

Materialität

Liquid Matter(s)

Schwarzes Lederfett – jenes ist seit einigen Jahren ein zentraler Gegenstand im Atelier von Schirin Kretschmann. Die Künstlerin erforscht in ihrem Studio seine Eigenschaften und Verhaltensweisen, was sie selbst als „Atelier-Untersuchung“¹ bezeichnet. Diese Atelier-Untersuchungen beschreibt Kretschmann mit lebenswissenschaftlichen Begriffen, etwa als ein „Freistellen“ über Methoden der „Verflüssigung“, „Umkehrung“, „Markierung“ und „Klassifizierung“, „um Spuren [...] sichtbar zu machen“.²

Damit führt sie wissenschaftliche Verfahren und Begriffe „bewusst“ in einen „Dialog“³ mit ihrer Kunst, wie der Kunstkritiker Carsten Probst erklärt. Denn das Lederfett als „Versuchsanordnung[]“⁴ wird in den Ausstellungskontext überführt. Sie bringt es auf die Fensterscheiben, Fußböden oder auch Wände von Ausstellungsräumen auf.⁵ So bearbeitete Schirin Kretschmann in der Reihe *Let's Slip into her Shoes* seit 2016 etwa die *Galerie Jochen Hempel*, den *Kunstverein Braunschweig* und das *Kunstmuseum Stuttgart* mit Lederfett.

Im *Kunstmuseum Stuttgart* bespielte Schirin Kretschmann im Rahmen der Ausstellung *Frischzelle_21* (10. Oktober 2014 bis 10. Mai 2015) einen L-förmigen Baukörper von acht Metern Deckenhöhe.⁶ Daraufhin erhielt sie 2018 den Auftrag für eine permanente Installation ebendort (Abb. 46). Für diese trug sie über die Wand verteilt in einem ersten Schritt rechteckige Felder aus schwarzem Lederfett auf. Nach der anschließenden „Einwirkzeit“⁷ (Schirin Kretschmann mit Carolin Schumacher) bearbeitete Kretschmann in einem zweiten Schritt die Verbindung, indem sie die pastosen Schichten aus Lederfett zum Teil so beließ, zum Teil komplett abnahm und wiederum zum Teil partiell auswischte oder abkratzte.

Das Ergebnis waren glänzende Oberflächen, die ein nuancenreiches Farbspiel aufwiesen, also zwischen einem hellen Blau, einem Blaugrau, einem

1 Schirin Kretschmann, „Liquid Matter(s). Bildliche Prozesse“, in: Ulrich Pfisterer und Christine Tauber (Hrsg.), *Einfluss, Strömung, Quelle. Aquatische Metaphern der Kunstgeschichte*, Bielefeld 2018 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, 47), S. 363–374, hier S. 369.

2 Schirin Kretschmann zit. nach Carsten Probst, „Grenzerfahrungen. Temporalität und Ortspezifität im Werk von Schirin Kretschmann“, in: *Schirin Kretschmann. Insomnia but Salsa*, Köln 2014, S. 49–55, hier S. 54. Es handelt sich um die Wiedergabe eines Gesprächs, das Carsten Probst im Dezember 2013 mit Schirin Kretschmann geführt hat.

3 Ebd.

4 Ebd., S. 50.

5 Vgl. Kretschmann 2018, S. 367 ff.

6 Vgl. Carolin Schumacher, „Schirin Kretschmann... Let's Slip into her Shoes“, in: Stiftung Kunstmuseum Stuttgart gGmbH (Hrsg.), *Frischzelle 21_Schirin Kretschmann*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Stuttgart, Stuttgart 2013, Stuttgart 2014, S. 2–4, hier S. 3.

7 Schirin Kretschmann mit Carolin Schumacher in Carolin Schumacher und Schirin Kretschmann, „Let's Slip into her Shoes“, in: Stiftung Kunstmuseum Stuttgart gGmbH (Hrsg.), *Frischzelle 21_Schirin Kretschmann*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Stuttgart, Stuttgart 2013, Stuttgart 2014, S. 18–21, hier S. 19.



46. → Schirin Kretschmann, *Let's Slip into her Shoes (IV)*, 2018, schwarzes Lederfett, Maße variabel, Stuttgart, Kunstmuseum.

Blauschwarz und einem tiefen Schwarz changierten.⁸ Neben der Farbvielfalt erhielten sie ihre spezifische Wirkung durch die aufgeworfenen Faktionen, die manchmal beiläufig oder nachlässig erschienen, ein anderes Mal wiederum koordiniert anmuteten und zuweilen bis ins Ornamentale reichten.

Diese Oberflächen veränderten sich im Laufe der Zeit. Je länger das Fett auf dem Putz verblieb, desto tiefer drang es in die Wand ein. Dadurch zeichneten sich auch die Unebenheiten der verputzten Wand zusehends in der Fettschicht ab.⁹ Je länger das Fett auf dem Putz verblieb, desto weiter wurden jene Ausblühungen, die sich rings um die Felder bildeten.¹⁰ Bei einer dickeren Schicht aus Lederfett waren sie entsprechend größer und farbiger als bei einer dünneren Schicht. Unabhängig von der Stärke der Fettschicht bildete sich durch die Schwerkraft zusehends ein Schwerpunkt der Ausblühungen unter den Feldern aus. Hier floss das Lederfett in einzelnen Bahnen herunter.

Die Fließeigenschaften von Lederfett sind wesentlich abhängig von der Temperatur der Umgebung. Diesem Verhältnis von Raumtemperatur und Erscheinungsform des Lederfetts ging Schirin Kretschmann vor *Let's Slip into her Shoes (IV)* bereits mit *She Came In Through The Bathroom Window* nach (Abb. 47). In einer Nische des Kunstraums *Fuhrwerkswaage* platzierte die Künstlerin ihre mit Lederfett behandelten Schuhe und trug ein großes schwarzes Feld aus Lederfett auf den Boden auf. Da es sich bei dem Ausstellungsraum um ein ehemaliges Umspannwerk handelt, ist er mit einer Deckenheizung ausgestattet. Geräuschvoll ihren Dienst verrichtend gab sie warme Luft in die Raummitte ab, während die Seitenwände kühl blieben. In der Folge war das Lederfett auf dem Betonboden im Zentrum flüssig und wurde zu den Rändern hin fest. Unter dem elektronisch verstärkten Ticken der Industrieuhr zeichneten sich die verschiedenen Aggregatzustände ab, sodass die Abhängigkeit des Lederfetts von der Temperatur eindeutig aufgezeigt wurde.¹¹ Zwar weniger explizit demonstriert, aber nicht minder wirksam ist die Umgebungstemperatur bei *Let's Slip into her Shoes (IV)*. Durch das Aufheizen und Abkühlen des Raums oder seiner Teile sind die Fettverbindungen entsprechend fester oder flüssiger.

Schließlich erweist sich die Erscheinungsform des Lederfetts zunächst als abhängig von der Menge des Fetts, der Beschaffenheit und Temperatur des

8 Vgl. Stiftung Kunstmuseum Stuttgart gGmbH (Hrsg.), *Frischzelle*, Stuttgart 2015, o. S. Vgl. Kretschmann 2018, S. 366.

9 Vgl. ebd.

10 Vgl. ebd.

11 Vgl. ebd., S. 369. Vgl. Schirin Kretschmann, „SHE CAME IN THROUGH THE BATHROOM WINDOW“, *Homepage von Schirin Kretschmann*, <<https://www.schirinkretschmann.de/works/she-came-in-through-the-bathroom-window>>, Stand: 16. 01. 2025.



47. → Schirin Kretschmann, *She Came In Through The Bathroom Window*, Installationsansicht, 2013, schwarzes Lederfett, Soundinstallation und Inventar (Uhr, Heizsystem, Ventilation), Maße variabel, Köln, Kunstraum Fuhrwerkswaage e. V.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Trägers sowie der Dauer der wechselseitigen Einwirkung.¹² Doch auch die Beschaffenheit der Wand spielt eine Rolle. Deren Absorptionseigenschaften hängen etwa von der Art des Putzes ab. Durch verschiedene Aufputzungen im Rahmen musealer Renovierungsarbeiten war hier eine heterogene Struktur entstanden, die an verschiedenen Stellen unterschiedlich aufnahmefähig ist. Auch die generelle Feuchtigkeit des Putzes ist für seine Absorptionsfähigkeiten von Belang. Diese wird verändert durch das aufgebrachte Lederfett, sodass letztlich auch die Menge des bereits aufgenommenen Lederfetts die Aufnahmekapazitäten des Putzes beeinflusst.

Abhängig von diesen Faktoren befindet sich die Arbeit also in einem stetigen Wandel – kurz: *Let's Slip into her Shoes (IV)* erscheint in und als Verlaufsform. Diese Transformation infolge einer materiellen Verflüssigung benennt Schirin Kretschmann als „Liquid Matters“. Sie schreibt: „Als ‚Liquid Matters‘ bezeichne ich diese konzeptuellen, visuellen Transformationsprozesse im Sinne einer ‚Verflüssigung‘ von Strukturen und Materialien“.¹³

In dieser Beschreibung wird deutlich, dass sie unter „Liquid Matters“ nicht nur den bereits aufgezeigten visuellen, sondern auch einen bisher ausgeklammerten zweiten Transformationsprozess fasst. Hierfür macht sie sich die Doppelbedeutung von „Matter“ als sinnlichem, aber eben auch diskursi-

¹² Vgl. Kretschmann 2018, S. 369.

