Rückgang ins Unbestimmte – Zur Kontinuität ikonischer Formprozesse

Humboldt-Universität zu Berlin, 12.–13.02.2015

Bericht von: Frederik Wellmann, Forschergruppe "Ikonische Formprozesse" / Humboldt-Universität Berlin

Tagungsbericht der Veranstalter

Die theoretische Beschäftigung mit der Kunst steht vor der Herausforderung, dasjenige, das ihr als Kunstwerk gegeben ist, in einem sprachlichen Verständnis zugänglich zu machen. Die Schwierigkeiten einer solchen Transformation sind vielfältig. Dennoch gibt es offenbar ein Bedürfnis über Kunst zu sprechen, indem man das zu benennen versucht, das an ihr fasziniert, bewegt oder erschüttert. Es ist die lebhafte Empfindung, die zusammenhält, was als Geschiedenes vorliegt, wenn die vagen und zugleich konkreten Formenspiele des Kunstwerks in die abstrakten und distinkten Begriffe der Sprache überführt sind. Gleichermaßen lässt sich schließlich auch die Entstehung des Kunstwerks selbst als ein solcher Transformationsprozess begreifen. Als Kunstwerk kommt dem Betrachter etwas entgegen, das die Ursprünge seiner Entstehung zugleich zur Erscheinung bringt und doch verbirgt. „Recession into the implicit" ist der originale Ausdruck des amerikanischen Philosophen John Dewey, dem der Titel dieser Tagung entlehnt ist und durch den er das Zugrundeliegende jeder Erfahrung charakterisiert. Die Unternehmung eines Rückgangs ins Unbestimmte beginnt, darauf verweist das englische „implicit“ eindringlicher als das deutsche „unbestimmte“, in der Bestimmtheit der Form, sie beginnt im Expliziten. Nur aus dem sichtbaren Bestand, aus der Ikonizität ihrer manifesten Form, bietet die Kunst die Gründe ihrer Entstehung an. Wo aber, wenn nicht im Unbestimmten, nimmt das Sichtbare seinen Ursprung?

Die Vorträge, die auf der Tagung zu hören waren, verfolgten verschiedene Ansätze der Explikation des Unbestimmten oder Impliziten der Kunst. In den Beiträgen ließen sich zwei Vorgehensweisen erkennen. Der eine Zugriff bestand darin, das Bestimmen überhaupt als ein emergentes Phänomen zwischen Werk und Betrachter auszuweisen, das nicht auf einen singulären Ursprung zurückzuführen ist. Ein anderer Ansatz versuchte an der konkreten Bildlichkeit Formen aufzuweisen, die sich der Bestimmbarkeit qua Vagheit ihrer unmittelbaren Erscheinung entziehen.

In seinem einleitenden Vortrag „Haushalt der Gefühle. Über Form und Emotion“ entwickelte der Philosoph und Kunsthistoriker Gottfried Boehm die Frage nach dem Unbestimmten in der Kunst zunächst aus jener Variante der Anthropologie, in der Emotionalität und Affektivität die Grundlage des Bewusstseins bildet. In den dunklen „Nuancen“ seines Gefühlshaushalts erfahre sich der Mensch „am Rande seiner Sichtbarkeit“. Die Ursprünglichkeit und gleichzeitige Unbestimmtheit des Gefühls wirft für Boehm die Frage nach einer formalen Entsprechung im Bild, einem „affektiven Substrat“ in der Kunst, auf. Boehm betrachtet dabei den Bildgrund als vorrangig für ein solches Substrat, insofern auf ihm überhaupt erst etwas in die Sichtbarkeit treten kann. So wie jede

