

Kunst. Bild. Wahrnehmung. Blick. Merleau-Ponty zum Hundertsten

Ort: Paderborn

Verlag: Wilhelm Fink Verlag

Jahr: 2010

Autor(en): [Antje Kapust](#), [Bernhard Waldenfels](#)

Autor der Rezension: Walter Siegfried

ISBN: 978-3-7705-4619-0

Umfang / Preis: 268 Seiten / EUR 32,90

Im März 2008 fand in Bochum die Tagung „Erfahrung von Kunst - 100 Jahre Merleau-Ponty“ statt. Der Ort der Tagung - Situation Kunst - hätte den geehrten Philosophen sicher sehr gefreut, denn, dem Namen entsprechend, ist dort Kunst ausgestellt, die das Situative gestaltet, also Betrachter und Umfeld ins Werk mit einbezieht. Anlass zur Tagung gaben spezifische Begegnungen mit Gegenwartskunst just an diesem Ort. Begegnungen, die Antje Kapust, die Mitherausgeberin (mit Bernhard Waldenfels), im einleitenden Text zur vorliegenden Publikation ausführlich schildert. Beide beschriebenen Kunst-Erfahrungen gehen über ein logisch diskursives Verstehen der Kunstwerke hinaus, erfassen die Autorin gleichsam hinterrücks und lassen ihren Leib reagieren, bevor sie die Zusammenhänge erkennen kann. Sie hat für dieses Phänomen auch einen Begriff kreiert, sie nennt es „Erfahrung signifikativer Überschüsse“. Die im Werk verankerten Überschüsse setzen – so Kapust - unvorhergesehene Dimensionen und teilweise auch Bedeutungen frei. Das Kunstwerk wirkt im ganzen Leib des Rezipienten, nicht nur im Gehirn. Für Merleau-Ponty, dessen Werk mit der Tagung geehrt wurde, ist der Leib als Ganzes „Werkzeug all meines Verstehens überhaupt“. Entsprechend weit verzweigt sind die Disziplinen der zur Tagung geladenen Referentinnen und Referenten und die im Buch versammelten einundzwanzig Texte, die in der vorliegenden Rezension nicht alle besprochen werden können.

Die durch den frühen Tod des Philosophen (1908-1961) unterbrochenen Gedankengänge sollen durch die im Jubiläumsband veröffentlichten Beiträge „sinnvoll und produktiv für neue Analysen“ (Klappentext) geöffnet werden. Der Band wird diesem Anspruch durchaus gerecht, allerdings empfehle ich dem Leser, besonders demjenigen, der den Jubilar und seine Schriften kaum kennt, an jener Stelle in die anspruchsvolle Textsammlung einzusteigen, an der er inhaltlich andocken kann, um dann von dort aus sukzessive den Kontinent des Merleau-Ponty zu entdecken.

Wunderbar anschaulich steht - ungefähr in der Mitte des Bandes – eine Reflexion über Panoramen, jene Bildinstallationen, in die man als Besucher ganz anders hineingerät als in die Bildwelt des klassischen Tafelbildes. Jörg H. Gleiter gelingt es in der Differenzierung dieser beiden Positionen (Panorama versus Tafelbild), das zentrale Moment der Wahrnehmungstheorie von Merleau-Ponty heraus zu arbeiten. Durch eine präzise Beschreibung dessen, was mit einem Besucher etwa des Jerusalem Panoramas zu Altötting geschieht, wird nachvollziehbar, wie sehr Wahrnehmung mit dem leiblichen Sein verknüpft ist, wie die „ganze, ungeteilte leibliche Anwesenheit“ gefordert ist. Natürlich nehmen wir als Betrachter eines gerahmten zentralperspektivisch konstruierten Tafelbildes auch als Leib wahr, aber wir stehen dabei, wie der Maler vor langer Zeit, still gestellt der Welt gegenüber. Beim Panorama dagegen schreiten wir in die gestaltete Welt hinein und erleben dabei das propriozeptive System des Leibes in Aktion. Die Verschränkung des Leibes mit der sichtbaren Welt wird spürbar, gerade auch, weil der wahrnehmende Leib in die wahrgenommene Kunstwelt hineingerät und damit selbst mit zum Objekt der Reflexion werden kann „... es fallen die Bildlichkeit des Dargestellten und die Zuständigkeit des Betrachters in Eines.“

Auch der Beitrag von Eva Schürmann „Möglichkeitsspielräume des Sichtbaren“ führt sinnfällig in die Denkweise von Merleau-Ponty ein, indem sie am Werk von William Kentridge die Verflechtungen von Selbst und Welt im Wahrnehmen zeigt. Kentridges Mut, zu warten, bis die Dinge sich von sich aus zeigen ist gleichsam praktizierte Phänomenologie in der Malerei. Schürmann zitiert dabei auch Matisse, der bei einem Film über sich entdeckte, dass seine Hand, bevor sie den Stift aufs Papier setzte, seltsame autonome Reisen unternahm. Hier war der Malende offensichtlich so offen, dass das Fremde in ihm, in seiner Hand anwesend sein konnte, damit, so Merleau-Ponty „das Gemälde schließlich das wurde, was es zu werden im Begriff war.“

