

I. Seit ihrer Begründung bei Alexander Baumgarten zerfällt die Ästhetik als Zweig der Philosophie in die beiden disparaten Linien einer Theorie der Wahrnehmung (aisthēsis) und einer Theorie der Kunst. Die Linien hängen dadurch zusammen, dass die Kunst – als ein Handeln und Denken – sich im Medium der Wahrnehmung vollzieht, wobei sie diese selbst entgrenzt, sowohl in ihrer Medialität als auch in ihrem eigenen Selbstverständnis als Kunst sowie in ihrem gesellschaftlichen Sein. Als Brücke zwischen beiden Bereichen diene traditionell, wie auch Gilbert Simondon in seiner Vorlesung *Imagination et invention* hervorhebt, die ‹Einbildungskraft›, die das ‹Bilden› im Allgemeinen betrifft, d.h. die Gestaltung oder Formung mittels Vorstellungen und Bildern, zu der auch die Erfindung, das Moment kreativen Schaffens gehört. Noch Immanuel Kant versteht – wie in der *Kritik der reinen Vernunft* – die Ästhetik zunächst im Anschluss an Baumgarten als Theorie der Wahrnehmung, wenn er Raum und Zeit als deren apriorische Bedingungen im Rahmen einer ‹transzendentalen Ästhetik› aufdeckt. Nicht nur fungieren diese Bedingungen als unbedingte Konstituenten der Anschauung, vielmehr zählt zu ihnen gleichfalls die ebenso rezeptive wie produktive Einbildungskraft und ihr ‹Schematismus› als das eigentliche Prinzipium ‹epistemischer Synthesis›. Zudem hat Kant, ähnlich wie Baumgarten, der den allgemeinen Teil der *Aesthetica theoretica* durch eine *Aestheticorum pars altera* ergänzte, dem ersten Sinn von ‹Ästhetik› mit seiner *Kritik der Urteilskraft* einen zweiten hinzugefügt. Dieser zweite Teil zielte vor allem auf die Besonderheit der ‹ästhetischen Erfahrung› und ihrer Rolle für die Erkenntnis, worin die Kunst, insbesondere das *Disegno* als Formgebung eine maßgebliche Rolle spielte. Vollends haben dann der nachfolgende Deutsche Idealismus sowie die romantischen Philosophen und Philosophinnen die künstlerische Phantasie und ihren Beitrag zum ‹Wissen der Welt› gegenüber der Wahrnehmung privilegiert und nach dem spezifischen Wahrheitswert der Kunst gefragt, der jedoch gegenüber der ‹Wahrheit der Wissenschaft› genauso idiosynkratisch wie einzigartig blieb. Seither ist der Begriff des Ästhetischen überhaupt auf die Kunst und ihre Praxis übergegangen. Allein die Naturwissenschaften, wenn sie etwa von der ‹Schönheit› der Natur oder der Eleganz mathematischer Beweise sprechen, erinnern sich noch an den einstigen Sinn einer ‹Aisthetik› als Wahrnehmungstheorie.

Trotzdem bleibt von Anfang an die Verbindung zwischen den in vieler Hinsicht spannungsvollen wie inkommensurablen Teildisziplinen der Ästhetik – im Besonderen der Zusammenhang zwischen Wahrnehmung, Gestaltung und Kunst – eine stete Quelle der Beunruhigung und Reflexion. Die in diesem Buch vorliegenden Untersuchungen schlagen gegenüber der Tradition ausdrücklich einen anderen Weg ein. Sie handeln von den Künsten als einem ›Denken‹, das sich in erster Linie in ihren Praktiken artikuliert. Solche auf die Praxis ästhetischer Produktion oder der Tätigkeit des ›Bildens‹, des kreativen Handelns bezogenen Analysen sind gewiss nicht neu – man denke an John Dewey, vor allem aber an Ludwig Wittgenstein und Theodor W. Adorno, sodass keineswegs ein Anspruch auf Originalität erhoben wird. Dennoch fokussieren die Beiträge entschieden die Auffassung, dass *erstens* das Denken der Kunst auf eine spezifische Weise an der Konstitution kulturellen Wissens partizipiert und dass *zweitens* dieses Denken sich als eine mediale Praxis realisiert, die sich nicht in der Aussage, der Bestimmung oder dem Diskurs erfüllt, sondern anderer Art ist, ohne allerdings seine autochthone Urteilskraft zu verlieren. Nun bedeutet der Ausdruck ›Denken‹ vielerlei. Erweist es sich in seiner strikten Aussageform zwar als wahrheitsdefinit, verfährt diese nicht zwangsläufig referenziell, denn seine Beziehungsform beschränkt sich nicht notwendig auf die Erkenntnis einer Wirklichkeit. Vielmehr genügt es – wie es auch Georg Friedrich Wilhelm Hegel formulierte –, Denken als ›Gedanken-haben‹ zu beschreiben, was zugleich das Denken des Denkens einschließt, um somit eine unmittelbare Nähe zu Reflexion und Selbstbewusstsein zu unterhalten. Kunst bezeichnet in diesem Sinne weniger ein ›Aussagen-über‹, sondern sie ist in erster Linie als ein solches Denken zu verstehen, das sowohl von der Welt handelt als auch von sich selbst: Sie wäre folglich, was immer sie sei, stets auch eine ›Kunst über Kunst‹.

Mehr noch, denn der Begriff des Denkens zeichnet nicht nur die Sphäre des Theoretischen aus, die ihn dem Diskurs zuordnet, sondern Denken artikuliert sich zuvorderst sowohl medial als auch in Handlungen, die mit anderen Handlungen verwoben sind. Gleichzeitig sind diese Handlungen auf Wahrnehmungen bezogen; sie operieren im Aisthetischen, sodass der Zusammenhang von Wahrnehmung

und Kunst seine Gültigkeit bewahrt – übrigens auch dort, wo die Kunst ausschließlich konzeptuell verfährt oder zeitgenössische Themen verarbeitet. Zudem bedienen sich im selben Maße künstlerische Akte verschiedener Medien; sie berufen sich auf Technologien, seien sie avanciert oder anachronistisch, um sie ebenso zu unterlaufen, zu brechen oder zu konterkarieren wie zu steigern und zu durchkreuzen. Wie immer sich daher diese Relationen artikulieren, entscheidend ist, dass sie sich alle im Praktischen realisieren, d.h. in einer Komplexität unterschiedlicher Bezugsweisen und Spielarten der Reflexionen. Und wie unbestimmt und offen die verwendeten Ausdrücke dabei zunächst noch sein mögen, sie verkörpern immer am Ort ihrer Erscheinung, ihrer Darstellung oder Produktivität eine *Epistēmē*, ein *«Wissen»*. Es ist auf diese Weise die Spezifik ihrer Praxis, die die Ästhetik determiniert und die Kunst im eigentlichen Sinne zur Kunst und im Besonderen zu einem kognitiven Prozess macht, der nicht nur etwas evoziert oder anzeigt, ausstellt und zu verstehen gibt, sondern der eine Erkenntnisweise *sui generis* erzeugt, die durch keine andere Gestalt ersetzt und in keine andere Artikulationsform übersetzt werden kann.

