

## EINLEITUNG

---

»Die Vögel bewegen im Fluge die Flügel zu schnell, als dass das menschliche Auge die Flugbewegung auffassen könnte. An einem toten Vogel kann man nur den Flugapparat, nicht die Flugbewegung studieren. Der Film (»Das Bewegungsbild«) wurde erfunden, damit man einen Vogel anhalten kann, ohne ihn zu töten, damit man analysieren kann, ohne zu zersäbeln.«<sup>1</sup>

Damit beginnt Harun Farocki die Ankündigung für ein Seminar an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin. Es soll von der Frage handeln, wie »man einen Film in der Bewegung anhalte[], ohne ihn vom Himmel zu holen«. Es ist bezeichnend für die künstlerische Praxis des Filmemachers und Essayisten, sich bereits in einer Ankündigung Gedanken zu machen über die Konsequenzen der zu wählenden Methode. Anstatt die Anwendung einer bestehenden Vorgehensweise zu lehren, wird die Suche nach dieser zur eigentlichen Aufgabe des Seminars. Sie soll so beschaffen sein, dass der Gegenstand durch die Annäherung keinen Schaden nimmt, dass er vielmehr jenes preisgeben kann, was durch eine rigide Feststellung zwingend verloren ginge: das Instabile, Wandelbare, Lebendige.

Herausragendes Merkmal dieses ebenso selbstreflektierten wie umsichtigen Umgangs mit einem Gegenstand ist die Beweglichkeit, eine Form- und Schmiedbarkeit, die sich lieber an ihren Objekten schult als an einer starren Lehre. Bei der Reflexion solcher Arbeitsweisen gilt es, diese Eigenschaft zu berücksichtigen. Die Essayforschung findet entsprechend im vielgestaltigen

---

1 Harun Farocki, »Seminarankündigung zu »Wie Filme sehen?«, *dffb-intern*, 1990, 38. Zitiert nach Volker Pantenburg, »Wie Filme sehen – Harun Farocki als Lehrer an der dffb«, 2016, <https://dffb-archiv.de/editorial/filme-sehen-harun-farocki-lehrer-dffb> [18.04.2018]. In der mit Antje Ehmann 2008 realisierten Installation *Fressen oder Fliegen* wird dieses Thema nochmals verhandelt.

Meeresgott Proteus die Metapher für ihr schwer einzugrenzendes Arbeitsfeld. Mit einem proteischen Wesen lässt sich allerdings ganz unterschiedlich umgehen. Entweder man versucht, es mit den Fesseln der Theorie in seinen Gestalten beschreibbar zu machen – *Binding Proteus* lautet der exemplarische Titel eines viel beachteten gattungsdefinitorischen Beitrags.<sup>2</sup> Oder man konzentriert sich auf das Potential ihrer Flexibilität. Worin dieses besteht, ist nun bereits zum Vorschein gekommen: Ein agiler, in Bewegung bleibender Zugang ist offenkundig mit dem epistemischen Versprechen einer neuen Perspektive und ungeahnter Erkenntnisse verbunden.

Um solches Potential beschreibbar zu machen, muss die vorliegende Arbeit hinsichtlich ihrer Methode in eine gewisse Nachbarschaft zu ihrem Gegenstand rücken. Für Hinweise darauf, wie sich über das Essayistische nachdenken liesse, »ohne es vom Himmel zu holen«, lohnt es sich entsprechend, die künstlerische Praxis eines Essayisten zu konsultieren. Auf die Frage, was seine Arbeitsweise von jener des klassischen Dokumentarfilms unterscheide, antwortete Farocki in einem Gespräch mit Christoph Hübner, dass er »nicht die Geschichte, sondern den Diskurs der Geschichte« betrachte.<sup>3</sup> Als Beispiel führt er an, dass er »nicht einen Film über Städte, sondern einen Film über Postkarten von Städten« ins Auge fassen würde. Um eine Metageschichte erzählen zu können, wählt Farocki einen partiellen Zug aus, um an diesem – mit Adorno gesprochen – »die Totalität aufleuchten [zu] lassen, ohne daß diese als gegenwärtig behauptet würde«.<sup>4</sup> Analog versucht auch diese Arbeit, »spezifischer Phänomene so innezuwerden, daß von ihnen Licht auf das Ganze fällt«.<sup>5</sup> Anstatt direkt zu fragen, was das Essayistische sei, versucht sie, am Beispiel Farockis etwas über dessen Epistemiken zu erfahren.

Der Lichtmetapher, die das Erkennen nicht auf das Licht, sondern auf dessen unkontrollierte Reflexion zurückführt, kommt im aufklärungskritischen Programm der Frankfurter Schule und insbesondere in Adornos Phi-

2 Hardison, O. B., »Binding Proteus: An Essay on the Essay«, in *The Sewanee Review*, Nr. 96/4, 1988, 610–32.

3 *Dokumentarisch arbeiten: Modell/Realität. Christoph Hübner im Gespräch mit Harun Farocki*. Regie: Christoph Hübner, D, 2005.

4 Theodor W. Adorno, »Der Essay als Form«, in *Noten zur Literatur* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1958), 36.

5 Theodor W. Adorno, *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit* (1964/65), hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 13, Nachgelassene Schriften. Abteilung IV: Vorlesungen (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001), 255.

losophie des Nichtidentischen eine besondere Rolle zu.<sup>6</sup> Das »Ganze« illumi- niert sich einzig aus der Streuung des Lichtes am Partikularen. Es ist dieses Bewusstsein einer grundsätzlichen Unverfügbarkeit, die zur Bescheidenheit mahnt in der Vermittlung realweltlicher Phänomene. Anstatt also das »Ewige im Vergänglichen aufsuchen und abdestillieren« zu wollen, konzentriert sich Farocki aufs Dokumentieren dieses Vergänglichen.<sup>7</sup> Mit Rollenspielen, Kur- sen, Selbsthilfegruppen, Proben, Übungen, Reenactments und Simulationen richtet er die Kamera immer wieder auf Situationen, die er als Filmemacher nicht kontrollieren kann, die vielmehr in ein gesellschaftliches oder institu- tionelles Gefüge eingelassen sind, das sich einer propositionalen Feststellung verweigert.<sup>8</sup>