Die im Kunstwerk aufgehobenen Bewegungen von Welt und Maler, die den Rezipienten über das Werk wieder mit Welt verbinden ist das Thema der Arbeiten von Lee Ufan. Der Künstler äußert sich im Sammelband einerseits selbst: „Eine solchermaßen entstandene Malerei erregt die Schwingungen der Luft in der Umgebung und den Atem des Raumes und wird dadurch zum Ort eines gesehenen

Körpers. Ich hoffe, dass die Kraft dieses Ortes, selbst wenn nur kurzzeitig, einen Weg zum Blick des Universums mit seiner großen Weite und Tiefe öffnen wird.“ Andererseits denkt sich Silke von Berswordt-Wallrabe in einen möglichen Dialog von Lee mit Merleau-Ponty hinein. Sie zitiert letzteren, wie er dafür plädiert, sich „auf den Boden der wahrnehmbaren Welt“ zu begeben und den Dingen „beizuwohnen“ um dann zu betonen, dass Lee ein solches „Beiwohnen“ in besonderem Maße praktiziert, „indem er sich den Dingen körperlich aussetzt und sich in seinem Handeln nicht zuletzt auch von ihren physischen Eigenschaften leiten lässt.“

So entdecken wir beim Lesen der verschiedenen Analysen - fast nebenbei – immer wieder Kunstwerke. Einmal sind es alte Bekannte in nuancierter Deutung, etwa Picassos Guernica in Görlings Text über Traumabilder; ein anderes Mal werden wir auf Raritäten hingewiesen. So wird das im Sammelband oft wiederkehrende Thema des Spannungsfeldes zwischen Sehen und Gesehenwerden in „Überkreuzte Blicke“ von Hans Dieter Huber an einem Film mit dem programmatischen Titel „Film“ abgehandelt. Das Drehbuch stammt von Samuel Beckett und wurde unter der Regie von Alain Schneider mit Buster Keaton realisiert. Huber weist am Exempel des Akteurs auf, dass jeder Versuch, sich selbst sehen zu können scheitern muss, weil der Zustand, der sieht getrennt ist vom Zustand, der gesehen wird: „Somit muss er (Buster Keaton), wann immer er in Erscheinung tritt, den Anschein erwecken, mit sich selbst eine Art Versteckspiel zu spielen.“ Was hier am wahrnehmenden Schauspieler aufgezeigt wird, gilt aber auch für die Welt als Ganzes, wie Huber mit George Spencer Brown argumentiert. Brown ist erstaunt darüber, dass die Welt so beschaffen ist, dass sie sich selbst sehen kann und beschreibt dann, wie der Teil der sieht, getrennt sein muss von jenem, der gesehen wird, dass also das, was sie sieht, nie das Ganze sein kann.

Und dieser Riss der Welt geht gleichsam durch uns als Sehende: „Das Sehen ... ist mein Mittel, von mir selbst abwesend zu sein, von innen her der Spaltung des Seins beizuwohnen, durch die allein ich meiner selbst innerwerde“ zitiert Oliver Fahle Merleau-Ponty. In seinen Erörterungen über das Verhältnis des Jubilars zum Film beschreibt Fahle die Möglichkeit, den Film nicht nur als anzuschauendes Objekt sondern auch als Subjekt der Wahrnehmung zu begreifen, als „ein Auge in den Dingen, eine bewegt bewegliche Form der Wahrnehmung, die Merleau-Pontys Ästhetik näher steht, als er diese zur Kenntnis nimmt oder nehmen kann.“

Da für Merleau-Ponty der Leib als Ganzes Werkzeug des Verstehens ist, kann das Sehen nur eines unter mehreren untersuchten Phänomenen im Sammelband sein.

Kirstin Westphal wendet sich der Stimme zu. Sie beschreibt im vergleichenden Nebeneinander von physiologisch-natürlicher und technisch-medialisierter bzw. künstlicher Stimme die zentrale Position des reflexiven Hörens. Sie weist dabei darauf hin, wie die immer perfekter werdenden künstlichen Rekonstruktionen von leiblichen Phänomen – wie etwa der Stimme – die physiologischen Vorbilder in den Schatten stellen und spricht folgerichtig von einer „Verschattung der natürlichen Welt“. Man kennt das Phänomen, man sitzt im Liederabend weit hinten und fragt sich, wo der Glanz und die Präsenz des Pianissimo (des gleichen Liedes mit der selben Interpretin) geblieben sind, die uns eben noch aus dem Autoradio entzückten.

