

# Suhrkamp Verlag

## Leseprobe



Seel, Martin  
**Die Macht des Erscheinens**

Texte zur Ästhetik  
Mit Abbildungen

© Suhrkamp Verlag  
suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1867  
978-3-518-29467-3

suhrkamp taschenbuch  
wissenschaft 1867

Alle Wege der ästhetischen Wahrnehmung kreuzen sich in einer Aufmerksamkeit für das phänomenale Erscheinen der Welt – und damit in einer Vergegenwärtigung der vergehenden Gegenwart des menschlichen Lebens. Dieser Grundgedanke von Martin Seels vielbeachteter *Ästhetik des Erscheinens* wird in den Texten dieses Buchs theoretisch erweitert und an einem breiten Spektrum von Künsten und Künstlern kritisch erprobt: Sie sind Texte zur Ästhetik, deren Ästhetik auf den Rhythmus ihrer Gegenstände zu antworten versteht.

Martin Seel ist Professor für Philosophie an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main. Zuletzt erschien: *Sich bestimmen lassen* (stw 1589), *Ästhetik des Erscheinens* (stw 1641) und *Adornos Philosophie der Kontemplation* (stw 1694).

Martin Seel  
Die Macht des Erscheinens  
*Texte zur Ästhetik*

Suhrkamp

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

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1867

Erste Auflage 2007

© SuhrkampVerlag Frankfurt am Main 2007

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,  
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung  
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form  
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)  
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert  
oder unter Verwendung elektronischer Systeme  
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Printed in Germany

Umschlag nach Entwürfen von  
Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

ISBN 978-3-518-29467-3

I 2 3 4 5 6 – 12 II IO 09 08 07

# Inhalt

|                    |   |
|--------------------|---|
| Vorbemerkung ..... | 7 |
|--------------------|---|

## *Theorie*

|                                                                                                    |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Ein Schritt in die Ästhetik .....                                                               | 11  |
| 2. Ästhetik und Hermeneutik.<br>Gegen eine voreilige Verabschiedung .....                          | 27  |
| 3. Form als eine Organisation der Zeit .....                                                       | 39  |
| 4. Über die Reichweite ästhetischer Erfahrung .....                                                | 56  |
| 5. Inszenieren als Erscheinenlassen .....                                                          | 67  |
| 6. Über den kulturellen Sinn ästhetischer Gegenwart –<br>mit Seitenblicken auf Descartes .....     | 82  |
| 7. Die Macht des Erscheinens. Friedrich Nietzsches<br>ästhetische Marginalisierung des Seins ..... | 95  |
| 8. Vom Nutzen und Nachteil der evolutionären Ästhetik                                              | 107 |
| 9. Intensivierung und Distanzierung.<br>Stichworte zur ästhetischen Bildung .....                  | 123 |

## *Künste*

|                                                                                     |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 10. Platons Apologie der Literatur.<br>Eine kurze Lektüre des <i>Phaidros</i> ..... | 131 |
| 11. Räume im Raum der Gegenwart.<br>Über den Ort der Architektur .....              | 143 |
| 12. Realismus und Anti-Realismus in der Theorie<br>des Films .....                  | 152 |
| 13. Das Auto als Konzertsaal .....                                                  | 176 |
| 14. Die Idee der Musik .....                                                        | 184 |

## *Kritik*

|                                                                                                                   |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 15. Über einige Beziehungen der Vernunft zum Humor.<br>Eine Lektüre der <i>Korrektur</i> von Thomas Bernhard .... | 189 |
| 16. <i>Mein Jahr in der Niemandsbucht</i> .<br>Peter Handkes Komödie der Kontemplation .....                      | 207 |

|                                                                                                                           |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 17. Einiges zum Lob der Lakonie. Beim Lesen von<br>Botho Strauß' <i>Die Fehler des Kopisten</i> .....                     | 214 |
| 18. Das Anti-Terror-Gesetz der Komik.<br>Christoph Schlingensief verweigert den Ausbruch<br>der Kunst aus der Kunst ..... | 221 |
| 19. Das Wagnis des Scheiterns. Fassbinder-Notizen .....                                                                   | 228 |
| 20. Im Zweifelsgewinn. Jürgen Wiesners<br>fotografische Passagen zwischen Natur und Kunst .....                           | 237 |
| 21. Im Gegenlicht der Geschichte.<br>Matthias Holländers monumentale Studie<br>über die Gegenwart der Vergangenheit ..... | 252 |
| 22. Gestalten der Kritik .....                                                                                            | 259 |
| Nachweise .....                                                                                                           | 269 |
| Personenregister .....                                                                                                    | 271 |

