

**Tosende Stille und randvolle Leere
–überpolitische Dimensionen des künstlerischen „Nichts“**

Diplomarbeit

vorgelegt von
Silke Fischer-Imsieke
MatrikelNr.: 16502
Studiengang Medienkunst

eingereicht bei
Prof. Dr. Dieter Daniels

Institut für Theorie
Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig
Wächterstraße 11
04107 Leipzig

SS2013

Tosende Stille und randvolle Leere –überpolitische Dimensionen des künstlerischen „Nichts“

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	1
2 Nichts, Leere, Vakuum: Eine fragmentarische Betrachtung der Begrifflichkeiten.....	2
3 Unbestimmtheit, Leere und Stille – mögliche politische Implikationen künstlerischer „Leerstellen“.....	6
3.1 Gleichheit und Kontingenz in Hinblick auf das Werk John Cages.....	7
3.2 Unbestimmtheit versus „Protestkultur“ – Grenzendezidiert politisch engagierter Kunst.....	18
3.3 Leere ist nicht gleich Leere – eine Differenzierung verschiedener künstlerischer Ansätze.....	21
3.4 Jean-Luc Nancys Begriff der Komparanz in Hinblick auf die Potenz „stiller“ oder „leerer“ Kunst.....	28
3.5 Politische Dimensionen „stiller“ bzw. „leerer“ Kunst.....	34
4 Theoretische Annahmen und künstlerische Praxis – eine Schlussbetrachtung.....	39
5 Literaturverzeichnis.....	46
6 Abbildungen.....	48

Einleitung

Die künstlerische Auseinandersetzung mit der *Leere* oder dem *Nichts* hat eine lange Tradition, wie es sich nicht nur an der buddhistischen Kunst der ersten Jahrhunderten n. Chr. eindrucksvoll nachvollziehen lässt. Nach der letzten Hochphase künstlerischer „*Leere*“ in der Mitte des 20. Jahrhunderts ist in den letzten Jahren wieder ein verstärktes Interesse an künstlerischen Positionen zu verzeichnen, die sich im weitesten Sinn mit *Leere*, *Stille* oder *Nichts* beschäftigen. Verschiedene Ausstellungen der jüngsten Vergangenheit, wie beispielsweise „*Fast nichts*“ 2005 in Berlin, „*Voids—a Retrospective*“ 2009 in Paris und Bern oder „*Invisible: Art about the Unseen*“ 2012 in London präsentieren eine Vielzahl unterschiedlicher Werke, die dem o.g. Themenkomplex zuzurechnen sind. Trotz teilweise sehr ähnlichem Erscheinungsbild der „*leeren*“ Arbeiten zeigt sich bei genauerer Betrachtung, dass sich die jeweiligen Intentionen der KünstlerInnen stark voneinander unterscheiden.

Für die folgenden Ausführungen sind diejenigen Positionen von besonderem Interesse, deren Verhandlung der *Leere*, der *Stille* oder des *Nichts* spezifische politische Implikationen beinhalten. Dabei stehen weniger Arbeiten im Vordergrund, die dem Bereich der „*Institutional Critique*“ zuzuordnen sind, sondern vielmehr Positionen, die eine gewisse Sinnpostmarxistische Ebene einschlagen.

Basierend auf einem persönlichen Unbehagen gegenüber dezidiert politisch engagierter Kunst, hinterfragend die nachfolgenden Überlegungen, inwiefern künstlerische „*Leerstellen*“ ein politisches Moment einschlagen können, das über traditionelle Formen politisch engagierter Kunst hinausgeht. Ausgehend von einer fragmentarischen Betrachtung der *Leere* und des *Nichts* im Kontext der Physik und Quantenphysiker folgt mit dem Begriff der Unbestimmtheit eine Überleitung zu entsprechenden künstlerischen Reflexionen und Ansätzen postmarxistischer Theorien. Zum Ende der vorliegenden Ausführungen werden die zuvor entwickelten Thesen nochmals konkret auf künstlerische Positionen bezogen, um Grenzen und Möglichkeiten der herausgearbeiteten Überlegung darzustellen.

1 Nichts, Leere, Vakuum: Eine fragmentarische Betrachtung der Begrifflichkeiten

Bevor in dem späteren Abschnitt auf künstlerische Positionen eingegangen wird, die sich mit Phänomenen der *Leere* oder *Stille* auseinandersetzen, möchte ich an dieser Stelle einen kurzen Einblick geben, welche Grundüberlegungen als Basis für die in den vorliegenden Ausführungen verwendeten Begrifflichkeiten *Nichts*, *Leere*, *Stille* und *Vakuum* dienen.

Reflexionen über das *Nichts* sind bereits weit vor der christlichen Zeitrechnung zu finden und beschäftigen die Menschheit bis heute.

Doch was kann unter dem Begriff des *Nichts* verstanden werden?

In verschiedenen Nachschlagewerken wird *Nichts* (lat. nihil) „als Gegensatz zum Sein oder wenigstens zum Seienden“¹ oder als „Negation von Seiendem“² beschrieben.

Meist in Begleitung von Theorien über die Entstehungsgeschichte des Universums tauchen immer wiederkehrend Fragen nach der Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit einer Existenz des *Nichts* auf.

Unter den philosophischen Strömungen des antiken Griechenlands sind diverse Denkmodelle zu finden, in welchen, wenn auch auf unterschiedlichste Weise, relativ einstimmig gegen eine Existenz des *Nichts* argumentiert wird bzw. gegen die Annahme, dass Etwas aus dem *Nichts* hervorgehen könnte.

Thales ging beispielsweise davon aus, dass das Wasser als eine Art Urmaterie fungiert, Heraklit sah hingegen im Feuer den Ursprung allen Seins, und Empedokles entwickelte im fünften Jahrhundert v. Chr. das Konzept des Äthers, der den gesamten Raum ausfüllt. Allen gemeinsam ist die Ablehnung der Idee eines völlig leeren Raumes und der Möglichkeit einer Schöpfung von Etwas aus dem *Nichts*.³

Anaxagoras wie auch Leukipp, Demokrit und später auch Epikur entwickelten die Vorstellung eines leeren Raumes, in dem sich kleinste, unteilbare Elemente bewegen, aus welchen sich jegliche bestehende Materie zusammensetzt. Diese atomistischen Theorien werden auch als Urväter der Atomtheorie bezeichnet, allerdings konnten sie sich lange nicht gegen Aristoteles' Vorstellungen des *horror va-*

1 dtv-Lexikon, F.A. Brockhaus GmbH, Mannheim u. Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München, Band 13, 1990, S. 50

2 Meyers kl. Lexikon Philosophie, Bibliographisches Institut, Mannheim; Wien; Zürich; 1987, S. 292

3 Close, Frank: „Das Nichts verstehen : die Suche nach dem Vakuum und die Entwicklung der Quantenphysik“, Spektrum Akademischer Verlag, Heidelberg, 2009, S. 9

cui und der damit verbundenen Verneinung einer Existenz des leeren Raumes durchsetzen.⁴

Im 17. Jahrhundert konnte infolge der Untersuchungen Galileis und Versuchen Torricellis und Boyles erstmals ein Vakuum hergestellt werden, zumindest war es möglich, experimentell einen luftleeren Raum zu erzeugen. Pascal zeigte in einer Weiterführung der Experimente Toricellis zusätzlich, dass das Vakuum kein messbares Gewicht hat.⁵

Doch ist die Existenz eines physikalischen Vakuums gleichzusetzen mit dem Begriff des *Nichts*? Anders gefragt, wie steht es heute im 21. Jahrhundert um die Existenz des Vakuums, und wie verhält es sich mit der Frage nach der Entstehung von *Etwas* aus dem *Nichts*?

An dieser Stelle gilt zu betonen, dass die vorliegende Arbeit nicht zum Ziel hat, diverse philosophische und religiöse Diskurse zur Thematik des „*Nichts*“ aufzuzeigen. Vielmehr werden die folgenden Ausführungen über eine spezifische Annäherung an den Begriff der Unbestimmtheit insbesondere politische Aspekte des „*Nichts*“, der „*Leere*“ oder der „*Stille*“ beleuchten und diese zu unterschiedlichen künstlerischen Positionen in Bezug setzen.

Die zuvor gestellten Fragen nach der Existenz des Vakuums und dem Begriff des „*Nichts*“ führen unter anderem dazu, die Möglichkeit des „*Nichts*“ aus quantenmechanischer Perspektive näher zu betrachten.

Im Rahmen der Documenta 13 erschien die Schriftenreihe „100 Notizen – 100 Gedanken“, in deren 99. Ausgabe Karen Barad über das Maß des *Nichts* resümiert. Sehr fundiert gewährt sie dabei Einblicke in die Quantenphysik und Quantenfeldtheorie und erläutert aktuelle Annahmen bezüglich der Unbestimmtheit virtueller Teilchen.

„Aus der Perspektive der klassischen Physik besitzt das Vakuum keine Materie und keine Energie. Doch das Quantenprinzip ontologischer Unbestimmtheit zieht das Vorhandensein eines solchen Null-Energie-, Null-Materie-Zustands in Zweifel beziehungsweise lässt ihn zu einer Fragestellung ohne entscheidbare Antwort werden. Nicht zu einem beständigen Stoff beziehungsweise nicht Stoff.

Und wenn die Energie des Vakuums nicht mit Bestimmtheit null ist, ist es nicht mit Bestimmtheit leer.“⁶

4 Close, Frank: „Das Nichts verstehen: die Suche nach dem Vakuum und die Entwicklung der Quantenphysik“, Spektrum Akademischer Verlag, Heidelberg, 2009, S. 11

5 ebenda, S. 21

6 Barad, Karen: „Was ist das Maß des Nichts? Unendlichkeit, Virtualität, Gerechtigkeit“, Band 99 aus der Reihe: „100 Notizen – 100 Gedanken“, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2012, S. 23f

Während sich die mit unseren Sinnen wahrnehmbare, oft auch als makroskopisch bezeichnete Welt relativ zuverlässig nach den Newtonschen Gesetzen aufbaut, existieren für das Verhalten der einzelnen Atome eigene Regeln, die nur schwer zu erfassen sind. Mit den zunehmend weiterentwickelten Versuchsaufbauten zu Beginn des 20. Jahrhunderts konnten die Wissenschaftler weiter in die molekulare Struktur bis hin zur Organisation des einzelnen Atoms vordringen. Planck entwickelte aus den Forschungsergebnissen das Plancksche Wirkungsquantum, das besagt, dass es nicht möglich ist, „sowohl den Ort als auch den Impuls eines Teilchens mit beliebiger Genauigkeit zu messen.“⁷ Ebenso lässt sich in quantenmechanischen Dimensionen zu einem gegebenen Zeitpunkt die Energie eines Teilchens nicht absolut präzise bestimmen (Heisenbergsche Unschärferelation).

Da aufgrund der quantenmechanischen Unbestimmtheit nicht davon gesprochen werden kann, dass das makroskopische Vakuum leer ist, stellt sich die Frage, was dieses Vakuum enthält bzw. was dort geschieht. Close beantwortet diese Frage sehr anschaulich an einer Art Quantenpendel, das aufgrund der Quantenunschärfe bzw. -unbestimmtheit beständig um seine Nullpunktlage herum „zittert“, was auch als Nullpunktbewegung bezeichnet wird.⁸

Dieses „Zittern“ erläutert Barad unter dem Begriff der Vakuumfluktuationen folgendermaßen: „*Vakuumfluktuationen sind die unbestimmten Schwingungen des Vakuums oder energetischen Grundzustands. Übertragen wir diesen Punkt in die Komplementärsprache der Teilchen statt in die der Felder, können wir Vakuumfluktuationen unter dem Aspekt des Vorhandenseins virtueller Teilchen verstehen: Virtuelle Teilchen sind Quanten der Vakuumfluktuation. Demnach sind virtuelle Teilchen quantisierte Unbestimmtheiten in Aktion.*“⁹

Allerdings sind diese virtuellen Teilchen nicht in der *Leere*, sondern bestimmen diese im ständigen „Wechsel“ zwischen Sein und *Nichts*. In Anbetracht des von Barad erwähnten Artikels von Stephen Battersby lässt sich jedoch erahnen, welche enorme Auswirkungen diese „Unbestimmtheiten in Aktion“ haben.

Der Artikel Battersbys mit dem aussagekräftigen Titel: *Es ist gesichert: Materie sind lediglich Vakuumfluktuationen* besagt, „*dass ein Großteil der Masse der Protonen und Neutronen (die den Kern und damit die Größe eines Atoms bilden) nicht auf seine konstituierendes Teilchen (die Quarks) zurückzuführen ist, die le-*

7 Close, Frank: „Das Nichts verstehen : die Suche nach dem Vakuum und die Entwicklung der Quantenphysik“, Spektrum Akademischer Verlag, Heidelberg, 2009, S. 117

8 ebenda, S. 124f

9 Barad, Karen: „Was ist das Maß des Nichts? Unendlichkeit, Virtualität, Gerechtigkeit“, Band 99 aus der Reihe: „100 Notizen – 100 Gedanken“, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2012, S. 26/27

*diglich ein Prozent seiner Masse ausmachen, sondern vielmehr auf die Beiträge der virtuellen Teilchen. ...*¹⁰

Barad erläutert diesbezüglich: *„Der Quantenfeldtheorie zufolge befindet sich ein physikalisches Teilchen, selbst ein (vermutlich) unstrukturiertes Punktteilchen wie ein Elektron, jedoch nicht einfach als unabhängige Gestalt im Vakuum, sondern ist vielmehr untrennbar mit dem Vakuum verbunden. Das Elektron ist ein unstrukturiertes Punktteilchen, das in seine Intra-Aktionen mit virtuellen Teilchen gekleidet ist: Es intra-agierte mit sich selbst (und mit anderen Teilchen) durch den vermittelnden Austausch von virtuellen Teilchen. ... Anders formuliert, ist ein Elektron nicht nur es selbst, sondern es enthält eine Wolke aus einer unbestimmten Anzahl virtueller Teilchen.“*¹¹

Aus diesen Annahmen heraus wird nachvollziehbar, warum Barad die Unbestimmtheit (im Sinne der Vakuumfluktuation) als mögliche *„Quelle alles Seienden“*¹² bezeichnet. Die *Leere* als „Ort“ der Unbestimmtheit wird damit Ursprung sowohl alles Möglichen wie gleichzeitig alles Unmöglichen: *„Die Leere ist eine dynamische Spannung, eine sehnsüchtige Ausrichtung auf das Sein/Werden. Das Vakuum ist reich an Verlangen, zum Platzen voll zahlloser Vorstellungen, was sein könnte.“*¹³ so Barad.

Auch wenn die sprachlichen Metaphern Barads in diesem Zusammenhang möglicherweise zu Irritationen führen können, vermitteln sie andererseits sehr anschaulich, welche Tragweite der Unbestimmtheit in der Quantenphysik eingeräumt wird. *„Die Unbestimmtheit ist ein Un/Geschehenmachen von Identität, das die Grundlagen des Nicht/Seins erschüttert.“*¹⁴ Mit diesen Worten Barads tritt die außerordentliche Relevanz der Unbestimmtheit (und damit auch der *Leere*) für alles Existierende bzw. Nicht-Existierende klar hervor.

Da die aktuellen Annahmen der Quantenphysik nicht Kernthema der vorliegenden Ausführungen sind, würde eine tiefer gehende Behandlung der Thematik den Rahmen der Arbeit an dieser Stelle sprengen. Die kurze Darstellung quantenmechanischer Thesen fungiert vielmehr als *Basis*, welche den nachfolgenden Gedankengängen zugrunde liegt.

