



**ROSA LUXEMBURG  
FOUNDATION  
BRUSSELS OFFICE**

## **ÜBERLEGUNGEN ZUR KUNST ALS „DRITTER ORT“ UND „LINGUA FRANCA“ DES INTERKULTURELLEN DIALOGS**

VON WOLFGANG SIANO, DEZEMBER 2011

I

Die Kunst im Sinne eines interkulturellen Dialogs ist Medium von Kommunikation und zugleich Kommunikation per se. Ihre mediatorische Dimension ergibt sich daraus, dass sie Resultat und Auslöser von gesellschaftlichen Prozessen ist, die auf der Produktion und Rezeption von künstlerischen Werken und Konzepten beruhen. Auf Grund dieser notwendigen Verbindung sind sie mehr als ‚nur‘ Kunst. Dieses ‚Mehr‘ ist ihr ‚Anderes‘, was daraus resultiert, dass die Gesellschaft nicht durchgängig in sich künstlerisch reflektiert ist; wäre sie es, gäbe es keine Kunst mehr. Die ästhetischen Modi und Strategien der Vergesellschaftung jedoch (ökonomisch, politisch, institutionell) sind Elemente und Strukturen der Realität, auf die die Kunst durchgreift und dadurch ihre eigene Realität hervorbringt.

Als ‚lingua franca‘ folgt die Kunst keiner feststehenden Grammatik. Vielmehr bezieht sie eine Vielzahl von Grammatiken aufeinander, deren Regeln in ihrer Rückbezüglichkeit auf die jeweils intendierten Vorstellungen und Konzepte auch eine Vielzahl von Anschlussmöglichkeiten eröffnen. Nicht alle sind von allen und von den einigen auch nicht in jeder Hinsicht zu verifizieren. Dennoch oder gerade deswegen bilden sich kunst- und lebensgeschichtliche Kontinuitäten, die als Verständigung über Gemeinsam-

keiten und/oder Verschiedenheiten der Weisen der Weltwahrnehmung - d.h. kommunikativ – erfahren werden können. Solche Verständigung befördert das Bewusstsein von Grenzen und – damit verbunden – der Geltungshorizonte von Eigensinn.

Die Genese des Eigenen folgt aus der Erfahrung der Fremdheit – der Fremdheit der vorgefundenen Welt ebenso wie der Sich-Selbst-Fremdheit als Korrelat zu dieser Welt und damit als Reflexionsraum von Selbstbehauptung. Die Kunst organisiert diesen Transformationsprozess, indem sie ihn darstellt, ihn offensichtlich macht. In ihr entfaltet sich das Verhältnis von Fremdheit und Freiheit, das in historischer Perspektive zwischen der künstlerischen Programmatik der ‚Verfremdung‘ bei Brecht und der politischen Programmatik der ‚Freiheit des Andersdenkenden‘ bei Rosa Luxemburg gespannt werden könnte. Die Konsequenz daraus wäre erst einmal, die ‚Fremdheit‘ positiv zu besetzen, nämlich im Sinne ihrer produktiven Reflexion durch Formen künstlerischer Praxis, die sie stark macht, ihr einen dynamischen Eigenwert verleiht.

II

In der Einleitung zu seinem Buch ‚Der Stachel des Fremden‘ zitiert B. Waldenfels M. Merleau-Ponty mit dem Satz: „Es geht darum zu lernen,

wie man das, was unser ist, als fremd, und das, was uns fremd war, als unsriges betrachtet.“<sup>1</sup> Das ist sicherlich seit der Romantik das entscheidende Programm zur Bewältigung der existentiellen Vereinzelung, die mit der Erfindung der bürgerlichen Subjektivierung einherging, und beides ist auf eine Weise auf uns gekommen, die uns deren Verhältnis immer wieder neu reflektieren lässt. Es kommt dabei auf dieses 'uns' an, das wohl sprachlich immer schon vorgegeben ist, das aber in der Praxis ebenso immer wieder neu aus der Asymmetrie der Vereinzelungen heraus bestimmt werden muss. Zu lernen wäre demnach wohl vor allem das Erlernen der Asymmetrie von Innen und Außen, von Ich und Welt, von Wir und Uns usw. als ein Modus der Transformation von Vereinzelung in eine Struktur kommunikativen Handelns.

Zur Verdeutlichung dieses Transformationsvorgangs gehen wir noch einmal in das Feld künstlerischer Praxis zurück. In ihr erfolgt ein Sich-selbst-setzen mit der Intention des Wahrgenommenwerdens. Ohne Wahrgenommenwerden keine Kunst und kein Selbstsein. Es ist ein Akt naturwüchsigen Eigensinns, der erst im bewussten Wahrgenommenwerden ein vernünftiges Syndrom ausbildet, nämlich die Anerkennung eines Aufeinanderverwiesenseins, das in dieser Anerkennung aus der Immanenz von Reiz-Reaktions-Schemata heraustritt und damit ein gesetzmäßiges, regelhaftes Verhältnis von Einschluss und Ausschluss, von Assoziation und Dissoziation o.ä. ausbildet.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> B. Waldenfels, *Der Stachel des Fremden*, S.9

