

## ***Kunst, die ZerstörerIn der Ordnungen***

### Inhalt

Einleitung und Fragestellung .....	1
Die Erfahrung des Fremden durch die Kunst .....	3
Die künstlerische Tätigkeit als Experiment .....	5
Kunst und Hegemonie .....	6
Werkvorstellung .....	8
stratum corneum .....	8
Synthese .....	9
Erfahrung des Fremden in Stratum corneum und Synthese.....	10
Das ästhetische Experiment des Chthuluzäns .....	12
Conclusio.....	13
Literatur .....	15

### Einleitung und Fragestellung

Was erfahren wir, wenn wir in ein Kunstmuseum gehen, wenn wir Kunst betrachten? Was geschieht mit unserer Wahrnehmung in den Momenten, in denen wir Kunst sinnlich erfahren? Inwiefern kann Kunst dazu beitragen, gesellschaftliche Strukturen sichtbar zu machen?

„7. Deshalb ist die Kunst kein Teil der Gesellschaft – keine soziale Praxis; denn die Teilnahme an einer sozialen Praxis hat die Struktur der Handlung, der Verwirklichung einer allgemeinen Form. Und deshalb sind wir in der Kunst, im Hervorbringen oder Erfahren der Kunst, keine Subjekte, denn ein Subjekt sein heißt, die Form einer sozialen Praxis zu verwirklichen. Die Kunst ist vielmehr das Feld einer Freiheit nicht im Sozialen, sondern vom Sozialen; genauer: der Freiheit vom Sozialen im Sozialen.“ (Menke 2013, S.13)

In seinem Buch *Kraft der Kunst* stellt der Philosoph Christoph Menke zu Beginn sieben Thesen auf. Dieses Zitat der siebten These macht deutlich, wie sich das Verhältnis von Kunst

und Gesellschaft gestaltet: Hervorbringen und Erfahren von Kunst entziehen sich eingeübten gesellschaftlichen Praktiken, entziehen sich einer allgemeinen Form und entziehen sich einem gesellschaftlichen Ordnungsgefüge. In dem folgenden Kongressbeitrag beleuchten wir, wie diese Freiheit vom Sozialen im Sozialen die Kunst als subversive Kraft gegenüber gesellschaftlichen Ordnungen in Erscheinung treten lässt.

Konkret werden wir die Arbeiten *stratum corneum* und *Synthese* der Künstlerin Léni Chons präsentieren, die einen Bruch und eine Überschreitung des Anthropozentrismus ins Werk setzen. Die Arbeiten beziehen sich sowohl auf die privilegierte Stellung des Menschen als auch auf das geologische Zeitalter des Anthropozäns, in dem die Menschheit einen dominanten geophysikalischen Einfluss auf das System Erde hat. Die Künstlerin folgt in ihrer Arbeit dem Appell Donna Haraways, das Anthropozän so kurz wie möglich zu halten und in eine neue Zeit einzutreten, die durch eine Kollaboration mit der Natur geprägt ist und in der sich die Kategorie Mensch auflöst (siehe Haraway 2016).

Ausgehend von diesen beiden Arbeiten ziehen wir Überlegungen der Philosoph:innen Donna Haraway, Christoph Menke und Bernhard Waldenfels heran. Mit der Bezugsetzung zu diesen Autor:innen und Philosoph:innen setzen wir uns mit den Strömungen der Neuen Materialismen, der Kritischen Theorie und der Phänomenologie auseinander. Unsere Frage lautet: Wie kann die Kunst eine subversive Kraft entfalten?

Unsere These lautet, dass Kunstwerke das Potential innehaben, bestehende Ordnungen der Wahrnehmung aufzubrechen. Menschliche Wahrnehmung, Erkenntnis und Handlungsfähigkeit entstehen – nach Bernhard Waldenfels – durch Ordnungen und Raster (siehe Waldenfels 1994, S.233). Diese Ordnungen lassen einige Dinge hervortreten, während andere unsichtbar bleiben. Die Kunst präsentiert eine Alternative zu bestehenden Ordnungen, verschiebt so die Grenzen des Sichtbaren und bricht dadurch den Wahrnehmungs- und Erkenntnisbereich auf (siehe Waldenfels 1994). Hierin schlummern die sozial transformativen Potentiale der Kunst. Die vorgestellten Werke dienen als Beispiele, wie Kunst eine Rolle spielen kann, um die Transformation von Wahrnehmung, Denken und Handeln zu beforschen. Dabei liegt der Fokus auf der ästhetischen Erfahrung sowie auf der künstlerischen Praxis als spielerisches Experiment.

## Die Erfahrung des Fremden durch die Kunst

Was erfahren wir, wenn wir eine Kunsterfahrung machen? Was unterscheidet diese Erfahrungen von den Erfahrungen mit Alltagsgegenständen?

