

Relative Autonomie

Zur sozialen Funktion ästhetischer Formen

Sophia Prinz

Die Autonomie der Kunst ist ein Dauerbrenner in der Ästhetik-Debatte. Zwar gibt es durchaus gute Gründe, die Behauptung der ästhetischen Autonomie in Frage zu stellen, doch ganz abschütteln lässt sie sich nicht. Gerade im Hinblick auf ihre soziale Funktion muss der Kunst zumindest der Anspruch auf eine relative Autonomie zugestanden werden. Im Folgenden wird es darum gehen, diese »relative Autonomie« der Kunst praxistheoretisch zu bestimmen. Dabei wird sich nicht nur herausstellen, dass sich die soziale Funktion des Ästhetischen nicht ohne einen Wahrnehmungs- und Formbegriff verstehen lässt. Die relative Autonomie der Kunst ist zudem auf die relative Freiheit des Subjekts angewiesen.

Ausgangspunkt für diese Überlegungen ist erstens die These, dass die kollektiv geteilten Wahrnehmungsschemata von den Gestaltungsformen der sozio-materiellen Lebenswelt bedingt werden. Wahrnehmung meint hier keine bloß sinnliche Aktivität, die sich von Prozessen des Denkens und Handelns kategorial unterscheiden ließe, sondern schließt sinnstiftende Differenzierungsleistungen und einen leiblichen Praxisvollzug unweigerlich mit ein.

Genau diese Verschränkungen zwischen den formalen Eigenschaften der äußeren Welt, dem inkorporierten Wahrnehmungswissen und den sozio-kulturellen Denk- und Handlungsweisen, so die zweite These, bilden die Grundlage oder das Material der künstlerischen Praxis.¹ Denn erst in Bezug auf die bestehende ›Topologie² der Formen‹ können ästhetische Formen entwickelt werden, die die sinnli-

-
- 1 Auch wenn im Folgenden der Einfachheit halber öfters von der ›künstlerischen Praxis‹ oder ›Kunst‹ die Rede ist, soll ausdrücklich betont werden, dass das Ästhetische nicht auf Kunst im Sinne des modernen westlichen Kunstverständnisses beschränkt wird. Auch Dinge oder Erscheinungen, die üblicherweise nicht zur Kunst gezählt werden (wie Design, Musikvideos, Serien oder Kunsthandwerk), können relativ autonom sein und umgekehrt sammeln sich im professionellen Kunstfeld allerlei Erzeugnisse an, denen zwar umstandslos ein Kunststatus zugesprochen wird, die aber keine ästhetische Qualität im hier gemeinten Sinne aufweisen.
 - 2 Der Begriff der Topologie leitet sich aus der mathematischen Geometrie ab und bezeichnet die räumliche Lagebeziehung zwischen einzelnen Elementen. Auch wenn Foucault im Unterschied zu bspw. Gilles Deleuze oder Jacques Lacan den Begriff der Topologie selbst nicht

che Ordnung der bestehenden Dispositive transformieren und die damit verbundenen Perzeptionsgewohnheiten herausfordern können. Indem ästhetische Formen über das Vorgesehene hinausgehen, offenbaren sie nicht nur die unreflektierten Grenzen der eigenen Wahrnehmungsschemata, sie verlangen zugleich dem Subjekt ab, diese im konkreten Wahrnehmungsvollzug reflexiv zu bearbeiten. Ästhetisch wahrzunehmen bedeutet daher nicht nur (bzw. nicht immer und nicht notwendigerweise), durch den Akt der Kontemplation aus den gesellschaftlichen Wahrnehmungs-, Wissens- und Praxisordnungen temporär auszutreten³ – was strenggenommen gar nicht möglich wäre. Im ästhetischen Wahrnehmungsvollzug werden die historisch und kulturell spezifischen Bedingungen dieser Ordnungen vielmehr selbst kontemplativ.

Daran schließt drittens die Annahme an, dass die politische Funktion der Kunst nicht allein in den gewählten Sujets begründet liegt, sondern auch mit der formalen Behandlung eben dieser Sujets zu tun hat: Erst wenn die Kunst die Bedingungen für das In-Erscheinungtreten der Elemente und Instanzen der Dispositive durchdringt (inklusive der Institution ›Kunst‹ und der als ›politisch‹ gerahmten Inhalte), kann sie historische, soziale und politische Zusammenhänge ästhetisch erfahrbar machen, die von den kollektiven Wahrnehmungsschemata bislang nicht erfasst worden sind.

zentral verwendet hat, hat er sich in den Kultur- und Medienwissenschaften dennoch als Begriff durchgesetzt, um die Relationen und räumliche Verteilung der heterogenen Elemente des Dispositivs zu beschreiben. Zum Topologiebegriff in den Kulturwissenschaften siehe etwa Stephan Günzel: »Raum – Topographie – Topologie«, in: ders. (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld 2007, S. 13-29. Auch George Kubler verwendet den Topologie-Begriff um kulturell spezifische Formsequenzen zu beschreiben (George Kubler: *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven 1962, S. 34).

- 3 Sowohl Pierre Bourdieu als auch Jacques Rancière reduzieren die ästhetische Erfahrung im Anschluss an eine verkürzte Lesart von Kants *Kritik der Urteilskraft* auf einen »interesselosen Blick« bzw. eine bloße Kontemplation. Während Bourdieu den »reinen Blick« jedoch als eine perfide Distinktionsstrategie der bürgerlichen Klasse entlarvt, die letztlich zu einer Reproduktion von sozialer Ungleichheit beiträgt (Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a.M. 1982, S. 17ff.), räumt Rancière der ästhetischen Kontemplation insofern ein emanzipatorisches Potential ein, als sie die Produktions- und Verwertungslogik der kapitalistischen Gesellschaftsordnung unterbricht. Letzteres macht er u.a. an der »freien Untätigkeit« des Handwerkers fest, der seine Arbeit zugunsten eines nicht zweckgerichteten Umherschweifens des Blicks unterbricht (Jacques Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2009, S. 75) Siehe dazu auch Jens Kastner: *Der Streit um den ästhetischen Blick. Kunst und Politik zwischen Pierre Bourdieu und Jacques Rancière*, Wien 2012, sowie Ines Kleesattel: »Ästhetische Distanz. Kritik des unverständlichen Kunstwerks«, in: Jens Kastner/ Ruth Sonderegger (Hg.): *Pierre Bourdieu und Jacques Rancière. Emanzipatorische Praxis denken*, Wien 2014, S. 63-93. Kleesattel spannt darüber hinaus einen Bogen zu Adorno.

Daraus folgt nicht nur, dass das politische Potential von Kunst mit der »relativen Autonomie«⁴ der ästhetischen Form untrennbar verknüpft ist. Es ist darüber hinaus anzunehmen, dass eine Kritik des »Macht-Wissens« (Foucault) nur dann politisch wirksam werden kann, wenn sie der bestehenden Topologie der Formen und den kollektiven Wahrnehmungsschemata auch auf formaler Ebene entgegentritt.