<sup>2</sup> Die (künstlerische) Praxis, das Handeln übersteigt und durchkreuzt die subjektive Vorstellung, die sich aus der Relation von Einzelnem und Welt durch Erfahrung bildet. Der Vorstellung geht – als anthropologisches Moment – die Grunderfahrung der kommunikativen Struktur von Welt voraus, die Notwendigkeit, wahrgenommen zu werden. Sie gründet im intuitiven Wissen um die interaktive Struktur von Welt, das auf der Erfahrung des in der Not – der Schrei des Neugeborenen – Wahrgenommenwerdens beruht. (Im Denken erhält sich der Aspekt der Notwendigkeit.) Der Selbstbezug als Modus der Erfahrung von Erfahrung reproduziert zugleich, d.h. in jedweder Form, den inwendigen

Dissoziation und Assoziation mit der Außenwelt durchkreuzen die innere Kontinuität von Sinnlichkeit und Empfindung in wechselnden Relationen. Im Gefühl der Stimmigkeit oder des Gelingens einer künstlerischen Form erneuert sich die ursprüngliche Spontaneität des Eigensinns als existentielle Konstruktion. Sie intendiert die Durchgängigkeit des Wahrgenommenwerdens in der gebrochenen Reflexion von Abhängigkeit und Freiheitsdrang. Die Differenz von Selbstwahrnehmung und Fremdwahrnehmung ist schon im imaginären Raum der Selbstwahrnehmung zugrunde gelegt als ein vorreflexiver Modus des Selbstseins. Als bewusste, ‚erwachsene‘ Erfahrung kann sie jedoch nicht als spiegelbildliche Umkehrung im Sinne eines Inside-Out bzw. Outside-In gedacht werden. Vielmehr ist sie als Umkehrung wiederum asymmetrisch. Immer da, wo sie als Differenz zur Erfahrung kommt, ist sie in sich verrückt, nötigt zum Weiter- oder Umdenken.

### III

Der Begriff der Kunst ist daher im Sinne einer kulturellen Hegemonie ortlos geworden, seine legitimatorische Allgemeinheit nur transitorisch, nicht als eine übergreifende Einheit zu fassen. Zunächst ist er die Umfangsbestimmung aller in seinem Namen konzipierten oder realisierten Werke, die rückwirkend seinen Sinn beständig umformulieren – das, was die Kunst in Bezug auf sich selbst und als diese selbst in Bezug auf die Realität, von der sie unterschieden werden muss, geworden ist. Die Kunst ist, so verstanden, gleichermaßen dialogisch und monologisch. In dieser Relation und durch sie hindurch wirkt sie in den interkulturellen Dialog zurück. Der Begriff der Kunst wird durch die Dynamik dieser Relation strukturiert.

Die situative, ‚örtliche‘ Dimension der Kunst ist komplementär zu ihrer sprachlichen, zur Kunst als ‚lingua franca‘. In diesem Sprachbild sind die theologische (Latein) und die rationalistisch-aufklärerische (Französisch) Überlieferung

---

Bezug auf die ursprüngliche Ganzheit der intrauterinen Dyade, die im Austritt in die Welt gebrochen und auf diese Weise in die triadische Exposition individueller Reproduktion gestellt wird.

der letztbegründlichen Verständigungs- und Sinngebungsutopien zusammengezogen. Als Bild oder allgemein als Anschauungsform des Verhältnisses von Mensch und Welt ist die Kunst jedoch nur ein Moment, ein Zeitausdruck, der auch die auf Dauer gestellte Form temporalisiert. Sie kann nicht einfach wie ein Objekt vorgestellt werden. Sie muss als Prozess gedacht werden.

Diese Prozessualität bietet Anschlussmöglichkeiten sowohl für theologische wie für rationalistische Traditionen sinnlicher Anschauungen von Welt, ist aber zugleich der Modus, durch den die Weltbilder im Ganzen und tendenziell fortwährend verändert werden. Was in Kants interesselosem Wohlgefallen und der argumentativen Begründung von Geschmacksurteilen seinen Anfang nahm, nämlich eine Verschiebung der ästhetischen Vernunft – in Übereinstimmung mit natürlichen Wachstumsgesetzen – hin zu einer Teleologie der Selbstgesetzgebung der Kunst, nimmt seinen Fortgang in der Idee künstlerischer Produktion als einer Form der kommunikativen Vernunft. Auf diese Weise wird die Kunst zum gesellschaftlichen Ort der Einsicht in und der Verständigung über die in ihr vonstattengehenden und zur Erfahrung kommenden Veränderungen der Weltverhältnisse.

#### **IV**

Die Form des interkulturellen Dialogs, sofern er in Bezug auf und über die Kunst verläuft, bestimmt sich entsprechend der Gesetzmäßigkeit ihrer Prozessualität. Kunst als ‚dritter Ort‘: der unterscheidenden Verständigung, stellt Divergenzen als Frage-Stellungen und als Darstellungen in Relation. Die Kunst legt einen Schaltkreis zwischen Welt, Kunst und Person, der gleichermaßen funktional wie existentiell getaktet ist. Indem er funktional schließt, eröffnet er einen Horizont der existentiellen Rückkopplung. Daraus folgt keine Horizontverschmelzung zwischen den Intentionen des Kunstwerks und seinem allgemeinen Begriff, sondern die Eröffnung von Möglichkeiten zur Verständigung über die Verschiedenartigkeiten von Weltansichten.

