

Jetzt ist es da /
da ist es

Vanessa Joan Müller

Now It Is There /
There It Is

Welche elementaren Gewissheiten gibt es in unserer Sprache, in unserem Denken, die gewusst werden müssen, damit Kommunikation möglich ist? Und was sind die Möglichkeiten des Erkennens? Ludwig Wittgensteins *Über Gewissheit*, das diese Fragen stellt, ist seinem Titel zum Trotz ein in immer neuen Schlaufen sprachanalytischer Annäherung und kritischer Verwerfung sich entfaltendes Traktat über den Zweifel, das Zögern und die Einsicht, dass wir eben gerade keine finale Gewissheit kennen im Verhältnis unserer Sprache zur Welt. Ausgehend von der Behauptung George Edward Moores, bestimmte Sätze seien unhinterfragbar wahr, wird der Zweifel für Wittgenstein zum wichtigsten Instrument philosophischer Erkenntnis: „Ich weiß, dass das eine Hand ist.“ – Und was ist eine Hand? – „Nun, das z. B.“¹ Allein der Modus des Verweisens auf eine außersprachliche Welt verschafft hier Gewissheit, während das Pronomen „das“ jenseits seiner deutenden Funktion eigentümlich blass bleibt.

Heinrich Dunst stellt ähnliche, wenngleich auf das Verhältnis der Sprache der Worte und der Sprache der Objekte bezogene Fragen im Rahmen eines von räumlich-installativen Anordnungen geprägten Werkes, das, von der Malerei und deren Unmittelbarkeitsgestus ausgehend, die Antinomien von Bild und Schrift, Material und Idee sowie ästhetischer Praxis und visueller Kommunikation auf produktive Weise unterläuft. Seine Fragen sind dabei nicht allein sprachlicher Natur, sondern richten sich gleichermaßen vom Objekt aus an das Wort wie vom Wort her an den Gegenstand, bei dem es sich um skulpturale Buchstaben, monochrome oder vom Zeichengestus getragene Gemälde, Wandkonstruktionen aus Spanplatten, Schriftzeichen und Durchstreichungen, gestische Notationen oder verfremdete Alltagsobjekte handeln kann. Diese Elemente präsentieren sich quasi als Wörter im Null-Zustand, ohne Namen und Bedeutung – Artefakte, die die stumme Sprache ihrer bloßen Anwesenheit sprechen, einer physischen Anwesenheit, die sich dem zeichenhaften Versuch ihrer Beherrschung zunächst einmal widersetzt.² Die Anordnung der Dinge folgt jedoch bestimmten Ordnungssystemen, unterschiedlichen Akten der Artikulation und nicht zuletzt einer eigenen Logik des Sinns zwischen Ausdruck und Bezeichnung, die gerade im Zwischenraum der beiden, in der unaufhebbaren Differenz, ihre eigentliche Bedeutung entfaltet.

¹ Ludwig Wittgenstein, *Über Gewissheit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012, S. 72.

² Zur Sprache der Worte und Objekte in der bildenden Kunst vgl. Rainer Borgmeister, *Marcel Broodthaers. Lesen und Sehen*, Bonn: Weidle Verlag, 2003, S. 13 ff.

What elementary certainties are there in our language, in our thinking, do we have to know in order to communicate? And what are the possibilities of insight? Wittgenstein's *On Certainty*, which raises these questions despite its title, is still a tractatus—unfolding in continued loops of a language-analytical approach and critical rejection—on doubt, on hesitating, and on the realization—that we simply do not know any final certainty in the relation of our language to the world. Based on George Edward Moore's proposition, according to which certain sentences are unquestionably true, for Wittgenstein doubt becomes the most important instrument of philosophical insight: "I know that this is a hand."—And what is a hand?—"Well, this, for example."¹ The modus of pointing to an outer-linguistic world alone creates certainty here, while the pronoun "the" remains strangely bleak beyond its indicative function.