¹³ Ebd., S. 363.

ven Gegenstand zu nutze. „Liquid Matters“ meint demnach nicht nur den visuellen Transformationsprozess, der mit der Verflüssigung von Materialien zusammenhängt, sondern auch einen konzeptuellen Transformationsprozess, der mit der Verflüssigung von diskursiven Konzepten einhergeht.

Für jenen strukturellen, konzeptuellen Verschiebungsprozess hinsichtlich des Materialitätsdiskurses möchte ich im Folgenden zwei Vorschläge einbringen. Der erste bezieht sich auf Thomas Strässles Vorstellung von einer „Pluralis materialitatis“¹⁴ und der zweite auf Dietmar Rübels Überlegungen unter dem „Schlagwort *Plastizität*“.¹⁵

Materielle Pluralität

Im Februar 2012 fand das Symposium *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten* an der Hochschule der Künste Bern statt. Ein solches Zusammenwirken von Materialien – von Putz und Lederfett – fokussiert auch *Let's Slip into her Shoes (IV)* von Schirin Kretschmann. Doch die Verbindung zweier Materialien in den Mittelpunkt zu stellen beziehungsweise ihre Beziehung überdies bildnerisch herauszuarbeiten, widerspricht einem gängigen Zugriff auf Materialität. Thomas Strässle weist darauf hin, dass Materialität gemeinhin im Singular adressiert wird. Wenn über Materialität gesprochen werde, dann sei die Pluralität von Materialität meistens allenfalls mitgemeint, allerdings selten ausdrücklich mitgedacht.¹⁶ Dies jedoch werde den tatsächlichen Verhältnissen einer *Pluralis materialitatis* nicht gerecht:

Tatsächlich kann „Materialität“ stets nur im Plural angesprochen werden: als Multiplizität und Differenzialität von Materialien und Materialitäten, die je schon in einen wechselseitigen Bezug zueinander gebracht sind, sich aneinander austragen und damit überhaupt erst zur Erscheinung bringen bzw. kommen.¹⁷

Doch es widerspricht nicht nur den Gegebenheiten einer gesetzten materiellen Gemengelage, sondern es besteht überdies sogar die Gefahr, dass Mate-

14 Thomas Strässle, „Einleitung. Pluralis materialitatis“, in: Ders., Christoph Kleinschmidt und Johanne Mohs (Hrsg.), *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien – Praktiken – Perspektiven*, Bielefeld 2013 (Image, 47), S. 7–23.

15 Dietmar Rübels, *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, zugl.: Hamburg, Univ., Diss., München 2012, S. 7.

16 Vgl. Strässle 2013a, S. 11.

17 Ebd. Siehe ebenso Dieter Mersch, „Erscheinung des ‚Un-Scheinbaren‘. Überlegungen zu einer Ästhetik der Materialität“, in: Thomas Strässle, Christoph Kleinschmidt und Johanne Mohs (Hrsg.), *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien – Praktiken – Perspektiven*, Bielefeld 2013 (Image, 47), S. 27–44, hier S. 29.

rialität „zu einer trügerischen Einheit gerinnt – zu einer Einheit, die ihre internen Differenzen auslöscht und ihre intrinsischen Dynamiken stillstellt“.¹⁸

Dieser Bewertung ist sicherlich zuzustimmen, doch stellt sich die Frage, ob jener Schwierigkeit mit einer Umstellung auf den Plural, auf einen *Pluralis materialitatis*, umfassend begegnet werden kann oder aber ob die Problematik nicht anders treffender gedacht werden kann. Einen Ansatz, um über den Plural, der im Wesentlichen die Vielzahl – mitunter auch die Vielfalt – der Materialien herausstellt, hinauszugehen, liefern seine eigenen Ausführungen. Denn hier identifiziert er als „[d]ie entscheidende Frage [...], wie sich das *Inter*, das *Zwischen* denken lässt, das in ‚die Materialität‘ eingezogen ist“.¹⁹ Er stellt gar eine „Theorie der Intermaterialität“²⁰ in Aussicht und nimmt auch eine erste Wegweisung dahingehend vor.²¹

Eine Überprüfung dieser Vorstellung anhand von *Let's Slip into her Shoes (IV)* dürfte dabei nur in Strässles Sinne sein, da er in der „neueren und neuesten Kunstpraxis Tendenzen allgegenwärtig“ sieht, die „Materialien in ihrer Multiplizität und Differenzialität zu pointieren: indem man sie in ihrer intermateriellen Prozessualität inszeniert“.²² Das bedeutet: „Solche Kunstwerke eröffnen gerade einen Raum von Energien und Kraftlinien multipler Widerständigkeiten, in dem die internen Differenzen und intrinsischen Dynamiken der Materialien ausgetragen werden.“²³ Konkret heißt das, dass „sich die involvierten Materialien in ihren Konstitutionsprozessen gegenseitig affizieren, kontaminieren oder neutralisieren können“.²⁴ Und tatsächlich scheint es sich so zu verhalten, dass das *Dazwischen*, welches sich *innerhalb* des Materialverbunds befindet, prädestiniert dafür ist, genau jene von Strässle in der Gefahr gesehenen „internen Differenzen“ und „intrinsischen Dynamiken“ strukturell zu erklären und damit dem wechselseitigen Affizieren, Kontaminieren und Neutralisieren der Materialien von innen heraus ein Fundament zu bieten.

Im Fall von *Let's Slip into her Shoes (IV)* führten Fett und Putz ihr situatives *Dazwischen* von Beginn an mit. Durch dieses ursprüngliche *Dazwischen* waren beide Materialien von Anfang an sowohl voneinander getrennt als auch miteinander verbunden und dadurch nicht zuletzt allererst erzeugt. Nach dem Auftrag des Lederfetts auf den Putz drang die fluide Figuration des *Dazwischen* während der anschließenden „Einwirkzeit“²⁵ (Schirin Kretschmann mit Carolin Schumacher) in den Materialverbund ein. Es wuchs während des

18 Strässle 2013a, S. 11.

19 Ebd., S. 13.

20 Ebd., S. 11.

21 Vgl. ebd., S. 12 ff.

22 Ebd., S. 12.

23 Ebd.

24 Ebd., S. 14.

25 Schumacher/Kretschmann 2014, S. 19.

kalkulierten Abwartens der Künstlerin in die beiden Materialien hinein und war schließlich mit diesen verschmolzen. Damit entstand etwas, das sich als Legierung zwischen dem Lederfett, dem Putz und ihrem figurativen *Dazwischen* bezeichnen lässt. Die Figuration des *Dazwischen* strukturierte die Beziehung der Materialien fortan von innen heraus. Im Zuge der Weiterbearbeitung wurde die fluide Figuration des *Dazwischen* nun weiter in den Materialverbund getrieben und hier unweigerlich mitbearbeitet und verschiedenartig ausgeformt. Die Figuration vollzog durch die Eingriffe von Kretschmann umfangreiche Gestaltwechsel. Dass das *Dazwischen* als amorphe Erscheinung nun in den Materialverbund integriert ist, begründet dann variantenreiche Effekte. Allerdings werden diese durch das *Dazwischen* nicht nur erzeugt, sondern ebenso präsentifiziert. Sie sind dezidiert als diese spezifischen Effekte gezeigt und dadurch mit einer Präsenz versehen. Diese Präsentifikation der nuancenreichen Effekte gelingt, indem das *Dazwischen* sich selbst als dieses präsentifiziert.

Damit ist das *Dazwischen* – mutmaßlich anders als der *Pluralis materialitatis* – mehr als ein geschliffener Latinismus. Anschlussfähig sowohl an Strässles Thesen als auch Kretschmanns Praxis erscheint das *Dazwischen* konzeptuell tragfähig(er) und ergiebig(er). Es hat einen höheren strukturellen Erklärungswert und wäre in diesem Sinne dem *Pluralis materialitatis* vorzuziehen.

Plastizität des Malerischen

Es ist eine *Kunstgeschichte des Veränderlichen*, die der Kunstwissenschaftler Dietmar Rübel in seiner Dissertation aus dem Jahr 2012 anvisiert. Sie schlägt eine Orientierung auf „das Liquide, das Amorphe, das Ephemere“ vor, wie es Schirin Kretschmanns *Let's Slip into her Shoes (IV)* zu eigen ist. Dass dieses nun „tradierte ästhetische Kategorien abschließt und zugleich überschreitet“,²⁶ wie Rübel an anderer Stelle erläutert, deckt sich überdies mit Kretschmanns Einschätzung zur „Ungreifbarkeit fluider Stoffe“,²⁷ die „konzeptuelle[] [...] Transformationsprozesse“²⁸ anzuregen vermögen.

Damit berühren sich Kretschmanns *Let's Slip into her Shoes (IV)* und Rübels Schrift hinsichtlich der Priorisierung und Problematisierung des Veränderlichen. Allerdings ist Rübels Betrachtung des Veränderlichen unter dem „Schlagwort *Plastizität*“²⁹ mit weiteren wesentlichen Thesen verbunden:

26 Rübel 2012, S. 7.

27 Schirin Kretschmann in Schirin Kretschmann und Bernhart Schwenk, „Malerei, in der sich Alltägliches ereignet. Schirin Kretschmann im Gespräch mit Bernhart Schwenk“, in: *Schirin Kretschmann. Insomnia but Salsa*, Köln 2014, S. 17–22, hier S. 21.