II. Es kommt also nicht auf übergeordnete Definitionen oder den Inhalt der Künste, ihre Symbolisierungen an, so wenig wie auf ihre besonderen ästhetischen Qualitäten oder die Einzigartigkeit der Erfahrung, die sie induzieren, sondern allein auf die Praktiken, deren Aspekten und Analysen sich die folgenden Überlegungen widmen. Dabei knüpfen sie an die klassische Frage nach dem Verhältnis von *«Ästhetik»* und *«Erkenntnis»* an, jedoch in der dezidierten Perspektive, dieses in Ansehung verschiedener Weisen von Denk- und Wissensstrategien *in*, *mit* und *durch* die Künste zu erforschen, wobei grundsätzlich alle Disziplinen und Genres angesprochen sind, von den visuellen Künsten über die Objekt- und Installationskunst bis zur Performance, zu Tanz, Film oder Musik und Literatur. Dabei hat die derart apostrophierte *«Wende»* zum Praktischen den Vorteil, die stets abstrakte Wahrheitsfrage überspringen zu können, denn der traditionelle Topos der *«Wahrheit in den Künsten»* wirft das Problem des verwendeten Wahrheitsbegriffs sowie einer Auszeichnung von Referentialität auf, die Frage also, worüber diese Wahrheit ist, wovon sie handelt und welchen Kriterien sie genügt.

In Verbindung mit dem Begriff von ‹Autorschaft› ist diese Frage zudem meist subjektivistisch in Ansehung ‹authentischer› Erfahrungen oder biographischer Details beantwortet worden, was die weitere Problematik einer Charakterisierung der Beziehung zwischen Sprache und Repräsentation sowie Autor bzw. Autorin und Werk in Bezug auf deren Intentionen aufwirft. Sie sind ohne Blick in die innersten Absichten der Künstler und Künstlerinnen nicht beschreibbar. Wenn hingegen in den hier versammelten Beiträgen hin und wieder Künstlernamen oder biographische Zusammenhänge auftauchen, dann werden sie nicht einfach vorausgesetzt, sondern immer in dieser Hinwendung zu ihrem ästhetischen Tun als solchem verstanden. Das Ästhetische – als allgemeine Gestaltungsarbeit – und das Künstlerische – als stets reflexive Praxis –, so die Grundthese, erfüllen sich dabei in jeweils besonderen Tätigkeiten, die sich weder zum Werk schließen lassen noch in einer Aussage oder in Symbolen und deren Bedeutungen kulminieren. Kunst – oder genereller: das Ästhetische im Sinne einer Gestaltungspraxis – genügt sich in deren ‹Ereignung› oder Performanz, um etwas zur Erscheinung zu bringen oder zu demonstrieren, was anders nicht darstellbar ist, was aber in seiner Erscheinung selbst schon Teil der Welt ist, d.h. sich ‹als› etwas manifestiert, worin ein Denken geschieht. Es ereignet sich je schon exemplarisch. Deswegen behandeln die folgenden Aufsätze ihre Fragestellungen sowohl allgemein als auch am Beispiel, wobei das Beispiel das Allgemeine enthält wie gleichzeitig das Allgemeine nur existiert im Beispielhaften. Konkreter: Das immersive Gefühl, von einem Fels verschluckt zu werden, die jeweiligen ‹Zeigenshaften› eines Bildes, die hellseherische Ausleuchtung eines Filmsets, die Sprungkraft eines Lehrbeispiels, die offene Form als *passé-partout* im Raum, die Ambiguität fotografierter Eier oder die Indexalität von schmutzigen Gummistiefeln zwischen zwei Katzen: Es sind solche Ereignisse, die die gewöhnlichen Abläufe jäh zu unterbrechen, zu transformieren oder umzuschreiben vermögen und an oder in ihnen plötzlich etwas aufzudecken, was im buchstäblichen Sinne ‹un-gewöhnlich› ist. Sie machen so sichtbar und hörbar, was zuvor unsichtbar oder unerhört blieb, und weisen ihnen damit eine eigene ‹Erkenntniskraft› zu.

Das immersive Gefühl, von einem Fels verschluckt zu werden, die jeweiligen ‹Zeigenschaften› eines Bildes, die hellseherische Ausleuchtung eines Filmsets, die Sprungkraft eines Lehrbeispiels, die offene Form als passe-partout im Raum, die Ambiguität fotografiertes Eier oder die Indexalität von schmutzigen Gummistiefeln zwischen zwei Katzen: Es sind solche Ereignisse, die die gewöhnlichen Abläufe jäh zu unterbrechen, zu transformieren oder umzuschreiben vermögen und an oder in ihnen plötzlich etwas aufzudecken, was im buchstäblichen Sinne ‹ungewöhnlich› ist. Sie machen so sichtbar und hörbar, was zuvor unsichtbar oder unerhört blieb, und weisen ihnen damit eine eigene ‹Erkenntniskraft› zu.

III. Praktiken – und so verstehen wir sie hier –, besitzen etwas Okkasionelles; sie sind situativ gebunden und durch interdependente Relationen geprägt. Sie entfalten ein Netzwerk von Beziehungen, auch historische und soziale, in das sie eingewoben sind und deren Teil sie ausmachen, sodass die Praxis des Ästhetischen, genauso wie die Praktiken der Künste, nicht isoliert betrachtet oder für sich alleine beurteilt werden kann. Handlungen existieren immer inmitten anderer Handlungen, wobei die spezifisch künstlerische Handlung und ihr Erkenntnischarakter darin besteht, Überschreitungen zu wagen, Kontexte zu verschieben oder normative Gefüge zu sprengen, sodass der ›Wert‹ ihrer Erkenntnis daran zu bemessen ist, welche Intensität diese Rupturen, Verschiebungen oder Übertritte auslösen. Entscheidend dafür ist – neben der situativen und gesellschaftlichen Verwebung von Praktiken –, dass sie immer unter ihrer charakteristischen Duplizität von ›Was‹ und ›Wie‹ analysiert werden müssen. Für künstlerische Praktiken ist diese grundsätzliche Duplizität von Telos und Modus ausschlaggebend, und die besondere Weise ihrer Interdependenz ist charakteristisch dafür, was wir an Kunst schätzen und was sie für uns bedeutsam macht.

