

MARTA SMOLIŃSKA  
Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

## WAS DER INHALT EINER HANDTASCHE ÜBER FINGERSPITZENGEFÜHLE VERRÄT BEMERKUNGEN ZU ERNA ROSENSTEINS ASSEMBLAGEN IM KONTEXT DER ERWEITERTEN HAPTİK

In diesem Artikel soll dargestellt werden, wie sich das theoretische Instrument, das ich *erweiterte Haptik* genannt habe, in der analytischen Praxis anwenden lässt. In dem 2020 erschienen Buch „Erweiterte Haptik: der Tastsinn in der polnischen Kunst in der zweiten Hälfte des 20. und am Anfang des 21. Jahrhunderts“, habe ich den klassischen Haptikbegriff neu definiert, indem ich den Tastsinn, Alois Riegl folgend<sup>1</sup>, nicht nur als Modalität des Sehens auffasse, sondern als ein Phänomen, das den ganzen Körper umfasst.<sup>2</sup> Die erweiterte Haptik – so wie ich sie verstehe – schaltet den Sehsinn nicht aus, sondern aktiviert ihn auf eine andere Weise, nämlich zusammen mit dem Tastsinn<sup>3</sup>, der nicht nur auf der gesamten Oberfläche des Leibes, also in der Haut<sup>4</sup>, sitzt, sondern auch mit

allen somatischen Erfahrungen überhaupt verbunden ist.<sup>5</sup> Daher ist die erweiterte Haptik von Natur aus multisensorisch und in dem fühlenden, von Haut bedeckten Leib des haptischen empathischen Subjekts verankert. Somit bezeichnet dieser Begriff die Wahrnehmungs- und Empfindungsfähigkeit, die einer fühlenden und denkenden Subjektivität zukommt und gleichermaßen die Sinne sowie die Emotionen und den Verstand involviert.

Der Einsatz der erweiterten Haptik als Untersuchungswerkzeug erlaubte mir, viele KünstlerInnen ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken, denen infolge des Okularozentrismus ein angemessener Platz im bisherigen sogenannten Kanon der polnischen Kunst dieser Periode verwehrt geblieben ist. Das zweite Ziel dieses Beitrags ist es demnach zu zeigen, wie dieses methodologische Werkzeug in der Praxis funktioniert, und ausgewählte Werke von Erna Rosenstein zu analysieren. Die Werke dieser Künstlerin offenbaren ihren progressiven Charakter vor dem Hintergrund polnischer Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wenn sie aus der Perspektive der erweiterten Haptik und folgender zeitgenössischer Theorien analysiert werden: neuer Materialismus; verkörperte, somatische und multisensorische Wahrnehmung, die nicht nur den Sehsinn, sondern auch den Tastsinn einbezieht. Darüber hinaus sind die Frage nach der Form und die enge Verbindung der Form mit der Materie des Werks für die Aktivierung des Tastsinns während des Wahrnehmungsprozesses, der über okularozentrische Kategorien

<sup>1</sup> A. RIEGL, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1927. Siehe auch: M. FEND, *Körpersehen. Über das Haptische bei Alois Riegl*, in *Kunstmaschinen. Spielräume des Sehens zwischen Wissenschaft und Ästhetik*, Hrsg. A. Mayer, A. Métraux, Frankfurt am Main, 2005, S. 166–202; *Alois Riegl Revisited. Beiträge zu Werk und Rezeption. Contributions to the Opus and its Reception*, Hrsg. P. Noever, A. Rosenauer, G. Vasold, Wien, 2010; *The Book of Touch*, Hrsg. C. Classen, Oxford and New York, 2005.

<sup>2</sup> J.M. KROIS, *Tastbilder. Zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, in idem, *Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, Berlin, 2011, S. 227.

<sup>3</sup> B. O'SHAUGHNESSY, *The Sense of Touch*, „Australasian Journal of Philosophy“ 67, 1989, S. 37–58.

<sup>4</sup> L.U. MARKS, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham and London, 2000, S. 162–163.

<sup>5</sup> A. GARRINGTON, *Haptic Modernism: Touch and Tactile in Modernist Writing*, Edinburgh, 2013, S. 16.





1. Erna Rosenstein, Ohne Titel, Assamblage, 20 × 33 cm, die 1970er/1980er-Jahre, courtesy of Adam Sandauer und Fundacja Galerii Foksal

hinausgeht, entscheidend. Deshalb werde ich diese Phänomene im Kontext der materialistischen, sensualistischen und empirischen Wenden und der gegenwärtig zunehmenden Tendenz analysieren, die das Kunstwerk als ein materielles Objekt mit kausalen und physischen, statt metaphysischen Eigenschaften betrachtet.

„Zeig mir deine Handtasche, und ich sage dir, wer du bist“, verkünden Modebloggerinnen von heute. Was würde ihnen wohl beim Anblick zweier Assemblagen der polnischen Künstlerin jüdischer Herkunft Erna Rosenstein<sup>6</sup> (1913–2004) einfallen? Beide sind ohne Titel, wahrscheinlich in den 1970er oder gar 1980er Jahren entstanden, und sind einfache Kunstlederhandtaschen: eine Damen- und eine Herrenhandtasche (Abb. 1–5). Wenn sie geöffnet daliegen, gibt ihr Inneres eine Fülle von *objets trouvés* frei: Schnüre, Schleifen, Schnipsel bunter Stoffe... Martin Heidegger legte nahe, dass beim Wahrnehmen eines Gegenstandes dessen Zuhandenheit und Werkzeugsein in den