## Vorbemerkung

Wie die übrige Philosophie ist die Ästhetik vorwiegend eine Tätigkeit der Selbstverständigung – darüber, wie wir uns in unterschiedlichen Bereichen unseres Erlebens und Handelns begreifen können und sollen. Die Ästhetik erkundet, warum uns an bestimmten Arten einer vollzugsorientierten Wahrnehmung etwas liegt, was diese gegenüber anderen Formen des Vernehmens und Verstehens vermag und folglich mit was für einem Bewusstsein unserer selbst und der Welt sie uns versorgt. Diese Untersuchungen kulminieren in einer Theorie der Kunst und der Künste – und zielen doch weit darüber hinaus: auf eine Vergegenwärtigung der vielfältigen Möglichkeiten, der Gegenwart eigenen und fremden Lebens anschaulich innezuwerden.

Im Konzert der Philosophie spielt die Ästhetik aber auch eine besondere Rolle. Anders als die theoretische Philosophie und stärker noch als die praktische hat sie die Möglichkeit und steht daher in der Pflicht, den Formen der Erfahrung und Einsicht, von denen sie handelt, Farbe zu verleihen. Ihr Zweck liegt nicht allein in ihr selbst, also in einer Aufklärung der Verhältnisse, um die es jeweils geht; sie muss sich nicht nur im Entwurf einer aufschlussreichen Sprache an ihren Gegenständen bewähren; sie sollte auch in der Lage sein, die Wahrnehmung ihrer Adressaten zu bereichern, indem sie starke Interpretationen ästhetischer Phänomene eröffnet und am besten enthält. Mit anderen Worten, sie darf auch verführen: zu Arten der Begegnung mit Ereignissen innerhalb und außerhalb der Kunst, die bis dahin so noch nicht absehbar waren. Erst wenn ihr dies gelingt, hat sie ihren Zweck ganz erreicht.

Die Mehrzahl der in diesem Band zusammengestellten Arbeiten habe ich in der Zeit vor und nach der Fertigstellung meiner im Jahr 2000 publizierten *Ästhetik des Erscheinens* geschrieben; sie bereiten deren Motive vor und verfolgen sie weiter, verleihen ihnen einen anderen Akzent und geben ihnen eine zusätzliche Wendung, erproben ihren Zugang an verschiedenen Künsten und lassen sich auf unterschiedliche Kunstwerke und Künstler ein. Die erste Gruppe der Texte beleuchtet die Macht und Magie des ästhetischen Erscheinens in Auseinandersetzung mit älteren und neueren Ten-

denzen der Ästhetik. Die zweite unternimmt unterschiedlich lange Exkursionen in das Feld der Literatur, der Architektur, des Films und der Musik. Die dritte Gruppe enthält Deutungsversuche zu Werken, die mich seit langem begleitet oder bei Gelegenheit meine Neugier erweckt haben. Das Buch endet mit einer kleinen Galerie heterogener Gestalten der ästhetischen, aber auch der philosophischen und politischen Kritik.

Ich danke Daniel Feige, Mara Springer, Sebastián Pereira, Christian Tedjasukmana und besonders Thorsten Sindermann für ihre unermüdliche Unterstützung bei der Redaktion des Bandes.

Frankfurt am Main, im April 2007

M.S.

# Theorie



## I. Ein Schritt in die Ästhetik

Wenn wir uns die Ästhetik für einen Augenblick als ein weitläufiges Gebäude vorstellen, an dem seit Jahrhunderten immer wieder gebaut worden ist, das zahlreiche Erweiterungen und Ergänzungen erfahren hat – sagen wir, als ein mit der Zeit etwas labyrinthisch gewordenes Museum: so ließe sich überlegen, an welchem seiner vielen Eingänge man sich am besten für eine Besichtigung verabreden sollte. Am einfachsten wäre es wohl, sich da zu treffen, von wo aus man leicht zu den wichtigsten Ausstellungsräumen, zum Café, der Garderobe, dem Kinosaal und dem Buchladen gelangen kann. Hätten wir Glück, wäre das der Haupteingang, an den einen die Ortskundigen ohnehin schicken. Aber so viel Glück haben wir nicht. In der Folge der Umbauten und Ausbauten ist die Idee eines Haupteingangs in Vergessenheit geraten; stattdessen gibt es zahllose Pforten, von denen aus die unterschiedlichen Einrichtungen mehr oder weniger gut erreicht werden können. Wir müssen uns also erst auf die Suche nach einem günstigen Eingang machen, der uns ohne Verirrungen ins Herz der Anlage führt.

