Celant, „Participation“, in: Carsten Höller. *Experience*, Ausst. Kat. New Museum, New York 2011, New York 2011, S. 203–205, hier S. 204.

19 Buchberger 2020, S. 73.

20 Ebd., S. 13.

21 Damit erweist sich überdeutlich, was Christian Spies als die „Trägheit“ des Bildes bezeichnet und untersucht. Vgl. Christian Spies, *Die Trägheit des Bildes. Bildlichkeit und Zeit zwischen Malerei und Video*, zugl.: Basel, Univ., Diss., 2005, München/Paderborn 2007, S. 271.

Eindrücke lassen sich mit Jacques Lacan als Ausdruck eines ursprünglichen Angeblicktseins deuten. Lacan geht von der „Präexistenz eines Blicks“ aus und versteht das Ich grundlegend als „in [s]einer Existenz von überall her erblickt“.²² Das Angeblicktsein als menschliche Grundbefindlichkeit, als *Conditio humana*, ist nicht von tatsächlichen Augenpaaren abhängig. Bereits ein Rascheln – oder eben im Falle der *Light Wall*: knatternder Lärm und drückende Wärme – kann ein Angeblicktsein implizieren.²³ Dieses Angeblicktsein ist dem *glare* jedoch nicht nur vorgelagert, sondern stimuliert und aktiviert ihn gar.²⁴ Es befeuerte im Bericht über die *Light Wall* vom Beginn den Wunsch, die Augen zu öffnen, um das Angeblicktsein zu verorten, das heißt, um Geräusche und Temperaturunterschiede einordnen zu können.

Mit dem vorsichtigen Öffnen der Lider entwickelte sich die *grundsätzliche Befindlichkeit des Angeblicktseins* zu einem *konkreten Zustand des Angeblicktwerdens*, und zwar durch die *Light Wall*. Es erwies sich sodann, dass der Geräuschrhythmus dem Bildwechsel entspricht und die Wärmeentwicklung dem Bildmaterial der Glühbirnen geschuldet ist. Die Lichtimpulse schließlich versicherten dem Ich das Angeblicktwerden durch die Bildabfolge. Ein solches Angeblicktwerden des Ich nun für das Bild als Grundkonstellation zu priorisieren, haben in den letzten Jahren zum Beispiel Ludger Schwarte und Sybille Krämer in der Auseinandersetzung mit Sartre vorgeschlagen. Für Jean-Paul Sartre gilt: „Nicht: ‚ich blicke‘, sondern: ‚ich werde angeblickt‘ ist die für die ‚Natur‘ des Blicks aufschlussreiche Grundkonstellation“.²⁵

Das Angeblicktwerden durch das Andere, das Bild, entzieht sich nun der Kontrolle des Ich.²⁶ Es geschieht einfach und kann dabei vielfältige Zustände hervorrufen, wie sich für die Praxis von Carsten Höller mit Nicolas Bourriaud feststellen lässt:

He is, in our time, without a doubt the artist whose practice is most oriented toward the viewer; and he is also the artist who produces in the viewer the most varied *effects*. Hypnotic or cathartic states, hallucinations, hilarity, sus-

22 Lacan [1964] 1978, S. 78.

23 Diese Annahme bezieht sich auf die berühmte Voyeurszene. Als dieser nahende Schritte hört, wird er sich seines Angeblicktseins bewusst, obwohl kein Blick auf ihn gerichtet ist. Jean-Paul Sartre, „Der Blick [1943]“, in: Traugott König (Hrsg.), *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Reinbek bei Hamburg 2017²⁰ (Jean Paul Sartre. Gesammelte Werke in Einzelausgaben), S. 457–538, hier S. 467 ff.

24 Dass das Angeblicktsein den Sehvorgang allererst initiiert, macht Adam Czirak in seiner Lacanrezeption stark. Vgl. Czirak 2012, S. 48 f.

25 Sybille Krämer, „Gibt es eine Performanz des Bildlichen? Reflexionen über ‚Blickakte‘“, in: Ludger Schwarte (Hrsg.), *Bild-Performanz*, München/Paderborn 2011 (eikones), S. 63–89, hier S. 69.

26 Vgl. ebd., S. 71.

pension of judgement, intoxication, profound doubt – the list of mental states, moral reactions, and physical sensations generated by Höller's work would seem one of the most complete ever produced by a single artist.²⁷

Dieses Potpourri an Effekten wird nun evoziert durch die gezielte Arbeit mit dem Blick des Bildes. Dieser Blick des Bildes soll nun abschließend – nachdem bereits der Blick des Ich auf das Bild und das Angeblickwerden des Ich durch das Bild untersucht wurde – erläutert werden. Der Blick des Bildes wurde in der Vergangenheit ausgehend von Merleau-Ponty und Jacques Lacan ausgiebig diskutiert²⁸ und äußert sich in der *Light Wall*, so meine Beobachtung, erstens als entgegenkommend und zweitens als einschreibend.

Zunächst verhalten sich die durch Lärm und Wärme begleiteten Lichter entgegenkommend.²⁹ Sie strahlen von einer parallel zur Gebäudemauer eingezogenen Leichtbauwand aus in den Raum hinein. So ist die Richtung der Lichtausbreitung stets der Weg zum Ich: *aufes zu*. Da es sich dabei nicht um eine gleichmäßige Ausleuchtung, sondern um ein pulsierendes Aufscheinen handelt, kommen die Lichtstrahlen immer und immer wieder *aufes zu*. Durch diesen Effekt erhält das Aufscheinen in Richtung des Ich eine gewisse Nachdrücklichkeit. Denn es ist ein stetig neu ansetzendes Entgegenkommen ohne Rückzug.

Zudem ist der Blick der Bilder ein einschreibender Blick. Der Blick der Bilder „photo-graphiert“³⁰ das Ich. Was für Lacan eine generelle Geltung besitzt, ist für die *Light Wall*, wie die einführende Beschreibung eröffnet, wortwörtlich zutreffend: Das Licht des Anderen zeichnet sich momenthaft auf dem Ich ab. Die verschiedenen Stofflichkeiten seiner Kleidungsstücke sorgen dafür, dass die Lichtimpulse in unterschiedlichem Maße absorbiert beziehungsweise reflektiert werden. Bewegt sich das Ich, so verändern sich zudem diejenigen Stellen, die angestrahlt werden beziehungsweise verschattet sind. Diese werden jeweils durch die Nähe oder Ferne zur *Light Wall* nochmals in der Intensität ihrer Einschreibung variiert oder mit Gottfried Boehms Lacan-Lektüre pointiert: Das Ich „wird unter dem Blick selbst zum tableau, in das sich verschiedenste Sichtbarkeiten einschreiben können“.³¹

27 Nicolas Bourriaud, „Artist“, in: *Carsten Höller. Experience*, Ausst. Kat. New Museum, New York 2011, New York 2011, S. 53–55, hier S. 55.

28 Siehe James Elkins, *The Object Stares Back. On the Nature of Seeing*, New York 1996, S. 46 ff. Norman Bryson, „The gaze in the expanded field“, in: Hal Foster (Hrsg.), *Vision and Visuality*, Seattle 1988 (Dia Art Foundation Discussions in Contemporary Culture, 2), S. 87–114. Czihak 2012.

29 Ähnlich stellt Ludger Schwarte den Blick des Bildes anhand von Jean-Paul Sartre als begegnenden Blick vor. Vgl. Schwarte 2015, S. 42.

30 Lacan [1964] 1978, S. 113.

31 Gottfried Boehm, „Die Wiederkehr der Bilder“, in: Ders. (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München 2001³ (Bild und Text), S. 11–38, hier S. 23.

Zusammenfassend wird das *Dazwischen* von Bild und Ich bespielt durch den geblendeten Blick des Ich (*glare*) sowie das existenzielle Angeblicktsein und das situationelle Angeblicktwerden des Ich, welches unterschiedlichste Befindlichkeiten auszulösen vermag. Beides leistet der lichterne Blick des Bildes, welcher dem Ich sowohl entgegenkommt als auch einschreibend – „photo-graphisch“ – auf es einwirkt.

Dies führt zur zweiten der anfänglich aufgeworfenen Fragen: Was passiert in jenem *Dazwischen*, das zwischen dem Ich und den anderen Sehenden vor der *Light Wall* ausgebildet ist? Diesbezüglich gibt der einführende Bericht über die *Light Wall* einen wichtigen Hinweis. Dass die Lichtimpulse sich auf dem Ich abzeichnen, wird durch das Ich zunächst nicht bemerkt. Erst in jenem so kurzen wie wesentlichen Moment, als es beginnt, um sich herum zu blicken, erkennt es die Lichtprojektionen auf dem Körper eines anderen Besuchers. Über diesen Anderen begreift das Ich sich selbst als von Lichtstrahlen Bezeichneten. Es versichert sich seiner Befindlichkeit, seines Erfasstseins von den Lichtimpulsen, im Blick auf den Anderen. So entwickelt sich eine Situation, in der die Besucher:innen sich auf unterschiedlichste Weise anblicken und angeblickt werden: Sie blicken voneinander weg und aufeinander zu, oder aber sie blicken aneinander vorbei und schier durch einander hindurch.

Auch wenn schließlich, wie der vorangestellte Bericht darstellt, eine Kontrolle am eigenen Körper folgt, kann sich das Ich selbst immer nur eingeschränkt in den Blick nehmen,³² sodass es auf diese Fremdbeobachtung für die Selbsterkenntnis paradigmatisch angewiesen bleibt. Da dieses Blickge-
menge also „identifikatorische, d. h. identitätsbildende Beziehungen zwischen Individuen etabliert, [...] erscheint der Blicktausch als eine Form von Sozialpraxis“.³³ Für jene Sozialpraxis arbeitet Adam Czirak in seiner *Partizipation der Blicke* eine grundlegende Struktur heraus.³⁴ Der Blickwechsel basiere auf einer „Asymmetrie“, „die das Verhalten der Blickenden permanent affiziert.“ Sie resultiert aus „[einer] rezeptiven und [einer] appellativen Vektorrichtung[]“³⁵ des Blicks, das heißt, der Blick wird durch die Anblickenden

32 Zu dieser These, die auf Maurice Merleau-Ponty zurückgeht, arbeitete zum Beispiel Richard Shusterman. Vgl. Richard Shusterman, *Körper-Bewusstsein. Für eine Philosophie der Somästhetik*, übers. von Heidi Salaverría, Hamburg 2012, S. 87.

