

Journal Phänomenologie 32/2009. S. 101-103.

**DIRK RUSTEMEYER:** *Diagramme. Dissonante Resonanzen: Kunstsemiotik als Kulturtheorie.* Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2009. 245 Seiten, ISBN 978-3-938808-62-7. EUR 29,90 (Hardcover).

Nach *Sinnformen* (2001) und *Oszillationen* (2006) richtet der an den Universitäten Trier und Witten/Herdecke lehrende Philosoph Dirk Rustemeyer mit *Diagramme* seinen Blick auf die Kunst. Neben dichten Überlegungen zu einer semiotisch grundierten Theorie der Kunst (und ihres Verhältnisses zur Philosophie) inspiziert Rustemeyer Klangkunst, visuelle Darstellungsexperimente, immaterielle Kommunikationskunst und Autorenfilme. Einerseits demonstriert das Buch, wie mit leichter Hand schwierige Theorieprobleme zerlegt und bewegt werden könne. Andererseits wird hier einer konkret. Die besprochenen Werke sind alles andere als bloße Anwendungsbeispiele für Theorie. Sie steigen förmlich aus dem Buch heraus. Was für ein Blick!, möchte man ausrufen. Aber auch: Was für eine Kunst!

Rustemeyer ist wie nebenbei zum Phänomenologen geworden. Nicht nur, weil sein Programm explizit lautet, an den »Kunstartefakten« »diagrammatische Strukturen der Sinnbildung« zu studieren, »indem ihre phänomenologische Beobachtung auf die Reflexionsmöglichkeiten einer Kultursemiotik bezogen wird« (S. 12) Phänomenologisch spannend sind auch die theoretischen Werkzeuge, die er verwendet – um der Kunst ihre Sonderrolle zu nehmen, sie einfach als ein Stück Kultur zu lesen, dabei umso mehr aber das besondere Reflexionsvermögen der Werke zu würdigen. Neben Cassirer, Valéry und sowieso Peirce und Luhmann sind auch Merleau-Ponty, Foucault und Deleuze/Guattari mit im Spiel. Denn Rustemeyer akzentuiert nicht zuletzt die Materialitäten und die Wahrnehmungsprovokationen, von welchen Sinnbildungsprozesse leben.

Kunstwerke sind »Zeichen, die ihre Darstellungsform selbst thematisieren« (S. 13), das ist knappste Definition von Kunst, die sich im Buch findet. Kunst ist aber auch Praxis, und zwar kulturreflexive Praxis – was wiederum ihre eigentümliche Verwandtschaft mit der Philosophie begründet sowie ihren »diagrammatischen« Charakter: ihr spezifisches, quer durch die kulturellen Formen hindurchgreifendes Sinnpotenzial. Hier setzen Rustemeyers Verfahren der Kulturbeobachtung ein: »Wenn, im Anschluß an den Ausdruck Merleau-Pontys, Kunstwerke im besonderen und Zeichenordnungen im allgemeinen kohärente Deformationen liefern, in denen ein sinnhaftes Profil der Welt entsteht, so zielen die Begriffe des ‚kulturellen Diagramms‘ und der ‚dissonanten Resonanz‘ auf das nicht kohärente Gewebe semiotischer Verweisungen im Zusammenspiel von Zeichenformen in Sinnfeldern.« (S. 13) Kunst ist also, anders gesagt, irritierend und setzt dynamische Prozesse frei – in der ihrerseits »diagrammatischen Ordnung der Kultur«: Einem sinndurchtränkten und hochgradig formenreichen Umfeld, das den Beobachter in jedem Einzelfall zu möglichst eingehendem Hinsehen sowie zu möglichst genauen Beschreibungen einlädt. Und sieht man genau hin, so heißt genau sein wiederum, in der damit verbundenen Symbolisierungsleistung »diagrammatisch« – und also erfinderisch zu sein.

In einem ersten Kapitel *Welt verdichten* gibt Rustemeyer Cassirers Theorie symbolischer Formen eine neue, auf das generalisierte Konzept des Diagrammatischen geöffnete Wendung. Dabei wird – am Leitfaden von Leonardo, Bann und Bacon – auch der Kunstwerkbegriff gleichsam aufgebohrt: »[D]ie Kategorie des Kunstwerkes [wird] fragwürdig und allenfalls als imaginäres Signifikat relevant, das zum Anlass für die Beobachtung semiotischer Streuungen genommen werden kann« (S. 79). Die Kompositionen von John Cage und Helmut Lachenmann bilden das Doppelzentrum des Kapitels *Klang und*