Im Folgenden möchte ich berichten, was bei meiner Suche herausgekommen ist. Ich werde einen Eingang in die Ästhetik markieren, der uns ohne Umschweife in medias res zu führen vermag. Es geht mir dabei ausschließlich um eine solche Eröffnung, nicht hingegen um die vielen weiteren Schritte, die sich aus ihr ergeben.<sup>1</sup> Diesen Schritt in die Ästhetik werde ich hier auf eine exemplarische Weise vollziehen. An zwei Beispielen soll deutlich werden, wo ein günstiger Ausgangspunkt liegt. Wie bei unserem imaginären Gebäude freilich gibt es viele andere Zugänge, von denen manche kaum weniger einladend sein dürften; dieser aber ist es, den ich empfehlen würde – falls jemand danach fragen sollte.

### I. Eine topografische Skizze

Seit ihren platonischen Anfängen wird die philosophische Ästhetik von einer Alternative umgetrieben, die ebenso aufschlussreich wie

<sup>1</sup> Vgl. hierzu M. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, München 2000.

irreführend ist. Der ästhetischen Wahrnehmung wurde das Vermögen zugeschrieben, entweder einen besonderen Zugang zum *Sein* oder aber eine besondere Sphäre des *Scheins* zu eröffnen. In der ersten Denkfigur wird die ästhetische Wahrnehmung als eine Begegnung damit gesehen, wie die Dinge in Wahrheit liegen – als ein Durchbrechen scheinhafter Lebensverhältnisse. In der zweiten Denkfigur hingegen erscheint sie umgekehrt als eine Abwendung von der Stabilität der verlässlichen Welt – und damit als ein Durchbrechen der Macht des Wirklichen.

In meinen Augen ist dies einer der falschen Gegensätze, aus dem die Ästhetik herausfinden sollte. Der Ausweg wird sichtbar, sobald deutlich wird, dass die alternativen Wege nur Varianten eines dritten Weges sind, der längst schon begangen wird, wo sich Anschauung und Reflexion auf Pilgerfahrt zum Sein oder zum Schein befinden.

Die klassische *Ästhetik des Seins* versteht das ästhetische Geschehen als Offenbarung eines ansonsten verstellten höheren Sinns oder Seins. In der gegenwärtigen Diskussion spielt jedoch auch eine nicht-klassische, häufig medientheoretisch formulierte Variante eine große Rolle, die in den Objekten der Kunst eine Aufdeckung der *Konstruktivität* aller Verhältnisse des Wirklichen am Werk sieht. Beide Varianten einer Ästhetik des Seins aber nehmen an, dass in oder an der ästhetischen Wahrnehmung *allgemeine* Strukturen des Wirklichen erkennbar werden; an ihrer Verfassung werde eine Grundverfassung des Wirklichen sichtbar.

Eine *Ästhetik des Scheins* hingegen weist diese enge Liaison von Realität und ästhetischer Realität – und entsprechend: von ästhetischer, epistemologischer und ethischer *Theorie* der einen Realität – zurück. Für sie ist das Feld – oder radikaler: der Zeitraum – des Ästhetischen ein eigener Bereich, von dem aus nicht auf die Verfassung des Wirklichen zurückgeschlossen werden darf. Sie beschreibt den Prozess der ästhetischen Erfahrung als einen Eintritt in die Sphäre eines ansonsten missachteten Scheins, der außerhalb der Kontinuität des Seienden steht.

Jede dieser Positionen ist in sehr unterschiedlichen Varianten und mit einer sehr unterschiedlichen Bereitschaft zu Allianzen vertreten worden; man denke nur an Hegels wirkungsmächtige Rede von einem sinnlichen Scheinen des Absoluten, an Nietzsches Gedanken einer künstlerischen Freilegung des Scheincharakters

der kulturellen Welt oder an Blochs Ästhetik des Vorscheins einer künftigen besseren Gesellschaft. Dennoch ist mit der auf Platon zurückgehenden Fixierung auf Sein oder Schein eine höchst unglückliche Alternative gestellt. Ästhetisches Bewusstsein bahnt demnach entweder einen Weg zu einer höheren Realität oder aber einen Ausweg aus den Niederungen der Realität (oder es vollzieht beide Bewegungen zugleich). So oder so wird die ästhetische Wahrnehmung als eine Flucht vor der phänomenalen Gegenwart des menschlichen Lebens konzipiert. Ästhetisches Bewusstsein wird in beiden Perspektiven geradezu als eine Unaufmerksamkeit für das konkrete Hier und Jetzt der wahrnehmbaren Welt verstanden.