Im Prozess der Vergegenwärtigung ästhetischer Intuitionen wird das Kunstwerk zur Objektivierung eines Prozesses, der sich in der Selbstbezüglichkeit seines konstruktiven Verlaufs zeigt. Die Fremdwahrnehmung dieses Verlaufs ist der Einstieg in die kommunikative Transformation der in ihm sich manifestierenden Weise der Weltwahrnehmung. Im reaktiven Moment der Zustimmung oder Ablehnung erneuert sich die individuelle Spontaneität ästhetischer Welt- und Selbstverhältnisse. Diese Spontaneität ist die Grundlage bzw. der Ursprung der Erweiterung sinnbildlicher Zusammenhänge in der überindividuellen Komplexität des Welt-Geschehens. Die Fülle des Umfangs solcher Erweiterungen ist zugleich eine Reduktion dieser Komplexität auf den anthropologischen Horizont des sinnlichen Vermögens der menschlichen Gattung.

Die Erneuerung bzw. Wiederherstellung lebensweltlicher Spontaneität vollzieht sich im Medium der Kunst als Veranschaulichung und – allgemeiner – als Versinnbildlichung von Differenzen. (Damit ist sie mehr und anderes als nur Symbol, sie kann aber die Dimension des Symbolischen, relational erweitert, mit in sich hinein nehmen.) Diese Differenzen sind doppelt konditioniert: einerseits aus der Erfahrung der Störung oder des Verlusts existentieller Selbstgewissheit, andererseits aus der Erfahrung der Nichtübereinstimmung der vorgefundenen Realität mit sich selbst im Sinne der durch sie geltend gemachten Rationalität. Aus dieser doppelten Differenz formt die Kunst als Medium eine eigensinnige Relation von Selbst- und Fremddifferenz, die als permanente Erneuerung bzw. Wiederherstellung von Weltaneignung durch Differentiation erscheint. Die Kunst erscheint und artikuliert sich als eine Folge modellhaft rekonstruierter Grenzerfahrungen<sup>3</sup>, die in spezi-

---

<sup>3</sup> Diese Argumentation ist der Versuch einer kunsttheoretischen Orientierung an dem Postulat der Orientierung an „Grenzverläufen zwischen System und Lebenswelt“, wie es Habermas für das politische Feld aufstellt: „Heute stellt sich die Frage, ob sich nach den alten Regeln der systemorientierten Politik ein neuer Kompromiss einstellen kann – oder ob das auf systemisch verursachte und als systemisch wahrgenommene Krisen eingestellte Krisenmanagement

fischer Rückbezüglichkeit auf die Art und Weise dieser Erfahrungen die in sich gleichzeitig bewie entgrenzende Funktion von Erfahrungen überhaupt vergegenwärtigt.<sup>4</sup>

## V

Die als Prozess zu verstehende Vergegenwärtigungsform dieser Modelle führt auf verschiedene Weise in den Kommunikationszusammenhang von Kunst zurück. Entweder schließen sie sich in ihrer Selbstbezüglichkeit differential an reale Prozesse gesellschaftlicher Funktionsabläufe an und initiieren aus solcher Rückbezüglichkeit eine erweiternde Veränderung dieser Funktionszusammenhänge oder sie koppeln sich über die Rückbezüglichkeit auf ihre Konstruktivität indirekt an die konstruktivistische Dimension von Gesellschaft als Modus ihrer Vergesellschaftung an, d.h. sie verbleiben innerhalb der Grenzen ihres Funktionsrahmens.

Diese Entgegensetzung ist jedoch nicht absolut. Sie entspricht einer komplementären Relation wie der von heiß und kalt. Das eine ist ohne das andere nicht denkbar, die Relation ist also konstitutiv für das eine wie für das andere. Es sind methodische, modellhafte Unterscheidungen, die die notwendigen Differenzen setzen - denn heiß ist nicht kalt - wobei sie in der, durch die Temperaturunterschiede gebrochenen Spiegelung dieser Differenzen die Prozessualität des Lebens in den Zwischenräumen der Unterscheidungen zur Erfahrung bringen.

---

unterlaufen wird durch soziale Bewegungen, die sich nicht mehr am Steuerungsbedarf des Systems, sondern an Grenzverläufen zwischen System und Lebenswelt orientieren.“ J. Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, S. 414

<sup>4</sup> „Das ästhetische Interesse ist eines an der Erfahrung um der Erfahrung willen: um willen der erfahrenden Begegnung mit der eigenen Erfahrung. ‚Erfahren!‘ – so, ohne weiteren Zusatz, lautet der ästhetische Imperativ. Darin liegt die Aufforderung, sich der Möglichkeiten der Freiheit unter den Bedingungen der je historischen Gegenwart in distanzierender Vergegenwärtigung zu besinnen. Diese Besinnung vollzieht sich vermöge einer Erfahrung mit der eigenen Erfahrung.“ M. Seel, *Die Kunst der Entzweiung*, S. 329.

Die existentielle Dynamik der Erfahrung (von Temperaturunterschieden) führt an die Grenzen des Erträglichen oder Zumutbaren, die konstruktive Geschlossenheit führt an die Grenzen dieser Geschlossenheit im Sinne der durch sie definierten Fähigkeit, (Temperatur-) Unterschiede zu machen oder zu benennen.<sup>5</sup> Übertragen auf die Prozessualität von Kunst heißt das, sie verläuft in der Rekursivität des Verhältnisses von der Realität, auf die sie sich bezieht und der Realität, die sie als künstlerisch reflektierte selbst setzt. Daraus ergeben sich, auf Grund der Verschiedenartigkeit der Reflexionsmöglichkeiten, eine Vielzahl von Verlaufsformen solcher Rekursivität, und sie verspringt in assoziativen Wendungen wie in gebrochenen Spiegelungen.