Kunst von der Erfahrung her zu verstehen, bedeutet, sich auf einer phänomenologischen Ebene der Frage nach der Kunst zu nähern. Die philosophische Denkrichtung der Phänomenologie setzt sich mit dem Sichtbaren, den Erscheinungen und den sinnlichen Erfahrungen, die wir mit diesem machen, auseinander. Dabei wird bedacht, was erscheint, auf welche Art und Weise es erscheint und in welchen Grenzen es erscheint. Dass etwas so und nicht anders erscheint, bedeutet, dass gewisse Erfahrungsmöglichkeiten ausgeschlossen werden, während andere zugänglich sind (siehe Waldenfels 1997, S.68). Der Philosoph und Phänomenologe Bernhard Waldenfels schreibt hierzu:

„Phänomenologie ist eine Denkweise, die sich nicht nur auf Erfahrung stützt, sondern aus Erfahrung erwächst und ihr zum Ausdruck verhilft. Der Stachel dieses Bemühens ist eine zugleich erstaunliche und erschreckende Fremdheit inmitten aller Vertrautheit.“ (Waldenfels 2015, S.9)

Waldenfels beschäftigt sich im Speziellen mit den Erfahrungen des Fremden, das sich dem Verstehen, Erkennen und Beschreiben entzieht. Nach Waldenfels ist sinnliche Erfahrung bereits strukturiert, artikuliert, gestaltet, organisiert und vollzieht sich in Ordnungen, die Phänomene überhaupt erst in Erscheinung treten lassen und sichtbar machen (siehe Waldenfels 1994, S.233). Es muss bereits ein gewisser Ordnungsrahmen da sein, damit Dinge überhaupt sichtbar, erfahrbar und schließlich erkennbar werden können.

Die Philosophie des Bernhard Waldenfels ist eine responsive Philosophie oder auch eine Philosophie des Fremden. Beide Bezeichnungen stellen jeweils einen Aspekt derselben Sache dar: dem Fremden in der Erfahrung. Waldenfels schreibt zum Fremden folgendes:

„Das Fremde drängt sich auf, indem es den Intentionen unseres Wahrnehmens und Begehrens zuwiderläuft und sich den Regelungen unseres Redens, Tuns und Machens entzieht.“ (Waldenfels 1987, S.13)

Das Paradoxon an der Erfahrung des Fremden ist, dass sich das Fremde der Erfahrung entzieht und damit den Horizont der Erfahrung neudefiniert (siehe Leistel 2020, S.72). Die Erfahrung des Fremden bedeutet nicht, etwas Neues zu erfahren, sondern auf eine

neuartige Weise zu erfahren (vgl. Waldenfels 1994, S.237), in der vorgegebene Ordnungen aufgebrochen werden und somit Neues überhaupt sichtbar gemacht wird. Unsichtbarkeit verschiebt sich dabei permanent, ohne je ganz zu verschwinden (siehe Waldenfels 1994, S.243).

Eine Weise, Fremdes zu erfahren, kann die Kunsterfahrung sein (vgl. Waldenfels 1999). Indem sich das Fremde den Regelungen unseres Redens, Tuns und Machens entzieht, folgt es nicht der Form einer allgemeinen sozialen Praxis, und wie im Eingangszitat gezeigt, proklamiert Christoph Menke das, was Waldenfels hier über das Fremde aussagt, speziell für die Kunst. In der Kunsterfahrung werden die Grenzen unseres Erkennens verschoben. „Neuartiges und Fremdartiges dringt auf uns ein, vielfach begleitet von Störungen und Verwirrungen [...]“ (Waldenfels 1999, S. 10). Durch das Fremde in der Kunst, so Waldenfels, werden die etablierten Wahrnehmungsordnungen<sup>1</sup> aufgebrochen, neue Ordnungen entstehen und was zuvor unsichtbar war, ist nun sichtbar (siehe Waldenfels 1999, S. 106). Kunst als Fremdes bearbeitet die Grenzen des Sichtbaren (vgl. Waldenfels 1994, S.244). Das Fremde wird im Kunstwerk ins Bild gesetzt und so ist die Kunsterfahrung eine Erfahrung, die das Fremde und zugleich die Wahrnehmung selbst adressiert. Denn indem nun etwas sichtbar geworden ist, offenbart sich auch die Wahrnehmung, in der zuvor die Dinge unsichtbar geblieben sind. Christoph Menke schreibt zur Kunsterfahrung folgendes:

„Solange man urteilt, ist man ganz bei sich und fühlt sich heimisch in der Welt: Ob gut oder schlecht, die Welt ist so, wie ich sie erkennen kann. Die Welt und ich stimmen zusammen. Und dann muss ein Moment eintreten, in dem irgendetwas darüber Hinausgehendes passiert. Das ist erst einmal irritierend. Die Kunst treibt uns über das, was wir wiedererkennen. Das ist der Moment, in dem wir sagen können, dass eine Kraft wirkt, und hier können wir auch nicht mehr sagen, wo sie ist. Ist sie im Bild? Ist sie in mir? Sie ist eher das, was zwischen mir und dem Bild wirkt.“ (Menke 2019, S.75).