33 Czirak 2012, S. 13.

34 Diese Überlegungen werden anhand des Publikums von Theater und Performance getätigt. Czirak denkt sie allerdings im Horizont des Bildlichen. So zieht er Bildwissenschaftler, wie Hans Belting, für die Argumentationsführung heran und verwendet Bilder, wie eines Rogier van der Weydens, als Beispiele für die Argumentation. Siehe beispielsweise ebd., S. 21 ff. und 31 ff. Dennoch stützt er in seiner Argumentation die Wirksamkeit des Bildes und seiner Ausstellung auf einen „kopräsentischen Effekt“ zurück, welcher Blickinteraktionen nur suggeriert oder allenfalls einen Blickwechsel zwischen den Besuchenden „mit präg[t]“, aber eben nicht „induzier[t]“. Diese Privilegierung von Theater und Performance ist nicht (zumindest nicht in allen Fällen) gegeben, wie das Beispiel Höller zeigt. Vgl. ebd., S. 34 ff. und 172 ff.

35 Ebd., S. 41.

als Aufforderung gesendet und durch die Angeblickten entsprechend empfangen. Diese doppelte, rezeptive wie appellative, Wirkung des Blicks, welche die Angeblickten und die Anblickenden voneinander scheidet, ist nun die Grundlage für die *Light Wall* als soziale Situation. Das Blicken ist nämlich, wie Georg Simmel zeigt, ein sozialer Vorgang,³⁶ der mutmaßlich den Ausgangspunkt aller Sozialität darstellt.³⁷ Das Blicken also fordert soziale Beziehungen heraus; es ist eine soziale Angelegenheit mit sozialen Konsequenzen.

Der Blick des Ich kann mit Fremden Kontakt aufnehmen. Er kann den Vertrauten Verbundenheit ausdrücken und Freundschaft oder auch Partnerschaft anzeigen. Er kann paradoxe Phänomene auslösen, wechselseitige „Blickvermeidung“ kann als „Blickerwiderung“³⁸ wirken. Ein unbeabsichtigter Blickwechsel kann, wie die anfängliche Annäherung an die *Light Wall* offenbart, ein Nicken herbeiführen. Ein freundlicher Blicktausch kann ein Lächeln hervorrufen. Ein interessierter Blickwechsel kann ein reges Gespräch auslösen. Damit letztlich bestätigt sich Massimiliano Gionis Einschätzung, dass „[t]he relationship of the individual to the group“ in Höllers Arbeit „crucial“³⁹ ist.

In diesem Sinne nennt Gioni Höller in einem Atemzug mit Künstler:innen, die „associated with the label of ‚relational aesthetics‘“⁴⁰ sind. Dieses „label“ geht auf Nicolas Bourriaud zurück, der im Rahmen der Konzeptualisierung dieser Relationalen Ästhetik zunächst feststellt: „[T]he essence of humankind is purely trans-individual, made up of bonds that link individuals together in social forms which are invariably historical [...]“.⁴¹ Jene essenziellen sozialen Bindungen hält er in der gegenwärtigen Gesellschaft der 1990er-Jahre für grundsätzlich beeinträchtigt.⁴² Dieser Entwicklung wiederum arbeite die zeitgenössische „relational art“ entgegen, denn sie ist „an art taking as its theoretical horizon the realm of human interactions and its social context“.⁴³ Sie zeichne sich durch Arbeiten aus, die insbesondere im Hinblick auf ihre sozialen Implikationen gedacht sind. Immerhin steht für Bourriaud fest: „Art

36 Vgl. Georg Simmel, „Soziologie der Sinne [1907]“, in: Klaus Lichtblau (Hrsg.), *Soziologische Ästhetik*, Wiesbaden 2009 (Klassiker der Sozialwissenschaften), S. 115–127, hier S. 120. Simmel erklärt dies, während er das Zusammenspiel von Blicken und Hören erläutert.

37 Vgl. Krämer 2011, S. 70.

38 Beat Wyss, „Blickvermeidung als Blickerwiderung. Der Maler Edgar Degas“, in: Tina Zürin, Steffen Haug und Thomas Helbig (Hrsg.), *Bild, Blick, Berührung. Optische und taktile Wahrnehmung in den Künsten*, Paderborn 2019, S. 99–115.

39 Massimiliano Gioni, „Introduction“, in: Carsten Höller. *Experience*, Ausst. Kat. New Museum, New York 2011, New York 2011, S. 39–41, hier S. 39.

40 Ebd. Siehe ebenso Mark Windsor, *Art of Interaction: A Theoretical Examination of Carsten Höller's Test Site* (Tate Papers, 15), 2011. Online: <<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/15/art-of-interaction-a-theoretical-examination-of-carsten-holler-test-site>>, Stand: 16. 01. 2025.

41 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* [1998], übers. von Simon Pleasance und Fronza Woods (Collection Documents sur l'art), Dijon 2002, S. 18.

42 Vgl. ebd., S. 16 f.

43 Ebd., S. 14.

is a state of encounter“⁴⁴ und „Art is the place that produces a specific sociability.“⁴⁵ Dementsprechend würden „Relational Artworks“ auf sozialen Austausch zielen, sodass nicht nur ein ästhetisches Gegenmodell zur solitären Betrachtung, sondern auch ein politisches Gegenmodell zur Vernachlässigung der sozialen Bindungen in der Gesellschaft angeboten wird.⁴⁶

Bemerkenswerterweise wird dieser Zusammenhang durch Bourriaud aufgefaltet, indem er ein „Inter“ einführt. Wenn er die skizzierte Situation beschreibt, so liegt der Fokus dezidiert auf den „inter-human relations“,⁴⁷ „the work of art represents a social *interstice*“:

The *interstice* is a space in human relations which fits more or less harmoniously and openly into the overall system, but suggests other trading possibilities than those in effect within this system. This is the precise nature of the contemporary art exhibition [...].⁴⁸

Dadurch verhielte es sich letztlich so: „[The] [*a*]rtwork as social *interstice*“, erklärt Bourriaud, „encourages an inter-human commerce that differs from the ‚communication zones‘ that are imposed upon us“.⁴⁹

Sowohl die zunächst unterbreitete Beschreibung als auch die eben aufgerufene Wendung auf das „Inter“ basieren auf der Annahme einer einmütigen Gemeinschaft um das „Relational Artwork“. In dieser Gemeinschaft fühlt jede:r wie die:der Andere, jede:r sucht den Austausch mit der:dem Anderen und jeder strebt nach Konsens mit den Anderen.⁵⁰ Diese Überlegungen wurden jedoch nicht nur – mehr oder weniger publikumswirksam – von Jacques Rancière und Claire Bishop kritisiert,⁵¹ sondern werden auch durch die *Light Wall* infrage gestellt.

Selbstredend entwickelt die *Light Wall* eine spezifische Sozialität. Doch kann ein unbeabsichtigter Blicktausch mit der:dem Anderen, der beide peinlich berührt, eine Distanz aufbauen – so geschehen in der vorangestellten Beschreibung der Arbeit. Ein provokativer Blick des Ich kann eine Kontroverse auslösen. Ein abweisender Blick des Ich kann einen Abstand einführen, halten oder sogar ausweiten. Somit erweist sich Bourriauds Vorstellung von der einträchtigen

44 Ebd., S. 18.

45 Ebd., S. 16.

46 Vgl. ebd., S. 16 f.

47 Ebd., S. 16.

48 Ebd. [Herv. M. B.].

49 Ebd., S. 14 und 16.

50 Vgl. Buchberger 2020, S. 42.

51 Siehe Antje Stahl, „Frankreichs Kunststreit. Künstler als Köche verderben den Brei“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 09. 05. 2011. Online: <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst-und-architektur/frankreichs-kunststreit-kuenstler-als-koeche-verderben-den-brei-1641936.html>>, Stand: 16. 01. 2025. Vgl. Claire Bishop, „Antagonism and Relational Aesthetics“, in: *October* 110 (2004), S. 51–79, hier S. 53 ff.

Gemeinschaft der Betrachtenden, die sich der Zwietracht der Gesellschaft gegenüberstellen ließe, im Angesicht der *Light Wall* als problematisch.⁵²

Doch diese Infragestellung der Eintracht der Betrachtenden hat noch eine weitere Dimension. Denn ein kontrollierender Blick kann eine Spannung zwischen Aufsichten und Museumsbesucher:innen einführen. Und ein anleitender Blick der Kunstvermittler:innen kann eine Abgrenzung vom nachfolgenden Blick der Teilnehmenden darstellen. Die Relevanz dieser institutionellen Funktionen innerhalb der „specific sociability“⁵³ berücksichtigt Bourriauds Ausführung nur ungenügend.⁵⁴ Letztlich ist in der *Light Wall* zwar der Grundgedanke Bourriauds, die Arbeit als soziale Situation, erkennbar, die kommunikativen Kontroversen sowie die Relevanz der Institution muss die *Light Wall* den Überlegungen von Bourriaud allerdings nachreichen.

Schließlich wird das *Dazwischen* von Ich und Anderen durch ihre Blicke, die sowohl aufnehmend als auch auffordernd wirken können, in zwei Richtungen durchmessen. Hierdurch ist Kommunikation ermöglicht, die in kleineren und größeren sozialen Situationen organisiert ist. Diese können sowohl harmonisch als auch konfliktär oder ambivalent sein und werden durchwirkt von institutionellen Faktoren.

Nimmt man diesen Befund abschließend mit dem um jenes *Dazwischen* zusammen, welches das Ich mit dem Anderen – der *Light Wall* von Carsten Höller – ausbildet, so lässt sich sagen: Die aufgezeigte Gemengelage um den Blick kann als maßgeblich durch das *Dazwischen* geprägt betrachtet werden. Mit seinem nachdrücklich hervorzuhebenden Erklärungswert stellt das *Dazwischen* für das schillernde Phänomen des Blicks wohl selbst einen *Lichtblick* dar. Es ist ein aussichtsreicher *Lichtblick*, mit dessen Hilfe sich das irisierende Phänomen des Blicks sinnhaft sondieren und sortieren lässt.

