

Die Unschärfebeziehung zwischen Kunstwerk und Betrachter

Anmerkungen zu den Installationen Martin Conraths

I

Die Werke MCs entziehen sich konsequent der Sprache und der verbalen Verfügbarkeit. In dem Moment, in dem man glaubt, einen Teil dieses Werkes sprachlich bestimmt und beschrieben zu haben, zeigt es sich sogleich von einer anderen, gegensätzlichen Seite. Es ist geradezu eine Unschärfebeziehung, die zwischen Gegenstand und beschreibendem Beobachter herrscht. Mit Hilfe der einen verbalen „Meßapparatur“ gelangen wir zu diesen Beschreibungsergebnissen, mit Hilfe einer anderen zu jenen Resultaten. Die Möglichkeit der Werkerfahrung führt zur Teilung der Welt in den zu beobachtenden Kunstgegenstand und in den Rest, der die für die Beobachtung relevanten Teile der Welt enthält.¹ In dem Ausmaß, in dem die Sprache und das Wort solche Erfahrungen fixieren und Gesehenes festlegen, also das Werk abtöten wollen, entzieht es sich diesem Tötungsversuch durch Worte. Zwischen dem Werk und seiner Beobachtbarkeit herrscht eine grundlegende und nicht wegzureduzierende Unschärfe, welche ihre eigenen Blindheiten und Einsichten produziert.

Die Struktur der Sprache führt daher in eine Paradoxie. Mit Hilfe des einen Begriffssystems erscheint das Werk so und so, mit Hilfe eines anderen Begriffssystems erscheint es jedoch ganz anders. In dieser Paradoxie, in den sich gegenseitig ausschließenden Unbestimmtheiten, liegen Lücken und Zwischenräume, die von den Wörtern nicht überschritten werden. Hier liegt der Ort, an dem sich das Werk befindet. Um etwaige Mißverständnisse gleich auszuschließen: diese paradoxe Unbestimmbarkeit resultiert aus dem spezifischen Verhältnis zwischen dem Werk als einem nicht-verbalen Modell und der logischen Struktur der Sprache, in der es interpretiert wird. Sobald man nämlich nicht interpretiert, tritt diese paradoxe Struktur der Unbestimmbarkeit und Unschärfe auch nicht auf. Was das aber noch für eine Art und Weise ist, hinzuschauen ohne eine bestimmte Meinung über das Gesehene zu haben, kann man wohl kaum mehr als eine Art von Sehen bezeichnen.² Diese Alternative ist keine Alternative. Sie ist eine Illusion. Zur Interpretation mit Begriffen gibt es keine Alternative, denn unsere Begriffe sind in etwa schon so grundlegend, wie die grundlegenden Einzeldinge in unserer Welt, auf die wir uns beziehen, nur sein können.³

Der amerikanische Künstler Barnett Newman hat in einem seiner Aufsätze zwischen zwei Arten von Malerei unterschieden, zwischen *metaphysischer* und *transzendentaler Malerei*. Unter 'metaphysisch' versteht Newman das spezielle Verhältnis, das zwischen einer Idee und einem konkreten Kunstwerk besteht, welches diese Idee veranschaulicht. In seinem Verständnis ist die gesamte europäische Malerei bis zum Ende des 19. Jahrhunderts eine Ideenmalerei, d. h. eine Kunst, welche geistige Konzepte im Medium des Tafelbildes anschaulich realisiert. Die transzendente Malerei hingegen arbeitet nicht mit dem Begriff der Idee, sondern sie untersucht die Bedingungen und Möglichkeiten von künstlerischer Gestaltung überhaupt.⁴ Sie veranschaulicht also im Gegensatz zur metaphysischen Malerei keine abstrakten Ideen oder Begriffe, sondern sie erforscht generell die jedweder ästhetischen Botschaft vorausliegenden Grundbedingungen und Möglichkeiten ästhetischer Erfahrung. Eine metaphysische Position von Malerei ist also mit Erkenntnisgewinnung durch Kunst, mit der Epistemologie von Ideen befasst, während eine transzendente Position von Malerei mit der Ontologie der Kunst befasst ist, also mit der Frage nach ihren grundlegenden Elementen und deren Existenz.

