

**Subjekt und Medium
in der Kunst der Moderne**

**Subjekt und Medium
in der Kunst der Moderne**

Herausgegeben von
Michael Lüthy und Christoph Menke

diaphanes

Dieses Buch ist im Sonderforschungsbereich 626 »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste« an der Freien Universität Berlin entstanden und wurde auf seine Veranlassung unter Verwendung der ihm von der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt.

1. Auflage
ISBN-10: 3-935300-95-6
ISBN-13: 978-3-935300-95-7

© für diese Ausgabe
diaphanes, Zürich-Berlin 2006
www.diaphanes.net
Alle Rechte vorbehalten
Layout, Satz: 2edit, Zürich
Umschlagabbildung: Marcel Broodthaers, *M. B. 24 images/seconde*,
1970, 35mm-s/w-Film und Bleistift auf Karton, 50 x 65cm,
© Groeningemuseum, Brügge.
Druck: Stückle, Ettenheim

INHALT

Michael Lüthy / Christoph Menke	
Einleitung	7
Richard Schiff	
Selbst-Interferenz	13
Josef Früchtl	
Die Unverschämtheit, Ich zu sagen – ein künstlerisches Projekt der Moderne	37
Gerhard Gamm	
Kunst und Subjektivität	49
Jens Szczepanski	
Das Subjekt als Medium	
Bemerkungen zur ästhetisch bestimmten Subjektivität	69
James Elkins	
Warum Kunsthistoriker malen lernen sollten – ein Plädoyer für Werkstatterfahrung	87
Robert Pfaller	
Die leidenschaftliche Abkoppelung	
Selbstvergessenheit und Geselligkeit der Interpassivität	115
Donald Kuspit	
Identifikation mit dem Medium – der Trost der Materie	127
Dirck Linck	
»Der Skribe ist bi.«	
Zur Verschränkung von Subjekt- und Sprachkritik bei Hubert Fichte	157
Karin Gludovatz	
Erstehen und Vergehen	
Marcel Broodthaers und die epiphanische Gestalt des Künstlers	175
Michael Lüthy	
Subjektivität und Medialität bei Cézanne – mit Vorbemerkungen zu Dürer, Kersting und Manet	189
Die Autorinnen und Autoren	209

Einleitung

Um (und seit) 1800 nimmt die Kunst eine Wendung zum Prozessualen: Die Kunst wird seitdem als ein prozessuales Geschehen verstanden (und praktiziert), dem gegenüber alle Gehalte, die sie zum Ausdruck bringt, alle Gestalten, die sie herausbildet, und alle Instanzen, die daran beteiligt sind, sekundär sind. Dafür ist gerade der sich neu ausbildende Werkbegriff, *gegen* den der Prozeßcharakter der Kunst später immer wieder ins Feld geführt worden ist, ein Indiz. Denn so sehr das Kunstwerk im Resultat als »Totalität«, als alle Elemente miteinander vermittelnde und integrierende Ganzheit verstanden wurde, so grundlegend ist es für das Kunstwerk, sich einem Prozeß der Hervorbringung zu verdanken. Dem entspricht, wie das neue Prozeßverständnis der Kunst zunächst vor allem zum Ausdruck gebracht wird: indem das Machen zum eigentlichen Inhalt der Kunst erklärt wird. So ist nach Fichte der ästhetische »Gesichtspunkt« dadurch bestimmt, daß uns auf ihm die Welt als »gegeben« erscheint, »so als wie wir sie selbst gemacht hätten, u. wie wir sie gemacht haben würden«. Und Schiller erklärt im Anschluß daran, daß es die Perspektive des »Poeten« als des »Machers« ist, aus der eine Theorie der Schönheit allein möglich ist. Man kann für den Umbruch um 1800 daher auch von einer »poietischen« Wende der Ästhetik sprechen. Die Ästhetik beginnt um 1700 mit der Kritik am rationalistischen Methodenbegriff, dem sie eine Apologie der instantanen und präreflexiven, und doch gerade darin zutreffenden, sinnlichen Wahrnehmung gegenüber stellt: als »impression sou-daine« oder »sentiment subit [...] devance tout examen«, wie es in den *Reflections critiques sur la poésie et sur la peinture* des Abbé Dubos heißt. Dem folgt die sich ausbildende Ästhetik des 18. Jahrhundert, die sich als Theorie und Praxis des Geschmacks versteht, bis sie um 1800 neu gefaßt wird: als Theorie und Praxis des unendlichen, weil unbeendbaren Prozesses des »poietischen« Machens.