10 Barad, Karen: *„Was ist das Maß des Nichts? Unendlichkeit, Virtualität, Gerechtigkeit“*, Band 99 aus der Reihe: *„100 Notizen – 100 Gedanken“*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2012, S. 30

11 ebenda, S. 31

12 ebenda, S. 23f

13 ebenda, S. 28/29

14 Barad, Karen: *„Was ist das Maß des Nichts? Unendlichkeit, Virtualität, Gerechtigkeit“*, Band 99 aus der Reihe: *„100 Notizen – 100 Gedanken“*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2012, S. 31

2 Unbestimmtheit, Leere und Stille – mögliche politische Implikationen künstlerischer „Leerstellen“

Die vermeintliche *Leere* fasziniert nicht nur PhysikerInnen, PhilosophInnen oder TheologInnen, auch zahllose KünstlerInnen beschäftigen sich auf unterschiedlichste Weise mit dem Phänomen der *Leere* bzw. der *Stille*.

In den weiterführenden Überlegungen wird der Fokus auf künstlerischen Positionen liegen, deren Verständnis von *Leere* m. E. eine spezifische politische Implikation in sich birgt.

Wie bereits in der Einleitung angeführt, steht in diesem Zusammenhang jedoch nicht der institutionskritische Hintergrund im Zentrum der Aufmerksamkeit, den viele „*Leere*“-Arbeiten in sich tragen. Vielmehr wird in den vorliegenden Ausführungen der Interessenschwerpunkt bei künstlerischen Praxen liegen, deren Verhandlung der *Leere* oder *Stille* über eine im weitesten Sinne postmarxistische Ebene verfügt.

Der Begriff der Unbestimmtheit in Verbindung mit Annäherungen an mögliche Parameter der *Leere* oder des *Nichts* findet sich nicht nur auf dem Feld der Quantenphysik, sondern unter anderem auch im Bereich der Musik, der bildenden Kunst und teilweise auch in der (politischen) Philosophie.

Sicherlich darf mit der Verwendung gleicher Begrifflichkeiten in den verschiedenen Disziplinen nicht eine einfache semantische Gleichsetzung einhergehen. Allerdings kann eine parallele Betrachtung des spezifischen „*Nichts*“-Diskurses in den jeweiligen Fachbereichen zu durchaus interessanten Querverbindungen führen. Im Folgenden werden derartige Verwandtschaften von unterschiedlichen Seiten aufgezeigt, ohne Behauptung einer vollständigen Deckungsgleichheit, sondern mit dem Ziel, sich komplexen Sachverhalten von verschiedenen Seiten zu nähern.

2.1 Gleichheit und Kontingenz in Hinblick auf das Werk John Cages

Die sicherlich konsequenteste künstlerische Umsetzung einer Vorstellung von *Leere/Stille* bzw. Unbestimmtheit als „Quelle alles Seienden“ ist aus Sicht der Verf. in den Werken John Cages zu erfahren. Daher wird anhand ausgewählter Beispiele hinterfragt werden, inwiefern seine Arbeiten über eine politische Dimension im o.g. Sinne verfügen. Darüber hinaus werden in späteren Kapiteln verschiedene Beispiele aus der bildenden Kunst angeführt, an welchen die herausgearbeiteten Gedanken differenziert betrachtet werden können.

Interessanterweise wird Cage und sein Werk auf den ersten Blick selten mit einer politischen Haltung assoziiert. So *„lehnte er Musik ab, die sich in einen Dienst stellte, zumal in den der Politik. Konsequenter hielt er sich aus dem Tagesgeschehen heraus. Selten nahm er öffentlich Stellung, schon gar nicht schwarz auf weiß. Seit den sechziger Jahren ging er nicht mehr wählen. Er verließ New York City und zog in eine kleine Künstlerkommune auf dem Land. Er entzog sich der Gesellschaft und der Politik, und seinen Werken den Sinn und die Absicht.“*¹⁵

Allerdings finden sich sowohl in seinen eigenen Schriften wie auch in einigen differenzierten Betrachtungen seines Œuvres Hinweise, die auf eine durchaus politische Ebene in Cages Arbeiten hindeuten.

Diesbezüglich sind insbesondere die Gespräche zwischen Daniel Charles und John Cage hervorzuheben, die 1976 erstmals unter dem Titel *Pour les oiseaux* in Paris veröffentlicht wurden. Im Folgenden wird sich auf die deutsche Ausgabe *Für die Vögel* aus dem Jahr 1984 bezogen.

In einem der Gespräche befragte Charles Cage bezüglich seiner Forderung nach einer praktischen bzw. praktikablen Anarchie und deren Unterschied zu einer unpraktikablen Anarchie.

Cage erläutert: *„Eine unpraktikable Anarchie fordert die Intervention der Polizei heraus.“*

D.C.: *Dann würden Sie sich darauf beschränken, dem Erlaubten etwas Unordnung zu injizieren. Sie würden die moralische und soziale Ordnung respektieren!*

C.: *Es ist schon etwas komplizierter. Wenn das Ziel darin besteht, eine soziale Ordnung zu erreichen, in der man alles machen kann, muss sich die Rolle der Organisation auf das Nützliche konzentrieren. Wir können das schon heute mit unserer Technologie erreichen.*

D.C.: *Was verstehen Sie unter nützlich, unter utilities? Die Badewanne, das Telefon?*

C.: *Ja, und an erster Stelle Wasser, Luft, Lebensmittel, ... Sie wissen ganz genau, was ich meine! (Lachen)*

D.C.: *Das ist auch eine Art, Ordnung herrschen zu lassen!*

C.: *Keineswegs, weil zuerst jeder Zugang zu dem haben muss, was er für das Leben braucht, und die Anderen dürfen ihm nichts vorenthalten. Das ist nicht das, was man sonst Ordnung nennt.“*¹⁶

15 <http://www.zeit.de/online/2007/31/john-cage> (04.03.2013)

16 Cage, John: „Für die Vögel. Im Gespräch mit Daniel Charles“, Merve Verlag GmbH, Berlin, 1984, S. 53f

Eine ähnliche Vorstellung bezüglich dessen „was man sonst *Ordnung* nennt“, und was es zu überwinden gilt, skizziert Rancière, wenn er über das Politische schreibt: *„Als Politisches werde ich hier eine Tätigkeit bezeichnen, von der diese Distribution in Frage gestellt und auf ihre Kontingenz, auf die Abwesenheit ihres Grundes zurückgeführt wird. Als politisch kann jene Tätigkeit bezeichnet werden, die einen Körper von dem ihm angewiesenen Ort anders wohin versetzt; die eine Funktion verkehrt; die das sehen lässt, was nicht geschah, um gesehen zu werden; die als Diskurs hörbar macht, was nur als Lärm vernommen wurde. Politisches ist also die Benennung jener Tätigkeit, von der die Ordnung der auf Stellen, Funktionen und Mächte verteilten Körper durch das Einbringen einer Voraussetzung, die dieser Ordnung vollkommen äußerlich ist, aufgehoben wird: die Voraussetzung von der Gleichheit eines jeden sprechenden Wesens mit jeden anderen sprechenden Wesen.“*¹⁷

In diesem Zusammenhang ist es interessant zu betrachten, inwiefern Cages Arbeiten die Distribution der Funktionen und Mächte, d.h. die zugrunde liegende Ordnung durch eine praktikable Anarchie aufheben können.

So beschreibt Wulf Herzogenrath beispielsweise das Stück *Cartridge Music*, Nr 7 mit folgenden Worten: *„Die jeweils neue, visuelle Ordnung ergibt auch jeweils eine neue musikalische Form. Die vom Komponisten erarbeitete Partitur ist also nicht der Musik gleichzusetzen, sondern nur die Struktur, die der zum Mitarbeiter des Komponisten **aufgestiegene** Interpret erstellt. Die Gleichwertigkeit aller im Musikprozess Beteiligten entspricht der Gleichwertigkeit der jeweiligen Teile aller beteiligten Instrumentalisten, die zumeist auch keinen Dirigenten mehr haben, denn jeder Spieler muss eigenverantwortlich innerhalb des festgelegten Zeitmaßes agieren“*¹⁸

Eine politische Tätigkeit im Sinne Rancières, die sozusagen Bedingungen schafft, bestehende Ordnungssysteme zu nivellieren, kann so durchaus in Cages Arbeiten gesehen werden. Neben den Gesichtspunkten der Gleichheit bzw. Gleichwertigkeit birgt insbesondere der Moment der Eigenverantwortlichkeit sehr interessante Aspekte bezüglich des aktuell viel diskutierten Demokratiebegriffs. Dies wird jedoch zu einem späteren Zeitpunkt noch differenzierter beleuchtet.

Eine überaus eindrucksvolle Überwindung nicht nur musikalischer hierarchischer Systeme gelingt Cage mit seiner berühmten Komposition *4'33"*.

17 Rancière, Jacques, in „Politik der Wahrheit“ Alain Badiou; Jacques Rancière, Hrsg.: Rado Riha, Turia + Kant, Wien; Berlin, 2. Aufl., 2010, S. 83

18 Herzogenrath, Wulf in „John Cage und ... Bildender Künstler – Einflüsse, Anregungen“, Hrsg. Herzogenrath, Wulf u. Nierhoff-Wielk, Barbara, DuMont Buchverlag, Köln, 2012, S. 32

Über die 1952 stattgefundenen Uraufführung von *4'33"* schreibt Herzogenrath: „*Es gab folglich keine absichtsvoll hervorgerufenen Töne des Instrumentalisten, wohl aber Geräusche der Zuhörer im Saal, zunächst eher unabsichtlich, dann mehr und mehr bewusst hervorgebracht und wahrgenommen. Plötzlich klang der ganze Saal: die Stühle, die Außengeräusche, ja, die Besucher selbst wurden sich ihrer eigenen Möglichkeit bewusst, Geräuschquelle für ein Musikstück zu sein. Ein Stück der Stille, in dem dennoch viel zu hören ist, in dem nicht die Musiker, sondern der bisher passive Zuhörer/Betrachter aktiv werden muss. Die Schranke zwischen komponierten Klängen und Alltagsgeräuschen, zwischen Komponist, Musiker und Besucher, zwischen dem Jetzt des Komponierens, das für immer vergangen ist, und dem Jetzt der Live-Aufführung wurde in dieser Arbeit erstmals aufgehoben.*“¹⁹

Allerdings bleibt es fraglich, wie viele der Anwesenden bei der Uraufführung verstanden hatten, worum es Cage bei diesem Stück ging. Cage selbst äußerte wiederholt Zweifel daran, dass *4'33"* zum Zeitpunkt der Uraufführung auf ein tieferes Verständnis der Zuhörerschaft gestoßen sei. So ist die Beschreibung Herzogenraths wohl eher für spätere Aufführungen zutreffend, in welchen den Besuchern die Intentionen Cages bereits bekannt waren. Auch die von Herzogenrath behauptete Aufhebung der Schranke zwischen dem Moment des Komponierens und des Aufführens ist nur teilweise zutreffend, da Cage zuvor anhand diverser Zufallsoperationen die Gliederung des Stückes in drei Sätze mit jeweils festgeschriebener Dauer festgelegt hatte.

Die für *4'33"* maßgebliche Aktivierung und Autorisierung jedes/r Anwesenden hin zu eigenverantwortlichem Wahrnehmen, Denken und Handeln liegt auch Projekten wie dem *Musicircus* oder dem *Museumscircle* zugrunde.

Ersteres entwickelte Cage während seiner Zeit an der University of Illinois, wo auch 1967 die erste Aufführung des *Musicircus* stattfand. Reinhard Oehlschlägel beschreibt als wesentliche Merkmale des *Musicircus* „*dass die Musikstücke und weiteren Aktionen nicht wie in einem Konzert nacheinander, sondern teilweise gleichzeitig aufgeführt wurden und wahrnehmbar waren. Zur Mitwirkung wurde eingeladen, wer willens war, am gleichen Ort zur gleichen Zeit ohne Honorierung aufzuführen, was er aufführen mochte. Dem Publikum wurde dabei bei freiem Eintritt versprochen: Sie werden nichts hören – Sie werden alles hören.*“²⁰ Auch wurde dem Publikum im Zentrum des Geschehens die Möglichkeit geboten, sich

¹⁹ ebenda, S. 34

²⁰ Oehlschlägel, Reinhard in „*John Cage und ... Bildender Künstler – Einflüsse, Anregungen*“, Hrsg. Herzogenrath, Wulf u. Nierhoff-Wielk, Barbara, DuMont Buchverlag, Köln, 2012, S. 231

mit diversen Instrumenten und Materialien an der Klangerzeugung zu beteiligen. Das zugrunde liegende Prinzip der Unbestimmtheit durchzieht dabei sowohl das „stille“ Stück 4'33" wie auch den „lärmenden“ *Musicircus*. Oehlschlägel unterstreicht die „strukturellen“ Gemeinsamkeiten der auf den ersten Blick so unterschiedlichen Stücke. *„Die beiden Konzepte der Vielheit sind lediglich in gegensätzlichen Bereichen von Laut und Leise, von Präsenz und Unauffälligkeit, von zirkusartiger Buntheit und Abwechslung und stiller konzentrierter Wahrnehmung konzipiert.“*²¹

Das Versprechen *„Sie werden nichts hören – sie werden alles hören“* lädt ein, den Begriff des Lärms innerhalb Rancières Argumentation genauer zu betrachten. Hierfür ist es jedoch wichtig, den Ausdruck Polizei, wie er bei Rancière Verwendung findet, kurz zu erläutern. Rancière schlägt vor, die Distribution von Mächten, Funktionen und Legitimationen unter den Terminus Polizei zu fassen. Damit geht seine Deutung des Wortes weit über die landläufige Nutzung zur Bezeichnung der „gemeinen“ Polizei im Sinne der klassischen ausführenden Ordnungskraft hinaus. *„Polizei bezeichnet eine Körperordnung, von der die Einteilungen zwischen den Weisen des Handelns, des Seins und des Redens definiert werden, eine Ordnung, durch die diesen bestimmten Körpern mittels ihres Namens diese bestimmten Stellen und diese bestimmten Aufgaben zugewiesen werden. Es handelt sich um eine Ordnung des Sichtbaren (hier in Bezug auf Foucault, Anm. d. Verf.), die bewirkt, dass diese bestimmte Tätigkeit sichtbar ist und jene nicht, dass dieses Wort als Teil des Diskurses, jenes aber als Lärm vernommen wird.“*²²

Anhand der «Essais de palingénésie sociale» von Pierre-Simone Ballanche (Paris, 1827), die von der plebejischen Sezession auf dem Aventin handeln, verdeutlicht Rancière, was er unter dem eigentlichen Moment des Politischen versteht.

In der Erzählung geht es u.a. um die Situation, in der sich die Senatoren die Frage stellen, ob sie mit den Plebejern in Verhandlung treten sollten, woraufhin ein Teil dies ablehnte, da entsprechend der „polizeilichen“ Logik *„mit den Plebejern nicht geredet werden kann, weil sie keine sprechenden Wesen sind. Aus ihrem Mund bekommt man nur Lärm zu hören, eine Art Gebrüll, das Hunger oder Wut anzeigt, nie aber artikulierte Rede und Diskurs. Es sind namenlose Wesen, die arbeiten,*

21 ebenda, S. 228

22 Rancière, Jacques, in „Politik der Wahrheit“ Alain Badiou; Jacques Rancière, Hrsg.: Rado Riha, Turia + Kant, Wien; Berlin, 2. Aufl., 2010, S.82

essen und sich vermehren, aber keine Wesen der Rede, der Versprechung und des Vertrags“²³

Nachdem jedoch ein Zeuge den Senatoren berichtete, dass „*die Plebejer sprechende Wesen seien*“ und „*es angebracht sei, mit ihnen Verträge zu schließen und sich durch Versprechungen zu binden*“, erkannte der Teil der Senatoren, die dem Bericht vertrauten, das Ende ihrer Macht: „*Wenn sie sprechen, dann ist unsere Zeit abgelaufen.*“²⁴

Lärm wird demnach als unartikulierte „Lautmasse“ derjenigen definiert, die innerhalb der polizeilichen Logik keinen Stellenwert besitzen.