Wenn man dieses Begriffspaar als zwei grundsätzlich verschiedene Möglichkeiten ansieht, die Variationsbreite künstlerischer Erzeugnisse in zwei Kategoriensysteme zu unterteilen, nämlich in eine eher erkenntnistheoretisch orientierte und einer eher ontologisch orientierte Richtung, dann wird deutlich, daß das Werk MCs eher dem Begriff einer transzendentalen Form von Malerei zuzuordnen wäre. Denn er setzt keine abstrakten Ideen ins Bild um, seine Werke enthalten keine bestimmte Erkenntnis darüber, daß etwas so-und-so wäre, sondern sie untersuchen und überprüfen in einer Art experimenteller Fragestellung die Grenzen und Möglichkeiten künstlerischer Systeme am Ende des 20. Jahrhunderts. Daher auch der Werktitel „Installation“. Installiert wird sozusagen, um eine bildliche Analogie zu gebrauchen, die experimentelle Meßapparatur. Die Installation ist der Versuchsaufbau, der sich zwischen die Beobachtung der Welt und den möglichen Resultaten dieser Beobachtung schiebt und so die beschriebene Unschärfe hervorruft. Die ontologische Konfigurierung der Werke MCs ist daher eine grundlegend andere als in den Werken der klassischen europäischen Moderne.

Die Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist im Wesentlichen Ideenmalerei, also anschauliche Realisierung abstrakter Konzepte. Sie ist auf Erkenntnis angelegt, auf die ästhetische Erfahrung des Betrachters. Die klassische europäische Moderne als eine metaphysische Konzeption von Kunst ist also eine aufklärerische Kunst, welche auf die individuelle Erkenntnisstruktur des Betrachters einwirken will, seine Emanzipation durch das Sehen und seine Befreiung von herrschenden Konventionen durch eben diese Kunst anstrebt. Die Position der Moderne ist diejenige der Aufklärung, der Befreiung und der Emanzipation von als falsch erkannten Konventionen.⁵ Sie ist das Erkennen des Wahren durch die Schönheit der Kunst.

1 Erhard Scheibe, Einführung zu 'Objektivität und Beobachter', in: Lorenz Krüger (Hrsg.) Erkenntnisprobleme der Naturwissenschaften. Texte zur Einführung in die Philosophie der Wissenschaft. Köln 1970, S. 406

2 Vgl. dazu Fred I. Dretske, Seeing and Knowing, London 1969, Kap. II 'Non-Epistemic Seeing'

3 Willard Van Orman Quine, Word and Object, Cambridge, Massachusetts, 1960, S. 3

4 Barnett Newman in einem 1948 für die Zeitschrift „The Nation“ geschriebenen Text, den diese jedoch nicht veröffentlicht hat. Abgedruckt in: Max Imdahl, Who is Afraid of Red, Yellow and Blue III, Stuttgart 1971, S. 29

5 Zum Begriff des Transzendentalen vgl. Rüdiger Bittner, Transzendental; in: Hermann Krings/H. M. Baumgartner/Christoph Wild (Hrsg.) Handbuch philosophischer Grundbegriffe, München 1973, S. 1525: „transzendental heißt die Untersuchung der Bedingungen a priori der Möglichkeit von Erfahrung.“

6 Rainer Jochims, Visuelle Identität. Konzeptionelle Malerei von Piero della Francesca bis zur Gegenwart, Frankfurt 1975, insbes. S. 118-173