Fremdberührung immer auch Selbstberührung ist, so stehe „alle Form im Lichte ihrer Darstellung“, sodass „die Ermöglichung der Sichtbarkeit emotional gesättigt ist“. Deshalb bedeutet das Licht eines Bildes für Boehm die formale Anwesenheit des Emotionalen. Als eine „entwicklungsfähige Unbestimmtheit“ sei das Licht eines Bildes dasjenige Element, das Form erst ermögliche, indem es selbst unbestimmt ist. Was im Bild beleuchtet ist und leuchtet, bleibt selbst unbestimmt, wie das Weiß der Leinwand, und deshalb den Emotionen als Bedingung allen Erscheinens so verwandt. Die Frage, wie die Emotion ins Bild kommt, beschäftigte auch die Kunsthistorikerin Kerstin Thomas in ihrem Vortrag „Das bestimmte Unbestimmte – Formen der Emotion im Bild“. Dabei ging es ihr darum, Gefühle nicht lediglich im Sinne eines „Verursacher-Prinzips“ entweder einer dargestellten Figur oder einem vor der Leinwand agierenden, gleichsam isolierten Künstlersubjekt zuzuschreiben und damit dingfest zu machen. Gefühl, so Thomas, sei „immer schon Beziehung zu etwas“. In jedem Erleben von Emotion ereigne sich eine besondere Begegnung, die sich als emergentes Phänomen nicht auf den Urheber zurückrechnen lasse und sich daher einer klaren Bestimmbarkeit entziehe. Auch die im Rezipienten ausgelöste Emotion müsse also im Kontext von dessen eigenem Erfahrungswissen verstanden werden. „Der Charakter des Unbestimmten besteht in seiner unendlichen Unabgeschlossenheit vielfältiger Beziehungen zwischen Objekt, Rezipient und Künstler.“ Für die Analyse des Bildes bedeute dies, so Thomas, dass die Beziehungen des Ikonischen selbst nicht erschöpfbar sind. Ebenfalls Vertreterin eines Verständnisses, demzufolge künstlerischer Ausdruck zugleich die Form einer Beziehung hat, ist die Philosophin Marion Lauschke. In ihrem Vortrag „Deweys radikaler Enaktivismus – Zur Kontinuität qualitativen Denkens“ sprach sie sich für die Verwandtschaft Deweys zum Enaktivismus aus. Dewey gehe, ebenso wie der Enaktivismus, von einer konstitutiven Verbundenheit des Menschen mit seiner Umwelt aus, deren reflexiv gewordenen Beziehungen in Kunstwerken zu finden seien. Auch die Kunsthistorikerin Claudia Blümle wendete sich Deweys enaktivistischer Philosophie der Interaktion zwischen Mensch und Umwelt zu. Sie versuchte die Dynamik dieser Prozesse als im Bild auffindbare Rhythmen zu begreifen. Die Kontinuität von Natur und Kunst zeige sich im Bild als rhythmische Wiederkehr seiner Elemente. Die Entstehung und Rezeption von Werken der Kunst verstand die Philosophin Eva Schürmann ebenfalls als emergente Prozesse. In ihrem Vortrag „Medialität und Performativität im Aisthetischen“ entwickelte sie unter Bezugnahme auf den Philosophen Maurice Merleau-Ponty einen phänomenologischen Zugriff, in dem die Subjekt-Objekt-Dichotomie keine erschöpfende Alternative darstellt. Ein leibliches Subjekt sei zwar „die Wirkursache des von ihm zur Erscheinung Gebrachten“. Mit dem „Eigensinn des Dings“, auf den schon Merleau-Ponty hingewiesen habe, müsse der Künstler dennoch umgehen können, indem das Material vorgebe, was mit ihm anzufangen sei. Bedenke man darüber hinaus, so Schürmann, die Vielfalt möglicher Perspektiven der Rezeption, dann interferiere die Sichtbarkeit eines Werks immer mit dem Unsichtbaren als den nicht aktualisierten Möglichkeiten auch anders wahrzunehmen zu können.