Mit seinen Kompositionen fungierte Cage als politisch Handelnder, der die bestehende polizeiliche Ordnung nicht nur der Musik des 20. Jahrhunderts in Frage stellt.

Indem er die bisher störenden Geräusche als Musik etabliert und *Stille „als Gesamtheit unbeabsichtigter Klänge*“²⁵ beschreibt, verkehrt er die Funktionen und versetzt das Geräusch an die Position des Klangs; er „*macht das als Diskurs hörbar, was nur als Lärm vernommen wurde.*“

Als Pendant zu der Erkenntnis der Senatoren kann Cages Statement „zum Problem der Politik“ herangezogen werden. „*In der Musik sollte es uns genügen, unsere Ohren zu öffnen. Musikalisch gesehen kann alles in ein Ohr eindringen, das für alle Töne offen ist. Nicht nur die Musik, die wir schön finden, sondern auch die Musik, die das Leben ist. Durch die Musik bekommt das Leben eine größere Bedeutung. Man kann aber gut verstehen, dass in einem bestimmten Sinne die Musik aufgegeben werden muss, damit es so ist. Oder zumindest, was wir Musik nennen! Mit der Politik ist es ebenso. Und deshalb spreche ich in der Tat von „Nicht-Politik“, so wie man bei mir von der „Nicht-Musik“ spricht. Es ist das gleiche Problem! Wenn wir akzeptieren, all das außer Acht zu lassen, was sich „Musik“ nennt, würde das ganze Leben zu Musik!*“²⁶

Vor diesem Hintergrund bietet es sich an, Cages Arbeiten im Sinne eines Prozesses der Gleichheit zu betrachten, wie Rancière ihn beschreibt.

„Ich verstehe unter diesem Ausdruck eine offene Menge von Praktiken, die von der Voraussetzung der Gleichheit eines jeden sprechenden Wesens mit einem jeden anderen sprechenden Wesen und vom Bestreben, diese Voraussetzung zu verifizieren, geleitet werden. Aus dieser Definition lassen sich zwei Schlussfolgerun-

23 ebenda, S. 84

24 ebenda, S. 85

25 Cage, John: „Für die Vögel. Im Gespräch mit Daniel Charles“, Merve Verlag GmbH, Berlin, 1984, S. 38

26 ebenda, S. 65

gen ziehen. *Erstens, die Gleichheit ist kein Zustand, ein Ziel, den die Handlungen zu erreichen sucht. Sie ist eine Voraussetzung, die zu verifizieren sich die Handlung anschickt. Zweitens, die Menge von Praktiken hat keinen Namen. Die Gleichheit hat keine ihr eigene Sichtbarkeit. Ihre Voraussetzung muss in den Praktiken, von denen sie ins Spiel gebracht wird begriffen, aus ihrer Implizitheit gezogen werden.*“²⁷

Cages Œuvre verfügt über eine Vielzahl derartiger „Praktiken“, vom legendären *Untitled Event* am Black Mountain College 1952 über den „lärmenden“ *Musicircus* hin zur Komposition 0:00 als Weiterführung von 4'33".

Die Unbestimmtheit/indeterminacy, die beispielsweise in 4'33" dazu führt, dass auf den ersten Blick anscheinend „Nichts“ zu hören ist, kann als grundlegendes Prinzip in Cages Praktiken gesehen werden, Voraussetzungen für Gleichheit zu schaffen. Die derart entstehende *Leere/Stille* ist weit davon entfernt, nichts zu beinhalten. Im Gegenteil beherbergt sie das höchste Potential an Möglichkeiten, ähnlich wie Barad es in ihren Ausführungen über die Unbestimmtheit virtueller Teilchen annimmt.

Aus Sicht Barads liegen „*ontologische Unbestimmtheit, eine radikale Offenheit, die Unbegrenztheit von Möglichkeiten im Kern der Entstehung von Materie. Wie merkwürdig, dass Unbestimmtheit in ihrer unendlichen Offenheit die Möglichkeitsbedingung aller Strukturen in ihrer dynamischen Rekonfiguration von Un/Stabilitäten darstellt. Materie in ihrer sich wiederholenden Materialisierung ist ein dynamisches Spiel von Un/Bestimmtheit.*“²⁸

Die *Leere/Stille* fungiert als Ort der Möglichkeitsbedingungen aller Strukturen und kann als „Heimat des *Dazwischens*“ imaginiert werden.

In diesem Zusammenhang kann es von Interesse sein, die Vorstellung einer ontologischen Unbestimmtheit aus dem Bereich der Quantenphysik zusammen mit dem eigentlichen Moment des Politischen im Sinne Rancières zu betrachten. Sicherlich ist es nicht ganz unstrittig, soziale und ontologische Materialisierungsprozesse zu vergleichen; trotzdem hilft das „Modell“ der ontologischen Unbestimmtheit möglicherweise, um zu verstehen, welcher Natur das Moment des Politischen nach Rancière ist.

„Das eigentliche Moment des Politischen ... befindet sich genau im Dazwischen, in der Entscheidung, die sowohl die einen als auch die anderen zu treffen haben

27 Rancière, Jacques, in „Politik der Wahrheit“ Alain Badiou; Jacques Rancière, Hrsg.: Rado Riha, Turia + Kant, Wien; Berlin, 2. Aufl., 2010, S. 86

28 Barad, Karen: „Was ist das Maß des Nichts? Unendlichkeit, Virtualität, Gerechtigkeit“, Band 99 aus der Reihe: „100 Notizen – 100 Gedanken“, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2012, S. 32

und die sich auf die Eigenschaft eines Körpers und auf den Namen eines Subjekts bezieht.“²⁹

Um die Möglichkeitsbedingungen für alle offen zu halten, fordert Rancière sozusagen immer wieder, „an den Nullpunkt zurückzukehren“, an dem die entsprechenden Entscheidungen entstehen.

Übertragen auf die künstlerische *Leere/Stille*, auf die sich die vorliegenden Ausführungen beziehen, handelt es sich somit um jene, die die Chance enthält, Körper und Namen immer wieder neu zu konfigurieren und im dynamischen Spiel oder Diskurs die polizeiliche Ordnung zu unterminieren.

In diesem Zusammenhang ist es allerdings wichtig zu betonen, dass nur wenige *Leere/Stille* Arbeiten das oben erläuterte politische Moment in sich tragen. So ist beispielsweise die Arbeit *Money at the Kunsthalle Bern* von Maria Eichhorn aus dem Jahr 2001 weit davon entfernt, einer *Gleichheit* im Sinne Rancières Raum zu geben. Obwohl Eichhorn oberflächlich gesehen die Rollen umkehrt, indem sie das ihr zugeteilte Budget der Kunsthalle zur Verfügung stellt, verharrt sie doch in ihrer Funktion innerhalb der polizeilichen Ordnung als institutions- und systemkritische Künstlerin. Im Grunde schreibt sie mit ihrer Arbeit gängige Kategorien der anklagenden Künstlerin, der armen Kunsthäuser, der institutionskritischen Kunst uvm. weiter fort, anstatt eine tiefer greifende Möglichkeit zur Neukonfiguration zu schaffen.³⁰

Allerdings kann an dieser Stelle die berechtigte Frage aufgeworfen werden, ob die traditionellen Aufführungen der Kompositionen Cages nicht ebenfalls die polizeiliche Ordnung weiterführen, bzw. ob es nicht generell fraglich ist, inwiefern ein Agieren *außerhalb* denkbar ist. Möglicherweise greift aber im Vorliegenden eine einfache dualistische Gegenüberstellung von Innerhalb und Außerhalb zu kurz. So beschreibt die von Rancière geforderte Gleichheit weniger das Außer-Kraft-Setzen bestehender Institutionen, sondern vielmehr ein Handeln, das in sich bestehende hierarchische Strukturen in Frage stellt. Eichhorn „tauscht“ die „Spielfiguren“ lediglich aus, ohne die Kategorisierungen Künstlerin, Kunst, Kunsthalle, Geld, etc. anzutasten. Diesbezüglich geht Cage mit *4'33"* einen Schritt weiter, insbesondere wenn es außerhalb des klassischen Konzertsettings stattfindet. Doch nehmen bei weitem nicht alle Arbeiten Cages eine derart „politische“ Haltung ein.

29 Rancière, Jacques, in „Politik der Wahrheit“ Alain Badiou; Jacques Rancière, Hrsg.: Rado Riha, Turia + Kant, Wien; Berlin, 2. Aufl., 2010, S. 85

30 Vergl. „Voids – a Retrospective“, Hrsg. Mathieu Copeland u.a., Verlag: JRP Ringier, Zürich, 2009, S. 141 f

Der Unterschied zwischen Arbeiten wie *Money at the Kunsthalle Bern* und beispielsweise *Cages 4'33"* liegt insbesondere auch in der Bedeutung der künstlerischen Autorenschaft und damit eng verbunden mit dem Willen zu einer dezidierten Aussage mittels der künstlerischen Arbeit.

Indem Cage nach Zufallsoperationen komponiert, versucht er, den eigenen Willen zu eliminieren. Neben der Praktik, verschiedene Stücke gleichzeitig stattfinden zu lassen, folgt Cage dem Prinzip der Unbestimmtheit, um eine durch den Künstler intendierte Struktur oder Aussage zu vermeiden.

Cage beschreibt dies wie folgt: „... bei der Methode der Unbestimmtheit (habe ich) das Gefühl (vielleicht mache ich mir ja auch etwas vor), dass ich mich außerhalb der Grenzen eines bekannten Universums befinde und mit Dingen zu tun habe, über die ich bislang gar nichts weiß“

In die Nomenklatur Rancières übertragen, versucht Cage, über die Unbestimmtheit und den Verzicht auf die künstlerische Autorenschaft, die bestehende polizeiliche Ordnung zu nivellieren und eine Art Tabula rasa zu schaffen, die für alles und jede/n die gleichen Ausgangsbedingungen bereit hält.

Folgende Ausschnitte aus einem Podiumsgespräch mit Cage im Oktober 1970 verdeutlichen das Unverständnis, welches Cage in diesem Zusammenhang oft entgegengebracht wurde und wird.

D. Charles bemerkte bezüglich der Zufallsoperationen: „*Letztendlich hing aber tatsächlich nichts mehr von Ihnen ab. Damit haben Sie sich elegant aus der Affäre gezogen. Man hat Sie deswegen oft kritisiert, da Sie, im wahrsten Sinne des Wortes, aufgehört haben, Komponist zu sein.*“³¹

Etwas später spricht Cage über die unbedingte Akzeptanz gegenüber den unvorhersehbaren Situationen und Geschehnissen während der „Aufführungen“ seiner Kompositionen: „*Ich versuche nie etwas abzulehnen*“, worauf D. Charles entgegnete, „*sie lehnen es ab, ausschließlich zu sein, d.h. etwas zu wollen*“ und etwas später, „... das hieße, sich absichtlich außerhalb jeder Politik und sogar jeden Willens zu stellen! Sie können nicht mehr wollen, sie wollen nicht mehr wollen!“ „*Ich weiß*“ antwortete Cage.³²

Interessanterweise finden sich insbesondere in Zuschreibungen wie: *sie können nicht mehr wollen, sie wollen nicht mehr wollen* oder *sie haben aufgehört, Komponist zu sein*, Parallelen zu der Romanfigur Bartleby aus Melvilles „Der Schreiber“ ebenso wie zu der griechischen Statue Juno Ludovisi, die Schiller in seinen

31 Cage, John: „Für die Vögel. Im Gespräch mit Daniel Charles“, Merve Verlag GmbH, Berlin, 1984, S. 38

32 ebenda, S. 56

Briefen über die ästhetische Erziehung beschreibt und auf die sich Rancière in seinem Essay über die Widerständigkeit der Kunst bezieht.

Ähnlich wie Cage „aufgehört“ hat, im klassischen Sinne zu komponieren, hat Bartleby aufgehört zu schreiben, was er aufgrund seiner fiktiven Existenz sicherlich mit einer sehr viel drastischeren Konsequenz umsetzen konnte, als es Cage möglich war. Dennoch beinhalten beide Haltungen eine gemeinsame Grundtendenz: nämlich die Verhandlung einer Potenz, die zu Potenz und zu Impotenz gleichermaßen fähig ist, welche nach Agamben die höchste Potenz ist.³³ Wenn Barad dem *Nichts* die ungeheuerliche Bedeutung „*einer Quelle alles Seienden*“ zuschreibt, wo potentiell alles möglich ist, so sieht Agamben in Bartleby, dem Schriftkundigen, der aufgehört hat zu schreiben, die extreme Gestalt des *Nichts*, aus dem die gesamte Schöpfung hervorgeht.³⁴

Die oben genannte höchste Potenz erreicht Bartleby, wenn er seinem Vorgesetzten wiederholt „*I would prefer not to*“ entgegnet, worin sowohl das Können als auch das Nicht-Können, d.h. die Potenz mitschwingt, aber das Wollen ausgeklammert wird.³⁵ Bartleby versucht, das Feld der Möglichkeiten offen zu halten, indem er den entscheidenden Willen auslöscht.

Ohne an dieser Stelle Erkenntnisse der Quantenphysik mit philosophischen oder auch anthropologischen Definitionen von Potenz, Wille oder Unbestimmtheit gleichzusetzen, lohnt es sich, den Blick auf die zuvor beschriebene Heisenbergsche Unschärferelation und diesbezüglich auf das quantenmechanische Modell der Superposition zu richten.

„*In der Quantenmechanik ist es möglich, dass sich ein Teilchen in einem sogenannten Überlagerungszustand (Superposition) befindet. Betrachten wir zum Beispiel den Ort: So kann es sein, dass sich das Teilchen an keinem bestimmten Ort befindet. Das liegt nicht an unserer Unkenntnis des Systems, sondern daran, dass sich das Teilchen gleichzeitig an mehreren Orten aufhält. Messen wir nun allerdings den Ort eines Teilchens, so stellen wir fest, dass es sich dann nur an einem einzigen Ort aufhält.*“³⁶

Bis vor einigen Jahren erklärte man dieses Phänomen mit der Kopenhagener Deutung, die besagt, dass das *superponierte* Teilchen durch die *bewusste Beobachtung*

33 Agamben, Giorgio: „Die kommende Gemeinschaft“, Merve Verlag GmbH, Berlin, 2003, S. 38

34 Agamben, Giorgio: „Bartleby oder die Kontingenz gefolgt von Die absolute Immanenz“, Merve Verlag GmbH., Berlin, 1998, S. 33

35 vergl. ebenda, S. 34

36 http://www.quanten.de/schroedingers_katze.html (04.03.2013)

bzw. durch die Messung „abrupt in einen der möglichen Zustände *springt* (Kollaps der Wellenfunktion)“³⁷

Nach der Theorie der Dekohärenz „*kollabiert die Wellenfunktion jedoch nicht erst durch einen Beobachter, sondern durch Wechselwirkungen des Systems mit der Umgebung.*“³⁸

In diesem Sinne könnte man den Begriff der Superposition der Quantenphysik entlehnen und mit der Figur Bartlebys vergleichen. Aus einer solchen Perspektive heraus würde Bartleby in der höchsten Potenz verharren ähnlich der Superposition, jegliche Willensäußerung würde einen Kollaps jener mit sich bringen, und der Zustand des In-der-Schwebe-Seins wäre aufgehoben.

