

Andreas Backoefer

Weder Ding noch Zeichen  
Anmerkungen zur ästhetischen Autonomie

*lel* podium # 1

„off epodium“ ist die eBook-Reihe von epodium. Gedruckte, inhaltlich und handwerklich anspruchsvolle Publikationen werden weiterhin den Mittelpunkt des Verlagsprogramms bilden. Mit „off epodium“ werden diese Qualitätsmaßstäbe in das Online-Publishing übertragen. Die Reihe beinhaltet ‚schnelle‘, aktuelle Texte, ausgezeichnete Abschlussarbeiten oder Künstlergespräche. Damit schafft epodium ein zeitgemäßes Austauschforum für Künstler, Wissenschaftler und Hochschulen.

© epodium, München  
Website: [www.epodium.de](http://www.epodium.de)  
E-Mail: [info@epodium.de](mailto:info@epodium.de)  
Alle Rechte vorbehalten/All rights reserved

Covergestaltung: Drahtzieher Design & Kommunikation, Wien

epodium ist eine eingetragene Marke  
ISBN 978-3-940388-23-0  
Germany 2011

Bibliografische Informationen Der Deutschen Nationalbibliothek.  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Andreas Backoefer

## **Weder Ding noch Zeichen Anmerkungen zur ästhetischen Autonomie**

### **Gegen die Vorherrschaft der Philosophie**

Das Nachdenken über die ästhetische Autonomie eines Kunstwerks galt bis vor kurzer Zeit noch als ein Akt traditioneller – ja vormoderner – Kunstbetrachtung. Erst neuere Ansätze versuchen die vermeintliche Opposition von ästhetischen und Zuschreibungsstrategien aufzulösen.<sup>1</sup> Dazu kommt als zweites – methodologisches – Problem die Tatsache, dass fast ausnahmslos die Philosophie diesen Diskurs bestimmte und dabei die bildende Kunst als Anschauungsmaterial funktionalisiert hat – mit dem Ergebnis eines möglichen Erkenntnisgewinns auf Seiten der Philosophie, aber kaum im Bereich der Kunstbetrachtung. Die Methodik dieser ‚paradigmatischen‘ Kunstbetrachtung aus der primär philosophischen Perspektive stellt Sarah Kofman zumindest in Frage:

Ich möchte hier einfach zeigen, dass es vielleicht die ‚Kunstfrage‘ ist, die dazu zwingt, diese Art der Fragestellung zu verändern, die Begriffe Modell und Paradigma aufzulösen und auf eine allgemeinere Weise das ganze System der metaphysischen Oppositionen in Bewegung zu versetzen (solliciter), auf dem nach klassischen Brauch der philosophische Diskurs über die Kunst beruht: die Opposition von Kunst und Natur, von Sinnlichem und Intellegiblem, von Form und Inhalt, Oberfläche und Tiefe, Schein und Wirklichkeit, Zeichen und Bezeichnetem und so weiter.<sup>2</sup>

Weiter führt Kofman aus, dass, wenn man aus der Kunstbetrachtung eine philosophische Frage macht, unweigerlich die Herrschaftsgeste der Philosophie wiederholt wird. Die Kunst wird gezwungen sich dem Logos, der ‚Wahrheit‘, unterzuordnen. Damit wird eine Hierarchie der Künste bestätigt, an deren Spitze schon immer die Sprachkunst, die ‚Poesie‘ stand.<sup>3</sup> Dies bedeutet allerdings nicht den Umkehrschluss, alles bisher philosophisch Gedachte zu ignorieren, sondern lediglich den Versuch einer herrschaftsfreien Diskussion.

### **Der historische und topographische Raum**

„Today’s art explores the bonds that text and image, time and space, weave

---

<sup>1</sup> Wesentlich in diesem Zusammenhang ist hier ein Interview mit Juliane Rebentisch, auf das im Folgenden mehrmals verwiesen wird: Rebentisch, Juliane: „Zur Aktualität ästhetischer Autonomie. Juliane Rebentisch im Gespräch.“ In: Inästhetik Nr. 0, Theses on Contemporary Art, hg. v. T. Huber u. M. Steinweg. diaphanes: Zürich Berlin 2008, 103–118.

<sup>2</sup> Kofman, Sarah: „Die Melancholie der Kunst“. In: Dies.: Die Melancholie der Kunst. Passagen Verlag: Wien 2008, 11–31, 12.