Vordergrund treten.<sup>7</sup> In die Handtasche dringen wir gewöhnlich mit der Hand ein, penetrieren ihr Inneres mit beweglichen Fingern, um das Gesuchte zu finden. Man kann jedoch auch in die Handtasche reinschauen, dann verschmelzen die Sinnesfunktionen des Tastens und des Blicks. Rosenstein spielt mit dieser Gewohnheit und schiebt uns künstliche Gebisse unter – je eines in jeder der Handtaschen, die dadurch zu einem ungewöhnlichen Futteral für Prothesen werden.<sup>8</sup> Die bislang erste Interpretin dieser Werke schreibt: „Allein die Gebärde des Handtaschenöffnens erinnert an das In-den-Hals-Schauen, die Penetration. Es hat erotische Konnotationen, jedoch wird das Nachsehen nicht mit Vergnügen belohnt. Im Gegenteil, es entsteht der Eindruck des extrem Unangenehmen, des Abscheus, ein im wahrsten Sinne des

<sup>6</sup> Siehe: A. TABORSKA, „Zamknęłam oczy – chcę widzieć“, czyli sztuka Erny Rosenstein [„Ich machte die Augen zu – ich will sehen“, über die Kunst von Erna Rosenstein], „Dwutygodnik“ 58, 2011; [online: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/2288-zamknelam-oczy-chce-widziec-czyli-sztuka-erny-rosenstein.html>] (Zugriff: 12.07.2022). Der Forschungsstand zum Werk der Künstlerin ist leider sehr gering.

<sup>7</sup> A. KLAWITER, *Jak rozpoznamy narzędzia? Hipoteza filozoficzno-kognitywistyczna* [Wie erkennen wir Werkzeuge? Eine philosophisch-kognitivistische Hypothese], in *Człowiek między rzeczywistością realną a wirtualną* [Der Mensch zwischen realer und virtueller Wirklichkeit], Hrsg. A. Wójtowicz, Poznań, 2006, S. 55–76.

<sup>8</sup> D. JARECKA, *Sztuczne szczęki* [Die künstlichen Gebisse], [in:] D. JARECKA, B. PIWOWARSKA, *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie* [Erna Rosenstein. Ich kann nur unbewusst wiederholen], Warszawa, 2014, S. 197.



2. Erna Rosenstein, Ohne Titel, Assamblage, 20 × 33 cm, die 1970er/1980er-Jahre, courtesy of Adam Sandauer und Fundacja Galerii Foksal

Wortes beißender, vulgärer und abschreckender Anblick: die Prothese“.<sup>9</sup>

Während sich jedoch Jarecka auf den – ihrer Ansicht nach – posterotischen Charakter der künstlichen Gebisse konzentriert, auf sexuelles Ausgebranntsein und die groteske Dimension des Gegensatzes weiblich-männlich,<sup>10</sup> zielt meine Interpretation auf die Frage nach dem Spezifischen des Tastsinns in Bezug auf das haptische Vorstellungsvermögen und das Potential der Fingerspitzengefühle, allerdings – was wichtig ist – dann, wenn unsere Augen weit geöffnet sind. Rosenstein lädt uns nämlich zu einem bedeutungsvollen und hinter sinnigen Spiel ein, intiiert sowohl durch die Vorstellung des In-die-Handtasche-Hineingreifens als auch des Hineinschauens. Es besteht kein Zweifel, dass diese Objekte eine surrealistische und dadaistische Provenienz erkennen lassen;<sup>11</sup> in der polnischen Nachkriegskunst war der Surrealismus eine Konvention, innerhalb derer die Künstler die Traumata des Holocaust zu verarbeiten suchten. Vielleicht darf man also die These wagen, dass die in der Handtasche „ihr Unwesen treibenden“ Prothesen, die sich auf den Fetischismus und die Fantasie einer *vagina dentata* beziehen, für

das Verdrängte stehen? Wir stehen mithin einem typischen Abjekt gegenüber, das, nach einer Umschreibung von Julia Kristeva,<sup>12</sup> als etwas zugleich Anziehendes und Abstoßendes erscheint: „It is a fantasmatic substance not only alien to the subject but intimate with it – too much so in fact, and this overproximity produces panic in the subject“<sup>13</sup>.

Reflexhaft würden wir die Finger zurückziehen, sobald sie auf das steife, harte und kalte Kunstgebiss stoßen, dass in der Tiefe der Handtasche lauert – wie ein Raubfisch im Korallenriff. Schwer zu sagen, ob der Schreck dann größer wäre, wenn wir mit den Fingern hineinglitten, ohne den Inhalt zu sehen, oder dann, wenn die Prothese uns vor Augen liegt und uns provokant anflücht und zum Betasten lockt. Die Störung der klaren Trennung zwischen Innen und Außen – während der Ausstellung lagen die Handtaschen nämlich meistens offen in den Schaukästen – überträgt sich gewissermaßen auf unsere Verfassung und bringt die Wahrnehmung aus dem Gleichgewicht. Wie Foster sagt: „In this way the abject touches on the fragility of our boundaries, the fragility of the spatial

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Ibidem, S. 199.

<sup>11</sup> Vgl. J. MILEAF, *Please Touch. Dada & Surrealist objects after the Readymade*, Hannover and London, 2010.

<sup>12</sup> Siehe J. KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, 1980.

<sup>13</sup> H. FOSTER, *The Return of the Real. The Avant-garde at the End of the Century*, Cambridge (Mass.), 1996, S. 153.



3. Erna Rosenstein, Ohne Titel, Assamblage, 20 × 33 cm, die 1970er/1980er-Jahre, courtesy of Adam Sandauer und Fundacja Galerii Foksal

distinction between our insides and outsides [...]“<sup>14</sup> Zudem würde ich sagen, dass Rosenstein *invaginiert*: Zur Beschreibung des komplizierten, unklaren Verhältnisses zwischen dem Innerem und dem Äußerem benutzt Jacques Derrida den Begriff der Invagination: was wir für das Innere halten – z. B. die Scheide – sind tatsächlich nach innen gestülpte Taschen des Äußeren.<sup>15</sup> Krzysztof Loska interpretiert diesen Terminus so: Invagination sei „ein Prozess, der den Begriff des reinen, identifizierbaren, unberührten Inneren, das man ohne weiteres dem äußeren Teil gegenüberstellen könnte, zerstört. (In diesem Sinne können wir von der *Vagina* als einem inneren Gewebe sprechen, das nach außen gestülpt wird, einem Gewebe, das zugleich innen als auch außen ist)“<sup>16</sup> Verhält es sich nicht genau so, wenn wir Rosensteins Handtaschen perzipieren?