28 Kretschmann 2018, S. 363.

29 Rübel 2012, S. 7. Neben Dietmar Rübel haben sich weitere Kunstwissenschaftler:innen mit der Frage nach der Plastizität des Materials beschäftigt. Siehe exemplarisch Georges Didi-

Unter dem Schlagwort *Plastizität* werden Phänomene des Veränderlichen untersucht, die die moderne Kunst auf ihrem Weg vom Ewigen zum Flüchtigen hervorgebracht hat und die damit in der Geschichte der Plastik neuartig waren. Es handelt sich um eine Plastizität, die zu Metamorphosen fähig ist. Jahrhundertlang hatten besonders wertvolle Materialien sowie Unveränderlichkeit, Stabilität und Dignität garantierende Stoffe die Materialhierarchien in Europa angeführt und soziales Prestige ausgewiesen. [...] Entscheidend bei dieser materialistischen Wendung der Moderne ist, dass die Substanzen immer mehr als entscheidende und mitunter eigensinnige Akteure künstlerischer Prozesse erkannt werden. [...] Dieses Buch verfolgt die These, dass die *Plastizität* von Kunst und die mit diesem Begriff verbundenen Assoziationen nur deswegen so wirkmächtig wurden, weil sich in dieser Kategorie künstlerische und gesellschaftliche Transformationen miteinander vermischen.³⁰

Diese Überlegungen Rübels gelten in wesentlichen Teilen auch für Schirin Kretschmanns *Let's Slip into her Shoes (IV)*.

Zunächst stimmt es mit diesen hinsichtlich der Aufwertung der Materialien zu eigensinnigen Mitwirkenden am künstlerischen Prozess überein. In *Let's Slip into her Shoes (IV)* offenbaren Wandputz und Lederfett etwas, das häufig als „Eigenleben“ des Materials bezeichnet wird.³¹ Dass dieses für Kretschmann von besonderer Bedeutung ist, lässt sich durch ein längeres Gespräch mit Bernhart Schwenk, das in ihr Künstlerinnenbuch *Insomnia but Salsa* aufgenommen wurde, unterstreichen. Hier diskutierten sie das „Eigenleben“, die „Eigengesetzlichkeit der Malmaterie“ und die „Unkontrollierbarkeit des malerischen Materials“³² ausführlich.

Außerdem widerspricht *Let's Slip into her Shoes (IV)* ganz im Sinne von Rübel einer Materialhierarchie, die vermeintlich wertvolle Materialien an oberster Stelle sieht. Wie auch Kretschmann selbst in einem Aufsatz betont, handelt es sich bei Lederfett um ein relativ günstiges Material, das traditionellerweise für die Pflege von Ledersätteln oder Lederschuh verwendet wird.³³ Es soll diese nachhaltig vor Witterungseinflüssen wie Sonneneinstrahlung, Regen oder Schmutz schützen.

Huberman, *Die Ordnung des Materials. Plastizität, Unbehagen, Nachleben* (Vorträge aus dem Warburg-Haus, 3), hg. von Wolfgang Kemp, Berlin 1999, S. 1–29.

30 Rübels 2012, S. 7 f., 306 und 12.

31 So etwa durch Bice Curiger, siehe exemplarisch Bice Curiger, „Sigmar Polke. Vom Eigenleben des Materials“, in: *Sammlung Frieder Burda*, Ostfildern-Ruit 2004, S. 236–243.

32 Schirin Kretschmann und Bernhart Schwenk in Kretschmann/Schwenk 2014, S. 21.

33 Vgl. Kretschmann 2018, S. 367. Für weitere Informationen zum Material Lederfett siehe H. P. Kaufmann (Hrsg.), „Technische Fette, Fettprodukte und verwandte Stoffe“, in: *Analyse der Fette und Fettprodukte. Einschließlich der Wachse, Harze und verwandter Stoffe*, Bd. 2 (Spezieller Teil) / 2, Berlin/Heidelberg 1958, S. 1302–1751, hier S. 1639–1660.

Schließlich berühren sich *Let's Slip into her Shoes (IV)* und Rübels Konzept der Plastizität in der Infragestellung von Materialhierarchien, der Überzeugung einer materiellen (Teil-)Souveränität und, wie eingangs dargestellt, in einer Priorisierung des Veränderlichen, das mitunter ein revisionistisches Potenzial besitzt. Diese Übereinstimmungen enden jedoch bei Rübels gattungsmäßiger und kulturhistorischer Engführung der Plastizität, auf die moderne Plastik nämlich. Diese Einschränkungen sieht Rübels jeweils in einer „besonderen Vehemenz“ der entsprechenden Entwicklungen begründet. „Die Auseinandersetzung mit den für die Kunst der Moderne zentralen Kategorien Material und Form“ habe sich „besonders vehement im Bereich der Plastik vollzogen“, ³⁴ so die Einschätzung des Kunsthistorikers. Schirin Kretschmann dagegen reflektiert, so meine Annahme, mit *Let's Slip into her Shoes (IV)* für die *zeitgenössische Kunst* eine Plastizität des *Malerischen*, die ich im Weiteren erläutern möchte.

In diesem Zusammenhang erwähnenswert ist zunächst, dass Schirin Kretschmann, wie sie in einem Interview berichtet, in der Klasse von Leni Hoffmann studierte. In dieser wurde „Malerei jenseits des Tafelbildes diskutiert“. Diese Diskussionen über einen erweiterten Malereibegriff veranlassten sie, die „Grenzen des malerischen Bildes aufzubrechen“. ³⁵ Eine solche Bearbeitung der Grenzen des malerischen Bildes geschieht in *Let's Slip into her Shoes (IV)* ausgesprochen anschaulich. So entsprechen die Abmessungen der aufgetragenen Fettfelder klassischen Gemäldeformaten. ³⁶ Über diese tritt das Lederfett jedoch herausfordernd hinaus, indem es eine Flächen- und eine Tiefenwirkung auf den Putz ausbildet.

Durch diese Wirkung in eine Fläche – sprich: eine Höhe und eine Breite – sowie eine Tiefe eröffnet sich eine Dreidimensionalität. Damit ist eine spezifische, bisher „geflissentlich, fast schamhaft übersehen[e]“ ³⁷ Dimension von Bildlichkeit aufgebracht: Es handelt sich um das Plastische. Das Plastische wurde durch Gottfried Boehm grundlegend als eine räumliche Ausdehnung identifiziert. ³⁸ Über diese räumliche Ausdehnung assoziierte Ludger Schwarte das „*Plastische des Pikturalen*“ mit einer ganzen Reihe an Begriffen, namentlich dem „Körperbau, [der] Physis, [der] Statur, [der] Konstitution, [der] Figur des Bildes“. ³⁹ Genaugenommen meint das Plastische im Zusammenhang mit dem Pikturalen, verfolgt man Gottfried Boehms Gedankengang

34 Rübels 2012, S. 10.

35 Schirin Kretschmann in Kretschmann/Schwenk 2014, S. 17.

36 Vgl. Schumacher 2014, S. 3.

37 Schwarte 2015, S. 54.

38 Vgl. Gottfried Boehm, „Plastik und plastischer Raum“, in: Jens Schröter, Gundolf Winter und Joanna Barck (Hrsg.), *Das Raumbild. Bilder jenseits ihrer Flächen*, München/Paderborn 2009, S. 19–46, hier S. 21 ff.

39 Schwarte 2015, S. 54.

weiter, allerdings weder die Räumlichkeit noch die Körperlichkeit des Bildes an sich, sondern seine räumlich beziehungsweise körperlich aufgeschlagene Oberfläche⁴⁰ – oder anders: die „gespannte Krümmung der jeweiligen Oberfläche“. ⁴¹ Das Plastische meint also für das Bild eine räumlich aufgespannte Oberfläche in ihrer spezifischen Beschaffenheit.

Jene aufgespannte und gekrümmte Bildoberfläche sieht auch Schirin Kretschmann im Nachdenken über das gemalte Bild vernachlässigt. Den Grund dafür macht sie ebenfalls in der Beobachtung aus, dass das Gemälde nach wie vor weitgehend über seine „Zweidimensionalität“⁴² verstanden werde. Gemälde würden „meistens“ und „im Allgemeinen“, so Kretschmann, „noch immer als flach begriffen“. ⁴³ Dementgegen setzt Kretschmann einen anderen Begriff von Malerei, der diese nicht aus der Fläche heraus denkt, sondern räumlich ausgeprägt. In dieser räumlichen Ausbildung der Malerei hält sie ebenso die Oberfläche für besonders bedeutsam. Im Gespräch mit Bernhart Schwenk erklärt sie: „Die wichtigsten Eigenschaften, die eine künstlerische Arbeit für mich zur Malerei machen, sind mit der Funktion der Oberfläche verbunden.“⁴⁴ Diese Funktion der Oberfläche, als explizit ausgefaltete beziehungsweise aufgespannte Bildfläche, liegt für sie wiederum im Artikulieren einer spezifischen Stofflichkeit. ⁴⁵ Deswegen, so schließe ich an dieser Stelle, handelt es sich bei dem durch Kretschmann artikulierten Verständnis von Malerei um eines, das mit dem Begriff „plastisch“ sinnvoll erfasst ist.

