undisciplined thinking_

2/2020_text

Armin Schäfer _ Rémy Zauggs Wahrnehmungswerk oder Das Perzept von Blessey.

undisciplined thinking_ *is a research platform founded by Katrin Solhdju and Margarete Vöhringer. Inspired by Sigrid Weigel's work it explores the tensions between disciplined academic culture and the complex world surrounding us, and facilitates the publication of new, indisciplined analyses through the most hybrid forums of all – the internet.* more_ undisciplined thinking_

1.

In dem kleinen burgundischen Dorf Blessey von etwa 30 Einwohnern steht ein Waschhaus, das im 19. Jahrhundert errichtet wurde. Die Bewohner des Dorfs haben es wiederaufgebaut, weil es im Zerfall begriffen war. Sie spürten jedoch, dass ihre Arbeit mit dem Wiederaufbau nicht vollendet war. Etwas fehlte, wenn auch unklar war, was. Sie wünschten sich ein Supplement, das als Kunst am Bau zum Waschhaus hinzutreten sollte. Die *Nouveaux Commanditaires* brachten sie mit dem Künstler Rémy Zaugg zusammen.[1] Diese Institition dient zur Vermittlung und Förderung von Aufträgen, die Bürgerinnen und Bürger an Künstlern ereteilen wollen. Aus der Begegnung bon Bürgerinnen und Bürgern mit dem Künstler erwuchs eine Zusammenarbeit, und unter Zauggs Anleitung wurde gemeinsam ein Kunstwerk geschaffen. Von einem alltäglichen Standpunkt aus betrachtet, ist es eine Ergänzung des Waschhauses um einen Teich, der mit Hilfe einer Betonmauer neu angelegt wurde. Tatsächlich ist es jedoch ein Wahrnehmungswerk. Was in den neun Jahren entstand, die es dauerte, um das Kunstwerk herzustellen, ist nicht allein als ein Objekt oder als ein Ensemble von Objekten zu begreifen. Jedenfalls ging es bei seiner Errichtung nicht allein um die anfallenden Erd- und Bauarbeiten: Waschhaus, Mauer und Teich sind so wenig das Kunstwerk wie das Dorf bloß sein Standort.

Als Xavier Douroux 1996 für die neuen Auftraggeber Zaugg nach Blessey schickte, hatte er bereits Erfahrung in der Zusammenarbeit mit dem Künstler. Insofern stellte er mit seiner Wahl die Weichen für den Weg, den das Projekt einschlagen sollte. Zaugg hatte seine künstlerische Arbeit auf folgenden Grundsatz gestellt: Es ist „die Aufgabe des Künstlers, wahrnehmbar zu machen".[2] Das Kunstwerk sei die Gestaltung einer Wahrnehmung, die von den Wimpern bis ins Gehirn und von kleinsten Empfindungen bis zu entferntesten Umständen reicht. Diesen Grundsatz hat er mit großer Konsequenz verfolgt. Als Zaugg zur Ausstellung *Skulptur Projekte '87* in Münster eingeladen wurde, war es für ihn von vornherein klar, dass er „nie einer Stadt ein Ding mehr geben würde, mindestens als Künstler nicht".[3] Dinge herzustellen, war eine veraltete Praxis der Kunstproduktion. Deshalb wollte er auch den „Unsinn", im öffentlichen Raum Skulpturen aufzustellen „nicht fortsetzen und verewigen".[4] Er schrieb in einem Brief an die Kuratoren der Ausstellung, dass er „niemals Skulpturen im traditionellen Sinne des Wortes gemacht hatte. Ich hatte keine Formen in Bronze gegossen, keine Steinblöcke behauen oder zersägt, keine Stahlplatten, Ziegelsteine, Holzstangen, Spiegel oder was weiß ich noch alles zusammengefügt. Für den Traditionalisten hatte ich nichts vorzuweisen. […] Der Stand meiner Suche, meiner Überlegungen oder meines Bewußtseins verbot mir, irgendein Objekt zu schaffen oder in einer Stadt ein Denkmal aufzustellen. Das hätte bedeutet, einmal mehr dem künstlerischen oder individuellen Gutdünken freien Lauf zu lassen und den Bewohnern einer

Stadt oder eines Stadtviertels mittels eines dazwischengeschalteten Auftraggebers eine private Phantasie aufzudrängen“.[5]

