

Marianne Massin

*Expérience esthétique et art contemporain*

Tobias Ertl



Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013, 174 Seiten

Das Verhältnis von philosophischer Ästhetik und Kunstgeschichte lässt sich als ein Verhältnis wechselseitiger Korrektur denken. Philosophische Thesen zur Kunst bedürfen stets empirischer Überprüfung. Umgekehrt kann die Philosophie die notwendige methodologische Beschränktheit kunstwissenschaftlicher und -historiographischer Studien korrigieren, indem sie deren unbemerkte Voraussetzungen vermittelt. Gelingen kann eine solche Vermittlung jedoch nur, indem die Philosophie die Historizität ihrer eigenen Thesen reflektiert. Insbesondere im Angesicht jener dynamischen Entwicklungen auf dem Feld der Kunstpraxis, die zu stetigen Transformationen und Grenzverschiebungen des Kunstbegriffs und seines Verhältnisses zur Lebenswelt führen, sieht sich die philosophische Reflexion vor die Aufgabe gestellt, ihre Begriffe, Kategorien und Annahmen stets aufs Neue zu überprüfen. Ein einschlägiges Beispiel ist der Begriff des Schönen selbst, welcher von den ästhetischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts im Zeichen der »nicht mehr schönen Künste«<sup>1</sup> zur Disposition gestellt wurde. Entgrenzungsprozesse, wie sie beispielsweise von der Land Art der 1960er Jahre oder in jüngerer Vergangenheit von Carolyn Christov-Bakargievs *documenta 13* (2012) repräsentiert werden, fordern die Ästhetik wiederum zu einer neuen Verhältnisbestimmung von Kunst- und Naturschönem heraus. Jeweils werden durch künstlerische Innovationen einst universal gültige Behauptungen der Kunstphilosophie destabilisiert. Gewissheiten wie die, dass ein Kunstwerk dem Ideal des Schönen verpflichtet oder ein Produkt menschlicher Technik und Intention sei, werden von der künstlerischen Praxis erneut zur Debatte gestellt.

Eine der zentralen kunstphilosophischen Gewissheiten, die von den künstlerischen Entgrenzungstendenzen des 20. Jahrhunderts hinterfragt wurden, ist die Kategorie der ästhetischen Erfahrung. Ihrer aktuellen Gültigkeit für eine Theorie des Ästhetischen vor dem Hintergrund der Transformationsdynamiken der Gegenwartskunst widmet sich Marianne Massins 2013 erschienene Studie *Expérience esthétique et art contemporain*. Die Arbeit schreibt sich in jene sich kreuzenden Traditionslinien ein, die dem Erfahrungsbegriff innerhalb des verzweigten theoretischen Feldes der Ästhetik im 20. Jahrhundert bereits zu (erneuter) Geltung verholfen hatten. Das ist zum einen die Tradition des angelsächsischen Pragmatismus

und John Deweys, der in *Art as Experience* (1934) die lebenspraktische Dimension der ästhetischen Erfahrung in den Blick rückt und für eine Kontinuität zwischen Kunst- und Alltagserfahrung plädiert. In der zweiten wichtigen Traditionslinie, der Phänomenologie, ist insbesondere das Werk Mikel Dufrennes zu nennen, der in *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953) die konstitutive Funktion der kognitiv-sensorischen Wahrnehmung des Rezipienten im Rahmen einer Metaphysik des Kunstwerks hervorhebt. Schließlich haben die Arbeiten der Konstanzer Schule, hier insbesondere Hans Robert Jauß' *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (1982), die konstitutive Rolle der Kunstrezeption für die Produktion von Bedeutung herausgearbeitet und auf eine rezeptionsästhetische Wende in der Literatur- und Kunsttheorie hingewirkt.<sup>2</sup>