Hier zeigt auch der oft gebrauchte, doch sperrige Begriff der ›Performanz‹ seine Bedeutsamkeit. Er erlaubt, neben dem Inhalt von Handlungen, eben diese spezifischen Arten ihrer Ausführung und Ausführung, ihre Modalität und oft auch Medialität mit einzubeziehen und so die Gesichtspunkte zu vermehren. Ursprünglich der pragmatischen Sprachphilosophie entnommen, ist der Ausdruck des Performativen fast zeitgleich auf die Kunst übergegangen, um mit dem ›performative turn‹ nach 1960 in der ästhetischen Theorie einen fundamentalen Bruch mit der Tradition, also den Übergang von der ›Werk‹ zur ›Ereignisästhetik‹ zu provozieren, der gleichzeitig einen Aufstand in der Kunst gegen die Kunst probe. Diesen Aufstand muss man als Kampf zwischen einem traditionellen und einem radikal neuen Kunstbegriff lesen, der auch auf die Kunstausbildung große Auswirkungen hatte. Nicht länger zählten die ›überkommenen‹ Kategorien des abgeschlossenen Werkes, der Inspiration und Urheberschaft, der Originalität und Geltung und noch weniger die konventionellen Modelle des Schönen oder Erhabenen. Befragt wurden vielmehr, durchaus mit

revolutionärem Impetus, die konkreten ästhetischen, politischen und sozialen Praktiken selbst und ihre Haltung, ihre Rigorosität und direkte Wirksamkeit, vor allem die Möglichkeit einer Veränderung und Utopie, die von ihnen ihren Ausgang nehmen sollten.

Alles das ist im Begriff des Performativen aufgehoben, der nicht das Tun selber, den Akt, sondern vor allem die Art und Weise des Engagements, die Formen und Formate der Realisation und ihrer Aus- und Aufführung adressiert. Das lässt sich auf Sprache und Kommunikation zurückbeziehen und dort beispielhaft demonstrieren. Denn es geht nicht nur darum, etwas zu sagen oder einen bestimmten Inhalt zu vertreten (Illokution), sondern mit und durch den performativen Vollzug eine Handlung anzustoßen, in eine Situation zu intervenieren, sie umzukehren oder sogar umzustürzen (Perlokution). Jede Handlung – das ist der Gedanke – besitzt die Eigenschaft, sich auf die Welt zu beziehen, aber auch, in sie im selben Augenblick einzugreifen, sie – wie subtil auch immer – zu verwandeln. Der Umstand lässt sich vielleicht am schlüssigsten anhand eines Versprechens ablesen. Denn jedes Versprechen ist mit dem zweiten Versprechen gekoppelt, es auch einzuhalten, sodass, wo es gebrochen wird, zugleich der Boden des gemeinschaftlichen Vertrauens zu wanken beginnt. Deswegen lassen sich Versprechungen nicht nur einfach so dahinsagen, sie setzen etwas in die Welt und haben oft unabsehbare Folgen, vor allem für das Gefüge des sozialen Zusammenlebens. Sie sind folglich mit einer normativen Kraft verwoben, die ihre Verbindlichkeit im Sozialen ausmacht.

Diese Notwendigkeit der ‹Setzung› gilt für jede Handlung, die durch ihren Vollzug erst ihre spezifische Note, ihre Eindringlichkeit und Effektivität, mithin ihre ‹Wirklichkeit› entfaltet. Sie impliziert, dass zum Handeln, gleich was mit ihm bezweckt wird, immer noch etwas hinzukommt, was über sein Ziel und seine Absichten hinausgeht – nämlich seine Vollzugsweise, das ‹Wie› seiner Aus- oder Aufführung, die im gleichen Sinne in der Lage ist, sie zu modifizieren, ja in ihr genaues Gegenteil zu verkehren. Auch das lässt sich anhand einfacher alltäglicher Beispiele belegen, etwa indem aus einer Höflichkeitsbezeugung, durch die spezifische Gleichgültigkeit oder Herablassung ihrer Darbietung, eine Demütigung wird. Oder indem aus

einer angebotenen Hilfe, die allzu gönnerhaft daherkommt, eine Beleidigung wird. Mit anderen Worten: Handlungen gibt es nur im Vollzug, d.h. stets nur im Rahmen der Verdopplungen von ›Was‹ und ›Wie‹, ihrer Bedeutungen und ihrer Performativität. Beide können zueinander in Widerstreit geraten, sodass Praktiken nie eindeutig durch ihre Absichten determiniert sind – ja mitunter zerreißt eine verunglückte Platzierung ihren guten Willen, sodass sie nie und nirgends vollständig durch jemanden verantwortet werden können.

Das führt zu einer weiteren Besonderheit: Während das ›Was‹ einer Praxis, ihr Sinn, symbolisch generalisiert werden kann – man denke an konventionelle Handlungen –, wird das ›Wie‹ singular und subjektiv terminiert bleiben. Die Singularität der Performanz rührt geradezu daher, dass sie im strikten Sinne nicht wiederholbar ist – oder anders ausgedrückt: dass jede ihre Wiederholungen aus ihr etwas anderes macht. Die Komödie weiß das genau: Eine Geste kalter Abweisung, nochmal ausgeführt, schlägt in Lächerlichkeit um; ein zu oft wiederholter Liebesbeweis höhlt diesen aus. Solche Aushöhlung kann auch politisch benutzt werden, indem eine systematische Repression durch subversive Aneignung umgekehrt, d.h. im wörtlichen Sinne ›ent-eignet‹ und neutralisiert wird: ›Gay‹ oder ›Kanake‹ als Schimpfworte, ›Nigger‹ als rassistische Invektive, explizit adaptiert und invertiert durch den Black Power Button ›I'm a Nigger‹. Die Künste bilden ein unerschöpfliches Reservoir solcher Umwertungen; sie ›verwenden‹ die Singularitäten bewusst, indem sie die Paradoxa zwischen Symbolisierung und Performanz selbst noch einmal performativ steigern, um-wenden und gegen-wenden, um, wie bei den zahlreichen Fluxus-Aktionen oder den Performances von Valie Export oder Marina Abramovic, die Gewalt und Absurdität bürgerlicher Normen, ihre von Herbert Marcuse so genannte ›repressive Toleranz‹ zu dekuvirieren.