1. Soziologische Ästhetikbegriffe

Eine praxistheoretische Perspektive, die ausgehend von der sozio-materiellen Bestimmung kollektiver Wahrnehmungsschemata das gesellschaftskritische Potential ästhetischer Formen herauszuarbeiten sucht, grenzt sich von drei gängigen sozial- und gesellschaftstheoretischen Ästhetikbegriffen ab:

Erstens wendet sie sich gegen eine einseitige Soziologisierung der Ästhetik, wie sie etwa von Pierre Bourdieu in seiner »Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft«⁵ entworfen und in der Kunstsoziologie nach wie vor diskutiert wird. Ausgehend von Kants Bestimmung der ästhetischen Erfahrung als einem »interesselosen Wohlgefallen«, das die Erkenntniskräfte in ein »freies Spiel« versetzt, merkt Bourdieu an, dass das Vermögen zu einem »reinen Blick« soziologisch gesehen keinesfalls voraussetzungslos sei, sondern sowohl ökonomisches als auch kulturelles Kapital erfordere. Mehr noch: Das Postulat der ästhetischen Autonomie, so Bourdieu, zielle lediglich auf einen Distinktionsgewinn der Bourgeoise gegenüber den unteren Klassen ab. In diesem Sinne trägt Kunst nicht zur Emanzipation und Selbstvergewisserung des freien Subjekts bei, sondern führt im Gegenteil zur Erhaltung und Verfestigung von Klassenstrukturen. So wichtig es nach wie vor ist, die sozialen Exklusionseffekte der *Kunstinstitutionen* im Blick zu behalten, greift Bourdieus soziologische Kritik der Ästhetik jedoch in zweifacher Weise zu kurz: Indem er den »reinen Blick« als bloß projektive Haltung der distinktionsbewussten Bourgeoise abtut und dabei auf eine nähere Betrachtung der künstlerischen Arbeiten

4 Wie im Folgenden noch näher herauszuarbeiten sein wird, meint »relative Autonomie«, dass das Ästhetische nicht im strengen Sinne autonom, d.h. allen gesellschaftlichen Zwängen entzogen ist, wie es die Autonomieästhetik in ihrer radikalsten Form vertritt, sondern ihr autonomes Potential gerade *in Relation* zu den bestehenden Dispositiven entfaltet. Eine streng autonomieästhetisch argumentierende Position findet sich in verschiedenen Spielarten – wie etwa im *l'art pour l'art* und Ästhetizismus des 19. Jahrhunderts oder in Clement Greenbergs Modernismus der 1950er Jahre. Auch Adorno wurde oftmals eine strikte Autonomieästhetik unterstellt. Hier wird hingegen eine Lesart von Adornos Negativitätsästhetik verfolgt, die demgegenüber die notwendige gesellschaftliche Bedingtheit und Historizität von Ästhetik betont.

5 Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, 1982, S. 17ff.

und ihrer Rezeptionsästhetischen Implikationen verzichtet, bleibt er nicht nur hinter dem eigenen Anspruch zurück, die externe Analyse der sozialen Bedingungen von Kunstproduktion und -rezeption mit einer internen Analyse des Kunstwerks kombinieren zu wollen.⁶ Wie Juliane Rebentisch anmerkt, entgeht ihm darüber hinaus, dass sowohl die Kunstproduktion als auch die anschließende theoretische Neubestimmung der ästhetischen Autonomie seit den 1960er Jahren längst nicht mehr von der Vorstellung eines ahistorischen »transzendentalen Subjekts« getragen wurde, geschweige denn von dem Ideal eines weltabgewandten Ästhetizismus, der ohnehin eher als ein philosophisches Missverständnis zu werten ist.⁷

Im Zuge des allgemeinen *Material* und *Practice Turn* in den Sozial- und Kulturwissenschaften der letzten Dekaden wurde insbesondere ersteres Versäumnis der Bourdieu'schen Kunstsoziologie – die mangelnde Berücksichtigung der künstlerischen Arbeit – ins Auge gefasst. Dabei wurde jedoch ein ungleich breiterer Ästhetikbegriff angelegt: Im Anschluss an die *Science and Technology Studies* (insbesondere Bruno Latours *Actor-Network Theory*), die Phänomenologie sowie den Pragmatismus wurde das Kunstwerk als ein sozialer Aktant (Latour) rekonzeptualisiert, der aufgrund seiner spezifischen Materialität und sinnlichen »Affordanzen« (James J. Gibson) interobjektive Wahrnehmung- und Praxisvollzüge anregt.⁸ Das Hauptaugenmerk dieser Ansätze liegt dabei auf der ethnographischen Mikroanalyse von konkreten sinnlichen Interaktionen, weniger jedoch auf Fragen der ästhetischen

-
- 6 So heißt es etwa in *Die Regeln der Kunst* in Bezug auf die Kunstproduktion: »Der eigentliche Gegenstand der Wissenschaften vom Kunstwerk ist daher die Beziehung zwischen zwei Strukturen: der Struktur der objektiven Beziehungen zwischen den Positionen innerhalb des Produktionsfeldes (und den sie einnehmenden Produzenten) und der Struktur der objektiven Beziehungen zwischen den Positionierungen im Raum der Werke.« (Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a.M. 1999, S. 369) Wie aus diesem Zitat schon ersichtlich wird, zählt er zu diesen »externen« objektiven Strukturen jedoch nicht die allgemeinen sozio-materiellen Bedingungen der modernen Gesellschaft. Demgegenüber hat T.J. Clark u.a. in *The Painting of Modern Life* aufgezeigt, dass etwa Edouard Manets »symbolische Revolution« (Bourdieu) nicht nur von den internen Verteilungskämpfen des autonomen Kunstfelds bedingt wurde, sondern auch von den veränderten industriellen Ding- und Bildwelten und urbanen gesellschaftlichen Ordnungen (Timothy James Clark: *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, London 1985).
 - 7 Siehe dazu Juliane Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, S. 165ff. Zur Veränderung der »Regeln der Kunst« seit den 1950er Jahren siehe auch Nina Tessa Zahner: *Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 2006.
 - 8 Siehe beispielsweise Sophia Krzys Acord, Tia Denora: »Culture and the Arts: From Art Worlds to Arts-in-Action«, in: *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science* 619/1 (2008), S. 223-237; Georgina Born: »The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production«, in: *Cultural Sociology* 4/2 (2010), S. 171-208; oder: Christiane Schürkmann: *Kunst in Arbeit. Künstlerisches Arbeiten zwischen Praxis und Phänomen*, Bielefeld 2017.

Autonomie. Zwar wird das ästhetische Wahrnehmen als eine bestimmte, vielleicht auch besonders aufmerksame oder professionalisierte Form des sinnlichen Wahrnehmungsvollzugs verstanden, nicht aber – wie hier argumentiert werden soll – als eine Erfahrung, die potentiell eine reflexive oder kritische Haltung gegenüber den kollektiv geteilten Wahrnehmungsschemata provoziert.