Darüber hinaus erweist sich das Innere von Rosensteins Handtaschen nach dem Entfalten als bemalt. Jarecka schreibt: „Die Linien und Schnörkel fügen sich hier zu einer Zeichnung des weiblichen Unterleibs, bei dem

im G-Punkt eine Prothese prangt“.<sup>17</sup> Die rötlich-braune Handtasche lässt jedoch auch Gesichtszüge, wie schwarz markierte Wimpern, Augen und einen geöffneten Mund mit einer roten Zunge erkennen. Das künstliche Gebiss wird in diesem Zusammenhang zu einem Gesichtsmerkmal und nimmt seinen Platz im offenen Mund ein. Der Blick des Betrachters trifft also in diesem Fall auf geschlossene Augen und einen intensiven „Blick“ dieses Gebisses, was das haptische, körperbewusste und somaästhetische Erlebnis noch verstärkt.

Unsere Hand penetriert also – in der haptischen Vorstellung – den Leib, das Kunstleder der Handtasche wird zum Äquivalent der weiblichen Haut. Was „spüren“ wir also unter den Fingern? Die Haut ist schließlich die Verkörperung des Tastens und schon seit Aristoteles’ Zeiten das Hauptmedium dieses Sinnes.<sup>18</sup> Also wir betasten und wir werden betastet, was an die chiasmatische Natur des Tastsinns erinnert. Überdies verschafft Rosenstein unseren Fingern und Augen eine Verbindung von Gegensätzen: die Suggestion einer lebendigen, erotischen Körperlichkeit und die Totenstarre eines künstlichen Gebisses. Doch ist diese Prothese auch eine *vagina dentata*, also

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> J. DERRIDA, *The Law of Genre*, „Glyph. Textual Studies“ 1980, Nr. 7, S. 202–232.

<sup>16</sup> K. LOSKA, *Wokół Finnegans Wake. James Joyce i komunikacja audiowizualna* [Rund um *Finnegans Wake*. James Joyce und die audiovisuelle Kommunikation], Kraków, 1999, S. 34.

<sup>17</sup> D. JARECKA, *Sztuczne szczęki*, S. 215 (wie Anm. 8).

<sup>18</sup> R. JÜTTE, *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace*, München, 2000, S. 82.



4. Erna Rosenstein, Ohne Titel, Assablage, 20 × 33 cm, die 1970er/1980er-Jahre, courtesy of Adam Sandauer und Fundacja Galerii Foksal

wiederum nicht ganz so leblos: der in die Tasche hineingesteckten Hand droht das Abgebissenwerden.

Francis McGlone bemerkt, der Tastsinn gebe uns Emotionen ein, die wegen ihres verborgenen und intimen Charakters oft sehr schwer zu verbalisieren seien.<sup>19</sup> Ihm pflichtet Diane Ackerman bei, die betont, dass es in der Sprache viele Metaphern gibt, die sich auf die Berührung beziehen, es jedoch an Wörtern fehlt, um dessen Empfindung gründlich zu beschreiben.<sup>20</sup> Der tschechische Künstler Jan Švankmajer wiederum meint, bei dem Versuch, den Tastsinn von den anderen Sinnen zu scheiden und die mit ihm verbundenen Empfindungen zu verbalisieren, zeige sich, dass unser Wortschatz arm an Wörtern zum Ausdrücken haptischer Empfindungen sei.<sup>21</sup> Zudem bezeichneten viele dieser Ausdrücke zugleich Seheindrücke – praktisch alle Wörter, die auf die Form und die Struktur eines Objekts verweisen, seien nämlich typisch für die duale Perzeption des Seh- und Tastsinns. Nur wenn wir Eigenschaften wie Härte, Wärme,

Rauheit usf. beschreiben, seien dies Merkmale, die allein den Empfindungen des Tastsinns vorbehalten seien. Nach Švankmajers Ansicht werden wir beim Beschreiben körperlicher Empfindungen unversehens in den Bereich des poetischen Sprechens versetzt. Dazu bemerkt der Künstler, dass die Schwierigkeiten bei der Beschreibung, die ein Anzeichen für die Unzulänglichkeiten der Sprache seien, zugleich die Authentizität der Beschreibung jener Fingerspitzengefühle und anderer Tasteindrücke im weitesten Sinne garantierten. Bei seinen Experimenten mit haptischen Werken in Rezipientenbeschreibungen hat der tschechische Künstler gewisse Ähnlichkeiten mit der Beschreibung von Träumen entdeckt. Er weist vor allem auf die Erzählweise hin, auf die Visualisierung dessen, was wir in der Wirklichkeit nicht sehen, auf irrationale Einfälle sowie auf die plötzliche Realität der Erfahrungen.<sup>22</sup>

Die Surrealistin Rosenstein schafft auch eine Situation, in der wir gewissermaßen wach träumen. Die Künstlerin lädt uns ein, die ganz allgemeine und stereotype Betrachtung des Tastens als zentralen Sinn der Realitätswahrnehmung hinter uns zu lassen. Unter den Kunsthistorikern war es u. a. Herbert Read,<sup>23</sup> der die Meinung vertrat, dass das Berühren der Gegenstände deren Realität konstituieren; Frank Ankersmit wiederum betonte bei der Analyse

<sup>19</sup> F. MCGLONE, *The Two Sides of Touch: Sensing and Feeling*, in *Touch in Museums. Policy and Practice in Object Handling*, Hrsg. H. Chatterjee, Oxford and New York, 2008, S. 56.

<sup>20</sup> D. ACKERMAN, *A Natural History of the Senses*, New York, 1993, S. 70–71.