Diese desaströse Konsequenz sollten wir nicht akzeptieren. Denn vieles spricht dafür, das ästhetische Bewusstsein als eine ausgezeichnete Form der Anschauung von Gegenwart zu verstehen. Auch wenn es vergangene oder künftige Gegenwarten sind, die in ihrer Unübersehbarkeit zur Wahrnehmung kommen, so bedarf es hierzu doch einer Situation, die in ihrer je eigenen Augenblicklichkeit wahrgenommen wird. Diese Hinwendung zur Gegenwärtigkeit von etwas Gegenwärtigem, so möchte ich behaupten, ist ein Grundantrieb aller ästhetischen Wahrnehmung. Das ästhetische Bewusstsein nimmt das Wirkliche in der Besonderheit seines sensitiven Sichdarbietens wahr, und das bedeutet: in der Simultaneität und Momentaneität, in der es sich dem sinnlichen Vernehmen darbietet. In dieser Perspektive wird die ästhetische Wahrnehmung als Eröffnung einer Zone des Erscheinens verstanden, in der sich das Wirkliche von einer anderen, ansonsten unzugänglichen Seite zeigt. Weder das fixierbare Sein noch der irrealer Schein, sondern eine momentane und simultane Fülle des Erscheinens machen den ersten Fixpunkt des ästhetischen Verhaltens aus.

Der Grundgedanke ist einfach der, Kants Wendung von einem »Spiel der Erkenntnisvermögen«, die ja zunächst nicht viel mehr als eine terminologische Metapher ist, in eine Bestimmung zu übersetzen, die das »subjektive« wie das »objektive« Element der ästhetischen Praxis gleichermaßen umfasst. Es kommt darauf an, ästhetische Wahrnehmung von ihren Objekten und die ästhetischen Objekte von ihrer Wahrnehmung her zu verstehen. Im Einklang mit dieser Forderung lässt sich sagen: Ästhetische Wahrnehmung ist *Aufmerksamkeit für ein Spiel der Erscheinungen*. Dieses Ineinander und Miteinander von Erscheinungen entzieht sich – wie Kant

in der *Kritik der Urteilskraft* einleuchtend ausgeführt hat – sowohl der theoretischen wie der praktischen Verfügung. Trotzdem handelt es sich weder um eine Schimäre noch um eine Projektion – und erst recht nicht um eine Täuschung. Denn für jeden, der hören und sehen (und darüber hinaus fühlen, riechen und schmecken) kann, ist diese im Ganzen unbestimmbare Interaktion sinnlich unterscheidbarer Aspekte da. Wir nehmen hier keine *andere* als die Welt der sinnlichen Objekte wahr, aber wir nehmen sie durchaus *anders* wahr: mit einem gesteigerten Gefühl für das Hier und Jetzt der Situation, in der sich die Wahrnehmung ereignet.

Was hierbei vernehmlich wird, ist ein Zusammenbestehen von Aspekten, die *im einzelnen* durchaus bestimmt werden können. Die Erscheinungen, die dabei ins Spiel kommen, sind nicht »unbestimmte Gegenstände der empirischen Anschauung«, wie es zu Beginn der *Kritik der reinen Vernunft* heißt,<sup>2</sup> sie sind begrifflich bestimmbare und häufig in der Anschauung bestimmte Objekte oder Aspekte der Wahrnehmung. Wenn ich den Flug einer Plastiktüte ästhetisch betrachte, betrachte ich den Flug einer Plastiktüte – und es tut der Intensität meiner Betrachtung keinerlei Abbruch, dass ich weiß, was für ein Objekt ich da sehe. Nicht ein *vor* aller Verstandestätigkeit gefasster Begriff der Erscheinung, sondern ein Begriff des begrifflich *erfassbaren* Gegebenen ist der angemessene Ausgangspunkt einer Analyse der ästhetischen Wahrnehmung. Alles aber, was im Gebrauch von Wahrnehmungsprädikaten erfasst werden kann, kann zugleich in einer Besonderheit wahrgenommen werden, die begrifflich gerade nicht ausschöpfbar ist. Sobald wir hierauf achten, kommt es nicht auf die Fixierung eines *Soseins*, sondern auf ein Spiel von *Erscheinungen* an – wir nehmen die empirische Welt im Glanz ihrer konstitutiven *Unterbestimmtheit* wahr.

