

Seminarsitzung 23.11.2006
Kunst als Handlungsfeld, UdK Berlin, Do 12-14h

Die Seminarsitzung am 23.11.2006 entwickelte sich zu einem Follow-Up der bisherigen Sitzungen:

1. Nachtrag zum Thema RHIZOM

- Mark Lombardis Netzwerkvisualisierungen als rhizomatische Arbeiten
- 6 Kennzeichen des Rhizoms

2. Nachtrag zur DEKONSTRUKTION

3. DISKUSSION

1. RHIZOM

Mark Lombardi (1951-2000) war US-amerikanischer Künstler, der politisch-ökonomische Machtstrukturen in Form von Netzwerkdiagrammen als Variante von Historienbildern (Graphit auf weißem Papier, Zeichnungen auf Glas von Lichtkästen in Großformat) visualisierte.

Dabei handelt es sich um detailliert gezeichnete **Diagramme über politische Machtstrukturen, Finanzintrigen und Skandale**. Beispiele hierfür sind etwa die Verflechtungen von BCCI, Lincoln Savings, World Finance of Miami, die Vatican Bank, Opus Dei, Silverado Savings, George W. Bush und Harken Energy. Mitunter enthalten diese komplexen Organigramme, die mit der Hand und einigen Zeichenschablonen gezeichnet sind, bis zu 300 Namen von Konzernen, Firmenchefs und politischen Repräsentanten. Lombardi verfügte über **Karteikarten und Einzelbiographien**, das sich auf eine Anzahl von **etwa 50 000 Einträgen** summieren sollte. Seine Informationen bezog er aus Gründen der Glaubwürdigkeit und zu seiner Sicherheit ausschließlich aus öffentlich zugänglichen Medien.

Sechs Merkmale des Rhizoms:

- Nach dem **Prinzip der Konnexion** kann und muss ein jeder beliebiger Punkt eines Rhizoms mit einem jeden anderen beliebigen Punkt verbunden werden können.
- Nach dem **Prinzip der Heterogenität** können die einzelnen Glieder der Verknüpfungen in einem Rhizom den unterschiedlichsten Zeichensystemen entnommen sein, so dass sich die verschiedensten Arten von Sachverhalten begegnen und verketteten: „semiotische Kettenglieder aller Art sind dort nach den verschiedensten Codierungsarten mit politischen, ökonomischen und biologischen Kettengliedern verknüpft“¹. „Ein Rhizom verknüpft unaufhörlich semiotische Kettenteile, Machtorganisationen, Ereignisse in Kunst, Wissenschaft und gesellschaftlichen Kämpfen.“²
- **Prinzip der Vielheit:** Definiert durch Determinierungen, Größen und Dimensionen statt nur durch Subjekt und Objekt ist ein wachsendes Rhizom aufgrund erhöhter Kombinationsoptionen der heterogenen Konnexionen **ständigen Veränderungen ausgesetzt:** „Eine Vielheit variiert ihre Dimensionen nicht, ohne sich selbst zu verändern und zu verwandeln.“³ Die Linien, aus denen das Rhizom statt eines Ensembles von Punkten und Positionen besteht, können in ihren n Dimensionen flach auf einem sog. „**Konsistenzplan der Vielheiten**“⁴ ausgebreitet werden.
- Nach dem **Prinzip des asignifikanten Bruchs** kann ein Rhizom an jeder beliebigen Stelle gebrochen, verletzt oder gestört werden und wächst entlang anderer Linien weiter. Neben den Segmentierungslinien, über die ein Rhizom geschichtet, territorialisiert, organisiert ist, existieren Deterritorialisierungslinien, „auf denen es unaufhaltsam flieht“⁵ und über die geflüchtet, verändert, verwandelt wird. „Jedesmal, wenn segmentäre Linien in eine Fluchtlinie explodieren, gibt es Bruch im Rhizom, aber die Fluchtlinie ist selbst Teil des Rhizoms. Diese Linien verweisen ununterbrochen aufeinander.“⁶
- Nach dem **Prinzip der Kartographie** ist das Rhizom als flache Vielheiten und Linien keinem strukturalen oder generativen Modell verpflichtet und kennt keine genetischen Achsen oder Tiefenstrukturen. Das Modell des Rhizoms bietet eher ein alternatives Denkmodell zu dem Schema der Evolution, nach welchem sich das Differenziertere aus dem weniger Differenzierten entwickelt. Deleuze/Guattari bezeichnen dieses Modellangebot als „eine aпарallele Evolution“⁷, in der z.B. zwei Wesen aufeinander treffen können, die überhaupt nichts miteinander zu tun haben und ganze Stammbäume durcheinander bringen können. Das Rhizom weist sich folglich als eine Anti-Genealogie aus.
- Rhizom „ist Karte und nicht Kopie“⁸. Die Karte macht statt einer Grafik, einer Zeichnung oder eines Fotos „gemeinsame Sache mit dem Rhizom“⁹. Eine Karte reproduziert nicht, sondern konstruiert, sie ist offen