Heinrich Dunst raises similar questions—albeit referring to the relationship between the language of words and the language of objects—as part of a work marked by spatial-installative arrangements. Based on painting and its immediacy of gesture, his work productively subverts the antinomies of picture and script, material and idea, and aesthetic practice and visual communication. In this context, his questions are not solely of a linguistic nature but are equally directed from the object to the word, and from the word to the object, while the object here can be sculptural letters, paintings that are either monochrome or conveyed by the gesture of the sign, chipboard wall constructions, graphic characters and deletions, gestural notations, or alienated everyday objects. These elements present themselves so-to-say as words in the zero state, without name and meaning—artifacts speaking the silent language of their mere presence, a physical presence which for a start rejects the emblematic attempt to master them.² The arrangement of the things, however, follows certain ordering systems, various kinds of articulation and not in the least a distinct logic of sense between expression and designation, which displays its true meaning in the very gap, the irreversible difference, between the two of them.

In the process, the various categories that appear coherent in themselves interweave while they allow gaps and fractures to arise in the

¹ Ludwig Wittgenstein, *On Certainty*, ed. G. E. M. Anscombe and G. H. von Wright, translated by Denis Paul and G. E. M. Anscombe. New York: Harper & Row, 1972, §268.

² On the language of words and objects in the fine arts, see Rainer Borgmeister, *Marcel Broodthaers. Lesen und Sehen*, Bonn: Weidle, 2003, p. 13 ff.

12 Dabei verschränken sich unterschiedliche Kategorien, die in sich kohärent erscheinen, im Zusammenspiel indessen Leerstellen und Bruchstellen entstehen lassen und auf unterschiedliche Bedeutungsebenen verweisen, aber auch auf die Arbitrarität jeder Bezeichnung an sich. Was bedeuten die Wörter „Film“, „Mund“, „Projektion“ in ihrem Doppel- oder Nebensinn, wenn sie auf die Wand geschrieben werden? Welche Bilder evozieren sie? Und welche Funktion übernimmt dabei die Wand? Das Anders-Werden der Sprache in der Bild gewordenen Schrift funktioniert nur innerhalb eines Kontextes, der einen Rahmen um die Wörter zieht und das Changieren zwischen dem Sichtbaren und Sagbaren möglich macht. Ein solcher Kontext sind die Ausstellung oder die Präsentation in ihrer installativen Ästhetik, die als eigenständige Organisationsformen selbst mit verschiedenen Vorrichtungen des Zeigens verbunden sind und die Dunst in seinen neueren Arbeiten ebenso adaptiert wie befragt. Wiederholungen, Überlagerungen und Richtungswechsel innerhalb einer der Lese- richtung angenäherten räumlichen Konfiguration etablieren dabei eine Logik, die sich selbst in Zweifel stellt, indem sie nicht im Abgeschlossenen verharret, sondern sich als arretierter Möglichkeitsraum begreift: so, vielleicht aber auch anders.

Bei einer solchen die sequenzielle Bedingung des Schreibens in das simultane Regime des Sehens überführenden räumlich-ästhetischen Konfiguration ist nicht mehr bestimmbar, was eigentlich das Werk und was ihm nebensächlich ist, was im erweiterten Sinne rahmende Funktion übernimmt und was eingerahmt wird. Die Wandfläche wird vielmehr zu einer Bedeutung konstituierenden Zone, die kein wirkliches Außen darstellt und darüber ein Innen affirmiert, sondern selbst einen Inhalt und eine innere Struktur erzeugt. Wie die Schrift zwischen Bild und Text schwankt, oszilliert die den Hintergrund bildende Wand zwischen materiellem Träger und eigenständigem Werk, intentionaler Setzung und sich im allgemeinen Text – als Zusammenspiel von Figur und Grund, Werk und Umgebung – auflösendem Rahmen.³

Georg Simmel definiert in seinem ästhetischen Versuch über den Rahmen diesen noch als notwendige Abgrenzung des Kunstwerks, der Rahmen symbolisiert die Grenze und verstärkt sie. Er schaffe „eine Welt für sich“, die in Distanz zu uns steht, „Distanz und Einheit, Antithese gegen uns und Synthese in sich“.⁴ Bei Dunst ist es hingegen eine

interplay and indicate different levels of meaning, but also the arbitrariness of each relationship as such. What do the words “Film” (film), “Mund” (mouth), “Projektion” (projection) impart in their double meaning or connotation if they are written on the wall? What images do they evoke? And what function does the wall have in this context? The becoming different from the language in the script-as-image functions only within a context that draws a frame around the words and enables an alternation between the visible and the sayable. Such a context is the exhibition or the presentation of forms in their installative aesthetic, which as distinct forms of organization are associated with various provisions for showing and which Dunst both adapts and questions in his more recent works. Repetitions, overlappings, and changes of direction within a spatial configuration brought in line with the direction of reading thus establish a logic that calls itself into doubt by understanding itself as an arrested space of possibility instead of remaining finalized: in this way, but maybe also differently.