<sup>3</sup> Vgl. ebd.

between themselves”,<sup>4</sup> schreibt Nicolas Bourriaud in seinem “Altermodern Manifesto”. Mit dieser integrativen Strategie soll im Folgenden die Gegenwartskunst untersucht werden. Zu Anfang ist eine Definition des Raumes notwendig – dieser wird einerseits als historischer (Zeit)Raum herangezogen und andererseits (zusätzlich) als topographische Verortung. So ist die z.B. Moderne zwar eine historische Epoche, aber auch eine Strategie innerhalb der Topographie künstlerischer Positionen.

#### Beliebigkeit der Posthistoire?

Ein wesentliches Problem in der Diskussion über Ästhetik ist eine scheinbare Zuschreibung der Posthistoire: ihr wird zuallererst ästhetische Beliebigkeit (anything goes) unterstellt. Dies ist aber ein grundlegender Irrtum – und dazu noch reaktionär. Dass heute nicht alles geht, zeigen nicht nur die höchst differenzierten Prozesse des Kunstmarktes. Kunst entsteht nicht in einem ahistorischen Raum. Im Gegenteil: gute Kunst entsteht nur mit Kenntnis des bisher Geschaffenen und des dadurch entstandenen normativen Horizonts. Viele zeitgenössische Werk lassen sich als Kritik verstehen – sowohl an anderen Kunstwerken, an Entwicklungen, Institutionen oder Begriffen.<sup>5</sup> Dies ist mithilfe unterschiedlicher Theoriebildungsprozesse einhergegangen: von Adornos Autonomie-Begriff, der Aufklärung und Enttäuschung (Bazon Brock) über die Kunst als sich selbst organisierendes soziales Subsystem (Niklas Luhmann) bis zum Betriebssystem Kunst (Pierre Bourdieu).<sup>6</sup>

#### Moderne ohne ästhetische Autonomie?

“Therefore, everything seen – every object, that is, plus the process of looking at it – is a Duchamp.” Dieser Satz von John Cage<sup>7</sup> beschreibt eine grundlegende Strategie der Moderne: “The process of looking at” bzw. die Kontextualisierung macht das Objekt zum Kunstwerk. Der Alltagsgegenstand Flaschentrockner wird innerhalb des Museums zu Kunst. Eine weitere Strategie, die der Entgrenzung, ist in den letzten 40 bis 50 Jahren zu beobachten. Beide werden innerhalb der modernen Kunstgeschichte vorschnell als deutliche Sieger über die ästhetische Autonomie gesehen. Dabei sind sie notwendige Gegengewichte zu einer pseudoobjektivierenden Interpretationsgeschichte, die bis ins 19. Jahrhundert zurückreicht, wonach ein Kunstwerk ausschließlich aus sich selbst heraus wirkt und betrachterunabhängig funktioniert.<sup>8</sup> Heute wissen wir wie einflussreich sogar die

---

<sup>4</sup> Bourriaud, Nicolas: “Altermodern Manifesto. Postmodernism is dead”, <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/manifesto.shtm>, last access: 11.3.2009.

<sup>5</sup> Vgl. Rebutisch, 114.

<sup>6</sup> Vgl. dazu: Weibel, Peter: „Sloterdijk und die Frage nach einer Ästhetik – ein Nachwort.“ In: Sloterdijk, Peter: Der ästhetische Imperativ. Schriften zur Kunst. Philo & Philo Fine Arts: Hamburg 2007, 491–519, 492–493.

<sup>7</sup> Zitiert bei Menke, Christoph: Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida (= suhrkamp wissenschaft 958). Suhrkamp Verlag: Frankfurt/M. 1988, 269.

<sup>8</sup> Vgl. auch Rebutisch, Juliane: „Autonomie? Autonomie!. Ästhetische Erfahrung heute“. In: Sonderforschungsbereich 629 (Hg.): Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit. Berlin 2006, ([http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth\\_erfahrung/aufsaeetze/rebutisch.pdf](http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/rebutisch.pdf)), last access: 8.1.2009, Abs. 1.

Hängung bzw. Nachbarschaft zu anderen Werken die Rezeption beeinflussen können sowie dass vermeintlich gerade einfache Werke einen komplexen Analyseprozess fordern.