Bei der Erfahrung von Kunst wird die Rezipientin über das Bekannte hinausgetrieben und – um es mit Waldenfels zu sagen – mit dem Fremden konfrontiert. Die Rezipientin verändert

---

<sup>1</sup> Waldenfels unterscheidet hier zwischen Bildordnungen, Sehornungen und den Ordnungen der Dinge. Solange die Bildordnung – die Ordnung des Kunstwerks – in der Ordnung der Dinge verankert ist, kann von eigenständiger Kunst nicht die Rede sein. Die Bildordnung als eigenständige stellt eine Alternative zur Ordnung der Dinge dar. Dadurch offenbart sie etwas, das bisher in der Ordnung der Dinge unsichtbar geblieben ist. Durch die Differenz zwischen der Ordnung der Dinge und der Ordnung des Bildes verschiebt sich die Sehornung. Plötzlich werden Dinge sichtbar, die zuvor unsichtbar waren. Der Horizont des Erfahrbaren verschiebt sich (siehe Waldenfels 1999, S. 108 ff.).

sich, sie ist nicht die, die sie zuvor war. Diese Erfahrung verändert das Subjekt, denn der Wahrnehmungs- und Erfahrungshorizont haben sich geändert. Wenn plötzlich Dinge sichtbar und erfahrbar werden, die zuvor unsichtbar waren, muss das Subjekt sich zu diesen aufgetauchten Phänomenen verhalten; das zwingt die Rezipient:innen als Subjekte, neue Einstellungen und Haltungen einzunehmen.

### Die künstlerische Tätigkeit als Experiment

Das, was hier bisher als Erfahrung der Kunst beschrieben wurde, könnte auch als ästhetische Erfahrung gesehen werden, die sich nicht ausschließlich in Bezug auf Kunstwerke einstellt. Das ist auch die Schwierigkeit, wenn man Kunstwerke von der Erfahrung her zu begreifen und definieren versucht. Denn diese Art der Erfahrung erlaubt auch Rückschlüsse auf andere Gegenstände, mit denen man Fremd-Erfahrungen macht. Somit muss eine Bestimmung des Kunstwerkes über den Rückschluss auf die Erzeugung von Fremd-Erfahrungen hinausgehen (vgl. Siegmund 2006, S.2).

Um dem, was ein Kunstwerk ist, auf die Spur zu kommen, verwendet Christoph Menke den Begriff des Experiments. Das Kunstwerk, so Menke, ist ein Experiment, weil es eine menschliche Tätigkeit ist, welche die Möglichkeit der Kunst erprobt. Bezogen auf Waldenfels erprobt es, dem Fremden eine Form zu geben.<sup>2</sup> Die Kunst als Experiment ist die Technik der ästhetischen Erfahrung. Eine Technik, die eine Erfahrung mit dem Fremden hervorzubringen verlangt. Das ist es, was das Kunstwerk von anderen Alltagsgegenständen scheidet.

Diese Technik folgt jedoch keinen vorgegebenen, erprobten Handlungspraktiken, sondern experimentiert im Vorgehen, mit den Materialien sowie mit dem, was sie ins Werk zu setzen versucht. Es ist ein spielerisches Experimentieren. Dabei ist die Kunst auch insofern ein Experiment, als dass sie immer im Scheitern begriffen ist.

---

<sup>2</sup> Menke selbst spricht nicht vom Fremden, sondern vom Spiel, das keinen Zwecken folgt und formlos ist. Diesem Formlosen wird im Kunstwerk versucht, eine Form zu geben. Was Christoph Menke hier als freies Spiel bezeichnet, setze ich in eine Beziehung mit dem Fremden bei Bernhard Waldenfels. Beide beschreiben in ihren Erläuterungen zu Kunsterfahrung, dass diese Erfahrung über ein Wiedererkennen hinausgeht und die Rezipientin mit etwas Neuem bzw. etwas Fremdem konfrontiert (siehe Waldenfels 1994, S. 234 ff. und Menke Interview, S. 75)

„Das Kunstwerk ist ein Experiment: Es ist ein Experiment der Kunst, ein Versuch, ob man Kunst machen kann: ob man sie so und ob man sie überhaupt *machen* kann.“ (Menke 2013, S. 82)