In der Vermutung, dass Bartleby vor seiner Beschäftigung als Schreiber in einem „Dead-Letter-Office“ gearbeitet hatte, könnte ein Verweis auf die Ursache Bartlebys Unbestimmtheit enthalten sein.

Sicherlich sind auch an dieser Stelle derart interdisziplinäre Querverweise mit Vorsicht zu betrachten, andererseits können sie als Mittler dienen, um Gedankenräume zu erweitern.

So kann Cages Bestreben, den Willen und die künstlerische Autorenschaft aus seinen Arbeiten zu eliminieren, auch als Haltung im Sinne einer Superposition bzw. höchsten Potenz gelesen werden, allerdings mit einer eindeutig positiveren Grundtendenz, verglichen mit dem tragischen Ende in Melvilles Roman. Doch wie kann das Verharren in der Unbestimmtheit und der Verzicht auf eine willentliche Äußerung im Sinne einer politischen Haltung gedacht werden? Inwiefern kann eine „Superposition“ der Geräusche einen politischen Wandel einleiten? Wo liegt die politische Dimension kontingenter Positionen aus dem Bereich der bildenden Kunst?

2.2 Unbestimmtheit versus „Protestkultur“ – Grenzen dezidiert politisch engagierter Kunst

Rancière nähert sich ähnlichen Fragen, indem er sich auf Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung bezieht. So schreibt Rancière dem Spieltrieb, wie ihn Schiller definiert, die Möglichkeit zu,

„eine neue Freiheit und eine neue Gleichheit zu bestimmen. ... Das freie ästhetische Spiel ist die Abschaffung des Gegensatzes zwischen Form und Materie, zwi-

37 ebenda

38 ebenda

schen Aktivität und Passivität. Es ist die Abschaffung des Gegensatzes zwischen einer vollen Menschheit und einer Unter-Menschheit. ³⁹

Das freie ästhetische Spiel oder der Spieltrieb ist durch das Wechselspiel von Stofftrieb und Formtrieb gekennzeichnet. Dem sinnlichen oder auch Stofftrieb wird nach Schiller die Welt der Gefühle und der sinnlichen Wahrnehmung zugeordnet, der Formtrieb hingegen beschreibt das rationale Denken und die Vernunft. *„Das gemeinschaftliche Objekt beider Triebe, das heißt des Spieltriebs, ist die Schönheit. Da sich das Gemüt bei Anschauung des Schönen in einer glücklichen Mitte zwischen dem Gesetz und Bedürfnis befindet, so ist es eben darum, weil es sich zwischen beiden teilt, dem Zwang sowohl des einen als des andern entzogen.* ⁴⁰

Ohne an dieser Stelle intensiver auf den lang anhaltend und kontrovers diskutierten Schönheitsbegriff einzugehen, liegt die Vermutung nahe, dass Schiller Schönheit im Sinne eines „stimmigen“ Kunstwerks versteht, so wie es in seiner Beschreibung der griechischen Statue Juno Ludovisi nachvollzogen werden kann. *„Beseelt von diesem Geiste löschten sie (die Bildhauer, Anm. d. Verf.) aus den Gesichtszügen ihres Ideals zugleich mit der Neigung auch alle Spuren des Willens aus, oder besser sie machten beide unkenntlich, weil sie beide in dem innigsten Bund zu verknüpfen wussten. Es ist weder Anmuth noch ist es Würde, was aus dem herrlichen Antlitz einer Juno Ludovisi zu uns spricht; es ist keines von beiden, weil es beides zugleich ist. ... In sich selbst ruhet und wohnt die ganze Gestalt, eine völlig geschlossene Schöpfung, und als wenn sie jenseits des Raumes wäre, ohne nachgeben, ohne Widerstand; da ist keine Kraft, die mit Kräften kämpft, keine Blöße, wo die Zeitlichkeit einbrechen könnte. Durch jenes unwiderstehlich ergriffen und angezogen, durch dieses in die Ferne gehalten, befinden wir uns zugleich in dem Zustand der größten Ruhe und der höchsten Bewegung, und es entsteht jene wunderbare Rührung, für welche der Verstand keinen Begriff und die Sprache keinen Namen hat.* ⁴¹

Schillers Darstellung der Statue vermittelt den Moment, den Rancière wie folgt als Widerstand der Kunst definiert:

„Das freie ästhetische Spiel ... bestimmt eine neue Freiheit und eine neue Gleichheit, die verschieden sind von denen, die die revolutionäre Regierung unter der Form des Gesetzes einrichten wollte: eine Freiheit und eine Gleichheit, die nicht

³⁹ Rancière, Jacques: „Ist Kunst widerständig?“, Hrsg. Ruda, Frank; Völker, Jan, Merve Verlag GmbH, Berlin, 2008, S. 21

⁴⁰ Schiller, Friedrich (1795): „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen.“ Hrsg. Klaus, L., Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart, 2000, S. 60

⁴¹ ebenda, S. 63f

mehr abstrakt, sondern sinnlich sind. Die ästhetische Erfahrung ist die eines neuen Sensoriums, in dem die Hierarchien, die die sinnliche Erfahrung strukturieren, abgeschafft sind. ... Der Widerstand der Kunst bestimmt so eine eigene Politik, die sich für geeigneter als die andere erklärt, nicht mehr durch die abstrakten Formen des Gesetzes, sondern durch die Bande der erlebten Erfahrung geeinigt ist.“⁴²

An dieser Stelle beginnt sich eine Idee abzuzeichnen, wie Kunst die bestehende Ordnung hinterfragen kann, ohne in die „Falle“ traditioneller Proteststrukturen zu treten. Rancière spricht, beziehend auf Schiller, von einer „sinnlichen Gleichheit“, die erfahrbar in einer Kunst, welche sich aus dem (ästhetischen) Spieltrieb heraus entwickelt, außerhalb jeglicher hierarchischer Bezüge fungiert.

Ähnlich der Argumentation Cages sieht Rancière in der Überwindung des Willens eine Möglichkeit des Widerstands und verweist auf Schillers Darstellung der Juno Ludovisi.

„Weil sie nichts will, weil sie außerhalb des befehlenden Denkens und Willens steht, weil sie alles in allem unmenschlich ist, deswegen ist die Statue frei und präfiguriert eine Menschheit, die wie sie von den unterdrückenden Bindungen des Willens befreit ist.“⁴³

Das Problem dezidiert politisch engagierter Kunst liegt, mit den Worten Schillers gesprochen, in deren Konzentration auf den Formtrieb, ohne in freier Wechselwirkung den Stofftrieb einzubinden.

Der Wille zerstört die *höchste Potenz*, das *Sowohl-als-auch* und lässt nur einen der möglichen Zustände zu. Cage bemerkt diesbezüglich:

*„Protestbewegungen könnten ziemlich leicht gegen ihren Willen in die entgegengesetzte Richtung führen, zu einer Verstärkung von Gesetz und Ordnung. In der Akzeptanz und der Gewaltlosigkeit liegt eine unterschätzte revolutionäre Kraft. Aber stattdessen wird der Protest zu oft vom Fluss der Macht absorbiert, weil er sich darauf beschränkt, die gleichen alten Machtmechanismen zu erreichen, was die schlechteste Methode ist, um die Autorität herauszufordern!“*⁴⁴

Ähnlich kann die Kritik verstanden werden, die Schäfer und Bernhard gegenüber künstlerischen Protestbewegungen äußern, deren subversive Kommunikationsstra-

42 ebenda, S. 22

43 ebenda

44 Cage, John: „Für die Vögel. Im Gespräch mit Daniel Charles“, Merve Verlag GmbH, Berlin, 1984, S. 308

tegien sich letztendlich erfolgreich in die (eigentlich „bekämpften“) Produktionsverhältnisse integrieren lassen.⁴⁵

Die Schwierigkeit liegt darin, dass dezidierte (künstlerische) Protestbewegungen mit ihrer Haltung oft die bestehende polizeiliche Ordnung insgeheim fortschreiben, indem sie ihre Rolle als „protestierende KünstlerInnen“ gegen das „böse System“ *brav* einnehmen. Geradezu groteske Züge zeigt in diesem Zusammenhang die kuratorisch-künstlerische Entscheidung, während der 7. Berlin Biennale 2012 ein Occupy-Camp im Basement der KunstWerke *auszustellen*, womit die Idee einer allgemeinen öffentlichen Präsenz und Teilhabe ad absurdum geführt und zu einer „Betroffenheitsshow“ degradiert wurde.

Während eines Besuches der 7. Berlin Biennale drängte sich der Verfasserin angesichts des Occupy-Camps unwillkürlich der Vergleich mit einem Zoo auf, in dem die Besucher die „gestutzten und zahnlosen Wilden“ bestaunen durften.

Der formulierte Wille im Sinne einer eindimensionalen Haltung *dafür* oder *dagegen* ist weit davon entfernt, die bestehende (polizeiliche) Ordnung zu nivellieren, um so die Voraussetzung für Gleichheit zu schaffen. Im Gegenteil werden durch eine solche Attitüde jeweils „die gleichen alten Machtmechanismen“ erhalten.

Doch inwiefern können künstlerische Positionen, die sich mit *Stille*, *Leere* oder dem *Nichts* beschäftigen, ein im o.g. Sinne politisches Moment in sich tragen bzw. auch über Rancières Interpretation der politischen Handlung hinaus weitere Parameter zur Diskussion stellen?

2.3 Leere ist nicht gleich Leere – eine Differenzierung verschiedener künstlerischer Ansätze

Oberflächlich betrachtet, ähneln sich viele der Arbeiten, die sich mit der *Leere* bzw. der *Stille* oder dem *Nichts* auseinandersetzen. Doch anhand einiger Beispiele wird im Folgenden dargelegt, wie different sie hinsichtlich ihrer Voraussetzungen für eine sinnliche Gleichheit einzuschätzen sind.

In Bezug auf die Rolle des künstlerischen Willens lohnt es sich, den Blick zurück auf das Jahr 1958 zu richten, als Yves Klein *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*, besser bekannt als *The Void* bzw. *Le Vide*, erstmalig in der Pariser Galerie Iris Clert präsentierte.

45 Schäfer, Mirko Tobias; Bernhard, Hans: „Subversion ist Schnellbeton! Zur Ambivalenz des *Subversiven* in Medienproduktionen.“ in: „SubVersionen – Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart“, Hrsg. Ernst, Thomas u.a., transcript Verlag, Bielefeld, 2008, S. 73

Allein die „Wandlung“ des Titels birgt einige Hinweise, unter welcher Ausrichtung der Begriff der *Leere* innerhalb jener berühmten Position Kleins verhandelt wird.

Mit *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée* versuchte Klein in erster Linie eine Verschärfung, eine Zuspitzung der Wahrnehmung der unsichtbaren „Essenz“ der Malerei zu erreichen.

*“In other words, to create an ambience, a pictorial climate that is invisible but present in the spirit of what Delacroix in his journal called ‘the indefinable’, which he considered to be the very essence of painting ...”*⁴⁶

Um eine solche „Zuspitzung“ zu erzeugen, entwickelte Klein eine bis ins Detail durchkonzipierte *Show*. Nachdem an ca. 3000 Kunstinteressierte eine „geheimnisvolle“ Einladung herausgegangen war, erwartete diese zur Vernissage folgende Szenerie:

*“The lower part of the gallery’s display window and the glass in the front door were painted blue to prevent people in the street seeing what was on display inside. The usual entrance was blocked so that visitors had to reach the gallery through the building’s main gate and get in through the entrance lobby. The gate was framed with a blue canopy and flanked by two Republican Guards in full uniform. The gallery’s service entrance was veiled and at the same time indicated by a large blue wall hanging, so that the visitors literally had to go beyond color to reach the unknown. They were invited to drink a blue cocktail of gin, Cointreau, and methylene blue before going in. The visitors had to literally absorb the color blue, reactivated in their memory by the miniature monochrome ‘stamp’ (welche die Einladungskarte zierte, Anm. d. Verf.) and its presence outside the gallery, before witnessing its immaterialization. The symbolic communion with the artist’s signature color completed the propitiatory ritual in which the art lovers were invited to partake.”*⁴⁷

Demzufolge war Klein weniger an einer Auseinandersetzung mit der *Leere* interessiert, als an der *Erschaffung* eines fast mythischen Moments äußerster Wahrnehmungsfähigkeit, um die unsichtbare Essenz des Bildes zu fokussieren. Doch infolge des Echos innerhalb der Kunstwelt als auch mit der appropriativen Geste Arman’s, der ein Jahr darauf dieselben Galerieräume bis an die Decke mit Müll füllte und dies mit *Le Plein* betitelte, rückte der „leere“ Ausstellungsraum in den Vor-

46 Klein, Yves zitiert von Riout, Denys in: “Voids – a Retrospective”, Hrsg. Mathieu Copeland u.a., Verlag: JRP Ringier, Zürich, 2009, S. 43

47 Riout, Denys in “Voids – a Retrospective”, Hrsg. Mathieu Copeland u.a., Verlag: JRP Ringier, Zürich, 2009, S. 38

dergrund der Rezeption der *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*. Nicht zuletzt trieb auch Klein selbst wohl aus Vermarktungszwecken die Verbreitung des kurzen und prägnanten Titels voran.⁴⁸

Im Hinblick auf den bisher diskutierten Begriff der *Leere* und die diesbezüglich dargestellten Werke Cages treten einige gravierende Unterschiede zu „Le Vide“ Kleins hervor, ebenso wie einige Gemeinsamkeiten aufgezeigt werden können. Sowohl Cages *4'33"* als auch Kleins „Le Vide“ beschäftigen sich mit der Konzentration der Wahrnehmung, allerdings mit sehr unterschiedlichen Grundtendenzen. In seiner ersten „*Leere*“ 1958 wollte Klein die Konzentration auf etwas bestimmtes, nämlich auf die Immaterialisierung „seines“ Blaus und dessen fortdauernde Wirkung lenken. Die gesamte „Vernissage-Show“ war auf die *Marke* (Yves-Klein-Blue) und den Künstler ausgerichtet und wäre vermutlich ohne den Bekanntheitsgrad des Künstlers im „*Nichts*“ verhallt. Allerdings wirkt sich der Bekanntheitsgrad von KünstlerInnen generell auf die Rezeption der künstlerischen Positionen aus, unabhängig davon ob darin „*Etwas*“ oder „*Nichts*“ verhandelt wird.

Dementsprechend könnte auch die Frage gestellt werden, ob *4'33"* eine solche Aufmerksamkeit erfahren hätte, wäre Cage völlig unbekannt gewesen.

Die Verquickung von Rezeption und Bekanntheitsgrad künstlerischer Persönlichkeiten und Werke kann an dieser Stelle nicht in vollem Umfang diskutiert werden, sollte aber zumindest stellenweise in den vorliegenden Ausführungen mitgedacht werden.

Interessant wird dies nämlich insbesondere in Hinblick auf Cages Streben, die Autorschaft zu eliminieren. Auch wenn es ihm gelingt, seine Werke durch Zufallsoperationen vom künstlerischen Willen und einer dezidierten Aussage zu befreien, so ist doch deren Verbreitung eng an die Aufmerksamkeit gekoppelt, die ihm als Mensch und Künstler entgegengebracht wurde und wird.

Doch abgesehen davon sind die Zielsetzungen, die Klein und Cage mit der Konzentration auf die *Leere* bzw. *Stille* verfolgten, divergent. Während Cage mit seinem „stillen Stück“ intendierte, sowohl die bestehenden Verhältnisse von Klängen und Geräuschen als auch von Publikum und Aufführenden zu enthierarchisieren, trieb Klein eine mystische Transzendierung *seiner* Malerei voran. Die Zuspitzung der Wahrnehmung in Kleins „Le Vide“ wurde auf sein Werk und seine Person gerichtet, wohingegen Cage eine dezidierte Lenkung der Aufmerksamkeit auf sein „Werk“ ablehnte.