Ästhetische Autonomie hat die Moderne als Fragestellung vernachlässigt – im Vordergrund stand vielmehr die außerästhetische Bedeutungsebene eines Werks. Die modernistische Kritik richtete sich gegen die Gefahr, dass ein Kunstwerk im Auge des Betrachters zur reinen Projektionsfläche, zur „Kulturware“<sup>9</sup> reduziert wird. Diese Ausrichtung ist zum Beispiel zahlreichen Kunstprojekten der Institutional Critique implizit. Aber ist es nicht die Aufgabe der Postpostmoderne oder ‚Altermoderne‘ diese beiden Positionen nach dem Kofman’schen Vorschlag in Bewegung zu versetzen?

Ästhetik als ‚ars pulchre cogitandi‘

Bereits Alexander Gottlieb Baumgarten definierte im 18. Jahrhundert die Ästhetik auch einmal als die ‚ars pulchre cogitandi‘, die Kunst, schön zu denken.<sup>10</sup> Damit wird bereits die Forderung erhoben, die Ästhetik nicht außerhalb intellektueller Prozesse zu definieren. Ebenso integrativ argumentiert J.M. Bernstein: „Form and content, spirit and mimesis, form and expression together constitute a ‘constellation’ around concept and intuition.“<sup>11</sup> Im weiteren Verlauf seiner ‚historischen‘ Überlegungen kommt Bernstein zu dem Schluss, dass zwischen Philosophie und Kunst sehr starke Verbindungen existieren, die allerdings nicht ausschließlich zu einer Ästhetisierung der Philosophie oder einer Konzeptionalisierung der Kunst führen dürfen.<sup>12</sup>

### **Ding (Signifié) und Zeichen (Signifiant)**

Die ästhetische Wahrnehmung wird durch zwei verschiedene dynamische Spannungsverhältnisse erst konstituiert: zum einen im Kunstwerk selbst durch die Gegenpole Ding (Signifié) und Zeichen (Signifiant) und zum anderen durch die Beziehung Betrachter – Kunstwerk. Obwohl im kognitiven Prozess diese beiden Prozesse parallel ablaufen, sollen sie hier voneinander separiert untersucht werden.

Das Oszillieren: Bedeutungsproduktion

Das Oszillieren zwischen Ding und Zeichen beschreibt Juliane Rebentisch am Beispiel eines Kubus‘ von Donald Judd:

Der Kubus ist mit anderen Worten weder bloßes Ding noch reines Zeichen, vielmehr ist er beides zugleich – oder besser: er oszilliert zwischen diesen beiden Polen. In dem Moment, in dem sich der Sinn, der uns am Kubus erscheint, als Projektion erscheint, werden wir auf seine dingliche Faktizität

---

<sup>9</sup> Ebd., Abs. 2.

<sup>10</sup> Vgl. Gadamer, Hans-Georg: Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest. Reclam: Stuttgart 1997, 22.

<sup>11</sup> Bernstein, J.M.: The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno (= Literature and Philosophy, ed. By A.J. Cascardi). The Pennsylvania State University Press 1992, 206.

<sup>12</sup> Vgl. ebd., 261.

zurückverwiesen, die aber unter unserem Blick nur wieder latent bedeutsam zu sein scheint und so weiter. Durch diese Dynamik entzieht sich der Kubus jeder endgültigen Festlegung auf entweder einen bestimmten Sinn oder auf die positivistische Feststellung seiner angeblich so evidenten Form. Einer für die Erfahrungsästhetik zentralen These zufolge muss nun gerade das Oszillieren zwischen Ding und Zeichen als ontologische Bestimmung des ästhetischen Gegenstands verstanden werden: Weder bloßes Ding noch reines Zeichen, ist der ästhetische Gegenstand als ästhetischer nur, sofern er durch diese – konstitutiv unabschließbare, weil nie objektiv beendbare – Dynamik ins Werk gesetzt bzw. als Kunst frei wird.<sup>13</sup>

Die Unabschließbarkeit des oben geschilderten Prozesses hat eine unendliche, aber keine beliebige Bedeutungsproduktion zur Folge. Nur im ästhetischen Diskurs können sich deshalb ästhetische Objekte als ästhetische zeigen. Das heißt auch: weil sie nicht jenseits ihrer historisch wandelbaren Erfahrung als ästhetisch dingfest gemacht werden können, ist der öffentliche ästhetische Diskurs, in denen diese sich jeweils manifestiert, nichts den ästhetischen Objekten bloß äußerliches, sondern für diese – immer wieder neu – konstitutiv.