Die künstlerische Tätigkeit ist befreit von Regeln. Man kann nicht gewisse Regularien abarbeiten, um Kunst zu schaffen. Die Produktion von Kunst gründet sich nach diesem Denken nicht ausschließlich in einem Vermögen oder genauer in einem vermögenden Subjekt. Vermögen bedeutet, durch Handlungen zu erlernen, die zu bestimmten Zielen führen, und sich auf einen gewissen Erfahrungs- und Wissenshorizont beziehen (siehe Menke 2013, S.12 ff.). In der Kunst, so Menke, wirkt eine Kraft. Ein Können, das sich nicht auf eingeübte, eingewöhnte Handlungspraktiken bezieht, die zu bestimmten Zielen führen sollen, sondern ein Können, das Wissens- und Erfahrungshorizonte überschreitet (Menke 2013, S.13). Man kann eben nicht wissen, wie man Kunstwerke macht. Kunst, so meint Menke, ist ihrem Wesen nach ein Experiment, da sie nicht in einem Wissen gegründet ist. Man macht ein Experiment, in dem das Gelingen der Kunst als solche auf dem Spiel steht. Es ist eine Tätigkeit ohne Wissen, eine Tätigkeit, die sich nicht in einem souveränen, vermögenden Subjekt gründet. Das Kunstwerk ist ein Experiment, weil nichts garantiert haben kann, dass es wirklich geworden ist (siehe Menke 2015, 22:24). Das bedeutet jedoch nicht, dass die Künstlerin nicht auf ihre biografischen und gesellschaftlichen Erfahrungen zurückgreift, und Vermögen hat, das in der Materialität ihres Werkes aufgenommen wird (siehe Siegmund 2006, S.4). In der Künstlerin, so Menke, gehen Kraft und Vermögen ineinander über.

Nun sind wir von der Kunstwahrnehmung zur Produktion der Kunst gekommen, um dem, was die Kunst ist, auf die Schliche zu kommen. Von diesem Kunstbegriff ausgehend, wollen wir uns nun mit den Werken *stratum corneum* und *Synthese* und der Frage, wie Kunst eine subversive gesellschaftliche Kraft entfalten kann, beschäftigen.

## Kunst und Hegemonie

Bisher wurde dasjenige, was ein Kunstwerk ist, von zwei Seiten her bestimmt, zum einen von der Kunsterfahrung her und zum anderen von der Produktion des Kunstwerks als Technik zur Herstellung ästhetischer Erfahrungen.

Wenn wir Kunstwerke erfahren, machen wir eine Fremderfahrung oder auch eine Schwellenerfahrung, wie Waldenfels dies bezeichnen würde, die uns über unseren bisherigen Erkenntnis- und Wahrnehmungshorizont heraustreibt und uns als Subjekt verändert. Wir sind nicht mehr die, die wir vor dieser Erfahrung waren. Das Kunstwerk ermöglicht diese Fremderfahrung, weil es das Fremde, das sich unserem Erkennen entzieht, ins Werk setzt. Dies wiederum geschieht experimentell, da auch in der Darstellung des Fremden nicht auf die zweckmäßige Ausübung eingeübter Praktiken zurückgegriffen wird.

Da jedoch Fremderfahrungen nicht ausschließlich mit Kunstwerken gemacht werden können, lässt sich ein Kunstwerk nicht allein über die Erfahrung des Rezipienten bestimmen. Kunst entzieht sich nicht nur in der Wahrnehmung eingeübten Praktiken, sondern auch in der Herstellung. Das tut sie, indem sie experimentierend versucht, das Fremde ins Werk zu setzen.

Sowohl Kunsterfahrung als auch Kunstproduktion gründen nicht in bestehenden Ordnungen, eingeübten Handlungen und einem abgesteckten Erkenntnishorizont, sie überschreiten diese. Das ist das Potential, die subversive Kraft der Kunst. Sie verschiebt vorherrschende oder hegemoniale (Wahrnehmungs-) Ordnungen und bringt damit Dinge ins Sichtbare. Der Begriff der Hegemonie ist hier nicht im politischen Kontext zu verstehen, als eine Situation, in der eine Gruppe eine gesamtgesellschaftliche Machtposition durch politischen, ideologischen oder kulturellen Konsens erreicht. Die subversive Kraft der Kunst liegt nicht darin, dass sie politische Ordnungen aufbricht, sondern darin, dass sie den Wahrnehmungshorizont erweitert.

Durch die Erweiterung der Wahrnehmungshorizonte durch Kunst können nicht nur die individuellen Wahrnehmungsordnungen, sondern auch gesellschaftliche Strukturen beeinflusst werden. Es gibt Wechselwirkungen zwischen Wahrnehmungsordnungen und gesellschaftlichen Strukturen. Indem etablierte Wahrnehmungsweisen infrage gestellt werden, können auch dominante Ordnungen, Machtstrukturen und die zugrundeliegenden gesellschaftlichen Hegemonien ins Wanken geraten, abhängig davon, ob sie im Kunstwerk angesprochen werden. Kunst hat die Kraft, Dinge sichtbar, erlebbar und erkennbar zu machen, indem sie den Rezipient:innen ihre eigenen Wahrnehmungsordnungen vor Augen führt und somit die gesellschaftlichen Ordnungen, in denen wir agieren, offenbart. Im Speziellen kann die subversive Kraft der Kunst politische Zustände ansprechen und die

Wahrnehmung dieser Situationen schärfen. Es ist jedoch wichtig zu betonen, dass die Kraft der Kunst keine politische ist. Ob die Kunst bezogen auf kulturelle, politische oder ökonomische Ordnungen per se hegemonial oder subversiv ist, bleibt offen.