Als „plastische“ Malerei entfaltet sie ihre Plastizität nun durch ihre Fluidität. In fluiden Materialien macht Rübel „Stadien des Übergangs“ aus, welche er in einem kurzen Einschub über „[das] *Dazwischen*“⁴⁶ versteht. Rübel spezifiziert diesen nicht weiter, was die Möglichkeit eröffnet, den Zusammenhang anhand von *Let's Slip into her Shoes (IV)* zu interpretieren.

Die vielfältigen Veränderungen des Lederfetts lassen sich denken als Prozess, in dem sich Verflüssigung und Verfestigung in Abhängigkeit von der Umgebung abwechseln, sodass das Lederfett Zustandswechsel erfährt und so entweder flüssig oder fest vorliegt. In diesem Vorgang entspricht das *Dazwischen* dem Verflüssigungsprozess zwischen den festen Zuständen. Das

40 Vgl. Boehm 2009, S. 26 ff.

41 Ebd., S. 28.

42 Schirin Kretschmann in Kretschmann/Schwenk 2014, S. 20.

43 Schirin Kretschmann in ebd., S. 19 f.

44 Schirin Kretschmann in ebd., S. 19.

45 Vgl. Schirin Kretschmann in ebd., S. 20.

46 Zur Einordnung hier der vollständige Satz: „Gerade weil die Plastizität weicher Materialien und ihre Stadien des Übergangs, des Dazwischens, Möglichkeiten enthalten, diese dualistische Differenz aufzulösen, sollte das Weiche, Veränderbare in seinem historischen Bedeutungskontext verstanden werden“. Rübel 2012, S. 57. Die angesprochenen dualistischen Differenzen werden im Satz zuvor erläutert. Gemeint ist die „historische[] Geschlechterdifferenz und ihre[] vermeintlich universellen Dualitäten: Mann – Frau, Geist – Materie, Form – Material, Härte – Weichheit usw.“ Ebd.

heißt, es ist *innerhalb* der Wandlung von einem festen Zustand zum nächsten, zum übernächsten und dem darauffolgenden stets eingeschaltet. Es ist nicht nur beteiligt, sondern vielmehr konstitutiv, da die Verfestigung des Lederfetts zu einem Zustand die vorherige Verflüssigung voraussetzt. Doch es stellt die festen Zustände des Lederfetts nicht nur her, sondern demonstriert und präsentiert beziehungsweise präsentifiziert sie auch, sodass diese in ihrem Bestand und in ihrer Präsenz im *Dazwischen* fundiert sind. Dafür muss es selbst „etwas“ sein, das sich deshalb bestimmen lässt, weil es nicht darin aufgeht, Bestand und Präsenz zu stiften, sondern sich überdies selbst präsentifiziert: Es präsentifiziert sich als Übergang zwischen den Zuständen. Damit nimmt die Dialektik von Trennung und Verbindung, die dem *Dazwischen* zu eigen ist, in diesem Fall die *Form eines Übergänglichen* an.

Als Form des *Übergänglichen* beweist sich einerseits die grundsätzliche Vollzugsförmigkeit des *Dazwischen* in größtmöglicher Nachdrücklichkeit. Da das Lederfett weiterhin im Unterschied zu anderen Malmitteln nicht abbinde,⁴⁷ sind die Veränderungsprozesse permanent fortgesetzt und chronisch unabgeschlossen. Andererseits erweist sich im *Dazwischen* als Form des *Übergänglichen* seine grundlegende Konstitution als Figuration. Als Figuration ist das *Dazwischen* ein eigenständiger Bestandteil des Veränderungsprozesses, der sich als Verflüssigungsvorgang durch eine amorphe Gestalt auszeichnet.

In diese Richtung einer Plastizität des Malerischen können Rübels Überlegungen angesichts von Schirin Kretschmanns *Let's Slip into her Shoes (IV)* produktiv erweitert werden. Die Malerei legt überdies eine zweite Erweiterung nahe, die die Entscheidung von Rübel betrifft, das Konzept der Plastizität auf die Moderne hin zu verengen.

Um diesen Entschluss beurteilen zu können, ist es wichtig, zu wissen, dass er trotz einer generellen Reservierung der Plastizität für die moderne Kunst anerkennt, dass das Veränderliche seit jeher beim Ausrichten von Festen oder an Feiertagen einen Platz hatte. So berichtete etwa Vasari für Michelangelo von Figuren aus Schnee und für Andrea del Sarto von Bauten aus Nahrungsmitteln. Doch erst um 1900 seien, so Rübel, veränderliche Materialien gezielt gegen eine Semantik des Ewigen aufgefahren worden, das heißt, sie wurden reflektiert eingesetzt. Diese Entwicklung habe in den folgenden Jahrzehnten im 20. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreicht.⁴⁸ Verbunden mit dieser reflexiven Karriere der ephemeren Materialien sieht Rübel die moderne „Verflüssigung“ von sozialen und kulturellen Strukturen. Im Angesicht der Schnelllebigkeit der Industriegesellschaften stellten flüssige Materialien

47 Vgl. Kretschmann 2018, S. 368.

48 Vgl. Rübel 2012, S. 9 f.

nach Rübels Einschätzung einen Versuch dar, auf die veränderte Situation zu reagieren.⁴⁹

Dieser Gedankengang, der erstens die reflexive Konstitution und zweitens die gesellschaftliche Bewirkung von Plastizität darlegt, ist nun auch für *Let's Slip into her Shoes (IV)* zu reklamieren. Dass das Lederfett hier reflektiert eingesetzt ist, liegt nahe, da sich Schirin Kretschmann regelmäßig in den kunstwissenschaftlichen Diskurs einschaltet.⁵⁰ So bringt sie sich in diverse Forschungsgruppen ein, verfolgt ein eigenes Dissertationsprojekt und verantwortete in der Vergangenheit verschiedene Publikationsprojekte als Autorin oder Herausgeberin. Dabei stellten fluide Materialien ein wiederkehrendes Erkenntnisinteresse dar. So ist sie seit 2019 mit dem Projekt *Stille Materialität der Zeit* in einer Forschungsgruppe an der Universität Hamburg betraut.⁵¹ Weiterhin entwickelte sie für das *Zentralinstitut für Kunstgeschichte* in München 2017 die permanente Installation *Let's Slip into her Shoes (V)*.⁵² Diese nahm sie sodann zum Anlass, um in dem von Ulrich Pfisterer und Christine Tauber herausgegebenen Sammelband *Einfluss, Strömung, Quelle. Aquatische Metaphern der Kunstgeschichte* in einem Aufsatz ihren Ansatz der *Liquid Matter(s)* diskursiv zu platzieren.⁵³

Des Weiteren scheint der Katalysator für Plastizität, die Verflüssigung von sozialen, technologischen und kulturellen Strukturen, zwischen der Moderne und der Gegenwart zumindest weiterhin Bestand zu haben, wenn er nicht sogar an Kraft gewonnen hat. Für eine soziologische Interpretation der Gegenwart in ihrer ganzen Komplexität ist dies sicherlich nicht der richtige Ort. Dennoch lässt sich zumindest andeuten, dass sich entsprechende Argumentationen ohne Weiteres auffinden lassen. So bestimmt beispielsweise der Soziologe Zygmunt Bauman für die „nature of the present“ sodann „fluidity“ or „liquidity“ as fitting metaphors“. ⁵⁴ Darüber hinaus sieht etwa Hartmut Rosa vor dem Hintergrund der von ihm nicht nur sinnbildlich aufgerufenen, sondern theoretisch rekonstruierten Verflüssigungen für die Gegenwart das Erreichen einer neuen Phase.⁵⁵ Es handele sich um einen spezifischen „Zu-

49 Vgl. ebd., S. 12 f.

50 Für Schirin Kretschmanns Erläuterung des „Rollenkonflikt[s]“, der durch das wissenschaftliche Engagement als Künstlerin entsteht, siehe Kretschmann/Schwenk 2014, S. 18.

51 Vgl. Schirin Kretschmann, „Publications & Reviews“, *Homepage von Schirin Kretschmann*, <<https://www.schirinkretschmann.de/publications-reviews>>, Stand: 16. 01. 2025. Vgl. Schirin Kretschmann, „About“, *Homepage von Schirin Kretschmann*, <<https://www.schirinkretschmann.de/about>>, Stand: 16. 01. 2025.

52 Vgl. Kretschmann 2018, S. 363.

53 Kretschmann 2018.

54 Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Cambridge 2000, S. 2.

55 Vgl. Hartmut Rosa, *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1760), Frankfurt am Main 2016¹¹, S. 349. Die folgende Referierung von Hartmut Rosas Thesen entstammt dem vierten und letzten Teil seiner Habilitationsschrift mit dem Titel *Konsequenzen*. In diesem Kapitel geht er über die zuvor entwickelten Zeitstrukturen der Moderne hinaus und denkt über aktuelle Zeitverhältnisse nach.

stand[], in dem *die in der Moderne angelegte Beschleunigung der sozialen Verhältnisse einen kritischen Punkt übersteigt bzw. eine neue Qualität [...] annimmt*“.⁵⁶

Es lässt sich abschließend festhalten, dass sich Dietmar Rübels Überlegungen zur Plastizität in vielerlei Hinsicht eignen, um jene Auffassung von Materialität zu erfassen, der *Let's Slip into her Shoes (IV)* von Schirin Kretschmann nachgeht. Schließlich ist Materialität hier in Übereinstimmung mit Rübel über Veränderungsprozesse von gleichwertigen und eigensinnigen Materialien reflektiert, die wohl über das *Dazwischen* koordiniert und konstituiert sind. Umgekehrt bietet *Let's Slip into her Shoes (IV)* in anderer Hinsicht einen Anlass, Rübels Vorstellungen von Plastizität weiterzudenken, insbesondere in Richtung einer Plastizität der zeitgenössischen Malerei.