Körperfragen: tastendes Sehen und sehendes Tasten

Sie sind surreal, die Objekte in den Malereien von Mona Ardeleanu. Sie sind teils Gegenstände, teils eher Lebewesen und erinnern über ihre Ornamentierung an Kimonos, Fallschirme, Vögel, Hüte und Hauben, Fächer, Lampions oder Mischwesen⁵⁵ – die Künstlerin nennt sie schlicht „Körper“.⁵⁶ Diese as-

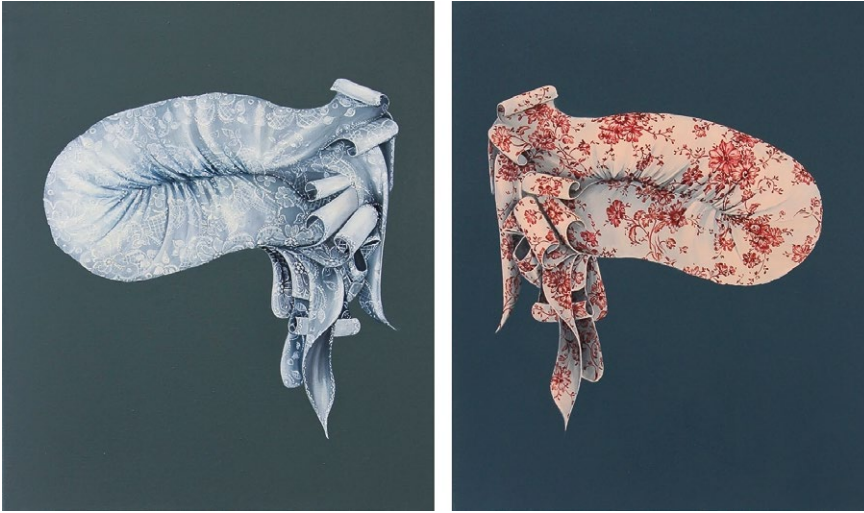
52 Für weitere Ausführungen zu diesem Kritikpunkt siehe Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst. Zur Einführung*, Hamburg 2017*, S. 63 f.

53 Bourriaud [1998] 2002, S. 16.

54 Für eine Erläuterung dieses Kritikpunktes der „Institutionsvergessenheit“ siehe Rebentisch 2017, S. 62 f.

55 Vgl. Ilka Voermann, „Frischzelle.19: Mona Ardeleanu“, in: Stiftung Kunstmuseum Stuttgart gGmbH (Hrsg.), *Frischzelle 19. Mona Ardeleanu*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Stuttgart, Stuttgart 2013, Stuttgart 2013, S. 2–4, hier S. 2.

56 Vgl. Harriet Zilch, „Die Ontologie der Falte. Über die Malerei von Mona Ardeleanu“, in: Institut für moderne Kunst Nürnberg und Kunsthalle Nürnberg im KunstKulturQuartier (Hrsg.), *Ardeleanu*, Nürnberg 2017, S. 3–7, hier S. 4. Vgl. Voermann 2013, S. 2.



26. → Mona Ardeleanu, *Inhale – Exhale*, 2017, Öl auf Leinwand, je 56 x 47 cm, Privatbesitz.

soziationsreichen Körper entstehen ohne Vorlagen, wie Studien oder Modelle, „für das Bild“. Entscheidungen, so die Kuratorin der Kunsthalle Nürnberg, Harriet Zilch, werden ausnahmslos „vor der und für die Leinwand getroffen“. Die Ergebnisse sind „ausschließlich der Bildlogik verpflichtet“,⁵⁷ sodass sie die „Grenzen des Bildseins“⁵⁸ umspielen. Daher möchte ich im Folgenden präzisierend von „Bildkörpern“ sprechen.

Sie finden sich etwa in einem Diptychon mit dem Titel *Inhale-Exhale* von 2017 (Abb. 26).⁵⁹ Es handelt sich um zwei Bildkörper, die sich von einem tauenblauen beziehungsweise -grauen Hintergrund abheben, indem sie symmetrisierend auf die jeweils zugewandte Bildkante bezogen sind. An der Bildkante weisen sie eine gekräuselte Partie auf, die darüber aufklärt, dass der Stoff des linken Bildkörpers rückseitig ohne Musterbesatz ausgestaltet ist, während der rechte Bildkörper sowohl auf der Vorderseite als auch auf der Rückseite mit Muster überzogen ist. Der Ton des Ornaments ist auf die Grundfarbe der Stoffe abgestimmt und ergänzt das Rosa um ein Hellrot und das Hellblau durch ein Weiß. Dieser Farbklang strahlt noch intensiver auf in

57 Zilch 2017, S. 5.

58 Vgl. Tabea Schindler, „Textile Grenzen der Bilder. Selbstreferentielle Strategien der Negation in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts“, in: Mateusz Kapustka (Hrsg.), *Bild-Riss. Textile Öffnungen im ästhetischen Diskurs*, Emsdetten/Berlin 2015 (Textile Studies, 7), S. 127–142, hier S. 127.

59 Die Bestimmung eines Teils des Bildes als „Bildkörper“ ist nicht voraussetzungslos. Was als Einheit, also als Figur oder Gegenstand, erscheint, muss stets zunächst aus einem visuellen Kontinuum heraustreten. Vgl. Johannes Grave, „Der Akt des Bildbetrachtens. Überlegungen zur rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes“, in: Michael Gamper und Helmut Hühn (Hrsg.), *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, Hannover 2014 (Ästhetische Eigenzeiten, 1), S. 51–71, hier S. 64.

den angrenzenden bohnenförmigen Teilen, über die der Stoff straff gespannt ist. Gerade diese Spannung lässt die unterschiedliche Oberfläche der Stoffe aufscheinen, welche einmal glänzend und einmal matt ist.

Im Gesamtblick, der Titel und Bilder aufeinander bezieht, lassen sich die Bildkörper nun als Lungenflügel verstehen. In der bohnenartigen Grundform ist deren Flügelform verarbeitet, während die Musterungen des Stoffes den Verästelungen des Atmungsorgans entsprechen. Sie stimmen also strukturell überein, doch zeichnen sich zugleich im Detail – Rückseite, Muster, Oberfläche der Stoffe und Grund – durch Eigenheiten aus. So sind die Bildkörper letztlich wie Lungenflügel in der Grundstruktur identisch und im Einzelnen individuell ausgeformt. In dieser Gestalt reflektieren sie den Prozess des Atmens, indem sie implizieren, wie die kühle („blaue“) unverbrauchte Luft ein- und die warme („rote“) verbrauchte Luft ausgeatmet wird. Dafür müssen Phasen der Anspannung und Phasen der Entspannung präzise aufeinander abgestimmt sein, wie eben die gestrafften und gekräuselten Partien des Stoffs. Auf diese differenzierte Weise offenbart sich das Atmen in seiner „ästhetische[n] Stilistik“⁶⁰ (Christian Stiegler).

In seinen „ästhetischen Konsequenzen“,⁶¹ so der Kulturwissenschaftler Christian Stiegler, hat das Atmen in verschiedenen Kulturen eine Bedeutung für die Vorstellung vom Leben. Es ist im Grunde ein (wenn nicht sogar *das*) Symbol für das Leben.⁶² Vor diesem Hintergrund scheint mit Ardeleanus auf den Atemvorgang bezogenen Bildkörpern eine Denktradition der Bildwissenschaft aufgerufen, nämlich die Vorstellung von der Lebendigkeit des Bildes. Allerdings ist sie offenbar nur aufgerufen, um sie zurückzuweisen. Diese Verweigerung geschieht durch die extrem statische Komposition, die deutlich betonte Unbewegtheit und den Gesamteindruck einer gespannten Festigkeit der Bildkörper. Eine solche Zurückweisung lässt sich in den Schwierigkeiten begründen, die die Vorstellung einer Lebendigkeit des Bildes mit sich bringt. Denn sie führt letztlich dazu, dass „Bilder[n] die Macht lebender Wesen“ zugesprochen wird, oder weiter mit Hans Belting: „Der Bildglauben eskaliert“.⁶³ Allerdings bemühte sich Belting ebenso, von einem solchen abwegigen Animismus der „primitive[n]‘ Magie“⁶⁴ die gemäßigte Variante der „*Animation*“ zu scheiden. Diese bezeichnet laut Belting eine „Fähigkeit unserer Kör-

60 Christian Stiegler, „The trick is to keep breathing. Try not to breathe. Die Bedeutung und ästhetische Stilistik der Atmung im Horror als performativer Akt“, in: Ders. und Claudio Biedermann (Hrsg.), *Horror und Ästhetik. Eine interdisziplinäre Spurensuche*, Konstanz 2008, S. 72–85.

61 Ebd., S. 73.

62 Vgl. ebd., S. 72 f.

63 Hans Belting, „Blickwechsel mit Bildern. Die Bildfrage als Körperfrage“, in: Ders. (Hrsg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007 (Bild und Text), S. 49–75, hier S. 50.

64 Ebd.

per“, diejenige nämlich, „in unbelebten Bildern ein Leben zu entdecken, das wir ihnen doch erst selbst geben“. ⁶⁵ Damit ist die Lebendigkeit des Bildes ausdrücklich zurückgebunden an ein Vermögen des Körpers.

Diese Perspektive nun scheint *Inhale – Exhale* als den gedanklichen Wert der Animationsthese zu erwägen. Denn seine die Verlebendigung ausschlagenden Bildkörper fordern zur Frage nach ihrem Pendant im lebendigen Körper derjenigen auf, die das Bild rezipieren. Damit ist die Denktradition der Lebendigkeitsthese durch *Inhale – Exhale* fokussiert auf die zugrundeliegende *Bildfrage als Körperfrage*, wie sie Hans Belting übergeordnet eröffnet. ⁶⁶ Immerhin werden Bilder nicht von „geflügelten‘ Augen“ oder „körperlosen Organen“, ⁶⁷ sondern von Rezipient:innen in ihrem und durch ihren Körper rezipiert.

Das Verhältnis zwischen den Körpern der Bilder und denjenigen der Rezipient:innen nun ist ein Kerngedanke der Philosophie von Maurice Merleau-Ponty. Er sieht hier eine besondere, „magische Beziehung“ ⁶⁸ ausgebildet, die in einer wechselseitigen Einschreibung der beiden Körper besteht. Zum einen bedeutet dies, „daß ich [der:die Rezipierende – M. B.] ihnen [den Bildern – M. B.] meinen Leib leihe, damit sie sich in ihn einschreiben“. ⁶⁹ Der Körper der Rezipierenden würde also dem Bild für die Einschreibung seines Körpers überlassen. Zum anderen finde eine „Einkörperung des Sehenden in das Sichtbare“ ⁷⁰ statt, sodass sich der Körper der Rezipierenden in den Körper des Bildes einschreibt oder, um diesen Begriff aufzunehmen, „einkörpert“.