Zaugg entdeckte in Münster zufällig hinter dem Bretterverschlag einer Baustelle zwei verborgene „bronzene Tierköpfe, die bei näherer Betrachtung zur Skulpturengruppe ‚Knecht mit Pferd‘ und ‚Magd mit Ochse‘ von Karl H. Bernewitz aus dem Jahr 1912 gehörten“.[6] Die Skulpturen waren damals in der Stadt aufgestellt, später umgesetzt und schließlich provisorisch dort abgestellt worden, wo sie der Künstler vorfand. Sie waren aber, so aufgestellt, kein Kunstwerk mehr. Die Dinge waren zwar materiell unverändert, aber die Bedingungen, die sie zu einem Kunstwerk machten, waren nicht mehr dieselben: „die Stadt hat sich geändert, der Platz ist anders geworden, unser Wahrnehmungsvermögen ebenfalls.“[7] „Die Stadt“, erklärte Zaugg in einem Interview, „hat ihr Monument zerstört. Sie besaß nur einen Haufen Bronzeschutt. Aus diesem Schutt habe ich wieder eine Skulptur gemacht. Verstehen Sie, man kann die materiellen Formen einer Skulptur unberührt lassen und der Skulptur doch einen wesentlichen Schaden zufügen.“[8]

Zauggs Beitrag zu der Ausstellung bestand darin, die Skulpturen an einen neuen Standort zu versetzen. Marcel Duchamp hatte bereits demonstriert, dass die spezifischen Bedingungen, unter denen ein Objekt wahrgenommen wird, es zu einem Kunstwerk machen können. Was für ein Urinal oder einen Flaschentrockner galt, konnte Zaugg verallgemeinern: „Naiv, doch um so tiefer verwurzelt ist der Glaube, demzufolge das Werk gleich lang besteht, wie seine physische Realität dauert. Eine horizontale Verschiebung von mehreren Metern oder eine vertikale Verschiebung von einigen Zentimetern verändert das Erscheinungsbild des verschobenen Gegenstandes und folglich seinen Sinn. Das Ding wird ein anderes. Ferdinand de Saussure hat nachgewiesen, daß die Bedeutungen sich wandeln, wenn der Kontext wechselt, daß sie sich durch diesen bilden, und daß es die Bedeutung eines Wortes nicht gäbe, wenn nicht die anderen Wörter existierten; auch der ‚Flaschentrockner‘ von Marcel Duchamp drückt nichts anderes aus.“[9] Sobald die Definition des Kunstwerks nicht mehr auf einen materiellen Gegenstand eingegrenzt wird, sondern von dessen Wahrnehmung ausgeht, führt die Frage „Was ist ein Kunstwerk?“ auf die Frage nach den Bedingungen, unter denen etwas zu einem Kunstwerk wird. Wer mit materiellen Objekten Kunst schaffen will, wird wenig hervorbringen, wenn die Präsentation des Ergebnisses von den Umständen durchkreuzt wird. Wie die Präsentation auf die Wahrnehmung einwirkt, hat Zaugg erkundet, indem er selbst Kunst ausstellte.[10] Der *White Cube* als Ausstellungsraum ist nämlich nur eine Möglichkeit des Museums.[11] Wer Kunst ausstellt, muss abschätzen lernen, welche Bedingungen in eine Wahrnehmung hineinwirken. Ausstellen heißt, die Bedingungen schaffen, unter denen etwas sichtbar wird. Jede Präsentation

wirkt auf die Wahrnehmung des Kunstwerks zurück. Zaugg hat den Unterschied, den etwa der Sockel einer Skulptur macht, exemplarisch anhand von Auguste Rodins Skulptur *Die Bürger von Calais* analysiert. Während sie im Kunstmuseum Basel auf den Steinplatten im Eingangsbereich des Hofs steht, wurde sie in London auf einen ungefähr einen Meter hohen Sockel gehoben, der inmitten einer Rasenfläche steht. Während in Basel die *Bürger von Calais* als Bürger unter Bürgern erscheinen, die das Museum besuchen, stattet die Londoner Präsentation sie mit „dem Ruhm der beispielhaften und idealen Märtyrer aus".[12] Nachdem die Rückwirkung der Präsentation auf das Kunstwerk einmal bemerkt worden war, verlor der Begriff der Ausstellung seine Selbstverständlichkeit: Die Ausstellung beginnt, sobald das Kunstwerk wahrgenommen wird. Wer ein Kunstwerk ausstellt, so resümiert Zaugg seine Erfahrungen, stellt die eigene Wahrnehmung des Kunstwerks aus.

2.

Es gibt Kunstwerke, die zum Projekt werden müssen, um verwirklicht werden zu können. Zaugg fuhr zunächst als Späher inkognito nach Blessey. So wenig es für ihn einen Weg zurück zur klassischen Skulptur gab, so wenig war es ihm möglich, das Waschhaus mit einer Kunst am Bau zu versehen. Was er zu sehen bekam, war ein Waschhaus, das nach seinem Wiederaufbau zu einem nutzlosen Monument mit bloßem Schauwert geworden war. Er verfasste einen polemischen Text, in dem er darlegte, dass dieses wiederaufgebaute Waschhaus lächerlich sei: Der Zustand des Dorfs verhindere jede angemessene Wahrnehmung des Gebäudes; allenfalls könnten die Bedingungen, unter denen das Waschhaus bisher wahrgenommen wurde, verändert werden.