Viele Personen treten heute mit der Voreinstellung, durch ästhetische Erfahrung Aufklärung zu erhalten, vor zeitgenössische Kunst. Und genau diese Einstellung oder Erwartungshaltung erweist sich als das entscheidende Hindernis zum Verständnis solcher Kunstwerke, die eher mit den ontologischen Grundlagen der Kunst als mit der Vermittlung spezifischer ästhetischer Inhalte befasst sind. Die Werke MCs, soweit sie unter diese Kategorie fallen, wollen den Betrachter nicht durch Sehen zur Erkenntnis der Wahrheit führen, sie enthalten nichts, was man als die ästhetische Formulierung einer Idee beschreiben könnte. Darin sind sie anti-aufklärerisch. Sie bleiben hermetisch, bieten keine Auflösung an, wie ein Rätsel, das man nur zu entziffern hätte, um es zu verstehen. Sie lassen den Betrachter in seinem Alltag und in seinen Konventionen zurück. Jean-François Lyotard hat diese Situation einer Kunst nach der Moderne mit dem Begriff der *Nicht-Bildlichkeit der Bilder* umschrieben.⁷ Sie bieten nichts, aber auch gar nichts, was wir als eine bestimmte Erkenntnis der Art, daß etwas so-und-so ist, ansehen könnten.

II

Fassen wir unsere Vorbemerkungen zusammen. Es handelt sich also bei den Werken von MC um einen Typus transzendentaler Bildnerie, welche die vor der Erfahrung liegenden Grundbedingungen von Kunst untersucht, überprüft und *daraus* Erkenntnisse zieht. Wenn wir als Zuschauer von diesem hermetischen Vorgang etwas verstehen wollen, müssen wir uns diesen Grundbedingungen zuwenden und sehen, wie sie miteinander zusammenhängen. Dabei lassen sich zunächst drei Hauptbereiche unterscheiden:

Erstens. Bei den meisten Arbeiten MCs handelt es sich um ein räumliches System aus Einzelteilen, zwischen denen verschiedene Beziehungen herrschen.⁸ Die Installation „ohne Orte“ bildet hiervon keine Ausnahme. Doch schon bei der Beantwortung der einfachen Frage, welches die grundlegenden Einzeldinge dieser Installation sind, geraten wir in Schwierigkeiten. Besteht sie aus einem Teil, in dem Sinne, in dem wir von *einer* Installation sprechen? Besteht sie aus fünf Teilen, nämlich den deutlich voneinander getrennten einzelnen Werkgruppen? Besteht sie aus denjenigen sechs Teilen, als die sie im Katalog angeführt wird? Die einzelnen Werkgruppen bestehen aber selbst wiederum aus zwei bzw. vier Teilen. Handelt es sich also um fünfzehn Einzelelemente? Zählt man dagegen die bemalte Wandfläche als ein eigenes, selbständiges Teilstück der Installation, würde sie aus sechzehn Teilen bestehen. Nimmt man den dreidimensionalen Raum, in dem die Arbeit installiert ist, als notwendiges Dispositiv hinzu, wird deutlich, daß sich die Frage nach den grundlegenden Einzeldingen endlos fortsetzen lassen würde, ohne daß wir die einzig mögliche, richtige Antwort finden würden. Denn es gibt sie nicht. Es gibt nur viele verschiedene mögliche Antworten.

Das Problem, das sich hier stellt, ist das der Individuation. Sie ist beobachterabhängig. Es ist deshalb sinnvoll, sich an dieser Stelle noch einmal die Ausführungen Werner Heisenbergs über die prinzipielle Unschärfe von Beobachtungen und den daraus resultierenden wesentlichen Eigenschaften des beobachteten Gegenstandes ins Gedächtnis zu rufen. „Man erkennt daraus, daß die Charakterisierung eines Systems... nicht nur Eigenschaften dieses Systems bezeichnet, sondern auch Angaben über den Grad der Kenntnis des Beobachters über das System enthält.“⁹ Für unser Beispiel können wir sagen, daß die Art und Weise der ästhetischen Individuierung in relevante Einzelteile durch einen bestimmten Betrachter nicht nur Aussagen über die beobachtete Installation enthält, sondern ebenfalls Aussagen über den Grad der Kenntnisse des Betrachters über solche Installationen. Die ästhetischen Erfahrungen zweier Beobachter können durchaus komplementär zueinander sein, sie können sich ausdrücklich widersprechen. Die fundamentale Unbestimmbarkeit der Individuation kann zur Komplementarität der Beobachtungen führen. Zwei ästhetische Befunde zweier verschiedener Personen mögen mit allen an der Installation beobachtbaren Sachverhalten übereinstimmen, und dennoch können sie zu miteinander unverträglichen, komplementären ästhetischen Erlebnissen führen.¹⁰