¹ Deleuze, Gilles/Guattari, Félix 1977: Rhizom, Berlin (frz. 1976), S. 12.

² Deleuze/Guattari 1977, a.a.O., S. 12.

³ Deleuze/Guattari 1977, a.a.O., S. 34.

⁴ Deleuze/Guattari 1977, a.a.O., S. 15.

⁵ Deleuze/Guattari 1977, a.a.O., S. 16.

⁶ Deleuze/Guattari 1977, a.a.O., S. 16.

⁷ Deleuze/Guattari 1977, a.a.O., S. 18.

⁸ Deleuze/Guattari 1977, a.a.O., S. 21.

Seminarsitzung 23.11.2006
Kunst als Handlungsfeld, UdK Berlin, Do 12-14h

und ständig modifizierbar, sie ist Experiment und Eingriff in die Wirklichkeit, sie kann von jedem angelegt werden, „man kann sie auf Mauern zeichnen, als Kunstwerk begreifen, als politische Aktion oder als Meditation konstruieren“¹⁰, sie hat eine Vielzahl von Ein- und Ausgängen und statt mit dem Verweis auf Kompetenz wie bei der Kopie hat die **Karte mit Performanz zu tun (Prinzip der Dekalkonomie)**.

2. DEKONSTRUKTION

Die **Dekonstruktion** wurde als philosophischer Topos **1967** durch Derridas Ausführungen ‚**De la grammatologie**‘¹¹ in den philosophischen Diskurs eingeführt.

Dekonstruktion, so Derrida, sei keine Theorie, keine Strategie, keine Analyse, keine Methode, keine Operation, keine Kritik, gerade weil es ihr um die Möglichkeit geht, den totalisierenden Reduktionismus (der diesen vereinheitlichenden Begriffen inhärent ist) zu vermeiden.

Dekonstruktionen dienen vielmehr dazu, festgeschriebene Kategorien zu deplazieren und klassische Oppositionen zu destabilisieren. Sie arbeiten binäre Bedeutungs- und Wertstrukturen heraus, die den Diskurs der westlichen Metaphysik durchziehen und die Begriffe in einer systematischen Struktur mit hierarchischen Vorrechten ausstatten:

Kultur – Natur

Rationalität – Irrationalität

Subjekt – Objekt

Oben – Unten

Das Männliche – das Weibliche

Aktivität - Passivität

Innen - Außen

...

⁹ Deleuze/Guattari 1977, a.a.O., S. 21.

¹⁰ Deleuze/Guattari 1977, a.a.O., S. 21.

¹¹ Derrida, Jacques 1994: Grammatologie, Frankfurt/Main (frz. 1967).

Seminarsitzung 23.11.2006
Kunst als Handlungsfeld, UdK Berlin, Do 12-14h

Dafür fokussieren sie die mit Hierarchisierungen einhergehenden Grenzen, da Grenzziehungen, die das Eine vom Anderen abtrennen, immer Gewaltkomponenten beinhalten und mit Dominanzverhältnissen einhergehen.