Ein ähnlich breiter Ästhetikbegriff findet sich auch in den jüngeren soziologischen Debatten um die umfassende Ästhetisierung aller Lebensbereiche in der spätmodernen Gesellschaft. Ästhetik wird in diesem Kontext als eine kulturelle und ökonomische Aufwertung und Intensivierung selbstbezüglicher, sinnlicher Erfahrungen und Affizierungen verstanden, die sich u.a in einer Individualisierung des Konsums, einer zunehmenden Medialisierung des Alltags oder der steten Ausweitung der Erlebnis- und Kreativökonomie manifestiert.⁹ Chiapello/Boltanski¹⁰ führen diese Entwicklung darauf zurück, dass der Neoliberalismus die klassische »Künstlerkritik«, die den entfremdenden Effekten der modernen Zweck-Mittel-Rationalität die Forderung nach Freiheit und Authentizität entgegenstellte, in sich aufgenommen und für die eigenen Zwecke moduliert habe. Zwar ist nicht zu leugnen, dass es in der Moderne zwischen der kapitalistischen Marktlogik und dem künstlerischen Feld immer schon Affinitäten gegeben hat und dass sich diese Überschneidungen in den letzten Dekaden in manchen Subfeldern und institutionellen Formaten sicherlich noch intensiviert haben. Aber dennoch greift die Diagnose einer nahtlosen Verschmelzung von Ästhetik und neoliberaler Ökonomie (sei sie nun von der Kunst selbst heraufbeschworen oder nicht) insofern zu kurz, als erstens künstlerische Gesellschaftskritik die eigenen ökonomischen und institutionellen Produktions- und Rezeptionsbedingungen durchaus mitreflektiert hat¹¹ und zweitens die ästhetische Erfahrung nicht mit einem intensiven sinnlichen und affektiven Erleben, einem selbstbezüglichen Wahrnehmungsvollzug oder einer gesteigerten Aufmerksamkeit für formale Zusammenhänge schlicht gleichzusetzen ist. All diese Aspekte können zwar auf die ein oder andere Weise eine Rolle spielen, wie jedoch Peter Osborne im Anschluss an Adorno betont hat, zeichnet sich die Autonomie der zeitgenössischen postkonzeptuellen Kunst gerade dadurch

9 Siehe dazu etwa: Fredric Jameson: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London 1991; Scott Lash, John Urry: *Economies of Signs and Space*, London 1994; Andreas Reckwitz: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Weilerswist 2006, S. 500–680 sowie Andreas Reckwitz: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin 2012.

10 Luc Boltanski, Ève Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2003.

11 Hierfür sind insbesondere die Arbeiten der Institutionskritik und der Kontextkunst exemplarisch. Siehe dazu etwa Alexander Alberro, Blake Stimson (Hg.): *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, Cambridge, Mass 2009; John C. Welchman (Hg.): *Institutional Critique and After*, Zürich 2006.

aus, dass sie einen »anti-ästhetischen« Gebrauch von den ästhetischen Materialien macht.¹² Doch wodurch unterscheidet sich nun diese anti-ästhetische Ästhetik künstlerischer Formen von der neoliberalen Ästhetisierung, wenn beide letztlich einem Innovations- und Differenzimperativ folgen? Juliane Rebentisch gibt eine erste Antwort: Während die sinnlichen Innovationen im Bereich der Waren- und Konsumwelt kommensurabel und damit »funktional« bleiben, verweigert sich die ästhetische Innovation des Künstlerischen letztlich einer einfachen Aneignung.¹³ Auch wenn hier nicht davon ausgegangen wird, dass das Ästhetische auf den Bereich der Bildenden Kunst oder das moderne Kunstfeld beschränkt ist (eine solche Verengung könnte beispielsweise gar nicht außer-europäische Ästhetiken begreifen), lässt sich mit den Begriffen des Anti-Ästhetischen bzw. der Inkommensurabilität dennoch eine Unterscheidung treffen: Während die rein ökonomisch ausgerichtete Ästhetisierung nur solche Differenzen zulässt, die sich für einen passiven Differenzkonsum eignen, bezieht die künstlerischen Arbeit auch potentiell konflikthafte Formen oder »anti-ästhetische« Aspekte ein, die der*dem Rezipient*in eine veränderte Wahrnehmungshaltung abverlangen. Dabei ist keinesfalls ausgeschlossen, dass beispielsweise auch Design oder popkulturelle Phänomene, die von der Kritischen Theorie grosso modo der »Kulturindustrie« zugeschlagen wurden, ein Transformationspotential in sich bergen – im Gegenteil ist vielmehr anzunehmen, dass letztliche alle Medien in Abhängigkeit von ihren jeweiligen Produktions- und Rezeptionsbedingungen je spezifische ästhetische Formen hervorbringen können.

Um dies genauer zu begründen soll es im Folgenden zunächst um den Zusammenhang von Praxis und Wahrnehmung gehen.

2. Die Topologie der Formen und das implizite Wahrnehmungswissen

Eine praxistheoretische Grundannahme besagt, dass sich soziale Ordnungen und Machtverhältnisse weder auf objektive Strukturen noch auf subjektive Handlungsentscheidungen zurückführen lassen, sondern von weitgehend unbewusst ausgeführten körperlichen (Alltags-)Praktiken getragen werden.¹⁴ Diese Praktiken beruhen auf einem kollektiv geteilten impliziten »Körper- oder Praxiswissen«, das das

12 Peter Osborne: *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*, London/New York 2013, S. 48.

13 Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst*, 2013, S. 114.

14 Für einen Überblick siehe Andreas Reckwitz: »Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive«, in: *Zeitschrift für Soziologie* 32/4 (2003), S. 282–301 sowie Hilmar Schäfer (Hg): *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm*, Bielefeld 2016.

Subjekt vor dem Hintergrund seiner sozialen Daseinsbedingungen ausbildet. Soziale Strukturen stabilisieren sich also dadurch, dass sie von den Subjekten zunächst inkorporiert und dann in den eigenen Praktiken reproduziert werden.¹⁵ Das bedeutet jedoch nicht, dass alle Praktiken von vornherein vollständig determiniert sind – im situativen Praxisvollzug kann es stets zu zufälligen Veränderungen, Missgeschicken oder Inkohärenzen kommen, die eine spontane Improvisation erfordern. Wie im folgenden Kapitel noch näher erläutert wird, verfügt das Subjekt zudem über eine »relative Freiheit« – das heißt, dass es das inkorporierte Praxiswissen auch dazu nutzen kann, gegenüber den eigenen Daseinsbedingungen eine kritische Haltung einzunehmen und andere Praktiken einzuüben.¹⁶

Für die praxistheoretische Bestimmung des Ästhetischen ist darüber hinaus die Annahme entscheidend, dass jede Praxis notwendigerweise mit einem Wahrnehmungsvollzug verbunden ist. Das bedeutet, dass jedes implizite Praxiswissen immer auch ein implizites Wahrnehmungswissen enthält.¹⁷ Der Begriff des »impliziten Wahrnehmungswissens« korrespondiert prinzipiell mit Kants erkenntnistheoretischer Grundthese, dass die Welt nicht »an sich« wahrnehmbar ist, sondern dem Subjekt nur über die Syntheseleistungen der »Anschauungsformen« und der »Einbildungskraft« vermittelt erscheint.¹⁸ Im Unterschied zu Kants Transzendentalphilosophie geht die Praxistheorie jedoch nicht davon aus, dass grundsätzlich alle Subjekte mit denselben apriorischen Erkenntniskräften ausgestattet sind. Bereits Maurice Merleau-Ponty, der zu den Vordenkern der Praxistheorie zählt, hat in seiner Leibphänomenologie herausgearbeitet, dass das Subjekt erst durch die konkreten *praktischen* Herausforderungen, die die Welt an seinen Leib heranträgt, so etwas wie historisch spezifische Anschauungsformen ausbildet. Dieses leiblich eingeübte Wahrnehmungswissen, das sich im Verlauf der Sozialisation zu einem