Der Fokus aufs Partielle geht bei Farocki mit einer Kritik an den Methoden des klassischen Dokumentarfilms einher, die aufs Ganze zielen. Der Glau- be, dass man beispielsweise einen Menschen darstellen könne, indem man ihn in unterschiedlichen Settings seines Alltags zeigt, etwa »im Familienkreis und im Beruf [...] dann nochmals beim Gespräch«, komme ihm »zweifelhaft« vor.<sup>9</sup> Diese Methode hinterfrage nicht, »nach welchen Kriterien das eigent- lich funktioniert«.<sup>10</sup> Max Bense – neben Lukács und Adorno eine der wichti- gen Stimmen im Essaydiskurs – erkennt in dieser Skepsis eine »Krisis gegen die lächerlichen Eschatologien der Perfektion. Man lügt durch Vollkommen- heit«.<sup>11</sup>

6 Die an der Metapher des Lichts reflektierte, grundsätzliche Unverfügbarkeit einer un- mittelbaren Wahrheit drückt sich auch im Goethewort aus, das Adorno seinem Essay über den Essay voranstellt: »Bestimmt, Erleuchtetes zu sehen, nicht das Licht!« Aus dem Fragment gebliebenen Drama *Pandora*. Adorno, »Der Essay als Form«, 1958, 9.

7 Adorno, 25.

8 Antje Ehmman fasst diesen Zug an Farockis Schaffen in eine unausgesprochene Re- gel seiner Praxis: »Where reality condenses itself to a test model is where you should place your camera.« Antje Ehmman, »Working with Harun Farocki's Work«, in *Harun Farocki: Another Kind of Empathy*, hg. von Antje Ehmman und Carles Guerra (London: Koenig Books, 2016), 23.

9 *Dokumentarisch arbeiten: Modell/Realität*. R: Christoph Hübner, D, 2005.

10 *Dokumentarisch arbeiten: Modell/Realität*. R: Christoph Hübner, D, 2005.

11 Max Bense, »Über den Essay und seine Prosa«, in *Plakatwelt: vier Essays*, hg. von Max Bense (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1952), 37. Der vierte kartesische Grundpfei- ler der wissenschaftlichen Methode muss auf dem Gebiet essayistischer Praxis aufge- geben werden: »[...] de faire partout des dénombrements si entiers, et des revues si générales, que je fusse assuré de ne rien omettre.« René Descartes, *Discours de la mé- thode* (1637), hg. von Victor Cousin, *Œuvres de Descartes* (Paris : Levrault, 1824), 142.

Anstatt von einer solchen auszugehen, trägt Farocki vielmehr der Tatsache Rechnung, dass die Vermittlung eines Gegenstands massgeblich an dessen Konzeption mitarbeitet. Ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt damit die allmähliche Verfertigung der Gedanken durch die vermittelnden Praktiken. Folglich scheint es opportun, bei der Analyse der Verfahrensweise des Essays nicht nur auf die fertigen Erzeugnisse zu achten, sondern das Forschungsfeld im Sinne von Robert Musils Begriff des Essayismus als Geisteshaltung zu erweitern. Es lässt sich hierauf die Frage stellen, unter welchen materiellen, ökonomischen und sozialpolitischen Bedingungen sich eine essayistische Arbeitspraxis denn formiert – und in wessen Dienst sie sich stellt. Am Beispiel von Farockis künstlerischer Karriere, die ihren Anfang auf dem Höhepunkt der Studentenbewegung nimmt, kann aus solcher Perspektive eine Geschichte des Essayistischen aus dem Geiste linker Agitation erzählt werden. Dabei wird das Augenmerk auf jenen Impetus von Farocki zu richten sein, die Werkzeuge der Ideologiekritik nach innen zu richten und in diesem Reflexionsprozess die Bedingungen der eigenen Vermittlungspraxis zu hinterfragen. In den Fokus gerät dabei mehr und mehr eine Anstrengung gegen die Konformität und Blindheit in Bezug auf das Allmähliche und Alltägliche, anstatt Agitation durch Belehrung zu betreiben.

Ein Grossteil von Farockis Werk versammelt sich um das Gravitationszentrum der Arbeit und deren visuelle Darstellung.<sup>12</sup> Der wiederkehrenden Beschäftigung mit der Arbeit liegt selbst eine spezifische Einstellung zur Arbeit zugrunde, die den meditativen Wiederholungen des Manuellen und Handwerklichen eine praktische Erkenntniskraft beimisst.<sup>13</sup> In dieser Beharrlichkeit zeichnet sich ein entscheidender Aspekt von Farockis Vermittlungspraxis ab. Wer über Jahrzehnte an ähnlichen Themen arbeitet, um ständig neue Ansätze und Herangehensweisen zu entwickeln, sorgt sich offenkundig um mehr, als einen Punkt zu machen. Farockis Hartnäckigkeit ist auf etwas anderes als eine intellektuelle, propositionale Erkenntnis aus. Ziel seiner Vermittlung ist nicht bloss ein theoretisches Verständnis, sondern das Einüben der zugrundeliegenden, kritischen Haltung. Um diesem praktischen Aspekt seiner Epistemologie auf formaler Ebene Nachdruck zu verleihen, versammeln

12 Vgl. Volker Pantenburg, »Now that's Brecht at last!« Harun Farocki's Observational Films«, in *Documentary across Disciplines*, hg. von Erika Balsom und Hila Peleg (Cambridge: MIT Press, 2016), 143.

13 Nicht ganz zufällig nennen Farocki und Ehmann ihr letztes Projekt *Eine Einstellung zur Arbeit*: <https://www.eine-einstellung-zur-arbeit.net> [12.07.2019].

sich die drei Teile dieser Arbeit jeweils unter einem Verb. Wie Wittgenstein bemerkt, hat Wissen zumeist etwas mit Können, Imstande sein und Verstehen zu tun.<sup>14</sup> Solches Wissen lässt sich zwar diskursiv thematisieren, lehren lässt es sich jedoch so wenig wie das Fliegen durch das Studium der Vögel. Denn das Ziel einer entsprechenden Vermittlungspraxis wäre, um das Bild des Vogelflugs weiterzudenken, dass die Rezipientinnen selbst das Fliegen erlernen, dass sie selbsttätig werden, indem sie ihre eigene kritische Stimme finden.