Einsatzpunkt des Plädoyers des Buches für eine zugleich konzeptuelle und praktische »Erneuerung« (S. 9) ästhetischer Erfahrung ist die Feststellung, diese sei »im Kurse gefallen.«<sup>3</sup> Denn trotz der Konjunktur rezeptionsästhetischer und erfahrungstheoretischer Ansätze in der Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts, so die Diagnose der Autorin, wird die Kategorie der ästhetischen Erfahrung in der (Spät-)Moderne insgesamt fragwürdig. Plausibel gemacht wird dieses Argument mittels eines historischen Begründungszusammenhangs, welcher Kunst- und Philosophiegeschichte miteinander vermittelt. Die von Duchamps *Readymade* ausgehende und von der Konzeptkunst der 1960er Jahre scheinbar endgültig vollzogene Entmaterialisierung des Kunstwerks<sup>4</sup> bringt die Autorin mit der analytischen Philosophie eines Arthur Danto in Verbindung, dessen kunsttheoretischer Ansatz sinnliche Anschauung, und damit die gesamte Tradition der Ästhetik, aus der ontologischen Definition der Kunst verbannt.<sup>5</sup>

Auf der anderen Seite wird ästhetische Erfahrung als *Kunsterfahrung* in Frage gestellt, wobei die Autorin hier auf die Rezeption von John Deweys Ansatz einer »Ästhetik der Existenz« (S. 68) bei Künstlern wie Allan Kaprow und der Entgrenzungstendenz der Happenings verweisen kann. Diese doppelte Tendenz einer Entsinnlichung des traditionellen Kunstwerks und einer Entgrenzung der Kunst in die Sphäre der Lebenswelt führt demnach zu einer Destabilisierung des quasi natürlichen Zusammenhangs von gegenständlicher Kunst, subjektiver Erfahrung und sinnlicher Erscheinung. Indem Massins Studie die doppelte Gefährdung der ästhetischen Erfahrung durch ihre Abschaffung oder ihre Verallgemeinerung begrifflich nachzeichnet – Kunst ohne Erfahrung oder Erfahrung ohne Kunst –, macht sie zugleich deren Struktur als positive anschaulich, als Nexus von *aisthetischer* Wahrnehmung und *ästhetischer* Spezifität. Ihr entspricht die kantische Bestimmung des Geschmacksurteils als zugleich subjektiv-nichtbegrifflich und desinteressiert.

Massins Arbeit verfolgt nun das Ziel, diese doppelte Struktur der ästhetischen Erfahrung in einer Weise zu aktualisieren, die auch solche ästhetischen Phänomene berücksichtigt, die sich nicht im traditionellen Begriff des Werks fassen lassen. Die Beweisführung, dass durch die Entgrenzungs- und Entmaterialisierungstendenzen der Gegenwartskunst ästhetische Erfahrung nicht etwa abgeschafft, sondern im Gegenteil transformiert und erneuert wird, erfolgt dabei einerseits in Auseinander-

setzung mit der philosophischen Tradition, andererseits wird die konzeptuelle Problematik auch an kunstgeschichtlichem Anschauungsmaterial – Studien zu den Werken von Ann Veronica Janssens, Claudio Parmiggiani und Victor Burgin (S. 97–140) – erhellt.

Auf der Ebene der phänomenologisch gefassten Strukturanalyse ästhetischer Erfahrungsprozesse ist besonders ein Argument hervorzuheben, das implizit auch als Entgegnung der These Dantos gelesen werden kann, wonach sich Kunstwerke von erscheinungsgleichen Alltagsgegenständen (Dantos berühmtes Beispiel sind Warhols *Brillo Boxes*) nicht in deren ästhetischer Erfahrbarkeit, sondern einzig durch den bedeutungssetzenden Akt künstlerischer Intention unterscheiden lassen. Dagegen lasse sich mit dem von Anne Boissière und Catherine Kintzler<sup>6</sup> übernommenen Begriff der »*réopacification*« (S. 40) des Sinnlichen und mit Victor Shklovskys Theorie künstlerischer Verfremdung argumentieren, dass die Struktur ästhetischer Erfahrung ihren Gegenstand seiner semantischen Transparenz und seinem funktionalen Gebrauch entfremdet und derart die Automatismen der alltäglichen Wahrnehmung suspendiert. In kritischer Abwandlung der These Dufrennes, Kunsterfahrung vollziehe eine »*réduction phénoménologique*« (S. 38) und lege in der Isolierung und Intensivierung sinnlicher Wahrnehmung die Struktur von Erfahrungsprozessen überhaupt offen, attestiert Massin der sinnlichen Erfahrungsdimension eine Selbstreflexivität, durch welche der ästhetischen Einstellung auf Gegenstände (auch solche, die mit Gegenständen des alltäglichen Gebrauchs erscheinungsgleich sind) Autonomie zukomme. Die Insistenz auf der »Autonomisierung des Sinnlichen« (S. 40) kann auch als Einspruch gegen die pragmatistische Gleichsetzung von lebensweltlicher und ästhetischer Erfahrung verstanden werden. Die Intensität ästhetischer Erfahrung ist dann nicht mehr nur auf eine graduelle Steigerung und Sublimierung nicht-ästhetischer Erfahrung zurückzuführen, sondern bedeutet dieser gegenüber eine qualitative Differenz.