<sup>21</sup> J. ŠVANKMAJER, *Touching and Imagining. An Introduction to Tactile Art*, Hrsg. C. Vasseleu, London and New York, 2014, S. 61.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> H.E. READ, *The Art of Sculpture*, Princeton, 1977.



5. Erna Rosenstein, Ohne Titel, Assamblage, 56 × 30 cm, die 1970er/1980er-Jahre, courtesy of Adam Sandauer und Fundacja Galerii Foksal

des Begriffs der historischen Erfahrung: „Der Tastsinn gibt uns den direktesten, unmittelbarsten und authentischsten [...] Kontakt mit der Welt außer uns“.<sup>24</sup> Ankersmit bemerkt ebenfalls, der Tastsinn passe sich den faktischen Formen dessen an, was wir in Händen halten. Den Formen der Prothese, so meine ich, würde er sich keineswegs so willig anpassen! Albert Camus dagegen schreibt: „Was ich berühre, was mir Widerstand leistet – das begreife ich“.<sup>25</sup> Dem Anthropologen Ashley Montag zufolge bewirkt der Verlust des Körperkontaktes den Verlust des Kontaktes mit der Wirklichkeit.<sup>26</sup> Švankmajer kam indes, indem er die Rolle haptischer Aspekte in Träumen analysierte, zu dem Schluss, dass die Berührung öfter vielmehr zum Beweis diene, dass wir nicht träumen: Ich kneife mich, um mich zu vergewissern, dass ich etwas tatsächlich sehe.<sup>27</sup>

Meiner Meinung nach zeigen Rosensteins Assemblagen, dass nicht nur die unmittelbare Berührung, sondern

auch das haptische Vorstellungsvermögen gleichermaßen die Realität konstituieren können – und zwar sowohl des berührten Gegenstandes als auch der leiblichen Existenz des berührenden Subjekts. Sie können jedoch ebenso das Potential besitzen, gegenteilige Wirkungen hervorzurufen, nämlich solche, die den Anstoß zu weiten Reisen durch den Raum der haptischen Imagination geben. Denn den Augenblick, in dem die Finger in die Handtasche „fahren“ und unweigerlich auf das Kunstgebiss stoßen, kann man einzig und allein als den Ausgangspunkt eines sich auffächernden Perzeptionsvorgangs auffassen, in dessen Verlauf sich persönliche und kulturelle Erinnerung durchdringen, deren letztere auch Bilder mit sich bringt, die mit der künstlerischen, vornehmlich surrealistischen Tradition verbunden sind. Wenn ich von einer Reise schreibe, beziehe ich mich auf eine Äußerung der amerikanischen Künstlerin Rosalyn Driscoll, die für ihre Dinge zum Anfassen berühmt ist und über sie sagt: „Wenn man es ansieht, ist es ein Objekt, aber wenn man es anfasst, ist es schon eine Reise“.<sup>28</sup> Nicht immer reisen wir jedoch in die Realität. Rosenstein erlaubt uns, mit den

<sup>24</sup> F. R. ANKERSMIT, *Die historische Erfahrung*, Berlin, 2012, S. 67.

<sup>25</sup> A. CAMUS, *Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde*, dt. von H.G. Brenner, W. Rasch, Hamburg, 1997, S. 57.

<sup>26</sup> A. MONTAGU, *Touching: The Significance of the Skin*, New York, 1971, S. 205–206. Montag verwendet in seinem Text ein Wortspiel: „Loss of touch with the body results in loss of touch with reality.“

<sup>27</sup> J. ŠVANKMAJER, *Touching and Imagining*, S. 52 (wie Anm. 21).

<sup>28</sup> „When you look it's an object, but when you touch it's a journey.“  
Zit. nach: A. GALLACE, C. SPENCE, *The Neglected Power of Touch: what the Cognitive Neurosciences Can Tell us About the Importance of Touch in Artistic Communication*, in *Sculpture and Touch*, Hrsg. P. Dent, Dorchester, 2014, S. 114.



6. Erna Rosenstein, Ohne Titel, Assamblage, 56 × 30 cm, die 1970er/1980er-Jahre, courtesy of Adam Sandauer und Fundacja Galerii Foksal

Augen zu tasten, doch auch dies reicht aus, um sich infolge dieser imaginierten Fingerspitzengefühle aus der Wirklichkeit hinauszukatapultieren. Vielleicht diente dazu auch der Tastsinn während des Krieges – und erlaubte, auf eine mentale Reise aus dem Bereich des Holocaust hinaus zu gehen? Durch meine Analyse von Rosensteins Werken möchte ich also die stereotype Wahrnehmung des Tastsinns als des Schlüsselsinns der Realitätskonstituierung überwinden. Die Objekte der polnischen Künstlerin veranschaulichen, wie Tastphantasie, Tasterinnerungen und die haptische Imagination funktionieren. Dies gilt unabhängig davon, ob sie in Vitrinen oder Schaukästen, also hinter Glas, oder direkt auf einem Tisch ausgestellt werden, wie in der Ausstellung in der Foksal Gallery Foundation und dem Avantgarde Institute in Warszawa 2011. Paradoxerweise kann die Unterbringung beider Assamblagen hinter Glas den Wunsch nach Berührung noch verstärken.