Unter diesem Aspekt wird mit dem Vergleichen im zweiten Kapitel der Fokus auf eine der grundlegendsten epistemischen Operationen gerichtet. Über die drei Stationen des Lehrfilms, der Poetik des Witzes und der Poetik des Nebeneinanders wird herausgearbeitet, wie Farocki in seinen Arbeiten eine Weise des Vergleichens entwickelt, die sich mehr und mehr von der Belehrung fortbewegt und schliesslich durch ihre formalen Begebenheiten geradezu eine Selbsttätigkeit in der Rezeption einfordert. Je mehr sie dies tun, desto offener müssen sie hinsichtlich unvorhergesehener Erkenntnisse sein, desto mehr müssen sie den Vollzug ihrer jeweils gewählten Methode als autonomes Werkzeug der Erkenntnis begreifen. Entscheidend ist bei diesen Arbeiten, dass sie das rechte Mass finden zwischen Steuerung und Öffnung, zwischen dem rigiden Lehrplan eines programmatischen Agitationsfilms und einer willkürlichen Montage von Bildern.

Das Wägen und Abwägen, das hierzu notwendig ist, bildet sinnigerweise eine sprachliche Wurzel des Essays (lat. *exagium*). Als Symbol des Gleichgewichts mahnt die Waage an die feine Arbeit des Tarierens. Ihre Aufgabe besteht darin, das Gleichgewicht zu finden, das Mass, an dem sich die Gewichte zweier Argumente dialektisch aufheben; der Moment also, an dem sie dank ihrer Beweglichkeit einen schwebenden Stillstand findet. Diese scheinbar paradoxe Wendung ist bezeichnend für eine Praxis, die ihre temporären Zeltlager stets zwischen etablierten Diskursfeldern aufschlägt. Das dritte Kapitel ›Aufheben‹ trägt dieser integrierenden Funktion des Essayistischen Rechnung, indem es sie unter einem Wort thematisiert, das ebenso Ende wie Fortbestehen anzeigen kann, das in seiner gegensätzlichen Mehrdeutigkeit Hegel

14 Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2011), § 150.

zufolge auf jenen »spekulative[n] Geist« der Sprache hinweist, der »über das bloß verständige Entweder-Oder« hinausschreitet.<sup>15</sup>

In der Epistemologie gelten Paradoxien als unproduktiv, weil sie eine Sackgasse des logischen Denkens markieren. Sie sind das Produkt eines vergleichenden Denkens, das zwei sich gegenseitig ausschliessende Positionen zusammenbringt. Will man sich aber das epistemische Potential des Essays als den Versuch imaginieren, einen Schritt aus der herrschenden Episteme zu wagen, so muss der Paradoxie eine ganz eigene Erkenntniskraft attestiert werden. Paradoxien können mit Dieter Mersch gesprochen

als wichtige Instrumente der Einübung in ein anderes Denken beziehungsweise in eine andere Weise zu denken angesehen werden, weil ihre ›Falle‹ zwingt, auf die eigenen Grundlagen des Denkens zu rekurrieren und diese zu verändern, um andere Auswege zu finden. Sie zwingen damit zur Selbstreflexion und womöglich einer ›Konversion‹ der eigenen Denkhaltung.<sup>16</sup>

Es scheint hier das ethische Moment einer künstlerischen Praxis auf, deren Versuche sich mitunter als Expeditionen in epistemologische Sperrzonen erweisen, an denen alle teilnehmen können, die es mit dem Etablierten und Festgefahrenen aufzunehmen wagen.

Damit sind die drei Verben benannt, die den Rahmen dieser Untersuchung abstecken: kritisieren, vergleichen und aufheben. So zufällig diese Wahl erscheint, so notwendig ist deren scheinbare Beliebigkeit. Sie folgt nicht der Übersichtslogik eines vorhersehbaren, analytischen Rasters, folgt keiner minutiösen Chronologie und erhebt keine Ansprüche auf Vollständigkeit. Vielmehr bezeichnen die Verben drei im Gegenstand vorgefundene Praktiken, im Lichte deren Erforschung sich die Konturen eines Ganzen abzeichnen, das wie ein Vogel flatternd auffliegt, wenn man es umfassend begreifen will.

15 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830) *Erster Teil: Die Wissenschaft der Logik mit den mündlichen Zusätzen* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986), 205.

16 Dieter Mersch, »Kreativität und Paradoxie«, in *Ressource Kreativität. 150 Anstiftungen zum Querdenken*, hg. von Paolo Bianchi (Rossdorf: TZ-Verlag, 2017), 167.

## Vom Essay zum Essayismus

Seit seiner Erfindung durch Michel de Montaigne im 16. Jahrhundert war der Essay stets Gegenstand seiner eigenen Reflexion. Richtig Fahrt nahm dessen theoretische Reflexion indessen in der literarischen Moderne auf. Jene fand keineswegs in etablierten wissenschaftlichen Diskursen statt, sondern artikulierte sich selbst in der Form des Essays. Entscheidend im Verständnis dieser frühen Theoretisierung, deren Grundannahmen noch im gegenwärtigen Diskurs aktuell sind, ist die ethische Dimension des Schreibens. Bei den ›klassischen‹ Essayisten der Moderne handelte es sich um Autoren, die den Essay nicht bloss als eine weitere Form in einem Repertoire von Textsorten verstanden. Vielmehr drängte sich die Reflexion des eigenen Schreibstils zur Theoretisierung einer unerlässlichen Arbeitsweise immer mehr auf. Im lebensphilosophischen Programm Georg Simmels oder Wilhelm Diltheys verdichtet sich eine bereits im 19. Jahrhundert zunächst durch die Frühromantiker geäußerte Kritik an einer allzu methodisch geschliffenen, szientifischen Schreibform der Aufklärung.<sup>17</sup> Poetiken wie jene von Friedrich Schlegel oder Novalis fanden ihren Ausdruck nicht in einem stringent-narrativ und logisch subordinierenden Verfahren, sondern im Aphorismus und dem Fragment.<sup>18</sup> Philosophen wie Arthur Schopenhauer oder Friedrich Nietzsche machten diese Formen schliesslich auch für eine geisteswissenschaftliche Arbeit produktiv.