Definitionsgeheiß

Das Ziel der folgenden Zeilen ist eine Abhandlung über Materialität. Anlass für diese gab eine Arbeit, die der sogenannten *Konzeptkunst* zugeschrieben wird⁵⁷ – *ausgerechnet* eine Arbeit, die der sogenannten *Konzeptkunst* zugeschrieben wird. Immerhin ist jene *Conceptual Art* im Hinblick auf Materialfragen bisher nun nicht gerade als Musterbeispiel aufgefallen. Denn es wirkt, als sei das Objekt in der *Conceptual Art* kein Anlass für umfangreichere Diskussionen gewesen; weder dem Umgang mit dem materiellen Objekt im Produktionsprozess noch der Wirkung des materiellen Objekts im Rezeptionsprozess scheint größere Aufmerksamkeit geschenkt worden zu sein.

Im Gegenteil wird der Konzeptkunst im Allgemeinen gar eine Diskreditierung des materiellen Objekts zugunsten des „reinen Gedanken[s]“⁵⁸ zugeschrieben.⁵⁹ Diese Vergeistigung beschreibt Lucy Lippard bekanntermaßen

56 Ebd. Diese „neue Qualität“ beschreibt Rosa im entsprechenden Kapitel seiner Habilitationsschrift. Nur exemplarisch wären als entsprechende Stellen zu nennen: ebd., S. 336 f., 346 und 349.

57 In Übereinstimmung mit weiten Teilen der aktuellen Forschung wird hier und im Folgenden unter „Konzeptkunst“ dezidiert nicht die internationale Tendenz zu konzeptuellen Arbeitsweisen ab den späten 1950er-Jahren verstanden. Vielmehr wird eine spezifische Ausprägung dieser umfassenden Strömung adressiert, namentlich die anglo-amerikanisch geprägte „Conceptual Art“. Da diese Zuschreibung weitgehend eindeutig und anerkannt ist, schließe ich mich aus Gründen der Kommunizierbarkeit und Verständigung an. Dennoch sei darauf hingewiesen, dass dieses Labeling dem Selbstverständnis der jeweiligen Akteur:innen teilweise widerspricht. Beispielhaft zu nennen wäre etwa Joseph Kosuth, der die *Conceptual Art* nicht als Bewegung verstanden wissen wollte. Vgl. Joseph Kosuth, „Art after Philosophy [1969]“, in: *Art after Philosophy and after. Collected Writings, 1966–1990*, Cambridge/London 1991, S. 13–32, hier S. 25.

58 Arthur C. Danto, *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, übers. von Karen Lauer (Bild und Text), München 1993, S. 141.

59 Vgl. Benjamin H. D. Buchloh, „Conceptual Art 1962–1969. From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions“, in: *October* 55 (Winter.1990), S. 105–143, hier S. 107. Vgl. Danto 1993, S. 141.

als „dematerialization of the art object“. ⁶⁰ Diese Dematerialisierung des Kunstobjekts betrachtet sie gemeinsam mit John Chandler 1968 als übergreifende Entwicklung „[d]uring the 1960's“. ⁶¹ Und auch der Kunstkritiker Gordon Brown identifiziert sie 1968 im *Arts Magazine* als „the most way-put trend today“. ⁶² Als „Trend“ nun ist die Dematerialisierungspraxis für alle konzeptuell arbeitenden Künstler:innen reklamiert.

Dennoch lässt sich die Dematerialisierungsthese, darauf weisen Christian Berger und Annika Schlitte hin, unter den konzeptuell arbeitenden Künstler:innen nur für einen kleinen Teil veranschlagen. ⁶³ Dieser kleine Teil besteht im Wesentlichen aus der Künstler:innengruppe *Art & Language*. ⁶⁴ Deren Hauptvertreter Joseph Kosuth erklärte 1969, dass der Künstler „not directly concerned with the physical properties of things“ ⁶⁵ sei.

Im gleichen Jahr war Kosuth beteiligt an der sogenannten *January Show*. Durch die dortige Zusammenführung seiner Arbeiten mit denen von Douglas Huebler, Lawrence Weiner und Robert Barry, die Seth Siegelaub verantwortete, drängte sich im McLendon Building in New York ein Vergleich der Positionen auf. ⁶⁶ Konträr zu Kosuth erklärte Robert Barry in einem Interview mit Patricia Norvell am 30. Mai des gleichen Jahres: „I suppose I could be called a materialist [...]“. ⁶⁷ Diese Aussage lässt sich zum Anlass nehmen, um zu er-

60 Lucy Lippard, *Six Years. The dematerialization of the art object from 1966 to 1972. a cross-reference book of information on esthetic boundaries: consisting of a bibliography in which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mention on such vaguely designated areas as minimal, anti-form, systems, earth, or process art occurring now in the Americas, Europe, England, Australia and Asia (with occasional political overtones) edited and annotated by Lucy R. Lippard*, New York 1973. Der Begriff der Dematerialisierung wird zwar im Kontext der Konzeptkunst durch Lucy Lippard groß gemacht, hat aber durchaus eine Vorgeschichte. Siehe hierfür Christian Berger, „Wholly Obsolete or Always a Possibility? Past and Present Trajectories of a ‚Dematerialization‘ of Art“, in: Ders. (Hrsg.), *Conceptualism and Materiality. Matters of Art and Politics*, Leiden/Boston 2019 (Studies in Art & Materiality, 2), S. 15–53, hier S. 28 ff.

61 Lucy R. Lippard und John Chandler, „The Dematerialization of Art“, in: *Art International* 12/2 (02.1968), S. 31–36, hier S. 31.

62 Gordon Brown, „The Dematerialization of the Object“, in: *Arts Magazine* 43/1 (10.1968), S. 56.

63 Vgl. Christian Berger und Annika Schlitte, „Einleitung: Eine experimentelle Geschichte von Sublimation und Sublimierung“, in: Ders. (Hrsg.), *Sublimation. Redefining Materiality in Art after Modernism/Sublimierung. Neubestimmungen von Materialität in der Kunst nach dem Modernismus*, Hamburg 2021 (Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft/ Sonderheft, 19), S. 47–88, hier S. 58.

64 Vgl. Christian Berger, „Soll ich das ernst nehmen?“ Keith Arnatts Verunreinigung der Konzeptkunst“, in: Ders. und Annika Schlitte (Hrsg.), *Sublimation. Redefining Materiality in Art after Modernism/Sublimierung. Neubestimmungen von Materialität in der Kunst nach dem Modernismus*, Hamburg 2021 (Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft/ Sonderheft, 19), S. 133–160, hier S. 133 f.

65 Kosuth [1969] 1991, S. 20.

66 Vgl. Ausst. Kat. Seth Siegelaub, January 5–31, New York 1969, New York 1969.

67 Robert Barry in Robert Barry und Patricia Norvell, „Gespräch zwischen Robert Barry und Patricia Norvell [30. Mai 1969]“, in: Alexander Alberro und Patricia Norvell (Hrsg.), *Recording Conceptual Art. Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim,*

wägen, dass Robert Barry keineswegs unter dem Anspruch, „to dispense with materials“, arbeitete. Stattdessen („instead“) verfolgte er wohl die Absicht, um Petra Lange-Berndts Worte zu wählen, „to redefine and update the category“. ⁶⁸ Diese Umdefinition der Kategorie des Materials hat Birgit Eusterschulte in ihrer jüngst erschienenen Monografie über Robert Barry nachvollzogen. Indem er nämlich Materialfragen innerhalb eines konzeptuellen Ansatzes verhandelt, lässt sich sein ganzes Werk, so Eusterschultes leitende These, verstehen als „immer wieder neu ins Verhältnis gesetzte Relation von Material und Konzept“. ⁶⁹

Diese Verhältnissetzung von Material und Konzept soll mit besonderer Intensität in den Jahren 1967 bis 1970 vorangetrieben worden sein. In diesen drei Jahren hat sich nämlich, so Eusterschulte, die Konzeptualisierung von Barrys Werk vollzogen, indem und wodurch verschiedene Materialverständnisse erprobt wurden. ⁷⁰ Während dieser Phase entwickelte er eine Serie, die er über mehrere Jahre in diversen Formaten weiterführte. Sie trägt den Titel *Defining of, it*. ⁷¹

Die Serienbezeichnung ist, so recherchierte es Birgit Eusterschulte, in der entsprechenden Literatur äußerst selten zu finden. Dies ist erstaunlich, da die Werkbezeichnung für Robert Barry durchaus von Bedeutung war. Schließlich gebrauchte er sie in den 1970er-Jahren regelmäßig als Ausstellungstitel, etwa in der *Leo Castelli Gallery* in New York oder in der *Galleria Toselli* in Mailand. ⁷² Der als wesentlich zu betrachtende Serientitel nun stellt die entsprechenden Arbeiten offensiv unter die Thematik des Definierens. Es ist ein „Duktus des Definierens“, ⁷³ der in den maschinenschriftlich auf Papier gedruckten Sätzen der einzelnen Arbeiten vorgeführt wird. Nachvollziehbar ist dies etwa an *Something which can be never any specific thing* (1969) oder *Something that is taking shape in my mind and will sometime come to consciousness* (1969).