Mit den Werken *stratum corneum* und *Synthese* wollen wir im Folgenden zeigen, wie diese als Experimente den Versuch erbringen, etwas Fremdes ins Werk zu setzen und sich dabei an die Ordnungen des hegemonialen Anthropozentrismus richten. Dabei bleibt das Kunstwerk im Spiel, im Experiment, es liefert keine eindeutigen Erkenntnisse, sondern ermöglicht Erfahrungen.

## Werkvorstellung

[Künstlerin:] In meinen Arbeiten setze ich mich unter anderem mit der wechselseitigen Beziehung zwischen Mensch und Natur auseinander. Ich nutze dafür die Medien Fotografie, Video, Sound und Performance. In meinen Videoperformances suche ich nach einer anderen Form der Begegnung, die bei der Transformation des eigenen Körpers ansetzt und in der versuchten Verschmelzung die Grenzen umso deutlicher zum Vorschein bringt.

Es ist der Moment der Irritation, der mich in meiner künstlerischen Auseinandersetzung interessiert. Meine Videos und Fotografien sind der Versuch, dem Gefühl der sprachlosen Irritation Ausdruck zu verleihen und ein Verständnis für eine Wirklichkeit außerhalb der subjektiven Wahrnehmung zu erschaffen.

### *stratum corneum*

[Künstlerin:] Die Arbeit *stratum corneum* entstand 2020. Sie besteht aus zwei großformatigen Fotografien und einem Video.

Ich habe einen Anzug genäht, der als eine Art zweite Haut oder Kokon fungiert. Er soll eine schützende Funktion für den Träger haben, schränkt aber zugleich ein, da er zu eng ist, um sich frei bewegen zu können. Ähnlich einer Exuvie, also der von Insekten und Reptilien abgestreiften Haut, aus der sich der Körper nicht befreien kann. Obwohl die Exuvie für das Erreichen eines bestimmten Entwicklungsstadiums notwendig ist, verhindert sie zu einem späteren Zeitpunkt das Wachstum und die weitere Entwicklung des Körpers.



Zugleich ist der Anzug eine Abgrenzung zur Außenwelt, er lässt keine wirkliche Verbindung zu. Immer wieder sorgt er aufgrund seiner Materialität unter bestimmten Lichtverhältnissen für eine Auslöschung des darunterliegenden Körpers. Das ist vor allem im Video der Fall, das ausschließlich aus Nahaufnahmen besteht. Dadurch bleiben Körper und Anzug im Gegensatz zu den Fotografien nicht gänzlich begreifbar und fremdartig.

## Synthese

[Künstlerin:] Die Arbeit *Synthese* ist dieses Jahr entstanden, es war meine Abschlussarbeit an der Universität der Künste Berlin.

Es handelt sich um eine raumgreifende Videoinstallation, bei der auf zwei Acrylglasplatten projiziert wird, die mit halbtransparenter Spiegelfolie bezogen sind. Dadurch ergeben sich Mehrfachprojektionen; einerseits auf den Acrylglasplatten selbst und andererseits durch deren Spiegelungen und dem Durchscheinen des Videos an den Wänden. Aus einer der beiden Scheiben ist ein Kreis entnommen, der als runde Scheibe frei im Raum rotiert. Das Loch in der Scheibe erscheint als schwarze Fläche an der Wand, die ein Detail des gespiegelten Bildes löscht. Die rotierende Scheibe wiederum zeigt einen Bildausschnitt, der als Spiegelung an den Wänden entlangläuft.

Die Videoaufnahmen zeigen, wie sich eine Person in einem spiegelnden Kleid durch unterschiedliche Landschaften bewegt. Die Videos sind in mehreren Naturschutzgebieten in Österreich und Deutschland entstanden.

Die Bilder zeigen aus wechselnden Perspektiven die Formationen der Natur und deren Spiegelungen auf dem Kleid. Zu hören sind die Geräusche der Natur und die Schritte der Person, durchsetzt von fremdartig klingenden Sounds.

Durch die Spiegelung der Umgebung verschwindet einerseits der menschliche Körper, andererseits entsteht ein Zerrbild, auch die den Körper umgebende Natur verändert sich in der Spiegelung. Durch die Bewegung, durch den beständigen Versuch, die perfekte Position zu finden, um sich bestmöglich mit der Natur zu verbinden, entstehen Momente des Ineinander-Übergehens.