Das Projekt hat das einstige Verhältnis von Gegenstand und Funktion umgekehrt. Zaugg versuchte nicht, dem Monument seine praktische und soziale Funktion zurückzugeben, sondern fragte, welche Funktion der Schauwert des Waschhauses für das Dorf ausüben könnte. Keine Wahrnehmung hätte dem Gebäude seine einstigen sozialen Funktionen wieder verleihen können. Und auch der bloße Schauwert des Gebäudes reichte nicht hin, um es zu einem Kunstwerk werden zu lassen.

Man kann die Geschichte des Projekts als die eines Künstlers erzählen, der nach Blessey fuhr, sich einen Plan für die Neugestaltung eines Ensembles ausdachte, das um das Waschhaus herum angelegt werden sollte, und diesen Plan schließlich mit Hilfe der Bürger verwirklichte, wobei die Grenze zwischen künstlerischer Arbeit, beratender Tätigkeit und Ausführung kaum zu ziehen ist. Seine Tätigkeit ist das Überzeugen der Bewohner, das Überwinden von Widerständen und die Durchsetzung seiner Vision gewesen. Die Wahrnehmung wäre in dieser

Geschichte ein mehr oder minder passiver Vorgang, der in dem Ensemble, das um das Waschhaus herum angelegt wurde, allenfalls die Intention des Künstlers entzifferte. Zaugg wäre der Autor einer Intervention im Dorf, die von dem Betrachter bezeugt würde: „Das Subjekt, das das Werk wahrnimmt, möchte glauben, der Autor habe, als er das Werk schuf, seine Wünsche und Vorstellungen hineingelegt, er habe sich damit verraten und folglich spreche das Werk vom Autor. So verstanden, wäre der Autor stärker involviert als es selber. Das wahrnehmende Subjekt wäre dann blo[ß] der Zeuge des vom Autor ausgeführten expressiven Gestus.“[13]

Man kann die Geschichte des Projekts aber auch als die eines fortgesetzten Kreislaufs von Dingen, Handlungen und Wahrnehmungen erzählen und versuchen, das Waschhaus in Blessey in den Wahrnehmungsbegriffen von Zaugg zu verstehen. Solch eine Geschichte erfordert kein heroisches Künstlersubjekt, das seine Intentionen gegen Widerstände verwirklicht, sondern schreibt die Autorschaft des Kunstwerks einem Gefüge fest zugeteilter Rollen von Auftraggeber, Mediator, Künstler und Ausführenden zu. Auch wenn die Wahrnehmung des Waschhauses vom Standpunkt des Betrachters und den situativen Umständen, unter denen sie erfolgt, geprägt ist, ist sie nichts Persönliches, sondern hängt von einem Dispositiv ab, das das Licht verteilt, die Standpunkte des Betrachters festlegt und seine Bewegungen lenkt.

Die Verwirklichung des Projekts griff tief in das Gefüge des Dorfs ein: Die baulichen Maßnahmen mussten sowohl mit den Wahrnehmungsgewohnheiten der Dorfbewohner im Einklang stehen als auch mit den örtlichen Gegebenheiten. Die Auftraggeber berichten, dass eine Steinmauer, die sie errichtet hatten, auf Zauggs Anweisung hin abgetragen werden musste, weil deren Lage um 25 Zentimeter von der vorgesehenen abwich. Und sie berichten, dass die zweite Mauer, die sie dann erbauten, einen sehr großen Unterschied für das Auge machte. Als die Mauer errichtet, abgerissen und wiedererrichtet wurde, ging es nur vordergründig um Durchsetzung des Künstlerwillens gegen Widerstände. Vielmehr kann die Mauer als eine soziale Übereinkunft verstanden werden, die mit einem ästhetischen Kriterium zusammenstimmte. Die Lage der Mauer hat ihre Rechtfertigung nämlich nicht in einer persönlichen Wahrnehmung des Künstlers, sondern in der freien Übereinstimmung der Wahrnehmung der an dem Projekt beteiligten Personen. Die baulichen Maßnahmen wurden der sinnlichen Wahrnehmung untergeordnet, ohne dass der Künstler seine persönliche Vorliebe diktierte: Die Wahrnehmung legte den bestmöglichen Standort für die Mauer fest. Der Zirkel, in den die Wahrnehmung eingesponnen war, verbürgte letztlich den Standort: Die Entscheidung des Künstlers fand ihren Rückhalt in einer sozialen Übereinkunft, die sich auf die Stichhaltigkeit einer sachlichen Entscheidung berufen konnte, die ihre Triftigkeit wiederum in