Das grundlegende Paradox, das sich hier zeigt, ist das der sprachlichen Unschärferelation der Beobachtung, welche die Unbestimmbarkeit solcher Fragen zur Folge hat.¹¹ Sicher können wir uns als Individuen immer für eine Antwort entscheiden und sie fällt uns auch überhaupt nicht schwer. Dennoch müssen wir uns vor Augen halten, daß immer mehrere verschiedene Antworten gleichzeitig möglich sein werden, ohne daß wir eindeutig und ohne Willkür entscheiden könnten, welche davon die einzig richtige ist. Dieses Problem mag uns vielleicht gar nicht bewußt werden. Dennoch besteht es aber und die Arbeiten MCs spielen genau auf diesen Punkt an.

Zweitens. Auf die Frage, welche Beziehungen zwischen den einzelnen Elementen der Installation bestehen, gibt es mehrere mögliche Antworten, die sich nicht auf eine einzige richtige reduzieren lassen. Je nachdem, für welche Gruppierungen sich der Betrachter in der Wahrnehmung entscheidet, ergeben sich als dessen Folge andere Relationen der so gruppierten Werkteile untereinander. Man kann z. B. die vier kleinen, quadratischen Bilder als *ein* Werk mit den vier Würfeln aus Aluminium als einem anderen Werk in Beziehung setzen, aber auch mit dem einzelnen und einfachen Quadratbild gleich am Anfang der Installation. Man kann die vier am Boden liegenden Röhren mit den Würfeln in Relation setzen, aber auch mit dem Boden des Raumes oder dem Aluminium

7 Jean-François Lyotard, *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, Berlin 1986, S. 14

8 Zu den hier verwendeten Begriffen System, Einzelteil und Beziehung vgl. Hans Dieter Huber, *System und Wirkung. Fragen der Interpretation und Bedeutung zeitgenössischer Kunst*. München 1988, S. 39 - 51

9 Heisenberg führt in diesem Zusammenhang das Begriffspaar von Möglichkeit und Wirklichkeit eines Geschehens ein. Ein Objekt wird nur noch als ein Spektrum von Möglichkeiten gesehen, das bei Messung einer seiner Größen diesen oder jenen Wert mit dieser oder jener Wahrscheinlichkeit liefert, ohne daß vom Objekt her der Ausgang einer solchen Messung im Voraus bestimmt wäre. Jede der erwähnten Möglichkeiten kann durch eine tatsächlich vollzogene Beobachtung des Systems faktisch werden. Werner Heisenberg, *Die Entwicklung der Deutung der Quantentheorie*, in: Krüger 1970, S. 424

10 wie Quine dies jüngst für allgemeine Theorieformulierungen in „Theorien und Dinge“, Frankfurt 1985, S. 44 gezeigt hat.