IV. Es ist diese potentielle Ambiguität des Performativen, sein transformatorischer Charakter, seine Singularität und Nichtwiederholbarkeit, sein immanenter politischer und ethischer Anspruch, der die außerordentliche Brisanz sowohl des ›practical‹ als auch ›performative turn‹ im Ästhetischen kennzeichnet – über den epistemischen

Sinn künstlerischer Praktiken hinaus. Dabei bedeutet Performativität in den Künsten, das performative Moment des Praktischen selbst zu performieren und dadurch zuallererst kenntlich zu machen. Diese Kenntlichmachung verstehen wir als eine Weise des Denkens. Denn was die Praxis stets nur subkutan begleitet, weil sie sich durch ihren Vollzug erst realisiert und Konsequenzen zeitigt – gleichsam als das Unbewusste des Praktischen –, wird auf diese Weise explizit in ein Bewusstsein gehoben und entfaltet seine eigene Schlagkraft. Entsprechend wird aus der impliziten Eigenschaft einer Handlung eine Metahandlung, die eben diese Eigenschaft adressiert und zur Schau stellt. Wenn so von «künstlerischer Praxis» die Rede ist, dann weniger, weil die Kunst eine Praxis ist oder weil ihre Praxis eine performative Dimension besitzt, sondern weil sie in ihrer Performativität eine immer wieder neu vollzogene Reflexivität des Praktischen zu zeitigen vermag. Und es ist genau diese Reflexivität, die uns interessiert: als «Augenblick», in dem eine denkende Praxis und eine Praxis des Denkens interdependent werden und sich wechselseitig bedingen. Das, was wir auf diese Weise als «Praktiken ästhetischen Denkens» benennen, verdankt sich dieser Verdoppelung und Wechselseitigkeit, die aus einer Darstellung eine dargestellte Darstellung, aus einer Performance die Aufführung einer Aufführung und aus einer Setzung eine Aussetzung ins Gesetzte machen, welche, wie im Spiegel, eine Erkenntnis aufspringen lassen. Sie bilden gleichsam Selbstkritiken. Was daher Denken im Ästhetischen und mit den Mitteln des Ästhetischen heißt, hat darin ausdrücklich ihren Gegenstand.

Die Formulierungen «Darstellung einer Darstellung» oder «Aufführung einer Aufführung» sowie auch die «Performance des Performativen» als genuin reflexive Praktiken verweisen dabei insbesondere auf das, was Kunst eigentlich tut und wie sie es tut. Denn was immer Kunst ist, wie sie vorgestellt oder kulturell eingeordnet wird, sie betreibt in erster Linie die Sichtbarmachung eines Unsichtbaren, die Exposition eines Verdeckten oder Verdrängten und ist als solche stets auch die Kenntlichmachung und Verschiebung von Kunst als Kunst. Indem sie durch ihre Praktiken ästhetischer Reflexion etwas zeigt, weist sie im gleichen Maße auf sich selbst zurück, zeigt sich und ist in diesem Sinne je schon ihre eigene Überschreitung, ihr eigenes

Außer-sich. Deshalb ist ein unverzichtbares Merkmal aller Künste ihre Reflexivität. Sie verwirklicht sich – das ist die These des vorliegenden Bandes – vermöge solcher Praktiken, die die hier versammelten Aufsätze als «Praktiken ästhetischen Denkens» apostrophieren. Dabei kommt es in jedem Einzelfall darauf an, ihre spezifische Idiosynkrasie oder Eigenart zu rekonstruieren wie auch das, was sie im Sinne einer ästhetischen Kritik bewirken und welche Intensitäten sie dabei zur Entfaltung zu bringen vermögen.

Mit anderen Worten: Wenn Kunst ein Denken ist, manifestiert sich dieses Denken in den Praktiken eines Spiels und einer doppelten Logik von Reflexion. Was die menschliche Praxis – im Gegensatz zu maschinellen Operationen – auszeichnet, ist gemäß dieser Logik weniger ihre Bewusstheit oder ein Denken, das ihr vorhergeht, auch nicht die Tatsache, dass wir soziale Wesen sind und Musik, Theater, Bilder oder Literaturen hervorbringen. Doppelte Logik besagt vielmehr, dass wir jederzeit in der Lage sind, im Vollzug des Denkens gleichzeitig unser Denken zu denken und im Vollzug unserer Handlungen diese selbst zu exponieren und auf den Prüfstand zu stellen, ja, dass wir in dem, was wir tun und wissen, jederzeit das reflexiv einbeziehen können, was wir dabei jeweils mitbewirken oder mitwissen.

Wenn somit das Buch im Folgenden in drei, durch Verben gegliederte Kapitel unterteilt ist, dann muss auch dies tentativ verstanden sein: Weil wir nicht wissen können, was widerstehen, urteilen, bilden, berühren bedeutet und was es bewirkt, sehen und hören wir hin, denken und schreiben wir. Dies wird weiter unten ausgeführt. An dieser Stelle wäre lediglich festzuhalten, dass dies die Praxis des Denkens ist, die sich wie die Praktiken des Ästhetischen als permanente Performanz von Differenz und Selbstbezüglichkeit versteht. Darin liegt die Möglichkeit einer Epistemologie des Ästhetischen begründet, welche die Kunst in gleicher Weise als Praxiswissen wie als Wissenspraxis ausweist.

V. Dieser Ansatz, das Ästhetische auf seine sowohl medialen wie sozialen und historischen Praktiken zurückzuführen und in ihnen gleichzeitig ein exklusives kritisches Format zu entziffern, verbindet sich insbesondere mit dem, was seit einigen Jahrzehnten unter dem Etikett des «artistic research» firmiert. Gemeint ist damit ein Anspruch

ästhetischen Forschens und Experimentierens, der sich in seinen Verfahren als nicht oder nicht ausschließlich wissenschaftlich begreift, sondern vor allem mit den Mitteln besonderer künstlerischer Strategien arbeitet, die bewusst subjektiv, erratisch und exemplarisch vorgehen. Im selben Maße werden dadurch sämtliche traditionellen Gestalten der Kunst wie auch der Institutionen des Ästhetischen verwandelt und hinter sich gelassen.

Das *«artistic research»* nimmt zudem für sich in Anspruch, die klassischen ästhetischen Beschreibungskategorien wie *«Form»*, *«Material»* oder auch *«Imagination»* und *«Kreativität»* auszusetzen und durch andere, an konkreten Forschungsprozessen und ihren Praktiken orientierten zu ersetzen. Allerdings bleibt die Behauptung eines solchen Forschungsanspruchs seit ihrer Begründung in den 1990er Jahren durch Christopher Frayling und andere sowie ihrer Etablierung an Kunstinstitutionen vor allem in den Niederlanden und den nordischen Ländern chronisch strittig. Unklar bleibt z.B., ob wir es mit einer neuen künstlerischen Disziplin unter Bedingungen der Postmoderne zu tun haben, ob das eigentliche Ziel in einer impliziten Akademisierung der Künste mit eigenen Peers und eigenem PhD besteht, oder ob nicht die Künste seit je einen im Sinnlichen verankerten Forschungsansatz verfolgt haben, sodass es sich bei *«ästhetischer Forschung»* eher um eine, im besten Falle, Akzentuierung, im schlimmsten Falle um einen Etikettenschwindel handelt. Doch erlaubt die entschiedene Fokussierung auf Pragmatiken der Exploration oder Analyse eine Konzentration auf die Relativität des Erkenntnisprozesses sowie darauf, was dieser im Einzelfall jeweils zu leisten, herauszustellen oder zu unterbrechen vorgibt. Damit kann, wie Henk Borgdorff zu Recht hervorgehoben hat, eine Parallele zum Wechsel von *mode 1* zu *mode 2* in den Wissenschaften gezogen werden. Ästhetisches Forschen heißt dann, im Medium künstlerischer Interventionen etwas zuvor Ungewusstes zu exponieren und sowohl als Thema sichtbar zu machen als auch über die Natur des Phänomens – in ausdrücklicher Alternative zu den Wissenschaften – in Erfahrung zu bringen.