Ein gängiges Verständnis der Kunst und Ästhetik der Moderne will in dieser Wendung zum Prozeß des Machens den konsequenteren Ausdruck des »Subjektivismus« sehen, der die Moderne überhaupt und damit auch ihre Kunst und Ästhetik bestimme. Das ist die Deutung der »Neuzeit« als Epoche der »Metaphysik der Subjektivität«, die am entschiedensten (und schlichtesten) Heidegger in einer Reihe von Vorlesungen seit Mitte der dreißiger Jahre entfaltet hat. In dessen Schatten stehen etwa die französischen Debatten um das moderne Konzept der »Autorschaft«; die Spuren, die Heideggers Deutung bei Barthes und Foucault (und in Deutschland Kittler) hinterlassen hat, sind unübersehbar. Der Titel dieses Bandes, der von »Subjekt und Medium« spricht, formuliert ein anderes Verständnis der poietischen oder prozessualen Wende um 1800, das vor allem durch die intensive Diskussion der letzten Jahrzehnte um ein angemessenes Verständnis der deutschen (Früh-)Romantik vorangetrieben worden ist. Demnach ist der Prozeß des Machens, in dem die Kunst (und gerade auch das scheinbar zur Totalität geschlossene Kunstwerk) besteht, als eine dynamische Austauschbeziehung zu

verstehen, deren beiden Pole die Begriffe »Subjekt« und »Medium« bezeichnen. Das Kunstwerk ist, so die im Titel dieses Bandes formulierte Ausgangsthese, der ins Werk gesetzte Prozeß der Vermittlung, besser vielleicht: der Verhandlung zwischen Subjekt und Medium. Die Wende zum Prozeß des Machens ist daher kein Ausdruck eines Subjektivismus, der alles Bestehende auf die Absichten oder Erlebnisse eines seiner selbst gewissen Subjekts zurückführt. Die Wende zum Prozeß des Machens um 1800 hat die entscheidende Einsicht, die die ästhetische Anthropologie des 18. Jahrhunderts gewonnen hatte, nicht vergessen: daß es »äußerer Medien« bedarf, die uns unsere Wahrnehmungen und Handlungen »vorbuchstabiert« haben müssen (Herder), damit wir sie dann selber und selbstständig tun können. Die Wende zum Prozeß des Machens hat die Einsicht in die mediale Konstitution des Subjekts hinter sich: Sie setzt diese Einsicht voraus.

Aus dieser Einsicht folgt, daß auch das Kunstwerk nicht als Ausdruck eines Subjekts, sondern als der Schauplatz verstanden werden muß, auf dem sich der Prozeß der Verhandlung zwischen Subjekt und Medium zuträgt. Betrachtet man diesen Prozeß genauer, so erweist es sich, daß er sich nicht allein zwischen den Instanzen Subjekt und Medium zuträgt, sondern zwischen Subjektivität und Mediälität. Die beiden Pole des Subjekts und des Mediums nehmen an diesem Prozeß der Verhandlung nicht als Entitäten teil, sondern als selbst prozessual verfaßte: Das Kunstwerk besteht in dem Prozeß zwischen der Selbstbezüglichkeit des Künstlers – als Subjektivität – und der Selbstbezüglichkeit des Mediums – als Mediälität. Das zeigt sich exemplarisch an der Haltung der Selbsterforschung, die mit der poietischen Wende der Kunst um 1800 auf Seiten der Künstler einhergeht und in der sie, freigesetzt von ihren tradierten Aufgaben, ihr Tun neu ausrichten. Darin erforschen sie ebenso sich selbst, indem sie ihre Selbst- und Weltwahrnehmung prüfen, wie sie versuchen, sich über ihr Gestaltungsmedium in neuer, radikaler Weise Rechenschaft zu geben. Die prozessuale Wende von Kunst und Ästhetik ist in eins deren selbstreflexive Wende.