In der Bezugsetzung zur Natur wird versucht, eine neue Praxis zu entwickeln, eine Synthese zwischen Mensch und Natur herbeizuführen, sich artenübergreifend verwandt zu machen, mit den im Anthropozän zur Verfügung stehenden Mitteln und also aus der bestehenden Ordnung heraus einen praktischen, sprachlosen Schwellenmoment vom Anthropozän ins Chthuluzän zu erzeugen.

### Erfahrung des Fremden in *stratum corneum* und *Synthese*

Sowohl *stratum corneum* als auch *Synthese* setzen sich mit dem Verhältnis von Mensch und Natur auseinander. In beiden Werken nimmt Léni Chons den hegemonialen Anthropozentrismus in den Blick. Die beiden Arbeiten stellen verschiedene Momente dieser Auseinandersetzung dar.

*Stratum corneum* bezeichnet die oberste Schicht der Haut und damit die Grenzfläche zwischen dem *Organismus* und *seiner Umwelt*. Obgleich der Anzug dem nackten Körper schützend umschließt, schränkt er ihn zugleich in seiner Bewegung ein, grenzt in ab von der *Umwelt* und sperrt ihn in eine Hülle. Die Grenze zwischen der Performerin und *ihrer Umwelt* wird verstärkt. Sie ist nicht *eingelassen* in die *Mitwelt* sondern *ausgestellt* in *ihrer Umwelt*. Die Nacktheit der Performerin lässt sie als Teil der Natur auftreten, aus der sie zugleich ausgeschlossen ist.

Der Begriff *Synthese* beschreibt zum einen den dialektischen Prozess hin zu einer neuen Verbindung und die damit einhergehende Negation der bestehenden (Macht-)Verhältnisse, zum anderen wird, mit dem aus dem Altgriechischen stammenden Begriff für Zusammensetzung, Zusammenfassung und Verknüpfung, der Kern dieser neuen Verbindung selbst angesprochen. In *Synthese* dient die Umwelt der Performerin nicht länger als szenischer Schauplatz, sondern wird zur Mitgestalterin, in der Mitwelt, Performerin und Kunstwerk als Konglomerat entstehen. In einigen Aufnahmen schwimmt der Körper der Performerin auf den Reflexionen des Kleides mit dem Wald, der sie umgibt. Wald und Performerin gehen zu- und ineinander über. In anderen Einstellungen verschwindet der Körper und lediglich der Kopf der Performerin ragt staunend aus dem sich spiegelndem Buschwerk hervor. In den Brüchen der Spiegelungen gehen Performerin und Natur ineinander über, die Grenze zwischen Mensch und Natur schwimmt. In diesem Moment werden die Kategorien von Mensch und Natur als sich jeweils anderes in Frage gestellt.

Während *stratum corneum* den Menschen als zugleich eingeschlossenes und ausgeschlossenes Subjekt in der Natur zeigt, präsentiert *Synthese* den Versuch des Subjekts, sich in der Natur aufzulösen. Dabei werden diese unterschiedlichen Momente im Verhältnis Mensch - Natur durch die Verwendung von stillen und bewegten Bildern markiert. Während *stratum corneum* in Fotografien und Videoaufnahmen präsentiert wird, ist *Synthese* eine Rauminstallation, die sich aus Videoaufnahmen zusammensetzt, die auf Acrylglasplatten projiziert werden und so den ganzen Raum erfüllen. Durch die jeweilige Darstellung werden die unterschiedlichen Momente in der Auseinandersetzung zwischen Mensch und Natur verdeutlicht und geben der Rezipientin verschiedene Erfahrungsmöglichkeiten dieser Auseinandersetzung.

In *stratum corneum* bleibt die Rezipientin selbst entrückt im Betrachten der Fotografien und des Videos. Die Rezipientin erfährt durch die Bild- und Videoaufnahmen die Natur als großes Anderes, als unzugängliches Fremdes gegenüber der Performerin und sich selbst. Der Erfahrungshorizont der Performerin in der Interaktion mit ihrer Umgebung ist durch ihre transparente Schutzhülle auf ein Minimum reduziert. Ihre Teilhabe an der sie umgebenden Umwelt bleibt beschränkt. Auch in den Bewegungen der Performerin bleibt die Interaktion mit der Umgebung auf ein Minimum reduziert. Die Aufnahmen sind zugleich Einladung und Ausschluss, in eine Naturlandschaft, in der der Mensch einen eingeschränkten Interaktionsspielraum und Wahrnehmungshorizont hat. Die Art der Darstellung greift dieses Verhältnis von Natur und Mensch auf. Die Rezipientin bleibt als Betrachterin distanziert gegenüber der Darstellung. Die Kluft, die Fremdheit zwischen Mensch und Natur ist das dominierende Thema dieser Arbeit.