11 „Man könnte dies, so scheint es, im Prinzip vermeiden, wenn man System und Meßapparat als Gesamtsystem völlig von der Außenwelt trennen könnte. Bohr hat aber mit Recht immer wieder darauf hingewiesen, daß für den Meßapparat die Verbindung mit der Außenwelt zu den Voraussetzungen für sein Funktionieren gehört; denn das Verhalten des Meßapparates muß als etwas Faktisches registriert und damit in anschaulichen Begriffen beschrieben werden können, wenn der Apparat überhaupt als Meßinstrument dienen soll, und dazu ist die Verbindung mit der Außenwelt nötig.“ Werner Heisenberg, *Die Entwicklung der Deutung der Quantentheorie*, a.a.O., S. 425

der Bilderrahmen. Beziehungen zwischen Dingen werden vom Betrachter meist nur selektiv realisiert. Nur ein Teil aller möglichen Beziehungen wird überhaupt wahrgenommen. Hier zeigt sich wiederum, daß eine Antwort nicht von der Installation selbst kommen kann, sondern daß sie beobachterabhängig ist, d. h. daß wir sie, als lebende Individuen aktiv formulieren müssen.

Betrachten wir als Beispiel die Farbbeziehungen. Die Farbigkeit der Installation pendelt zwischen Blau und Grün hin und her, ohne daß man sie eindeutig als „blau“ oder eindeutig als „grün“ benennen könnte. Man könnte sich zwar auf Spezifizierungen hinauszurennen versuchen, wie „ein grünliches Blau“ oder „ein bläuliches Grün“. Immer aber unterbestimmt der Farbbegriff doch das ästhetische Erlebnis, das sich auf der direkten Farboberfläche ereignet.¹² Die Farbe hält sich bewußt in einem Grenzbereich sprachlicher Benennung auf, dort wo wir nicht mehr „eindeutig grün“ oder „eindeutig blau“ sagen können. Sie wird zu einem unentscheidbaren Grenzfall, einem „borderline case“. Es läßt sich auch nicht behaupten, daß die Farbe monochrom wäre, denn bei genauem Hinsehen entdeckt man ganz minimale Farbtonverschiebungen auf den Bildoberflächen. Es läßt sich auch nicht sagen, daß die Farbe flächig gemalt sei, denn sie besitzt eine starke räumliche Wirkung, tendiert nach vorne und hinten, unten und oben.

Eines scheint jedoch bisher ganz klar zu sein: Je nachdem, für welche Version man sich entscheiden will, hat man auch eine andere Installation aus anderen Grundelementen und anderen Beziehungen untereinander vor sich. Aufgrund dieser fundamentalen Unschärfe zwischen Beobachtung und Werk sieht jeder Betrachter ein jeweils anders konstituiertes „Bild“ vor sich. Die Arbeit von MC ist von einem Raum von Realisierungsmöglichkeiten umgeben und jede Realisierung des Werkes durch einen Beobachter führt seine Möglichkeiten zu einer spezifischen Faktizität aus. Das Werk selbst, zu dem wir keinerlei gearteten Zugang besitzen, ist eine transzendente und offene Struktur von Möglichkeiten, eine Vorgabe an die Rezeption. Die Installation „ohne Orte“ führt ihren Beobachtern vor, daß Faktizität, dasjenige, was wir Realität oder Wirklichkeit nennen, nicht vorgefunden wird, sondern von uns ebenso aktiv erzeugt und hergestellt wird wie die Bilder vom Künstler.¹³

Drittens. Die Art der Beziehung, in der die Elemente eines Werkes zueinander stehen, entscheidet mit darüber, welche Eigenschaften und damit welche Bedeutung die Einzelteile annehmen.¹⁴ Setzt man die Aluminiumröhren zu den Aluminiumrahmen in Beziehung, wird sichtbar, daß der Rahmen ein plastisches, dreidimensionales Objekt ist, also kein Bild, sondern eine Skulptur. Das verändert wesentlich seine Bedeutung. Auf der anderen Seite wird sichtbar, daß die Aluminiumröhren eine farbige, monochrome Oberfläche besitzen, wodurch sie spezifisch malerische Qualitäten erhalten. In der Relation der bemalten Raumecke zur Bemalung der Leinwandoberfläche wiederum wird deutlich, daß die Leinwand eine *bemalte* Oberfläche ist und kein plastisches Objekt.