Siegelaub, Smithsonian, and Weiner by Patricia Norvell, Berkeley 2001, S. 86–100, hier S. 99. Dass hier eine in Material- und Objekthaftigkeiten fundierte Differenz zu Kosuths Arbeiten besteht, nimmt auch dieser selbst wahr. Er schreibt in *Art after Philosophy* von der Bedeutung des „physical state“ bei Barry und der „specific materials“ bei Weiner, die seiner „puren“ Praktizierung der Konzeptkunst entgegenstünden. Kosuth [1969] 1991, S. 27.

68 Petra Lange-Berndt, „How to be Complicit with Materials“, in: Dies. (Hrsg.), *Materiality*, Cambridge/London 2015 (Documents of Contemporary Art), S. 12–23, hier S. 19. Diese Aussage entspricht einer Re-Lektüre von Lucy Lippard durch Petra Lange-Berndt. Sie argumentiert dafür, dass Lippard Materialität nie kleinreden, sondern lediglich ein allgemeines Materialitätsverständnis erneuern beziehungsweise aktualisieren wollte.

69 Birgit Eusterschulte, *Robert Barry. Materialität und Konzeptkunst* (Berliner Schriften zur Kunst), München/Paderborn 2021, S. 12.

70 Vgl. ebd., S. 14.

71 Vgl. ebd., S. 278.

72 Vgl. ebd., S. 281, Anm. 184.

73 Ebd., S. 280.

In ihrer elliptischen Struktur werden die Sätze entgegen dem Definitionsduktus jedoch „keineswegs zur Klärung des unbestimmten Satzsubjektes noch der anderen Bestandteile [beitragen]“. ⁷⁴ Weil nun die Definition des jeweiligen Satzsubjekts sowie der weiteren Satzteile verstellt ist, wird die Gesamtheit der Arbeiten, so schließt Birgit Eusterschulte, zurückgeworfen auf die „Bestimmung[] dessen, was ein Werk ausmacht“. ⁷⁵ Diese Selbstbestimmung der Werke *als* Werke erfolgt in der Serie entsprechend der Verlaufsform des „defining“ als kontinuierlich ablaufender Prozess. ⁷⁶ Somit beurteilt Eusterschulte die Serie als „prozessuale[n] Reflexionsraum dessen [...], was als Kunst(werk) bestimmt wird“. ⁷⁷

Oder genauer gesprochen, indem man Eusterschultes Einordnung des Gesamtwerks mitaufnimmt: Die Serie ist ein prozessualer Reflexionsraum im Hinblick auf die Selbstbestimmung des Kunstwerks, die im Horizont von Material und Konzept erfolgt. Dass dieser Horizont ein werkdefinierendes Potenzial hat, lässt sich mit der Medienwissenschaftlerin Olga Moskatova unterlegen. Sie nämlich sieht die „*Konzeption der ästhetischen Objekte*“ durch den „*Stellenwert der Materialität [...] auf dem Spiel [stehen]*“. ⁷⁸ Während also etwa Joseph Kosuth den materiellen Objekten eine „definitive relation to art“ ⁷⁹ abspricht, unterbreitet *Defining of ‚it‘* von Robert Barry konkrete Vorschläge dafür, das Kunstwerk als Verschränkung von Material und Konzept zu denken.

Die historische Serie mit ihrem explizierten Anliegen steht nun offensichtlich in einer Verbindung mit *Something that needs something else to survive* von 2011 (Abb. 48). Dieser offenkundige Zusammenhang scheint jedoch nicht in einer Weiterführung jenseits des erheblichen zeitlichen Abstands von knapp 40 Jahren zu bestehen. Stattdessen macht es den Anschein, dass es sich um eine Form von „reflexivem“ zeitlichem Abstand handelt, welcher den Künstler zu einer Art Resümee befähigt. In diesem Sinne, so wäre meine auf Eusterschultes Ausführungen aufgesetzte Perspektive zu fassen, resümiert *Something that needs something else to survive* die jahrelangen Bemühungen

74 Ebd.

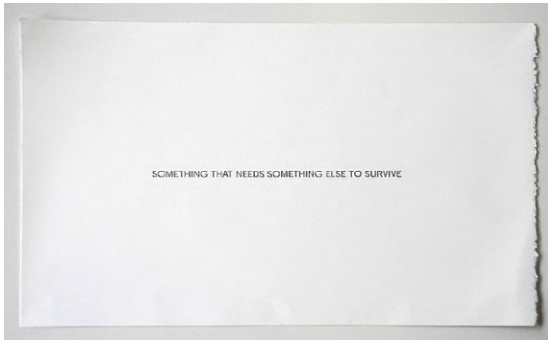
75 Ebd., S. 278 f. Vgl. ebd., S. 285. Seit den Avantgarden wird der Werkbegriff zusehends prekär. Dennoch bildet er für die Konzeptkunst einen wichtigen Reflexionshorizont. Ich schließe mich hier und im Folgenden daher der Terminologie in den entsprechenden Diskursen an. Vgl. Lars Blunck, „Werk oder Wirkung? Einige Vorbemerkungen“, in: Ders. (Hrsg.), *Werke im Wandel? Zeitgenössische Kunst zwischen Werk und Wirkung*, München 2005, S. 7–22.

76 Vgl. Eusterschulte 2021, S. 281.

77 Ebd., S. 285.

78 Moskatova 2019, S. 15. Diese und die folgenden Gedanken entwickelt Olga Moskatova anhand des kamerlosen Films. Dennoch weisen ihre Überlegungen weit über den spezifischen Anwendungsfall hinaus. Vielmehr steuert sie wichtige Impulse zu einer allgemeinen Materialitätstheorie bei, deren Aspekte sich produktiv auf andere Medienformen übertragen lassen. Siehe exemplarisch ebd., S. 16.

79 Kosuth [1969] 1991, S. 26.



48. → Robert Barry, *Something that needs something else to survive*, 2011, Silbervinylfilm auf Papier, 30,8 × 47,9 cm, New York, Galerie Klemens Gasser & Tanja Grunert, Inc.

um eine reflexive Selbstbestimmung des Kunstwerks im Horizont von Material und Konzept. Wie dieses Resümee nun ausfällt, soll im Folgenden untersucht werden.

Bei der Arbeit handelt es sich um ein Stück Papier in kompaktem Format. Auf der rechten Seite ist es säuberlich ausgerissen, sodass der Rand gleichmäßig ausgefranst erscheint. Auf den übrigen Seiten wird es maschinell beschnitten sein. Insgesamt macht es einen eher robusten Anschein; es erscheint griffig, da sich die Oberflächenstruktur leicht abzeichnet. Auf

dem Stück Papier ist deutlich ein mittig gesetzter Aufdruck aus schwarz-silbrig schimmernder Vinylfolie zu sehen. Die Schrift ist in Großbuchstaben gehalten und zeichnet sich als serifenloser Typ mit scharfen Kanten durch ihre Klarheit aus. So vermittelt sie in größter Deutlichkeit *Something that needs something else to survive*.

In dieses *Something that needs something else to survive* lässt sich versuchsweise ein Gedankengerüst hineinlesen, das die Fragestellung um Material und Konzept aufschließt. In diesem Gedankenspiel ist die folgende „Was wäre, wenn?“-Frage⁸⁰ (Mieke Bal) zu stellen: Was wäre, wenn das Konzept (*something*) des Materials (*something else*) bedarf, um zu bestehen (*needs to survive*)?

Dieses Gedankenexperiment ist unterschwellig durchzogen von einer grundlegenden Differenz zwischen dem Material und seiner (vorgeblichen) Gegenseite im Konzept. Es ist dies eine Differenzbehauptung, die in Bildtheorien unterschiedlich gewendet wird, so etwa als Aisthesis und Semiosis, picture und image oder Opazität und Transparenz aufgelöst.⁸¹ Diese und weitere Begriffspaare werden genutzt, um etwas zu fassen, das als „innere Duplizität“⁸² oder „paradoxe[r] Doppelcharakter“⁸³ eine der wichtigsten Denkfiguren für Bildtheorien darstellt.

Angesichts dieser Relevanz ist es nicht verwunderlich, dass das Doppelparadigma lange Zeit nahezu reflexartig gezückt und „kaum mehr hinter-

80 Bal 2015, S. 67.

81 Vgl. Finke/Halawa 2012c. Vgl. Schwarte 2015, S. 54. Vgl. Majetschak 2005, S. 178 ff.

82 Finke/Halawa 2012a, S. 86. Vgl. Dieter Mersch, „Blick und Entzug. Zur ‚Logik‘ ikonischer Strukturen“, in: Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter und Achatz von Müller (Hrsg.), *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, München 2007 (Bild und Text), S. 55–69, hier S. 56 ff. Da der Bezug auf eine innere Duplizität des Bildes sehr gebräuchlich ist, sind diese Aufführungen lediglich exemplarisch zu verstehen.