48 vergl. ebenda, S. 43

Obwohl die beiden Arbeiten gewisse phänotypische Ähnlichkeiten aufweisen, sind sie doch von ihren grundlegenden Intentionen konträr.

Anhand der herausgearbeiteten Unterschiede dieser bekannten Werke der *Stille* bzw. *Leere*, lässt sich festhalten, dass nicht in jeder künstlerischen Position, die sich mit *Stille*, *Leere* oder dem *Nichts* befasst, automatisch eine politische Dimension im o.g. Sinne mitschwingt.

Für eine weiterführende Differenzierung innerhalb der künstlerischen *Stille* oder *Leere* können die *white paintings* Robert Rauschenbergs herangezogen werden.

In „Silence – Lectures and writings“ widmet Cage Rauschenberg und seinem Werk ein eigenes Kapitel, u.a. reflektiert er über die Besonderheit der *white paintings* und Rauschenbergs Herangehensweise.

*“He changes what goes on, on a canvas, but he does not change how canvas is used for paintings – that is, stretched flat to make rectangular surfaces which may be hung on a wall. These he uses singly, joined together, or placed in a symmetry so obvious as not to attract interest (nothing special). We know two ways to unfocus attention: symmetry is one of them; the other is the over-all where each small part is a sample of what you find elsewhere. In either case, there is at least the possibility of looking anywhere, not just where someone arranged you should. You are then free to deal with your freedom just as the artist dealt with his, not in the same way but nevertheless, originally. This thing, he says, duplication of images, that is symmetry. All it means is that, looking closely, we see as it was everything is in chaos still.”*⁴⁹ (Abb. 4)

Die Besonderheit, die Cage in Rauschenbergs *white paintings* sieht, besteht in deren Potenzial, die Aufmerksamkeit zu dezentrieren. Im Gegensatz zu traditionellen Versuchen in der bildenden Kunst, den Blick des Betrachters zu lenken, geht es Rauschenberg um die Befreiung des Blicks von einer dezidierten Blickrichtung. Mit der Auflösung der klassischen Figur-Grund-Unterscheidung und der damit einhergehenden Verwerfung jeglicher Bedeutungszuweisung stehen Rauschenbergs *white paintings* an der Schwelle des künstlerischen „*Nichts*“.

Doch wie Agamben bemerkt, „*ist, was auf der Schwelle erscheint, nicht der farblose Abgrund des Nichts, sondern der Lichtspalt des Möglichen.*“⁵⁰

An dieser Stelle kann über Rancières Begriff der Gleichheit die Brücke zwischen dem künstlerischen hin zu einem anthropologischen oder sozialen bzw. gesell-

49 Cage, John: „Silence – Lectures and writings“, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1961, S. 100

50 Agamben, Giorgio: „Bartleby oder die Kontingenz gefolgt von Die absolute Immanenz“, Merve Verlag GmbH., Berlin, 1998, S. 42

schaftspolitischen Begriff des „Nichts“ geschlagen werden. In der ästhetischen Erfahrung des künstlerischen „Nichts“ oder auch der „sinnlichen Gleichheit“ liegt die „revolutionäre“ politische Macht des „Nicht mehr wollen Wollens“, eine vielversprechende Verflechtung des Form- und Stofftriebes.

Die Nähe zwischen den Werken Cages und Rauschenbergs zeigt sich deutlich in den Worten, mit welchen Cage eines der *combine-drawings* Rauschenbergs beschreibt.

*“A self-portrait with multiplicity and the largest unobstructed area given to the white painting, the one made of four stretchers, two above, two below, all four of equal size. Into this, structure and all, anything goes. The structure was not the point. But it was practical: you could actually see that everything was happening without anything's being done. Before such emptiness, you just wait to see what you will see.”*⁵¹

Ähnlich Cages stillem Stück 4'33" sind Rauschenbergs kombinierte *white paintings* Beispiele für ein ästhetisches „Nichts“, das seine politisch-philosophische Entsprechung in dem Begriff der *höchsten Potenz* im Sinne Agambens findet oder auch Parallelen zur Idee der Unbestimmtheit innerhalb der quantenmechanischen Theorie zulässt.

Künstlerische Praktiken, die sich unter einer solchen Annahme mit der *Leere*, der *Stille*, dem *Nichts* beschäftigen, fungieren daher als Platzhalter für die höchste Potenz, für den Moment, in dem alles Mögliche möglich ist, der die polizeiliche Ordnung außer Kraft setzen kann.

Anhand der *white paintings* lässt sich auch nachvollziehen, dass das, was im vorliegenden Zusammenhang mit *Leere* umschrieben wird, nicht zwingendermaßen einen „leeren“ Raum, „Stille“ oder „Nichts“ erfordert. Viel mehr operiert der an dieser Stelle vertretene Begriff von *Leere* mit dem *ou mállon*, dem *nicht eher* der Skeptiker.⁵²

In diesem Schwebezustand gibt es keine Unterschiede, keinen Vorrang, alles verfügt über das gleiche Maß an Bedeutung, was wiederum den Rancièreschen Gleichheitsvorstellungen sehr nahe kommt.

Diesbezüglich erwähnenswert ist der 1967 erschienene Essay Susan Sontags *The Aesthetics of Silence*. In diesem setzt sie sich mit dem Mythos der Stille in der

51 Cage, John: „Silence – Lectures and writings“, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1961, S. 107

52 Agamben, Giorgio: „Bartleby oder die Kontingenz gefolgt von Die absolute Immanenz“, Merve Verlag GmbH., Berlin, 1998, S. 38

Kunst auseinander. Am Beispiel der Literatur verdeutlicht Sontag, was sie als einen *alternativen Blick* bezeichnet.

Im Gegensatz zu den Annahmen Rilkes und Ponges, die die Funktion der Kunst in der Förderung authentischer Bewusstseinszustände sehen, plädiert sie in ihren Ausführungen für eine alternative Sichtweise.

*“The alternative view denies the traditional hierarchies of interest and meaning, in which some things have more ‘significance’ than others. The distinction between true and false experience, true and false consciousness is also denied: in principle, one should desire to pay attention to everything. It’s this view, most elegantly formulated by Cage though one finds its practice everywhere, that leads to the art of the inventory, the catalogue, surfaces; also ‘chance.’ The function of art isn’t to promote any specific experience, except the state of being open to the multiplicity of experience, which ends in practice by a decided stress on things usually considered trivial or unimportant.”*⁵³

Die Chance der „stillen“ Kunst liegt, so Sontag, in der Befreiung von der Bedeutung. Insbesondere in Positionen, die sich dem unpersönlichen, *unmenschlichen* Inventarisieren und Katalogisieren der Dinge verschrieben haben, sieht Sontag die Möglichkeit, der allgegenwärtigen Bedeutungszuweisung zu entkommen. Aber auch der Einbezug des Zufalls oder eine „*unmenschliche* Beschäftigung mit dem Benennen“, wie es beispielsweise in der Beschreibung von Oberflächen umgesetzt sein kann, birgt die Auflösung der traditionellen Hierarchien von Interesse und Bedeutung.⁵⁴

Zum Verständnis führt Sontag in diesem Zusammenhang neben Positionen aus der Literatur die Siebdrucke und frühen Filme Warhols an. Dies ist interessant, da es sich hier um ein künstlerisches Œuvre handelt, das nicht in erster Linie mit *Stille* oder *Leere* in Verbindung gebracht wird. Allerdings spiegeln Warhols Arbeiten sehr prägnant wider, was Sontag mit *brutalem Nominalismus* beschreibt.

*“The more familiar recourse of modern art to the aesthetics of the catalogue, the inventory, is not made — as in Rilke — with an eye to ‘humanizing’ things, but rather to confirming their inhumanity, their impersonality, their indifference to and separateness from human concerns.”*⁵⁵

Sontag spricht somit nicht von einer *Stille* oder *Leere* im klassischen Sinne, sondern ähnlich wie Cage und Barad von etwas Dialektischem, einer *beredten Stille*

53 <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#sontag>, (03.03.2013)

54 ebenda, Chapter 15

55 ebenda

oder einer *vollen Leere*, in der jedoch Geräusch und *Etwas* keiner Hierarchie und keiner Bedeutung unterworfen sind.

Diesbezüglich kritisiert sie scharf diejenigen künstlerischen Positionen, die sich zum Ziel setzen, das „Unsagbare“ mittels einer pathetischen Stille zum Ausdruck zu bringen.

*“This tenacious concept of art as ‘expression’ is what gives rise to one common, but dubious, version of the notion of silence, which invokes the idea of ‘the ineffable.’ The theory supposes that the province of art is ‘the beautiful,’ which implies effects of unspeakableness, indescribability, ineffability. Indeed, the search to express the inexpressible is taken as the very criterion of art; ...”*⁵⁶

An dieser Stelle kann ein Vergleich gezogen werden zwischen Sontags Differenzierung der Stille in der Kunst mit der zuvor dargelegten Gegenüberstellung der Positionen Cages und Kleins. Sie betont allerdings zusätzlich, dass durch die Rezeptionsgewohnheit des Publikums, jedes Werk zu interpretieren, eine zuvor kontingente Arbeit einen festen Ort zugewiesen bekommt.⁵⁷ Dem quantenmechanischen Vokabular entlehnt, könnte davon gesprochen werden, dass in der „Kunstwelt“ die Superposition des Werks im Moment des Kontakts mit dem Publikum „kollabiert“.

Hinsichtlich der Aufmerksamkeitslenkung beschreibt Sontag sehr anschaulich den Unterschied innerhalb des Blicks, den die verschiedenen Typen von Kunstwerken hervorrufen. So erzeugen kontingente Arbeiten ein nicht moduliertes, stetiges Starren, das keiner Richtung folgt und keine Figur-Grund-Differenzierung vornimmt (wie z.B. die *white paintings* Rauschenbergs). Im Gegensatz dazu geben „klassische“ Positionen eine Blickrichtung vor und leiten den Betrachter entlang einer mehr oder weniger ausgearbeiteten Narration.

*“Art that is ‘silent’ constitutes one approach to this visionary, ahistorical condition. Consider the difference between ‘looking’ and ‘staring.’ A look is (at least, in part) voluntary; it is also mobile, rising and falling in intensity as its foci of interest are taken up and then exhausted. A stare has, essentially, the character of a compulsion; it is steady, unmodulated, ‘fixed.’ Traditional art invites a look. Art that’s silent engenders a stare. In silent art, there is (at least in principle) no release from attention, because there has never, in principle, been any soliciting of it.”*⁵⁸

56 ebenda

57 ebenda, Chapter 18

58 ebenda, Chapter 9

In Bezug auf Cages Intention in 4'33" gilt es zu differenzieren, dass mit der Komposition durchaus ein Moment der Aufmerksamkeit generiert wird, allerdings mit dem großen Unterschied, dass diese Aufmerksamkeit nicht in eine spezielle Richtung gelenkt wird, sondern ausgeweitet wird auf alles, was in diesem Zeitraum (auditiv) zu erfassen ist.

Sicherlich ist es wichtig, in diesem Zusammenhang zu betonen, dass sich Wahrnehmungsverarbeitung und -ausrichtung der verschiedenen Sinnesorgane in ihrer Tendenz zu fokussieren unterscheiden. Während das Auge und damit das Blicken sehr viel mehr zu einer Figur-Grund-Unterscheidung „neigt“, erfasst das Hören „von Natur aus“ einen weiteren Radius an Informationen (obwohl es natürlich auch eine auditive Figur-Grund-Unterscheidung gibt).

An dieser Stelle kann die berechtigte Frage formuliert werden, welche politische Implikation einer Kunst innewohnen kann, die ein indifferentes Starren (nach Sontag) auslöst. Der prägnanteste Aspekt ist sicherlich die bereits ausführlich beschriebene Unterminierung der polizeilichen Ordnung durch die Nivellierung der Figur-Grund-Unterscheidung. Im Idealfall führt dies im Sinne des Spieltriebs nach Schiller zu einer neuen Gleichheit jenseits hierarchischer Verhältnisse. Ähnlich wie Cage durch seine Kompositionen die Grenzen zwischen „herkömmlicher“ Musik und profanen Alltagsgeräuschen auflöst und damit die Definition von Musik grundlegend in Frage stellt, kann im allgemeineren Verständnis „Stille“ oder „Leere“ Kunst Parameter bestehender Kategorisierungen aushebeln.

Indem „stille“ Kunst im Sinne Sontags ihren Führungsanspruch ablehnt und den Betrachter ins „Nichts“ starren lässt, versetzt sie ihn in die „Superposition der Möglichkeiten“.

Übertragen auf grundsätzliche Fragen des menschlichen Miteinanders, können in einer solchen „Superposition der Möglichkeiten“ wie auch in der Überwindung der Blickrichtung unter Einbezug der angeführten Gedanken Schillers interessante Parallelen zu dem Begriff der *entwerkten Gemeinschaft* Nancys gezogen werden.

2.4 Jean-Luc Nancys Begriff der Komparenz in Hinblick auf die Potenz „stiller“ oder „leerer“ Kunst

In seinen Ausführungen über die undarstellbare Gemeinschaft hinterfragt Nancy unter anderem, wie Gemeinschaft in Zukunft gedacht werden kann, ohne dass diese auf der anderen Seite Ausgrenzung impliziert.

An dieser Stelle ist zu betonen, dass es im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht möglich ist, eine detaillierte Auseinandersetzung mit der politischen Philosophie Nancys zu führen. Viel eher werden einzelne Gedanken vorgestellt, die in dem oben genannten Zusammenhang von Interesse sein können, ohne allerdings den Anspruch der Vollständigkeit zu verfolgen.

Bevor Nancy die Idee einer *entwerkten Gemeinschaft* ausformuliert, hinterfragt er, ob die weitreichende Vorstellung eines Verlusts der Gemeinschaft und ihrer Identität (vergl. u.a. Rousseau) tatsächlich Bestand hat.

„Die verlorene oder zerbrochene Gemeinschaft kann auf verschiedenste Weise, mit allen möglichen Paradigmen illustriert werden: die natürliche Familie, die attische Polis, die römische Republik, die urchristliche Gemeinde, Korporationen, Gemeinden oder Bruderschaften – immer geht es um ein verlorenes Zeitalter, in dem die Gemeinschaft sich noch aus engen, harmonischen und unzerreißbaren Banden knüpfte ... Im Unterschied zur Gesellschaft (die einfach ein Zusammenschluss oder eine Verteilung von Kräften und Bedürfnissen ist), im Gegensatz aber auch zur Gewaltherrschaft (...), ist die Gemeinschaft nicht allein das vertraute Kommunizieren und die enge Verbindung ihrer Mitglieder untereinander, sondern auch das organische Einswerden ihrer selbst mit ihrem eigenen Wesen.“⁵⁹

Über mehrere Argumentationsschritte kommt Nancy zu dem Schluss, dass die Gemeinschaft, deren Verlust lautstark beklagt wird, so nicht stattgefunden hat, und er betont, dass *„Gesellschaft und mit ihr Staat, Industrie und Kapital nicht auftauchen, um eine bestehende Gemeinschaft aufzulösen... Die Gemeinschaft ist also keinesfalls das, was die Gesellschaft zerbrochen oder verloren hätte, sondern sie ist das, was uns zustößt – als Frage, Erwartung, Ereignis, Aufforderung – , was uns also von der Gesellschaft ausgehend zustößt. Nichts ging also verloren und daher ist auch nichts verloren.“⁶⁰*

In Bezug darauf beginnt Nancy zu erklären, was er in seinen Ausführungen unter Gemeinschaft versteht und greift hierfür nochmals auf den angeblichen „Verlust“ derer zurück.