Die Aktivierung der Eigenschaften und damit der Bedeutungen der Installation geschieht ganz einfach über Inbeziehungssetzungen durch das Mittel von Unterscheiden und Vergleichen. Je nachdem, welche Beziehungen man gerade ins Auge fasst, erhalten die Einzeldinge der Installation andere Eigenschaften. Die Gegenstände der Installation verändern also wie Chamäleons ständig ihre Eigenschaften und Bedeutungen, je nachdem, in welchem Zusammenhang sie gerade gesehen werden. Steht man vor den beiden großen Leinwänden, kann man intuitiv spüren, daß sie unseres eigenen Körpermaß, unsere eigene Größe als Proportion enthalten. Sie stehen uns gleichberechtigt, sozusagen 1:1 gegenüber. In Relation zu den kleinen Quadratbildern gesetzt, wirken sie dagegen riesig und monumental. Wie sind sie nun „wirklich“? Kann man sagen, daß sie monumental sind oder sind sie es nicht? Man kann es nicht in einem eindeutigen, absoluten Sinne sagen. Es sind dennoch mehrere, widersprüchliche Antworten denkbar und auch möglich.

III

Eine Untersuchung der Grundsituation der hier ausgestellten Arbeit zeigt, daß nicht das Werk selbst eine Antwort oder eine ästhetische Botschaft enthält, sondern daß erst in dem heiklen und komplizierten Wechselwirkungsprozeß zwischen Beobachter und zu beobachtendem Gegenstand so etwas wie ein ästhetisches Erlebnis zustandekommt. Wir antworten in unserer existentiellen Situation, mit unseren Intuitionen, Stimmungen, Erwartungen, Überzeugungen und Vorurteilen auf das Werk, nicht das Werk auf uns. Das Werk selbst sagt gar nichts. Und es wird zweitens klar, daß es mehrere verschiedene, zueinander widersprüchliche ästhetische Erlebnisse geben kann, die alle für sich durchaus mit allen beobachtbaren Sachverhalten übereinstimmen können und dennoch zu unverträglichen, miteinander nicht kompatiblen Resultaten führen können. Diese verschiedenen ästhetischen Erlebnisse lassen sich nicht auf eine einzige „objektiv richtige“ Antwort reduzieren.

Die Installation „ohne Orte“ untersucht und präsentiert somit zwei wesentliche Grundbedingungen von Kunst überhaupt:

- (1) Daß das Werk selbst keinen Inhalt oder eine Botschaft enthält, sondern daß der Mensch als Beobachter mit seinem Verhalten und seinen Einstellungen, Meinungen, Vorurteilen und Gewohnheiten in einen unscharfen Wechselwirkungsprozeß von Beobachtung und beobachtetem Gegenstand eintritt und in diesem Wechselwirkungsprozeß dasjenige produziert, was wir im Allgemeinen ein Bild oder ein ästhetisches Erlebnis nennen. Die ontologische Grundsituation der Installation „ohne Orte“ verdeutlicht, daß der Beobachter das Bild herstellt und nicht der Künstler, der lediglich die Vorgabe liefert.

¹² „... Namen gibt man nicht genauen Farbtönen, sondern auf unsystematische Weise breiteren Farbbereichen. Hier unterscheidet sich unser Farbwortschatz von unserem Formwortschatz. Termini für genaue Formen gibt es in Fülle.“ W. V. O. Quine, *Die Wurzeln der Referenz*, Frankfurt 1976, S. 106f.