Demgegenüber setzt die Rede von *«Praktiken ästhetischen Denkens»* andere Akzente. Von vornherein richtet sie den Fokus auf Praktiken, die nicht ein positives Wissen generieren, sondern reflexiv

verfahren und dabei ein ‹anderes Wissen› oder Wissen anderer Art erzeugen. Gleichzeitig beziehen die Überlegungen jene Fragestellungen mit ein, die in den gängigen und als ‹best practice› ausgewiesenen Formaten des ‹artistic› oder ‹aesthetic research› gewöhnlich unterbelichtet bleiben, nämlich die Problematik der Legitimität der Verfahren selbst. Sie betreffen stattdessen deren Fundierung im Kern, indem sie immer wieder anders deutlich zu machen versuchen, dass das ästhetische Urteil kein diskursives Schema adressieren, das etwas über Kunst aussagt, sondern dass die Kunst, als Praxis, selbst sagend bzw. urteilend oder argumentierend wird, und zwar durch die Kunst und die spezifische Form ihrer Synthesis selbst.

Letzteres unterscheidet den Ansatz der vorliegenden Beiträge und ihre Konzentration auf ‹ästhetische Praktiken› von den inzwischen weit gestreuten Ansätzen einer sowohl im Akademischen verharrenden als auch mit den Wissenschaften kooperierenden Kunstforschung sowie ebenfalls von den Egalisierungstendenzen eines erweiterten Forschungsbegriffs im Sinne des ‹Forschens aller›. Weil eine angemessene Etablierung und Entfaltung des ‹artistic research› ausgeblieben ist und begründete Kriterien fehlen, bedarf es anderer Zugänge, die die Möglichkeiten und Grenzen künstlerischer Epistemik neu fassen. Entsprechend kreist, was vorliegend als ‹Praxis ästhetischen Denkens› ausgewiesen wird, um ein ganzes Bündel von Perspektiven, zu denen ebenso das gehört, was den ‹Witz›, das *ingenium* von Kunst ausmacht, als auch die Aspekte ästhetischer Kritik und Urteilskraft sowie das Moment künstlerischer Kreativität zwischen *inventio* und Widerständigkeit. Dabei werden die mannigfachen Facetten einer im Ästhetischen verwurzelten Experimentalität präzisiert durch die Verfahrensweisen multimodaler oder multimedialer Kippung, durch die Ambiguierung von Gesichtspunkten und die Produktion ‹öffnender› Widersprüche und Paradoxa. Diese Verfahrensweisen sind intrinsisch mit Strategien ästhetischer Reflexivität verquickt. Und sie treffen nicht nur auf die jeweiligen Gegenstände zu, sondern vor allem auf eine Kritik des eigenen Tuns.

Folglich geht es darum, dass Forschung in den Künsten immer auch bedeutet, von sich selbst, den Handlungen wie auch von ihren Verständnissen als Kunst und des Künstlerischen als

Begriff und Bestimmung Rechenschaft abzulegen. Dazu bedarf es der Fähigkeit, Urteile zu fällen – nicht zuletzt darüber, was die Bedingung von Kunst ist und was im Ästhetischen als gute oder schlechte Kunst aufgefasst werden kann. So erscheint mit der Evolution des Forschungsbegriffs zugleich die kontinuierliche Schärfung eines kritischen Bewusstseins unerlässlich, das nach Maßstäben oder Prinzipien fragt, die nicht in den Verfahrensweisen selbst liegen können. Gerade in dieser Hinsicht bedürfen viele Bemühungen des *«artistic research»* einer weiteren Ausdifferenzierung, um ihr Potenzial zuallererst entfalten zu können. Mögen die Kriterien und Prinzipien stets auch wandelbar sein: Es ist dennoch die Forderung nach Definition, nach Beschränkungen und Einschnitten, die Anteil hat an einer ästhetischen Bildung, die nicht nur für die Ausbildung eines solchen Bewusstseins wichtig ist, sondern die Praxis einer radikaleren *«Bildung»* im Sinne von Selbstgestaltung einschließt. Sie geschieht im gleichen Maße mit den Mitteln des Exemplarischen, des *«Lehrstücks»* als Zeigehandlung wie – gemäß Jacques Rancière's *«unwissendem»* Lehrmeister – aufgrund von Haltungen der Selbstbescheidung, Dehierarchisierung und Entmachtung. Künstlerisches Forschen gibt es deshalb nur in einem Raum des Ethischen, der Einübung alternativer Einstellungen, zu denen gleichsam *«mikrologische»* Anstrengungen einer Selbstverwandlung hinführen, die die künstlerische Praxis in jedem Augenblick mitbegleiten und in ihnen eine anhaltende Transformation induzieren. Sie werden in den folgenden Ausführungen im Namen des *«Mikropraktischen»* diskutiert. Hatte zudem Theodor W. Adorno den *«Essay»* als eine Praxis eines Schreibens zwischen Wissenschaft und Kunst oder Poetik und Diskurs ausgewiesen, welche ihre Topoi sozusagen versuchsweise exponiert, ohne sie vollständig argumentativ zu entfalten und auszuführen, verzichtet eine am *«essayistischen Prinzip»* orientierte Forschungspraxis gleichzeitig auf jegliche Totalisierung, um ihre Handlungsweisen am Nichtlinearen und Fragmentarischen auszurichten. Das Essayistische zeigt sich dann nicht nur in einer Art und Weise des Schreibens, sondern des Handelns selbst, das nicht wieder *«experimentell»* oder *«versuchsweise»* geschieht wie dieses.