Das ästhetische Erscheinen ist nicht primär Erscheinen von etwas, sondern ein Erscheinen seiner selbst. Als »es selbst« erscheint etwas, das nicht lediglich *als etwas* oder als Zeichen für etwas *anderes* aufgefasst wird. Aller Vorschein oder Anschein im Feld des Ästhetischen ist von einem Erscheinen her zu verstehen, das nicht schon in der Funktion einer offenbarenden oder illuminierenden *Darbietung* steht. Alles ästhetische Zeigen entspringt einem *Sich-zeigen*, das nicht immer zugleich ein intentionales Zeigen enthält.

2 I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, in: ders., *Werke in zwölf Bänden*, hg. v. W. Weischedel, Frankfurt/M. 1968, Bde. III u. IV, Bd. III, 69 (B 33), vgl. B 94.

Aller ästhetische Schein entspringt einem Erscheinen, das selbst nicht scheinhaft ist. Darum, so meine ich, lassen sich die unbestreitbaren Einsichten sowohl einer »Ästhetik des Seins« als auch einer »Ästhetik des Scheins« erst auf dem Boden einer *Ästhetik des Erscheinens* plausibel formulieren.

Diese darf sich nicht auf die Kunst beschränken, gerade wenn sie der Besonderheit der Künste gerecht werden will. Die Darbietung von Kunstwerken operiert im Medium eines bedeutungshaften Erscheinens, das nur *zusammen* mit elementaren, nicht auf Zeigehandlung und Zeichenbildung gerichteten – und damit nicht bedeutungshaften – Prozessen des Erscheinens analysiert werden kann.<sup>3</sup> Natürlich ermöglichen die Werke der Kunst häufig eine dichte Erkenntnis; sie können Wissen vermitteln, ebenso wie ihre Wahrnehmung oft ein besonderes Wissen verlangt. Und natürlich operiert die Kunst vielfach mit Elementen des Scheins; sie fingiert Zustände, denen außerhalb dieser Fiktion keine Realität entspricht. Aber ein tragendes Element auch der Wahrnehmung der Werke der Kunst – und darum ein günstiger Anfangspunkt auch ihrer Theorie – ist die Aufmerksamkeit für die phänomenale Individualität ihrer Gebilde.

Der erste Schritt in die Ästhetik sollte daher dieser Aufmerksamkeit gewidmet sein. Er richtet sich auf das, was sie für eine und wofür sie eine Aufmerksamkeit ist. Die Objekte dieser Wahrnehmung können ganz beliebige Objekte sein – ein Ball, ein Baum oder eine Autowaschanlage. Trotzdem vollziehe ich diesen Schritt hier an zwei *künstlerischen* Beispielen – zum einen, weil auch sie individuelle Wahrnehmungsobjekte sind, und zum andern, weil sie den darstellungspraktischen Vorteil haben, ästhetisch noch etwas mehr als das zu sein.

## 2. Eine Plastiktüte in freiem Flug

In dem Film *American Beauty* von Sam Mendes (USA 1999) gibt es eine kurze Sequenz, die all den Ruhm verdient, der dem Werk im Übermaß zuteil geworden ist. Es ist die Videoaufnahme einer

3 In der Notwendigkeit dieser Verbindung liegt das Recht der komparativen und komplementären Behandlung von »Natur« und »Kunst« in den Ästhetiken des 18. und 19. Jahrhunderts; vgl. M. Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt/M. 1991, Kap. V.

Plastiktüte, die sich in einer zirkulierenden Luftströmung bewegt. In der Mitte des Films ist sie etwa 80 Sekunden lang zu sehen. Am Ende, während aus dem Off der Epilog der toten Hauptfigur zu hören ist, wird für 20 Sekunden eine andere Passage aus diesem Film im Film gezeigt.

Dieses Video ist auf eine ebenso eindeutige wie komplexe Weise in die Fiktion des Films eingebettet. Die Aufnahmen entstammen dem mit einem Camcorder verfassten Videotagebuch des 18-jährigen Ricky, in dem er alles verzeichnet, was ihm bemerkenswert erscheint. Wenn der Film eine Situation aus der Perspektive von Ricky zeigt, zeigt er die Videobilder, die dieser von einer Situation aufnimmt und im Display seiner Kamera verfolgt. Durch die Videoaufnahmen, die Ricky von Jane, der Nachbarstocher, macht, erfahren die Zuschauer von seinem Interesse an ihr. Als Jane zum ersten Mal zu Ricky aufs Zimmer kommt, spielt er ihr das Plastiktütentvideo vor. Die gesamte Aufnahme, so erzählt er, sei 15 Minuten lang. Während die beiden Jugendlichen das Video sehen, knüpfen sie die einzige noch nicht zerstörte Beziehung des Films. Auch das nochmalige Zitat am Ende des Films gibt ein positives Bild. Die Sequenz mit der schwebenden Tüte belegt hier die von dem toten Helden geäußerte Auffassung der Schönheit eines Lebens, das sich von den Zwängen der Konvention und der Routine befreit und für die Erfahrung des Augenblicks öffnet – eine Erfahrung, die der Sprechende bekräftigt, obwohl sie ihn das Leben gekostet hat.