-
- 15 In diesem Sinne definiert Bourdieu den Habitus als »System dauerhafter und übertragbarer *Dispositionen*, als strukturierte Strukturen, die wie geschaffen sind, als strukturierende Strukturen zu fungieren, d.h. als Erzeugungs- und Ordnungsgrundlagen von Praktiken und Vorstellungen.« (Pierre Bourdieu: *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt a.M. 1993, S. 98)
- 16 Zur Instabilität von Praxis siehe auch Hilmar Schäfer: *Die Instabilität der Praxis. Reproduktion und Transformation des Sozialen in der Praxistheorie*, Weilerswist 2013.
- 17 Der Aspekt der Wahrnehmung wurde jedoch von der Praxistheorie erst in jüngerer Zeit systematisch aufgearbeitet. Siehe dazu bspw. Sophia Prinz: *Die Praxis des Sehens. Über das Zusammenspiel von Körpern, Artefakten und visueller Ordnung*, Bielefeld 2014; die Beiträge von Reckwitz, Prinz und Göbel in: Schäfer: *Praxistheorie*, 2016, S. 163–220; sowie Hanna Katharina Göbel, Sophia Prinz (Hg.): *Die Sinnlichkeit des Sozialen. Wahrnehmung und materielle Kultur*, Bielefeld 2015.
- 18 Kant entwickelt diesen Gedanken im Abschnitt über die »transzendente Ästhetik« in der *Kritik der reinen Vernunft*: Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*. Nach der ersten und zweiten Originalausgabe, Hamburg 1998, S. 97–127 (B33–73).

kohärenten und relativ stabilen »Körperschema« verdichtet,¹⁹ erlaubt dem Subjekt, in den verschiedensten Situationen das sinnliche Rauschen des Wahrnehmungsfeldes intuitiv in positiv wahrgenommene, d.h. identifizierbare und handhabbare »Gestalten« auf der einen und bloß mitwahrgenommene oder ausgeblendete Hintergründe auf der anderen Seite aufzuteilen.²⁰ Dabei wird die klassische Differenzierung von passivem Wahrnehmen und aktivem Denken insofern aufgehoben, als dem praktischen Wahrnehmungsvollzug selbst schon eine vorprädikative Sinnstiftung zugeschrieben werden muss. Das leibliche Subjekt »kann« demnach praktisch-perzeptiv mit der Welt umgehen, auch wenn es nicht über sein Tun explizit reflektiert.²¹

Für den Verlauf der weiteren Argumentation ist zudem wichtig, dass das implizite Wahrnehmungswissen gerade weil es in Auseinandersetzung mit der konkreten sozio-materiellen Welt ausgebildet wird, notwendigerweise historisch, kulturell und sozial variabel ist. Die Welt erscheint somit nicht allen Subjekten in gleicher Weise – *Wie* und *Was* die*der Einzelne jeweils wahrnimmt bzw. wahrnehmen kann, wird vielmehr von den konkreten Dispositiven bedingt, in die es hineingeworfen wurde.²²

In diesem Sinne spricht etwa Pierre Bourdieu im Anschluss an Merleau-Ponty von den klassenspezifischen »Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata« der sozialen Akteure²³ und auch beim frühen Foucault finden sich erste Ansätze, neben der diskurstheoretischen Begründung des »Sagbaren« die historischen

-
- 19 Sowohl Bourdieu als auch Merleau-Ponty gehen davon aus, dass das Subjekt seinen primären Habitus bzw. seine Ur-gewohnheiten nicht ohne Weiteres abschütteln kann, auch wenn sich die sozio-kulturellen und sozio-materiellen Bedingungen seines Lebens ändern. Allerdings bleibt es stets lernfähig und damit grundsätzlich offen für ein anderes Wahrnehmungs- und Praxiswissen. Siehe dazu etwa Sophia Prinz: »Das unterschlagene Erbe. Merleau-Pontys Beitrag zur Praxistheorie«, in: Thomas Bedorf u.a. (Hg.): *Phänomenologie und Praxistheorie* (Gastherausgeber Schwerpunkt), *Phänomenologische Forschungen* 2/2017, S. 73-88, hier S. 79f.
- 20 Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, S. 35, 51. So heißt es etwa auch in *Das Kino und die neue Psychologie*: »Das Aussehen der Welt würde für uns erschüttert, wenn es uns gelänge, die Zwischenräume zwischen den Dingen als Dinge zu sehen – zum Beispiel den Raum zwischen den Bäumen auf der Straße – und umgekehrt die Dinge selbst – die Straßenbäume – als Hintergrund. Genau das passiert in den Vexierbildern.« (Maurice Merleau-Ponty: »Das Kino und die neue Psychologie«, in: ders.: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 2003, S. 29-46, hier S. 30).
- 21 Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 1966, S. 58. In diesem Sinne bezeichnet Merleau-Ponty den wahrnehmenden Leib auch als »Erkenntnisorganismus« oder »Erkenntniswerkzeug« (ebd., S. 273, 403).
- 22 Eine solche Perspektive ist im Prinzip bei Maurice Merleau-Ponty, der u.a. Husserls Begriff der Lebenswelt aufnimmt, bereits angelegt. Allerdings interessiert er sich weniger für die historische und kulturelle Bedingtheit als für die allgemeine Struktur von Wahrnehmung.
- 23 Bourdieu: *Sozialer Sinn*, 1993, S. 101.

Bedingungen des »Sichtbaren« zu bestimmen.²⁴ Letzteres wurde u.a. von Friedrich Kittler in eine materialistische Medienarchäologie überführt²⁵, und ebenso kann Jacques Rancières Konzept einer »Aufteilung des Sinnlichen« als eine wahrnehmungstheoretische Weiterentwicklung von Foucaults Machttheorie verstanden werden.²⁶ Allerdings lässt sich aus keiner der genannten Ansätze direkt ableiten, welche Rolle die *formalen* Aspekte der sozio-materiellen Daseinsbedingungen für die Herausbildung der kollektiv geteilten Wahrnehmungsschemata spielen. Während Bourdieu die Herausbildung des Habitus vornehmlich auf intersubjektive Beziehungen zurückführt und dabei die vermittelnde Funktion von Dingen, Bildern oder Medien weitgehend vernachlässigt,²⁷ hat Foucault in seinen späteren, im engeren Sinne praxistheoretischen Arbeiten, die sich mit dem Zusammenspiel von indirekter Regierung und Selbsttechnologien beschäftigen, den Aspekt der Wahrnehmung weitgehend fallengelassen. Selbst bei Rancière bleibt trotz Betonung der gesellschaftlichen und politischen Relevanz des Sinnlichen die soziale Bedingtheit der Wahrnehmung und die Praxis des Wahrnehmungsvollzugs seltsam unterbestimmt. Allein Kittlers Medienarchäologie zeigt auf, wie etwa das Sehen durch die »optischen Medien« geformt wird, nimmt dabei jedoch eine einseitige, mediendeterministische Lesart ein, ohne andere sozio-materielle Formen zu berücksichtigen oder der »relativen Freiheit« des wahrnehmenden Subjekts, die, wie zu zeigen sein wird, Grundlage der ästhetischen Erfahrung ist, genügend Raum zu geben.

Um also, wie angekündigt, die relative Autonomie der ästhetischen Form und die ästhetische Erfahrung praxistheoretisch bestimmen zu können, muss zunächst der Zusammenhang zwischen den sozio-materiellen Formen und den kollektiven Wahrnehmungsschemata näher bestimmt werden.