VI. Hat somit das «artistic research», wie oben angedeutet, der Integration solcher Formen, die eine Alternative zur orthodoxen Wissenschaftlichkeit bieten, dadurch zu wenig Beachtung geschenkt, dass es vor allem «hybrid» zu arbeiten und Zwischenpositionen zwischen ästhetischer und diskursiver *Epistēmē* zu beziehen suchte, käme es in diesem Sinne u.E. darauf an, das Essayistische über die Schreibweise hinaus als eine Produktionsweise ins Spiel zu bringen, die den Zwang zur Beweisführung durch Sprünge oder Assoziationen ersetzt. Es wäre mithin als Technik einer anderen kritischen Praxis zu verfeinern, in einem Verfertigen, das seine Medien nicht wie Begriffe einsetzt, sondern sie neu ausbalanciert, ohne sich methodisch zwischen Deskription und Narration entscheiden zu müssen. Forschung in den Künsten oder auch ästhetische Forschungen im Allgemeinen (Design) können aus diesem Grunde weit mehr sein, als es die vermeintlich best-practice-Resultate eines inzwischen zur Stereotypie neigenden «artistic research» demonstrieren. Daher unser Akzent auf die Eigenart der Praktiken, die bereits von sich her einen epistemischen Charakter besitzen – die ihre Brisanz darin besitzen, dass sie als Praxis ebenso erkennend wie intervenierend und überschreitend verfahren und gerade dadurch etwas zu erkennen geben. Wir stellen uns vor, dass sich durch solche Denk-Konstellationen ein ganz anderer Horizont des Forschens und Erkennens aufspannt als jener, wie er allenthalben in Ausstellungen zu sehen ist und der inter- oder transdisziplinär in Dialog mit verschiedenen Wissens-Formaten praktiziert tritt, um eifertig an Kunsthochschulen aufgenommen zu werden – mit Bezügen zu den immer gleichen Diskurssystemen wie der Actor-Network-Theory, dem *tacit knowledge*, den Entwurfspraktiken in der Architektur und den Experimentalsystemen der *hard sciences*. Nicht nur fehlt es ihnen häufig an einer notwendigen Gründlichkeit – auch verfehlen sie die Besonderheit und Radikalität des Ästhetischen selbst, das sie erst zu dem machen, was sie sein könnten: Forschungspraktiken, die mit den Mitteln künstlerischer Reflexivität ihre unverwechselbaren Erkenntnisweisen stiften.

Zentral steht deshalb dafür der nun schon mehrfach aufgerufene Praxis-Begriff ein, der so neben seinen sozialwissenschaftlichen und politischen Implikationen vor allem einen eminent

philosophischen und ästhetischen Sinn gewinnt. Ausdrücklich sei darum der hier verwendete Praxisbegriff noch einmal aufgenommen und eingehender beleuchtet. So lassen sich sprachlich Praktiken durch Verben kennzeichnen, die ebenso über eine aktive wie passive bzw. transitive, intransitive und mediale Note verfügen. Die folgenden Beiträge werden deshalb – ebenfalls versuchsweise und mit essayistischem Postulat – durch eine Reihe von Verbenpaaren gerahmt: Artikulieren/Widerstehen – Bilden/Formen – Schreiben/Zeigen. Sie sind exemplarisch und vorläufig zu verstehen und deuten Möglichkeiten einer Umkreisung an, in denen sich ästhetisches Denken zualterererst vollzieht. Zur gleichen Zeit gehört zu ihnen die Fähigkeit des Verknüpfens zu komplexen Assoziationen und das Bilden von Bändern und Verkettungen, die ebenso Disparates wie Unvereinbares oder Widersprüchliches miteinander in Verbindung zu bringen erlauben und Wiederholungen oder Unterbrechungen ermöglichen. In ihnen liegt die Leistung einer eigenen Synthese, die anders als diskursive Synthesen nicht durch eine sprachliche Proposition realisiert wird, sondern die sich gleichsam singulär in der Sache selbst ereignet.

Der Praxisbegriff wird also von vornherein mit dem Synthesisbegriff gekoppelt. Synthesen im Praktischen sind anderer Art als im Diskursiven. In ihnen sind Modalitäten von Konfigurierungen relevant, die nicht entlang dem Aussageschema $\langle A \text{ ist } b \rangle$ und ihrer Reihung von Eigenschaften und deren logischen Klassen gebildet werden, sondern die einer Kompossibilität und $\langle \text{Kom-Positionalität} \rangle$ von Formen, Dingen oder Handlungen genügen, wie sie für die künstlerische Arbeit charakteristisch ist, sodass der skizzierte Zusammenhang zwischen praktischer Synthesis, Urteil, Essay sowie $\langle \text{Bildung} \rangle$ und Gestaltung in Bezug auf die künstlerische *Epistēmē* oder das, was als Forschung im Ästhetischen zu bezeichnen ist, eine eigene Kontur erhält. Denn das Spiel mit den Modi induziert immer eine Auflösung, die kraft ihrer Fluidität Situationen und Kontexte gleichsam ins Schwimmen und damit in eine *krisis* oder Metastabilität bringt. Deswegen gibt es keine künstlerische Forschung ohne Kritik, wie umgekehrt die Kritik auch den Begriff und die Bestimmung von Kunst selbst transformiert. Ästhetische Forschung ist folglich weniger $\langle \text{über} \rangle$ etwas, sofern sie auf feste Resultate abzielt, sondern ein Forschen-mit,

welches das Suchen in gleicher Weise ins Zentrum rückt, wie die Suche nach der Suche, d.h. die Frage ihrer konkreten Praktik, ihrer tentativen Methodik, die stets zugleich diejenigen mitthematisiert, die sich auf die Suche begeben und während der Suche verwandeln. Forschung im Ästhetischen ist mit einem Wort: *zētēsis*. Dies impliziert gleichfalls die Arbeit an sich selbst und am eigenen Denken, mit allen Implikationen der Skepsis, aus deren antikem Horizont die zetetische «Selbstsorge» ursprünglich entstammt.

Damit ist die Form ästhetischer Praxis ebenso von Urteilen wie von Kritik und Ethos abhängig. Sie bezieht aus der Ungeschlossenheit und Fragmentarität des Essays ihr Vorbild, weshalb sich das, was sich als spezifisch literarische Praxis bei Walter Benjamin, Roland Barthes, Jacques Derrida und anderen findet, auf die Praktiken des künstlerischen Films, der Komposition oder auch Performance übertragen lässt. Sie artikulieren sich in Gestalten unablässiger Verwandlung und erzeugen dabei auf je eigene Weise eine ästhetische Erkenntnis. In subtilen Nuancen der Intervention, Umkehrung und Konversion kann durch hauchdünne Verschiebungen ein kompletter Bruch im Sinnlichen und in den Weisen des Sehens, Hörens, Fühlens und Verhaltens herbeigeführt werden, wie sie ebenso Haltungen verwandeln oder Bezüge neu setzen. Was Rainer Maria Rilke angesichts des «Torso von Apollon» mit «Du musst Dein Leben ändern» apostrophierte, kennzeichnet solche Momente unbedingter ästhetisch-ethischer Erfahrung, um derentwillen Kunst und Gestaltung eigentlich statthaben. Wenn ihr Forschungsbegriff irgendeine Bedeutung haben soll, dann im Sinne dieses permanenten Ringens um einen existenziellen Grund. Es bedeutet nichts anderes als eine Reflexion der Gegenwart aus dem Geiste des hiermit verbundenen Handelns.