Für Autoren wie Georg Simmel, Robert Musil, Georg Lukács, Walter Benjamin oder Theodor Adorno bedeutete der Essay nicht einfach einen Schreibstil, sondern ein genuines Erkenntnisverfahren, das sich gegen den »Leergang der Methode« stellt – wie es Simmel in seinem 1911 erschienenen Essay *Der Begriff und die Tragödie der Kultur* nennt. Die Tragödie der Kultur liegt Simmel zufolge im Umstand, dass jeglicher kulturellen Praxis eine Logik inhärent ist,

17 Vgl. Matthias Christen, »Essayistik und Modernität: Literarische Theoriebildung in Georg Simmels ›Philosophischer Kultur‹«, in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 66 (1992): 129–59; Birgit Nübel, *Robert Musil: Essayismus als Selbstreflexion der Moderne* (New York: De Gruyter, 2006), 86ff.

18 Georg Lukács nimmt hier eine gesonderte Stellung ein. Er gehört zwar zu den ersten Theoretikern des Essays, schwört der Lebensphilosophie seiner Zeit jedoch ab, indem er im Bruch mit der Aufklärung eine Herabsetzung von Verstand und Vernunft erkennen wollte, dessen Irrationalismus ein Nährboden für den Faschismus bedeute. Vgl. Lukács, Georg. *Die Zerstörung der Vernunft*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1954.

die sich verselbständigt und in ihrer Konsequenz einen Zwang auf jene ausübt, die sie hervorgebracht haben:

Hier gründet sich der Fetischdienst, der seit längerer Zeit mit der »Methode« getrieben wird – als sei eine Leistung schon allein durch die Korrektheit ihrer Methode wertvoll; dies ist das sehr kluge Mittel für Legitimation und Schätzung unbegrenzt vieler Arbeiten, die von dem noch so weitherzig gefassten Sinn und Zusammenhang der Erkenntnisentwicklung abgeschnürt sind.<sup>19</sup>

Dass solche Angriffe auf den Status quo eines sich immer stärker ausdifferenzierenden Wissenschaftsbetriebes mitunter existenzielle Dimensionen annehmen, zeigt sich darin, dass Simmel, Lukács und Benjamin aufgrund der unorthodoxen Form ihrer Texte auf angestrebte akademische Grade verzichten mussten. Im Unwillen, sich trotz solcher Sanktionierungen mit den Instrumenten und Erkenntnisverfahren beglaubigter wissenschaftlicher Methodik abzufinden, liegt das ethische Moment des von der Wissenschaft langhin lediglich als Textgenre erforschten Essays. Bei Farocki lässt sich eine durchwegs vergleichbare Situation erkennen, wenngleich es bei ihm nicht dogmatische Wissenschaftsdiskurse, sondern die formalen Zwänge öffentlich-rechtlicher Rundfunkanstalten, der Filmförderung und eines kommerzialisierten Kinos sind, gegen die er mit seiner Praxis Einspruch erhebt.

Robert Musil schöpft in *Der Mann ohne Eigenschaften* mit dem Essayismus – nicht ganz ohne Ironie – einen neuen Ismus für das zu beschreibende Phänomen der Moderne.<sup>20</sup> Der Essayismus soll eine Schwebelage respektive Unentschiedenheit im Erkenntnisprozess bezeichnen, die Naturwissenschaft im Positivismus und Kunst im Subjektivismus ständig zu überwinden trachten. Dieser nach allen Seiten hin geöffnete Zustand ist eine Empfindung, in der weder Denken noch Fühlen nach gewohnten Mustern ablaufen. Da gibt es »weder wahr noch falsch, weder vernünftig noch widervernünftig« und

19 Georg Simmel, *Philosophische Kultur* (Leipzig: Alfred Kröner Verlag, 1919), 247. Zurecht bemerkt Christen, dass sich Passagen aus Simmels Werk als Prolepse zu Adornos und Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* lesen lassen; vgl. Christen, »Essayistik und Modernität«, 1992, 134.

20 Es gibt einigen Grund zur Annahme, dass Musil das 62. Kapitel, in dem der Begriff des Essayismus ausgebreitet wird, als Auseinandersetzung mit Simmels *Philosophie Kultur* von 1911 verfasste. Vgl. Klaus Christian Köhnke, *Der junge Simmel in Theoriebeziehungen und sozialen Bewegungen* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996), 239f.



»nichts ist dem fremder als die Unverantwortlichkeit und Halbfertigkeit der Einfälle, die man Subjektivität nennt.«<sup>21</sup> Es ist bezeichnend, dass aus diesem Zustand keine Überzeugung gewonnen werden kann. Denn diese liefe stets Gefahr, »bei besserer Gelegenheit zur Wahrheit erhoben, ebenso gut aber auch als Irrtum erkannt« zu werden.<sup>22</sup> Gerade um solche Zielgerichtetheit geht es nicht. Ulrich sucht im Essayismus nebst der Wissenschaft und der Kunst einen dritten Weg, der »gegen das logische Ordnen, gegen den eindeutigen Willen, gegen die bestimmt gerichteten Antriebe des Ehrgeizes wirkte«.<sup>23</sup>

Bei all dieser negativen Beschreibung des Zustandes verwundert es kaum, dass die Funktion dieses Essayismus eine negative ist. Zum Ende des 62. Kapitels wird sie im Umstand angedeutet, dass er Ulrich bei seiner wissenschaftlichen Arbeit verlangsamt und daran hindert, seinen ganzen Willen einzusetzen. So wirkt er als »unterirdische Bewegung«, die den Status quo destabilisiert und kritisch hinterfragt.<sup>24</sup> Die Funktion von Musils Essayismus liegt damit nicht fern von jener Ketzerei, mit der Adorno seinen Essay über den Essay abschliessen wird.<sup>25</sup> Das zeigt sich nicht zuletzt in wortwörtlichen Übereinstimmungen. So ist es bei beiden eine »Konstellation« von Begriffen und Umständen, die einen Gegenstand in der Form eines beweglichen »Kraftfelds« erkennbar macht.<sup>26</sup> Musil findet in der Konstellation noch vor Adorno und Bense die Metapher für die essayistische Tugend, »ein Ding von vielen Seiten« zu nehmen, »ohne es ganz zu erfassen«.<sup>27</sup>

Musil mag mit dem Essayismus den Begriff geprägt haben, der den Essay von einem textuellen zu einem kulturellen Phänomen erhob – er war allerdings weder der Erste noch blieb er der Letzte, der im Essay einen spezifisch modernen Zustand erkannte. Alexander von Gleichen-Russwurm zog beispielsweise bereits 1904 eine Parallele zwischen dem modernen Menschen und dem Essay, indem er behauptete, dass dieser neugierig »vom Genuss zur Kenntnis [schreite], indem er das Ding von allen Seiten beleuchtet«.<sup>28</sup> Auch

21 Robert Musil, *Der Mann Ohne Eigenschaften* (Berlin: Rowohlt, 1957), 260.

22 Musil, 260.

23 Musil, 260.

24 Musil, 263.

25 Adorno, »Der Essay als Form«, 1958, 49.

26 Musil, *DMoE*, 1957, 257; Adorno, »Der Essay als Form«, 1958, 30 & 37.

27 Musil, *DMoE*, 1957, 257.

28 Alexander von Gleichen-Russwurm, *Der Essai*, hg. von Josef Ettlinger, Bd. 6, *Das Literarische Echo* (Berlin: Egon Fleischei & Co, 1904), Spalte 751.