## VI

Kunst als Form kommunikativer Vernunft erscheint als sinnhafter Verlauf oder existentieller Zusammenhang solcher Sprünge und Brüche. Sie zielt derart auf die Möglichkeit von Einstellungswechseln als je spezifischem Grund der Offenheit für Erfahrung. Es ist die Offenheit, durch die sich die ursprüngliche Spontaneität erneuert, mit der die Erfahrung von Freiheit ebenso ursprünglich verknüpft ist. Beides erneuert aber auch die Einsicht in Grenzverläufe als Bedingung für ihre Veränderbarkeit. „Keine Freiheit ohne Kontingenzen: ohne die fort dau-

---

<sup>5</sup> Vgl. zum Problem der Differenz Erfahrung: Albrecht Koschorke, *Ein neues Paradigma des Kulturwissenschaft*, in: E. Esslinger, T. Schlechtriemen, D. Schweitzer u. A. Zons (Hrsg.), *Die Figur des Dritten*, S.11: „Effekte des Dritten“ treten differenztheoretisch auf, „wenn die Unterscheidung als solche zum Gegenstand und Problem wird. Zu den jeweils unterschiedenen Größen tritt die Tatsache der Unterscheidung wie ein Drittes hinzu, das keine eigene Position innehat, aber die Position auf beiden Seiten der Unterscheidung setzt, indem es sie zugleich verbindet und trennt: ein Drittes, das binäre Codierungen erst möglich macht, während es selbst als konstituierender Mechanismus gewöhnlich im Verborgenen bleibt.“ Ich stelle mir, daran anschließend, vor, die Kunst als ‚dritter Ort‘ des interkulturellen Dialogs ist die Tatsache der Unterscheidung, die zugleich verbindet und trennt und diese Tatsache zugleich in ihrer Form reflektiert.

ernde Nötigung zur Orientierung gegen den zufallenden Orientierungsverlust. Wer die Freiheit will, muss die Enttäuschung der Erfahrung wollen.“<sup>6</sup>

Die Erfahrung des Orientierungsverlusts ist zugleich eine Nötigung zur Freiheit. Die doppelte Perspektivität, die in der begrifflichen Paradoxie des zwanglosen Zwangs sich geltend macht, ist in der Freiheit der Kunst als Relation verschiedener, d.h. auch nichtbegrifflicher Reflexionsebenen zusammenzudenken. In der Autonomie ihrer Selbstbezüglichkeit erhebt die Kunst einen Anspruch auf Öffentlichkeit, der diese zugleich herausfordert wie verfehlt und sie gerade dadurch auch transformiert. Die bestehenden Trennlinien oder Grenzverläufe zwischen Kunst und Realität sind sowohl Bedingung für Orientierung wie auch Ursache für einen Orientierungsverlust, der zum Signum unsrer Zeit geworden ist.

Im Pavillon der Roma auf der diesjährigen Biennale in Venedig wird der Schriftsteller Salman Rushdie mit der Bemerkung zitiert: „Wer nicht verwurzelt ist, muss sich neu erfinden, eine neue Person werden – egal ob glücklich oder verflucht, er ist ein Massenphänomen unsrer Zeit.“<sup>7</sup> Nicht verwurzelt zu sein ist das Privileg des modernen Künstlers, nachdem er die Bindung an Altar und Krone hinter sich gelassen hat; es ist aber durchaus auch eine Not, die ihn oder sie in eine eigentümliche, durchlässige Parallelität stellt zur realen Not derjenigen, die ganz kunstlos aus gewohnten Lebenswelten gerissen sind und für sich neue Zusammenhänge schaffen müssen. Auf welche Weise der Zwang der Entwurzelung mit der Zwanglosigkeit des Nicht-verwurzelt-seins korrespondiert, ist zu einer beständigen Frage- und Darstellungsform der gegenwärtigen Kunst geworden.

Salman Rushdie ist als Künstler zur exilierten Person geworden, entwurzelt und verwurzelt zugleich – und das in doppelter Hinsicht: Die Person Salman Rushdie hat in sich ebenso das Verhältnis Künstler-Nichtkünstler zu strukturieren wie das zwischen seiner ehemaligen

Glaubenszugehörigkeit und der mit ihr verknüpften Nationalstaatlichkeit, aus der er exiliert ist. Als Person ist er die Resultante dieser Verhältnisse in einer eigenen, prekären Form von Offenheit und Zugehörigkeit. Das verweist darauf, dass im Begriff der Kunst heute die permanente Grenzüberschreitung zwischen Kunst und Realität als ihre performative Dimension reflektiert wird. Die Person des Künstlers wird zur Inkarnation des „dritten Orts“ interkultureller Kommunikation, zum Agenten der zwischenräumlichen Grenzverläufe zwischen „Lebenswelt und System“, so wie der amerikanische Künstler Robert Rauschenberg von sich als jemand gesprochen hat, der „in the gap between art and life“ produziert.<sup>8</sup>

Diese Dichotomie von Kunst und Leben hat sich seit Rauschenbergs Selbstwahrnehmung aufgelöst und erweitert zugleich in eine Vielzahl von Zwischenräumen. Sie müssen als jeweils spezifische Gleichzeitigkeit gedacht werden, können aber operativ nur in einer Folge von Handlungen zusammengeschlossen werden. Daraus entstehen neue Modelle von zu bewältigenden Zusammenhanglosigkeiten oder, positiv gesehen, differierender Perspektiven von Zukunftsoffenheit, deren Intentionen in neuen Formen kommunikativer Koordination aufeinander bezogen werden müssen. In ihnen werden wiederum neue und weitere Erfahrungshorizonte der doppelten Orientierung auf Kunst und Leben, privat und öffentlich, national und international usw. disponiert.