Zu welcher Rezeptionsweise lädt uns Rosenstein nun ein? Der implizierte Rezipient, so lässt sich sagen, ist „the shocked subject“<sup>29</sup>, und diesen Begriff wendet Foster auf diejenige Kunst an, die besonders intensiv die schmerzhafteste Berührung thematisiert, auf die bereits Cesare Ripa in seiner *Iconologia* hinweist. Die Reaktion auf ein solches Kunstwerk würde ich allerdings auch durch das

Prisma von Georges Batailles Theorie der Schmerzrezeption interpretieren. Denn für Bataille ist die Schmerzempfindung positiv, weil sie im intensiven Erlebnis des Schmerzes das Leid der Individuation aufhebt und Empathie weckt.<sup>30</sup> Es ist eine Art der inneren Erfahrung, bei der die nach innen gekehrten Augen eine materielle Verbindung von Seh- und Tastsinn ermöglichen.<sup>31</sup> Damit es zu diesem Prozess kommen kann, postuliert der Autor der *Erotik* das Bedürfnis nach der Berührung, also nach einer realen und intensiven Empfindung: das unentrinnbare Verlangen nach Berührung: „könnte der Mensch nur in demjenigen befriedigend stillen, was er nicht ersatzweise, sondern real intimisiert, nämlich in körperlicher Empfindung“.<sup>32</sup> Rosenstein spielt mit unserer Intimität, mit körperlichen Empfindungen, unserem Schock, Abscheu oder der Vorstellung des Abisses, der vielleicht eine symbolische Kastration ist. Dabei verspottet sie uns. Infolge der imaginierten Fingerspitzengefühle dringt sie in unsere

<sup>29</sup> H. FOSTER, *The Return of the Real*, S. 131 (wie Anm. 13).

<sup>30</sup> Vgl. J. ULLRICH, *Wächserne Körper. Zeitgenössische Wachsplastik im kulturhistorischen Kontext*, Berlin, 2003, S. 178.

<sup>31</sup> G. BATAILLE, *Die innere Erfahrung. Nebst Methode der Meditation und Postskriptum 1953 (Atheologische Summe I)*, a. d. Frz. von G. Bergleth, Berlin, 2017, S. 50 ff.

<sup>32</sup> K. MATUSZEWSKI, „Dotyk“ [Die Berührung], in idem, *Georges Bataille – inwokacje zatruty* [Georges Bataille – Anrufungen des Verlusts], Łódź, 2006, S. 149–152.



7. Erna Rosenstein, Ohne Titel, Assamblage, 56 × 30 cm, die 1970er/1980er-Jahre, courtesy of Adam Sandauer und Fundacja Galerii Foksal

Körper ein und weckt innere Unruhe, wobei sie uns auslacht. In der Handtasche trägt sie das Lacan'sche Reale und traumatisiert uns augenzwinkernd, indem sie unsere Finger mit der Nützlichkeit und Zuhandenheit der Handtaschen lockt. Und wenn wir uns verlocken lassen, „greifen“ wir nach den künstlichen Gebissen, die uns ebenfalls „berühren“. Und das so intensiv, dass wir in den Händen selbst Sartres Ekel spüren können:

Die Dinge dürften einen nicht berühren, denn sie leben nicht. Man bedient sich ihrer, stellt sie auf ihren Platz, man lebt mitten unter ihnen – sie sind nützlich, sonst nichts. Aber mich, mich berühren sie, und das ist unerträglich. Ich habe Furcht vor ihrer Berührung, ganz als wären es lebende Tiere. Jetzt sehe ich klarer, erinnere ich mich besser, was ich neulich am Strande empfunden habe, als ich den Kieselstein in der Hand hielt. Es war so etwas wie ein süßlicher Abscheu. Wie scheußlich war es! Er ging von dem Stein aus, ich bin ganz sicher, und vom Stein aus griff er auf meine Hände über. Ja, das ist es, das ist es ganz bestimmt: eine Art Ekel in meinen Händen.<sup>33</sup>

Die jener hinterhältigen Berührung immanente Wechselseitigkeit, das Chiasmatische, verleitet dazu, weitere Fragen zu stellen: nach dem Spezifischen der haptischen

Perzeption und der Verfassung des Rezipienten vor einem haptischen Kunstwerk, zumal einem so verführerischen und bissigen wie Rosensteins Assemblagen. Diese Perzeption ist – allgemein betrachtet – mit Sicherheit leiblich, kinästhetisch und, in Richard Shustermans Begrifflichkeit, somästhetisch.<sup>34</sup> Sie kann auch mit Schmerz, Unangenehmem oder Abscheu verbunden sein, wie schon Cesare Ripa Ende des 16. Jahrhunderts bemerkte.<sup>35</sup> Wie aber funktioniert das sog. haptische Vorstellungsvermögen (*haptic imagination*)<sup>36</sup> im unmittelbaren Kontakt zu einem Kunstwerk genau? Verliert es bei mittelbarer Berührung an Intensität?

<sup>34</sup> Vgl. R. SHUSTERMAN, *Körper-Bewusstsein. Für eine Philosophie der Somästhetik*, aus dem amerik. Engl. von H. Salaverría, Hamburg, 2012.

<sup>35</sup> C. RIPA, *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione*, Hildesheim, 1970 (= Roma, 1603), S. 448. Nach Ripas Beschreibung schlägt ein Falke seine Krallen in den nackten Arm des personifizierten Tastsinns („Tatto“). Diesen Aspekt analysiert R. JÜTTE, *Geschichte der Sinne*, S. 114–115 (wie Anm. 18).

<sup>36</sup> Der Begriff des haptischen Vorstellungsvermögens nach: J.E. JUNG, *The Tactile and the Visionary: Notes on the Place of Sculpture in the Medieval Religious Imagination*, in: *Looking Beyond. Vision, Dreams and Insights in Medieval Art and History*, Hrsg. C. Hourihane, Princeton, 2010, S. 224.

<sup>33</sup> J.-P. SARTRE, *Der Ekel*, a. d. Frz. von H. Wallfisch, Reinbek bei Hamburg, 1963, S. 17.



8. Erna Rosenstein, Ohne Titel, Assamblage, 56 × 30 cm, die 1970er/1980er-Jahre, courtesy of Adam Sandauer und Fundacja Galerii Foksal

Im Rahmen meiner Interpretation von Rosensteins Handtaschen möchte ich auch versuchen, die mit dem Begriff des Fingerspitzengefühls eng verbundene Kategorie der Haptizität zu problematisieren und dabei kurz auf die Quellentexte eingehen, d. h. sowohl auf die Abhandlungen von Autoren wie Alois Riegl, der diesen Begriff als erster in die Kunstgeschichte einführte, als auch auf Publikationen von Persönlichkeiten, die aus heutiger Sicht der Geschichte der Haptizität angehören: Johann Gottfried Herder, Adolf Hildebrand, Hermann Friedmann oder Maurice Merleau-Ponty.