¹³ „Wir beginnen jedesmal mit irgendeiner alten Version der Welt, über die wir schon verfügen und an die wir auch so lange gebunden sind, bis wir die Entschlossenheit und Fertigkeit haben, sie zu einer neuen umzubilden. Zum Teil ist es die Macht der Gewohnheit, die uns im Griff hält, wenn wir die Tatsachen als widerspenstig empfinden: unsere feste Grundlage ist in der Tat unerschütterlich. Welterzeugung beginnt mit einer Version und endet mit einer anderen.“ Nelson Goodman, *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt 1984, S. 121

¹⁴ Erwin Grochla (Hrsg.), *Handwörterbuch der Organisation*, Stuttgart 1969, S. 1616

Damit wird die Arbeit des Künstlers natürlich nicht unterschätzt. Im Gegenteil, es kommt exakt auf die präzise Konstellation dieser Vorgabesituation an, damit die Wirkungen im Beobachtungsprozeß wirksam werden können. Damit ist dem Betrachter eine große Verantwortung übergeben. Er ist letzten Endes dafür verantwortlich, was er sieht und erlebt. Der bekannte Unmut über zeitgenössische Kunst wird damit zu einem Spiegel, der auf den Äußernden selbst zurückfällt. Mark Rothko hat diese Verantwortung, die der Betrachter in diesem Wechselwirkungsprozeß hat, so gut wie wohl kein anderer in Worte gefasst: „Ein Bild lebt durch das Miteinander, sich ausweitend und belebend in den Augen des feinfühligem Betrachters. Es stirbt auch daran. Es ist daher riskant, ein Bild in die Welt zu senden. Wie oft geschieht es, daß ein Bild verkommt durch die Augen der Fühllosen und die Grausamkeiten der Unfähigen, die ihren Jammer auf die ganze Welt erstrecken wollen!“¹⁵

(2) Die Arbeiten von MC zeigen, daß es immer mehrere und verschiedene Antworten auf ihre Herausforderung geben kann. Und sie machen deutlich, daß es nicht eine richtige und viele falsche gibt, sondern nur verschiedene Versionen, die sich mehr oder weniger ähneln, sich aber auch explizit widersprechen können. Etwas anderes als einzelne ästhetische Versionen des Werkes können wir nicht bilden. Es wäre eine Illusion, zu glauben, das Problem ließe sich dadurch auflösen, indem wir eine Ebene unterhalb von Wort und Bild aufsuchten, so etwas wie die "reine", "direkte", "unverfälschte" oder "wirkliche" Welt. Unsere einzelnen Versionen sind so grundlegend, wie die Dinge unserer Welt nur sein können.

IV

In einem Rückblick auf die ältere europäische Kunst zeigt sich, daß jegliche Form von Kunst, sei es Höhlenmalerei, Grafik, Skulptur, Architektur keinen Inhalt und oder Botschaften *enthält*, sondern daß der jeweilige Beobachter in Wechselwirkung mit dem jeweiligen Gegenstand eine ästhetische Antwort auf die vor ihm oder um ihn herum befindliche Situation produziert. Und diese Antwort wird zum Inhalt des Bildes, zu seiner Form, zu seiner Farbigkeit, zu seiner Bedeutung und zu seiner Funktion. Das Bild selbst enthält gar nichts davon.

Das einzelne Bild ist somit in seiner ontologischen Situation am Ende des 20. Jahrhunderts von völlig anderen Voraussetzungen umgeben als zu Beginn dieses Jahrhunderts. Als faktischer Wert, als ein realer Gegenstand, ist es von einem Raum von Möglichkeiten umgeben, welcher aus der Art und Weise, wie wir in der Wahrnehmung die Dinge zueinander in Beziehung setzen, entsteht. Das Werk selbst, als ein physikalisches Faktum, ist im Vergleich zu seinen Möglichkeiten, die es in der Wahrnehmung enthält, so gut wie nichts. Das Werk *an sich* ist nämlich kein Gegenstand, den wir auch nur irgendwie wahrnehmen oder beobachten können. Erst die Möglichkeiten, welche durch die aktive Inbeziehungssetzung des beobachteten Gegenstandes zu Anderem entstehen, zeigen das mögliche Umfeld und den Umraum auf, in welchem der künstlerische Gegenstand hin- und herzuschwingen in der Lage ist und in dem er seine Bedeutungen offenbart.