Eine solche Konzentration der Rezeptionssituation auf Körperfragen geht nicht nur im aktuellen Diskurs häufig mit einer neuen Wertschätzung des Taktilen einher. ⁷¹ Dementsprechend arbeitet Mona Ardeleanu in ihren Bildkör-

65 Ebd.

66 Belting 2007.

67 Marcel Finke, *Prekäre Oberflächen. Zur Materialität des Bildes und des Körpers am Beispiel der künstlerischen Praxis Francis Bacons* (Kunstwissenschaftliche Studien, 185), München 2015, S. 227.

68 Merleau-Ponty 1986, S. 191.

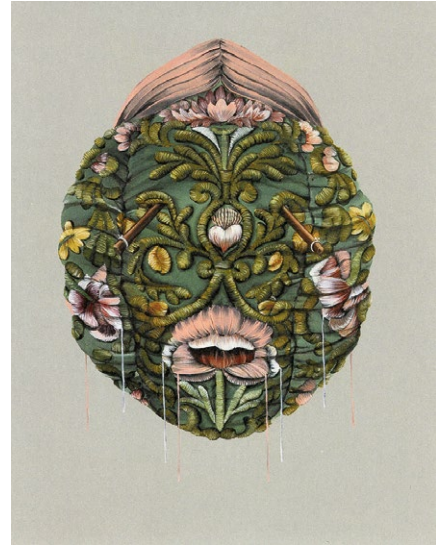
69 Ebd.

70 Ebd., S. 173. Es ist notwendig, darauf hinzuweisen, dass Merleau-Ponty in den aufgerufenen Stellen einmal vom „Leib“ und einmal vom „Körper“ spricht. Dass ich dennoch zu dem Schluss einer wechselseitigen „Einkörperung“ komme, lässt sich mit einer aktuellen Interpretation von Selin Gerlek unterlegen. In dieser arbeitet er einerseits heraus, dass „der Aspekt des Körpers nachweislich eine größere Rolle spielt, als dies in Diskursen um die Leiblichkeit beziehungsweise Leib-Körper-Differenz bislang abgebildet wird.“ Andererseits unterzieht er jene tradierte „Leib-Körper-Differenz“ in Gänze einer „Revision“, welche das Verhältnis weniger als Differenz denkt, sondern darstellt, inwiefern Leib und Körper aufeinander angewiesen und miteinander verschränkt sind. Selin Gerlek, *Korporalität und Praxis. Revision der Leib-Körper-Differenz in Maurice Merleau-Pontys philosophischem Werk* (Phänomenologische Untersuchungen, 38), Leiden/Boston/Singapore/Paderborn 2020, S. XII f.

71 In der Philosophie war der Tastsinn über lange Zeit in Verruf geraten. Als sogenannter „Kontaktsinn“ war er zum einen sexuell konnotiert. Zum anderen sollte ihm eine Distanzierungsfähigkeit im Sinne eines intellektuellen Abstraktionsvermögens fehlen. Vgl. Tina Zürn, Steffen Haug und Thomas Helbig, „Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.), *Bild, Blick, Berührung. Optische und taktile Wahrnehmung in den Künsten*, Paderborn 2019, S. 1–9, hier S. 2.



27. → Mona Ardeleanu, *Schnürungen VI*, 2017, Öl auf Leinwand, 50 x 40 cm, Privatbesitz.



28. → Mona Ardeleanu, *Schnürungen I*, 2017, Öl auf Leinwand, 50 x 40 cm, Privatbesitz.

pern insbesondere haptische Eigenschaften minutiös aus. Sie bestehen aus glänzender Seide, gegen oder mit dem Strich gebürstetem Samt, feiner Spitze, Leder, Haaren, Fell und Federn, die exakt in ihrer Stofflichkeit erfasst sind. In den Humanwissenschaften stehen hierfür Psycholog:innen wie Martin Grunwald, der das Körperbewusstsein auf das Tastsinnessystem zurückführt,⁷² oder Anthropolog:innen wie Ashley Montagu, der den Berührungseindruck als die „wesentlichste Sinnesempfindung unseres Körpers“⁷³ versteht.

Seitens der Kunstwissenschaft wird die Verbindung durch Diskussionsveranstaltungen wie *Prière de toucher. Der Tastsinn der Kunst* (2016) oder Magazinausgaben wie *Taktilität: Sinneserfahrung als Grenzerfahrung* (2008) hergestellt.⁷⁴ In dieser Spezialausgabe von *31* denkt James Elkins das „embodied seeing“ als eine Fokusverschiebung von der „opticality“ des Bildes („vision“) auf die Berührung des Bildes („touch“⁷⁵). Diese Wendung lässt sich an Mona Ardeleanus *Schnürungen I* (Abb. 28) und *Schnürungen VI* (Abb. 27),

72 Martin Grunwald, „Das Tastsinnessystem als Voraussetzung einer Repräsentation der eigenen Körperlichkeit“, in: Museum Tinguely (Hrsg.), *Prière de toucher. Der Tastsinn der Kunst. Interdisziplinäres Symposium*, Weitra 2016, S. 163–173.

73 Ashley Montagu, *Körperkontakt. Die Bedeutung der Haut für die Entwicklung des Menschen*, übers. von Eva Zahn (Konzepte der Humanwissenschaften), Stuttgart 1992, S. 7.

74 Museum Tinguely (Hrsg.), *Prière de toucher. Der Tastsinn der Kunst. Interdisziplinäres Symposium*, Weitra 2016. Stefan Neuner und Julia Gelshorn (Hrsg.), „Taktilität: Sinneserfahrung als Grenzerfahrung“, in: *31: Das Magazin des Instituts für Theorie 12* (2008).

75 James Elkins, „On Some Limits of Materiality in Art History“, in: *31: Das Magazin des Instituts für Theorie 12* (2008), S. 25–30, hier S. 26. Siehe hierzu auch Veronica Peselmann, *Der Grund der Malerei. Materialität im Prozess bei Corot und Courbet*, Berlin 2020, S. 30.



29. → Ausstellungsan-
sicht *Mona Ardeleanu*,
2017, Nürnberg,
Kunsthalle.

beide von 2017, nachvollziehen. Als Teil einer Werkgruppe wurden sie in der Ausstellung *Mona Ardeleanu* der *Kunsthalle Nürnberg* zusammen präsentiert (Abb. 29).⁷⁶

Bereits beim Betreten des Raums strahlen den Rezipient:innen die brillanten Bildkörper aus der Ferne entgegen. Aus vielgestaltigem Gewebe wirken sie mehr oder weniger gesichtsähnlich, wie surreale Köpfe. Das dunkelgrüne Blumenornament von *Schnürungen I*, das Akzente in rosa und gelb aufweist, ist aufgestickt, wie an den herunterhängenden Fadenenden ersichtlich wird. Es erinnert in seiner Ornamentalität an den Maskenkult indigener Völker. Der Mund ist geöffnet, die Nase herzförmig angedeutet und die Haare lachsfarben ausgeführt. Jener Haaransatz erscheint bei *Schnürungen VI* als auffrisierter Zopf, der einem umgekehrten Haupt aufsitzt. Dieses hat ein grünes Inkarnat mit türkiser Musterung, das in der Halspartie als Flechtwerk ausläuft. Während dieser Kopf ohne Augen umgesetzt ist, sind im rechten Bild die Augenhöhlen durch bogenförmige Ornamente angedeutet und die Augenlider durch braune Stäbchen mit weißen Ringen angezeigt. Damit sind die beiden surrealen Köpfe ihrerseits auf die Frage nach dem Sehen bezogen.

Doch genau dieser Seheindruck verändert sich mit dem Herantreten der Rezipient:innen an die Bildkörper. In der Nähe löst sich der bisherige Anschein von surrealen Köpfen auf und ein manifester Pinselduktus, Unschärfen, Verwischungen und ein pastoser Farbauftrag treten zutage. So erschie-

⁷⁶ Mona Ardeleanu arbeitet mit Vorliebe in Werkgruppen. Dafür siehe Zilch 2017, S. 7.

nen die feinen vertikal verlaufenden Linien am rechten Gemälde von Weitem als Fadenenden der Stickerei, die es zu vernähen gelte, und von Nahem als Farbrinnsale. Auch das, was auf dem linken Gemälde wie die Strähnen des Zopfes wirkte, erweist sich aus der Nähe als präzise gesetzter Pinselstrich. Ebenso stellt sich die strahlende Brillanz der Köpfe aus der Nähe als Ergebnis eines langwierigen Arbeitsprozesses heraus. In diesem, so zeigt sich in der nahsichtigen Rezeption, wurden die Bildkörper zunächst monochrom aufgebaut und erhielten im vorletzten Arbeitsschritt eine polychrome Lasur.⁷⁷ Im letzten Arbeitsschritt wurde, so ist aus der Nähe zu erkennen, ein Firnis auf die Figur, nicht aber auf den Grund aufgebracht.⁷⁸

Vor dem Hintergrund dieser Beschreibung könnte man geneigt sein, zu urteilen: Mit dem Zugehen auf die Gemälde beziehungsweise dem Zurückweichen von ihnen schlagen „vision“ und „touch“⁷⁹ ineinander um. Dies würde dann auch einer tradierten Vorstellung entsprechen: Seit der Antike gilt das Sehen als Fernsinn und das Tasten als Nahsinn, wobei beide, so die Annahme, durch Bewegung ineinander umspringen.⁸⁰ Doch diese Annahme eines ablösenden Abwechsels von visuellem und taktilem Zugang scheint zu kurz gegriffen.

Es verhält sich nämlich nicht so, dass die Wahrnehmung der Rezipierenden bei den *Schnürungen* zwischen dem Abtasten einer Farbschicht in der Nähe und dem Sehen der surrealen Köpfe in der Ferne – zwischen „vision“ und „touch“ – schwankt. Vielmehr nehmen sie stets ein Farbgebilde (gemalte surreale Köpfe) wahr.⁸¹ Bei der Wahrnehmung dieser gemalten surrealen Köpfe dominiert einmal der Eindruck, eine gemalte Oberfläche abzutasten, dann wieder der Eindruck, ein surreales Objekt anzusehen, je nachdem ob die Rezipient:innen sich eher in der Nähe des Bildes befinden oder weiter entfernt sind. Und dennoch nehmen sie stets die Malerei eines surrealen Kopfes wahr.