Der "dekonstruktive Entwurf [...] dekonstruiert zuerst [...] die hierarchisierende Struktur, die in der Philosophie (als allgemeiner Metaphysik, Fundamentalontologie, Kritik oder transzendentaler Phänomenologie) eine Mannigfaltigkeit von Regionen, Diskursen oder Wesen einer gründenden oder transzendentalen Instanz unterstellt."¹²

Dekonstruktionen sind folgekonsequent auch bezüglich der Metaphysik nicht transgredient, da die Grenze zwischen dem Innen und dem Außen der Metaphysik - die selbst eine zu dekonstruierende Binarität darstellt - perpetuiert werden würde.

Für wirksame Verschiebungen der metaphysischen Oppositionen sei es, so Derrida, notwendig, nicht der Illusion einer Außenposition zur bestehenden Struktur anzuhängen, d.h. nicht den Fallen klassischer Diskurse zu erliegen. **Derrida beharrt demzufolge auf der Richtigstellung, dass Dekonstruktion nicht als ein Bruch mit der westlichen Metaphysik mißverstanden werden dürfe.**¹³

"[E]s ist sinnlos, auf die Begriffe der Metaphysik zu verzichten, wenn man die Metaphysik erschüttern will. Wir verfügen über keine Sprache - über keine Syntax und Lexik -, die nicht an dieser Geschichte beteiligt wäre. Wir können keinen einzigen destruktiven Satz bilden, der nicht schon der Form, der Logik, den impliziten Erfordernissen dessen sich gefügt hätte, was er gerade in Frage stellen wollte."¹⁴

Die Anstrengungen der Operation müssen darauf ausgerichtet sein, "zu durchlaufen" und "hindurchzugehen" statt "zu entkommen" oder "einzureißen"¹⁵ und festgeschriebene Bedeutungen zu verschieben, um "neuartige, andere, von den herrschenden Mustern kritischer Theorie abweichende Überlegungen zu schaffen"¹⁶. Im "Wiedereinbringen" und in "der Ökonomie dieses Wiedereinbringens, zu dem auch einige Achtung vor der Tradition, der Erinnerung gehört"¹⁷, bestünde die schöpferische Kraft, so Derrida.

¹² Derrida, Jacques 1997: Einige Statements und Binsenweisheiten über Neologismen, New-Ismen, Post-Ismen, Parasitismen und andere kleine Seismen, Berlin, S. 49.

¹³ Derrida, Jacques 1989: Jacques Derrida im Gespräch mit Christopher Norris, in: Papadiakis, Andreas (Hg.), Dekonstruktivismus. Eine Anthologie, Stuttgart 1989, S. 74.

¹⁴ Derrida, Jacques 1993: Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaft des Menschen (frz. 1967), in: Engemann (Hg.) 1993, S. 118.

¹⁵ Derrida 1989, a.a.O., S. 73.

¹⁶ Engemann, Peter 1993: Einführung: Postmoderne und Dekonstruktion. Zwei Stickwörter zur zeitgenössischen Philosophie, in: Engemann, Peter (Hg.) 1993: Postmoderne und Dekonstruktion, Texte französischer Philosophen der Gegenwart, Stuttgart, S. 12.

¹⁷ Derrida 1989, a.a.O., S. 74.

In seinen Ausführungen zum Parergon in ‚**La vérité en peinture**‘ (1978), in deutscher Übersetzung ‚**Die Wahrheit in der Malerei**‘ behandelt Derrida als Dekonstruktion der ‚Kritik der Urteilskraft‘ Kants (1790) Fragen, die in klassischen ästhetischen Analysen als zweitrangig gelten, wie beispielsweise die nach dem Rahmen, der Signatur, den Verzierungen.