In dieser Situation des ausgehenden Jahrhunderts wird der Begriff des Gebrauchs zu einem zentralen Schlüsselbegriff. Letztlich entscheidet der Gebrauch, den wir von einem faktischen Gegenstand machen, über die Möglichkeiten, die er erhalten kann.¹⁶ Und der Gebrauch, den wir von einem Kunstwerk machen, entscheidet darüber, welchen Inhalt, welche Form, welche Farbe, welche Bedeutung und welche Funktion er von uns zugesprochen erhält.

In diesem Verständnis ist die räumliche Anordnung und Präsentation der Installation „ohne Orte“ keine notwendige oder logische. Die Teile der Installation können beliebig miteinander vertauscht und anders aufgebaut werden. Die tatsächliche Präsentation ist nur eine Möglichkeit von vielen. MC stellt in seinen Werkkomplexen immer wieder die Frage nach der Faktizität der Dinge und ihren unendlichen Möglichkeiten, welche die Antwort auf diese Fragestellung liefern. Viele seiner Arbeiten bestehen aus einer Anzahl von Grundelementen, die beliebig miteinander kombiniert werden können und in der jeweiligen konkreten Kombination bestimmte ästhetische Möglichkeiten entfalten. Erst in der speziellen Installationsanordnung kann eine Antwort auf die Frage gegeben werden, was die Dinge sind. Die Antwort lautet: „Jetzt sind sie das!“. In der nächsten Anordnung sind sie schon wieder etwas ganz anderes. Das ist die Unschärfe, von der ich vorhin gesprochen habe und die sich nicht wegreduzieren läßt.

In dieser dialektischen Spannung von Faktizität und Possibilität läßt sich der Möglichkeitsraum eines künstlerischen Gegenstandes ausloten und es läßt sich der jeweilige Ort des Gegenstandes, der faktische Fixpunkt seiner Identität bestimmen. Das ist der Grundgedanke einer nicht-bildlichen und nicht-metaphysischen Malerei. Die Antwort, die MC daraus ableitet, ist die, daß der Ort eines künstlerischen Gegenstandes ein relativer Begriff ist, je nachdem, in welcher Beziehung er zu anderen Dingen steht. Wir können den Ort und damit die Identität eines künstlerischen Gegenstandes nicht absolut und zweifelsfrei bestimmen, sondern immer nur relativ zu einer jeweiligen Situation, in der er sich kraft seiner Möglichkeiten befindet und immer nur relativ zu einem Betrachter oder Beobachter, der diesen Ort innerhalb des Möglichkeitsraumes konstituiert, aber nie zu einer eindeutigen Antwort diesbezüglich gelangen kann.

Auf diese Weise thematisiert MC die Nicht-Bildlichkeit der Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts und ihre Schwierigkeiten der Beobachtbarkeit. Er zeigt ihre Bedingungen und Möglichkeiten radikal auf, auch ihre Begrenztheit als Repräsentationssystem für Erfahrungen. Er zeigt, was wir niemals können werden, nämlich den Ort eines Kunstwerkes eindeutig und zweifelsfrei zu bestimmen. Aus diesem Grunde trägt die Installation den Titel „ohne Orte“. Er ist ein Hinweis auf die Unbestimmbarkeit der Unschärfe und auch auf unsere Heimatlosigkeit angesichtes dieses Verlustes von Welt.

¹⁵ Mark Rothko, in: Tiger's Eye, No. 2, 1947, p. 44

¹⁶ Ludwig Wittgenstein, Logisch-Philosophische Abhandlung, Werkausgabe Bd. 1, Frankfurt 1984, S. 23: „Um das Symbol am Zeichen zu erkennen, muß man auf den sinnvollen Gebrauch achten. ... Wird ein Zeichen *nicht* gebraucht, so ist es bedeutungslos.“