Ein erster Ausgangspunkt dafür ist die bereits von Foucault angedeutete Überlegung, dass sich die archäologische Umkehrung des Bedingungsverhältnisses zwischen Denken und Diskurs auf den Zusammenhang von Wahrnehmen und sozio-materiellen Formen übertragen lässt. Die perzeptive Syntheseleistung wird demnach nicht mehr dem Subjekt zugeschrieben, wie es sowohl bei Kant als auch bei Merleau-Ponty der Fall ist. Analog zu Foucaults Diskursbegriff, wonach das »historische Apriori« des Denkens in den »quasi-materiellen« Aussageformationen einer Zeit zu suchen ist,²⁸ müssen die Möglichkeitsbedingungen des Wahrnehmens

24 Siehe dazu ausführlich: Prinz: *Die Praxis des Sehens*, 2014, S. 51-105.

25 Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 1985; Friedrich A. Kittler: *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*, Berlin 2002; ähnlich: Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden 1996.

26 Siehe Jacques Rancière: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Frankfurt a.M. 2002, S. 48; Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2006.

27 Siehe dazu ausführlich: Prinz: *Die Praxis des Sehens*, 2014, S. 299-319.

28 Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M. 1981, S. 184ff.

vielmehr in den Ordnungen der empirischen Welt selbst gesucht werden. Während Foucault in der *Archäologie des Wissens* jedoch vorschlug, das historische Apriori des Sehens ebenfalls auf den Diskurs zurückzuführen,²⁹ soll im Folgenden die These vertreten werden, dass die empirische Welt zudem eine *formalästhetische* Ordnung aufweist, die das leibliche Subjekt durch wiederholte praktisch-perzeptive Auseinandersetzung in sein implizites Wahrnehmungswissen aufnimmt. Dieses Wahrnehmungswissen bildet wiederum die Grundlage dafür, dass sich das Subjekt in allen Praxiskontexten, die formal ähnlich organisiert sind, intuitiv zurechtfinden kann. Die historischen Bedingungen des Wahrnehmbaren sind somit in den Häufungen, Verteilungen und Regelmäßigkeiten, oder besser: der Topologie der empirischen Formenkonstellationen zu suchen.³⁰ Dabei ist davon auszugehen, dass sich die Topologie der Formen mit den anderen Ordnungen des Dispositivs – den Diskursen, Machttechnologien und Selbsttechnologien – zu einem sozialen »Tableau«³¹ verbindet. Formen sind folglich niemals neutral.³²

Der Begriff »Form« meint dabei nicht einfach die positiv bestimmbare Gestalt eines einzelnen Gegenstandes oder Körpers. Im Anschluss an die differenztheoretischen Überlegungen des späten Merleau-Ponty³³ oder Derridas Begriff der »Spur«³⁴ wird hier das Formwerden vielmehr als ein fundamentales Unterscheidungs geschehen verstanden, durch das die sozio-materielle Welt überhaupt erst

29 Ebd. 276f.

30 Dieser Ansatz schließt an Foucaults frühere Bildanalysen an, in denen er analog zu seiner Diskursanalyse nicht von dem Inhalt, sondern von der Komposition der Bilder ausgeht, um die Betrachter*innenposition zu bestimmen. Siehe dazu: Prinz: *Die Praxis des Sehens*, 2014, S. 57ff.

31 Der Begriff »Tableau« ist aus Lacans psychoanalytischer Theorie des »Blickregimes« (*le regard*) entnommen. Demnach wird die Welt durch das symbolisch geordnete Tableau zu sehen gegeben. Zugleich strebt das Subjekt danach, in das Tableau zu passen (Jacques Lacan: *Das Seminar. Buch 11. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Weinheim 1987, S. 101ff.).

32 Allein aus diesem Grund ist eine Trennung von Form und Inhalt nicht sinnvoll. Siehe dazu etwa auch Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1970, S. 210ff.

33 In seinem unvollendeten Spätwerk *Das Sichtbare und das Unsichtbare* geht Merleau-Ponty von der immanenzontologischen Annahme aus, dass das »Fleisch der Welt« zunächst als ungeordnetes »rohes Sein« vorliegt, in das die basalen Unterscheidungen zwischen Welt und Leib erst durch einen anonymen Strukturierungsprozess eingeführt werden (Maurice Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Gefolgt von Arbeitsnotizen*, München 1986).

34 Ähnlich wie Maurice Merleau-Ponty geht Jacques Derrida mit dem Begriff der (Ur-)Spur davon aus, dass Erscheinung und Bedeutung erst durch den Akt der Differenzsetzung entstehen können: »Es geht hier nicht um eine bereits konstituierte Differenz, sondern vor aller inhaltlichen Bestimmung, um eine reine Bewegung, welche die Differenz hervorbringt. *Die (reine) Spur ist die Differenz*. Sie ist von keiner sinnlich wahrnehmbaren, hörbaren oder sichtbaren, lautlichen oder graphischen Fülle abhängig, sondern ist im Gegenteil deren Bedingung.« (Jacques Derrida: *Grammatologie*, Frankfurt a.M. 1974)

in potentiell bedeutungstragende Einheiten gegliedert wird. Oder wie man im Anschluss an Rancière formulieren könnte: Die Setzung von differentiellen Formen ist eine Grundoperation der »Aufteilung des Sinnlichen«.

Genauso wie die gesellschaftlichen Strukturen insgesamt, die der ausgeführten Praktiken bedürfen, um sich zu reproduzieren, sind diese differentiellen Setzungen jedoch nie ein für alle Mal fixiert: Auch die Ordnung der Formen ist abhängig von der Aktivität wiederholter Formungspraktiken.

Mit dem differenztheoretischen Formbegriff ist zwangsläufig eine weitere Annahme verknüpft, nämlich dass sich sozio-materielle Formen niemals isoliert analysieren lassen, wie es mitunter in den Material Culture Studies passiert. Vielmehr muss stets das dynamische Zusammenspiel, d.h. die Rhythmen, Überlagerungen, Analogien, Übergänge, Begrenzungen und Resonanzen zwischen den verschiedenen formalen Elementen berücksichtigt werden. Dieses formale Beziehungsgeflecht verläuft quer zu den gewohnten sozial- und gesellschaftstheoretischen Einteilungen: Zum einen überschreitet es die klassischen Dichotomisierungen von Subjekt/Objekt, Körper/Technik, Natur/Kultur oder analog/digital. Das heißt, es umfasst so unterschiedliche Erscheinungen wie Körperoberflächen, digitale Interfaces, räumliche Demarkationen, Geräuschkulissen, pflanzliche Strukturen, Landschaften, technische Rhythmen, Schriftzüge, kollektive Bewegungsfiguren usw. Zum anderen macht die »Topologie der Formen« nicht bei wie auch immer gesteckten sozialen oder kulturellen Grenzen halt – sei es zwischen sozialen Klassen, »Milieus« oder Feldern oder gar zwischen »Epochen«, »Nationen« oder »Kulturräumen«. Auch wenn sich die formalen Ordnungen einzelner Praktikenkomplexe durchaus analytisch unterscheiden lassen, kommt es zwischen räumlich, zeitlich und sozio-kulturell disparaten Dispositiven immer wieder zu formalen Entsprechungen und Adaptionen.³⁵

Drittens ist anzunehmen, dass Materialität nicht einfach bloß eine passive Rolle gegenüber der aktiven Form einnimmt, wie im Anschluss an den aristotelischen Hylemorphismus vielfach kolportiert wurde, sondern sowohl direkt als auch indirekt am Formwerdungsprozess beteiligt ist.³⁶ Insbesondere die Entdeckung und

35 Diese transkulturelle und transhistorische Formenwanderung wurde in den letzten Jahren insbesondere von der Global Art History erforscht. Siehe etwa Kitty Zijlmans, Wilfried Van Damme (Hg.): *World Art Studies. Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam 2008; Elaine O'Brien (u.a.) (Hg.): *Modern Art in Africa, Asia and Latin America. An Introduction to Global Modernisms*, Malden, MA 2013; Monica Juneja, »A very civil idea ...«. Art History, Transculturation, and World-Making – With and Beyond the Nation«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 81 (2018), S. 461–485.