Um diesen Befund auf einer allgemeineren Ebene einzuholen, lässt sich auf die Schriften von Helmuth Plessner und Georges Didi-Huberman zurückgreifen. Ersterer setzte in seiner *Anthropologie der Sinne* einen neuen Akzent,

77 Vgl. Voermann 2013, S. 2 f.

78 Vgl. Zilch 2017, S. 5.

79 Elkins 2008, S. 26.

80 Vgl. Helmuth Plessner, *Anthropologie der Sinne* [1970] (Gesammelte Schriften, 3), Frankfurt am Main 1980, S. 333 ff. Siehe für eine historische Aushandlung des Verhältnisses auch die Interpretation von Markus Rath, „Albertis Tastauge. Neue Betrachtung eines Emblems visueller Theorie“, in: *kunsttexte* 1 (2009), S. 3. Online: <<https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/7570?locale-attribute=en>>, Stand: 16. 01. 2025.

81 Die im Folgenden entwickelte Perspektive schließt an Ludger Schwarte an, der über ein Gemälde von van Gogh schreibt: „Denn beim Sehen eines Bildes schwankt das Auge nicht zwischen dem Abtasten einer markierten Oberfläche (pastose Farbe) und einem gemeinten, darin abgebildeten Objekt (Bauernschuhe) hin und her, sondern sieht ein Farbgebilde (gemalte Bauernschuhe).“ Schwarte 2015, S. 96.

indem er für diesen Zusammenhang eine „Fernnähe“⁸² ausmachte. Diese „Fernnähe“ möchte ich um eine „Nahferne“ ergänzt wissen, um den visuellen Fernsinn und den taktilen Nahsinn mit Ute Holl als „dialektische[s] Verhältnis“⁸³ denken zu können. In diesem Sinne wäre „Sehen“ mit Georges Didi-Huberman „nur in einer *Tast*-Erfahrung“⁸⁴ zu denken und – um auch ihn zu ergänzen – „*Tasten* nur in einer *Seher*fahrung“ zu denken.

Dieses dialektische Verhältnis scheint ursprünglich und grundlegend gegeben, wird jedoch situationsspezifisch unterschiedlich dominiert, in manchen Situationen vom taktilen Nahsinn, in anderen Situationen vom visuellen Fernsinn. Um jene situationsbedingt Dominanzen ausbildende Dialektik strukturell zu erfassen, wurde Plessners Vorstellung unlängst mit dem *Dazwischen* in Zusammenhang gebracht.⁸⁵ Es trennt visuellen und taktilen Zugang, verbindet beide zugleich und vollzieht so deren Dialektik, welche sich in diesem speziellen Fall als ursprüngliche Interferenz ausgestaltet. Das bedeutet, Sehen und Tasten befinden sich allem vorausgehendend in einem Zustand der Überlagerung. Da dieser Überlagerungszustand durch das *Dazwischen* getragen ist, lässt sich über dessen Vollzugsförmigkeit erklären, dass sich Sehen und Tasten in Abhängigkeit voneinander verstärken oder abschwächen können. Doch nicht nur das, auch für das grundlegende Bestehen von Sehsinn und Tastsinn bietet es eine Erklärung. Denn das *Dazwischen* ist grundsätzlich seinssetzend und ermöglicht so die beiden sinnlichen Zugänge zuallererst. Schließlich ist die Interferenz sowohl hervorgerufen und aufrechterhalten als auch ausgestaltet durch das *Dazwischen* von taktilem Nahsinn und visuellem Fernsinn. Diese diffizilen Funktionen kann das *Dazwischen* nur erfüllen, wenn es kein passives, rein die Interferenz austragendes Medium darstellt. Stattdessen muss es selbst „etwas“ *innerhalb* der Interferenz von Sehsinn und Tastsinn sein, das nicht zuletzt eine Gravitation einführt, welche in seinem „Da“ verbürgt ist. Dadurch kann es sich einerseits mit seinem eigenen Gewicht einbringen. Ebenso durch sein „Da“ versichert ist, dass sich das *Dazwischen* in einer bestimmten Gestalt ausbilden kann. Es zeigt sich als spezifische Figuration, wobei es sich sowohl zu sehen als auch zu

82 Plessner [1970] 1980, S. 335.

83 Ute Holl, „Über Vibrationsempfindungen“. Zur Geburt eines Modells der Taktilität um 1960“, in: Museum Tinguely (Hrsg.), *Prière de toucher. Der Tastsinn der Kunst. Interdisziplinäres Symposium*, Weitra 2016, S. 147–162, hier S. 148.

84 Georges Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes* [1992], übers. von Markus Sedlaczek (Bild und Text), München 1999, S. 13. Für Georges Didi-Huberman ist Maurice Merleau-Ponty eine wichtige Referenzfigur. Seine pointierte Aussage findet sich daher sinngemäß auch in Merleau-Pontys Schriften wieder. Er geht davon aus, dass „jedes Sehen innerhalb des taktilen Raumes“ stattfindet. So kann sich das „Sehen“ als „Tasten mit dem Blick“ vollziehen. Der Blick „tastet [die sichtbaren Dinge] ab“, er „hüllt die sichtbaren Dinge ein“ und „vermählt sich mit ihnen“. Merleau-Ponty 1986, S. 177 und 175.

85 Vgl. Andreas Weber, „Stimme sein“, in: Michael Fuchs (Hrsg.), *Beziehungssystem Stimme*, Berlin 2018 (Kinder- und Jugendstimme, 12), S. 31–54, hier S. 43.

spüren gibt. Daher besitzt das figurative *Dazwischen* von visuellem Fernsinn und taktilem Nahsinn eine taktil-visuelle beziehungsweise visuell-taktile Präsenz.

Diese rezeptionsseitige Wahrnehmungspraxis setzt jedoch eine weltseitige Grundstruktur voraus, wie sich mit Maurice Merleau-Ponty darstellen lässt. Denn wir „müssen uns an den Gedanken gewöhnen“, schreibt Merleau-Ponty,

daß jedes Sichtbare aus dem Berührbaren geschnitzt ist, daß jedes taktile Sein gewissermaßen der Sichtbarkeit zugeordnet ist und daß es Übergreifen und Überschreiten nicht nur zwischen dem Berührten und dem Berührenden gibt, sondern auch zwischen dem Berührbaren und dem Sichtbaren, das in das Berührbare eingebettet ist [...].⁸⁶

Es gebe also, so Merleau-Ponty, Übergangsphänomene zwischen dem Berührbaren und dem Sichtbaren. So sei das Sichtbare prinzipiell „aus dem Berührbaren geschnitzt“ wie „in das Berührbare eingebettet“. Doch auch diese Übergangsphänomene zwischen dem Berührbaren und dem Sichtbaren müssen in Anbetracht der bisherigen Überlegungen komplementär ergänzt werden. In diesem Sinne erscheint auch das Berührbare prinzipiell „aus dem Sichtbaren geschnitzt“ wie „in das Sichtbare eingebettet“.

Vor diesem Hintergrund lässt sich mit einer Pointierung von Georges Didi-Huberman und ihrem umformulierten Gegenpart enden: „*Öffne deine Augen, um zu spüren, was du nicht siehst*“⁸⁷ und „*Reiche deine Hand, um zu sehen, was du nicht spürst*“.

Wanna participate? *This Way*, please

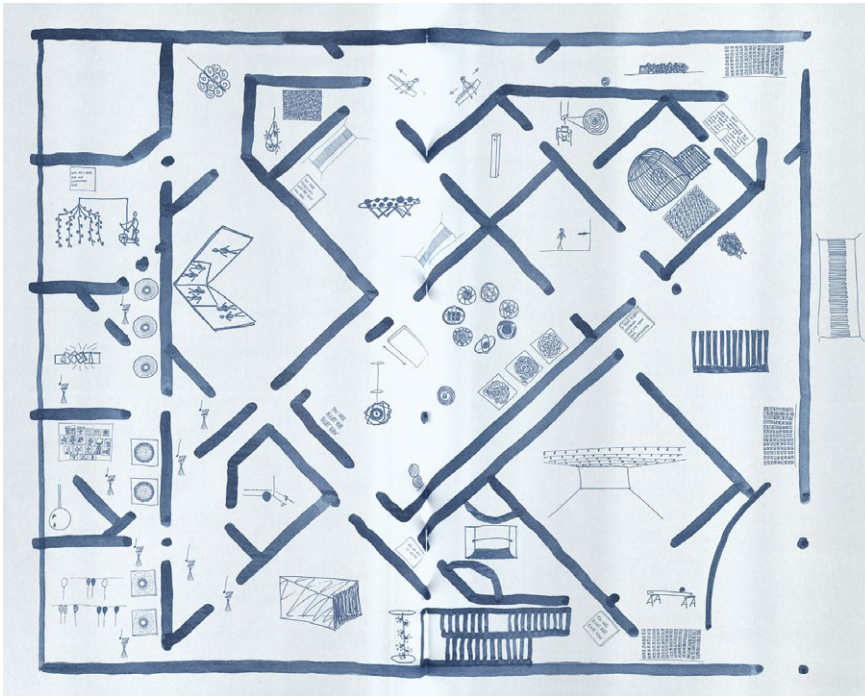
Mit der Ausstellung *This Way* zeigte das *Kunstmuseum Wolfsburg* im Jahr 2015 eine wegweisende Überblicksschau des dänischen Künstlers Jeppe Hein.⁸⁸ Als er die Ausstellung in einer Besprechung mit der Kuratorin Uta Ruhkamp plante, dachte er darüber nach, welche Implikationen bereits der Erwerb einer Eintrittskarte hat. So ist der Ticketkauf für Hein der Anfang einer obligatorischen Verkettung von Regeln und Normen: „Wenn man im Museum ein Ticket kauft, dann ist ja im Grunde schon eine Norm vorgeschrieben. Man soll nicht viel reden, langsam gehen und so weiter.“⁸⁹ Um diese

86 Merleau-Ponty 1986, S. 177.

87 Didi-Huberman [1992] 1999, S. 16.

88 Vgl. Christiane Hesse, „Grußwort“, in: Ralf Beil und Uta Ruhkamp (Hrsg.), *Jeppe Hein. This Way*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 2015, Ostfildern 2015, o. S.

89 Jeppe Hein in Uta Ruhkamp und Jeppe Hein, „Rote Socken“, in: Ralf Beil und Dies. (Hrsg.), *Jeppe Hein. This Way*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 2015, Ostfildern 2015, S. 125–166, hier S. 158.



30. → Jeppe Hein, Konzeptionsskizze mit dem Grundriss zu *This Way* im Kunstmuseum Wolfsburg, 2015.