„Was von der Gemeinschaft ‚verloren‘ ging – die Immanenz und die Vertrautheit einer Einswerdung – ist nur insofern verloren, als ein solcher ‚Verlust‘ für die Gemeinschaft selbst konstitutiv ist.“

59 Nancy, Jean-Luc: „Die undarstellbare Gemeinschaft“, Edition Schwarz, Stuttgart, 1. Aufl., 1988, S. 26f

60 ebenda, S. 30f

Dies ist jedoch kein Verlust: Die Immanenz ist im Gegenteil genau das, was – wenn es sich ereignen würde – augenblicklich die Gemeinschaft oder auch die Kommunikation als solche vernichten würde.“⁶¹

An dieser Stelle kann eine zugegebenermaßen gewagte Parallele zum Dilemma der quantenmechanischen Dekohärenz gezogen werden, um zu verdeutlichen, wie eine „Einswerdung“ dem Charakter einer undarstellbaren Gemeinschaft widerspricht. Auch die Differenzierung von Blicken und Starren birgt gewisse physikalische wie auch gesellschaftspolitische Entsprechungen: Transformiert man den Begriff der Immanenz nämlich und übersetzt ihn als Blick und vergleicht ihn mit dem Moment des Kollapses der Superposition, beginnen sich die Stränge aus den verschiedenen Ebenen zu verbinden. Allerdings ist diese „Verbindung“ keinesfalls als Gleichsetzung der Theorien der verschiedenen Disziplinen zu verstehen, sondern dient eher einer vielseitigen, assoziativen Annäherung an die eigentliche Fragestellung.

Noch deutlicher werden die gegenseitigen Bezüge mit den Ausführungen Nancys über Singularität im Gegensatz zur Individuation.

„Die Individuation löst in sich geschlossene Entitäten aus einem formlosen Hintergrund heraus – wobei seine Kommunikation, die Berührung oder Verschmelzung mit ihm indes allein das Sein der Individuen ausmacht. Die Singularität aber geht nicht aus einem solchen Herauslösen klarer Formen und Figuren hervor ... Sie geht vielleicht aus nichts hervor. Sie ist kein Werk, das Ergebnis eines Wirkens wäre. Es gibt keinen ‚Prozeß‘ der ‚Singularisierung‘, und die Singularität wird weder gewonnen, noch hervorgebracht, noch abgeleitet. Ihr Ursprung ereignet sich nicht ausgehend von oder als Wirkung von: Sie setzt vielmehr das Maß fest, aufgrund dessen der Ursprung als solcher weder als Herstellung noch als Selbstsetzung begriffen werden kann, ... Es ist ein grundloser ‚Grund‘ und zwar weniger in dem Sinn, dass er einen gähnenden Abgrund auf tun würde, als vielmehr insofern er nur aus Vernetzung, dem Verflochtensein und der Mit-Teilung der Singularitäten besteht: er ist eher Ungrund als Abgrund, jedoch nicht weniger schwindelerregend.“⁶²

Wie zuvor drängt sich in diesem Zusammenhang der Vergleich mit dem von Barad skizzierten „Bild“ der quantenmechanischen „Leere“ auf, die durch die Unbestimmtheit der virtuellen Teilchen „definiert“ wird. Ähnlich fungiert die Kompanz der Singularitäten als grundloser Grund einer *undarstellbaren Gemeinschaft*.

61 ebenda, S. 32

62 ebenda, S. 61f

Die Komparanz, das „Zusammen-Erscheinen“ formiert den Kern der Argumentation Nancys.

„Die Komparanz ist von ursprünglicherer Ordnung als das Band. Sie konstituiert sich nicht, bildet sich nicht, noch erscheint sie zwischen bereits gegebenen Subjekten/Objekten. Sie besteht im Erscheinen des Zwischen als solchem: du und ich (das zwischen-uns); in dieser Formulierung hat das und nicht die Funktion des Nebeneinandersetzens, sondern die des Aussetzens. Im Zusammen-Erscheinen wird folgendes exponiert – und dies sollte man in allen denkbare Kombinationen zu lesen wissen: ‚du (b(ist) / und) (ganz anders als) ich‘; oder einfacher gesagt: du Mit-Teilung ich.“⁶³

Bezüglich der Singularitäten, die „zusammen erscheinen“, betont Nancy die Arealität, das „Ekstatisch-Sein“, welches sie grundlegend charakterisiert.

„Die Singularität ist nicht in eine Gestalt eingeschlossen – obgleich sie mit ihrem ganzen Sein an ihre singuläre Grenze stößt – vielmehr ist sie, was sie ist, singuläres Sein, nur durch die Extension, durch ihre Arealität, die sie – ohne Ausmaß oder Begehren ihres ‚Egoismus‘ zu berücksichtigen – vor allem nach außen in ihr eigenes Sein gekehrt und so die Singularität nur dadurch existieren läßt, dass sie sie einem Draußen aussetzt. Und dieses Draußen selbst ist seinerseits nichts anderes als die Exposition einer anderen Arealität, einer anderen Singularität – dieselbe, anders.“⁶⁴

Der herkömmliche Gemeinschaftsbegriff, der eng mit dem der Immanenz verknüpft ist, stellt sich für Nancy insofern als problematisch dar, als ein solches Verständnis von Gemeinschaft immer schon Ungleichheit und die Ausgrenzung der anderen mitschreibt.

„Die Gemeinschaft garantiert und markiert in gewisser Weise die Unmöglichkeit der Gemeinschaft – dies ist ihre ureigene Geste und die Spur ihres Tuns. Eine Gemeinschaft ist weder ein Projekt, das eine Verschmelzung intendieren würde, noch allgemeiner gesehen, ein auf ein Produkt oder ein Werk zielendes Projekt – sie ist überhaupt kein Projekt.“⁶⁵

So kann der gerichtete Blick den „zusammen erscheinenden“ Singularitäten niemals gerecht werden, ebenso wenig wie ein Dirigent, der versuchen würde, Cages 4'33" zu lenken.

Trotz der unterschiedlichen Verortung können strukturelle Ähnlichkeiten in „stillen“ oder „leeren“ künstlerischen Positionen (wie S. Sontag sie definiert) und der

63 ebenda, S. 65

64 ebenda, S. 64

65 ebenda, S. 38

„undarstellbaren Gemeinschaft“ Nancys erkannt werden. So zeichnet sich neben dem „vor die bestehende Ordnung Treten“ eine weitere politische Dimension besagter Praktiken ab. Sie implizieren nämlich nicht nur eine Enthierarchisierung bestehender Systeme, sondern können einen künstlerischen Weg aus dem „Projektzwang“ beinhalten, indem sie das „So-Sein“ oder das „pure“ Statt-Finden, die Komparenz beherbergen.

Auch in diesem Zusammenhang können Cages *Musicircus* ebenso wie *4'33"* als eindringliche Beispiele herangezogen werden, um zu beschreiben, wie grundlegende gesellschaftspolitische Fragestellungen in künstlerischen Praktiken mit-schwingen können, ohne dass diese dezidiert politisch engagiert sind.

Im Gegensatz zu offensiv politischen Arbeiten in der Kunst, die vorwiegend den Blick lenken, birgt das „stille Starren“ ebenso wie ein unmoduliertes „Zusammen-Erscheinen“ die Erfahrung von Gleichheit und Komparenz.

Mit der gleichzeitigen Überwindung der Grenzziehung zwischen Publikum/Be-trachterIn und KünstlerIn/Kunstwerk kann eine solche „stille“ Kunst als politi-sche Tätigkeit betrachtet werden, weit ab von der traditionellen Auffassung politisch engagierter Kunst.

Mit der Idee der Komparenz im Hintergrund ist es auch interessant, Bob Nickas Schilderung der „leeren“ Ausstellung Laurie Parsons in der Lorence-Monk Galle-ry, NYC, 1990 zu folgen.

“The Lorence-Monk Gallery was on a high floor of a building on Broadway in SoHo. There were a number of windows ..., that faced west, affording uninterrupted views across town. I made numerous visits to the ‘show’ and what I still re-member is being inside the empty gallery and movin toward the windows. They were set slightly deep in the wall, and offered a place to sit and look out onto the city. ... But those (people) who ventured in almost always gravitated to the win-dows to look out or sit and talk with one another. It occured to me that after years of bringing objects into the gallery from outside, Parsons had found a way not only to question the space that turned everyday and discarded objects into Art, but to use the gallery to frame that world outside. My most vivid memories of vis-iting the ‘show’, as I did numerous times, is not the empty gallery, but of sitting by those windows with another person, or other people, as we talked about being there or simply and quietly took in the view. The gallery, behind us, had all but vanished.”⁶⁶

66 Nickas, Bob in “Voids – a Retrospective”, Hrsg. Mathieu Copeland u.a., Verlag: JRP Ringier, Zürich, 2009, S. 119

Diese Beschreibung spiegelt sehr eindrücklich wider, wie der Moment des „Zusammen-Erscheinens“ in einer *entwerkten Gemeinschaft* innerhalb einer künstlerischen Position gegeben sein kann. Ohne eine Blickrichtung oder Lesart ihrer Arbeit vorzugeben, stellt Parson einen Ort zur Verfügung, an dem *Komparenz* und *Mit-Teilung* „freigelegt“ sind.

Als ein weiteres Beispiel für ein künstlerisches Pendant zu Nancys Thesen kann der Film *not reconciled* von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet herangezogen werden, der auf Heinrich Bölls Roman *Billiard um halb zehn* basiert. In einem Interview mit Stuart Comer schildert Morgan Fisher diesen wie folgt:

*“The film presents faithful transcriptions of scenes from the novel, but they are radically out of order. This makes it all but impossible to follow the story that you know is there, if you know the novel, or that you can gather is there, if you don't know the novel. One consequence is that you pay attention to each scene as something in itself, as an autonomous event, instead of something subordinated to a larger narrative construction in which the relations between the parts are clear, as is usually the case.”*⁶⁷

Besonders hervorzuheben ist die Autonomie der Szenen, die nicht einem gemeinsamen Ganzen folgen. Übertragen auf Schillers Ausführungen bezüglich des „schönen“ bzw. „stimmigen“ Kunstwerks, das durch den Spieltrieb geschaffen wird, können an dieser Stelle folgende Parallelen gezogen werden: Im Schnitt verbindet sich Form- und Stofftrieb, da ästhetisch-sinnliche und formal-intellektuelle Entscheidungen ineinandergreifen. Die Szenen „erscheinen zusammen“ im Sinne der Singularitäten und der Schnitt ist ihre gemeinsame Grenze, ohne dass sie jedoch einer Narration, einer immanenten Idee angehören.

Ähnlich wie Nancy vehement bestreitet, dass eine wie auch immer verlorene Immanenz ein Verlust für die Gemeinschaft sei, verneint auch Fisher, dass das Fehlen einer Narration dem Film abträglich sei.

*“But this missing thing is hardly a loss. The lack of narrative coherence means that the film doesn't do your thinking for you, as almost all narrative films do, so you have to look for ways to understand the film or come to grips with it.”*⁶⁸

Insbesondere die Bemerkungen „the film doesn't do your thinking for you, ... you have to look for ...“ tragen einen entscheidenden Hinweis, wo die konkret gesellschaftspolitischen Folgerungen, die aus Nancys Entwurf der *entwerkten Gemein-*

67 Comer, Stuart in “Voids – a Retrospective”, Hrsg. Mathieu Copeland u.a., Verlag: JRP Ringier, Zürich, 2009, S. 259

68 Comer, Stuart in “Voids – a Retrospective”, Hrsg. Mathieu Copeland u.a., Verlag: JRP Ringier, Zürich, 2009, S. 259

schaft wie auch aus den dargestellten „stillen“ künstlerischen Positionen gezogen werden können, zu sehen sind.

Hierfür bietet es sich an, der Argumentation zweier Autorinnen zu folgen, die über unterschiedliche Ansätze zu einander ähnlichen Schlussfolgerungen gelangen. Auch an dieser Stelle ist nur eine punktuelle Darstellung der Theorien möglich, um den Rahmen der vorliegenden Ausführungen nicht zu sprengen.

2.5 Politische Dimensionen „stillen“ bzw. „leerer“ Kunst

Beginnend mit den Erläuterungen Chantal Bax' werden vergleichbare Überlegungen Chantal Mouffes herangezogen, um die konkreten politischen Implikationen „stillen“ bzw. „leerer“ Kunst intensiver zu betrachten.

Chantal Bax, die sich in ihrem Buch *Subjectivity after Wittgenstein. Wittgenstein's post-Cartesian subject and the 'death of man'*, sehr detailliert mit der Philosophie Wittgensteins auseinandersetzt, formulierte bereits in einem 2008 veröffentlichten Essay Zusammenhänge zwischen Nancys Theorie der *entwerkten Gemeinschaft* und Wittgensteins Konzept der Familienähnlichkeiten.

Ähnlich wie Nancy Gemeinschaft als „Zusammen-Erscheinen“ oder „Mit-Teilung“ der Singularitäten beschreibt, skizziert Wittgenstein einen unendlichen „Lebens-Teppich“ (vgl. Philosophische Untersuchungen, Teil 2, i) dessen Muster durch jeden einzelnen im (Sprach-)Spiel wiederholt und variiert werden. Dieser „Teppich“ wird jedoch nicht von einem „roten“ Faden durchzogen, sondern von vielen einzelnen, die wiederum aus einzelnen Fasern gesponnen werden. Im Ersten Teil der Philosophischen Untersuchungen beschreibt Wittgenstein, was er unter dem Begriff der Familienähnlichkeit versteht.

*„Ich kann diese Ähnlichkeiten nicht besser charakterisieren als durch das Wort **Familienähnlichkeiten**; denn so übergreifen und kreuzen sich die verschiedenen Ähnlichkeiten, die zwischen den Gliedern einer Familie bestehen: Wuchs, Gesichtszüge, Augenfarbe, Gang, Temperament, etc., etc. – Und ich werde sagen: Die **Spiele** bilden eine Familie. Und ebenso bilden z.B. die Zahlenarten eine Familie. ...Und wir dehnen unseren Begriff der Zahl aus, wie wir beim Spinnen eines Fadens Faser an Faser drehen. Und die Stärke des Fadens liegt nicht darin, dass irgend eine Faser durch seine ganze Länge läuft, sondern darin, dass viele Fasern einander übergreifen.“⁶⁹*

69 Wittgenstein, Ludwig „Philosophische Untersuchungen“, Reclam-Verlag, Leipzig, 1990, S. 139

Hieraus lässt sich erahnen, dass Wittgenstein weniger ein starres System von Relationen entwarf, sondern viel eher eine nie endende Dynamik gegenseitiger Beziehungen vor Augen hatte. Bax schreibt diesbezüglich:

“Certainly, the ‘weave of life’ metaphor must at first look quite inappropriate from Nancy’s perspective, as it still seems to present community as a kind of substance or product. Yet that is not necessarily what is defended or assumed here. Wittgenstein continues that if grief can be taken to be a pattern in the weave of life, one should think of such a pattern as being “not always complete” and “varied in a multiplicity of ways.” [RPPii 672] Instead of a monolithic whole, Wittgenstein’s weave of life is something open-ended and heterogeneous. The background to an individual’s thoughts and feelings is, as he states, a hurly-burly or a “bustle” [RPPii 625] of human activity. If the weave of life can therefore be said to be composed of anything, it is composed of the doings of many a human being. Nothing, however, is supposed to be produced by this activity, there is no end or even a beginning to it: “For,” as Wittgenstein explains, “a bustle comes about only through constant repetition. And there is no definite starting point for ‘constant repetition’.” [RPPii 626]

So in certain respects Wittgenstein’s weave of life seems to resemble Nancy’s concept of community as an ongoing dynamic between singular beings.”⁷⁰

Bax betont, dass die Vergleichbarkeit Nancys und Wittgensteins sicherlich nicht immer angebracht ist, doch ist sie davon überzeugt, dass es hilfreich ist, beide in Beziehung zu setzen, wenn es um die Frage nach dem Verhältnis von Individuum und Gemeinschaft geht. Insbesondere das Bild des Spinnens birgt für Bax eine Metapher für die Rolle des Individuums innerhalb der Gemeinschaft.