VII. Die vorliegenden Beiträge versuchen, exemplarisch einzelne Aspekte des gerade Skizzierten zur Sprache zu bringen. Sie beginnen unter der Perspektive des Artikulierens/Widerstehens mit Überlegungen Nicolaj van der Meulens zur Natur des ästhetischen Urteils überhaupt. Der Text setzt sich mit einigen zentralen Gesichtspunkten von Kants Kritik der Urteilskraft auseinander, doch weniger im engeren Sinne als Geschmacksurteil als vielmehr in Ansehung der

Ästhetizität der Praxis des Urteilens selber. Insbesondere stellt sich vor dem Hintergrund aktueller gesellschaftlicher Herausforderungen die Frage nach der zukünftigen Bedeutung von Urteilsfähigkeit, Urteilskraft und einer möglichen Kritikfähigkeit. Alle drei Begriffe beziehen sich auf das Vermögen, Objekte und Sachverhalte angemessen bewerten zu können, doch kommt bei der Entfaltung solcher Bewertungen sowohl der Auseinandersetzung mit dem Geltungsbereich des Ästhetischen und seiner Urteile eine zentrale Rolle zu als auch der Ästhetizität des Urteilens selbst. Denn ästhetisch zu urteilen bedeutet, im gleichen Maße über ästhetische Gegenstände zu urteilen wie ästhetisch zu handeln – es bedeutet nicht, die Welt aus einer ästhetischen Perspektive zu beurteilen. Ästhetische Urteile verlangen darum besondere Wahrnehmungseinstellungen, Haltungen sowie besondere Formen der Artikulation. Im Hinblick auf die «Praktiken ästhetischen Denkens» stellen sie aus diesem Grunde einen interessanten Fall dar, weil sie nicht nur mit einer bestimmten Praxis des Denkens einhergehen, sondern auch zu ästhetischen Praktiken und deren Erzeugnissen wie auch zu Kunst und Design eine besondere Beziehung unterhalten. Ästhetisches Urteilen situiert sich damit zwischen ästhetischer Reflexion und ästhetischem Handeln.

Daran schließen Dieter Merschs Auseinandersetzungen mit Adornos negativer Ästhetik und dem für die gesamte Adornitische Kunstphilosophie zentralen Topos einer «urteilslosen Synthesis» an. Denn wenn ästhetisches Urteilen und ästhetisches Handeln zusammengehören, dann stellt sich insbesondere die Frage nach dem Charakter einer solchen Synthesis im Handeln, die offenbar anders geschieht als vermöge begrifflicher oder diskursiver Synthesen. Sie kann nicht gesagt – sie muss vielmehr vollzogen werden. Die Figur, die tatsächlich den Kern von Adornos ästhetischem Denken ausmacht, der sowohl in den Vorlesungen zur Ästhetik als auch in den musikphilosophischen Schriften und der posthum erschienenen *Ästhetischen Theorie* immer wieder auftaucht, rekonstruiert der Text von Mersch als ein Denken in Konstellationen, das wahr, was sich nicht durch Begriffe vereinnahmen lässt und sich folglich jeder begrifflichen Logik verweigert. Kunst, so die These, besitzt ihre besondere Erkenntniskraft in solcher Praxis, wie sie sich gleichermaßen in der

Singularität des Materials artikuliert, aus der sie ihre Utopie kritischer Differenzierung schöpft.

Am Beispiel von Stanley Kubricks *Shining* (1980) diskutiert daran anschließend der Essay von Michael Mayer mit dem Titel: Widerstand und Schöpfungsakt. Zur Negativität ästhetischen Denkens die ebenso pathischen wie pathologischen Voraussetzungen ästhetischen Denkens. Versucht wird, die gemeinhin als bloß <negativ> deklarierten Erfahrungen wie Hemmungen, Blockaden, Prokrastinationen, Langeweile etc. nicht als zu überwindende Widerstände ästhetischer Praktiken zu begreifen, sondern als deren <dunkle> Bedingung. Der Widerstand gegen den Vollzug schöpferischer Erfindung gerät zum Integral der Findung selbst. So erhellt sich auch darin, dass Denken im Ästhetischen nicht heißen kann, Aussagen im Metier von Wahrnehmungen zu treffen, sondern gerade die Unsagbarkeit der zum Ausdruck gebrachten Erfahrung ebenso auszuhalten wie sich an ihr – vergeblich – abzuarbeiten.

Über das Problem praktischen Urteilens hinaus reflektiert unter der Überschrift *Bilden/ Formen* Silvia Henke auf das Instrument des Beispiels und der <Kunst> angemessener Beispielgabe in der Lehre. Das grundlegende Potential der Wahl und Gabe eines Beispiels bezieht der Beitrag auf die Aktualisierung des anachronistisch anmutenden Begriffs der «Ästhetischen Bildung» mit seinen unterschiedlichen pädagogischen und ethischen Implikationen. Dabei wird die Praxis der Exemplifikation selbst als ästhetisches Handeln ins Zentrum der Überlegungen gerückt. Als Beispiel für die exemplifikatorische Praxis des Beispielgebens steht im Hintergrund das <Lehrstück> Bertolt Brechts, anhand dessen das Gewicht des Exemplarischen für das bildende Moment von «Lehre» genauer ausgelotet wird. Der Kern von Bildungsprozessen, die Wechselwirkung der Lehre in einer Klasse, mit ihren medialen Anordnungen und Übertragungen, so die These, kann kaum über Kompetenzraster, sondern nur situativ, spezifisch und im Kleinen beschrieben werden. Dafür eignen sich Einschnitte – wie ein Schulzimmer in Filmen: in diesem Beitrag im Besonderen die Zauberschule in *Harry Potter und der Gefangene von Askaban* (2004) sowie das Klassenzimmer im Film *La classe. Entre les murs* (2008).

Daran schließt Wiktoria Furrers Essay über die «Offene Form» in der Schule des polnischen Künstlers Oskar Hansen an. Lange vergessen, stößt Hansen als Architekt und Lehrer an der Warschauer Akademie derzeit wieder vermehrt auf Interesse. Wenig beachtet bleibt dabei jedoch seine pädagogische Tätigkeit, zu deren Vermächtnis neben einer eigenständigen Pädagogiktheorie, der «Offenen Form», auch die «Erfindung» spezifischer didaktischer Apparate und Übungen gehört, wie sie sich aus Videoaufnahmen von Workshops und Künstlerdokumentationen rekonstruieren lassen. Mit Blick auf dieses Material handelt der Beitrag entsprechend von der Konturierung einer andersartigen Relation zwischen Kunst und Vermittlung, wobei sich an der Figur Oskar Hansens die weiterführende Frage entzündet, ob Kunst überhaupt vermittelbar ist und auf welche Weise umgekehrt Pädagogik zu einem Medium von Kunst werden kann, soweit sowohl bei Hansen als auch seinem Nachfolger Grzegorz Kowalski die Kunst in der Lehre selbst liegt. Mit dem Konzept der «Mikropädagogiken» wird ein genuin ästhetischer Denkmodus der Bildung skizziert und dessen epistemische und ereignishaftige Züge entfaltet, die gleichzeitig erlauben, die gewöhnliche Vorrangstellung der künstlerischen Produktion in ästhetischer Forschung dahingehend umzukehren, sodass nunmehr den Praktiken künstlerischer Bildung ein Primat zukommt.