## VII

Zwar sind, wie G. Simmel gesagt hat, „Institutionen auf Dauer gestellt Provisorien, d.h. Konstruktionen der Beständigkeit, die eine Permanenz von Veränderbarkeit und Neuausrichtung gewährleisten“<sup>9</sup>, doch wie schwerfällig und dringlich zugleich diese Veränderbarkeit gehandhabt werden kann, zeigt die gegenwärtige Krise der Europäischen Union. Die venezianische Kunstbiennale hat diese Krise gespiegelt, und zwar in jener gebrochenen Weise, die Aus-

---

<sup>6</sup> Vgl. Anm. 4, S. 332

<sup>7</sup> Zitiert nach C. Lorch, Wir sind alle Roma, SZ, 4/5. 6. 2011

---

<sup>8</sup> R. Rauschenberg

<sup>9</sup> G. Simmel, Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, Leipzig 1908

druck der Unmöglichkeit ist, schlagartig eine neue Welt zu etablieren. Die Hauptausstellung, von der Schweizerin Bice Curiger kuratiert, stand unter dem Motto „Illuminazioni“ und sollte gleichermaßen das Licht der Aufklärung wie die Idee der Nation(en) beschwören, die ja traditionell in je eigenen Pavillons sich in Venedig darstellen können. In diesem Kontext nun muss die Etablierung eines eigenen Pavillons für die Roma gesehen werden, die schon als romantische Anschauungsform für eine Freiheit unterhalb oder diesseits des Industrialisierungsprozesses ästhetisiert worden sind, der den Nationalstaat, wie wir ihn heute erleben, erst hervorgebracht hat.

Romantische Anschauungsform und künstlerische Vorstellung sind nicht voneinander zu trennen und darin verweist das „Licht der Aufklärung“ zurück auf den Kunstbegriff, für den das Licht ebenso materielles Substrat wie ideeller Ausdruck für eine Erneuerung der Welt durch ästhetische Praxis ist. Diese Praxis verläuft entlang der Grenze zwischen Kunst und Realität derart, dass sie in ihrer Doppelstellung von Kunst als eigener Realität und Kunst als Relation zur Realität sowohl in den funktionalen Vorbehalt ihrer innerkünstlerischen Sphäre zurückgeführt werden kann als auch in die Realität jenseits ihrer Sphäre transformiert werden kann. Für diesen Schritt nun steht die Arbeit von Christoph Schlingensief, dessen Name mit der Gestaltung des deutschen Pavillons verbunden ist.

„Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir“ ist der Titel dieser Installation, die nach seinem Tod von seiner Witwe und der Kuratorin des Pavillons dort eingerichtet worden ist, und sie bezieht sich auf seine Auseinandersetzung mit seiner unheilbaren Krankheit. Er radikalisiert den Begriff der Kunst über ihren selbstbezüglich-aufklärerischen Anspruch hinaus, indem er den religiösen Ursprung des künstlerischen Rituals offenlegt und aus dieser Offenlegung heraus ihren weitergehenden Anspruch auf „Veränderbarkeit und Neuausrichtung“ reformuliert. Der bekannteste Ausdruck dieser Intention, die vor allem mit der Fluxusbewegung der 60er Jahre und seinem frühkindlichen Katholizismus in Verbindung

steht, ist das von ihm gegründete und nach seinem Tod von seiner Witwe weitergeführte Operndorf in Burkina Faso.

Diesen zwei Möglichkeiten, die genannte Doppelstellung der Kunst produktiv zu machen, hat sich der Kurator des italienischen Pavillons, Vittorio Sgarbi, mit seinem Beitrag „L'arte non è la cosa nostra“ vehement entgegengestellt. Die Schwierigkeiten, die sich aus der Bewältigung der Doppelstellung von Kunst ergeben, sind auch die Schwierigkeiten der allgemeinen politischen Entwicklung unter den Bedingungen der Globalisierung. Die Anspielung auf die Cosa Nostra als Ausdruck dafür, dass es womöglich ein geheimes Kartell von Strippenziehern gebe, die bestimmen, was Kunst sei und das Unverständnis, das aus einer rein lebensweltlichen Orientierung an der Kunst resultiert, verächtlich machen, ist natürlich ein Indiz für misslungene Aufklärung und Wut aus Überforderung. Doch eingebunden in den Gesamtzusammenhang der Darstellung und Reflexion weiterführender künstlerischer Strategien kann sie als Herausforderung für die Erweiterung der künstlerischen Strukturierung der Welt erfahren werden.

Die ‚Cosa Nostra‘ als unsichtbarer Dritter ist das verschwörungstheoretische Reversbild des Misslingens einer Aufklärung, deren Vernunftbegriff perspektivisch an der Verkopplung von paternalistischer Subjektivität und einer ihr korrelierenden politischen Struktur von Nationalität orientiert bleibt. Der Negation der nicht bewältigten, unanschaulichen Abstraktheit des allgemeinen Vernunftbegriffs entspricht die regressive Chaotik der provokativen Geste des im italienischen Pavillon ausgestellten Konglomerats von Kunstwerken, die den Kriterien privater Vorlieben folgend arrangiert und ausgestellt worden sind. Die Inszenierung ihrer in privatistischer Relativierung kurzgeschlossenen und in sich stillgestellten Selbstbezüglichkeit ist ein Akt doppelter Polemik, der über das Moment persönlicher Wut und Empörung zwar hinauszielt, sich in seiner Argumentationslosigkeit aber wiederum selbst relativiert.