In *Synthese* betritt die Rezipientin einen Raum, in dem sie umgeben von Natur- und Landschaftsaufnahmen ist. Sie ist von allen Seiten von der Landschaft umgeben, in der die Performerin sich auflösen versucht. Dabei bewegt sich die Performerin in den Filmaufnahmen permanent, sucht experimentierend die richtige Position, den richtigen Zugang gegenüber der Mitwelt, sucht die Auflösung in der Natur und bleibt dabei – mit den Worten Donna Haraways gesprochen – unruhig. Diese Teilhabe und Interaktion zwischen Performerin und Umwelt wird durch die Art der Darstellung auf die Rezipient:innen übertragen. Die Rezipient:innen werden selbst zur Projektionsfläche, sobald sie den Raum betreten und reißen zugleich immer wieder Schatten in die projizierten Aufnahmen an der Wand. Somit spiegelt sich zum einen die Natur auf den Körpern der Rezipient:innen, zum

anderen werden die Rezipient:innen selbst zur Störstelle in der Naturlandschaft, die sich auf den Wänden des Raumes zeigt. Ihnen gelingt die Auflösung nicht. Sie sind die Lücke in der Natur. Durch diesen Bruch in der Projektion sind die Rezipient:innen selbst aufgerufen, ihre Position im Raum zu verändern und unruhig zu bleiben.

Durch die verschiedenen Formen der Darstellung in *stratum corneum* und *Synthese* wird der Rezipientin die eigene Wahrnehmung der Natur vor Augen geführt und wirft unterschwellig die Frage nach der eigenen Kollaboration, dem eigenen Zugang zur Natur auf. Die beiden Arbeiten machen die Fremdheit zwischen Mensch und Natur, und den Versuch, diese Fremdheit zu überwinden, sichtbar. Sie ermöglichen, diese Fremdheit wahrzunehmen und erfahren zu können.

Beide Arbeiten adressieren die Ordnungen eines hegemonialen Anthropozentrismus und damit verknüpft das Zeitalter des Anthropozäns. Besonders das Werk *Synthese* gestaltet sich als ein spielerisches Experiment, die privilegierte und zugleich eingeschlossen-ausgeschlossene Stellung des Menschen, die in *stratum corneum* sichtbar wird, aufzugeben.

### Das ästhetische Experiment des Chthuluzäns

Die Biologin und Philosophin Donna Haraway setzt sich in ihrem neuen Werk *Staying with the trouble* (zu Deutsch: Unruhig bleiben) mit den besonderen Herausforderungen auseinander, denen wir heute als Ergebnis eines Anthropozäns gegenüberstehen. Haraways Aufruf lautet, sich mit der Natur verwandt zu machen, mit der Natur zu kollaborieren, Verantwortung zu übernehmen und das Zeitalter des Anthropozäns so kurz wie möglich zu halten. Haraway gilt als Denkerin des kritischen Posthumanismus und der Neuen Materialismen. Sie sucht neue Wege, um die Kategorie Mensch aufzugeben und zu einem verantwortlichen Miteinander mit der Natur zu finden. Um das Ende des Anthropozäns und anthropozentrischer Handlungspraktiken zu markieren, verwendet Haraway die Wortneuschöpfung Chthuluzän (siehe Haraway 2016, S.47 ff.). Das Chthuluzän beschreibt ein Erdzeitalter, in dem die Kategorie Mensch aufgegeben wird und neue Praktiken gesucht werden, um ein Mit-Werden und eine Kollaboration der Arten hervorzubringen.

„Die Aufgabe besteht darin, sich entlang erfinderischer Verbindungslinien verwandt zu machen und eine Praxis des Lernens zu entwickeln, die es uns ermöglicht, in einer dichten

Gegenwart und miteinander gut zu leben und zu sterben. Es ist unsere Aufgabe, Unruhe zu stiften, zu wirkungsvollen Reaktionen auf zerstörerische Ereignisse aufzurütteln, aber auch die aufgewühlten Gewässer zu beruhigen, ruhige Orte wieder aufzubauen.“ (Haraway 2016, S.9)

Die Arbeit *Synthese* nimmt sich dieser Aufgabe an. Die Performerin experimentiert in diesem Werk damit, eine neue Form der Teilhabe und Kollaboration mit der Natur zu finden. Dabei bleibt sie ständig unruhig in Bewegung, um sich und die Kategorie Mensch zum Auflösen in der Natur zu bringen. Das Werk gestaltet sich als Experiment, das Chthuluzän sinnlich erfahrbar zu machen. Dabei bleibt offen, ob das Experiment eines neuen Einlassens und eines gemeinsamen Mit-Werdens gelingt oder ob die Kategorien Mensch und Natur bestehen bleiben.