Ein weiteres Teilargument betrifft die Kritik der Reduktion von ästhetischer Erfahrung auf Subjektivität, Passivität und Unmittelbarkeit der Sinneswahrnehmung. Auch wenn Massin an einem im Grunde kantischen Erfahrungsbegriff festhält, verweist sie auf die Problematik jeder dichotomischen Gegenüberstellung von sinnlichem Genuss und begrifflichem Verstehen und insistiert auf deren wechselseitiger Interdependenz. So wird ästhetische Erfahrung als ein Prozess aufgefasst, in dem das erfahrende Subjekt aktiv Bedeutung produziert und der sinnliche Genuss von Kunstwerken durch geistige Anstrengung und Wissensproduktion (etwa in Gestalt der ikonographischen Deutung bei Bildern) sublimiert wird. Die Intensivierung der Sinneserfahrung durch das Studium der Werke hat allerdings ihre Grenze am »desubjektivierenden« (S. 51) Effekt ästhetischer Erfahrung: Das Subjekt, das eine ästhetische Erfahrung *macht*, ist zugleich Objekt dieser Erfahrung. Die subtile Beschreibung plötzlichen Ergriffenseins durch die unwillkürliche Wahrnehmung ästhetischer (nicht unbedingt: Kunst-) Gegenstände in Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* kommt hier ebenso zum Einsatz wie die Fotografie-Theorie Roland Barthes', um die desubjektivierende Dynamik ästhetischen Erfahrens zu

veranschaulichen. Das mit dem bartheschen Neologismus *Punctum* beschriebene nicht-intentionale sinnliche Getroffensein von einem bestechenden Detail bildet gleichsam die Grenze des kulturell informierten, das Ganze verständig in den Blick nehmenden Studiums, das für jenes jedoch stets die Voraussetzung bildet.<sup>7</sup> Dieser Begriff potenziertes, vermittelter Sinnlichkeit setzt dann auch die einseitige Kritik der »retinalen« (Duchamp) Kunst und der *Aisthesis* im Namen von Sprache und intentionaler Bedeutung außer Kraft, wie sie von der Konzeptkunst und der analytischen Philosophie repräsentiert wird.

Dem Unterfangen einer Aktualisierung des Konzepts ästhetischer Erfahrung an den interdisziplinären Kreuzungspunkten von Ästhetik, Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte eher abträglich ist allerdings die Verallgemeinerung der Hypothese des Erfahrungsverlusts im Sinne einer kultur- beziehungsweise fortschrittskritischen Diagnose. Zunächst auf die Fortschrittslogik des künstlerischen Materialbegriffs in Wechselwirkung mit den philosophisch-ästhetischen Diskursen bezogen und darin als genuin ästhetische Fragestellung entwickelt, wird die Erfahrungsproblematik der Gegenwartskunst nun in einem zweiten Argumentationsstrang auf einen der modernen Gesellschaft als solcher inhärenten Niedergang des Erfahrungsvermögens im Zeichen der allgemeinen Beschleunigung und Reizüberflutung zurückgeführt. Dabei wird Paul Valérys kulturkonservativer Klage über die unstete Moderne, ihre »inkohärenten Erregungen« (zit. n. S. 76) und »Intoxikation der Sinne« (S. 90) auch Walter Benjamins (um seine Dialektik gebrachtes) Argument von der Erfahrungsarmut assimiliert. Die eher feuilletonistisch anmutende These von einem dem anästhetisierenden Schock ausgesetzten »modernen Menschen« (S. 75) – in Zeiten der »Zerstückelung und Getriebenheit des Lebensrhythmus« (S. 16) – wird dabei mit einer Kritik der in der sogenannten Postmoderne vermeintlich noch gesteigerten kulturindustriell produzierten Intensitäten und der Sensationslust der Massenmedien verbunden.