Herder setzt an die Stelle des cartesianischen „Ich denke, also bin ich“ ein „Ich fühle mich! Ich bin“ und verlegt dadurch die Erkenntnis aus der geistigen Sphäre in den Bereich der Sinne und Emotionen.<sup>37</sup> Er beschreibt „das tastende Gefühl“ und definiert den Tastsinn als „fühlen-de Hand“ und „erste Hand der Seele“. Der Tastsinn verschafft dem Philosophen zufolge innere Sympathie und

<sup>37</sup> B. SCHWEITZER, *J. G. Herders „Plastik“ und die Entstehung der neueren Kunstwissenschaft. Eine Einführung und Würdigung*, Leipzig, 1948, S. 83.

körperliche Einfühlung, wodurch wir die Präsenz unseres eigenen Leibes intensiv spüren.<sup>38</sup> Bei Herder konstituiert sich mithin das Subjekt aufgrund des Taktiles; die Konsequenzen dieser Philosophie des Subjekts sind – nach Ansicht von Georg Braungart – noch nicht erschöpfend aufgezeigt.<sup>39</sup> Diesen Aspekt des Tastsinns, den der Autor von *Zum Sinn des Gefühls* bereits in den 1770er Jahren beschrieb, hat Rosenstein erahnt und aktiviert, als sie das Innenleben der Handtaschen mit den künstlichen Gebissen *invaginierte*. Zudem ist der Begriff des „tastenden Gefühls“ nach Herder das Medium oder das Organ der Selbstwahrnehmung und wird mit dem Vorstellungsvermögen identifiziert,<sup>40</sup> für das die polnische Künstlerin so viel übrig hatte.

<sup>38</sup> *Ibidem*, S. 78–79.

<sup>39</sup> G. BRAUNGART, *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*, Tübingen, 1995, S. 70.

<sup>40</sup> U. ZEUCH, *Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit*, Tübingen, 2000, S. 299.

Für Hildebrand dagegen ist die rein materielle Wirkung eines Werkes nichts, weil erst die Phantasie Kunst daraus macht. Das Leibgefühl wird bei diesem Theoretiker durch die Vorstellung bedingt. So gelingt Hildebrand der Übergang von der haptischen Ästhetik Herders zur optischen Wirkungsästhetik, die auf erinnerten Tastempfindungen beruht.<sup>41</sup> Rosensteins in Schaukästen ausgestellte und den Augenberührungen ausgesetzte Assemblagen passen also wunderbar in die Kategorie der optischen Wirkungsästhetik, innerhalb deren das Gedächtnis früherer Fingerspitzengefühle eine Schlüsselrolle spielt.

In diesem Kontext erscheint auch die, 1930 in München veröffentlichte, Abhandlung von Hermann Friedmann,<sup>42</sup> in welcher er die Menschen in Optiker und Haptiker einteilt, besonders interessant. Haptiker bestätigen sich selbst, Optiker die Objektivität der Welt.<sup>43</sup> Friedmann, ein Erbe der traditionellen, den Sehsinn überhöhenden Sinneshierarchie, hält die sogenannte Tastphantasie sowie Tasterinnerungen in Hegels Manier für ästhetisch unfruchtbar.<sup>44</sup> Es hat also eigentlich keinen Sinn, die Optik zu haptifizieren.<sup>45</sup> Betaste ich mit meinen Augen jedoch die Werke Rosensteins, so stimme ich dieser These nicht zu, denn meiner Ansicht nach widerspricht sie sowohl der jahrhundertealten künstlerischen Tradition und Praxis, als auch der optisch-haptischen Perzeptionsweise, die die Handtaschen-Assemblagen wachrufen.

Meine Interpretation der Assemblagen der polnischen Künstlerin verfolgt somit auch das Ziel, mit der Verengung der Kategorie haptischer Kunstwerke auf solche, die erst durch unmittelbare Berührung voll erfahrbar werden, zu polemisieren:

Der Klarheit halber lohnt sich eine einfache – geradezu banale – Unterscheidung, und zwar zwischen Kunstwerken, die hauptsächlich durch den Tastsinn erfahren werden, und Kunstwerken, die u. a. den Tastsinn zum Thema haben. Das haptische Kunstwerk wird hier [...] als solches verstanden, das sich erst bei Berührung vollständig zeigt. [...] Die Formulierung ‚haptisches Kunstwerk‘ bezeichnet somit ein Werk, bei dem der Rezipient den Tastsinn benutzen muss, damit es in der ästhetischen Erfahrung Existenz annehmen kann; anders gesagt – die Rezeption des Werkes ohne diesen Sinn bewirkt eine unvollständige Vergegenwärtigung im Erleben des Rezipienten.<sup>46</sup>

<sup>41</sup> A.M. KLUXEN, *Plastisches Sehen. Von Johann Gottfried Herder bis Adolf von Hildebrand*, in *Ästhetische Probleme der Plastik im 19. und 20. Jahrhundert*, Hrsg. A.M. Kluxen, Nürnberg, 2001, S. 40–41.

<sup>42</sup> H. FRIEDMANN, *Die Welt der Formen. System eines morphologischen Idealismus. Zweite veränderte und ergänzte Auflage*, München, 1930.

<sup>43</sup> *Ibidem*, S. 34.

<sup>44</sup> *Ibidem*, S. 33.

<sup>45</sup> *Ibidem*, S. 56.

<sup>46</sup> Vgl. z. B.A. ROSTKOWSKA, *Haptyczne dzieło sztuki* [Das haptische Kunstwerk], in: *Materia sztuki* [Materie der Kunst], Hrsg. M.