Der Film ist jedoch im Rahmen meines Beispiels nur als Kontext des Videos wichtig. In diesem verfolgt die Kamera eine weiße Plastiktüte vor dem Hintergrund einer roten Backsteinmauer, die von weißen Pfeilern unterteilt wird. Die Tüte kreist zunächst über die mit grauen Platten gepflasterte Fläche vor dieser Mauer. Das Pflaster ist zum Teil mit Herbstlaub bedeckt, das sich ebenfalls im Wind bewegt. Nach kurzer Zeit erhebt sich die Tüte – nicht aber das Laub – vom Boden, um in kreisenden Bewegungen auf und ab zu schwingen und sich, verfolgt von der Kamera, nach links die Mauer entlang zu bewegen. In der am Ende des Films eingespielten Sequenz zoomt sich die Kamera näher an die Tüte heran, so dass nur noch die Wand und das sich davor in der Luft herumwendende Objekt zu sehen sind.

Das Video ist durchweg stumm. Weder das Geräusch des Windes noch das Rascheln der Tüte noch sonst ein Laut sind zu hören. Die

Szene bleibt ganz isoliert. Der festgehaltene Vorgang spielt sich wie in einem Niemandsland ab; es könnte sich um die Wand eines Einkaufszentrums außerhalb einer Stadt handeln, aber darüber geben die Bilder keine Auskunft.

Sie geben überhaupt keine Auskunft. Sie geben ein einmaliges Ereignis wieder, indem sie es durch die Führung der Kamera verfolgen. Diese verweilt bei der Bewegung, die sie mit ihrer eigenen, durch Schwenk und Zoom erzeugten Bewegung verfolgt. Diese Konzentration ist der ästhetische Sinn dieser Aufnahme. Es geht um nichts weiter als darum, etwas im Prozess seines Erscheinens zu vernehmen. Soweit und sobald etwas so aufgenommen wird (mit welchem Sinnesapparat auch immer), befinden wir uns in einem Zustand ästhetischer Wahrnehmung. Das Video exemplifiziert einen Zugang zur äußeren Welt, der in aller ästhetischen Aufmerksamkeit im Spiel ist. Sie lässt sich auf die phänomenale Individualität – und damit: auf die unreduzierte sinnliche Gegenwärtigkeit – ihrer Gegenstände oder Umgebungen ein.

Natürlich können wir dabei oder danach auch allerlei feststellen, so wie ich es in der Beschreibung der Szene getan habe: dass da Laub am Boden liegt, dass da Platten verlegt sind, dass da weiße Pfeiler sind, dass die Tüte sich so und so bewegt, usw. Würden wir die Sequenz in eine Folge stehender Bilder auflösen, könnten wir minutiöse Studien über die Aerodynamik einer Plastiktüte oder die Zufallschoreografie des Laubs am Boden anstellen. Das alles kann man machen, so wie man mit jedem ästhetischen Objekt etwas machen kann, das seiner ästhetischen Auffassung entgegensteht. (Prinzipiell kann jedes ästhetische Objekt nichtästhetisch traktiert werden und jedes nichtästhetische ästhetisch.) Das ist aber nicht der ausschlaggebende Sinn der Aufnahme – weder der, in dem Ricky sie aufgenommen hat und nun vorführt, noch der, in dem das Video im Film verwendet wird. Das Video ist eine Ikone der ästhetischen Anschauung selbst.

Alles und jedes, das überhaupt wahrnehmbar ist, kann in seinem Erscheinen wahrgenommen werden. Wir müssen nur auf sein je gegenwärtiges, jeweils hier und jeweils jetzt erfahrbares sinnliches Gegebenheit achten. Dann tritt es uns in einer phänomenalen Fülle – und damit in einer ansonsten missachteten Dimension seiner Wirklichkeit – entgegen, mit deren Wahrnehmung wir uns Zeit für den Augenblick nehmen.