Regulierungskaskade in *This Way* schon zu Beginn zu irritieren, erklärt die „Dame hinter der Kasse“ im Ausstellungsbericht von Lisa Grolig „euphorisch [...], dass [sie sich] aussuchen könne, auf welchem Weg [sie] die Ausstellung betrete“.⁹⁰ Dies verlangt ihr eine unübliche Entscheidung ab: „Drei Eingänge. Das ist neu. Und ungewohnt. Und jetzt?“⁹¹

Schließlich geht sie durch einen der Zugänge und findet sich in einer Zusammenstellung wieder, die Jeppe Hein für den Ausstellungskatalog in einer Aquarellzeichnung umgesetzt hat (Abb. 30):⁹² ein Irrgarten mit einzelnen Parzellen unterschiedlicher Gestalt, die teils über Durchgänge verbunden sind und teils als Sackgassen enden. Dieses anspruchsvolle Arrangement ist das Ergebnis einer langwierigen Auseinandersetzung mit jenen musealen Leitsystemen, welche die Besucher:innenströme üblicherweise koordinieren.

90 Lisa Grolig, „Pleased to meet you“, in: Ralf Beil und Uta Ruhkamp (Hrsg.), *Jeppe Hein. This Way*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 2015, Ostfildern 2015, S. 167–177, hier S. 168.

91 Ebd.

92 Für das Verhältnis von Ausstellung und Ausstellungskatalog siehe Regine Ehleiter, „Die Ausstellung als Katalog/The Exhibition as Catalogue. Anregungen zu einem erweiterten Verständnis von Display/Suggestions for an Expanded Understanding of Display“, in: Johan Holten (Hrsg.), *Ausstellen des Ausstellens/Exhibiting the Exhibition. Von der Wunderkammer zur kuratorischen Situation/From the Cabinet of Curiosities to the Curatorial Situation*, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 2018, Berlin 2018, S. 129–133.

Jeppe Hein beschreibt deren Funktionieren sowie seine künstlerische Antwort darauf:

Normalerweise steuert das Museum, wo die Besucher langgehen. Also, man kommt rein, bekommt sein Ticket und geht durch das Museum. Klar, man kann rückwärtsgehen, aber nicht sofort. Erst einmal muss man ein Stück durch die Ausstellung gehen, kaum jemand fängt am Ende an. Deshalb haben wir überlegt, wie es wäre, wenn man nicht einen Weg hat, sondern in zwei Richtungen gehen kann und sich in der Mitte trifft. Damals haben wir noch über die Räume im oberen Umgang gesprochen.⁹³

Als diese ersten Überlegungen feststanden, wechselte die Leitung des *Kunstmuseums Wolfsburg*. Der neue Direktor schlug zur Überraschung von Hein und seinem Team eine Erweiterung der Ausstellung vor:

Dann hat euer Museum mit dem neuen Direktor beschlossen, dass es interessant wäre, dieses Thema noch mal zu erweitern. Das war ein Traum für mich, die Möglichkeit zu haben, in die große Halle zu gehen, eine sehr große Herausforderung. Statt zwei Wegen waren plötzlich ganz viele Wege möglich, wie im Leben. Wir hatten einen großen „Weltraum“, in dem es gar keine Wege gibt.⁹⁴

Der Weg, der üblicherweise durch „das Museum“ vorgegeben ist, wurde also in der ursprünglichen Planung durch seine Verdopplung verunsichert und in der endgültigen Umsetzung durch seine Vervielfachung abgeschafft.

Dass nun die Wege in einem konventionellen Sinne außer Kraft gesetzt sind, berührt die Rolle der Besucher:innen in ihrer Funktion als „observer“ im Kern. Denn Jonathan Crary weist in seinen kanonischen *Techniken des Betrachters* auf die etymologische Herkunft von „observer“ hin. Das lateinische „observare“ bedeute auch „sich fügen, etwas einhalten, befolgen“, sodass der „observer“ – im Unterschied zum „spectator“ – mit der Einhaltung von Regeln, Codes, Vorschriften oder Praktiken beschäftigt ist. Er ist in ein „System von Konventionen und Beschränkungen eingebettet“, sodass sich die Betrachtung „innerhalb dieses Rahmens von vorgeschriebenen Möglichkeiten“⁹⁵ vollzieht.

93 Jeppe Hein in Ruhkamp/Hein 2015, S. 151.

94 Jeppe Hein in ebd., S. 151 f.

95 Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert* [1990], Dresden/Basel 1996, S. 16 f.

In *This Way* nun wird er in einen Zustand „betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention and ceremonial“⁹⁶ versetzt. Und es ist diese „Zwischenexistenz“,⁹⁷ die ästhetische Erfahrung, wie die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte ausführt, ermöglicht:

Ästhetische Erfahrung lässt sich in diesem Sinne in der Tat als Schwellenerfahrung beschreiben. In ihr erfährt sich der Rezipierende in einem Zustand des „Zwischen“: zwischen unterschiedlichen Zuständen seines Bedeutungssystems, zwischen unterschiedlichen Wahrnehmungsmodi, zwischen unterschiedlichen Möglichkeiten seiner Praxis.⁹⁸

Diese Beschreibung lässt sich strukturell weiter präzisieren und anhand von *This Way* explizieren.

Ich gehe davon aus, dass es sich bei diesem Zustand nicht nur um den eines *Zwischen*, sondern um den eines *Dazwischen* handelt. Denn das *Dazwischen* lässt sich denken als andauernd vollzogener Zustand, sodass es schon dem Namen nach einen „eigenen Stand“ besitzt; es ist „etwas“ mit einem eigenen Gewicht. Als ein gewichtiger Zustand ist es im Zeigeverfahren ausgetragen, wobei das *Dazwischen* einerseits sich selbst als Zustand und andererseits die entsprechend angelagerten Zustände, Modi und Möglichkeiten aufzeigt. Es demonstriert, präsentiert allerdings auch, sodass es sowohl sich selbst als auch den jeweiligen Zuständen, Modi und Möglichkeiten eine spezifische Präsenz verschafft. Diese Präsentifikationen werden durch das *Dazwischen* voneinander unterschieden und zugleich aufeinander bezogen, wodurch sich die Schwellensituation überhaupt erst entwickelt. Diese Schwellensituation ist wirksam *innerhalb* der verschiedenen Bedeutungszusammenhänge, Wahrnehmungsweisen und praktischen Möglichkeiten.

Dabei ist das *Dazwischen* als Figuration stets kontextspezifisch ausgeformt. In *This Way* bewegen sich die Besucher:innen etwa im figurativen *Dazwischen* von Museumsraum und „Weltraum“, in dem „ganz viele Wege“ möglich sind, weil „gar keine Wege“⁹⁹ vorgegeben sind (Bedeutungssysteme); im figurativen *Dazwischen* von fokussierter und orientierungsloser Betrachtung angesichts der vielgestaltigen Parzellen mit unterschiedlich vielen Zugängen, mit spitzen bis flachen Winkeln, mit unterschiedlich vielen Ecken (Wahrneh-

96 Victor Turner zit. nach Erika Fischer-Lichte, „Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung“, in: Joachim Küpper und Christoph Menke (Hrsg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt am Main 2003 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1640), S. 138–161, hier S. 139. Der Ansatz ist nachzulesen in Victor Turner, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Ithaca 1985⁴, S. 95.

97 Fischer-Lichte 2003a, S. 139.

98 Ebd., S. 143.

99 Jeppe Hein in Ruhkamp/Hein 2015, S. 152.

mungsmodi); und im figurativen *Dazwischen* des Bestrebens, die Ausstellung systematisch abzulaufen, und seiner Aufgabe aufgrund der Unübersichtlichkeit des Arrangements (Möglichkeiten der Praxis). Der Zustand des *Dazwischen* wird somit bereits durch den Ausstellungsraum evoziert. Damit fungiert dieser in *This Way* nicht nur als Außenrahmen oder Hintergrund,¹⁰⁰ sondern ist konstitutiver Bestandteil der ästhetischen Erfahrung.

Parallel zu theaterwissenschaftlichen Diskursen hat sich der Erfahrungsbegriff seit den 1970er-Jahren ins Zentrum kunstwissenschaftlicher Debatten vorgeschoben.¹⁰¹ Währenddessen wurde der Werkbegriff zu jener „Erfahrungsgestaltung“ umgestellt, die Oskar Bätschmann prägte: „Erfahrungsgestaltung ist auf die Bereitstellung von Vorrichtungen, Einrichtungen oder Objekten gerichtet, die das Publikum von Ausstellungen mit einer unerwarteten Situation überraschen oder in einen Vorgang einbeziehen und dadurch einen Prozeß der Erfahrung auslösen sollen.“¹⁰²

Was solche Erfahrungen nun als „ästhetisch“ auszeichnet, wird bis in die jüngere Vergangenheit diskutiert. So wurde die Ästhetizität der Erfahrung durch Juliane Rebentisch in einem Einführungswerk zur Gegenwartskunst verortet und durch Lars Blunck qualitativ bestimmt. Erstere schlägt sie eben nicht einseitig der – gewiss „offen“ gedachten – Arbeit oder dem:der Betrachtenden zu, sondern macht sie in deren Verhältnis aus.¹⁰³ In diesem Verhältnis ist nun, so Lars Blunck, die Reflexivität der Betrachtung für die Ästhetizität der Erfahrung maßgebend:

Entscheidend ist, dass wir einen ästhetischen Mehrwert erst dann generieren, wenn unsere Wahrnehmung reflexiv selbstbezüglich wird, das heißt, wenn wir uns nicht bloß auf ein reflexionsarmes An-Schauen zurückziehen beziehungsweise wenn wir uns nicht bloß in der Realisierung von involvierenden Wahrnehmungsangeboten ergehen, sondern beides jeweils reflektieren, zu Bewusstsein führen.¹⁰⁴

100 Zum Verhältnis von Bildwahrnehmung und Umgebungswahrnehmung siehe Günther Kebeck, *Bild und Betrachter. Auf der Suche nach Eindeutigkeit*, Regensburg 2006, S. 72 und 80 ff.

101 Vgl. Rebentisch 2017, S. 25 f.

102 Oskar Bätschmann, „Der Künstler als Erfahrungsgestalter“, in: Jürgen Stöhr (Hrsg.), *Ästhetische Erfahrung heute*, Köln 1996, S. 248–275, hier S. 254.

103 Vgl. Rebentisch 2017, S. 26. Vgl. Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk [1962]*, übers. von Günter Memmert (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 222), Frankfurt am Main 1977, S. 38, 37 und 156.

104 Lars Blunck, „MITTENDRIN STATT NUR DAVOR? Vom Mitmachen und Zuschauen in der zeitgenössischen Kunst“, in: Anette Hüsch (Hrsg.), *VON SINNEN. Wahrnehmung in der zeitgenössischen Kunst*, Ausst. Kat. Kunsthalle zu Kiel, Kiel 2012, Bielefeld/Berlin 2012, S. 15–20, hier S. 20.