With such a spatial-aesthetic configuration that transfers the sequential condition of writing into the simultaneous regime of seeing, it is no longer possible to determine what is really the work and what is incidental to it, what in an extended sense assumes a framing function and what is framed. The area of the wall rather becomes a zone that constitutes meaning, that does not represent a true outside thus affirming an inside, but creates content and an inner structure itself. As script oscillates between image and text, the wall constituting the background oscillates between the material vehicle and the independent work, between intentional positing and frame that dissolves in the general text—as interplay between figure and ground, work and surrounding.³

In his aesthetic experiment on the frame, Georg Simmel still defines it as a necessary delineation of the artwork symbolizing and strengthening its boundary. According to him, the frame creates “a world of its own,” which stands at a distance to us; “distance and unity, antithesis against us and synthesis in itself.”⁴ With Dunst, however, it is a spatial contextuality which, implying institution-critical considerations, challenges an increased reflection about the establishment of meaning without completely dropping the figure of the frame. This is rather translated into forms of

³ On the frame's function, cf. the basic considerations by Derrida in *The Truth in Painting*, Chicago & London: Chicago University Press, 1987.

⁴ Georg Simmel, “The picture frame – an aesthetic study,” *Theory, Culture and Society*, vol.11, London: SAGE, 1994.

³ Zur Funktion des Rahmens vgl. die grundlegenden Überlegungen Jacques Derridas in *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien: Passagen Verlag, 1992.

räumliche Kontextualität, die, institutionskritische Überlegungen implizierend, eine gesteigerte Reflexion über das Herstellen von Bedeutung herausfordert, ohne dass die Figur des Rahmens vollständig wegfallen würde. Diese wird vielmehr in Formen des Displays übersetzt, die einerseits materielle Funktion übernehmen, andererseits aber auch rhetorische Figuren bilden und den nicht mehr isoliert, sondern wie in einer innerbildlichen Montage präsentierten Werken eine ungewöhnliche Form von Ereignishaftigkeit verleihen – eine Form, die letztlich nach einer Repräsentation strebt, die weder beim Sichtbaren noch beim Sagbaren stehen bleibt.

Die produktive Sprachverweigerung, die das frühe 20. Jahrhundert geprägt hat und sich als Beschäftigung mit der Beziehung zwischen Referent und Bedeutung, dem Realen und dem Symbolischen von Mallarmé und Broodthaers über konzeptuelle Positionen bis in die Kunst der Gegenwart zieht, hat viel mit dieser Disjunktion zwischen dem Sichtbaren und Sagbaren zu tun. Heinrich Dunst blendet sich bewusst in diesen hier nur unscharf skizzierten Kontext mit einer Position zwischen monochromer Malerei, Konzeptkunst, Minimalismus und filmsemiotischen Überlegungen: ein und überführt ihn in eine von einem erweiterten, wenn nicht entgrenzten Bildbegriff ausgehende Ästhetik, die die Entlehnung bestimmter Motive und Strategien durchaus evident hält. Weil er weniger auf dem Zitat denn auf der leichten Abweichung von diesem, dem Prinzip von Schnitt und Gegenschnitt oder der kommentarlosen Reihung widerstreitender Konzepte insistiert, erscheinen seine Arbeiten jedoch wie konstante Re-Lektüren, die man sich als eine ins ästhetische Objekt transformierte Form des Lesens und Exzerpierens, Unterstreichens und Blätterns vorstellen sollte.