83 Hans Dieter Huber, *Bild Beobachter Milieu. Entwurf einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Ostfildern-Ruit 2004, S. 48.

fragt[]“⁸⁴ wurde. In jüngerer Vergangenheit jedoch ist es wiederholt auf den Prüfstand gestellt worden. So wurde es eines grundlegenden „Weltendualismus“⁸⁵ (Marcel Finke und Mark A. Halawa) verdächtigt, der für das Bild ein „Zwei-Welten-Modell“⁸⁶ (Olga Moskatova) einführe. Mit einem dualistischen Modell allerdings kaufte man sich das perfide „Problem der Zweiheiten“⁸⁷ ein. Denn Zweiheiten bergen – systematisch betrachtet – sowohl die Gefahr, Differenzen zu stark zu akzentuieren als auch zu stark zu dementieren.⁸⁸

Verneint man die Differenz zu stark, so riskiert man die Abschaffung der einen Seite zugunsten der anderen Seite und in „letzter Konsequenz“ dann „monistische[] Spielarten“.⁸⁹ In diesem Sinne äußert Emmanuel Alloa etwa die begründete Besorgnis, dass eine einseitige Aufmerksamkeit auf Materialfragen, die Bedeutungsfragen gänzlich aufkündigt, das Bild zu einer belanglosen Materialmasse degradiert.⁹⁰ Zu befürchten ist allerdings ebenso ein „Fundamentalismus“ des Konzepts, der über einen „Universalitätsanspruch“⁹¹ das Bild auf seinen Bedeutungsgehalt reduziert. Solchen Reduktionstendenzen sowohl in die eine Richtung als auch in die andere Richtung scheint *Something that needs something else to survive* entgegenzutreten. Hier ist klar unterschieden zwischen dem „something“ und dem „something else“. Sowohl das konzeptuelle „something“ als auch das materielle „something else“ sind eigens als solche benannt und überdies durch das „that needs“ syntaktisch voneinander geschieden. Durch diese klare Scheidung droht keine schleichende Überformung der einen durch die andere Seite.

Bejaht man die Differenz zu stark, so wird man der Verschliffenheit der beiden Seiten nicht gerecht. Dieser Zusammenhang von Material und Konzept wird durch Robert Barrys *Something that needs something else to survive* ausdrücklich hervorgebracht. Immerhin zieht er für die Bestimmung des Verhältnisses von Konzept (*something*) und Material (*something else*) bewusst eine Wiederholung des „something“ heran: Einmal erscheint es als einzelnes „something“ und einmal in Variation als „something else“. Durch diese variierende Wiederholung des „something“ wird eine syntaktische Verschränkung eingeführt, die etwa ein bedeutungsähnliches „another“, „a further“, „an extra“ oder „one more“ nicht hätte leisten können. Diese Verwo-

84 Finke 2015, S. 172.

85 Finke/Halawa 2012a, S. 88.

86 Moskatova 2019, S. 39.

87 Ebd., S. 16.

88 Bei der systematischen Darlegung der Probleme um Zweiheiten orientiere ich mich an den schlüssigen Überlegungen von Olga Moskatova. Vgl. ebd., S. 39 f.

89 Ebd., S. 39.

90 Vgl. Emmanuel Alloa, „Das Medium scheint durch. Talbot – Stella – Hantai“, in: Marcel Finke und Mark A. Halawa (Hrsg.), *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, Berlin 2012 (Kaleidogramme, 64), S. 68–85, hier S. 73.

91 Mersch 2002, S. 23.

benheit von Material und Konzept nun wird durch *Something that needs something else to survive* in beide Richtungen verhandelt.

Einerseits scheint in der Arbeit das Materielle des konzeptuellen Bedeutungsgehalts auf. Dieses wird eingebracht durch das leichte Schimmern der Buchstaben. Die schwarz-silbrige Vinylfolie führt zu einem zarten Lichtspiel, welches die materielle Dimension der Wendung aufscheinen lässt. Damit ist die Wendung offenbar von materiellen Momenten durchsetzt. Neben dieser materiellen Durchsetzung der konzeptuellen Bedeutungsebene sind – andererseits – nun die Materialien Papier und Folie konzeptuell aufgeladen. Immerhin ist weder Papier voraussetzungslos eine Einschreibe- oder Aufzeichnungsfläche, noch ist Folie voraussetzungslos ein Einschreibe- oder Aufzeichnungsinstrument.⁹² Erst in Bedeutungszusammenhängen wie der Kultur der Zeichenkunst und Druckgrafik, beim Versenden von Karten, beim Vermerk von Notizen oder im Rahmen von Außenwerbung mittels Klebefolien erhalten die Materialien diese zwar überwiegend als selbstverständlich angesehene, aber keineswegs ausgemachte Funktion.

Offenbar verhält es sich also so, dass beide Seiten von der jeweils anderen Seite durchdrungen sind. Doch sind sie nicht nur miteinander verwoben, sie sind regelrecht aufeinander angewiesen, wie *Something that needs something else to survive* nahezulegen scheint. Denn die Arbeit lässt sich, wie anfangs vorgeschlagen, dergestalt versuchsweise auflösen, dass das Konzept (*something*) für das Material (*something else*) erforderlich ist. Denkbare ist es angesichts der gerade getätigten Überlegungen allerdings auch, dass für die Materialisierung (*something*) die Konzeptualisierung (*something else*) unbedingt notwendig ist. Material und Konzept wären also wechselseitig aufeinander angewiesen, um bestehen zu können. Ähnlich erklärt Birgit Eusterschulte, dass Material und Konzept „in einem Verhältnis der wechselseitigen Bezugnahme und Bedingtheit stehen“⁹³ und nur so beschreibbar sind.

Doch selbst wenn – wie hier geschehen – für Material und Konzept eine Abhängigkeit reflektiert und eine Verschränkung demonstriert wird,⁹⁴ so „lastet“ der Argumentation „eine philosophie-historisch nicht unerhebliche Erklärungsnot auf“.⁹⁵ Olga Moskatova weist nämlich darauf hin, dass eine solche Argumentation trotz einer äußerlichen Verhältnisbestimmung von Material und Konzept „die Antwort schuldig bleibt, was diese beiden Pole

92 Vgl. Moskatova 2019, S. 26.

93 Eusterschulte 2021, S. 12. Genaugenommen beschreibt Eusterschulte diesen Zusammenhang für „Materialität“ und „Konzeptualität“. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass sie „Material“ und „Materialität“ sowie „Konzept“ und „Konzeptualität“ weitgehend synonym verwendet.

94 Vgl. Moskatova 2019, S. 39 f.

95 Ebd., S. 39.

überhaupt zusammenhält und wie das gelingen kann“.⁹⁶ Versucht man sich nun an einer Aufklärung, so werde die Verhältnisbestimmung „ins ‚Innere‘ einer der möglichen grundsätzlichen Herangehensweisen verlegt“.⁹⁷

Um diese innere Seite des prekären Verhältnisses von Material und Konzept zu fassen, eignet sich das *Dazwischen*.⁹⁸ Es stößt bezüglich der Verhältnisbestimmung eine neue Perspektive an; diejenige nämlich, dass das „Gelingen“ (Olga Moskatova) des Verhältnisses voraussetzt, die Verhältnisbestimmung zugleich als seinssetzenden Vorgang zu denken. Anders gesprochen: Material und Konzept entstehen als „Pole“ (Olga Moskatova) im Bild überhaupt erst, *indem* sie in einem spezifischen Verhältnis bestimmt werden. Dieses spezifische Verhältnis ist eines, das Material und Konzept *innerhalb* des Bildes sowohl voneinander getrennt als auch miteinander verbunden hält. Es ist dies ein dialektisches Verhältnis, das das *Dazwischen* im Bild setzt – oder noch besser: vollzieht. Diese Dialektik wird durch das *Dazwischen* lavierend vollzogen, sodass sie sich weder als zu schwache Trennung ausbildet, die das Risiko birgt, das Bild in letzter Konsequenz entweder rein materiell oder rein konzeptuell aufzufassen; noch wird sie als zu starke Trennung ausgeformt, die stets Gefahr läuft, für das Bild die wechselseitige Abhängigkeit von Material und Konzept zu übergehen. Das prekäre Verhältnis, das offenbar allzu leicht in Schräglage gerät, tariert das *Dazwischen* immer für ein bestimmtes Bild aus und verhält sich daher in höchstem Maße kontextsensibel.

Um diese kontextspezifische, hochdiffizile Verhältnisbestimmung zu leisten, *muss* das *Dazwischen* selbst „etwas“ sein. Es *muss* ein „Etwas“ mit einer gewissen Schwere oder einem bestimmten Gewicht sein, das sein „Da“ in das prekäre Verhältnis einbringt. Doch das „Da“ des *Dazwischen* hat eine weitere Implikation. In deren Sinne nimmt das *Dazwischen* als Figuration die Form einer vergegenwärtigenden Selbst-Anzeige an: Das figurative *Dazwischen* zeigt sich selbst als gegenwärtig auf. Es präsentiert außerdem die materiellen Momente und den konzeptuellen Gehalt des Bildes. Damit berührt die Systematik jene Variante des Doppelparadigmas, welche auf dem (materiellen) „sich Zeigen“ und dem (konzeptuellen) „etwas Zeigen“ des Bildes beruht. Allerdings ist jene Version des Doppelschemas lediglich aufgerufen, um sogleich von innen heraus seine Überwindung anzubieten. Denn nicht das Bild zeigt sich und etwas, sondern das *Dazwischen* von Material und Konzept

96 Ebd. Siehe auch ebd., S. 16.

97 Ebd., S. 40.

98 Für die Medienwissenschaften wies Ute Holl bereits 2010 „neuere Ansätze“ aus, die „das Modell eines ‚Dazwischen‘“ verfolgten. Hier wären „Materialität und Immaterialität des Medialen [...] keineswegs als Opposition begriffen, sondern als Verhältnis, das Wahrnehmungen generiert [...]“. Ute Holl, „Materialität/Immaterialität: Einleitung in den Schwerpunkt“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 2/1 (2010), S. 10–13, hier S. 10.

zeigt sowohl sich (als verhältnisbestimmenden Bestandteil innerhalb des Bildes) als auch den konzeptuellen Gehalt und die materiellen Momente des Bildes.