Und zwar ist es, wie gesehen, eine irreduzibel doppelte Reflexivität – der Selbstbezüglichkeit des Künstlers und des Mediums –, die für das Prozeßverständnis der Kunst grundlegend ist. Daher beginnt mit der prozessualen Wende um 1800 auch die Geschichte eines bis heute fortdauernden Streits um die Grundlage des künstlerischen Prozesses. Die Vermittlung zwischen Subjekt und Medium, in der das Kunstwerk besteht, ist keine harmonisch-schiedliche Verbindung, keine »Vermittlung« im enthusiastischen Sinn idealistischer Ästhetiken. Die künstlerische Verhandlung zwischen Subjekt und Medium führt deshalb durch den Streit beider Seiten darum, welche von ihnen grundlegend ist, hindurch. Dieser Streit bestimmt nicht nur die programmatischen und theoretischen Debatten um die Kunst der Moderne; er bestimmt auch den produktiv hervorbringenden wie rezeptiv erfahrend nachvollzogenen künstlerischen Prozeß selbst: Ebenso die Selbstbezüglichkeit des Künstlers wie des Mediums, ebenso Subjektivität wie Mediälität sollen (oder wollen) das Fundament künstlerischer Praxis bilden.

Das zeigt zum einen die Erwartung vieler Künstler insbesondere der klassischen Moderne, der Rückgang auf Eigenart und Gesetze des künstlerischen Mediums lasse ein objektives, tragfähiges Fundament der Kunst entdecken. Clement

Greenbergs Theorie des Modernismus hat diese Erwartung dadurch ausgedrückt, ja noch überboten, daß er der künstlerischen Selbstvergewisserung mit einem essentialistischen Verständnis des jeweils verwendeten Mediums eine feste Grundlage zu geben versucht hat. Dabei gerät solcher Medienessentialismus schon dort an seine Grenzen, wo die freie Wahl des jeweiligen Mediums dem Künstler selbst nicht nur überlassen, sondern aufgebürdet ist. Müssen sich die Künstler stets zuerst für eines (oder die Kombination mehrerer) entscheiden, dann ist die Gültigkeit der essentiell verstandenen Gesetzlichkeit ihres Mediums immer schon subjektiv gebrochen: Steht das Medium selbst zur Wahl, kann aus seinem Wesen allein nicht mehr die Verfassung des jeweiligen Kunstwerks hergeleitet werden. Wie etwa Warhols Siebdrucke zeigen, kann daher selbst noch die Wahl eines Mediums, das Handschriftlichkeit ausdrücklich negiert, Ausdruck (oder »Medium«) eben der Handschrift eines Künstlers sein. Damit löst sich die Spannung zwischen Medium und Subjekt aber nicht nach der anderen Seite auf. Greenbergs Annahme besagt, daß der Verlust an künstlerischer Selbstgewißheit in der Essentialisierung des Mediums aufgehoben werden könne. Der (erste) Einwand dagegen lautet nicht, daß es keine Selbständigkeit des Mediums gebe, sondern daß diese Selbständigkeit selbst bereits subjektiv, durch die Entscheidungen und Deutungen des Künstlers, gebrochen ist. Auch als subjektiv gebrochenes aber ist das Medium kein subjektiv produziertes, sondern ein dem Subjekt gegenüber vorgängig Äußeres. Ein zweiter Einwand gegen Greenberg lautet daher, daß der Verlust an künstlerischer Selbstgewißheit auch deshalb nicht in der Essentialisierung des Mediums aufgehoben werden könne, weil die Selbstvergewisserung im verwendeten Medium eine irreduzible Entfremdung einschließt.