Tatsächlich ähnelt der Ort, an dem Dunst seine Werke zu einer neuen Syntax formiert, häufig einer abstrakten Buchseite mit Vorder- und Rückseite. Die Rückseite ist in logischer Folgerichtigkeit mit der ihr vorausgehenden verknüpft, aber auch als unsichtbarer, spiegelverkehrter Text präsent. Auf dieser virtuellen Buchseite treffen Bildformen und Buchstabenformationen auf partielle Eliminationen des Geschriebenen, das sich als Auslöschung wieder in die abstrakte Bildform begibt. Und so ist die Wand, die den Raum der Secession diagonal durchschneidet, das organisierende Prinzip, das mit der gleichzeitigen Präsenz, aber nie simultan erfassbaren Abfolge der Werke die Wahrnehmung derselben reguliert. Wir sehen / lesen die Wörter

display which on the one hand assume a material function, but on the other hand also form rhetorical figures. The artworks, no longer presented as isolated works but rather in an innerpictorial montage, are thus endowed with an unusual form of eventfulness—a form that eventually strives to represent and which stops neither at the visible nor at the sayable.

The productive rejection of language that marked the early 20th century and which, as an examination of the relationship between referent and meaning, the real and the symbolic, runs from Mallarmé and Broodthaers via conceptual positions up to the art of the present, has much to do with this disjunction between the visible and the sayable. Heinrich Dunst deliberately inserts himself into this only vaguely sketched-out context with a position between monochrome painting, concept art, minimalism, and film-semiotic considerations; he transfers this into an aesthetic that derives from an extended concept of the picture with boundaries that are perhaps even dissolved. This aesthetic clearly shows a borrowing of certain motifs and strategies. Yet he insists less on the citation than on the slight deviation from it, the principle of cut and counter-cut, or the sequence without commentary on conflicting concepts, and thus his works appear as constant re-readings, which can be imagined as a form of reading and excerpting, of underlining and browsing, that has been transformed into the aesthetic object.

Indeed the place where Dunst forms his works into a new syntax often resembles the abstract page of a book with a back and front page. In a logically consistent way, the back page is linked with the preceding one, while it is also present as an invisible, mirror-image text. On this virtual book page, pictorial forms and letter formations encounter partial eliminations of written text, which again proceeds as deletion to the abstract pictorial form. And so the wall that cuts diagonally through the space of the Secession is the organizing principle that regulates the perception of the artworks, with their simultaneous presence but never in a simultaneously graspable sequence. We see/read the words "Film" (film), "Mund" (mouth), "Projektion" (projection), unified in one pictorial field along with trousers with spots of paint and an abstract painting. A "deletion" follows, then the sequence of letters "da" (there) pink insulating material leaning against the wall. An abstract structure or support object encounters a partially treated canvas that is less a picture than an object. A wall area of insulating boards extends

4 Georg Simmel, „Der Bildrahmen – Ein ästhetischer Versuch“, ursprünglich erschienen in: *Der Tag*, Nr. 541, 18. November 1902, Berlin.

„Film“, „Mund“, „Projektion“, vereint in einem Bildfeld mit einer Hose mit Farbflecken und einem abstrakten Gemälde. Es folgt eine „Auslöschung“, dann die Buchstabenfolge „da“ aus rosa Dämmstoff, die gegen die Wand gelehnt ist. Ein abstraktes Gestell oder Trägerobjekt trifft auf eine partiell behandelte, weniger ein Bild als ein Objekt repräsentierende Leinwand. Eine Wandfläche aus Dämmplatten zieht sich um die Ecke der raumteilenden Wand und bildet auf der Rückseite einen schmalen Streifen. Eine osmanische Miniaturmalerei, die auf der einen Seite eine Darstellung der Arche Noah zeigt, auf der anderen eine Kalligrafie, wird in einem Rahmen präsentiert, der sich wie ein Scharnier bewegen lässt. Auf diese Kippfigur folgt ein Wandstück, bei dem die Innenkonstruktion freigelegt ist – eine Lücke oder Leerstelle. Dann wieder lehnen Schnittreste von Platten als abstrakte Figuration an der Wand. Die Buchstabenfolge „da“ erscheint erneut, gefolgt von einer Monochromie. Dann wiederum versammeln sich in einem großen Bildfeld visuelle Materialien zum Thema Hand: Paul Wittgenstein am Klavier, eine sich überlagernde Bildfolge aus einem Manga, Anthony Perkins in Hitchcocks *Psycho*, wie er die Hände dem / der ZuschauerIn entgegenstreckt, ein Polizist mit Mundschutz mit ausgestreckten Händen, eine Hand am Schneidetisch, die Filmkader bearbeitet. Hinzu treten fotokopierte Auszüge aus Wittgensteins *Über Gewissheit*, in denen das Sehen der Hand zur Bedingung der Gewissheit ihrer Existenz gerät. Dieses vielleicht zentrale, die Evidenz des Bildes am Modus der Beschreibung scheitern lassende Tableau, diese Manifestation des Zweifels, wo doch eigentlich alles ganz klar, ganz sichtbar zu sein scheint, bildet jedoch keinen Abschluss. Wie nach einem filmischen Jump Cut schieben sich vielmehr ein sehr reales, zerteiltes Fass und seine abstrakte Form aus Dämmstoff ins Bild, begleitet von der Beschriftung „Abb. 11 Volume“. Zwei MDF-Platten, an abstrakte Buchcover erinnernd, lehnen daneben an der Wand, und ein vertikal montierter Filmstreifen mit Bildern eines Hundes schließt das Ensemble ab.