Die Betonung der Wirklichkeit des Erscheinens ist freilich im Blick auf unser Video mehrdeutig. Denn wir haben es hier mit drei solcher Wirklichkeiten zu tun. Das Video ist Wiedergabe eines realen Vorgangs; was wir aber sehen, ist nicht dieser Vorgang, sondern ein Video; ein Video jedoch, dessen Bilder ihrerseits gefilmt worden sind, und zwar so, dass sie jederzeit als Videosequenzen im Unterschied zu den gefilmten Sequenzen erkennbar sind. (In der Fiktion des Films bedeutet dies: als subjektive *Darstellung* von Wirklichkeit im Unterschied zur dargestellten *Wirklichkeit*). Sowohl das *im Video* sichtbare Geschehen als auch das Geschehen *des Videos* als auch das Geschehen der Darbietung des Videos *als* eines Videos können wir als ein Spiel von Erscheinungen beschreiben. Unsere minimale Bestimmung bleibt diesen Unterschieden gegenüber neutral. Gleichgültig, ob wir es mit einem Ausschnitt der Realität zu tun haben, mit einer Darbietung von Realität oder mit der Darbietung einer Darbietung – was wir wahrnehmen, wenn wir etwas ästhetisch wahrnehmen, ist ein Spiel von Erscheinungen, das niemals nur Schein, sondern ein Ineinander und Miteinander phänomenaler Aspekte ist.

Ob wir den Tanz einer Plastiktüte oder das Bewegungsbild eines solchen Tanzes sehen oder das Bewegungsbild eines Bewegungsbildes einer tanzenden Tüte – das sind allerdings gravierende Unterschiede. Denn in jeder der fraglichen Situationen kommt etwas durchaus anderes zur Erscheinung. In der Szene, in der die Videoaufnahme entstanden ist, wären andere Sinne als nur das Auge an der Wahrnehmung beteiligt gewesen: auch Gehör, Gefühl und Geruch wären mit von der Partie gewesen. Vor dem Video dagegen sehen wir eine bewegte Choreografie von Farben und Formen, die wir als geübte Bildbenutzer als Flug einer Plastiktüte wahrnehmen; wir verfolgen zugleich die Choreografie des Videos, das unsere Wahrnehmung auf die Tüte lenkt, die sie zum Helden ihrer Erkundung macht. (Das Video ist keineswegs nur, wie Ricky es Jane gegenüber behauptet, ein schwacher Abglanz des wirklichen Geschehens; es transformiert dieses in ein lautlos-belebtes Ornament.) Im Kinofilm, der uns ein Video präsentiert, sehen wir, was auf dem Video zu sehen ist; wir sehen aber auch das grobkörnige Videobild und fassen es darüber hinaus als Ausschnitt aus einer sehr viel längeren Aufnahme auf, von der wir gerade mal ein gutes Fünftel gezeigt bekommen. Wir imaginieren

ein Videokunstwerk, das mit artistischen Mitteln eine Schule des Sehens formuliert.

Welche dieser Sensationen wir aber auch suchen mögen, jedes Mal müssen wir uns am Schauplatz des Erscheinens treffen. Das heißt nicht, dass die Aufmerksamkeit für das Erscheinende der Anfang jeder ästhetischen *Wahrnehmung* wäre. Denn das ist nicht immer so. Die ästhetische Wahrnehmung kann anfangen, wo immer sie will – bei der Lektüre einer Kritik oder einer Theorie, beim Aufwachen im Zug oder mit dem Besteigen eines Bergs. Wie immer sie aber einsetzen mag, es ist das innere Ziel ihrer Vollzüge, auf eine Gegenwart von Erscheinendem aus zu sein. Weil das so ist, tut die *Theorie* dieser Wahrnehmung und ihrer Objekte gut daran, ihre Analysen bei der Präsenz des Erscheinens zu beginnen.

Früher oder später aber muss diese Theorie Unterschiede machen, die in dieser minimalistischen Urszene der ästhetischen Wahrnehmung alle schon angelegt sind.