Die Doppelpräsenz des Kunstwerks als Ding und Zeichen ist somit die Voraussetzung zum ästhetischen Diskurs und zur Bedeutungsproduktion. Entwickelt wurde die These der Doppelpräsenz an den Objekten der Minimal Art, die aufgrund ihrer formalen Einfachheit fortwährend als Ding und Zeichen lesbar sind. Strukturell trifft diese Lektüre aber auch auf alle anderen Kunstwerke zu.<sup>14</sup> Diese Doppelpräsenz wird auch auf einer zusätzlichen Ebene der Aktivität und Passivität abgebildet: das Objekt Kunstwerk stellt eine Distanz zum Betrachter (Subjekt) her. Es entzieht sich damit einer rein konsumierenden oder unmittelbaren verstehenden Verfügung. Dies ist ein struktureller Zug aller ästhetischen Erfahrung.

#### Die Unverfügbarkeit von Kunst

Die Auffassung der Unverfügbarkeit von Kunst geht auf Adorno zurück, der sagte, Kunst produzieren, heißt Dinge machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind. Sie impliziert die Alteritätserfahrungen von Künstlern, die im Schaffensprozess durchaus erwünscht ist und spricht gegen eine ‚Besitzlogik‘ von Seiten des Urhebers. Tatsächlich ist für das Gelingen von Kunst nicht nur eine Dimension wichtig, die sich in Begriffen von Künstlerintention, von Konzept, Verfahren oder Technik einfach in Formeln gießen lässt, sondern gleichsam ein Zug, der über diese Dimension hinausweist und sich einer solchen Verfügungslogik sperrt. Peter Sloterdijk drückt dies folgendermaßen aus: „Obwohl die Werke an das Begehren appellieren, ist ihnen die Hingabe an ihre Aneigner untersagt. Ihr Wert lebt davon, dass sie sich ihren Besitzern verweigern und auf weitere Angebote warten.“<sup>15</sup>

Der Kunsthistoriker Mario Perniola geht davon aus, dass sich Kunst niemals in Kommunikation auflösen kann, „weil sie einen nicht kommunizierbaren Kern hat,

---

<sup>13</sup> Rebentisch, Aktualität, 106.

<sup>14</sup> Vgl. Rebentisch, Autonomie, Abs. 4–6.

<sup>15</sup> Sloterdijk, 405.

welcher der Quell einer unendlichen Zahl von Interpretationen ist. So gesehen ist sie dem Realen verwandt, mit dem sie die schroffe und steinige Unzulänglichkeit gemein hat.<sup>16</sup> Dabei stellt Perniola den Begriff des Fremdwerdens (*estraniazione*) in den Mittelpunkt, das als Situation neue Horizonte öffnet.<sup>17</sup> „Autonomy is possible only through the indeterminate alterity the work represents ...“<sup>18</sup>, schreibt dazu J.M. Bernstein.

„Knechtisch“ oder „servil“ nennt Derrida mit einem Batailleschen Ausdruck diejenige Auffassung der Kunst, die sie entgegen ihrem „souveränen“ Gehalt zu einer begrenzten Diskursform neben anderen herabwürdigt. „Souverän ist die Kunst dagegen, weil sie die „Begierde nach Sinn“, die unsere nicht-ästhetischen Diskurse bestimmt, überwindet.<sup>19</sup> Aus dem oben aufgezeigten erschließt sich deshalb die Tatsache, dass zum Beispiel politische Kunst, die sich nur über Inhalte vermittelt, in der Regel „als Kunst“ nicht funktioniert. Rebentisch hat dafür den zutreffenden Terminus „inhaltistisch“<sup>20</sup> erfunden.

Für Hans-Georg Gadamer besteht das Wesen des Symbolischen oder des Symbolhaften gerade darin, dass es nicht auf ein intellektuell einzuholendes Bedeutungsziel bezogen ist, sondern seine Bedeutung in sich einbehält.<sup>21</sup>

Auch die Vorstellung, dass in dem „authentischen“ Kunstwerk die Künstlersubjektivität seines Schöpfers ihren Ausdruck findet, ist nicht zutreffend. Denn sonst wäre ja die Subjektverfügung über das Kunstwerk lediglich auf den Produktionsprozess verlagert worden.<sup>22</sup> Ästhetische Erfahrung ist gerade dann möglich, wenn das Subjekt gerade nicht in einem Verhältnis der Verfügung zum Objekt steht – und dieses entsprechend auch nicht in bloßer Objekthaftigkeit aufgeht.