*Materialität.* Hier lässt sich hören und kann der Philosoph zeigen, wie Sinnformen im Hörbaren gerade nicht aufgehen, sondern an der Grenze zum Lärm, an der Grenze zur Sprache das, was wir Musik nennen, in Anderweitiges hineingerät. Mit Cage ist die musikalische Form »zugleich soziale Form«, aber auch »kulturelle«, »malerische« Form; sie kalkuliert »mit einer als Äußeres der künstlerischen Form eingeschlossenen Umwelt« (S. 95). Mit Lachenmann erforscht der Klang in experimenteller »Arbeit« regelrecht sich selbst. Entscheidend ist beide Male ihre unersetzlich, begrifflich nicht zu überspringende Materialität – ein Sinnliches, das *als* Materialität allerdings bereits »Formvorschläge« (S. 101) macht. Das Wahrnehmbare selbst scheint hier also zu kommunizieren, und es lädt zur Reflexion des Ineinanders heterogener Sinndimensionen ein.

*Wiederholung, Verdichtung, Verschiebung* heißt ein Kapitel, das sich mit Darstellungsexperimenten der Maler Dirk Hupe und Uwe Wittwer sowie einem einen Text von Sophie Calle verarbeitenden Theaterstück der Gruppe Forced Entertainment widmet. Jeweils geht es um das Problem des Zeichens. Bei Hupe werden Sprachzeichen aus ihrer Sprachumgebung herausgebrochen und in Bildkontexte versetzt, in denen Buchbinderleim zu Lack und die Druckerschwärze zur Farbe wird. Bei Wittwer gerinnen wiederholte Bildelemente zum zeichenähnlichen Schema. Bei Calle/Forced Entertainment sind es Zeitmuster, die auf subtile Weise zutage treten. Indem die Kunstwerke hier etwas anregen, greifen sie ein.

Um Formen des Entzugs von Sinnlichem und aufgelöster Greifbarkeit geht es im Kapitel *Verschwindender Sinn*, welches Arbeiten von Tino Sehgal und Gregor Schneider analysiert. Sehgal verlagert, das, was Werk sein soll, ganz in den flüchtigen Raum der Kommunikation, der Begegnung und der Gedanken von Personen. Seine immateriellen Arrangements provozieren die Objekterwartung (an die sie nicht zu binden sind), die Rollenerwartung (die der Kunstkonsument mitbringt) und nicht zuletzt den Kunstmarkt (der Schwierigkeiten hat, Sehgals Arbeiten zu bepreisen). Schneiders monotone, den Betrachter einschließende oder ausschließende Installationen steigern die Wucht des Raums: »Raumgrenzen sind Sinngrenzen« (S. 176), die im Erlöschen bemerkbar werden.

Ein durch Überlegungen zu Kamerablick und Kino eröffnetes Kapitel *Fragmente, Serie, Abstraktion* behandelt »die semiotischen Möglichkeiten der diagrammatischen Filmkunst« (S. 181) – so wie sie freigesetzt werden in den Filmen »Der siebente Kontinent« von Michael Haneke und »Der Kick« von Andres Veiel. Rustemeyer untersucht, wie hier eine »künstlerische Wirklichkeitsforschung« (S. 211) reflexiv auf das abzielt, was für den Betrachter, für den Filmemacher wie für das Medium Film – bis in den Schnitt hinein, der den artifiziellen Verweisungsreichtum der Filmzeichen mit konstituiert – als die irritierte »reale« Form funktioniert.

Abschließende Thesen zur Dispersion des Sinnes stellen sich gegen Hegel, Adorno und Heidegger, die, fixiert auf die Wahrheitsorientierung der Kunst, an deren multiplen Verstrickungen ins (auch profan) Kulturelle vorübergehen – womit sie die eigentliche imaginäre Kraft der Werke verfehlen. »Semiotisch betrachtet, ist die Bedeutung eines Artefaktes eine bestimmte Unendlichkeit innerhalb des kulturellen Imaginären.« (S. 233) Das wiederum kann keine symbolische Darstellungsform für sich allein auf den Punkt bringen oder paraphrasieren. So hat die Philosophie – hätte selbst die Phänomenologie eines Kunstwerkes – nicht das letzte Wort. Rustemeyers kluge, scharf beobachtende und schön geschriebene Kunsttheorie schließt als Apologie der Vielfalt. Loblieder auf das pralle Leben fordert er jedoch nicht, sondern Notationen abstrakter Differenzen. Was sie ergeben, ist nicht zuletzt eine Liebeserklärung an Kultur.