Das Augenmerk auf das reflexive Moment der ästhetischen Erfahrung zu legen, so Blunck weiter, stünde nun im Gegensatz zu einer theoretisch schwachen Fokussierung auf das Mehr oder Weniger eines Mitmachens beziehungsweise Zuschauens:

Entscheidend bei der ästhetischen Erfahrung von Kunst ist also nicht, ob uns diese nun durch besondere sensuelle Involvierungsstrategien umgarnt oder ob sie uns bloß einen Wahrnehmungsmodus distanzierter Anschauung abverlangt. Das eine ist nicht zwangsläufig *ästhetisch* ertragreicher als das andere, ja, die Alternativen von Mittendrin vs. Nur-Davor, von Mitmachen versus Zuschauen sind bereits falsch gewählt.¹⁰⁵

Damit lassen sich als bisher anvisierte Perspektiven festhalten: der Gestaltungsaspekt in Bezug auf das Betrachtete (Oskar Bätschmann), das Reflexionsmoment in Bezug auf die Betrachtenden (Lars Blunck) sowie die Beziehungskomponente zwischen beiden, die Juliane Rebentisch ausgearbeitet hat. Diese Sichtweisen stellen für die folgenden Überlegungen ein Fundament dar. Von hier aus soll nun jenseits einer zuletzt abgelegten unergiebigen Unterscheidung von „Mittendrin vs. Nur-Davor“ jenen „Möglichkeiten der Praxis“¹⁰⁶ nachgegangen werden, die Erika Fischer-Lichte für die Besucher:innen aufgeworfen hat. Natürlich wird bei dieser Fokussetzung angenommen, dass die Handlungsmöglichkeiten in die ebenfalls von ihr aufgerufenen Wahrnehmungs- und Bedeutungsfragen verschränkt sind.¹⁰⁷ Vor diesem Hintergrund wird sich zeigen, dass die praktischen Möglichkeiten in einem Zugleich von Handlungs- und Geschehensqualitäten bestehen.

Dies lässt sich in *This Way* an über 3000 Aquarellen aus den Serien *I am right here right now* (2010–2011) und *I am right here right now II* (2011–2015) (Abb. 31 und 32) bewerkstelligen. Sie sind prominent platziert, da sie an den drei Zugängen beziehungsweise Ausgängen jeweils entweder die Ausstellung eröffnen oder aber ihren Abschluss darstellen. Es handelt sich um Bilder, die Jeppe Hein nach der Diagnose eines Burnouts im Dezember 2009 gemalt hat.¹⁰⁸ Sie erzählen von einem Ereignis, das nach eigener Aussage von Jeppe Hein „das Beste und das Schlimmste [war], was [ihm] passiert ist“.¹⁰⁹ Insofern spiegeln sie sowohl schwere Zeiten als auch die *Happiness of Burnout*,

105 Ebd.

106 Fischer-Lichte 2003a, S. 143.

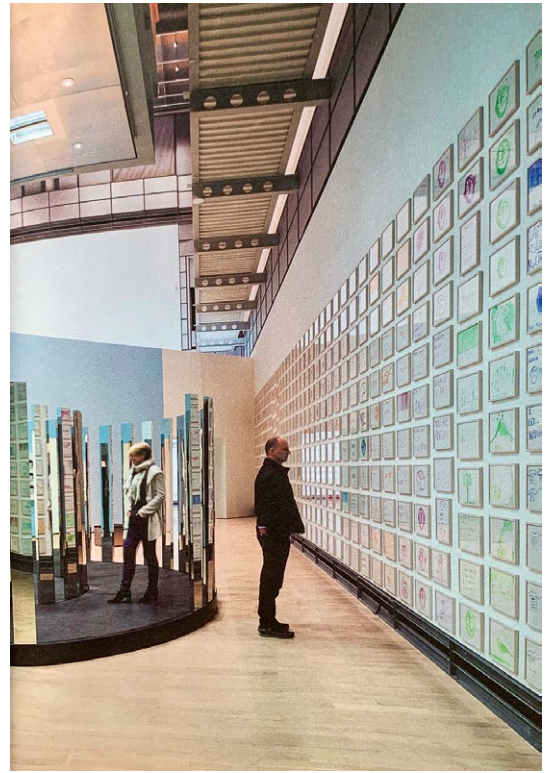
107 Vgl. ebd.

108 Vgl. Uta Ruhkamp, „Jeppe Hein. This Way“, in: Ralf Beil und Dies. (Hrsg.), *Jeppe Hein. This Way*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 2015, Ostfildern 2015, S. 13–26, hier S. 17.

109 Jeppe Hein in Ruhkamp/Hein 2015, S. 137.



31. → Jeppe Hein, *I am right here right now*, 2010–2011, 912 Aquarelle auf Aquarellpapier, Maße variabel, Besitz des Künstlers. Zu sehen ist außerdem: Jeppe Hein, *Path of Frequencies*, 2013.



32. → Jeppe Hein, *I am right here right now II*, 2011–2015, 2341 Aquarelle auf Aquarellpapier, Maße variabel, Besitz des Künstlers. Zu sehen ist außerdem: Jeppe Hein, *Rotating Labyrinth*, 2007.

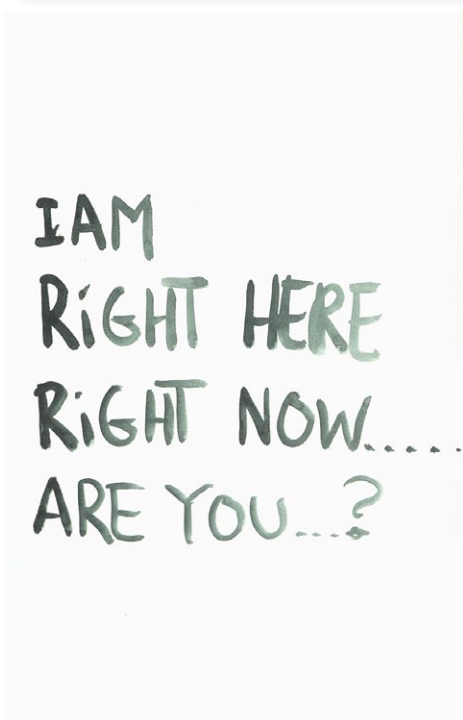
wie Finn Janning titelt.¹¹⁰ Als Stimmungsskizzen, Sinnbilder oder Konzentrationsübungen visualisieren sie seine Gedanken, Gefühle, Erkenntnisse und Botschaften im Umgang mit der Krankheit.¹¹¹

Das erste Bild der früheren Serie widmete er einem Paar roter Socken (Abb. 33), das er mehr als ein Jahr getragen hatte, weil er sich vom Rot als Farbe der Erde selbst eine Erdung erhoffte.¹¹² Eines anderen Tages malte er sich als schwelenden Vulkan (Abb. 33); aus einer blauen, ruhenden Hülle steigt die rote, brodelnde Lava auf. Eines weiteren Tages erinnert er sich selbst über eine rote Eule (Abb. 33): „I need to do it allone“. Ihre großen runden Augen schwören Hein darauf ein, die Situation „allone“ zu bewältigen. Die unkonventionelle Schreibweise trägt dem „allone“ ein „all“ ein, was heraushebt, dass er alles allein bestehen muss. Schließlich versichert er sich immer wieder „I am right here right now“ und schiebt hinterher: „...are you...?“ (Abb. 33).

110 Finn Janning, *The Happiness of Burnout. The Case of Jeppe Hein*, Köln 2015.

111 Vgl. Ruhkamp 2015, S. 17.

112 Vgl. Jeppe Hein in Ruhkamp/Hein 2015, S. 130.



33. → Jeppe Hein, aus den Serien *I am right here right now* und *I am right here right now II*, 2010–2011 und 2011–2015, Aquarell auf Aquarellpapier, Maße variabel, Besitz des Künstlers.

Sich diesen Bildern als Besucher:in zu widmen, bedeutet nun für den Phänomenologen Lambert Wiesing, einen „kategoriale[n] Sonderfall“¹¹³ zu erleben. Während der Regelfall des Gegenstandssehens mit „Zumutungen“¹¹⁴ behaftet sei, bestünde die Bildbetrachtung in einem „Ausnahmestand“, der eine „entlastende Reduktion“ bereithielte. Diese erfolgt, weil das Bild „immer schon aus einer unbeteiligten Zuschauerposition heraus gesehen“¹¹⁵ wird.

Doch diese in einer „feierliche[n] Entlastungsrhetorik“¹¹⁶ vorgetragene Vorstellung lässt sich angesichts der Betrachtungssituation von *I am right here right now (I)* nicht aufrechterhalten. Freilich wird den Besucher:innen nicht selbst ein Burnout, ein körperlich-psychischer Erschöpfungszustand, aufgebunden. Und trotzdem *geschieht* etwas mit ihnen. Dem einen steigt ein mulmiges Gefühl auf, den zweiten rührt die Ehrlichkeit, den dritten freut der Optimismus, dem vierten wird die Zufriedenheit mit dem eigenen Leben bewusst.

All dies sind Reaktionen auf die Tatsache, dass den Besucher:innen ein „Empathiesprung“¹¹⁷ (Peter Høeg) abverlangt wird. Es wird ihnen ein „Zugzwang“ auferlegt durch jene Bilder, die Jeppe Hein in einem Lebensabschnitt malte, als er gezwungen war, sich herauszuziehen und zurückzunehmen, um einen Umgang mit seinem Burnout zu finden. Bei diesen Bildern genügt es nicht, wie Wiesing behauptet, einfach hinzusehen, „auch ist es erforderlich“, so argumentieren Marcel Finke und Mark A. Halawa, vor den Bildern „eine bestimmte *Haltung* einzunehmen“.¹¹⁸ Die Besucher:innen müssen sich gegenüber den Stimmungsbildern von Jeppe Hein verhalten: einführend und eindenkend, distanziert oder konzentriert, sie können die Bilder auch ab- oder zurückweisen. Kurzum: Die Besucher:innen müssen gegenüber den Bildern von Jeppe Hein Stellung nehmen.

Diese Situation nimmt allerdings alsbald eine unerwartete Wendung. Sie stellt sich ein, wenn die Besucher:innen die Serien weiterverfolgen und das Bedürfnis entsteht, eine Rast auf einer weißen Bank einzulegen. In dem Moment, in dem sie sich auf das dunkle Polster setzen, beginnt die *Moving Bench #2* (Abb. 34) sich zu bewegen. Es ist eine unerwartete Fahrt: eine *Widerfahr-*

113 Lambert Wiesing, *Das Mich der Wahrnehmung. Eine Autopsie* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 2171), Frankfurt am Main 2009, S. 200.