Exkurs: Antinomie und Polysemie

Während das Autonomiemodell des ästhetischen Diskurses immer noch geltungsrelativ ist (es setzt sich zu nicht-ästhetischen Diskursen in ein Verhältnis), existiert als Antinomie dazu das Souveränitätsmodell, das im Gegensatz dazu alle außerästhetischen Diskurse sprengt und alle außerästhetische Vernunft verneint. Nach Christoph Menke muss eine zureichende Bestimmung der ästhetischen Erfahrung beide Modelle integrieren können.<sup>23</sup>

---

<sup>16</sup> Perniola, Mario: „Idiotie und Glanz in der aktuellen Kunst“. In: In Ders.: Die Kunst und ihr Schatten. diaphanes: Berlin 2003, 17–34, 31.

<sup>17</sup> Vgl. ebd.

<sup>18</sup> Bernstein, 38.

<sup>19</sup> Vgl. Menke, 192.

<sup>20</sup> Rebentisch, Aktualität, 115.

<sup>21</sup> Vgl. Gadamer, 49.

<sup>22</sup> Vgl. Rebentisch, Autonomie, Abs. 3.

<sup>23</sup> Vgl. Menke, 10.

Ein Einwand gegen eine ästhetische Erfahrung kann in der Polysemie gesehen werden. Die besagt, eine eindeutige Signifikantenselektion an ästhetischen Objekten sei nicht möglich, weil Verstehensvorschläge in ihrem ästhetischen Vollzug statt zur eindeutigen Identifizierung von Signifikanten zu einer immer weiteren Depotenzierung des Materials führen. Gegen diese Polysemietheorie führt Derrida allerdings die Prozessualität ästhetischer Erfahrung ins Feld.<sup>24</sup> D.h., der geführte und kontrollierte Fortgang der Erfahrung mindert die Gefahr der beliebigen Mehrfachbesetzung. Die Komplexität dieses Prozesses liegt darin begründet, dass „das ‚Werk‘ ja nicht ‚wirklich‘ das ist, was es darstellt, sondern nur imaginativ funktioniert, [es] verknüpft sich damit eine ganze Menge höchst subtiler philosophischer Probleme des seienden Scheins.“<sup>25</sup>

### **Betrachter und Kunstwerk**

Ein ähnlich dynamisches wie wechselseitiges Spannungsverhältnis wie zwischen Ding und Zeichen herrscht zwischen Betrachter und Kunstwerk. Es ist ebenfalls von unterschiedlichen Impulsen der Aktivität und Passivität bestimmt. Dies zeigt das eingangs geschilderten Beispiel des ‚Kubus‘ von Donald Judd. Dieses Objekt erwidert gleichsam den Blick des Betrachters, verlässt seine Objekthaftigkeit und dynamisiert das Verhältnis zum Betrachter.

Die ästhetische Erfahrung/Analyse benötigt diesen wechselseitigen Austausch. Und dieser ist immer an einem bestimmten historischen Zeitpunkt gebunden. Deshalb fällt das Ergebnis immer unterschiedlich aus: ästhetische Erfahrungen derselben Kunstwerke vor 30 Jahren waren anders als heutige. Aus diesem Grund ist sie ebenfalls stark (historisch) kontextabhängig – und eine Neubefragung immer wieder notwendig.

### **Fazit**

Kunstwerke besitzen eine ästhetische Autonomie. Diese wird vor allem durch das Oszillieren zwischen Ding und Zeichen im dynamischen und eigentlich unabschließbaren Prozess der Bedeutungsproduktion erkennbar. Der Vorgang der ästhetischen Analyse des Kunstwerks durch den Betrachter als Teil der Bedeutungsproduktion ist ebenfalls wechselseitig und dynamisch. Im historischen (Zeit)Raum ist dieser Prozess gleichsam nicht beendbar – jede Generation durchläuft diesen Prozess auf Neue und deshalb werden die ‚Ergebnisse‘ sich ständig verändern.

Aufgabe einer zeitgemäßen Kunstbetrachtung wäre nun, diese dynamischen sowie historisch verortbaren Beziehungsprozesse mit außerästhetischen „Bedeutungs“schichten wie z.B. De- und Kontextualisierung, Verweisstrategien und Institutional Critique gleichwertig zu kombinieren – oder etwas anders ausgedrückt mit Christoph Menke: „Im Prozess der souverän gewordenen, nicht mehr ästhetischen, sondern textuellen Lektüre des Ästhetischen werden ästhetische und nicht-ästhetische Diskurse zu ‚Gattungen‘ eines allgemeinen Textes.“<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Vgl. ebd., 86–87.

<sup>25</sup> Gadamer, 16.

<sup>26</sup> Menke, 194.