

Sebastian Egenhofer: Produktionsästhetik

Nach "Abstraktion - Kapitalismus - Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne" (2008) hat Sebastian Egenhofer einen Band mit größtenteils bereits veröffentlichten, teils aber stark überarbeiteten Aufsätzen zusammengestellt. Er entwirft darin mit beeindruckender Argumentationsschärfe eine im besten Sinne unpopuläre Theorie der Moderne, arbeitet weiter gegen verkürzte, formalistische Verstehensformen von Abstraktion und auch gegen Engführungen hin auf eine Selbstthematisierung von Zeigen und Ausstellen in sozialer Hinsicht. Dabei sind es nur wenige künstlerische Positionen, Arbeiten von Piet Mondrian, Marcel Duchamp, Thomas Hirschhorn und Michael Asher - Künstlerinnen kommen in Egenhofers Pantheon nicht vor -, die im Rahmen seiner Topik analysiert werden. Üppiger ist das Aufgebot an philosophischen Überlegungen und Stationen - es sind vor allem Spinoza, Kant, Nietzsche, Deleuze, Lacan, Marx und Heidegger -, die Egenhofer kenntnisreich heranzieht, um seine Systematik zu erstellen. Apodiktische Züge sind wohl diesem Willen zur Systematisierung geschuldet, so beginnt das Buch etwa konstatierend: "Produktionsästhetik erzählt nicht von der materiellen Herstellung der Werke." (7) Was dabei aber entsteht ist eine höchst eigenwillige und darin brillante Kunstphilosophie, die das Werk als "Ort und Dispositiv" der "Übersetzung des Unendlichen ins Endliche" (117) versteht und zeigt, wie moderne Werke diesen Umschlagpunkt von der Bildform in weitere weltliche Gefilde hinaustreiben.

Der Facettenreichtum der Argumentation kann hier nicht gewürdigt werden - ich kann zur Lektüre nur raten: Durchgängig ist es Sebastian Egenhofer darum zu tun, eine uneinholbare Vorzeitigkeit der Produktion als ontologische Genese zu verstehen zu geben. Produktionsästhetik meint das Hineinarbeiten in eine Ungleichzeitigkeit von Bild, Form oder Werk im Verhältnis zu den Dimensionen des Werdens, zu Unendlichkeit, zu einer Rückseite der endlichen Welt, die aber nicht als getrennte verstanden wird. Gemeint sind also weder Poetiken des Herstellens noch der Materialien, aber das Denken einer Materialität, die strukturell einen Umkehrpunkt bildet und auf undarstellbare Dimensionen der Produktion verweist, ohne diese in Transzendenz oder Esoterik zu entrücken. Unendliches wird als immanent verstanden, "das im Horizont eines endlichen Bewusstseins als dessen Welt erscheint. Die Grenze, die die endliche Welt im Unendlichen bildet, durchläuft gemäß dieser Topik das Sein des Subjekts selbst." (7) Es hat Teil am Werden und ist zugleich Ort seiner Vergegenständlichung im Schein. Mit dem abstrakten und neoplastischen Bild, mit Readymade und *Großem Glas* und nachminimalistischen Installationen arbeitet Egenhofer eine zentrale Verschiebung in der Artikulation dieses Umkehrpunktes heraus: von einer Subjekt- und Bewusstseinskritik in Analogie zur Aushöhlung repräsentationaler Bildformen, die noch an den Körper gebunden sind, hin zu Überschreitungen der Bildform in Richtung gesellschaftlicher Produktionsweisen, einer Kritik ästhetischer Gegenwart und den Erscheinungsweisen des Spektakels mit ihren jeweiligen Rückwendungen auf den strukturellen Ort der Produktion (8).

Dass das neoplastische Bild der Formlosigkeit, einem dionysischen "Sein des Werdens" weit näher stehe als sein 'Mangel' an Expressivität vermuten ließ (18), wird mit Nietzsches "Selbstbegegnung des Chaos" (12) vorbereitet, einer Formgebung durch ein sich selbst entzogenes Subjekt (14). Von der Arbeit am Sehen im Impressionismus hin zur Ausfaltung von Zeitlichkeit von sowohl Sehen als auch Bild im kubistischen Bildraum wird der Weg zur Austreibung illusionistischer Kapazitäten verfolgt und danach gefragt, in welchem Verhältnis abstraktes und neoplastisches Bild zum perspektivisch konstituierten Schein stehen. Wiewohl die Bildmittel ausbuchstabiert werden, werden sie nicht als blanke positive Materie gesetzt, sie bleiben vielmehr als potenziell Illusionsgebende erhalten. Diese Potenzialität gehöre "zum Sinn des abstrakten Bildes", das "Ort der Analyse und Destruktion des repräsentationalen Scheins und des perspektivischen Imaginären" bleibe (42). Damit wird eine