Die Selbstbezüglichkeit des Subjekts erweist sich jedoch als nicht minder prekäre Basis als es die vermeintlichen Wesensbestimmungen des Mediums sind, in denen Greenberg die künstlerische Produktion begründen will. Das zeigen die expressivistischen Modelle künstlerischer Subjektivität, die in ausdrücklicher und polemischer Entgegensetzung zu den essentialistischen Erwartungen an die Medialität die Geschichte der Moderne durchziehen. Hier erscheint das Kunstwerk als bloß äußerer Ausdruck dessen, was das Subjekt in seinem Innersten ausmacht. Die Selbstbezüglichkeit des Subjekts, die damit zum künstlerischen Grund erklärt wird, ist nicht die des Wissens, gar der Reflexion, sondern des schöpferischen »Erlebnisses«. In ihnen soll das Subjekt ganz bei sich sein, so wie es das handelnd wie denkend niemals zu sein vermag. Und aus nichts als diesen Erlebnissen schafft das Subjekt seine Werke. Spätestens dann jedoch, in seiner Entäußerung – die recht besehen schon im Innersten des Erlebnisses beginnt –, verliert das künstlerische Subjekt seine Nähe zu sich. Es kann sich nicht unmittelbar entäußern, so als stünde das Hervorgebrachte in einer direkten Beziehung zum Inneren des Künstlers, dessen Präsenz sich in ihm ausdrückt. Auch das künstlerische Ausdrucksgenie kann sich nur durch jene »äußere Medien« ausdrücken (von denen Herder sprach), die er nicht selbst erfunden hat, sondern die ihm wie »fremde Formeln« vorgegeben sind, deren Aneignung, auch Anverwandlung damit zu eben dem unendlichen Prozeß wird, in dem das Kunstwerk besteht. Weil die künstlerische Expression gar nicht anders geschehen kann, als daß sie sich einer

spezifischen Darstellungsform, eines Mediums eben, bedient, ist das Kunstwerk kein bloßer »Ausdruck«, sondern eine (rhetorische) Figur des Subjekts. Damit beginnt ein Prozeß zwischen Subjekt und Medium, in dem sie – nicht am Ende (denn ein Ende gibt es hier nicht), aber zeitweise – die Plätze vertauschen: Das Subjekt selbst wird zum »Mittler« (Friedrich Schlegel), zum Medium eben derjenigen übersubjektiven Kräfte und Potentiale, derer es sich als bloßes Mittel, als Medium, bedienen zu können glaubt.

Mit diesen wenigen Hinweisen wird eine Dynamik künstlerischer Produktion absehbar, die in einer sich agonal artikulierenden Wechselbeziehung zwischen den Polen des Subjekts und des Mediums besteht, die darin wiederum ihre Selbstbezüglichkeit, als Subjektivität und Medialität, entfalten. In diesem Prozeß spielen Subjekt und Medium alle Formen ihrer Verknüpfung durch, die die rhetorischen Meistertropen bereit halten: Sie können sich ineinander als ähnliche spiegeln, einander wechselseitig und umgekehrt enthalten und schließlich sich selbst und ihre Verknüpfungen ironisch kommentieren. Es ist dieses Wechselspiel, in dem Subjekt und Medium sich zum »Akt« (Valéry) des Kunstmachens verknüpfen. Darin erscheint das Medium als anthropomorph besetztes Quasi- oder Ersatz-Subjekt, das von sich aus und selbst zu sprechen vermag – und das doch nur durch ein wählendes und denkendes Subjekt hindurch zu wirken vermag. Und das Subjekt erscheint als ein überindividuelles Quasi-Medium, durch das seine innersten Erlebnisse und Kräfte sich ausdrücken – und das doch nur durch ein äußeres Medium hindurch zu produzieren vermag. Subjekt und Medium erweisen sich so als ambivalente Schauplätze, die in doppelter Funktion stehen: Sie sind, aufgrund ihrer spannungsvollen Verbindung, beide zugleich der Ort des Aussagens – an dem sich der Prozeß des Kunstwerks entfaltet – und die Sache der Aussage – der Gehalt, um den es in dem Kunstwerk geht.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes gehen auf eine Tagung des Sonderforschungsbereichs »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste« zurück, die die Herausgeber im Sommer 2005 in Berlin veranstalteten. Eine Ausnahme bildet der Aufsatz von Donald Kuspit, der als drittes Kapitel seines Buches »Psychostrategies of Avant-Garde Art« (Cambridge 2000) erschien und hier in deutscher Übersetzung vorgelegt wird. Die in diesem Vorwort formulierten Vorschläge, die Begriffe des Subjekts und des Mediums sowie deren Relation im Hinblick auf die Kunst der Moderne zu fassen, waren den Beiträgern nicht als Leitfaden, sondern im Sinne einer heuristischen Frage vorgelegt worden. Sie reagierten entsprechend unterschiedlich – teils historisch, teils systematisch, teils kasuistisch. Die Diversität der Einlassungen war gewünscht, da Tagung und Buch nicht auf ein möglichst vollständiges Vermessen des Feldes ziel(t)en, sondern um das exemplarische Aufzeigen der Perspektiven, unter denen es in den Blick genommen werden kann. Außerdem sollten sich die unterschiedlichen Herangehensweisen von Philosophie und Kunswissenschaften, denen die Herausgeber verpflichtet sind, manifestieren und zugleich wechselseitig erhellen.