36 Tatsächlich ist die Verteilung von Aktivität und Passivität auch bei Aristoteles insofern nicht so eindeutig, als die Materialität selbst vorzeichnet, welche Form sich mit ihr realisieren lässt. Eine solche Perspektive auf die »Aktivität« des Materials wurde etwa von den Bergsonianern Henri Focillion und Gilbert Simondon weiter ausgebaut. Henri Focillion: *Das Leben der Formen*,

Verarbeitung neuer industrieller Werkstoffe wie Baumwolle, Stahl oder Gummi hat gezeigt, dass den Materialien aufgrund ihrer jeweiligen Beschaffenheit nicht nur bestimmte Funktionalisierungspotentiale inhärent sind, sondern auch ein Spektrum von Gestaltungs(un)möglichkeiten, die neue Differenzen und Verbindungen in die sozio-materielle Topologie der Formen einbringen können. Die Reproduktion der Formen ist somit nicht allein von den menschlichen Praktiken abhängig, sondern auch von der Aktivität und Eigenlogik der zum Einsatz gebrachten Materialien.

Mit Verweis auf Bruno Latours Actor-Network Theory³⁷ ist schließlich viertens zu berücksichtigen, dass die Beschaffung und Weiterverarbeitung von Materialien stets in größere sozio-kulturelle, ökonomische und ökologische Netzwerke und Praxiskomplexe eingebettet sind, die ihrerseits formale Effekte zeitigen: So haben etwa der massive Abbau natürlicher Rohstoffe in den Kolonien und die gewaltsamen Herrschaftsverhältnisse, die damit verbunden waren, die chemische Industrie, die neue Materialien erfindet,³⁸ die exponentielle Ausweitung des globalen Seehandels und der Kommunikationstechnologien, die Rationalisierung und Maschinisierung der Produktion sowie die Uniformität und schiere Fülle der industriell produzierten Waren zu einer buchstäblichen Transformation der modernen Lebenswelten beigetragen.³⁹

Zusammenfassend lässt sich somit festhalten, dass alle konkreten Dispositive eine dynamische, aber je spezifische Ordnung der Formen aufweisen. Damit ist nicht gemeint, dass alle Formen überall und in allen Aspekten konsistent sind – auch das Amorphe und der Zufall sind Teil der Dispositive – allerdings ist anzunehmen, dass bestimmte differentielle Aufteilungen, Formzusammenstellungen und Gestaltungsprozesse zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort eher wahrscheinlich sind als andere.⁴⁰

Göttingen 2019; Gilbert Simondon: *Die Existenzweise technischer Objekte*, Zürich 2012. Auch der New Materialism betont die Eigendynamik der nicht-menschlichen Materialität, arbeitet jedoch bislang nicht mit dem Formbegriff.

37 Siehe etwa Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt a.M. 2007.

38 Die Geschichte der chemischen Industrie hängt dabei insofern mit der Kolonialgeschichte zusammen, als bspw. in Deutschland die Entwicklung chemisch hergestellter Materialien gefördert wurde, um den Mangel an kolonialen Rohstoffen auszugleichen.

39 Dieser Zusammenhang wurde in jüngerer Zeit vor allem von der Materialästhetik untersucht, vgl. etwa Dietmar Rübel, Monika Wagner, Vera Wolff (Hg.): *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, Berlin 2005.

40 In diesem Sinne ist auch Georg Simmels These zu verstehen, dass liberale Gesellschaften zu asymmetrischen Formen tendieren, während sich in autokratischen Gesellschaften vor allem symmetrische Ordnungen finden lassen. Georg Simmel: »Soziologische Ästhetik«, in: ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1894-1900*. Gesamtausgabe, Bd. 5, Frankfurt a.M. 1992, S. 197-214.

Diese Ordnung der Formen, so die archäologische These, bildet das »historische Apriori« des impliziten Wahrnehmungswissens. Alle Subjekte, die in denselben Dispositiven sozialisiert wurden, bilden demnach ähnliche Wahrnehmungsschemata aus – ihnen erscheint die Welt nicht nur in ähnlicher Weise, sie neigen auch dazu, in ihren eigenen Formungs- und Gestaltungsprozessen eben jene Ordnung zu reproduzieren.

Diese im alltäglichen Praxisvollzug nicht explizit reflektierten Wahrnehmungsschemata werden jedoch dann herausgefordert, wenn sie mit Formkonstellationen konfrontiert werden, die sich nicht oder nicht ohne Weiteres in das Tableau des Dispositivs einfügen lassen.

3. Die ›relative Freiheit‹ des Subjekts und die ästhetische Konstellation

Bislang wurde das Verhältnis zwischen Dispositiv und Subjekt recht einseitig betrachtet: Die empirische Topologie der Formen wurde als die historische und sozio-materielle Bedingung kollektiv geteilter Wahrnehmungsschemata ausgewiesen, die ihrerseits solche Formungspraktiken und -prozesse begünstigen, die die bestehende Ordnung der Formen potentiell reproduzieren. Im Unterschied zu dieser latent deterministischen Lesart ist für die Frage des Ästhetischen jedoch relevant, dass die Praxistheorie grundsätzlich von einer ›relativen Freiheit‹ des Subjekts ausgeht. In diesem Sinne konstatiert etwa der späte Foucault, dass »Macht [...] nur über ›freie Subjekte‹ ausgeübt werden [kann], insofern sie ›frei‹ sind«. ⁴¹ Damit ist gemeint, dass die historischen Dispositive zwar in doppelter Hinsicht Praktiken erzeugen und zugleich begrenzen (einerseits indirekt als historisches Apriori des impliziten Praxiswissens und andererseits direkt über konkrete Machttechnologien), die tatsächlichen ausgeführten Praktiken, die die Subjekte vor diesem Hintergrund vollziehen, jedoch nicht vollständig vorschreiben können. Je nach Beschaffenheit der Dispositive verfügen die Subjekte demnach über ein mehr oder weniger breites Spektrum »verschiedene[r] Verhaltens-, Reaktions- oder Handlungsmöglichkeiten«. ⁴²

Wie Foucault im Anschluss an Kant betont, gehört zu diesen Möglichkeiten grundsätzlich auch die Praxis der Kritik. Die Subjekte können also ihr Praxiswissen dazu gebrauchen, eine kritische Distanz zu den Möglichkeiten und Grenzen eben jener Dispositive einzunehmen, in deren Kontext sie ihr Praxiswissen aus-

41 Michel Foucault: »Subjekt und Macht«, in: ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Band 4: 1980-1988, Frankfurt a.M. 2005, S. 269-294, hier S. 287.