“For like a thread does not consist of one single fibre but derives its strength from the overlapping of many fibres, community is not a matter of individuals sharing one essential characteristic, but of being both like and unlike each other in many different ways. Participating in the weave of life is therefore as much a matter of reformation or innovation as it is of conformation. Moreover, like one can keep on extending a thread by twisting fibre on fibre, it cannot beforehand be stated which individuals with what characteristics belong to a certain community, and which ones do not. That is to say, one can always establish a frontier, but that is always a decision one takes for a specific purpose. A decision that cannot be defended by

70 Bax, Chantal: “The fibre, the thread and the weaving of life – Wittgenstein and Nancy on community”, in: Telos No. 145, Telos Press, New York, 2008, S. 103-117
RPP: *Ludwig Wittgenstein, Remarks on the Philosophy of Psychology* (vol i&ii), Blackwell: 1998

pointing to some unchanging essence and that can therefore always be brought up for discussion.”⁷¹

Eine bemerkenswerte Schlussfolgerung, die über eine bildhafte Argumentation die Verantwortlichkeit jedes einzelnen in der Gemeinschaft hervorhebt. Bax ist es gelungen, unter Einbezug des wittgensteinschen Konzepts der Familienähnlichkeit eine sehr konkrete, fast praktische Vorstellung der *entwerkten Gemeinschaft* Nancys zu skizzieren.

Neben der „Verwandtschaft“ zu Rancières Begriff der Gleichheit ist es naheliegend, die Ausführungen Bax’ auch in Bezug zu Mouffes Modell des „agonistischen Pluralismus“ zu setzen.

In ihren Ausführungen über *Wittgenstein, politische Theorie und Demokratie* kritisiert Mouffe eine zunehmende Entfremdung von der Demokratie, welche sie u.a. einer unzulänglichen universalistisch-rationalistischen Auslegung des Demokratiebegriffs zuschreibt. Sie plädiert für einen kontextualistischen Zugang der politischen Theorie gegenüber einer universalistischen Auslegung, die von der Möglichkeit eines unabhängigen, „außerhalb der Praktiken und Institutionen einer gegebenen Kultur situierbaren Gesichtspunktes“ ausgeht.⁷²

Mouffe bezieht sich diesbezüglich ähnlich wie Bax auf das Konzept der Familienähnlichkeit und verweist zusätzlich auf die von Wittgenstein untersuchten Zusammenhänge von *Übereinstimmung, Lebensform und Regelbefolgung*.

*„Im gegenwärtigen Kontext, der von einer zunehmenden Entfremdung von Demokratie charakterisiert ist – trotz, wie es scheint, ihres Triumphs –, ist von vitaler Bedeutung zu verstehen, wie eine starke Bindungskraft an demokratische Werte und Institutionen hergestellt werden kann und warum Rationalismus ein Hindernis für ein solches Verständnis darstellen kann. Es ist notwendig zu erkennen, dass demokratische Werte nicht durch sophistizierte Vernunftargumente und kontext-unabhängige Wahrheitsbehauptungen bezüglich der Überlegenheit der liberalen Demokratie gestärkt werden können. Die Erzeugung demokratischer Formen von Individualität ist eine Frage der Identifikation mit demokratischen Werten, und dies ist ein komplexer Prozess, der sich durch eine Vielzahl von Praktiken, Diskursen und Sprachspielen entwickelt.“*⁷³

Eine detaillierte Betrachtung der Bezüge zur Philosophie Wittgensteins ist leider an dieser Stelle aus bereits genannten Gründen nicht möglich. Weiterführend wer-

71 ebenda

72 Vergl. Mouffe, Chantal: „Das demokratische Paradox“, Verlag: Turia & Kant, Wien 2008, 2. Aufl., 2010, S. 72

73 ebenda, S. 77

de ich mich darauf beschränken, die Konsequenzen, die Mouffe aus der wittgensteinschen Philosophie zieht, kurz zu beschreiben.

So setzt sie Wittgensteins Überlegungen hinsichtlich des „Regel-Befolgens“ in Beziehung zur Diversität der möglichen Handlungsebenen in einer „pluralistischen Demokratie“.

„Aber es muss ein Raum eröffnet werden für die vielen unterschiedlichen Praktiken, denen das Befolgen demokratischer Regeln eingeschrieben sein kann. Und dies sollte man nicht als eine vorübergehende Stufe in einem Prozess vorstellen, der zur Realisierung eines rationalen Konsenses führt, sondern als konstitutives Merkmal einer demokratischen Gesellschaft. Demokratische Zivilbürgerschaft kann viele unterschiedliche Formen annehmen, und solch eine Diversität ist weit davon entfernt, eine Gefahr für die Demokratie darzustellen. Sie ist in Wahrheit deren eigentliche Existenzbedingung.“⁷⁴

Desweiteren verweist Mouffe u.a. auf Wittgensteins Konzept der Familienähnlichkeit um ihr Modell eines „agonistischen Pluralismus“ vorzustellen, der als *Alternative zum gegenwärtigen Modell „deliberativer Demokratie“⁷⁵* fungieren kann. Mouffe tritt gegen eine liberal-demokratische Politik des „dritten Weges“ an, deren fehlgeleitete Betonung des Konsens die Grenzen zwischen rechts und links aufweicht. Sie ist davon überzeugt, dass die starre eindimensionale „Konsensdemokratie“ einen perfekten Nährboden für demagogische Auswüchse bietet und die Zukunft der Demokratie bedroht. Mouffe plädiert für einen „agonistischen Pluralismus“, der der unausweichlichen Spannung menschlicher Koexistenz Raum gibt, anstatt sie zu nivellieren.

„Nur wenn die paradoxe Natur der Demokratie akzeptiert wird, lässt sich moderne demokratische Politik auf angemessene Weise in den Blick bringen: nicht als Suche nach einem unzugänglichen Konsensus – erreichbar nur durch irgendwelche Prozeduren -, sondern als „agonistische Konfrontation“ zwischen konfligierenden Interpretationen der konstitutiven liberal-demokratischen Werte.“⁷⁶

Ohne dass Mouffe an dieser Stelle Bezug auf Nancys Begriff der *entwerkten Gemeinschaft* nimmt, können „verwandte“ Tendenzen durchaus herausgelesen werden. So scheint das „Bild“ der Arealität der Singularitäten, die „zusammen-erscheinen“, und die sich über ihre gemeinsamen Grenzen definieren, in gewisser Weise „familienähnlich“ zur Vorstellung „agonistischer Konfrontation“ zu sein. Parallel zu Nancy, der Immanenz als *den* Ausschlussfaktor für eine *entwerkte Ge-*

74 ebenda, S. 80

75 ebenda, S. 78

76 ebenda, S. 25

meinschaft betrachtet, könnte Mouffes Misstrauen gegenüber „demokratischer“ Konsenspolitik beleuchtet werden.

Mit Rückgriff auf die Metapher des Fadens, dessen Stärke in der Überlappung der einzelnen Fasern besteht, ist es interessant, Mouffes Bezug auf Stanley Cavell⁷⁷ zu lesen:

*„Ich denke, Cavell betont zurecht, dass Wittgensteins Philosophie keine Suche nach Gewissheit darstellt, sondern eine nach Verantwortung, und dass sie uns lehrt, dass jede Behauptung auf dem Treffen von Annahmen basiert, was etwas ist, das von allen Menschen **getan** wird und wofür sie Verantwortung übernehmen sollten. Dieses Betonung des Moments der **Entscheidung** und der **Verantwortung** erlaubt es uns, demokratische Politik auf eine andere Weise zu konzipieren, denn sie unterläuft die immerwährende Versuchung, in demokratischen Gesellschaften die existierenden Formen des Ausschlusses unter dem Schleier der Rationalität oder der Moral zu verbergen.“⁷⁸*

Was im ersten Moment nicht sonderlich revolutionär und *laut* klingt, hat auf den zweiten Blick eine eher *stille*, aber ungeheuerliche Schlagkraft.

Denn was bedeutet es, die volle Verantwortung für die eigenen Annahmen und Behauptungen, ergo für das eigene Handeln, zu übernehmen? Nimmt man diese Forderung im wahrsten Sinne des Wortes an, so verlangt dies eine ständige Reflexion der eigenen Behauptungen und deren zugrunde liegender Strukturen und Bedingungen: Eine fortdauernde Hinterfragung der polizeilichen Ordnung. In diesem Zusammenhang ist es angebracht, sich ein zweites Mal Bax' Folgerungen vor Augen zu halten.

“That is to say, one can always establish a frontier, but that is always a decision one takes for a specific purpose. A decision that cannot be defended by pointing to some unchanging essence and that can therefore always be brought up for discussion.”

Diesbezüglich ist es zusätzlich lohnenswert, sich die zuvor zitierte Szene auf dem Aventin zu vergegenwärtigen, in der die bestehende Form des Ausschlusses (und die damit einhergehende hierarchische Struktur) durch die Erkenntnis, dass „die Plebejer sprechende Wesen seien“, ins Wanken gerät.

77 vergl. Cavell, Stanley: *“Conditions Handsome and Unhandsome: The Constitution of Emersonian Perfectionism”*, Chicago University Press, 1990

78 Mouffe, Chantal: *„Das demokratische Paradox“*, Verlag: Turia & Kant, Wien 2008, 2. Aufl., 2010, S. 83

Da sich die vorliegende Arbeit nicht vornehmlich einer politisch-philosophischen Exegese verschrieben hat, kann ein intensivere Gegenüberstellung der diversen Theorien an dieser Stelle nicht geleistet werden.

Viel eher werden in einem abschließenden Kapitel einige „*stille*“ bzw. „*leere*“ künstlerische Beispiele (teilweise wiederholt) betrachtet, um deren mögliche politische Dimension im o.g. Sinne zu erläutern.

3 Theoretische Annahmen und künstlerische Praxis – eine Schlussbetrachtung

In Anbetracht der angeführten im weitesten Sinne postmarxistischen Theorien ist es für die folgenden Überlegungen von Interesse, inwiefern „*stille*“ oder „*leere*“ Kunst eine Möglichkeit für agonistische Pluralität oder Komparenz bieten kann und damit den Moment der Verantwortung für das eigene „Sein“ und Handeln beinhaltet.

Mit Bezug auf die bereits herausgearbeiteten politischen Implikationen innerhalb des cageden Œuvres gilt es, noch einmal die Aufmerksamkeit auf die spezifische Aufführungs-Situation von 4'33" zu lenken.

Was geschieht während dieser Zeitspanne, in der kein intendierter Klang zu hören ist, sondern allein die Geräusche, die in diesem Moment vorhanden sind, wahrnehmbar werden? Im Idealfall sind weder „Hierarchie“ noch „Konsens“ der Geräusche nachweisbar, eine pure „Komparenz der Klänge“. Aber nicht nur das „Zusammen-Erscheinen“ der Geräusche birgt Parallelen zu den angeführten Theorien, sondern auch die Einzigartigkeit der Wahrnehmung jedes einzelnen, die in dieser Komposition besonders erfahrbar wird, beinhaltet implizit die Grundbedingungen eines agonistischen Pluralismus.

In seinem Vortrag über John Cage / Sounds like Silence: 4'33" und die Folgen betonte Dieter Daniels die sogenannte *uniqueness* des Hörerlebnisses im Verlauf der Aufführung von 4'33".⁷⁹ So wird sich das während der Inszenierung Gehörte bisweilen stark voneinander unterscheiden, je nachdem wo und in welcher Nachbarschaft sich der/die BesucherIn am Spielort befindet. Durch den Verzicht auf intendierten Sound, der einen weitgehenden Konsens bezüglich des Gehörten mit sich bringen würde, exemplifiziert Cage über die Wahrnehmung die Singularität jedes einzelnen. Es entsteht eine Situation des agonistischen Pluralismus der (auditiven) Wahrnehmung.

⁷⁹ Daniels, Dieter: „John Cage / Sounds like Silence: 4'33" und die Folgen“, Vortrag an der Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig, November 2012

Insofern könnte 4'33" als eine moderne Umsetzung dessen betrachtet werden, was Schiller mit der Synthese von Form- und Stofftrieb beschrieben hatte, und wodurch verständlich wird, wo die Chancen Schillers ästhetischer „Erziehung“ verortet sein können. Im Idealfall könnten so über die sinnliche Wahrnehmung konkrete Möglichkeiten eines pluralistischen Miteinanders erfahrbar werden. Die utopistischen Tendenzen innerhalb dieses Gedankengangs sind allerdings nicht von der Hand zu weisen, und es bleibt fraglich, inwiefern die realen Bedingungen für eine solche „ästhetische Politik“ gegeben sind.

Neben der bereits beschriebenen Arbeit von Laurie Parson, welcher ebenfalls die Wahrnehmbarkeit der Komparenz inhärent ist, lohnt es sich, künstlerische Positionen Roman Ondáks differenzierter zu betrachten.

2003 zeigte Ondák die Arbeit *Virtual Museum of Contemporary Art* während der Biennale in Venedig. In einem Interview mit M. Copeland beschreibt Ondák diese wie folgt:

“There were no exhibitions, but there was, for example, a letter I wrote to the minister asking him to support VMCA. There was once a plaque made bearing its name, which was installed on a pier in Venice, together with a few benches...”⁸⁰

(Abb.3)

In dem Moment, in dem die Besucher auf den Bänken Platz nehmen und den Blick schweifen lassen, öffnet sich möglicherweise ein Raum, der auf ganz spezifische Weise dazu einlädt, die polizeiliche Ordnung zu hinterfragen. Mit der Imagination eines virtuellen Museums drängt sich die Auseinandersetzung mit eigenen Bezugssystemen und deren immanent hierarchischer Struktur auf. Ähnlich wie Cage bietet Ondák keinen Konsens, sondern schafft einen Ort für einen pluralistischen agonistischen Diskurs, der weit über den Bezug zur Kunstwelt hinaus geht.

Oberflächlich gesehen liegt der Vergleich mit Arbeiten, die „klassische“ institutionenkritische Ansätze verfolgen, nahe. Ondák betont jedoch, dass er seine Praxis nicht in diesem Umfeld verortet: *“I’ve never thought about my works in relation to ‘institutional critique’. I understand my role as an artist within an art system in the same way as I understand my role as a man within society. Art and the art system could be viewed as a mini-society, a system existing within a society, both having institutional parameters. By involving people from outside the art system,*

80 Ondák, Roman in: “Voids – a Retrospective”, Hrsg. Mathieu Copeland u.a., Verlag: JRP Ringier, Zürich, 2009, S. 156

like people from my community or from the audience, I like provoking situations in which these two systems can merge."⁸¹

Diesbezüglich ist es interessant, mit *Measuring the Universe* eine weitere Arbeit Ondáks zu betrachten, die er 2007 erstmals im Museum of Modern Art in New York City verwirklichte.