einer Konvergenz der Wahrnehmungen bestätigt fand. Die verschiedenen Gesichtspunkte der Beteiligten waren einer Konvergenzregel unterworfen, die in der Wahrnehmung selbst aufgefunden wurde. Es lässt sich vermuten, dass diese Wahrnehmung sowohl der Psychologie des Künstlers als auch des Kollektivs fernsteht, dass sie sich vom persönlichen Geschmack des Einzelnen abgelöst hat und dass sie die psychologische Prägung der Wahrnehmung selbst abstreift. Man könnte diese Wahrnehmungen vielleicht als eine Kollektiv-Wahrnehmung bezeichnen, die sich in einem Prozess verfertigt, der so etwas wie eine Zwangsbewegung erzeugte: Man sah, dass die zweite Lösung für den Standort der Mauer besser war als die erste, obwohl das Kunstwerk noch nicht vollendet war. Was den Zirkel von sachlichen Entscheidungen, Wahrnehmungen und kollektivem Einverständnis antrieb und schloss, war die Projektförmigkeit selbst.

Zaugg erlangte seine Autorität also nicht durch die Überlegenheit des persönlichen Standpunkts des Künstlers, sondern das Projekt spannte seine Triebfeder im Kreislauf von kollektiven gestalterischen Entscheidungen und Wahrnehmungen. Die Mauer wurde zum Teil eines materiellen Dispositivs, das die Wahrnehmungen lenkt, und ist selbst eine materialisierte Wahrnehmung. Gilles Deleuze und Félix Guattari haben solche materialisierten Wahrnehmungen, die in Kunstwerken stecken, als Perzepte bezeichnet: „Das Ziel der Kunst besteht darin, mit den Mitteln des Materials das Perzept den Perzeptionen eines Objekts und den Zuständen eines perzipierenden Subjekts zu entreißen, den Affekt den Affektionen als Übergang eines Zustands in einen anderen zu entreißen. Einen Block von Empfindungen, ein reines Empfindungswesen zu extrahieren.“[14] Das Material des Kunstwerks besitzt hierbei das Primat, weil es zum einen das Mittel ist, um das Perzept einzufangen: Und zum anderen bedarf die Wahrnehmung ein materielles Objekt, das ein Perzept transportiert. Das Perzept ist jedoch weder schon mit dem Objekt gegeben, noch setzt jede Wahrnehmung bereits ein Perzept frei. Wie kann also das Objekt zum Medium eines Perzepts werden? Jedenfalls arbeitet der Künstler nicht geistig und im Materiellen nur, damit überhaupt etwas sichtbar wird: Man muss das Perzept einfangen, in einem Material speichern, so dass es übertragen werden kann und der Betrachter gezwungen wird, es wahrzunehmen.

3.

Das größte Hindernis für die Wahrnehmung eines Perzepts ist die Wahrnehmung selbst. Die Wahrnehmung spielt nämlich der Rekognition in die Hände, welche die Merkmale eines wahrgenommenen Objekts sortiert, vom Sichtbaren abstrahiert und das Gesehene sogleich denotiert und klassifiziert. Die Aufmerksamkeit verebbt im Wiederkennen. Das Sehen wird

zum Sehen-als und geht in eine Decodierung über. Es werden erlernte Codes entziffert und Schemata erkannt, die von den materiellen Trägern, in denen sie ausgeführt sind, abgelöst werden können. Solch eine Wahrnehmung blockiert die Wahrnehmung des Perzepts im Kunstwerk: „Man verwechselt die Wahrnehmung eines Bildes“, sagt Zaugg, „mit dem Ausfüllen eines Formulars; man setzt für jede graphische Form und für jede Farbe ein Wort ein, man macht aus dem Bild eine[] Wörterliste, die Wörter nehmen den Platz des Bildes ein. Ist diese Übertragung abgeschlossen, wird das Bild unnütz; man kann es beiseite lassen, ihm den Rücken kehren, es vergessen, da ja die Wörter an seine Stelle getreten sind.“[15] Die Wahrnehmung wird insbesondere durch die Erinnerungen verstellt: „Wahrnehmen heißt wiedererkennen, heißt, sich erinnern. Aus der Erinnerung wahrnehmen bedeutet Blindsein gegenüber allem, was noch nie wahrgenommen wurde. Die Realitätsebene ist eine Art kaleidoskopischer Spiegel, auf den die im Gedächtnis festgehaltenen Dinge projiziert werden.“[16]