Diskursverläufen wenden sich die Beiträge von Richard Schiff und Josef Frücht zu; ersterer, indem er den Konflikt zwischen »natürlichem« und »kulturellem Selbst« sowie zwischen »direktem Ausdruck« und »formaler Abstraktion« in der Kunst vom mittleren 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart verfolgt; letzterer, indem er aufzeigt, wie die um den Begriff der Kreativität zentrierten Auffassungen von Subjektivität den Künstler in der Moderne zum exemplarischen ›Ich‹ werden lassen. *Begriffsbestimmungen* nehmen Gerhard Gamm und Jens Szczepanski vor. Nach Gamm weisen Kunst und Subjektivität gemeinsame Strukturmerkmale auf: Beide können in sich keinen Grund finden, sich selbst nicht sichern, was in beiden Fällen zu einem Prozeß beständiger Selbstverständigung führt. Szczepanski wiederum arbeitet im Anschluß an Nietzsche die Medialität ästhetischer Subjektivität heraus und bestimmt diese Medialität als Mittlerfunktion sowie zugleich als aktiv-passiven Zwischenzustand. Aspekte *medialer Praktiken* wenden sich die Beiträge von James Elkins, Robert Pfaller und Donald Kuspit zu. Elkins thematisiert die Kluft, die zwischen Kunstpraxis und Kunstgeschichte, ›Machen‹ und ›Diskurs‹ besteht, wobei genau in dieser Kluft jenes ›Wissen der Hand‹ angesiedelt ist, das offensichtlich bedeutungsstiftend, jedoch kaum in Sprache übersetzbare ist. Pfaller untersucht einen Mediengebrauch, der Medien gewisse Tätigkeiten sozusagen ›nachspielen‹ läßt, wodurch Subjekte sich davon zu entlasten hoffen; Beispiele dafür findet er in religiösen Praktiken, im Alltagshandeln sowie auch in der jüngeren sogenannten Dienstleistungskunst. Ebenfalls psychoanalytisch gefärbt ist Donald Kuspits Beitrag, der Medienwahl und Mediengebrauch in der Kunst seit der Avantgarde auf deren psychischen Funktionen für das Künstler-subjekt untersucht. Die Beiträge von Dirck Linck, Karin Gludovatz und Michael Lüthy schließlich greifen konkrete Werke oder künstlerische Praktiken auf. Linck untersucht die Sprach- und Textpraxis Hubert Fichtes, deren Offenheit und innere Gespaltenheit für diejenige des Subjekts einsteht, und deren Versuch zu einer »wesentlich anderen Sprache« zugleich als politischer Widerstand gegen bürgerliche Lebensformen zu begreifen ist. Gludovatz arbeitet an einem Kürzestfilm Marcel Broodthaers, der aus dem Schreiben der Initialen des Künstlers besteht, die Engführung von Filmen, Zeichnen und Schreiben sowie den wechselseitigen Umschlag von Medialität und Subjektivität heraus. Lüthy schließlich analysiert drei Darstellungen künstlerischen Tuns auf deren Relationierung von Subjekt, Medium und darzustellendem Objekt, um anschließend an Cézanne den Versuch einer Vermittlung von Subjekt und Medium, Selbst und Welt aufzuzeigen.

Bei der Vorbereitung der Tagung und der Ausarbeitung zum vorliegenden Band hat Andreas Cremonini in vielfältiger Weise geholfen. Die Herausgeber danken überdies Matthias Kiesselbach und Melanie Baumgärtner für die umsichtige Redaktion des Bandes. Ein Dank geht auch an Michael Heitz und Sabine Schulz vom Verlag diaphanes für die gute Zusammenarbeit bei dessen Herstellung.