Zu Beginn der Arbeit bestand diese lediglich aus einem leeren Ausstellungsraum, in dem sich mit der Zeit und der Partizipation der Besucher ein sichtbares Kunstwerk entwickelte. Die Wandinstallation ist als Bild auf die Beteiligung der Besucher in der Galerie/Museum angewiesen. Jeder Besucher wurde gebeten, seine Körpergröße an der Wand markieren zu lassen, seinen Vornamen hinzuzufügen und mit dem Datum des Tages zu versehen. Im Verlauf der Ausstellung entstand so unter Beteiligung des Publikums ein dichtes Geflecht von Zeichen, Zahlen und Namen, das aus der Distanz gesehen eine eigene grafische, abstrakte Struktur herausbildete.⁸² (Abb. 1, 2)

In erster Linie ist es die Ästhetik dieser Arbeit, die aus Sicht der Verf. zu einer über die eigentliche Intention des Künstlers hinausgehenden Betrachtungsweise einlädt. Ohne dass Ondák in dieser Position explizit politische Gleichheit, Komparsenz oder Absichtslosigkeit intendierte, kann die Installation in gewisser Weise auch als bildhafte Darstellung des „*weaving of life*“ Wittgensteins oder auch der Komparsenz Nancys betrachtet werden. Die einzelnen Markierungen entsprechen den Fasern, die zusammen zu einem Faden gesponnen werden und stellen gleichzeitig die Singularitäten dar, die „zusammen-erscheinen“, ohne eine Immanenz anzustreben.

Das Handeln der Besucher bestimmt das Werk, allerdings ist durch die genauen Anweisungen des Künstlers der Grad an Eigenverantwortlichkeit sehr differenziert zu betrachten. Viele partizipative Kunstprojekte müssen sich den Vorwurf gefallen lassen, dass die Partizipation die traditionelle Struktur „Künstler / Betrachter“ nur oberflächlich nivelliert, und der/die Partizipierende eher die Rolle eines/r Darstellerin/s einnimmt, als dass er/sie eigenverantwortlich und aktiv eingreifen könnte.

Allerdings behauptet Ondák nicht, dass seine Installation Ausdruck eines dynamischen, demokratischen Austauschs wäre. Er lädt vielmehr die Besucher ein, mit definierten „Werkzeugen“ ein Bild des „So-Seins“ oder "Beliebig-Seins" (Agamben) zu schaffen.

81 ebenda, S. 158

82 <http://www.kunstaspekte.de/index.php?tid=50194&action=termin> (03.03.2013)

In diesem Punkt ist der Prozess vielleicht vergleichbar mit der Aufführung von 4'33", ohne dass hierbei die Behauptung einer vollständigen Kongruenz aufgestellt werden sollte, da Aufführung und Ausstellung strukturell unterschiedlich sind. So könnte der leere Ausstellungsraum der Zeitspanne 4'33" entsprechen und das Schweigen und Hören als aktive Handlung analog zum anweisungsbasierten Markieren und Erleben betrachtet werden. Das wahrnehmbare Werk sind die Geräusche, die in dieser Zeitspanne gehört werden können bzw. das Geflecht, das sich aus den einzelnen Marken zusammensetzt. Dieses Geflecht wird abhängig von Raum, Zeitspanne und BesucherInnen einen jeweils anderen visuellen Eindruck ergeben, ähnlich wie das „*stille*“ Stück mit jeder Aufführung einen unterschiedlichen Charakter annimmt. Dieser etwas gewagte Vergleich beinhaltet sicherlich einige Unstimmigkeiten, z.B. was Zeitlichkeit oder „*liveness*“ betrifft, andererseits können die aufgezeigten Parallelen einem besseren Verständnis der Argumentation dienen.

Ein häufig vorgebrachter Einwand gegenüber Cages Werken besteht in einer gewissen Inkonsistenz der Behauptung der Absichtslosigkeit. Zweifellos unterliegen künstlerische Praxen der „*Leere*“, des „*Nichts*“ oder der „*Stille*“ implizit dem Paradox, den „*Zielzustand*“ durch die eigene Existenz ad absurdum zu führen.

Streng genommen widerspricht bereits das „*Ins-Werk-Setzen*“ einer künstlerischen Position dem Anspruch der Absichtslosigkeit. Selbst bei einer zufallsgesteuerten Auswahl von Geräuschen oder Bildsequenzen kann allein die Praxis „etwas zu schaffen“ moniert werden. Der Unterschied von Theorie und Praxis der Intentionlosigkeit wird hierbei augenscheinlich.

Cage zielt mit der Absichtslosigkeit nicht darauf hinaus, im absoluten Sinne das Existenzrecht seines eigenen Werkes in Frage zu stellen, sondern bezieht die Absichtslosigkeit auf die inhaltliche Unbestimmtheit in seinen Kompositionen.

Susan Sontag betont die Möglichkeiten, welche der Kunst innewohnen können, die in Form unmodulierten Katalogisierens oder Inventarisierens ungerichtetes „*Starren*“ bedingt. Obwohl derartige Arbeiten im ersten Moment scheinbar wenig mit „*Leere*“, „*Stille*“ oder dem „*Nichts*“ gemeinsam haben, bergen sie auf den zweiten Blick einen erweiterten Zugang hinsichtlich der Begrifflichkeiten.

Abgesehen von dem aktiv partizipativen Aspekt, der sich zu Beginn der Betrachtung Ondáks *Measuring the Universe* in den Vordergrund drängt, liegt aus Sicht der Verf. ein wesentlicher Zug dieser Arbeit in einer Art Katalogisierung, wie Sontag sie beschreibt.

In gewisser Weise beschreibt die nüchterne Form der Markierung in Ondáks Arbeit Nancys Unterscheidung von Individualität und Singularität. Es liegt nicht in Ondáks Interesse, die Individualität des einzelnen hervorzuheben, ansonsten hätte er der Gestaltung der Marke freien Lauf lassen können. Vielmehr entspricht die Form einer undifferenzierten Inventarisierung derer, die (da) sind, eine Fülle, die gleichzeitig leer an Bedeutungszuweisung ist. Das schwarze „*Nichts*“, in das der/die BetrachterIn in letzter Konsequenz der Arbeit starren wird, setzt sich zusammen aus unzähligen Singularitäten, die „zusammen-erscheinen“. Die Verantwortung jedes einzelnen besteht in dem Bewusstsein, allein durch die „pure“ Existenz Teil der Gemeinschaft zu sein.

Nach den vorangegangenen Ausführungen liegt die Vermutung nahe, dass künstlerische Positionen, die sich in der oben beschriebenen Weise der „*Leere*“, der „*Stille*“ oder dem „*Nichts*“ widmen, über eine sehr viel weitreichendere politische Dimension verfügen *können*, als viele dezidiert politisch engagierte Arbeiten, deren Argumentation oft nicht über die bestehenden Muster hinausgeht. Allerdings ist die Kritik, dass sowohl Cage als auch Rancière sich mit ihrem Œuvre ebenfalls innerhalb der bestehenden polizeilichen Ordnung befinden und Institutionen nutzen, die Teil des hinterfragten Systems sind, nicht von der Hand zu weisen. Doch ähnlich dem Paradox des künstlerischen „*Nichts*“ wohnt einer solchen Argumentation der Widerspruch des Absoluten inne.⁸³ Weder Rancière noch Cage behaupten, sich außerhalb des Systems zu befinden, dies ist auch nicht deren formuliertes Ziel, sondern viel eher versuchen sie, im Rahmen ihrer Möglichkeiten, ob durch philosophische Texte oder Konzert-Settings, Wege zu finden, hierarchische Strukturen zu hinterfragen.

Aus Sicht der Verfasserin kann eine politische Dimension künstlerischer Werke in der Bereitstellung eines „Raumes“ gesehen werden, in dem die menschliche Relationalität erfahrbar wird. Hierfür ist es nicht notwendig, ein nie zu erreichendes „Außerhalb“ anzustreben, unabdingbar aber scheint es, auf eine „Blickrichtung“ zu verzichten. Ein Konsens der Betrachtungs- oder Hörrichtung erschwert die Wahrnehmung der Relationalität, so dass in *stillen*, *leeren* bzw. auch „katalogisierenden“ Arbeiten, wenn sie nicht der mythischen Erhöhung dienen, eine Chance liegen kann, über die Erfahrung die Struktur und die Möglichkeiten des relationalen Seins zu erfassen.

83 vergl. Nancy, Jean-Luc: „Die undarstellbare Gemeinschaft“, Edition Schwarz, Stuttgart, 1. Aufl., 1988, S. 17

Das Erleben menschlicher Relationalität ist Grundlage vieler Projekte, die dem weitreichenden Begriff der partizipatorischen Kunst zugeordnet werden können. So wäre es in einem nächsten Schritt lohnenswert zu fragen, inwiefern die vorgestellten Positionen ebenso unter diesen Begriff gefasst werden können, und wie sie sich von anderen Arbeiten aus diesem Bereich unterscheiden. Von besonderem Interesse wäre in diesem Zusammenhang die Fragestellung, welche (Macht-) Strukturen den jeweils sehr unterschiedlichen partizipatorischen Projekten inhärent sind, ob sie den „Blick“ führen oder Mit-Teilung ermöglichen.

4 Literaturverzeichnis

- Agamben, Giorgio: „Bartleby oder die Kontingenz gefolgt von Die absolute Immanenz“, Merve Verlag GmbH, Berlin, 1998
- Agamben, Giorgio: „Die kommende Gemeinschaft“, Merve Verlag GmbH, Berlin, 2003
- Badiou, Alain; Rancière, Jacques: „Politik der Wahrheit“, Hrsg.: Rado Riha, Turia + Kant, Wien; Berlin, 2. Aufl., 2010
- Barad, Karen: „Was ist das Maß des Nichts? Unendlichkeit, Virtualität, Gerechtigkeit“, Band 99 aus der Reihe: „100 Notizen – 100 Gedanken“, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2012
- Bax, Chantal: “The fibre, the thread and the weaving of life – Wittgenstein and Nancy on community”, in: Telos No. 145, Telos Press, New York, 2008
- Cage, John: „Für die Vögel. Im Gespräch mit Daniel Charles“, Merve Verlag GmbH, Berlin, 1984
- Cage, John: “Silence – Lectures and writings”, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1961
- Close, Frank: „Das Nichts verstehen : die Suche nach dem Vakuum und die Entwicklung der Quantenphysik“, Spektrum Akademischer Verlag, Heidelberg, 2009
- Copeland, Mathieu, u.a., Hrsg.: “Voids – a Retrospective”, Verlag: JRP Ringier, Zürich, 2009
- dtv-Lexikon, F.A.Brockhaus GmbH, Mannheim u. Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co.KG, München, Band 13, 1990
- Herzogenrath, Wulf u. Nierhoff-Wielk, Barbara, Hrsg.: „John Cage und ... Bildender Künstler – Einflüsse, Anregungen“, DuMont Buchverlag, Köln, 2012
- <http://www.kunstaspekte.de/index.php?tid=50194&action=termin> (03.03.2013)
- <http://www.ubu.com/aspn/aspn5and6/threeEssays.html#sonntag> (03.03.2013)
- http://www.quanten.de/schroedingers_katze.html (03.03.2013)
- <http://www.zeit.de/online/2007/31/john-cage> (03.03.2013)
- Meyers kl. Lexikon Philosophie, Bibliographisches Institut, Mannheim; Wien; Zürich; 1987
- Mouffe, Chantal: „Das demokratische Paradox“, Verlag: Turia & Kant, Wien 2008, 2. Aufl., 2010
- Nancy, Jean-Luc: „Die undarstellbare Gemeinschaft“, Edition Schwarz, Stuttgart, 1. Aufl., 1988
- Rancière, Jacques: „Ist Kunst widerständig?“, Hrsg. Ruda, Frank; Völker, Jan, Merve Verlag GmbH, Berlin, 2008
- Schäfer, Mirko Tobias; Bernhard, Hans: „Subversion ist Schnellbeton! Zur Ambivalenz des *Subversiven* in Medienproduktionen.“ in: „SubVersionen – Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart“, Hrsg. Ernst, Thomas u.a., transcript Verlag, Bielefeld, 2008
- Schiller, Friedrich (1795): „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen.“ Hrsg. Klaus, L., Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart, 2000
- Wittgenstein, Ludwig „Philosophische Untersuchungen“, Reclam-Verlag, Leipzig, 1990

Eidesstattliche Erklärung

„Ich erkläre hiermit eidesstattlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig angefertigt habe. Die aus fremden Quellen übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch nicht veröffentlicht. Ich bin mir bewusst, dass eine unwahre Erklärung rechtliche Folgen haben kann.“

5 Abbildungen

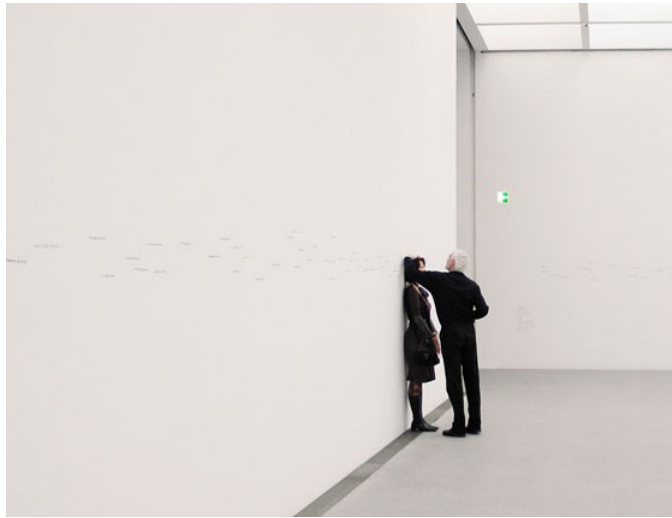


Abbildung 1: *Measuring the universe*, Roman Ondák
http://www.martinjanda.at/img/kuenstler/ondk_roman/ondak_measuring.jpg

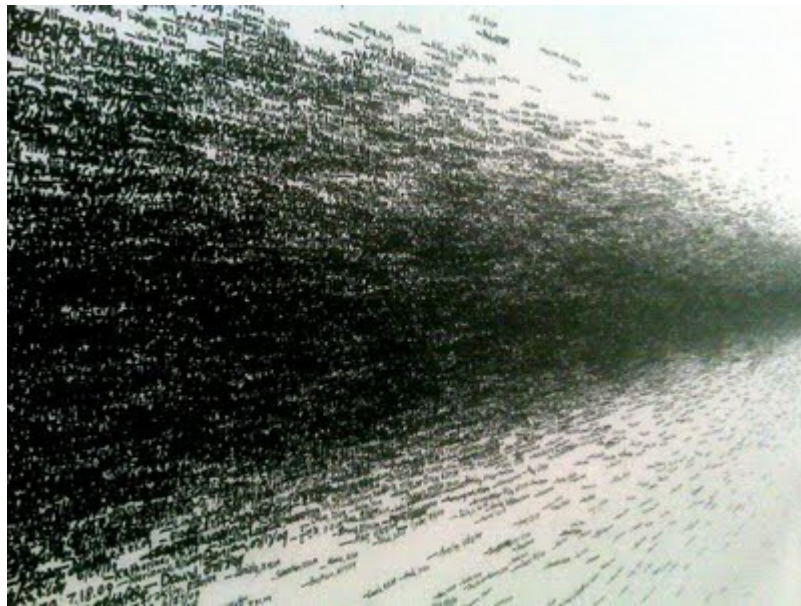


Abbildung 2: *Measuring the universe*, Roman Ondák
http://3.bp.blogspot.com/_C3NKgrQI1BI/S8nMj3KAd1I/AAAAAAAAAJw/z8VtPhsTNDE/s1600/RomanOndak.jpg



Abbildung 3: Virtual Museum of Contemporary Art, Roman Ondák
<http://blog.sfmoma.org/wp/wp-content/uploads/2013/01/Roman-Onda%CC%81k-perret-armleder-voids-4161-600x448.jpg>



Abbildung 4: White Painting [seven panel], Robert Rauschenberg 1951. Oil on canvas, 72 x 125 x 1 1/2 inches.
http://pastexhibitions.guggenheim.org/singular_forms/highlights_1a.html