Aus dieser Perspektive kann Kunst nur noch als Rettung erscheinen. Indem die ästhetische Einstellung auf die Gegenstände eine besondere Aufmerksamkeit und Dauer der Erfahrung einfordert und eine Vermittlung von Sinnlichkeit und Verstand in Kraft setzt, rehabilitiert sie zugleich in der fragmentierten Lebensrealität der Moderne verlorengegangene Qualitäten der Erfahrung. An dieser Stelle kippt der Erfahrungsbegriff dann dementsprechend auch um in einen restaurativen: Was in der Moderne an Lebensqualität verloren gegangen sei, soll durch die Kunst wiederhergestellt werden. Dieses Argument erinnert nicht nur stark an die von Arnold Gehlen oder Odo Marquard vertretene These, Kunst sei Kompensation eines lebensweltlichen Erfahrungsverlusts.<sup>8</sup> Es ist vor allem auch (unnötig) normativ und (unnötig) defensiv. So wird etwa Victor Burgin in den Mund gelegt, »die Künstler müssen Alternativen zur Nivellierung der Erfahrungen anbieten, die von den aktuellen Lebensformen und der Omnipräsenz der Medien ausgeht« (S. 138). Hier kann man die Frage stellen, ob die Gegenwartskunst eine durch einen lebensweltlichen Mangel begründete Legitimation seitens der Philosophie überhaupt nötig hat. In dieser Argumentationsfigur setzt die Philosophie beziehungsweise eine

allgemeine Kulturdiagnostik die Bedingungen, die dann an die Werke von außen herangetragen werden. Die Kunst ›genügt‹ dann, oder auch nicht, der Aufgabe, die durch Arbeitsteilung und Fragmentierung des »Lebensrhythmus« verlorene Einheit wiederherzustellen und den als Mängelwesen definierten modernen Menschen und seine »Lebensqualität« zu »bereichern« (S. 144).

Die These beinhaltet darüber hinaus jedoch auch zwei der Logik der Argumentation immanente Probleme. So widerspricht die Legitimation der Gegenwartskunst als Kompensation der Erfahrungskrise der Moderne der zuvor mit Kant vorgebrachten Forderung der Desinteressiertheit ästhetischer Urteile. Die philosophische Bestimmung ästhetischer Erfahrung unterliegt somit einem ihr äußerlichen Interesse, sie wird heteronom bestimmt.<sup>9</sup> Zweitens schließt die kulturkritische These des Erfahrungsverlusts an den lebensphilosophisch inspirierten und am Ideal der Ganzheitlichkeit ausgerichteten Erfahrungsbegriff bei John Dewey an.<sup>10</sup> Dessen Perspektive einer Entgrenzung der Ästhetik wird dann gegenüber der von der analytischen Philosophie Dantos geforderten Entsinnlichung der Kunst letztlich doch der Vorrang eingeräumt. Wenn allerdings die zuvor mit Shklovskys Verfremdungsbegriff vorgenommene Analyse der destabilisierenden Wirkung der ästhetischen Erfahrung für die Lebenswelt wiederum in eine Bereicherung der Persönlichkeit, in eine »Wiederverzauberung des Alltäglichen« (S. 150) umgekehrt wird, so wird gerade jene kritische Distanz der Kunst zur empirischen Wirklichkeit gekappt, die Shklovskys Argument erst seinen Sinn verleiht.<sup>11</sup> Ästhetische Erfahrung geht dann ganz in einem heteronom bestimmten Zweck zur Kompensation lebensweltlicher Erfahrungsarmut auf.