Lukács bemerkt, dass die kritische »Denkungsart und ihre Darstellung« um die Jahrhundertwende »bei den meisten Kritikern [...] auch zur Lebensstimmung geworden«<sup>29</sup> sei, und Bense nennt den Essay eine »Geistesverfassung«, eine ethische und »existentielle Kategorie« des menschlichen Geistes.<sup>30</sup>

Insofern scheint es beinahe verwunderlich, dass die in den 1950er Jahren einsetzende akademische Auseinandersetzung mit dem Essay diesem Umstand zunächst einmal kaum Beachtung schenkt. Der akademische Zugriff auf das Phänomen Essay lässt sich grob besehen in drei Forschungsphasen einteilen. Zahlreiche Arbeiten der 1950er und 60er Jahre wenden sich dem Essay aus einer gattungstheoretischen Perspektive zu.<sup>31</sup> Diese Forschungsphase ist um eine »ahistorische Typologie des Essays bemüht«<sup>32</sup>, die diesen als »*textuell-stilistische* Kategorie« trennscharf von anderen Textsorten zu unterscheiden versucht.<sup>33</sup> Erst in den 1990er Jahren, also beinahe ein Jahrhundert nach den ersten essayistischen Selbstreflexionen, lässt sich ein erneutes Interesse am Essay erkennen, das diesen weniger als textuelles denn kulturelles Phänomen zu beschreiben versucht. Wolfgang Müller-Funk konstatiert in seiner 1995 vorgelegten Monographie *Erfahrung und Experiment*, dass Beiträgen, die »vornehmlich den Essay mehr oder minder als Gattung dingfest zu machen suchten [...], jener spezifisch essayistische Erkenntnismodus, der an keine bestimmte literarische Gattung gebunden ist«, entgangen sei.<sup>34</sup> Auch Christian Schärf zieht in seiner 1999 erschienenen *Geschichte des Essays* angesichts der gattungsdefinitorischen Bemühungen der älteren Forschung den Schluss, dass diese den Essayismus »zu strikt [...] auf seine einzelnen Manifestationen, die Essays, bezogen« hätten.<sup>35</sup> Unter dem Einfluss einer sich in

29 Georg Lukács, »Über Wesen und Form des Essays«, in *Die Seele und die Formen: Essays*, hg. von Georg Lukács (Berlin: Fleischel & Co, 1911), 33f.

30 Bense, »Über den Essay und seine Prosa«, 1952, 36f.

31 Stellvertretend für die Fülle der Publikationen sei hier auf das umfangreiche Werk Ludwig Rohners verwiesen: Ludwig Rohner, *Der deutsche Essay: Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung* (Neuwied, Berlin: Luchterhand, 1966).

32 Nina Hahne, *Essayistik als Selbsttechnik: Wahrheitspraxis im Zeitalter der Aufklärung* (De Gruyter, 2015), 36; Vgl. Wolfgang Braungart und Kai Kauffmann, Hg., *Essayismus um 1900*, Heft 50 (Heidelberg: Winter, 2006), VIII.

33 Christoph Ernst, *Essayistische Medienreflexion: die Idee des Essayismus und die Frage nach den Medien* (Bielefeld: transcript, 2005), 21.

34 Wolfgang Müller-Funk, *Erfahrung und Experiment: Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus* (Berlin: Akademie Verlag, 1995), 17.

35 Christian Schärf, *Geschichte des Essays: von Montaigne bis Adorno* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999), 10.

den 90er Jahren zusehends für kulturtheoretische Fragen öffnenden Sprachwissenschaft tritt bei Müller-Funk und Schärf die konkrete Textarbeit in den Hintergrund. Sie versuchen, den Essay nicht als Gattung, sondern als Geisteshaltung beschreibbar zu machen.

Diese Herangehensweise stösst nach der Jahrtausendwende wiederum auf scharfe Kritik in einer dritten Forschungsphase. In dem 2006 erschienenen Sammelband von Wolfgang Braungart und Kai Kauffmann zum *Essayismus um 1900* findet sich der Einwand, dass die Verknüpfung von »ästhetischen und rhetorischen Formen des Schreibens« und die kritische Position gegenüber rationalen, szientistischen und objektivistischen Methoden in Studien wie derjenigen Müller-Funks zwar »oft betont, aber kaum herausgearbeitet« worden sei.<sup>36</sup> Der Sammelband bedeutet eine Kehrtwende innerhalb der Essayforschung, die die Forschungsrichtung bis in die jüngste Zeit entscheidend prägt.<sup>37</sup> Braungart und Kauffmann nennen ihren Forschungsgegenstand nun Essayistik, womit weder ein Modus der Erkenntnis noch eine Gattung noch eine Geisteshaltung bezeichnet wird. Essayistik bedeutet die mit den altbekannten Mitteln der Philologie beschreibbare, individuelle Praxis des Essay-schreibens. Sie plädieren für eine Essayforschung, die den ursprünglichen Impetus der Konturierung einer essayistischen Poetik vom Überzeitlichen in eine historische Begrenzung retten will.<sup>38</sup> Braungart und Kauffmann stellen sich explizit gegen jene Forschungsbeiträge, die den Essayismus als originären Modus der Erkenntnis verstehen, nicht weil sie dieses Unterfangen an

36 Braungart und Kauffmann, *Essayismus um 1900*, 2006, VIII. Analog dazu heisst es bei Simon Jander: »[...] die Inthronisierung des Essayismus [stützt sich] als Leitbegriff modernen Denkens auf einen evokativen und normativen Jargon, der dessen gedankliche und ästhetische Überlegenheit und Subversivität mehr beschwört als expliziert.« Simon Jander, *Die Poetisierung des Essays: Rudolf Kassner – Hugo von Hofmannsthal – Gottfried Benn* (Heidelberg: Winter, 2008), 23.