Jens Roselt untersucht das Verhältnis von Schauspieler und Zuschauer im Wandel vom bürgerlichen Theater mit seinem Repräsentationsanspruch zum körperbetonten Theater mit seinen Affinitäten zur Performance. Einmal mehr wird deutlich, dass die Veränderungen im Werk (hier auf der Bühne) eine neue Haltung der Rezeption erzwingen, dass Zuschauer nicht mehr „intelligible Rezeptionsapparate“ sind, da ihre „Leiblichkeit konstitutiv für den Schauplatz des Theaters ist.“

Was zwischen Werk und Betrachter gilt, hat seine Entsprechung zwischen Schaffenden und Werk. Die Künstlerinnen und Künstler, die im Sammelband zu Wort kommen, betonen immer wieder das Hin und Her zwischen Werk, Wahrnehmung und Gestaltung. Ganz deutlich bei Maria Bussmann, die minutiös ihre Arbeit beschreibt: den philosophischen Text „Le Visible et l'Invisible“ (Das sichtbare und das Unsichtbare), mit einer Serie von Zeichnungen zu verbinden. Die Vorlage von Merleau-Ponty war ursprünglich eine lose Sammlung von 150 Manuskriptseiten, zum Teil beidseitig beschrieben. Bussmann nahm sich vor, einen Zyklus von ebenfalls 150 Blättern zu gestalten. Sie nennt es ein „konsequent durchgeführtes Spiel“ und ist am Ende davon überzeugt, dass die höchst-mögliche Annäherung an die Verflechtung von Sichtbarem und Unsichtbarem im Tun selber geschieht, also im Anfertigen der Zeichnungen. Das Prozessuale und das Performative gewinnen an Bedeutung.

Bei David Wood wird die Rolle des Kontextes deutlich. Seine nur zwei Stunden existiert habende „Angel Spiral“ changiert zwischen Performance und Werk. Man schaut fasziniert auf das Abbild der in der Landschaft spiralförmig ausgelegten Objekte, die in der Sonne funkeln, man ist (vom Künstler gewollt) an die noch real existierende „Spiral Jetty“ von Robert Smithson erinnert und findet sich mitten im Spiel von sichtbar – unsichtbar, existent – erinnert, damals – jetzt. Wood beschreibt dabei genau, wie sein kurz nach der Aktion aus der Landschaft sauber weggeräumtes konkretes Werk von der Landschaft, in der es realisiert wurde, unablösbar ist.

Es ist ein mit selten anzutreffender Konsequenz durchgeführtes, echtes Beispiel für ortsbezogene Kunst. Dieser Text, wie auch andere des Sammelbandes wurden von Antje Kapust [der Mitherausgeberin] ins Deutsche übertragen.

Die meisten Beiträge handeln zwar vom Sehen, aber da die Beispiele aus dem Bereich der Kunst nicht nur Tafelbilder zitieren, sondern auch Skulpturen, Panoramen, Installationen und Landart, gerät der Betrachter in Bewegung. Die kunsthistorische Verortung der Mobilisierung des Rezipienten vollzieht Friederike Wappler in ihrem Beitrag „Körper und Raum“. Dabei werden Schlüsselwerke von Robert Morris, Dan Flavin, Richard Serra und Maria Nordman besprochen, allesamt raumgreifende Installationen aus dem letzten Jahrhundert. Spannend zu lesen, was dabei für das US-amerikanische Kunstpublikum ein ins Englische übersetzter Aufsatz von Jean-Paul Sartre über Alberto Giacometti für eine Rolle gespielt hat; erhellend die Zitate von Robert Morris, die dessen zentrale Stellung in der Neudefinition von Skulptur untermauern.

Die Arbeiten von Serra und Nordman, die Wappner bespricht, wurden in der Situation Kunst in Bochum realisiert und ermöglichen die Untersuchung der Beziehungen von Werk Betrachter und Umfeld. Sie sind exemplarisch für die Anliegen des einzigartigen Kunstortes. Sie waren Ausgangspunkt der Erfahrungen signifikanter Überschüsse, die Kapust als Initialzündung zur Tagung beschrieben hatte und erfüllten so noch ein weiteres Anliegen der Situation Kunst, nämlich den wissenschaftlichen Austausch über Kunst anzuregen und zu fördern. Nach der Lektüre des Sammelbandes hat man nicht nur einen umfassenden und spannenden Katalog von Fragen zur Wahrnehmung kennen gelernt, man hat auch Lust nach Bochum zu fahren.

Diese Nachricht wurde redaktionell betreut von Jo Jonas.

URL zur Zitation: <http://www.theaterforschung.de/rezension.php4?ID=1023>

Copyright by www.theaterforschung.de