42 Ebd.

gebildet haben. Als »Kunst nicht dermaßen regiert zu werden«⁴³ ist Kritik somit stets mit einer Selbst-Kritik oder -Reflexion verbunden. Dabei handelt es sich jedoch nicht um einen rein kognitiven Vorgang. Aufgrund des genuinen »Zur-Welt-Seins« (Merleau-Ponty) des leiblichen Subjekts ist die Kritik stets an eine konkrete Auseinandersetzung mit den Gegebenheiten der Welt gebunden – und sei es mit dem eigenen Körper oder dem eigenen Leben.⁴⁴ Das freiheitliche Handeln ist aus praxistheoretischer Sicht also kein voluntaristischer Akt, der das Bestehende nach Gutdünken verändern kann, sondern eine Praxis, die sich an den Ordnungen des Dispositivs abarbeiten muss, um sie übersteigen oder umgestalten zu können.⁴⁵

Vor diesem Hintergrund lässt sich nun die gesellschaftliche Funktion des Ästhetischen genauer in den Blick nehmen – und das nicht nur im Sinne einer »Ästhetik der Existenz«, wie sie von Foucault selbst anvisiert worden ist. Die von der Praxistheorie vorausgesetzte »relative Freiheit« des Subjekts, so die hier verfolgte These, findet ihr Pendant in der »relativen Autonomie« der ästhetischen Form: Es gibt also nicht nur auf Seiten der handelnden Subjekte, sondern auch auf Seiten der empirischen Ordnungen performative Setzungen, die die Reproduktionsschlaufen der Dispositive aktiv unterbrechen. Im Falle des Ästhetischen betreffen diese Setzungen die differentielle Ordnung der Formen.⁴⁶

Kunst macht sich folglich den Möglichkeitsraum der Formen zu Nutze, um andere Formen zu finden – Formen, die aufgrund ihrer qualitativen Differenz die Grenzen der bestehenden Dispositive verschieben, aber dennoch reflexiv auf sie bezogen bleiben. Ein solcher Begriff der ästhetischen Gestaltung orientiert sich an Theodor W. Adornos negativitätstheoretischer Einsicht, dass die Kunst einen Doppelcharakter besitzt: Sie ist sowohl »fait social« als auch autonom.⁴⁷ Im Unterschied zu kunstsoziologischen Ansätzen, die das Gesellschaftliche der Kunst vornehmlich

43 Michel Foucault: *Was ist Kritik?*, Berlin 1992, S. 12.

44 Auch Georg W. Bertram betont, dass die von der Kunst angestoßene Reflexionstätigkeit nicht rein kognitivistisch, sondern im Verhältnis zur alltäglichen Praxis zu verstehen ist (Georg W. Bertram: *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Berlin 2014, S. 83f.).

45 »Was also ist die Freiheit? Geboren werden heißt in eins, aus der Welt geboren werden und zur Welt geboren werden. Die Welt ist schon konstituiert, aber nie ist sie auch vollständig konstituiert. In der ersten Hinsicht sind wir von ihr in Anspruch genommen, in der zweiten offen für unendliche Möglichkeiten« (Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 1966, S. 514).

46 Diese Annahme folgt Peter Osbornes Einsicht, dass Kunst immer beides zugleich sein muss: wahrnehmbar und konzeptuell (Osborne: *Anywhere or Not at All*, 2013, S. 48). Im Unterschied zu Osborne, der im Anschluss an Kant das Wahrnehmen und Denken als je eigenständige Modi der Erkenntnis auffasst, gehen die hier angestellten Überlegungen von der leib- und praxistheoretischen These aus, dass schon die vorbegrifflichen, unbewusst ausgeführten Wahrnehmungs- und Praxisvollzüge sinnstiftend sind.

47 Adorno: *Ästhetische Theorie*, 1970, S. 16, 340.

in den sozialen Regeln der Kunstproduktion- und -rezeption suchen, geht es Adorno in erster Linie um die formale und materielle Dimension des Kunstwerks selbst: »Denn alles, was die Kunstwerke an Form und Materialien, an Geist und Stoff in sich enthalten, ist aus der Realität in die Kunstwerke emigriert und in ihnen seiner Realität entäußert: da wird es immer auch zu deren Nachbild.«⁴⁸ Die Kunst in ihrer Objekthaftigkeit steht somit nicht außerhalb der Dispositive⁴⁹ – auch sie kann auf keine anderen Ressourcen als die bestehende Ordnung der Formen zurückgreifen (und dazu gehören selbstverständlich auch die Formen des Kunstfeldes). Allerdings – und das ist der Unterschied zu alltäglichen Gegenständen oder Kunstmarkt-Kunst – trägt sie nicht (oder nicht unmittelbar) zur bloßen Reproduktion dieser Ordnung bei. Im Sinne einer Auslotung des Möglichkeitsraums, setzt sie stattdessen ausgewählte Versatzstücke der Dispositive so zueinander in Beziehung, dass *andere* differentielle Aufteilungen entstehen⁵⁰ und so das historisch spezifische Ineinandergreifen von Macht-Wissen, Selbsttechnologien und der Ordnung der Formen selbst einsichtig wird: »Form [des Kunstwerks, S.P.] wirkt als Magnet, der die Elemente aus der Empirie in einer Weise ordnet, die sie dem Zusammenhang ihrer außerästhetischen Existenz entfremdet, und nur dadurch mögen sie der außerästhetischen Essenz mächtig werden.«⁵¹ Das Moment des Konstellativen spielt somit in doppelter Hinsicht eine Rolle: auf der einen Seite bilden die formalen Elemente des Dispositivs und ihre jeweiligen Topologien die Ressource für die künstlerische Praxis, auf der anderen Seite kann das Ästhetische nur *in* der andersartigen Konstellation, das heißt durch das Verschieben oder Neuknüpfen von Beziehungen unter den Elementen entstehen. Die ästhetische Form reagiert somit nicht nur auf die einzelnen formalen Elemente des Dispositivs als solche, sondern auf die Art und Weise, wie diese zueinander (und zu dem Subjekt) in Verbindung stehen.⁵²

Ähnlich wie das ›relativ freie‹ Subjekt, das aufgrund seines inkorporierten Praxiswissens dazu in der Lage ist, eine kritische Haltung gegenüber den eigenen Möglichkeitsbedingungen einzunehmen, kann somit auch die Kunst der sozio-

48 Ebd., S. 158.

49 In diesem Sinne heißt es bei Adorno: »Nur als Dinge werden die Kunstwerke zur Antithesis des dinghaften Unwesens« (ebd., S. 250).

50 Auch Jacques Rancière sieht die Wirksamkeit der Ästhetik in einem »Dis-sens«, also einer mit dem Bestehenden konfligierenden Sinnlichkeit (Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*, 2009, S. 73f.).