## VIII

Im Kontext der Gesamtschau der Biennale verweist das argumentative Defizit dieser Selbstre-

lativierung – indirekt – einerseits darauf, dass die Kunst als Kunst gesellschaftlich ausdifferenziert ist sowie andererseits darauf, dass die Gesellschaft als Gesellschaft den inneren Zusammenhang ihrer systemischen Ausdifferenzierung nicht mehr übergreifend gewährleisten kann.<sup>10</sup> Die selbstbezügliche Ausrichtung der Einzelnen auf die jeweils partikularen Funktionsabläufe erzeugt in der Überantwortung an deren spezifische Verfahrenslogik tendenziell ein Gefühl existentieller Bodenlosigkeit. Erst die reflexive Brechung der in dieser Überantwortung sich mit vollziehenden perspektivischen Projektion weist einen Weg aus solcher Projektion heraus. Genau dies kommt an dem künstlerischen Projekt Christoph Schlingensiefs zur Erfahrung. Seine radikale Vergegenwärtigung des Existentials ‚Angst‘ in ihrer ‚privatistischen‘, aus Kindheitserinnerungen gespeisten Aneignung der institutionellen und liturgischen Funktion der Kirche eröffnet im ‚dritten Ort‘ der Kunst einen kommunikativen Raum mit Anschlussmöglichkeiten unterschiedlicher perspektivischer Intentionen.

Die Fähigkeit zum „Wechsel der rationalen Perspektiven“<sup>11</sup> geht einher mit einer Inversion der projektiven Dimension perspektivischen Handelns.<sup>12</sup> Für Chr. Schlingensief war mit die-

ser existentiellen Umkehrung ein ständiger Perspektivwechsel zwischen dem Kommunikationsraum der Kunst und dem ihr entgegenstehenden öffentlichen Raum nichtkünstlerischer Kommunikation verbunden. Damit führte er die Dynamik des Verhältnisses von Existentialität und Konstruktivität durch die Dimension des Existentiellen hindurch ins Offene der Erneuerung von Spontaneität als einem, vielleicht sogar dem wesentlichen Merkmal künstlerischer Arbeit.

Auf der anderen Seite führt die Dynamik solchen Verhältnisses auch durch die Dimension der Konstruktivität der Kunst in diese Zone der Erneuerung von Spontaneität. An den Umschlagspunkten der Extreme erleben wir eine Umkehrung der inneren Ausrichtung der Gegensätze, die in jedem Fall aufeinander bezogen bleiben. Wir können die Dimension der Konstruktivität vom Leben als Leben her denken – wie ich es für Schlingensief annehme -, und umgekehrt die des Lebens von der Konstruktivität der Konstruktivität her. Vom Ergebnis begegnen sich beide Strategien wieder im Bereich der Kunst als „drittem Ort“, unserem kommunikativen Raum unterschiedlicher kultureller Überlieferungen.

## **IX**

Die Umkehrung der inneren Ausrichtung der Gegensätze beruht auf einer medialen Verschiebung ihres impliziten Perspektivismus, die letztlich die Person des Künstlers als Inkarnation des „dritten Ortes“ mit einbezieht. Was den Künstler Christoph Schlingensief betrifft, so ist durch ihn dieser Aspekt hinreichend öffentlich geworden. Wie sich dieser Sachverhalt nun von der anderen Seite der Gegensätze her verstehen lässt, möchte ich im Folgenden an zwei Arbeiten von Thomas Schulz zeigen.

Bei diesen Arbeiten – „Faced Mirror“ von 1980 und „Freedom of Movement/Wohin die Welt Weicht“ von 2011 – ist die kritische Funktion von Kunst nicht wie bei Schlingensief an eine säkularisierte Heilslehre gebunden, sondern von den Grenzen oder Defiziten eines konstruktivistischen Weltverständnisses her zu verstehen. „Faced Mirror“ benennt als schwer

---

<sup>10</sup> J. Habermas: „Moderne Gesellschaften verfügen nicht mehr über eine zentrale Selbstreflexions- und Steuerungsinstanz.“, Der philosophische Diskurs der Moderne, S. 416

<sup>11</sup> M. Seel, in: Kommunikatives Handeln, ..., S. 66: „Die von Habermas angestrebte Auszeichnung eines bestimmten Verhältnisses (...) der Geltungsdimensionen, ..., kann nur die – nicht immer spielerisch ausübbar und nicht meta-argumentativ noch einmal kontrollierbare – Fähigkeit zum *Wechsel* der rationalen Perspektiven betreffen. Ein aus dieser Fähigkeit nicht nur im Argumentieren, sondern auch im Alltagshandeln mögliches Verhalten wäre nicht nur einfach – oder auch in unkritischer Weise mehrfach – *rational*, es wäre darüber hinaus *vernünftig*. Vernünftig ist demnach eine mehrdimensional geltungsorientierte Praxis...“

<sup>12</sup> Man sollte, in Anlehnung an Kants berühmtes Diktum und in optimistischer Übertreibung darauf hoffen, dass diese Inversion: sprich ‚Kopernikanische Wende‘ ein Massenphänomen unserer Zeit sein möge.