Die einer begrifflichen Zuspitzung der Problemstellung nur wenig förderliche kulturkritische Generalisierung der These erscheint umso bedauerlicher, da in den im dritten Teil der Arbeit unternommenen Detailstudien die nötige Konkretion am künstlerischen Material eingelöst wird. So wird an den intermedialen, entmaterialisierten Installationen der britischen Künstlerin Ann Veronica Janssens in überzeugender Weise dargelegt, wie durch die Absenz von Ausstellungsobjekten im traditionellen Sinn und ihre Ersetzung durch ephemere Anordnungen aus Sound, Video, Lichtprojektoren und Nebelmaschinen die sensorielle Wahrnehmung der Galeriebesucher zum eigentlichen Zentrum des Kunstwerks wird. Eingeholt wird hier von der künstlerischen Praxis die These der Phänomenologie, Kunst isoliere die Wahrnehmungsprozesse und führe diese selbstreflexiv auf ihre Möglichkeitsbedingungen zurück. Die immersive Licht- und Nebel-Installation *Blue, Red and Yellow* (2009) wird dementsprechend als experimentelle Versuchsanordnung gedeutet, in der wir »unsere Erfahrung erfahren« (S. 99). Eine auch bildwissenschaftlich informierte Analyse sowie eine genauere Einordnung der kunsthistorischen Bezüge – Colorfield-Painting, Op Art, minimalistische Lichtplastik und Soundinstallation sowie Videokunst – hätte der Präzisierung der These hier allerdings sicherlich nicht geschadet.

Am überzeugendsten ist die kulturkritische, Benjamin an Paul Valéry assimilierende These dort, wo sie den Zusammenhang von ephemeren Formen der Kunst und historischem Gedenken visiert. Der an Janssens bereits exemplifizierte Zugang, die

historische Parallelität von Entmaterialisierungstendenz und Erfahrungsverlust gegen den Strich zu lesen, wird in der Analyse der Arbeiten von Claudio Parmiggiani auf das Verhältnis von Kunst und Geschichte bezogen. Die Abdrücke aus Ruß an den Wänden, welche in Parmiggianis Serie der *delocazione* seit 1970 durch das Entfernen von Möbeln und Gegenständen aus den vorher mittels eines Schwelbrands ausgeräucherten Räumen entstehen, liest Massin als »geisterhafte Spuren« (S. 114), als Negativbilder von Abwesendem. In der auf das Verfahren der *delocazione* zurückgehenden Installation in der gotischen Architektur des Collège des Bernardins in Paris 2009, bei der das aschene, schattenhafte Fresko einer Bibliothek um ein Labyrinth aus zersplittertem Glas und eine Ansammlung von auf dem Boden der Sakristei platzierten und also ›stummen‹, bronzenen Kirchenglocken ergänzt wurde, wird nun gerade das nicht sinnlich Anwesende zum Element der Erfahrung: als virtuelle Aktualisierung des Abwesenden. Die asketische, aus der Tradition der *Arte Povera* sich herleitende Sprache von Parmiggianis Kunst, sein Verfahren der »Intensivierung durch Entwendung« (S. 116), wird interpretiert als Form der Erfahrung und Reflexion von Verlust, Vergänglichkeit, Tod und Erinnerung. An die Stelle der Entmaterialisierung des Kunstwerks treten hier gerade spezifische »Materialien der Absenz«<sup>12</sup> wie Staub und Asche.