Derrida versucht in seinem Text, "die große philosophische Frage der Tradition ('Was ist Kunst?', 'das Schöne?', 'die Repräsentation?', 'der Ursprung des Kunstwerks?' und so weiter)" auf den Untersuchungsaspekt des Parergons, dem vorgeblich nicht-wesentlich in Zusammenhang Stehenden "zurückzubiegen" und die Frage zu stellen, "[u]nter welchen Bedingungen [...] sich das Erbe der großen Philosophien der Kunst, die immer noch diese ganze Problematik beherrschen - die Kants vor allem, die Hegels und, in anderem Zusammenhang, die Heideggers -, überschreiten, abtragen oder verschieben (lässt)"¹⁸.

Derrida dekonstruiert die hierarchisierende Struktur metaphysischer Binaritäten mittels der Nomenklatur der Einrahmung, dem Passepartout. Das Parergon, ein Begriff aus der ‚Kritik der Urteilskraft‘ von Kant, ist das dem Werk Zugehörige, das selbst aber nicht Kunst ist, ihr auch nicht zugehört.

Derrida fordert auf, Forschungen am Ort der Kunst zu unternehmen, konkret in der Umgebung des Kunstwerks, so an Rahmen, Titel, Signatur, Museum, Archiv, Diskurs oder Markt, um die Markierungen der Entgegensetzungen zu analysieren.

Der Rahmen hat an zwei unvereinbaren Ordnungen und zugleich an keiner der beiden Ordnungen teil und unterminiert in dieser Position die traditionellen Dualismen und Oppositionspaare. Das Parergon bezeichnet ein Supplement zum eigentlichen Werk, dem Ergon.

"Der philosophische Diskurs wird immer gegen das Parergon sein. Aber was wird es mit dem gegen auf sich gehabt haben. Ein Parergon tritt dem Ergon, der gemachten Arbeit, der Tatsache, dem Werk entgegen, zur Seite und zu ihm hinzu [...]"¹⁹

¹⁸ Derrida, Jacques 1992: Die Wahrheit in der Malerei, hg. v. Engelmann, Peter, Wien (frz. 1978), S. 24f.

¹⁹ Derrida 1992, a.a.O., S. 62.

3. DISKUSSION

Wir diskutieren folgende Fragen und Aspekte:

- Sind Dekonstruktionen darauf ausgerichtet, Binaritäten zu enthierarchisieren oder abzuschaffen?
- Kann Komplexität nicht auch Linearität umfassen?
- Ist die Materialisierung von Kunst nicht vielmehr an Tendenzen z.B. des Merchandising als an White-Cube-Organisationsprinzipien rückzubinden?
- Ist die Kommerzialisierung von Kunst (Museumsshop) bereits Hinweis auf die Einbindung einer ökonomischen Logik?
- 2 Positionen standen einander entgegen:
Intellektualisierung und Elitisierung von Kunst vrs. Kunst als aktuelles Massenphänomen
- Sind Strukturen aus anderen Systemen (z.B. des Musiksystems und dessen klare ökonomische Struktur) in das Kunstsystem importierbar?
- Zeigen sich Folgen des White Cubes nicht auch in der Überlieferung, z.B. in der Besprechung künstlerischer Arbeiten im Feuilleton, in der Archivierung in Katalogen etc.? D.h. beeinflussen die Prinzipien des Museumsraumes nicht nur die Präsentation von Kunst, sondern auch die Produktion, die Rezeption, die Theoreisierung etc.
- Grenzen zwischen Kunstfilm – Kurzfilm – Experimentalfilm
- Unterschiede zwischen Filmemachern und Künstlern: Vorschlag:
Künstler nutzen ein Medium ihrer Wahl, um Inhalte zu transportieren.
Filmemacher orientieren sich am Medium Film
- Interrelation Musik – Kunst
und die Frage nach künstlerischen Arbeiten, die Musik einbeziehen (umgekehrte Richtung zu Chris Cunningham):
Vorschlag: Sven König, Scrambled Hackz, 2005:
<http://popmodernism.org/scrambledhackz>
http://www.snm-hgkz.ch/flz/diplom05/koenig_sven.pdf
<http://www.wired.com/news/columns/1,70664-0.html>