Wäre die Wand durchsichtig, könnte man sehen, dass die Buchstaben in der Mitte einander gegenüberstehen. Das „da“, dieser Index einer Präsenz, die nicht hier, sondern anderswo ist, bildet die Achse, um die sich die Abfolge der Werke dreht, genau wie die osmanische Miniatur jene Achse zwischen Schrift und Bild darstellt, die allem hier Präsentierten seine Ambivalenz verleiht. Denn während die sprachliche Bedeutung kontextabhängig ist und sich die Semantik der Wörter durch ihren jeweiligen Gebrauch präzisiert, setzt Dunst

around the corner of the wall that divides the room and forms a narrow streak on the back. A miniature Ottoman painting, showing on one side a depiction of Noah's Ark, on the other calligraphy, is presented in a frame that can move like a hinge. This reversible figure is followed by the piece of a wall whose inner structure is exposed—a gap or an empty space. Then again, leftover pieces of panels lean against the wall as abstract figurations. The sequence of letters “da” appears again, followed by a monochromy. Then again, visual materials on the subject of the hand are assembled in a large pictorial field: Paul Wittgenstein at the piano, an overlapping picture sequence of a Manga, Anthony Perkins in Hitchcock's *Psycho*, as he stretches out his hands towards the viewer, a policeman with a face mask and outstretched hands, a hand at the editing table working on film frames. Added to this are extracts from Wittgenstein's *On Certainty*, in which the seeing of the hand turns out to be the condition of its certainty. Yet this tableau, which might be central and lets the evidence of the picture fail at the mode of the description, this manifestation of doubt, while everything seems to be totally clear and visible, does not form a conclusion. Rather, as if after a filmic jump-cut, a very real, divided barrel, and its abstract form of insulating material intrudes into the picture, accompanied by the caption “Abb. 11 Volume” (Fig. 11 Volume). Beside it, two MDF boards reminiscent of abstract book covers lean against the wall and a vertically mounted film strip with images of a dog concludes the ensemble.

If the wall was transparent one could see that the letters in the middle are facing each other. The “da,” this index of a presence that is not here but elsewhere, forms the axis around which the sequence of the works revolves, just like the Ottoman miniature represents that axis between script and image, lending its ambivalence to everything presented here. Because, while the linguistic meaning depends on the context and the semantics of the words defines itself through their respective use, Dunst focuses on openness and variation: in the dialog with the other, each work becomes something else. Thus a texture of changing / changeable relations comes into being, a disintegrated representation and a deviating syntax representing, as new language within language, virtually its exterior.⁵ This exterior, which is not an outside, resembles the poetic function of language that focuses on language for its own sake and does

⁵ Gilles Deleuze, *Essays Critical and Clinical*, transl. by Daniel W. Smith and Michael A. Greco, London: Verso, 1998, p. 112.

auf Offenheit und Variation: Jedes Werk wird im Dialog mit den anderen zu etwas anderem. Dadurch entsteht eine Textur sich ändernder/veränderbarer Relationen; eine zersetzte Repräsentation und abweichende Syntax, die als neue Sprache innerhalb der Sprache quasi deren Außen darstellt.⁵ Dieses Außen, das kein Außerhalb ist, ähnelt der poetischen Funktion der Sprache, die sich auf die Sprache um ihrer selbst willen zentriert und nicht etwa zwischen Wörtern, die sich phonetisch, in ihrer Bedeutung oder syntaktischen Funktion ähneln, aufgrund anderer Kriterien jedoch unterscheidbar sind, selektiert, sondern sie kombiniert und aneinanderreihet, sodass neue, unbekannte und ungewusste Bedeutung entsteht.