übersetzbarer Titel<sup>13</sup> genau die Differenz zwischen dem nicht fassbaren unendlichen Regress, den der sich spiegelnde Spiegel darstellt und dem verspringenden Augenblick, der über die Grenzen des Spiegels hinaus seine in wechselnden Perspektiven immer wieder neu zu fokussierende Umwelt von dem Regress der konstruktivistischen Unendlichkeit unterscheidet. Die Verkopplung der daraus resultierenden Zwischenräume bewirkt Einblicke in die Prozesshaftigkeit von Differentiation, von Unterscheidungen, durch die sinnliche Qualitäten (be)greifbar werden.

Thomas Schulzes auf filmische Visualisierung hin konzipierte Installation, die vor dem Hintergrund der damaligen Kämpfe um besetzte Häuser gesehen werden muss, führt einen doppelten Bewegungsablauf kontrastiv zusammen. Er wird in der einfachen Fahrt des Filmzooms, der von einer Baustelle im Stadtraum durch die Fensterscheibe in den Installationsraum führt, derart zusammengefasst, das dieser Zoom sowohl auf sich selber zurückweist wie auch die in ihm abgebildete Realität ins Verhältnis setzt zum Zerreißen der mit Drähten in den Raum gespannten und durch die Wand perspektivisch hindurch weisenden figürlichen Umrisslinie des Künstlers. In der Einheit der optischen Konstruktivität des Films werden zwei Modi von Projektionen in sich reflektiert, welche Reflexion von außen reflektiert in den empirischen Raum des Betrachters führt.

In dieser doppelten Reflexion erlebt sich der Betrachter zugleich in die Dramaturgie der die ab- und sprachbildliche Evidenz der filmischen Bewegung akustisch verräumlichenden Klänge und Geräusche gestellt. Durch sie wird die Inversion jenes metaphysischen Ineinanders von Innen und Außen, worin einmal das Kernstück der klassischen Überlieferung skulpturaler Anschaulichkeit bestanden hatte, zum unmittelbaren körperlichen Ereignis.

„ein körper  
verlässt den raum  
der raum folgt ihm  
geht vorher“

Diese Worte bilden die Nachschrift des Films, der mit Abrissgeräuschen und Werkzeugklängen im Echo einer Schwarzfilmsequenz endet. „Faced Mirror“ macht die Zerstörung nicht nur der skulpturalen Anschaulichkeit erfahrbar, sondern ebenso die Transformation des ihrer Überlieferung zugehörigen sozialen Raums.

Die mediale Verschiebung des impliziten Perspektivismus von Existentialität und Konstruktivität lässt zwischen der situativ gebundenen Installation von ‚Faced Mirror‘ und ihrer filmischen Visualisierung eine offene Relation von Kunst und Realität, von fiktiver Vorstellung und Empirie entstehen. Durch sie ist nicht nur der Künstler zur Inkarnation des ‚dritten Orts‘ geworden, sondern ebenso der Betrachter, dem die Unterscheidung von Kunst und Realität im grenzüberschreitenden Wahrnehmungsvorgang als Ansinnen aufgegeben ist. Der Nachvollzug der kunstimmanenten Reflexion des in der Produktion, d.h. der Ereignishaftigkeit seines Handelns sich selbst rezipierenden Produzenten übereignet dem Produzenten selbst eine produktive Funktion. Unabhängig davon, ob er nun die in diesem Nachvollzug gemachte Erfahrung in andere Wirklichkeitsbereich hinein weiterführt oder in je neue, eigene künstlerische Produktionen, das Verfahren des unterscheidenden Ins-Verhältnis-Setzens von Empirie und Fiktion führt in eine gedanklich unabschließbare, im praktischen Vollzug jedoch zugleich grenzsetzende und weichenstellende Triangulierung des Ineinanders von Existentialität und Konstruktivität oder, allgemeiner gesagt, der kommunikativen Vernunft.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Zur daran anschließenden Diskussion der „Vernetzung“ vgl. A. Koschoke, a.a.O., S. 20/21: „Denn auch Netze sind nicht aus Dyaden, die sich in selbstgenügsamer Reziprozität abschließen, sondern aus Beziehungsdreiecken geknüpft, die immer neue Triangulierungen hervor treiben und sich so wie von selbst multiplizieren.“ Daran anschließend, S. 21: „Sozialität stellt sich nicht allein über zwischen-

---

<sup>13</sup> Etwa: Der ins Auge gefasste, der in den Blick genommene, der darin sich spiegelnde Spiegel usw.



## X

Betrachten wir die doppelte Reflexivität des Transformationsprozesses zwischen Produzent und Rezipient noch einmal in Hinsicht auf das von Bice Curiger in ihrer Ausstellung „Illuminazioni“ thematisierte Ineinander von Aufklärung und Nationalität, so ergibt sich aus deren Verlaufsform eine Dynamisierung von Kunst als „drittem Ort“, die eine auffällige Parallele zur Transformation staatsbürgerlich-konstruierter Nationalität in die Verfasstheit einer transnationalen Demokratie aufweist. J.