Ihr Vollzug kann – erstens – *nichts weiter* sein als eine Konzentration auf das sinnlich Erscheinende. Dann gilt ihre Aufmerksamkeit einem *bloßen* Erscheinen. Ricky irritiert seine Umgebung unter anderem dadurch, dass er auch Abseitiges für sich genommen betrachtenswert und darin schön findet. Er berichtet Jane, dass er einmal eine erfrorene Pennerin gesehen und gefilmt habe. Warum er das getan habe, fragt sie ihn. »Because it was amazing«, gibt er zur Antwort. Ricky vertritt eine Ästhetik des kontemplativen Staunens über die Dinge der Welt und des Lebens. In diesem Sinn deutet er auch sein Dokument der fliegenden Plastiktüte: In seinem ganzen Leben, sagt er, habe er nichts Schöneres gesehen. Für die beiden Jugendlichen ist gerade das Bedeutungslose, Symbolfreie, Unschuldige der Szene wichtig. In diesem Sinn erfahren sie den Flug der Plastiktüte als etwas absolut Schönes, wie es in einer profanen Welt nur im Bereich des *garbage* zu finden ist.

Zugleich aber schafft das Video – zweitens – eine besondere Atmosphäre zwischen den beiden. Sie spüren, dass sie sich in der Bewunderung dieses losgelösten Ereignisses einig sind, das für sie so zum Ereignis einer Loslösung aus ihrer deprimierenden Lebensumgebung wird. Im Blick auf das Video kommen sie sich in einer Weise näher, wie es ihnen im direkten Gegenübersein sehr viel schwerer gefallen wäre. Während sie auf den Monitor schauen und Ricky von dem Erlebnis der Aufnahme des Videos erzählt, ergreift

Jane Rickys Hand; wenig später küsst sie ihn. Nicht nur hat das Video die Szene, in der es entstanden ist, in einen schwerelosen Tanz der Elemente verwandelt – in der gemeinsamen Wahrnehmung verwandelt sich dieser in ein *atmosphärisches* Erscheinen, das auf anschauliche Weise mit der Lebenssituation der Betrachter korrespondiert.

Die Zuschauer des Kinofilms schließlich können das Video nicht nur als Augenblick eines bloßen Erscheinens, auch nicht nur als eine atmosphärische Veränderung einer Situation (sei es diejenige der Figuren oder ihre eigene), sondern überdies – drittens – als künstlerische *Präsentation* einer Art der Weltbegegnung erfahren, und somit als Prozess eines *artistischen* Erscheinens. Sie sehen das Fragment eines Videokunstwerks, das einen Teil seiner Faszination gerade daraus bezieht, dass es innerhalb des Spielfilms nur in Bruchstücken zur Anschauung kommt.<sup>4</sup> Wie jedes künstlerische Fragment will auch dieses vom Betrachter weitergedacht werden; es leitet die Imagination über die Grenzen des Wahrnehmbaren hinaus. Durch den Fragmentcharakter wird zugleich das Improvisatorische der Aufnahme betont. Die Kamera lässt sich von den Bewegungen des eingefangenen Objekts leiten, nähert und entfernt sich von ihm in den gegenläufigen Distanzierungen des Zooms. Auf dem in der

4 Der Flug von Plastiktüten und dergleichen ist ein Topos in der neueren Videokunst. Das Video *Incidents* von Igor und Svedlana Kopystiansky, das 1997 bei der IV. Biennale in Lyon und 1999 in einer überarbeiteten Version am Museum für Moderne Kunst in Frankfurt gezeigt wurde, zeigt 15 Minuten lang Objekte, die vom Wind durch die Straßen (und das Geräusch) New Yorks bewegt werden – inklusive Einkaufstüten aus Papier und Plastik. Auf der documenta XI im Jahr 2002 zeigten die Kopystianskys die Videoinstallation *Flow*. Auf je zwei Projektionsflächen an drei Wänden zeigt sie strömendes Wasser, in dem leichtlebige Abfälle der Zivilisation dahintreiben – Zeitungsfetzen, Plastikbehälter, Plastiktüten. Auf ihrem Weg durch die Leinwände zirkulieren sie in der rauschenden Strömung. Ein Gummihandschuh ist darunter, der gespenstische, an keinen und alle adressierte Gesten macht, die von der nächsten Umstülpung wieder ausgelöscht werden. – Bei dem Schweizer Videokünstler Eric Hattan finden sich ähnliche Zufallschoreografien. Das Video *Air* (1998) verfolgt 34 Minuten lang eine Plastiktüte, die vom Wind in einem Innenhof bewegt wird. *Blowing in the wind* (1999) verfolgt die Figurationen eines im Wind bewegten Papierstreifens. »Gestern«, schrieb der Künstler der Kritikerin Kathrin Becker, »habe ich den Film *American Beauty* gesehen. Die Szene mit dem Plastiksack könnte von mir sein – respektive gibt es auch in meinem Fundus.« E. Hattan, *Beton Liquide* (Katalog), Baden (CH) 2000, o.S.