Verschiebung vom Paradigma der Erkenntnis *durch* und Projektion *auf* hin zum Paradigma der Produktion *in* etabliert. Das abstrakte Bild bleibe gleichwohl auf einen jenseitigen Raum wie ein diesseitiges Reales, das über Empirisches hinausweist, geöffnet und bilde ein Scharnier (47), für das neoplastische Bild gesprochen "ein Scharnier zwischen dem Realen oder der noumenalen Intensität und der Erscheinung in den drei Dimensionen der imaginären Räumlichkeit." (77)

Duchamps Reflexion auf Bildlichkeit im *Großen Glas* fasst Egenhofer infolge als Verzögerung *und* Verspätung (79). Die Spekulation über Projektion sowohl auf die Fläche als auch in den Raum, die mit Guss und Abdruck als Umstülpungen konvergiert, wird mit einer Spaltung des Zeitbegriffes zu verstehen gegeben und mit Theorien um Subjekt, Bild und Einbildungskraft verknüpft, um seine Struktur als doppeltes Scharnier zwischen Perspektive und Perspektivismus und "primordialer Projektion" (83) zu verdeutlichen. Vergangenheit, vergessliche Gegenwart und die Zukünftigkeit der Braut erscheinen, sind materialisiert. In zwei weiteren Kapiteln werden einmal Thomas Hirschhorns *Spinoza-Monument*, einmal Michael Ashers Interventionen situiert. Innerhalb des Bezuges der gegenständlichen und bildförmigen Welt zur natürlichen, subjektiven, gesellschaftlichen und industriellen Produktion, die als solche nicht darstellbar ist (117), behauptete Hirschhorn die Präsenz und Materialität seiner Arbeit nicht mehr gegen den Raum der Repräsentation, aber "gegen den Raum der spektakulären Sichtbarkeit". (130) Und hier ist es die Prekarität seiner Arbeiten, die als Öffnung hin auf vorzeitige Produktion gelesen wird und darin akkumulierenden Kapitalbewegungen zuwiderlaufe. Im Falle der Interventionen Michael Ashers arbeitet Egenhofer das Modell der keineswegs selbstgenügsamen Maschine heraus, einer "Maschine zur Produktion von Sichtbarkeit" (138), die nicht mehr auf das Bild aber die Institution bezogen wird. Räume und Rahmungen des Ausstellens werden etwa mit Leere als einem Fonds von Sichtbarkeit "geflutet" (141), die Zeigefunktion der Galerie werde, zeitlich begrenzt, "auf diese selbst zurückgelenkt" (142) oder es werde Abwesenheit durch Entfernung als positive Substanz gesetzt, wodurch wiederum Nachträglichkeit hervortritt.

Wenn ich Sebastian Egenhofer recht verstanden habe, geht es ihm um eine materialistische Theorie des Kunstwerks und die Profilierung paradigmatischer Wendepunkte in der Geschichte der Kunst der Moderne: Entgegen einer Loslösung vom Schein als in sich gestufter Selbstthematisierung der Produktionsmittel, argumentiert er ein Entheben von Gegenwärtigkeit und Transzendenz, das gerade im Bezug auf Unendliches, auf Gewordensein statthat: "Das Kunstwerk ist die Explikation der Beziehung dieser beiden Seiten von Anblick und Spur, von Form und Produktion, der ästhetischen Gegenwart und der Zeittiefe der Produktion, der widerständigen Historizität des Werks und seiner Überlieferung." (167) Als Scharnier, Grenze oder Umkehrpunkt fungiere die Form der Arbeiten als durchaus widerständiger Ort der Wahrheitsproduktion - räumliche und geometrische Orientierungen der Repräsentation in der Moderne werden temporalisiert und energetisiert.

Rezension über:

Sebastian Egenhofer: Produktionsästhetik, Berlin: Diaphanes Verlag 2010, 229 S., zahlr. s/w-Abb., ISBN 978-3-03734-103-2, EUR 26,90

Rezension von:

Edith Futscher
Universität für angewandte Kunst, Wien

Empfohlene Zitierweise:

Edith Futscher: Rezension von: Sebastian Egenhofer: Produktionsästhetik, Berlin: Diaphanes Verlag 2010, in: sehepunkte 11 (2011), Nr. 6 [15.06.2011], URL: <http://www.sehepunkte.de/2011/06/19401.html>

Bitte geben Sie beim Zitieren dieser Rezension die exakte URL und das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse an.