Rémy Zaugg hat am Beispiel des Gemäldes *Der Platz der Gehenkten* von Paul Cézanne erforscht, wie ein Kunstwerk ein Perzept schafft: „Ich verdanke beispielsweise Cézanne viel, der nicht, wie man gerne annimmt, Äpfel gemalt hat, sondern die Wahrnehmungen, die ihm Äpfel vermittelten.“[17] In Cézannes Gemälden kann man das Dargestellte nicht unmittelbar den Farben und Linien entnehmen. Die Gemälde gehen nicht von Umrissen in der sichtbaren Welt aus, die dann abgemalt werden könnten. Und das Dargestellte ist nicht aus einzelnen Figuren summiert, sondern umgekehrt gilt: Das Dargestellte ist in ein Spiel von Differenzen zerstreut und von der Wiederholung des Gesehenen in der Umrisslinie unabhängig; das Maß der Darstellung ist nicht Formähnlichkeit, sondern es sind immanente Kriterien wie Farbgebung, Subtilität der Farbnuancen oder Dramatik der Kontraste. Die Farbe dissoziiert vom Gegenstand und verliert ihren vermeintlich notwendigen Zusammenhang mit ihm, so dass sie ein eigenes figuratives Potential freisetzen kann. In der Malerei Cézannes sind die Farbflecken (sensations colorantes) zumeist unabhängig vom Einzelgegenstand, und es gibt vielfach Zonen, in denen unentscheidbar ist, ob und wie sich Farbflecken und Striche dem Hintergrund oder einer Figur zuordnen lassen. Wenn Cézanne seine Malerei sowohl vom zentralperspektivischen Liniengerüst als auch von der Zeichnung ablöst und die Gegenstände in Striche und Flecken differenziert, erzeugt er eine lose Ähnlichkeitsbeziehung des Gemalten mit dem Sichtbaren. Die Malerei schickt sich nicht in wiedererkennbare Formen und rekurriert nicht mehr auf das Vorgewusste über die Farbigkeit von Gegenständen. Was der Betrachter sieht, wird als etwas Sinnliches empfunden, das persistiert: Das Gemälde speichert und überträgt Empfindungen.

Empfindung ist ein Grenzbegriff der Wahrnehmung. Die Wahrnehmung trifft einerseits in der

Empfindung auf historische und kulturelle Bedingungen, die in den Subjekten liegen, die erlernt haben, wie sie wahrnehmen. Und sie trifft in der Empfindung auf empirische und materielle Bedingungen, die in den Objekten selbst liegen. Gottfried Wilhelm Leibniz hat diese Bedingungen, die selbst nicht unmittelbar wahrnehmbar sind, als kleine Perzeptionen bezeichnet und wie folgt erläutert. „Um die kleinen Perzeptionen, die wir in der Menge nicht unterscheiden können, noch besser zu fassen, bediene ich mich gewöhnlich des Beispiels vom Getöse oder Geräusch des Meeres, welches man vom Ufer aus vernimmt. Um dieses Geräusch, wie es tatsächlich geschieht, zu hören, muß man sicherlich die Teile, aus denen sich das Ganze zusammensetzt, d.h. das Geräusch einer jeden Welle hören, obgleich jedes dieser geringen Geräusche nur in der verworrenen Gemeinschaft mit allen übrigen zusammen, d.h. eben im Meeresbrausen selbst faßbar ist und man es nicht bemerken würde, wenn die Welle, von der es herrührt, die einzige wäre. Denn die Bewegung dieser Welle muß doch auf uns irgendeinen Eindruck machen, und von jedem Einzelgeräusch, so gering es auch sein mag, müssen wir doch irgendeine Perzeption haben, sonst hätte man auch von hunderttausend Wellen keine, da hunderttausend Nichtse zusammen kein Etwas ausmachen.“[18]

Im 19. Jahrhundert erforschten die Physiologen diese kleinsten Empfindungen unterhalb der bewussten Wahrnehmung. Sie begriffen die Empfindung als eine Wahrnehmung in statu nascendi, die noch nicht von der Rekognition erfasst wurde. So sind etwa Tonempfindungen noch keine Wahrnehmungen, weil sie vom symbolischen Code der Tonalität noch nicht erfasst sind. Zwar sind Tonempfindungen Töne, aber es ist noch unklar, in welche spezifische Codierung sie eingehen werden. Die Empfindungen sind also in den Subjekten *und* den Objekten: Sie stecken sowohl in einer Schicht oder Ebene der Materialität des wahrgenommenen Objekts, das aus kleinsten Elementen besteht, die selbst nicht unmittelbar wahrnehmbar sind, aber jede Wahrnehmung konstituieren als auchin den wahrnehmenden Subjekten, die unterhalb oder jenseits der Codes, Schemata und Erinnerungen etwas empfinden, das sie nicht rekognizieren können. Vielfach wurde die Unterscheidung von Wahrnehmung und Empfindung für nutzlos erklärt, weil sie nicht klar zu treffen sei und obendrein die Vorstellung nähre, dass es sich um zwei zeitlich distinkte Akte handle oder Wahrnehmen Urteilen sei. Dennoch ist die Unterscheidung sinnvoll, weil sie darauf hinweist, dass in der Wahrnehmung sich verschiedene Schichten überlagern.