Bei der Bildlichkeit selbst setzte der Kunsthistoriker Horst Bredekamp an. In seinem Vortrag „Die Wahrheit der Störung: Hans Leinbergers Modell“ zeigte Bredekamp den missglückten Bronzeguss einer Marienstatue des deutschen Bildhauers der Spätgotik. Trotz seiner offensichtlichen Mängel war der Guss im Rathaus der Stadt Moosburg aufgestellt worden, wo er den protestantischen Bildersturm unbeschadet überstand. Bredekamps These lautete, dass schon in der Zeit kurz vor den Bilderstürmen die drohende Zerstörung durch den Künstler selbst ins Werk aufgenommen worden sei. Der belassene Charakter der zugrundeliegenden Materialität verfremdet das Symbol ins Unbestimmte hin und bricht damit die Abgeschlossenheit einer göttlichen Idealität. Als einen weiteren

Versuch des Rückgangs in die Materialität stellte der Literaturwissenschaftler Tobias Wilke die Forschung der Psychophysiologie um die Jahrhundertwende vor. In seinem Vortrag „Verkörperte Verse – Dichtung im Blick der Psychophysiologie 1871-19162“ beschrieb er die historischen Bemühungen, Sprache ohne Semantik zu denken, ein Gedicht also nicht von seiner Symbolik, sondern von seiner Sensomotorik her zu verstehen. Von diesen Forschungen, so Wilke, erhoffte man sich durch den Rückgang in die rein motorische Aktivität eine Renaturalisierung des Sprechens. Auch hier findet sich eine Aufhebung des Symbolischen durch Hervorhebung ihrer physischen-physiologischen Grundlagen.

Zuletzt stellte der Philosoph Oswald Schwemmer den prozessphilosophischen Ansatz Alfred North Whiteheads in seinem Vortrag „Whiteheads Konzept einer prozesstheoretischen Metaphysik“ vor. Einige der vorangehenden Beiträge deuteten die Formen der Kunst bereits als Möglichkeit einer Kontinuität zwischen Selbst und Welt; als eine durch den künstlerischen Schöpfungsakt wiederhergestellte Einheit in der Darstellung. Der Begriff des Unbestimmten figurierte dann, sozusagen im Sinne einer negativen Dialektik, für die ungreifbare Einheit des sich lebendig Vollziehenden, die nicht nur willentlichen, subjektiven Ursprungs ist. Diese impliziten Erwartungen an die Kunst scheint Whitehead in seiner prozessualen Metaphysik aufzunehmen. Für ihn gibt es nur eine einzige Wirklichkeit, die er als die „Totalität der Erfassensprozesse“ vorstellt. Der Rückgang ins Unbestimmte dringt hier zurück in einen reinen Vollzug des Geschehens, in dem Subjekt und Objekt nicht mehr dualistisch unterschieden sind. Künstlerischer Ausdruck sowie dessen Rezeption wäre dann das „Erfassen des Geschehenen durch das Geschehende.“

Auf vielfältige Weise suchten sich die Beiträge der schwer fassbaren Herkunft des Bildes, des Symbols oder der distinkten Semantiken zu nähern. Wie aber soll das Unbestimmte bestimmbar gemacht werden und noch darin diesen seinen Charakter bewahren? In der Kunst, so legten die Vorträge nahe, durch die Unabgeschlossenheit der Form, die Hinweis gibt, dass es einer Bestimmung immer erst noch bedarf, und deshalb Dynamiken freigesetzt sind, in denen das Verhältnis von Werk und Beobachter im Vollzug bleibt.

Empfohlene Zitation:
Frederik Wellmann: [Tagungsbericht zu:] Rückgang ins Unbestimmte – Zur Kontinuität ikonischer Formprozesse (Humboldt-Universität zu Berlin, 12.–13.02.2015). In: ArtHist.net, 22.04.2015. Letzter Zugriff 02.05.2024. <https://arthist.net/reviews/10094>.

Dieser Text wird veröffentlicht gemäß der "Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International Licence". Eine Nachnutzung ist für nichtkommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle gemäß dem obigen Zitationsvermerk zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de.