

Michael Kos

Die Ding-Skulptur

Der begriffliche Anforderungskatalog für die Rezipierbarkeit von Kunst verdirbt mit Vorliebe die Lust am Zwecklosen. Durch die Vorherrschaft des Konzepts wird der Kunst nahe gelegt, sich in Worte fassen zu lassen, die jedermann in der Allgemeinbildungsgesellschaft nachzuplappern imstande ist.

Die Kunst kann sich ganz gut um sich selbst kümmern. Vielleicht macht sie das sogar am besten, wenn sie sich um nichts mehr schert als um ihr Erscheinungsbild. Was theoretischer Ausgangspunkt, was intellektuelle Präambel oder psychischer Impetus des Kunstwerks war, ist verschwindend unwichtig angesichts seiner *Dinghaftigkeit*. Denn sogar das Nichtssagende wird im *Verdinglichungsprozess* zum Artefakt.

These: Die Objektivität der Kunst ist der ganze Grund der Kunst. Und der maximalisierte Status des Kunstwerks liegt in seiner minimalisierten Existenz: darin, dass es einfach *ist*.

Der Skulpturbegriff hat sich durch prozessuale und konzeptuelle Ansätze (Fluxus, soziale Plastik, erweiterten Kunstbegriff usw.) von Material- und *Dinglichkeitsbestimmungen* abgelöst, die Grenzziehungen zwischen plastischem Objekt und Dramaturgie sind durch die Installations- und Performancekunst aufgehoben worden. Natürlich tut sich die Skulptur und nachgerade die Steinskulptur etwas schwer angesichts der breiten Vereinnahmung aller Kreativität durch die Eventkultur, die auch die Kunst mit der Gefräßigkeit der Journaille auf ein passendes *Aperçu* zurechtstutzen möchte. Genau genommen handelt es sich um das Phänomen eines medialisierten Aktualitätswettkampfes, für das ich den Ausdruck *Ad-hoc-Kultur* vorschlagen möchte. Die Resultate dieser Kunstextrahierung sind im besten Fall aphoristisch gelungen, im schlimmsten tagespolitisch. Freilich wird diese Tendenz von den Künstlern selbst mitgetragen, da es zugegeben leichter ist, hier und da ein Werk zu liefern, als ein *Werk* zu entwickeln („Werksein heißt: eine Welt aufstellen“, Martin Heidegger).

Die Skulptur, die Steinskulptur im Speziellen, ist hier etwas resistenter, allein schon aus dem Umstand heraus, dass sie größerer Zeittakte zu ihrem Entstehen bedarf. Sie kann auch gar nicht anders, als sich auf die Position der *Ding-Skulptur* zu beschränken, weil darin ihr ganzes Geheimnis liegt. Sie funktioniert nicht als Banane, deren Äußeres zu vernachlässigen wäre, um an den Kern oder die Frucht zu kommen. Es gibt nämlich nichts, was unter ihrer Schale wäre bzw. was unter ihrer Schale *wirklich* wäre. Das Darunter, was immer es wäre, tangiert sie nicht, es hat nur peripher mit Skulptur zu tun. Sie ist Ding und will auch nichts weiter sein, weil damit ihr Sein bezeichnet ist. Das ist übrigens weit anmaßender, als es auf den ersten Blick scheint, denn es maßt sich die Befreiung vom Zeichen an. Alles Weitere, um es mit Wilhelm von Ockham zu sagen, „ist nur in der Seele und darum nicht in der Sache“. Das Universale ist nämlich für Ockham eine Fiktion, ein Signum, ein Gedankending, aber keine ontologische Größe. Heidegger spricht vom selben, wenn er in seinem *Ursprung des Kunstwerks* fragt: „Was scheint leichter, als das Seiende nur das Seiende sein zu lassen, das es ist? Oder kommen wir mit dieser Aufgabe vor das Schwerste?“ Im Werk der Kunst habe sich, so Heidegger, die Wahrheit des Seienden ins Werk gesetzt. Das Kunstwerk gleiche durch sein *selbstgenügsames Anwesen* dem zu nichts gedrängten Ding (das heißt hier:

zu keiner Dienlichkeit gedrängt, was das Ding zum *Zeug* machen würde), dem *bloßen* Ding.

Dieses Ding an sich (siehe das Abaelard'sche *Einzel Ding* im Vorwort) steht in seinem bloßen Sinn also ziemlich nackt da, nämlich als ein von allen Zuweisungen – egal, ob von Dienlichkeiten oder von Universalien – entkleidetes Ding. Jedwede Idee ist zweitrangig, da außerhalb seines reinen Anwesens befindlich. Die Dinglichkeit ist bestimmend, die im Sein liegt und – nochmals Heidegger – beim Kunstwerk ergo einfach im *Geschaffensein*.

Der Bildhauer Fernand Legér hat es angewandter ausgedrückt, indem er für die Skulptur die *idée vague* (im Gegensatz zur *idée fixe*) als völlig genügend erklärte. Ich verweise hier auf Fritz Wotruba und Henry Moore und rege zu einer vergleichenden Betrachtung ihrer Konzeptionen von Figurabstraktion an. Wotrubas Kirche zum Beispiel ist seiner *Idée fixe* des tektonischen Quaders zu verdanken, mit der er in die Architektur eingetreten, allerdings aus der Skulptur ausgetreten ist.