4.

Kunst wirft dem Begriff der Wahrnehmung kein Kleid über, sondern experimentiert mit einer Wahrnehmung, die durch und durch konkret ist. In der Strategie, die Zaugg einschlug, sollte an

die Stelle der praktischen und sozialen Funktionen des Waschhauses, die einst seine Wahrnehmung bestimmt hatten, die Wahrnehmung selbst treten. Zaugg und die Auftraggeber von Blessey haben im Laufe des Projekts die materiellen Bedingungen für eine Wahrnehmung geschaffen, die sich selbst thematisiert. Im Mittelpunkt des Ensembles liegt ein Teich: Das Wasser, das ehemals im Waschhaus praktisch genutzt wurde, ist jetzt als Teich ein Objekt, das die Wahrnehmung des gesamten Ensembles regiert. Das Waschhaus rückt in der Wahrnehmung an den Rand eines Ensembles, dessen Zentrum der Teich ist, der, seiner praktischen Funktion als Wasserreservoir ledig, zugleich Objekt der Wahrnehmung ist und als Verteiler des Lichts die Wahrnehmung des Ensembles lenkt. Das Ensemble ist durch und durch ein Artefakt: Es geht nicht um ein Naturschönes, das in Szene gesetzt würde oder um die Restitution einer dörflichen Idylle. Die größte Baumaßnahme war die Errichtung einer grauen Betonmauer, die den Teich aufstaut. Wie ein materielles Objekt auf die Wahrnehmungsbedingungen zurückwirkt, wird an dieser Mauer, die den Teich gegenüber dem Ortsausgang abgrenzt, besonders augenfällig. Der Vorzug von grauer Farbe ist, dass sie „die Farben der Umgebung verstärkt und die Besonderheit jeder einzelnen betont, indem es sie alle farbiger erscheinen läßt“.[19] Die Kunst, unter freien Himmel gesetzt, unterliegt anderen Bedingungen als im Museum, wo gilt: „Das Grau der Mauer mag zwar einem visuellen Gesetz gehorchen, doch es besitzt im Gegensatz zum Weiß nicht die Eigenschaften, durch die die Mauer zu einer unberührten Mauer wird und die ein nacktes, kaltes und präzises architektonisches Milieu entstehen lassen, das geeignet ist, den Wahrnehmenden und das Werk einander gegenüberzustellen. Da grau, ist die Wand nicht unberührt. […] Die graue Mauer ist nicht, sie erscheint lediglich. […] Grau gestrichen, ist ein Bau ein ruhiger Ort. Das Licht ist in ihm angenehm gedämpft. […] In ihm verwischt sich die Präsenz der Wesen und Dinge in der weichen Feuchtigkeit eines schattigen Unterholzes. Die Präsenz des Werkes, die Präsenz des Wahrnehmenden und die Beziehungen zwischen Werk und Wahrnehmendem sind von der sanften Schlaffheit einer Mittagsruhe unter Blumen auf dem Lande geprägt.“[20] Die graue Betonmauer übt in dem Ensemble die materielle Funktion einer Rahmung aus. Weil sie aber eine rahmende Funktion ausübt, kann sie, wie ein Bilderrahmen, in der Wahrnehmung abgeschattet werden. Denn die graue Farbe bewirkt, zusammen mit fensterartigen Aussparungen, die einen Durchblick in der Mauer bieten, sowie sechs in den Beton eingelassenen Wörtern (arbre, murmure, cailloux, reflet sauvagine, ruisseau), dass die Mauer nicht mehr als eine kompakte Masse wahrgenommen wird: Die graue Betonmauer begrenzt zwar den Teich, aber sie ist vor allem ein Verteiler des Lichts auf der Oberfläche des Wassers, das, je nach Wetter, als Spiegel fungiert. Wenn ein Gemälde von Cézanne, wie Deleuze und