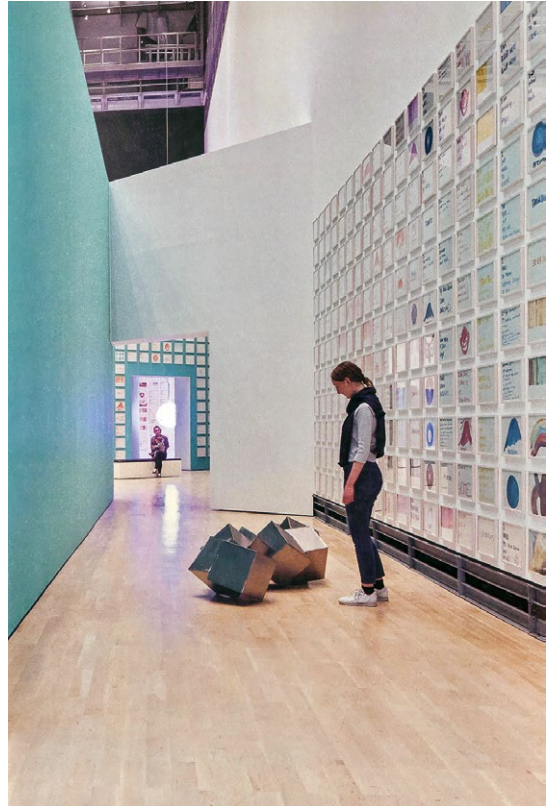
114 Ebd., S. 214.

115 Ebd., S. 199, 215 und 223.

116 Marcel Finke und Mark A. Halawa, „Körperlose Anwesenheit? Vom Topos der ‚reinen Sichtbarkeit‘ zur ‚artifizialen Weltflucht‘“, in: Dies. (Hrsg.), *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, Berlin 2012 (Kaleidogramme, 64), S. 86–108, hier S. 104.

117 Peter Høeg, „Spiegel und Herz“, in: Ralf Beil und Uta Ruhkamp (Hrsg.), *Jeppe Hein. This Way*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 2015, Ostfilern 2015, S. 27–38, hier S. 35.

118 Finke/Halawa 2012a, S. 105.



34. → Jeppe Hein, *Moving Bench #2*, 2000, Holz, elektrischer Motor, Kontaktschalter, Räder und Kissen, 40 x 200 x 70 cm, Besitz des Künstlers. Zu sehen sind außerdem: Jeppe Hein, *I am right here right now II*, 2011-2015; Jeppe Hein, *Fusion of Movement*, 2004.

nis.¹¹⁹ Die Bank gleitet plötzlich geräuschlos über den Boden.¹²⁰ Weder ihre Geschwindigkeit noch ihre Richtung können durch die Besucher:innen beeinflusst werden, für die Bank sind Höhe und Breite festgelegt und ihre Polsterung ist entsprechend abgestimmt. Die Fahrt *geschieht* mit den Besucher:innen. Sie bewegen sich durch das spitzwinklige Arrangement der Wände, die mit den Bildern der Serien nahezu lückenlos ausgekleidet sind. Was wann wie betrachtet wird, scheint nun durch die Funktionsweise dieser besonderen Bank festgelegt.

Als Reaktion entwickeln die Besucher:innen allerdings – mehr oder weniger erfolgreiche – emanzipative Strategien. Bei dieser Feststellung eines

119 Zum „Widerfahrnischarakter der Bilderfahrt“ siehe Krämer 2011, S. 76 f.

120 Vgl. Dorothea von Hantelmann, „How to Do Things with Art“, in: Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi und Jens Roselt (Hrsg.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Berlin 2004 (Recherchen, 18), S. 63–75, hier S. 66. Dieser Aufsatz bezieht sich auf die Installation der *Moving Bench #2* in der Ausstellung *Neue Welt*, die im Sommer 2001 im Frankfurter Kunstverein zu sehen war. Alle Beschreibungen und Schlüsse der Autorin wurden sorgfältig dahingehend geprüft, ob sie auf die Situation in *This Way* übertragbar sind.

emanzipativen Moments halte ich mich an Jacques Rancière.¹²¹ Für diesen beginnt Emanzipation, „wenn man den Gegensatz zwischen Sehen und Handeln in Frage stellt“.¹²² Schließlich erkennt der „emanzipierte Zuschauer“ als „aktive[r] Teilnehmende[r]“,¹²³ „dass Sehen auch eine Handlung ist“.¹²⁴ Daher drehen und wenden die Besucher:innen Oberkörper und Kopf, um die Richtungsänderungen der *Moving Bench #2* auszugleichen und so die Bilder konzentrierter ansehen zu können. Oder aber sie bemühen sich, in die Geschwindigkeit der *Moving Bench #2* einzugreifen, indem sie versuchen, mit ihren Füßen auf dem Boden Halt zu finden. Auf diese Weise können sie einen Teil der Bilder für eine längere Zeit betrachten. Auch erproben die Besucher:innen verschiedene Sitzpositionen, um die Breite und Höhe der *Moving Bench #2* unterschiedlich auszuschöpfen. Folglich können sie die Bilder aus anderen Winkeln betrachten. Schließlich liegt die Beendigung der Fahrt stets in der Hand der Besucher:innen – sie müssen nur aufstehen.

Dieser vielgestaltige „Dialog zwischen Werk und Mensch“ ist es schließlich, den Juliane Rebentisch, Lars Blunck und Oskar Bättschmann anvisiert haben und den in der Folge auch ich in den Blick genommen habe. Jeppe Hein nun ist auch „[der Dialog] zwischen den Menschen“ ausgesprochen „wichtig“¹²⁵. Er spricht Menschen jeglichen Alters, Bildungsgrades oder Herkunftslandes an und versteht seine Arbeiten als Instrumente, um einen zwischenmenschlichen Austausch anzuregen.¹²⁶ Und auch Rancière sieht in solchen Begegnungssituationen eine Bedeutungsdimension von Emanzipation. Immerhin „bedeutet das Wort Emanzipation: das Verwischen der Grenze [...] zwischen Individuen und Gliedern eines Kollektivkörpers“,¹²⁷ so dass eine „Gemeinschaftsform“¹²⁸ entsteht.

Eine solche Gemeinschaftsform scheint die *Moving Bench #2* durchaus zu veranlassen. Auf einer Installation Shot unterhalten sich vier Besucher:innen angeregt. Während eine der Frauen mit reger Gestik spricht, sind die ande-

121 Jacques Rancière tätigt diese und die folgenden Überlegungen anhand des Publikums im Theater und unterscheidet dieses sogar dezidiert von den „individuellen Besuchern einer Ausstellung“. Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, hg. von Peter Engelmann, übers. von Richard Steurer (Passagen Forum), Wien 2009, S. 16. Eine Anwendbarkeit auf die *Moving Bench #2* erscheint allerdings plausibel; nicht nur, weil informierte Stimmen wie die Dorothea von Hantelmanns der Arbeit eine „Theatralisierung“ bescheinigen. Von Hantelmann 2004, S. 68.

122 Rancière 2009, S. 23.

123 Ebd., S. 11 und 14.

124 Ebd., S. 23. Siehe auch Eva Schürmann, „Kunstsehen als Performanz einer ikonischen Praxis“, in: Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi und Jens Roselt (Hrsg.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Berlin 2004 (Recherchen, 18), S. 76–90, hier S. 76. Eva Schürmann, *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1890), Frankfurt am Main 2008, S. 67.

125 Jeppe Hein in Ruhkamp/Hein 2015, S. 155.

126 Vgl. Ruhkamp 2015, S. 21.

127 Rancière 2009, S. 30.

128 Ebd., S. 16.

ren Frauen ihr aktiv zugewandt. Ihre heitere Mimik zeugt von der ungezwungenen und gelösten Stimmung zwischen den vier Besucher:innen. Spontane Gespräche wie diese sind entscheidendes Element der *Moving Bench #2*. Dies macht Jeppe Hein in einem Interview anlässlich von *This Way* deutlich. Uta Ruhkamp fragt ihn: „Das heißt, das Kunstwerk ist für dich eigentlich [...] die soziale Erfahrung, die er [der Besucher – M. B.] im Austausch mit anderen vor deinem Werk, in deinen Kunstwerken macht. Ist das das eigentliche Kunstwerk?“ Jeppe Hein antwortet ihr: „Ja, das glaube ich.“¹²⁹

Schlussendlich folgen die ästhetischen Erfahrungssituationen von *I am right here right now (II)* an den Zugängen und auf der Bank einer einheitlichen Struktur: Die Besucher:innen sind über den Aufbau der Ausstellung in einen Zustand des *Dazwischen* („betwixt and between“¹³⁰) versetzt. Dieser Zustand des *Dazwischen* durchzieht ihre Bedeutungssysteme, Wahrnehmungsmodi sowie die Möglichkeiten ihres Verhaltens. Das *Dazwischen* ihrer Praxis ist bei den Serien *I am right here right now (II)* dadurch getragen, dass sie einerseits *etwas tun* und *ihnen* andererseits *etwas geschieht*. Die Besucher:innen werden unvermittelt bewegt (im psychischen und/oder im physischen Sinne) und beziehen Position beziehungsweise entwickeln individuelle und soziale Emanzipationsstrategien, um dem Bewegungsimpuls zu begegnen. Somit wäre die ästhetische Erfahrung mit einer „Partizipationspause“¹³¹ (Lambert Wiesing) keineswegs sinnvoll erfasst. Doch auch mit einem Verweis auf den „Widerfahrnischarakter“¹³² (Sybille Krämer) oder einen Tätigkeitscharakter allein wäre sie nicht vollständig beschrieben. Schließlich ist die ästhetische Erfahrung, so legen es die beiden Serien von Jeppe Hein nahe, grundlegend durch ein reflexives Zugleich von Handlungsförmigkeit und Geschehensqualitäten geprägt.¹³³

129 Uta Ruhkamp und Jeppe Hein in Ruhkamp/Hein 2015, S. 155.

130 Victor Turner zit. nach Fischer-Lichte 2003a, S. 139. Nachzulesen ist die Stelle in Turner 1985, S. 95.

131 Wiesing 2009, S. 199 und 215.

132 Krämer 2011, S. 76.

133 Zur Dialektik des Sehens als Handlung und Geschehen siehe weiterführend Schürmann 2008, S. 97 f.