Ich stimme mit Aneta Rostkowska und vielen anderen Theoretikern der Haptizität, die diese Frage so behandeln nicht überein. Eine gleichwertige ästhetische Erfahrung der Haptizität ist meiner Meinung nach diejenige, wie sie Edmund de Waal in seiner Erzählung *Der Hase mit den Bernsteinaugen* wiedergibt, als der Erzähler seine enge Beziehung zu verschiedenen Tongeschirren beschreibt:

Ich habe Tausende, Abertausende Gefäße gemacht. [...] Ich kann das Gewicht einer Töpferei im Kopf behalten, ihre Ausgewogenheit, die Art, wie die Oberfläche sich zum Rauminhalt verhält. [...] Ich kann mich auch erinnern, ob etwas zur Berührung mit der ganzen Hand oder bloß mit den Fingern einlud oder einen Abstand nehmen hieß. Etwas zu berühren ist nicht unbedingt besser als etwas nicht zu berühren. Manche Dinge in der Welt sind dafür geschaffen, aus der Entfernung betrachtet zu werden, man sollte nicht an ihnen herumfummeln.<sup>47</sup>

Auf Rosensteins Assemblagen blickend, teile ich die Einstellung des Protagonisten und meine, dass es bei einer Diskussion über Fingerspitzengefühle auch um die Versuchung des Tastsinns geht, und klassifiziere es als haptische Erfahrung, wenn der Rezipient dieser Versuchung oder Verführung mental erliegt. Sündigen kann man schließlich auch in Gedanken oder in der Vorstellung. Haptisch sind also jene Kunstwerke, die den Tastsinn des Rezipienten „ansprechen“ und befragen, ohne dass unbedingt eine „Erfüllung“ im physischen Kontakt erforderlich wäre. Dementsprechend halte ich mit Riegl – ungeachtet der Anmerkung I auf Seite 32 in der ersten Wiener Ausgabe seiner *Spätromischen Kunst-Industrie*, wo er nahelegt, dass die Feinheit einer ägyptischen Statue nur durch den Tastsinn ermessen werden könne – die Berührung als eine Modalität des Sehens und des Gefühls „wie bei einer Berührung“. Haptizität – das will ich betonen – eliminiert nicht das Sehen, sondern initiiert es nach anderen Regeln, und zwar im Verein mit dem Tastsinn.<sup>48</sup> Was Rosensteins Werke angeht, so erreichen uns mit Sicherheit mehr Tasteindrücke durch das Auge und nicht die Hand, worauf schon Riegl hingewiesen hat. Darüber hinaus ist Haptizität aus Rezipientensicht subjektiv: nicht alle BetrachterInnen möchten gern ihre Hände in Rosensteins Handtaschen stecken.

Sodann will ich, W. J. T. Mitchells Frage<sup>49</sup> paraphrasierend, auch fragen: Wie möchten Rosensteins Handtaschen berührt werden? Meiner Ansicht nach wollen diese außergewöhnlichen Objekte nicht nur berührt, sondern

Ostrowicki, Kraków, 2010, S. 298, 300.

<sup>47</sup> E. DE WAAL, *Der Hase mit den Bernsteinaugen. Das verborgene Erbe der Familie Ephrussi*, a. d. Engl. von B. Hilzensauer, Wien, 2011, S. 25–26.

<sup>48</sup> B. O'SHAUGHNESSY, *The Sense of Touch* (wie Anm. 3).

<sup>49</sup> W.J.T. MITCHELL, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, 2005; *idem, Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, München, 2008.

auch gesehen werden. Maurice Merleau-Ponty meinte, man könne auch mit dem Sehsinn ertasten. Diese Merleau-Ponty'sche Einstufung des Sehens als eine Art Berührung gestattet mir, Fingerspitzengefühle metaphorisch zu behandeln – unter Zuhilfenahme von Gilles Deleuze' Kategorie des haptischen Sehens.<sup>50</sup> Maria Gołębowska weist darauf hin, dass der Philosoph in der *Phänomenologie der Wahrnehmung* bemerkt, dass „der sehende und berührende Leib versucht, sich selbst als sehend und berührend wahrzunehmen – sich selbst zu sehen und sich selbst zu berühren –, also sich selbst beim Erkennen von außen zu erfassen, sich in der Rückbeziehung der Selbsterkenntnis aufzufassen (*réflexion*)“.<sup>51</sup> Bei der Analyse von Rosensteins Handtaschen behalte ich daher stets die Wechselbeziehung Subjekt–Objekt im Sinn sowie die Wirkungsmacht der Dinge, sowohl die wortwörtliche als auch die metaphorische, auf die haptische Vorstellung einwirkende:

Wir behaupten also, daß unser Leib ein zweiblättriges Wesen ist, auf der einen Seite ist er Ding unter Dingen, und auf der anderen sieht und berührt er sie; [...] daß er diese zwei Eigenschaften in sich vereinigt, und daß seine doppelte Zugehörigkeit zur Ordnung des ‚Objekts‘ und des ‚Subjekts‘ uns zur Entdeckung ganz unerwarteter Beziehungen zwischen diesen beiden Ordnungen führt.<sup>52</sup>

Nach Merleau-Ponty kann das berührende Subjekt unter bestimmten Umständen zum Rang des Berührten hinabsinken, auf die Ebene des Dings herabsteigen, so dass die Berührung selbst anfängt zur Welt zu gehören und gewissermaßen in den Dingen zu sein<sup>53</sup> – im vorliegenden Fall in den Handtaschen und Kunstgebissen, was – wie wir von Sartre wissen – Ekel in den Händen hervorrufen kann.