Guattari sagen, mit Hilfe des Materials – der Farbe und ihrem Auftrag – der Wahrnehmung ein Perzept entreißt, erhält sich das Perzept gleichwohl in dem wahrgenommenen Objekt: Der Betrachter sieht im Gemälde eine Verteilung von Farben und Formen, die als etwas Sinnliches empfunden werden, das nicht sogleich rekogniziert wird. Das ‚Material', das in Blessey den Wahrnehmungen das Perzept entreißt, ist das ganze Ensemble, in dessen Zentrum der Teich liegt. Die Wahrnehmung trifft in dem Ensemble trotz seiner vermeintlichen Einheitlichkeit auf heterogene Elemente und Schichten: So bilden das Waschhaus, die Mauern, der Teich und das Dorf samt der angrenzenden Umgebung eine erste Schicht der Wahrnehmung, die man als die Schicht der Objekte bezeichnen könnte. Die Landschaftsarchitektur ist von einem Code geprägt, der die räumliche Aufteilung des Ensembles, die Proportionen seiner Elemente und deren Lagebeziehung reguliert. Dann stellt der Teich durch die Spiegelungen auf seiner Oberfläche eine zweite Schicht her, die man die Schicht des Bildes nennen könnte. Schließlich tragen die in die Mauer eingelassenen Wörter die Elemente eines symbolischen Codes in die Wahrnehmung hinein und bilden eine dritte Schicht. Es ist unvermeidlich, dass diese Wörter, die bezeichnen, was in dem Ensemble wahrzunehmen ist, auf die Wahrnehmung selbst bezogen werden: Die Wahrnehmung flutet als Referent in das Wahrgenommene selbst zurück, so dass Wahrnehmung und symbolischer Code einander Antwort geben und eine Tautologie erzeugen: Man liest, was man sieht, und umgekehrt. Insofern scheint man nicht vom Sehen zum Sehen-als, von gesehenen Formen zum Buchstaben springen zu müssen, sondern glaubt zwischen den Kategorien des Sinnlichen und des Symbolischen hin- und hergleiten zu können. In dem Ensemble verwischen die Gegensätze von Zeigen und Benennen, Schauen und Lesen, Bild und Text und die Schichten oder Ebenen beginnen miteinander zu kommunizieren und ineinander zu verfließen. Das Ensemble erzeugt ein Sinnliches, in dem der strikte Unterschied zwischen einem bloß Sinnlichen und seiner Rekognition kollabiert. Zwar gibt es Schichten oder Ebenen in der Wahrnehmung – zum Beispiel die Landschaft um den Teich und ihr Spiegelbild – , aber keine Empfindung ist auf eine dieser Ebenen zu begrenzen. „Jede Sensation befindet sich schon auf unterschiedlichen Ebenen, in verschiedenen Ordnungen oder mehreren Bereichen. So dass es nicht *mehrere* Sensationen unterschiedlicher Ordnung gibt, sondern unterschiedliche Ordnungen ein und derselben Sensation. Es kommt der Sensation zu, dass sie eine konstitutive Ebenendifferenz, eine Pluralität von konstituierenden Bereichen umhüllt."[21] Die rekognizierende Wahrnehmung wird nicht durch ein maßloses oder erhabenes Objekt gesprengt, sondern durch Kurzschlüsse zwischen Schichten oder Ebenen subvertiert. „Meine Arbeiten", so hatte Zaugg einmal bemerkt, „wollen den Wahrnehmenden vor die Mauer der Tatsachen stellen, und zwar so wörtlich wie möglich, so dass das Subjekt einer Mauer

gegenübersteht und mit dieser Mauer etwas anfangen soll, es sei denn, es wolle blo[ß] verdattert vor der Mauer stehen bleiben."[22] Sobald der Betrachter versucht, die Verschlaufung von Sinnlichem, Bildlichem und Symbolischem in seiner Wahrnehmung aufzulösen, wird er auf eine Empfindung zurückgeworfen, die zwischen den verschiedenen Ordnungen oszilliert und hartnäckig die Kognition stört. Das Perzept ist kein persönliches Gefühl. Das Subjekt, das das Sinnliche nicht mehr rekognizieren kann, kann nur mehr die Kräfte ertragen, die auf es einwirken: Unterhalb der distinkten Wahrnehmungen strömen Kräfte auf es ein, die begrifflich schwer zu fassen, aber dennoch wirksam sind: Die Subjektivität wird von den kleinen Perzeptionen überschwemmt. Das Ich als Auge, durch das der Autor die Welt sieht und perspektivisch ordnet, hat zugunsten eines Subjekts abgedankt, das von Affektionen überflutet wird. In dem Film, der das Projekt dokumentiert, tritt Zaugg nicht auf. Der Film zeigt das Kunstwerk, als seien die Menschen verschwunden: Die Wahrnehmung des Perzepts erfordert kein Subjekt, das in seinem Körper und der Landschaft verankert ist. Vielmehr kann auch das Kameraauge das Perzept einfangen. Die Kunst altert. Der Stein verwittert, das Eisen rostet, der Filmstreifen zerreißt, die Farben bleichen aus, das Papier wird brüchig. Ohne die Materialität würde kein Kunstwerk überdauern, aber was in ihm Dauer gewonnen hat, ist das Perzept.