37 Seit 2006 sind drei weitere Sammelbände erschienen, die sich allesamt derselben Zeitperiode widmen: Marina Brambilla, *Wege des essayistischen Schreibens im deutschsprachigen Raum (1900 – 1920)* (Amsterdam, u.a.: Rodopi, 2010); Sławomir Leśniak, *Essay und Essayismus: die deutschsprachige Essayistik von der Jahrhundertwende bis zur Postmoderne* (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2015); Michael Ansel, Jürgen Egyptien, und Hans-Edwin Friedrich, *Der Essay als Universalgattung des Zeitalters: Diskurse, Themen und Positionen zwischen Jahrhundertwende und Nachkriegszeit* (Leiden, Boston: Brill Rodopi, 2016).

38 Vgl. Braungart und Kauffmann, *Essayismus um 1900*, 2006, IX.

sich kritisieren, sondern weil die entsprechenden Beiträge schlicht »unbefriedigend« in Bezug auf ihre Versprechen blieben.<sup>39</sup>

Alle drei Forschungsphasen entwickeln eigene Strategien, wie sie sich ihrem Gegenstand nähern. Rückblickend erweisen sich gewisse Strategien als produktiver als andere, um etwas über den Essay in Erfahrung zu bringen, und es gilt, aus den jeweiligen Stärken respektive Versäumnissen zu lernen.

Bezeichnend für die gattungstheoretische Auseinandersetzung mit dem Essay ist beispielsweise eine normative Komponente, die darum bemüht ist, »gute« von »schlechten« respektive »falsche« von »richtigen« Essayisten auseinanderhalten zu können.<sup>40</sup> Dass eine solche Forschungsmethode für das Verständnis des Essays kaum dienlich sein kann, bemerkt Richard Exner in seiner Rezension von Bruno Bergers Buch *Der Essay: Form und Geschichte* von 1964, das ohne Zweifel den Höhepunkt einer normativen Gattungsklassifikation darstellt:

Der Essay hat manche anderen Formen absorbiert, symbiotisch mit manchen von ihnen existiert, und man kann sich die Sicht auf diese Phänomene nicht besser verbauen als durch den ständigen Gebrauch der Worte »echt« und »unecht«.<sup>41</sup>

Dieser Sicht auf den Essay entgehen notwendig all jene Elemente, die sie mit anderen, verwandten Formen verbinden. Wie Exner beispielsweise wenig später feststellt, sieht Berger »vor lauter »echtem Essay« den Essay-Charakter des Fragmentes (Schlegel, Novalis) nicht«.<sup>42</sup>

Interessanterweise lässt sich bei der frühen Forschung zum Filmessay ein vergleichbarer Ansatz feststellen. Phillip Lopate gehörte zu den Ersten, die sich dem Phänomen des Essayfilms in einem akademischen Umfeld widmeten. In seinem viel beachteten Aufsatz *In Search of the Centaur* macht er sich

39 Braungart und Kauffmann, IX.

40 Vgl. Hahne, *Essayistik als Selbsttechnik*, 2015, 37; Georg Stanitzek, *Essay – BRD* (Berlin: Vorwerk 8, 2011), 53. So beispielsweise bei: Bruno Berger, *Der Essay: Form und Geschichte* (Bern: Francke, 1964); Georg Negwer, *Essay und Gedanke. Beitrag zur Erforschung der Problematik des Essays am Beispiel der französischen Essayistik* (Berlin: Univ. Diss., 1953), 7; Peter M. Schon, *Vorformen des Essays in Antike und Humanismus: ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte der Essays von Montaigne* (Wiesbaden: Steiner, 1954), 6.

41 Richard Exner, »Review of *Der Essay. Form und Geschichte* von Bruno Berger«, in *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 95, Nr. 3 (1966): 141.

42 Exner, 141.

auf die Suche nach der »puren« Form des Essayfilms.<sup>43</sup> Es geht ihm darum, »to weed out the true essay-films from those that have merely a tincture of essayism«.<sup>44</sup> Beide Forschungsansätze werden zu diesem Vorgehen genötigt durch ihren Anspruch, eine Gattung zu definieren, d.h. ihren Gegenstand möglichst tunlichst von benachbarten, verwandten und ähnlich funktionierenden Schreibstilen oder künstlerischen Verfahren abzugrenzen.

Die Schwierigkeit eines exakt umgrenzten Essaybegriffs lässt sich aber auch als Chance begreifen. Dazu bedarf es jedoch einer leichten Verschiebung der Perspektive. Als erfolgversprechendere Forschungsfrage drängt sich auf, weshalb es geradezu ein konstitutives Merkmal essayistischer Verfahren zu sein scheint, aus zu eng definierten Gattungsgrenzen auszubrechen. Die Beobachtung, dass sich um den Begriff des Essays zahlreiche andere lagern, die sich nur schwer davon abgrenzen lassen, ist die Initialzündung eines metaästhetischen Zugriffs:<sup>45</sup> Es sind hier offenkundig Verfahren am Werk, die produktiv hinsichtlich einer Fülle von Textsorten und in verschiedenen Medien sind. In den Fokus einer entsprechenden Forschung geraten Aspekte des Essayistischen, die sich über Gattungsgrenzen hinweg als Spielformen des Essays erkennen lassen. Diese Herangehensweise setzt notwendigerweise andere Akzente bei der Methodik, mit der sie dem Phänomen des Essays begegnen will. Ins Zentrum rücken Fragen nach der epistemischen Tragweite des Essayismus, die auf diesen als Prinzip jenseits einer spezifischen formalen Ausprägung verweisen. Den Essay im Sinne Musils als eine Geisteshaltung zu verstehen, mag eine neue Perspektive eröffnen, ist aber auch mit der Gefahr verbunden, ihn auf die Individualität eines Autorsubjekts zu reduzieren.