Wie «Zeigen» als pädagogische Praxis eine genuin künstlerische Note gewinnt, demonstriert ebenfalls Henryetta Duerschlag in ihrem Aufsatz *Vorurteil und Entwurf*. Das *Parti-Pris* der Neuen Fotografie, der dem Autodidakten Hans Finsler gewidmet ist. Dieser begründete 1932 die erste fotografische Abteilung der Kunstgewerbeschule Zürich, die einige bedeutende Namen der Nachkriegsfotografie – wie Werner Bischof und René Burri – hervorgebracht hat. Während allerdings sein eigenes fotografisches Werk in der neusachlichen Gegenstandsfotografie verhaftet blieb, erweist sich sein publizistisches Œuvre und seine pädagogische Arbeit als weitaus ambiger und vielfältiger. Deren Mehrdeutigkeit wird durch das Prisma des *parti pris* im Licht des Verhältnisses zwischen Vorurteil und Entwurf diskutiert.

In der dritten Abteilung unter den Stichworten *Schreiben/Zeigen* entwirft dann Thomas Strässle eine Theorie des essayistischen Prinzips als grundlegende ästhetische Praxis anhand eines

Foto-Essays des Künstlers Saša Stanišić. Dabei geht er einerseits der Frage nach, worin die ubiquitäre Rede vom «Essayistischen», wie sie in vielen Feldern der Gegenwartskünste eine hohe Konjunktur hat, begründet liegt, andererseits fokussiert er auf das kontradiktorische Problem einer allgemeinen Beschreibbarkeit des «essayistischen Prinzips», das diesem gerade zuwiderläuft. Handelt es sich um ein metaästhetisches Prinzip? Und wie lässt sich rechtfertigen, es von einem vorzugsweise literarischen Medium auf andere Medien zu übertragen; worin liegen die Grenzen und Möglichkeiten solcher Übertragbarkeit?

Gehört es zum Essayistischen selbst, solche Fragen offenzulassen, untersucht Aurel Sieber anhand einer Videoarbeit Harun Farockis die epistemologische Dialektik der spezifischen Geste essayistischen Arbeitens. Während sich im «Begreifen» und im «Begriff» die Rolle der Hand in der onto- wie phylogenetischen Ausbildung von Rationalität artikuliert – denn wer begreift, der umschließt einen Gegenstand, um ihn handhabbar zu machen –, hat umgekehrt die Eigenart und Singularität der Berührung Anteil an deren besonderer Epistēmē. Zielt doch die Berührung, nach Jean-Luc Nancy, weder auf eine Aneignung noch auf eine Hingabe, sie kennt weder Besitz noch Opfergabe, sie fordert keine Unterwerfung noch eine Identifizierung, sodass sie zum poetologischen Modell einer essayistischen Praxis avancieren kann, deren Erkenntnisweise sowohl dem Begriff als auch dem theoretisierenden, d.h. visuellen Zugriff eine taktile und damit empfänglichere Alternative entgegenhält. In diesem Sinn erschließt sich das «Denken mit den Händen» bei Farocki als künstlerische und spezifisch ästhetische Praxis einer Profanierung des Ritualen.

Schließlich erörtert Jörg Wiesel am Beispiel der dänischen TV-Serie Herrens Veje. Ride upon the Storm (2017) das frühchristliche Phänomen der Zungenrede als ästhetische Praxis, die im Medium der Heteroglossie die Gemeinde zu einer Einheit verschmelzen sollte. Aus neuzeitlicher theologischer Perspektive stark umstritten, verhandelt demgegenüber Herrens Veje die Attraktivität der evangelisch-lutherischen Predigt als ästhetisches Programm, das sie nicht nur homiletisch deutet, sondern sich gleichsam an die Stelle der Predigt selbst zu setzen versucht, indem sie sich der Zungenrede bedient.

Damit stehen sowohl kirchenkritische Momente der Serie als auch Reflexionen ihrer Überwindung durch eine ästhetisch gefasste Homiletik, nämlich als Exzess der Rede, selbst im Vordergrund. Sie steht der Rationalität evangelisch-lutherischer Theologie entgegen und erlaubt doch erst die Konstitution der Gemeinde durch die Praxis ästhetischer Exzentrizität.

Was zu einer Gesamtdeutung von Praktiken ästhetischen Denkens herbeigezogen werden könnte, wie sie auch dieser Band belegt: deren exzentrische Wirkung in Bezug auf die Kontexte, in welchen sie auftreten.

VIII. Die unterschiedlichen Beiträge zielen weniger auf eine bestimmte Absicht; sie folgen eher einer Spur, die zum Teil durch Kontextualisierung und Diskursgeschichte bestimmter Begriffe gegeben, zum Teil aber nur in Exempeln, als Praktiken des Ästhetischen und deren Pluralismus sichtbar zu machen ist. Die Spur und deren Richtung verweist dabei immer mehr oder weniger explizit auf einen Streit zwischen Kunst und Ästhetik, der sich dadurch schlichten ließe, dass weder Werke noch deren Autorschaften oder Interpretationen interessieren, sondern die Effekte und Konsequenzen von praktischen Schreib-, Film- oder Gestaltungsweisen. Sie verleihen dem «Wissen», der «Kritik», dem «Urteilen», dem «Offenen» oder auch dem «Performativen» und «Schöpferischen» einen neuen Sinn. Die einzelnen Beiträge reißen dies mehr suchend als behauptend an. Sie versammeln in einem unabgesprochenen Zwischenraum Figuren eines anderen Denkens, die man als das Ausgesonderte und Verdrängte einer westlichen Wissenschaftsratio beschreiben könnte. In diesem Zwischenraum ästhetischen Denkens können Feen sprechen, das Zaubern macht Schule, Geister erscheinen, Häuser und Handlungen sind verwunschen und das Sprechen in Zungen erschüttert den Sinn der Rede. Insofern versuchen die Texte nichts weniger als Wege aufzuzeigen, in deren Richtung eine künftige ästhetische Theorie als eine Praxis des Denkens zu entwickeln wäre.