## Conclusio

Die subversive Kraft der Kunst liegt darin, dass sie den Wahrnehmungshorizont erweitert. Kunstwerke thematisieren die Wahrnehmungsgrenzen der Rezipientin und gehen über diese hinaus (vgl. Marker 2017, S.75). Das Kunstwerk beschäftigt sich mit der Wahrnehmung selbst, indem es die Erfahrung des Fremden hervorzubringen versucht. Kunstwerke machen sichtbar, was ohne sie nicht wahrnehmbar ist. Somit werden die Wahrnehmung und die Ordnungen, in denen diese verläuft, selbst ins Bild gesetzt. Die Kunsterfahrung ist eine Fremderfahrung, das bedeutet, sie ist der Rezipientin nicht eigen, sie richtet sich nicht an den Erfahrungs- und Wissensschatz der Rezipientin, sondern treibt sie über diesen hinaus.

Die Kunst ist die Freiheit vom Sozialen im Sozialen, da sie sich experimentell, spielerisch mit dem Fremden auseinandersetzt. Ihr Experiment ist dabei nicht zielgerichtet, nicht politisch, sondern eben frei. Ob sie also hegemoniale Ordnungen fördert oder kritisiert, bleibt offen. Ihr subversives Potential richtet sich an die Grenzen der Wahrnehmung, die sie verschiebt. Was durch diese Verschiebung sichtbar wird, kann ein politisches Potential haben, muss es aber nicht. An dieser Stelle soll nicht das gesellschaftlich transformative Potential der Kunst unterdeterminiert werden. Obgleich Kunst nicht per se das Ziel hat, politisch zu sein, hat sie dennoch das Potential, hegemoniale Strukturen sichtbar zu machen und so eine politische Wirkkraft zu entfalten. Indem Kunst die Grenzen der Wahrnehmung bearbeitet, macht sie

gesellschaftliche Strukturen sichtbar. Subversiv ist die Kunst bezogen auf Wahrnehmungsordnungen, dies kann sich auch auf gesellschaftliche Ordnungen ausweiten.

Mit den Werken *stratum corneum* und *Synthese* haben wir gezeigt, wie Kunstwerke die Wahrnehmung ihrer Rezipient:innen adressieren, und die Möglichkeit bieten, die Seitenpfade hegemonialer Ordnungen sichtbar zu machen. Beide Arbeiten setzen sich mit dem hegemonialen Anthropozentrismus auseinander und machen die Dynamiken der Entfremdung zwischen Mensch und Natur, die auf diesen zurückzuführen sind, sichtbar, wahrnehmbar und erfahrbar. Mit dieser Erfahrung treibt die Kunst das Subjekt über das Wiedererkennen, das Wissen hinaus (siehe Menke, Hohe Luft Interview, S.75).

## Literatur

Haraway, Donna (2016): *Unruhig bleiben*. Übersetzt von Karin Harrasser aus dem Englischen. Campus Verlag, Frankfurt am Main.

Leistel, Bernhard (2020): *Schwerpunkt: Fremdheit – Ordnung – Antwort. Bernhard Waldenfels und die empirische Wissenschaft*, DZPhil, 68(1), 72-78

Marker, Nadine (2017): *Francesca Woodman & Eija-Liisa Ahtila: zur Bildhaftigkeit und Präsentation von Emotionen in Räumen medialer Künste*. Unipress Graz Verlag, Graz.

Menke, Christoph (2013): *Die Kraft der Kunst*. Suhrkamp, Berlin.

Menke, Christoph (2015): „Kunst – Experiment – Leben“. Vortrag präsentiert auf der *Sense of Doubt* Veranstaltung des Museums für Angewandte Kunst Frankfurt am Main, 7. Oktober 2015, Frankfurt. Online verfügbar auf YouTube:

<https://www.youtube.com/watch?v=rWMncDK22J4>. Zugriffsdatum: [30.08.2023]

Menke, Christoph (2019): „Wir brauchen Räume des Anarchischen“. Interview in: *Hohe Luft Magazin*, Ausgabe 6/2019: *Jung gegen Alt*, S. 72-77.

Siegmund, Judith (2006): „Das Kunstwerk zwischen Produktion und Rezeption. Zur Reichweite des Begriffs ästhetische Erfahrung und zu seiner reduktionistischen Fassung in rezeptionsästhetischen Theorien“, in: *Sonderforschungsbereich 626* (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin

Waldenfels, Bernhard (1994): „Ordnungen des Sichtbaren“. In: *Was ist ein Bild?* Hrsg. G. Boehm. Wilhelm Fink Verlag, München.

Waldenfels, Bernhard (1987): *Ordnung im Zwielficht*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Waldenfels, Bernhard (1997): „Phänomenologie des Eigenen und des Fremden“. In: *Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit*. Hrsg. Münkler, Herfried. Akademie Verlag, Berlin.

Waldenfels (1999): *Sinnesschwellen: Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*. Suhrkamp, Berlin.

Waldenfels, Bernhard (2015): *Sozialität und Alterität, Modi sozialer Erfahrung*. Suhrkamp, Berlin.