Dem Verfasser des *Sichtbaren und des Unsichtbaren* zufolge ist die Berührung mit den Augen eine Spielart der sinnlichen Berührung, und die Einteilung der Sinne erscheint zu grob.<sup>54</sup> Das Sichtbare wird zum Berührbaren,

das Berührbare indes zum Sichtbaren, deshalb „gehört das sichtbare Schauspiel nicht mehr und nicht weniger zum Berühren als die ‚taktilen Qualitäten“.<sup>55</sup> Auch die Werke von Rosenstein, der großen Spielerin mit der Form, verleiten dazu, das Sehen nicht abzuwerten – in dieser Analyse möchte ich zeigen, dass die Aufwertung der Fingerspitzengefühle nicht zulasten der Stellung des Visuellen und des Sehsinns selbst zu gehen braucht. In ihre Handtaschen „stecken“ wir das Auge auf der Fingerspitze.

Es lässt sich demnach konstatieren, dass Rosenstein konsequent und absichtlich mit Form und Materie experimentierte, um Wahrnehmungsherausforderungen zu schaffen und die Dominanz des Sehsinns zu hinterfragen. Die Künstlerin verortete die Wahrnehmung im Körper, der vom Haptischen und nicht nur den Seheindrücken vollständig erfasst wird. Aufgrund meiner Analyse der Assamblagen von Rosenstein im Hinblick auf die Aktivierung der somästhetischen und verkörperten Perzeptionsweise möchte ich daher sagen, dass in der polnischen Kunst jener Zeit der Okularozentrismus de(kon)struiert wurde. Besonders gut wird diese Tendenz aus heutiger Perspektive sichtbar, da der Dialog von Form und Materie im Kontext der erweiterten Haptik mit methodologischen Werkzeugen aus den Bereichen des neuen Materialismus oder der Somästhetik analysiert wird.

Haptische Kunst sehe ich demnach als eine Art derridianisches Supplement, dessen Aufkommen starke Auswirkungen auf die bisherigen Kategorisierungen hat. Im Augenblick tritt das kritische Potential der erweiterten Haptik deutlich zutage und aktiviert andere Perspektiven als die bislang vorherrschenden. Haben doch die theoretische Betrachtung des Tastsinns und des Haptikbegriffs „die Fähigkeit, jegliche verknöcherte Strukturen zum »Schwanken« [*labilité*], Erzittern oder »Vibrieren« zu bringen“<sup>56</sup>, wie Anna Burzyńska die Strategie der De(kon)struktion mit Jacques Derrida beschreibt. Die haptische Form gehört zum Diskurs über die Neubewertung der Sinnshierarchie, wobei sie das skopische Regime infrage stellt und eine Wiederverkörperung des Subjekts sowie eine Enttranszendentalisierung der Perspektive erfordert.<sup>57</sup>

<sup>50</sup> Siehe: G. DELEUZE, *Francis Bacon: Logique de la Sensation*, Paris, 1995. Vgl. auch: Ł. KIEPUSZEWSKI, *Trzecie oko. Haptyczne widzenie według Gillesa Deleuze'a [Das dritte Auge. Das haptische Sehen nach Gilles Deleuze]*, in *Wielkie dzieła – wielkie interpretacje. Materiały z ogólnopolskiej sesji SHS, Warszawa 17–18 listopada 2006* [Große Werke – große Interpretationen, Sitzungsmaterialien des Kunsthistorikervereins, Warschau 17.–18.11.2006], Hrsg. M. Poprzęcka, Warszawa, 2007, S. 249–261.

<sup>51</sup> M. GOŁĘBIEWSKA, *Sensotwórcza rola ciała w samopoznaniu według Maurice'a Merleau-Ponty'ego* [Die sinnstiftende Rolle des Leibes bei der Selbsterkenntnis nach M. M.-P.], „Teksty Drugie“ 1–2, 2004, S. 238.

<sup>52</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Die Verflechtung – der Chiasmus*, in idem, *Das Sichtbare und das Unsichtbare, gefolgt von Arbeitsnotizen*, a. d. Frz. von R. Giuliani, B. Waldenfels, München 2004, S. 172–203; hier S. 180.

<sup>53</sup> Ibidem, S. 177.

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> Ibidem, S. 176 f.

<sup>56</sup> A. BURZYŃSKA, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków, 2013, S. 12.

<sup>57</sup> Siehe: J. PRZEŹMIŃSKI, *Z perspektywy Martina Jaya, czyli o tym jak „przymknąć oko”*, in *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, Hrsg. R. Nycz, Kraków, 1998, S. 339.

## SUMMARY

Marta Smolińska

WHAT THE CONTENTS OF A HANDBAG REVEAL ABOUT FINGERTIP FEELING. REMARKS ON ERNA ROSENSTEIN'S ASSEMBLAGES IN THE CONTEXT OF HAPTICS IN THE EXPANDED FIELD

The aim of this text is to show how the theoretical tool I called extended haptics can be applied in analytical practice. In the book *Haptics in the Expanded Field: the Sense of Touch in Polish Art in the Second Half of the 20<sup>th</sup> and the Beginning of the 21<sup>st</sup> Century*, published in 2020, I redefined the classical concept of haptics by conceiving the sense of touch not only as a modality of the sense of sight, as Alois Riegl did, but as a phenomenon that encompasses the whole body. With the help of these methodological tools, two assemblages by the Polish artist of Jewish origin Erna Rosenstein (1913–2004) have been analysed. Both are untitled, having been probably made in the 1970s or even 1980s, and are simple leatherette handbags: one ladies' and one men's handbag with artificial dentures placed inside. The works of this artist reveal their progressive character against the background of Polish art of the second half of the twentieth century, when analysed from the perspective of haptics in the expanded field and the following contemporary theories: embodied, somatic and multisensory perception, which involve not only the sense of sight but also the sense of touch. Furthermore, the question of form and the close connection of form with the matter of the work are crucial for the activation of the sense of touch during the process of perception, which goes beyond ocularcentric categories. These phenomena are therefore analysed in the context of the materialist, sensualist and empiricist turns and the currently growing tendency to consider the artwork as a material object with causal and physical, rather than metaphysical, properties.