Eine interessante Parallele wird auch zu Christian Boltanskis Werk hergestellt, das mittels ähnlicher Verfahren des Ephemeren, der Schatten und Spuren, auf eine kritische Erinnerungsarbeit zielt. An die Stelle der ästhetischen Präsenzerfahrung tritt in beiden Beispielen die sich erst der Reflexion erschließende, stets fragile und prekäre Anwesenheit des Abwesenden. Leider fehlt auch hier eine im eigentlichen Sinne kunstwissenschaftliche Definition dieser Begriffe: So vermisst man einen Verweis auf die zeichentheoretische Deutung von Parmiggianis wie Boltanskis Verfahren mittels des naheliegenden Begriffs des Fotografischen beziehungsweise Indexikalischen. Gerade dieser hätte jedoch einer präziseren, auch empirisch bildwissenschaftlich gesicherten Erkenntnis der Repräsentationskritik und der konkreten Formen des Erscheinens der in Frage stehenden Werke zur Geltung verholfen. Doch selbst wenn auch hier kunstwissenschaftliche Analysen im eigentlichen Sinn vermisst werden, kann die erfahrungstheoretische Einstellung auf den Gegenstand zu einer originären Perspektive beitragen. Es kann als Verdienst des Buches hervorgehoben werden, der Deutung jener, ästhetische Erfahrung als fragile, ephemere und prekäre aktualisierenden Kunstwerke erst ihren Ort im Spannungsfeld der Gegenwartskunst zwischen der Entsinnlichung der Kunst und der Entkunstung der Ästhetik zugewiesen zu haben. Wie am Beispiel Parmiggianis gezeigt wird, haben die in der Kunstpraxis eingeleiteten Transformationsprozesse Rückwirkungen auf den Begriff ästhetischer Erfahrung. Ein Kunstwerk, dessen Herstellungsmodus Zerstörung (Verbrennung) ist, das von der Abwesenheit präsentischer Erscheinung gezeichnet ist, dessen Erfahrung kein Objekt zum Gegenstand hat, sondern entmaterialisierte Spuren seiner Abwesenheit, modifiziert und erweitert auf nachhaltige Weise die auf sinnliche Präsenz angewiesenen Kriterien ästhetischer Erfahrung. Einem solchen Werk ›genügt‹ der traditionelle Erfahrungsbegriff nicht mehr. Statt

der Kunst heteronom ihren Zweck vorzuschreiben, lässt sich die philosophische Begriffsbildung korrigierend leiten von der ästhetischen Wirklichkeit.

- 1 Hans Robert Jauß (Hg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, (Poetik und Hermeneutik, Bd.3), München: Fink, 1968.
- 2 Außen vor bleiben in diesem historischen Überblick und in Massins Darstellung Positionen, die von Hegels, in der *Phänomenologie des Geistes* (1807) entwickelten, Erfahrungsbegriff ausgehen. Martin Heideggers Hermeneutik oder Maurice Blanchots negative Ontologie werden nur gestreift, Theodor W. Adornos negativitätsästhetischer Erfahrungsbegriff der *Ästhetischen Theorie* (1970) findet keine Erwähnung. Gesetzt ist damit ein Zugang, der Ästhetik vor allem als Aisthesis, also wahrnehmungstheoretisch, begreift.
- 3 Walter Benjamin, »Erfahrung und Armut [1933]«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 1, hg. von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972, S. 213–219, hier S. 214.
- 4 Vgl. Lucy R. Lippart und John Chandler, »The Dematerialization of Art«, in: Alexander Alberro und Blake Stimson (Hg.), *Conceptual Art. A Critical Anthology*, Cambridge: MIT Press, 1999, S. 46–50.
- 5 Arthur C. Danto, »The Transfiguration of the Commonplace«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33/2, 1974, S. 139–148.
- 6 Anne Boissière und Catherine Kintzler, *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2006.
- 7 Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris: Seuil, 1980.
- 8 Vgl. Odo Marquard, *Krise der Erwartung. Stunde der Erfahrung. Zur ästhetischen Kompensation des modernen Erfahrungsverlustes*, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 1982.
- 9 Für eine Kritik heteronomer Bestimmungen des Begriffs der ästhetischen Erfahrung vgl. Rüdiger Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, in: id., *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994, S. 9–51.
- 10 Die Dewey-Rezeption knüpft dabei an die »Soma-Ästhetik« des neopragmatistischen Philosophen Richard Shusterman an: Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, 2000; Richard Shusterman, *Body consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- 11 Zu einer Interpretation von Shklovskys Verfremdungsbegriff und Valéry's Begriff der Prozessualität ästhetischer Erfahrung, die umgekehrt deren im Verhältnis zur Lebenswelt »souveränen« Charakter hervorhebt, vgl. Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.
- 12 Die Terminologie ist übernommen aus: Véronique Mauron, *Le signe incarné: ombres et reflets dans l'art contemporain*, Paris: Hazan, 2001. Für die Interpretation des Werks Parmiggianis stützt sich Massin auf: Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu: air, poussière, empreinte, hantise*, Paris: Éditions de Minuit, 2002.