Das alles sind Annäherungen, um den angestammten Platz der Ding-Skulptur, den sie immer noch in der Kunst innehat, festzumachen und auch die Steinskulptur aus dem patinierten, fossilen Eck zu holen, in das sie gern und leichtfertig gestellt wird.

Unbeeindruckt von virtuellen Auffassungen der skulpturalen Kunst sind die zeitgenössischen Auguren der Bildhauerei ohnehin noch vorrangig mit *Dingen* zugange. Tony Cragg, Eduardo Chillida, Richard Serra, in Österreich Gironcoli, West, Wakolbinger, Prantl und viele andere (erwähnt soll hier auch das Steinbildhauerzentrum im Krastal sein) bestimmen ihren künstlerischen Output nach wie vor durch skulpturale Basiselemente: Oberfläche, Masse, Gestalt, Raumkomponenten, Material.

Der ungebrochenen Lust am *Ding*, an jener sinnlichen Erscheinungsform der Idee, scheint nicht zuletzt auch eine Lust am *Begreifen*, am wahrnehmenden Erkennen zugrunde zu liegen. Nochmals möchte ich hier den im Vorwort des Buches erwähnten Unterschied zwischen *mythischem* und *logischem* Denken und die kontextuelle Außersprachlichkeit des Schaffensprozesses bei der Ding-Skulptur anführen.

Die naive Form dieses Bedürfnisses lässt sich ja im *Angreifen* (der haptischen Variante des Begreifens) und die possessive Form im *Ergreifen* und *Besitzergreifen* finden, in der Lust des Haltens und Habens von Kunst. Skulpturen zählen ja auch zum Teuersten, was in der Weltranglisten-Kunst zu haben ist. So schwindelerregend ihre Spannungswerte in den internationalen Sammlungen aber sein mögen, diese brauchen ihr Objekt und beziehen sich gemeinhin immer auf musealisierbare Dinge. Die kolportierte Geschichte, laut der der große Joseph Beuys einem italienischen Aristokraten beinahe eine unsichtbare Plastik verkaufen konnte, definiert sich dann lakonischerweise über dieses *beinahe*.

Was Beuys in seinem Spiel mit dem erweiterten Kunstbegriff nämlich mit aufs Spiel gesetzt hatte, war nicht nur der profanisierte, aber legitime Umgang mit der Teilhabe des Sammlers an der Kunst, sondern auch jener elementare Wesenszug von Skulptur: dass sich in ihr die Unmittelbarkeit des Dings am stärksten materialisiert. Diese Materialisation ist aber mitnichten schnöder Stoff, sondern – wie von Heidegger gesagt – die ins Ding oder Werk gesetzte Wahrheit des Seienden, was meiner These vom maximalisierten Status des Kunstwerks entspricht.

In dem Gegensatz zwischen Ideenplastik und Ding-Skulptur (kulturell gesehen ist dieser Gegensatz ein Zeitphänomen und verführt mithin jeden Zeitgenossen zu latenter Schizophrenie, mich selbst nicht ausgenommen) sehe ich in der Letzteren die Erfüllung jenes monadischen Tatbestandes, von dem Rainer Maria Rilke in seinem Buch über Auguste Rodin schreibt: „*Anwendungen, ein Nichtmitsterbendes zu formen, ein Dauerndes, ein Nächsthöheres: ein Ding.*“

Hier wird wiederum – und wie einfach das dasteht! – jeder Auffassung vom überkommenen Material mit der ontologischen Dimension des Dinges ins Wort gefallen, und der sehende Dichter ergreift wohlthuende Partei für jene Position der Dinghaftigkeit des künstlerischen Resultats, die gerade in der Steinbildhauerei die vielfach beschworene Entobjektivierung der Kunst sehr fragwürdig erscheinen lässt.

Natürlich ist das *Kunstwerk* über das Dinghafte hinaus noch etwas anderes. Ein bloßes Dingwollen wäre mit gegebenen Dingen zufriedengestellt. Es muss ja jenseits von Verrücktheit für jede/n Künstler/in auch einen guten Grund geben, Stunden um Stunden auf ein Material wie Stein einzuwirken. Dieser Grund liegt nicht in der *Werk-*, sondern in der damit verbundenen *Weltaufstellung* (siehe oben). Die unablässige Beharrung auf dem Objekt, wie sie in der Steinskulptur geübt wird, kann zu einem Weg werden, der zur Transzendierung der Dinge führt und eine Welt *anwesen* lässt. In einem *Werk* können jene Kategorien des Dinges, die Albert Magnus in seiner Universalienfrage als *ante rem, in rem, post rem* beschreibt, Gleichzeitigkeit erhalten.

Nicht jenes „*Ding an sich*“ der Kant’schen Transzendentalphilosophie, dessen erkenntnistheoretische Unbeweisbarkeit jede Annäherung vereitelt, liegt hierbei im Zentrum des Interesses, sondern sein Plural: eine für die Kunst relevante Dingwelt oder *Dinge an sich*.