Diese Systematik des *Dazwischen* lässt sich weiterhin anreichern, indem man das eingeführte Gedankenexperiment des *Something that needs something else to survive* weiterverfolgt, ja: Was wäre darüber hinaus, wenn das Konzept (*something*) des Materials (*something else*) bedarf, um zu bestehen (*needs to survive*)? Beziehungsweise was wäre darüber hinaus, wenn das Material (*something*) des Konzepts (*something else*) bedarf, um zu bestehen (*needs to survive*)? Im Rahmen dieses erneuten Ansetzens erscheint das abschließende „survive“ als Schlüsselstelle. Es beschreibt die wechselseitige Abhängigkeit von Material und Konzept als eine von existenzieller Beschaffenheit. Das „survive“ behauptet die Relevanz des Materials für die Existenz des Konzepts beziehungsweise die Relevanz des Konzepts für die Existenz des Materials, je nachdem, wie das „something“ und das „something else“ versuchsweise besetzt werden.

Beide schließlich, Material wie Konzept, sind für die Existenz des Bildes konstitutiv. Dieser Zusammenhang lässt sich mit Überlegungen von Dieter Mersch weiterhin aufklären.⁹⁹ Die Erläuterung setzt jedoch voraus, dass begrifflich auf „Materialität“ beziehungsweise „Konzeptualität“ umgestellt wird. Denn es sind ausdrücklich die Materialität und die Konzeptualität, welche auf diejenigen „Bedingungen [...] deute[n]“, wodurch das Bild „im Besonderen *in seine Existenz gebracht* wird“.¹⁰⁰ Die Existenz des Bildes wäre, so erläutert er an anderer Stelle, stets eine in die Existenz Gebrachte oder Geführte und besitzt daher den Charakter einer „*Ex-sistenz*“.¹⁰¹ Eine solche Ex-sistenz, wie sie dem Bild zu eigen ist, stellt für Mersch nämlich eine Existenz dar, die auf das Ereignis des Erscheinens bezogen ist.

Dieses Erscheinen nun ist ein pures Erscheinen, ein „*Erscheinen*, das kein ‚Etwas‘ beinhaltet, keine *Erscheinung-als*“.¹⁰² Vielmehr ist jenes reine Erscheinen „vornehmlich ein ‚Wirken‘, das *geschieht*“.¹⁰³ Damit ist für die Ex-sistenz des Bildes offenbar nicht maßgebend, *was* erscheint, sondern wesentlich, *dass* sich eine Erscheinung ereignet. Denn bei der Ex-sistenz, hier

99 Die im Folgenden aufgerufenen Gedanken von Dieter Mersch beziehen sich eigentlich lediglich auf die Materialität. Sie werden jedoch angesichts der zuvor demonstrierten und verargumentierten Verschränkung von Materialität und Konzeptualität für deren Verhältnis herangezogen.

100 Dieter Mersch, „Bild und Blick. Zur Medialität des Visuellen“, in: Christian Filk, Michael Lommel und Mike Sandbothe (Hrsg.), *Media Synaesthetics. Konturen einer physiologischen Medienästhetik*, Köln 2004, S. 95–122, hier S. 107.

101 Mersch 2010, S. 14.

102 Mersch 2002, S. 134.

103 Ebd.

argumentiert Mersch mit Lyotard,¹⁰⁴ ist die Frage nach dem „ob überhaupt“ des Erscheinungsereignisses stets der Frage nach seinem „was genau“ vorangestellt. Das (fragliche) *Dass* des Erscheinens setzt Lyotard mit dem Fragezeichen gleich, das die Frage als solche anzeigt, und das (fragliche) *Was* des Erscheinens setzt er mit dem Frageninhalt gleich:

Denn *daß es geschieht*: das ist die Frage als Ereignis; „danach“ erst bezieht sie sich auf das Ereignis, das soeben geschehen ist. Das Ereignis vollzieht sich als Fragezeichen, noch bevor es als Frage erscheint. *Es geschieht, Il arrive* ist ‚zunächst‘ ein *Geschieht es? Ist es, ist das möglich?* Dann erst bestimmt sich das Fragezeichen durch die Frage: geschieht dies oder das, ist dies oder das, ist es möglich, daß dies oder das geschieht?¹⁰⁵

Auf das Bild von Robert Barry bezogen lässt sich daher zusammenfassen: Der konzeptuelle Gehalt von *Something that needs something else to survive* ist auf das Material angewiesen, damit er existieren kann. Gleichermäßen bedarf die materielle Gestalt des Bildes eines Konzepts, damit sie existieren kann. Beide zusammen, Konzept und Material, garantieren die Existenz des Bildes als solchen. Sie hat die Form einer Ex-sistenz, also einer im Ereignis des Erscheinens fundierten Existenz. Wichtig ist dabei, dass mit der Ex-sistenz die Tatsache adressiert ist, *dass* überhaupt etwas erscheint, nicht aber beziehungsweise nachgängig dann *was* erscheint. Dieser Zusammenhang schließlich lässt sich als „Materialität“ beziehungsweise „Konzeptualität“ bezeichnen.

Als Ergänzung zu diesen Erläuterungen von Lyotard und Mersch legt das Bild von Robert Barry nahe, der in dieser Weise verstandenen Materialität beziehungsweise Konzeptualität eine weitere Qualität zuzuschreiben. Immerhin insistiert das Bild dezidiert auf das „survive“, das *Überleben* beziehungsweise das *Fortbestehen*, nicht etwa auf das „live“/„life“. Dies lässt sich insofern aufnehmen, als dass sich Materialität und Konzeptualität nicht auf ein einmaliges existenzstiftendes Ereignis reduzieren lassen. Vielmehr muss die durch Materialität und Konzeptualität garantierte Ex-sistenz – mutmaßlich gegen Widerstände – immer wieder aktualisiert werden.¹⁰⁶

104 Vgl. Jean-François Lyotard in Willem van Reijen, Dick Veerman und Jean-François Lyotard, „Die Aufklärung, das Erhabene, Philosophie, Ästhetik. Interview mit Jean-François Lyotard“, in: *Lyotard zur Einführung*, Hamburg 1989² (Zur Einführung, 113), S. 111-155, hier S. 146. Diesen Zusammenhang mit Lyotard stellt Mersch her in Mersch 2010, S. 87.

105 Jean-François Lyotard, „Das Erhabene und die Avantgarde“, in: *Merkur* 424 (1984), S. 151-164, hier S. 152.

106 Die im Weiteren herangezogenen Argumente von Marcel Finke und Mark A. Halawa beziehen sich in deren Aufsätzen lediglich auf die Materialität. Aufgrund der zuvor aufgezeigten und ausgeführten Verschränkung der Materialität in die Konzeptualität werden diese auf deren Verhältnis übertragen.

Durch diese materielle und konzeptuelle Aktualisierung „siedelt“, mit Marcel Finke und Mark A. Halawa gesprochen, „[v]on Anbeginn [...] in jedem Bild eine nicht zu tilgende und nur bedingt regulierbare Dynamik“.¹⁰⁷ Demnach ist das Bild in seiner Ex-sistenz durch seine Materialität wie Konzeptualität von einer „tiefenwirksamen“ fortwährenden Veränderung erfasst. Die Ex-sistenz des Bildes ist also kein singuläres, irgendwann abgeschlossenes Materialisierungs- oder Konzeptualisierungsereignis, sondern eine materialisierende beziehungsweise konzeptualisierende Ereigniskette.¹⁰⁸ Demzufolge stellt die durch Materialität und Konzeptualität versicherte Ex-sistenz kein stabiles Fundament dar, sondern entlarvt – ganz im Gegenteil – die „vermeintliche Stabilität“ des Bildes als „bloße[n] Oberflächeneffekt“.¹⁰⁹

Schlussendlich konnte anhand von *Something that needs something else to survive* etwas entwickelt werden, dass sich in Anlehnung an Annika Schlitte und Christian Berger als eine „experimentelle“¹¹⁰ Systematik bezeichnen lässt. Diese klärte anhand des *Dazwischen* versuchsweise über das Verhältnis von Material und Konzept auf und ließ sich ferner über eine ex-sistenzuelle Dimension erweitern, welche deren Wendung als Materialität und Konzeptualität entspricht.

107 Marcel Finke und Mark A. Halawa, „Materialität und Bildlichkeit. Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.), *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, Berlin 2012 (Kaleidogramme, 64), S. 9–20, hier S. 16. Diese These einer dauerhaften materiellen Instabilität des Bildes widerspricht anderen Stimmen, die davon ausgehen, dass sich die Materialität nach einer initialen Dynamik im Lauf der Zeit stabilisiert. Siehe etwa Judith Butler, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, übers. von Karin Wördemann (edition suhrkamp, 1737), Frankfurt am Main 1997, S. 32.

108 Vgl. Mersch 2011b, S. 16 f.

109 Finke 2015, S. 212.

110 Berger/Schlitte 2021.