Wie Marcel Broodthaers, um eine wesentliche Referenzfigur einmal zu benennen, ist Dunst weniger an dem singulären Werk interessiert als an dem, was passiert, wenn verschiedene Werke sich verschränken und als ausfransende Sinngebilde überlagern. Wenn Objekte, Bilder, Bildkonstrukte, reproduzierte Bilder sich aneinanderreihen, nehmen sie die Linearität des Lesens auf, aber es gibt Scharniere und Lücken, die bereits als Titel einer vom Künstler kuratierten Ausstellung⁶ die Stolperfallen im medialen Transfer angedeutet haben und nun ihre Widerständigkeit gegen die vorschnelle Lektüre entfalten. Eine „analogisch verknüpfte Konstellation autonomer Elemente“ nannte Markus Brüderlin das Zusammenspiel einzelner Werke in einem Text zu frühen, monochromen wie konzeptuellen Gemälden von Dunst.⁷ Analogisch verknüpft sind die verschiedenen Werkelemente aber auch wie jene Buchstabenfolgen, die als Träger begrifflicher Bedeutung auf Gegenstände oder Erscheinungen der Wirklichkeit bezogen sind, sich in Wörtern konkretisieren und darüber das bilden, was wir gemeinhin Sinn nennen. Das Phänomen des Sinns nämlich markiert eine Struktur, die weniger auf die Kohärenz denn auf die grundsätzliche Brüchigkeit und Heterogenität der symbolischen Repräsentationsverfahren hinweist. Nach Gilles Deleuze ist Sinn ein flüchtiger Effekt, der dem Undarstellbaren verhaftet ist. Er stellt eine sich selbst annullierende Relation dar und macht dadurch die paradoxerweise nicht darstellbare Differenz selbst sichtbar. Sinn bildet somit ein wesentliches Moment innerhalb der Produktion von Bildern der Wirklichkeit,

not select between words that resemble each other phonetically, in their meaning or in their syntactic function, but can be distinguished on other criteria. This poetic function of language rather combines the words and arranges them one after the other so that new, unfamiliar and unknown meaning emerges.

Like Marcel Broodthaers—to mention for once an essential reference figure—Dunst is less interested in the individual work than in what happens if different works interweave and overlay one another as fraying formations of meaning. If objects, images and image constructs, reproduced images are lined up one after the other, they allow for the linearity of reading. But there are hinges and gaps that as titles of an exhibition curated by the artist⁶ have already alluded to the stumbling blocks in media transfer and now express their resistance to overhasty reading. This interplay of individual works of Dunst's early, monochrome and conceptual paintings was described by Markus Brüderlin as an "analogically linked constellation of autonomous elements."⁷ Yet the various work elements are also analogically linked like the sequences of letters that as vehicles of conceptual meaning refer to objects or appearances of reality, concretize themselves in words and above them form what we generally call sense. Because the phenomenon of sense marks a structure that suggests less so coherence than the basic fragility and heterogeneity of the symbolic procedures of representation. According to Deleuze sense is an ephemeral effect which attaches to the unrepresentable. It constitutes a self-negating relation and thus makes visible the paradoxically unrepresentable difference. Sense thus forms an essential element within the production of images of reality, which do not displace the conditions of their heterogeneous genesis.⁸ The question of a sense would thus be the question of a linguistic expression of "what happens": the organization of the eventful in language and the sensual perception of the ephemeral process of becoming, beyond its freezing in the symbolic formalization. This does not only mean the examination of the opposite between presence and representation, between being and appearance, ultimately also between truth and deception, or the search for an origin,

⁵ Riss/Lücke/Scharnier A, Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Vienna, 24 Nov. 2006–10 Feb. 2007.

⁵ Gilles Deleuze, *Kritik und Klinik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000, S. 152 f.

⁶ Riss/Lücke/Scharnier A, Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Wien, 24.11.2006–10.2.2007.

⁷ Markus Brüderlin, „Der Wunsch nach Sprache und die Belassenheit der Dinge“, in: Ausstellungskatalog *Heinrich Dunst*, Galerie nächst St. Stephan, Wien 1991, S. 15.