Die französische Fassung dieses Aufsatzes erschien als „Le percept de Blessey", in: Didier Debaise; Xavier Douroux; Anne Pontégnie; Katrin Solhdju et. al. (Hrsg.), *Faire art comme on fait société: Les nouveaux commanditaires*, Paris: Les presses de réel, 2013, S. 55–69 (traduit par Marianne Dautrey). Mein Dank gilt Sigrid Weigel und Katrin Solhdju für Gastfreundschaft, Anregung und Diskussion.

[1] Vgl. http://www.nouveauxcommanditaires.eu/fr/25/214/le-lavoir-de-blessey [letzter Zugriff am 16.12.2019]
[2] Rémy Zaugg, *Vom Bild zur Welt*, hg. von Eva Schmidt, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1993, S. 106.
[3] Thomas Wulffen, Rémy Zaugg, „Den persönlichen Ausdrucksakt nivellieren" [Interview], in: Zaugg, *Vom Bild zur Welt*, S. 141–165, hier S. 144.
[4] Ebd.
[5] Rémy Zaugg, „Ein Brief" [an Klaus Bußmann und Kasper König, Mai 1986], in: ders., *Vom Bild zur Welt*, S. 104–117, hier S. 105.
[6] Eva Schmidt, [ohne Titel], in: Zaugg, *Vom Bild zur Welt*, S. 102.
[7] Rémy Zaugg, „Ein Skulpturprojekt. Ochs und Pferd", in: ders., *Vom Bild zur Welt*, hier S. 118–132, hier S. 130.
[8] Wulffen, Zaugg, „Den persönlichen Ausdrucksakt nivellieren" [Interview], S. 157.
[9] Zaugg, „Ein Skulpturprojekt. Ochs und Pferd", S. 128f.
[10] Vgl. Rémy Zaugg, *Das Kunstmuseum, das ich mir erträume oder Der Ort des Werkes und der Menschen*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1987.
[11] Vgl. Brian O'Doherty, *In der weiße Zelle. Inside the White Cube*, mit einem Nachwort von Markus Brüderlin, hg. von Wolfgang Kemp, Berlin: Merve, 1996 [= Internationaler Merve-Diskurs; 196].
[12] Rémy Zaugg, *Die List der Unschuld. Das Wahrnehmen einer Skulptur* [1982], Reprint der 2. Auflage Basel: Kunstmuseum Basel, 2004, S. 164. Siehe auch Candida Höfers zwölfteiliger Fotoserie „Die Bürger von Calais", die auf der *Documenta 11* ausgestellt war.
[13] „Gespräch zwischen Rémy Zaugg und Bernhard Fibicher", in: Bernhard Fibicher, Rémy Zaugg, *Reflexionen von und über Rémy Zaugg*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2000, S. 109–170, hier S. 116.
[14] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*, aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Joseph Vogl, Frankfurta.M.: Suhrkamp, 1992, S. 196.
[15] Pierre Klossowski, *Unter dem Diktat des Bildes. Ein Gespärch mit Rémy Zaugg*, hg. von Horst Ebner und Walter Seitter, Wien: Turia + Kant, 2008, S. 115.

[16] Rémy Zaugg, *Gespräche mit Jean-Christophe Ammann. Portrait*, Ostfildern: Cantz, Parkett, 1994, S. 53.
[17] „Gespräch zwischen Rémy Zaugg und Bernhard Fibicher“, S. 121. Zauggs Analyse findet sich in Rémy Zaugg, *Entstehung eines Bildwerks. Journal 1963-1968*, Basel: Wiese Verlag, 1990.
[18] Gottfried Wilhelm Leibniz, *Philosophische Schriften. Bd. 3.1: Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand,* hg. und übersetzt von Wolf von Engelhardt und Hans Heinz Holz, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996, S. XXIII.
[19] Rémy Zaugg, „Einen öffentlichen Ort für das Kunstwerk errichten“, in: ders., *Vom Bild zur Welt*, S. 49–80, hier S. 72.
[20] Ebd., S. 72f.
[21] Gilles Deleuze, *Francis Bacon – Logik der Sensation*, aus dem Französischen von Joseph Vogl, München: Wilhelm Fink, 1995, S. 28.
[22] „Gespräch zwischen Rémy Zaugg und Bernhard Fibicher“, in: Fibicher, Zaugg, *Reflexionen von und über Rémy Zaugg*, S. 114.