43 Phillip Lopate, »In Search of the Centaur: The Essay-Film«, in *The Threepenny Review*, Nr. 48 (1992): 19.

44 Lopate, 19. Paul Arthur verfolgt nebst Lopate einen vergleichbaren Ansatz mit qualitativem Anspruch. Vgl. Paul Arthur, »Essay Questions: From Alain Resnais to Michael Moore«, in *Film Comment*, Nr. 39 (2003): 58-62. Auch Timothy Corrigan, der 2011 etwa zeitgleich mit Rascaroli eine der ersten genuin dem Essayfilm gewidmeten Monografien publizierte, sieht »the importance of differentiating the essay film from other film practices« als eine der Hauptaufgaben seiner Arbeit an (Timothy Corrigan: *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*. (New York: Oxford University Press), 2011, 5).

45 Es gibt unzählige Begriffe für kleinere Schriften, die ihren Gegenstand nicht zu ergründen suchen. Der Essay lässt sich nur unbefriedigend vom Aperçu, Aphorismus, Kommentar, der Darstellung, Kritik, Skizze oder dem Feuilleton abgrenzen. Annemarie Auer zählt ihn ihrem Essay über den Essay ganze 46 verwandte Formen auf. Vgl. Annemarie Auer, *Die kritischen Wälder: ein Essay über den Essay* (Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag, 1974), 89ff.

Dadurch würde jedoch die Sicht auf eine genuine Erkenntnisweise im gleichen Masse verstellt, wie es das Projekt einer formalen Gattungsdefinition tun würde. Die Fokussierung dieser Arbeit gilt deshalb nicht Harun Farocki, sondern seiner essayistischen Praxis.

## Praxis

Im Fokus dieser Untersuchung soll im Folgenden weder eine Form noch ein Autorsubjekt stehen, sondern eine Praxis. Einen ersten Hinweis darauf, dass der Begriff der Praxis besonders geeignet scheint, um sich Farocki zu nähern, findet sich in dessen Subversion eines klassischen Autorbegriffs. Im Kapitel *Autorschaft im Kollektiv* wird dessen Produktionsethos im Geiste der Agitation herausgearbeitet, indem der individuelle Ausdruck in den Dienst eines kollektiven Anliegens gestellt wird. Farockis Filme sind geprägt von dieser persönlichen Zurücknahme. Sie stellt die Grundlage dar für eine künstlerische Praxis, die nicht die Autorschaft als geniale, schöpferische Instanz installiert, sondern diese sowohl im Produktionsprozess als auch gegenüber den Rezipienten zugunsten eines stets fortschreitenden Erkenntnisprozesses enthierarchisiert; eine Kunst, die nicht durch eine ästhetische Vereinnahmung Staunen über eine künstlerische Fertigkeit erzeugen will, sondern sich fürs Staunen über das Fremdwerden des Alltäglichen, des Übersehenen und vielleicht zu Unrecht Akzeptierten einsetzt.<sup>46</sup>

Was aber sind die Implikationen einer solchen Herangehensweise für die Belange einer kulturtheoretischen Arbeit? Für die Exponenten des Harun Farocki Instituts, die sich in ihrer Forschung zu Farocki ebenfalls am Praxisbegriff orientieren, bedeutet dies, »stets Bedingungen (ökonomisch, politisch, sozial, diskursiv) der eigenen Möglichkeit und die Mittel des Produzierens als Teil des Projekts zu reflektieren«.<sup>47</sup> Entsprechend sollen im Folgenden nicht

46 Bayer-Wermuth verfolgt in ihrem Buch einen vergleichbaren Ansatz: »Während der Begriff des Essays als Mittel der Kategorisierung für eine Gattung undeutlich bleibt, kann er hinsichtlich einer Methodik oder Praxis fruchtbar gemacht werden. Der Begriff lässt es zu, über die Subjektivierung auch den Umgang mit Material an der Person des Autors, also als Schaffensprozess, zu untersuchen.« (Monika Bayer-Wermuth, *Harun Farocki: Arbeit* (München: Silke Schreiber, 2016), 96.

47 Tom Holert, Doreen Mende, und Volker Pantenburg, »Bausteine produzieren. Das Arbeitspapier ›Was getan werden soll‹«, in *What Ought to be Done/Was getan werden soll* (Berlin: Motto Books, 2017), 19. Bayer-Wermuth verfolgt in ihrem Buch über Farocki

nur Farockis Werke, seine Filme, Sendungen, Texte, Hörspiele und Installationen und deren Poetik beigezogen werden, sondern auch die Umstände der Produktion, seine Arbeitsmethoden, seine Lehre genauso wie seine politischen Reflexionen.

Farocki stellt sich insbesondere in seiner frühen Arbeitsphase in den 60er und 70er Jahren, in vielerlei Hinsicht im Zeichen seiner Zeit, explizit in einen marxistisch-materialistischen Kontext. Mit dem Begriff der Praxis verbindet schon Marx das Anliegen, dass sich die Philosophie ihres Gegenstandes nicht in der abstrakten Anschauung, sondern als »menschliche sinnliche Tätigkeit« annehmen soll.<sup>48</sup> In seinen *Thesen über Feuerbach* legt er interessanterweise ein der Definition des Essays nicht unähnliches Problem dar. In seinem Bestreben, »das religiöse Wesen in das menschliche Wesen« aufzulösen, sieht sich Feuerbach Marx zufolge zu einer Reihe von Abstraktionen gezwungen, die das menschliche Individuum schliesslich einfach voraussetzen und wonach »das menschliche Wesen nur als ›Gattung‹, als innere stumme, die vielen Individuen bloß natürlich verbindende Allgemeinheit gefasst werden« kann.<sup>49</sup> Das menschliche Wesen aber – und hier artikuliert sich Marx' neue Perspektive – »ist kein, dem einzelnen Individuum innewohnendes Abstraktum. In seiner Wirklichkeit ist es das Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse.«<sup>50</sup> Entsprechend pocht Marx auf die Notwendigkeit, diese Verhältnisse zu verstehen und im Sinne der Umwälzung der Produktionsverhältnisse aktiv auf sie einzuwirken – was sich freilich in der berühmt gewordenen letzten These artikuliert: »Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert; es kommt aber darauf an, sie zu verändern.«<sup>51</sup>

Setzt diese Arbeit den Begriff der Praxis und nicht wie Adorno etwa jenen der Form in ihr Zentrum, so geschieht dies auch mit Blick auf den in der Studentenbewegung ausgefochtenen Konflikt zwischen Theorie und Praxis.