⁷ Markus Brüderlin, "Der Wunsch nach Sprache und die Belassenheit der Dinge," in: exh. cat. *Heinrich Dunst*, Galerie nächst St. Stephan, Vienna, 1991, p. 15.

⁸ Cf. Marie Elisabeth Müller, *Passage des Sinnes: Eine medienästhetische Theorie serieller Darstellung*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999, pp.108.

16 die die Bedingungen ihrer heterogenen Genese nicht verdrängen.⁸ Die Frage nach dem Sinn wäre somit die Frage nach dem sprachlichen Ausdruck dessen, „was geschieht“: der Organisation des Ereignishaften in der Sprache und der Erfahrbarkeit des flüchtigen Werdens jenseits der Stillstellung in der symbolischen Formalisierung. Das meint nicht nur die Auseinandersetzung mit dem Gegensatz von Präsenz und Repräsentanz, von Sein und Schein, letztlich auch Wahrheit und Täuschung, oder die Suche nach einem Ursprung, an dem Dinge und Zeichen, Welt und Bezeichnungen noch ungeschieden waren. Deleuze fragt auch nicht wie Wittgenstein nach der Möglichkeit, wie (oder ob) Sprache wahre Aussagen über Dinge, das heißt nachprüfbar und referenziell aufgeladene Bedeutungsgehalte, konstruieren kann. Sinn wird vielmehr zur Bedingung sprachlich artikulierter Erfahrung überhaupt. Aus diesem Grund unterscheidet er zwischen „Ausdrucksbeziehung“ und „Bezeichnungsbeziehung“. Letztere zielt auf das Verhältnis zwischen Signifikat und Signifikant, Bezeichnetem und Bezeichnendem. Der Begriff der „Ausdrucksbeziehung“ hingegen erfasst die Dimension des sprachlichen Aktes als signifizierender Akt selbst.

Jetzt ist es da / da ist es

Und so könnte man vielleicht behaupten, dass auch die Werke von Dunst nach dieser Ausdrucksbeziehung streben: als Versuchsanordnungen auf der Spur nach einer Logik des Sinns, der den Akt der Bedeutungszuschreibung selbst thematisiert. Das wäre das Zusammenspiel von Wörtern und Dingen, die nicht aufeinander verweisen (das wäre redundant: entweder Wort oder Ding), die aber auch nicht eindeutig etwas repräsentieren, sondern die Art und Weise, wie dieses Repräsentieren sich vollzieht, zum Ausdruck bringen: „Kein Puzzle, dessen ineinander greifende Teile ein Ganzes wiederherstellen würden, sondern eher eine Mauer loser Steine, die nicht zementiert worden sind, in der jedes Element für sich allein steht und gleichwohl in einer Beziehung zu den anderen: Isolate und flotierende Beziehungen, Inseln und Zwischen-Inseln, bewegliche Punkte und gewundene Linien, denn die Wahrheit hat immer ausgezackte Ränder.“⁹

when things and sign, world and designations, were still undifferentiated. Deleuze does not ask, as Wittgenstein does, for the possibility of how (or if) language can construct true statements about things, that is, can construct verifiable and referentially charged contents of meaning. Rather, sense becomes the condition of linguistically articulated experience as such. For this reason he differentiates between “expression relation” and “designation relation.” The latter aims at the relationship between significant and signifier, between the designated and the designating. The term “expression relation,” however, captures the dimension of the linguistic act as the signifying act as such.

And so one might claim that Dunst’s works also strive for this expression relation: as experiments in search of a logic of sense that addresses the act of attributing meaning itself. This would be the interplay between words and things that do not refer to one another—this would be redundant: either word or thing—and also do not clearly represent something at the same time but give expression to the way in which this representation occurs: “Not even a puzzle whose pieces when fitted together would constitute a whole but rather a wall of loose, uncemented stones, where every element has a value in itself but also in relation to others: isolated and floating relations, islands and straits, immobile points and sinuous lines—for Truth always has ‘jagged edges.’”⁹

⁸ Vgl. Marie Elisabeth Müller, *Passagen des Sinns: Eine medien-ästhetische Theorie serieller Darstellung*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999, S. 108 ff.

⁹ Deleuze, a. a. O., S. 118.

⁹ Deleuze, *Ibid.*, pp. 86.