---

menschliche Kommunikation her, sondern ebenso über den Umgang mit Dingen, die – als verbindende und trennende, begehrte und bedrohliche, inkorporierte und ausgesonderte, natürliche und artifizielle Elemente – ein eigenes Arsenal von Figuren des Dritten bilden.“

Habermas stellt dazu in seinem gerade erschienenen Essay „Zur Verfassung Europas“ folgende Überlegung an: „In Ausübung der Personalunion dieser beiden Rollen (Bürger der EU wie eines ihrer Mitgliedsstaaten zu sein) muss bereits den verfassungsgebenden Subjekten selbst zu Bewusstsein kommen, dass sie als Bürger auf den beiden über Parlament und Rat laufenden Legitimationsschienen eine jeweils andere Gerechtigkeitsperspektive einnehmen werden – die eines europäischen Bürgers und die des Angehörigen einer bestimmten Nation.“<sup>15</sup> Und weiter: „Aus der Retrospektive kann hingegen die Gründung der Europäischen Union so gedacht werden, dass sich die beteiligten Bürger (oder deren Repräsentanten) von Anbeginn in zwei *personae* aufspalten; dann tritt jede Person sich als europäische Bürgerin im verfassungsgebenden Prozess gewissermaßen selbst als Bürgerin eines jeweils schon konstituierten Staatsvolkes gegenüber.“<sup>16</sup>

Der sich selbst als Produzent wie als Rezipient gegenüberstehende ‚Kunst‘ – Bürger begegnet uns in Thomas Schulzes jüngster, 2011 in Wien realisierter Arbeit „Freedom of Movement / Wohin Welt Weicht“ abermals in gegenläufig perspektivierter doppelter Reflexion. Das anfängliche Konzept von „Faced Mirror“ ist voll entwickelt, nicht allein als künstlerisches sondern vorab schon als das einer virtualisierten Welt, die eine eigene Sphäre von Leere und Durchlässigkeit erzeugt hat. Die Referenz an einen anschaulichen Zusammenhang von Körper und Raum ist in der Wiener Installation vollends transformiert, der existentielle Horizont der Einzelnen ist auf die segregierten Zwischenräume einer Vernetzung verwiesen, die sich aus dem Ineinander von sichtbaren und unsichtbaren Drähten, sowie von elektronischen Impulsen gebildet hat.

Das ‚Licht der Aufklärung‘ interferiert in der Gleichzeitigkeit verschiedener Modi erhellender Projektionen: der Zeitblitz der Stroboskopanlage erzeugt künstliches Licht als Licht, das im Schattenwurf der den Innen(um)raum reflektierenden stereometrischen Elemente einen indi-

---

<sup>15</sup> J. Habermas, Zur Verfassung Europas, S.68

<sup>16</sup> A.a.O., S.69/70



„Freedom of Movement / Wohin Welt Weicht“ ist Teil des seit 1989 von Thomas Schulz verfolgten Projekts „The European Sculpture“, das, ausgehend von dem Bau des Euro-Tunnels zwischen Sangatte und Dover, die Idee von Skulptur aus der Erfahrung der realen ökonomischen und politischen Veränderung des Großraums Europa

rekten Widerhall ursprünglicher Plastizität erzeugt, die Metallbeschichtung des zweidimensionalen, mit einem Ventilator aufblasbaren Rettungssack fungiert als veritabler Spiegel, die Zahlenprojektion der Sitzverteilung des Europaparlaments repräsentiert die arithmetische Ordnung politischer Willensbildung und die filmische Projektion des Videos „Neuropäisch“ vergegenwärtigt die erzählerisch strukturierende, abbildliche Dimension von Erleuchtung.

Die „Welt weicht“ in einem Verhau von Interdependenzen, deren Gesamtorientierung einer erweiternden, zugleich rückbezüglichen Neuformierung, d.h. veränderter Weichenstellungen bedarf. Der ‚Verhau‘ ist jedoch als eine Spielform, nicht als katastrophisches Szenario zu verstehen. Die Freiheit der Bewegung ist genau die Freiheit, die es zu erhalten gilt. In der überkomplexen Verschränkung ihrer konstruktivistischen Ermöglichungsbedingungen werden zugleich die Grenzen ihrer Perpetuierung erfahrbar wie auch die Elemente ihrer Rekonstruktion bereitgestellt. Es sind die Zwischenräume dieser Elemente, aus denen heraus sich andere Zusammenhänge und Formatierungen entwickeln lassen.<sup>17</sup>

neu zu denken unternimmt. Blicken wir von der Wiener Installation auf den Begriff der Kunst als „dritter Ort“ und „lingua franca“, so erscheint er gleichermaßen sprachlos wie beredt. Seine Exposition erweitert und relativiert die Diskursivität von Sprache durch das Vorsprachliche, das Nichtsprachliche, das Stumme, das Eigensprachliche, was alles in andere Formen dieses Nichtdiskursiven, also in jeweils andere Formen von Kunst übersetzt werden kann. Daraus bildet sich die innere Seite von Kunst als „drittem Ort“ der Kommunikation, während die äußere Seite an die diskursive Unterscheidung von Kunst und Nichtkunst gebunden bleibt. Sie setzt sie voraus und verhandelt sie im Sprechen über Kunst immer wieder neu.

Rosa Luxemburg Foundation Brussels  
11, ave. Michel-Ange  
1000 Brussels, Belgium  
Tel. +32 (0)2738 7660  
Fax: +32 (0)2738 7669  
Email: info@rosalux-europa.info  
Web: www.rosalux-europa.info

<sup>17</sup> Vgl. dazu Thomas Bedorfs Charakteristik des Freiheitsbegriffs von E. Lévinas, in: Der Dritte als Scharnierfigur, a.a.O., S. 131: „Denn Lévinas’ „asymmetrische Intersubjektivität“ (E. L., Vom Sein zum Seienden, 1997) hat weder mit einem Determinismus noch mit einem Behaviorismus irgendwelche Ähnlichkeiten. Doch es bedeutet, dass die Freiheit keine Freiheit

eines autonomen Subjekts ist, sondern der kreativen Spielraum, der sich darin öffnet, die Antworten auf den Appell des Anderen jeweils erfinden zu müssen.“