---

einen vergleichbaren Ansatz: »Während der Begriff des Essays als Mittel der Kategorisierung für eine Gattung undeutlich bleibt, kann er hinsichtlich einer Methodik oder Praxis fruchtbar gemacht werden. Der Begriff lässt es zu, über die Subjektivierung auch den Umgang mit Material an der Person des Autors, also als Schaffensprozess, zu untersuchen.« Bayer-Wermuth, *Harun Farocki: Arbeit*, 2016, 96.

48 Karl Marx, »Thesen über Feuerbach«, in *Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie von Friedrich Engels* (Stuttgart: J. H. W. Dietz, 1888), 69.

49 Marx, 71.

50 Marx, 71.

51 Marx, 72.

Farocki betrachtet die Kritische Theorie der Frankfurter Schule und insbesondere Adorno als einen »wichtigen Lehrer, eine selbst gewählte Vaterfigur sogar« – von der er sich aber emanzipieren musste, »denn er glaubte nicht, dass eine Revolution möglich war«. <sup>52</sup> Scheint sich Farocki mit seiner in der Agitation verwurzelten Kunst für den Weg der marxistischen Praxis entschieden zu haben, so wird es im Folgenden auch darum gehen, eine dialektische Entwicklung aufzuzeigen, in deren Verlauf sich die Grenzen der Dichotomie Praxis/Theorie zusehends aufheben. Der sich dabei entwickelnde Praxisbegriff weist entsprechend über seine ideologisch motivierte Beschlagnahme während der Studentenbewegung hinaus und überwindet jene von Adorno monierte »Intoleranz gegen den Gedanken, dem nicht sogleich die Anweisung zu Aktionen beigesellt ist«. <sup>53</sup>

Für einen starken Praxisbegriff spricht mit Blick auf die Epistemik essayistischer Verfahren schliesslich die Erweiterung des Wissensbegriffs. Der von Theodore Schatzki und anderen 2001 im gleichnamigen Sammelband ausge-rufene *Practice Turn* steht für einen Wandel in der Wahrnehmung von Wissensbeständen. <sup>54</sup> Organisiert sich eine in der Theorie verankerte Wissenschaft traditionell eher um propositionales, explizites Wissen, richten praxeologische Ansätze vermehrt ein Augenmerk auf performative, implizite respektive empraktische Wissensbestände.

Bereits Aristoteles hat in der Nikomachischen Ethik begonnen, die Verwendung der im Griechischen vorhandenen Lexeme für Wissen zu systematisieren. Er unterscheidet sechs verschiedene Formen des Wissens: *téchne* für praktisches Können, *theoría* und *epistēmē* für theoretisches, wissenschaftliches Wissen, *sophía* für philosophische Weisheit, *nous* für intuitive Ver-

52 Harun Farocki und Christa Blümlinger, *Ein ABC zum Essayfilm* (Berlin: Harun Farocki Institut & Motto Books, 2017), 3. Adorno hat diesen Umstand bekanntermassen selbst reflektiert: »Wir (»wofür der Name Frankfurter Schule sich eingebürgert hat«) hätten zwar Elemente einer kritischen Theorie der Gesellschaft entwickelt, wären aber nicht bereit, daraus die praktischen Konsequenzen zu ziehen.« Theodor W. Adorno, »Resignation«, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 10/2 (Frankfurt a.M., 1977), 794.

53 Theodor W. Adorno, »Marginalien zu Theorie und Praxis (1969)«, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 10/2 (Frankfurt a.M., 1977), 795.

54 Theodore R. Schatzki, »Introduction«, in *The practice turn in contemporary theory*, hg. von Theodore R. Schatzki, Karin Knorr Cetina und Eike von Savigny (London: Routledge, 2005), 10.



nunft und schliesslich die *phrónēsis* für praktische, ethische Klugheit.<sup>55</sup> Damit zeichnet er ein Spektrum des Wissens, das über das Sagbare hinausweist. Wissen ist also nicht nur, was sich in Büchern finden und mittels Sprache vermitteln lässt (propositionales Wissen), sondern umfasst beispielsweise auch das Wissen um den Klang eines Instruments, wie man eine Sprache spricht oder wie man rechnet und zählt etc. Wissen ist insofern zu grossen Teilen unabhängig von einem Wahrheitswert, auf den hin insbesondere das theoretische Wissen abzielt.<sup>56</sup>

Dies konfrontiert die traditionellen Wissenschaften mit dem Umstand, dass sich Erkenntnisse mithin nicht mehr in Sprache übersetzen lassen, da sie an eine spezifische Praxis gebunden sind. Die künstlerische Forschung macht den Standpunkt stark, dass neben den traditionellen Formen von rein sprachlichen Forschungsprojekten auch künstlerische Verfahren einen epistemisch wertvollen Beitrag zur Forschung leisten könnten. Dabei geht es zunächst darum, mit der Vorstellung zu brechen, dass »die nicht-diskursive Art und Weise, in der der Inhalt präsentiert wird, mutmasslich seine Irrationalität verrät«.<sup>57</sup>

Da die vorliegende Arbeit jedoch nicht »Forschung durch die respektive in der Kunst«, sondern »Forschung über die Kunst« betreibt, steht sie vor einer anderen Herausforderung.<sup>58</sup> Es gilt, innerhalb der Möglichkeiten propositionaler Verfahren eine adäquate Methode auszubilden, um jenen impliziten, stillen, d.h. nicht-sprachlichen Teil am Forschungsgegenstand nicht zu überhören. Dass Farockis Praxis im Folgenden anhand dreier Verben aufgefächert wird, soll eine Sensibilisierung für diese Problematik anzeigen: dass sich mitunter gerade dasjenige an Farockis Vermittlungspraxis einer sprachlichen Fixierung widersetzt, was sie auszeichnet.

---

55 Andrea Albrecht, »Zur textuellen Repräsentation von Wissen am Beispiel von Platons Menon«, in *Literatur und Wissen*, hg. von Tilmann Köppe, 2011, 141.

56 Vgl. Albrecht, 142.

57 Henk Borgdorff, »Die Debatte über Forschung in der Kunst«, in *Künstlerische Forschung: Positionen und Perspektiven*, hg. von Anton Rey und Stefan Schöbi (Zürich: IpF, 2009), 39.

58 Vgl. Borgdorff, 28f.