51 Adorno: *Ästhetische Theorie*, 1970, S. 336.

52 So stellt etwa auch Bertram heraus, dass das Kunstwerk auf Konstellationen zurückgreift, die es aktualisiert (Bertram: *Kunst als menschliche Praxis*, 2014, S. 161). Während Bertram dabei die »generischen Konstellationen« des Kunstfeldes selbst meint – also die bereits existierenden künstlerischen Lösungen, auf die ein neues Kunstwerk reagiert –, wird hier die These vertreten, dass die Kunst darüber hinaus auch auf die außer-künstlerischen Formentopologien (negativ) zurückgreift.

materiellen Ordnung der Formen nur deshalb eine ästhetische Konstellation entgegenhalten, weil sie sich ihrer Mittel bedient.⁵³ In diesem Sinne ist also auch die Kunst ›relativ autonom‹.

Für Adorno liegt die gesellschaftliche Funktion dieser ›relativ autonomen‹ Kunst in einer konsequenten Gesellschaftskritik: die moderne Kunst sei als eine »gesellschaftliche Antithese zur Gesellschaft«⁵⁴, eine »bestimmte Negation einer bestimmten Gesellschaft«⁵⁵ oder gar »Widerstand«⁵⁶ und »Kritik von Praxis als der Herrschaft brutaler Selbsterhaltung inmitten des Bestehenden«⁵⁷ zu verstehen. Diese Antithese kann dabei nicht die Gestalt einer allgemein verständlichen ›Sozialkritik‹ annehmen, wie es in manchen Kunstpraktiken der 1990er Jahre üblich war, sondern muss sich auch von den etablierten (politischen) Kommunikations- und Repräsentationsformen *als solchen* distanzieren.⁵⁸

Auf den ersten Blick scheint Adornos Position dem Kritikbegriff von Foucault zu entsprechen: Auch Foucault ist darum bemüht, die Möglichkeit einer relativen Kritik gegenüber den bestehenden Dispositiven immanent zu begründen. Allerdings spricht sich Foucault im Unterschied zu Adorno nie generisch für eine Negation des »Bestehenden« oder »der Gesellschaft« aus. Im Anschluss an Kants Bestimmung der Aufklärung als »Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit«⁵⁹ geht es ihm vielmehr um eine konstruktive Arbeit an den historisch spezifischen Grenzen und Bedingtheiten unserer selbst: »Ich werde folglich das der kritischen Ontologie unserer selbst eigene philosophische *ethos* als eine historisch-praktische Eprobung der Grenzen, die wir überschreiten können, und damit als Arbeit von uns selbst an uns selbst, insofern wir freie Wesen sind, charakterisieren.«⁶⁰

53 Ein ähnliches Argument findet sich auch bei Adorno: »In seiner Differenz vom Seienden konstituiert das Kunstwerk notwendig sich relativ auf das, was es als Kunstwerk nicht ist und was es erst zum Kunstwerk macht« (Adorno: *Ästhetische Theorie*, 1970, S. 19).

54 Ebd., S. 19.

55 Ebd., S. 335.

56 Ebd., S. 336.

57 Ebd., S. 26.

58 Folglich heißt es in der *Ästhetischen Theorie*: »Die hermetischen Gebilde üben mehr Kritik am Bestehenden als die, welche faßlicher Sozialkritik zuliebe formaler Konzilianz sich befleißigen und stillschweigend den allerorten blühenden Betrieb der Kommunikation anerkennen.« (Adorno: *Ästhetische Theorie*, 1970, S. 215), siehe dazu auch Christian Krüger: »Überengagement«, in: Birgit Eusterschulte, ders., Judith Siegmund (Hg.): *Funktionen der Künste. Transformatorische Potentiale künstlerischer Praktiken*, Stuttgart 2021, S. 45–60.

59 Immanuel Kant: »Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?«, in: *Berlinische Monatsschrift* 12 (1784), S. 481–494, hier S. 481.

60 Michel Foucault: »Was ist Aufklärung?«, in: ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. 4: 1980–1988, Frankfurt a.M. 2005, S. 687–707, hier S. 703f.

Während Foucault selbst jedoch diesen Gedanken allein für eine alltägliche »Ästhetik der Existenz« durchspielt, die das körperliche Selbst und das eigene Leben zum Gegenstand von Gestaltungspraktiken macht,⁶¹ soll hier die Kunst oder besser: die ästhetische Form als ein Medium verstanden werden, das eine solche »historisch-praktische Erprobung« der Grenzen unseres von den gesellschaftlichen Dispositiven bedingten impliziten Wahrnehmungswissens impliziert. Dabei ist nicht davon auszugehen, dass sich der Subjektstatus von Künstler*innen und Betrachter*innen grundlegend voneinander unterscheidet. Sofern sie zur selben Zeit in denselben oder miteinander verbundenen Dispositiven sozialisiert wurden, verfügen sie über ein strukturell ähnliches Praxis- und Wahrnehmungswissen, das lediglich hinsichtlich ihrer jeweiligen intersektional zu bestimmenden Position innerhalb des »Sozialraums« (Bourdieu) divergiert. Das bedeutet, dass die einzelnen Subjekte aufgrund ihrer je unterschiedlichen sozialen Positionen das soziale Tableau zwar nicht gleichermaßen wahrnehmen, dass es aber durchaus eine Reihe von Elementen und Beziehungsmustern innerhalb der formalen Topologie der Gesellschaft gibt, die von den meisten intuitiv erkannt und mit bestimmten Praktiken und Wissensordnungen assoziiert werden. In der künstlerischen Arbeit können diese Elemente Teil einer neuen Konstellation werden. Voraussetzung dafür ist, dass sie ausgewählt, neu konfiguriert und ggf. umgeformt werden. Für das Gelingen einer ästhetischen Form ist dabei entscheidend, dass die Neu-Konstellation der ausgewählten Material- und Formfragmente das Potential mitbringen, als »Kristallisationen« (Adorno) der im alltäglichen, routinierten Wahrnehmungsvollzug nur unbewusst mit-wahrgenommen »Topologie der Formen« erscheinen zu können. Dazu müssen sie beides können: an das implizite Wahrnehmungswissen der Betrachter*innen rühren, zugleich aber eine qualitative Differenz einführen, die sich nicht mehr oder nicht ohne Weiteres von dem bislang eingeübten Wahrnehmungswissen erfassen lässt. Diese qualitative Differenz muss dabei nicht notwendigerweise mit einer radikalen Ablehnung des Bestehenden verbunden sein, wie es Adorno voraussetzt. Im Anschluss an Georg W. Bertram lässt sich demgegenüber argumentieren, dass eine ästhetische Erprobung der historischen Grenzen des Wahrnehmbaren auch zu einer Betonung, Steigerung oder Neugewichtung bestimmter, vormals eventuell marginalisierter Aspekte oder Zusammenhänge führen kann.⁶²

61 In einem späten Interview heißt es dementsprechend: »Was mich erstaunt, ist die Tatsache, dass in unserer Gesellschaft die Kunst zu etwas geworden ist, das nur mit den Objekten und nicht mit den Individuen oder mit dem Leben in Beziehung steht, und auch, dass die Kunst ein spezialisierter Bereich ist, betrieben von Experten, nämlich den Künstlern. Aber könnte nicht das Leben eines jeden Individuums ein Kunstwerk sein? Warum sind eine Lampe oder ein Haus ein Kunstwerk und nicht das Leben?« Michel Foucault: »Zur Genealogie der Ethik: Ein Überblick über die laufende Arbeit«, in: ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. 4: 1980-1988, Frankfurt a.M. 2005, S. 747-776, hier S. 757f.

62 Siehe dazu etwa: Bertram: *Kunst als menschliche Praxis*, 2014, S. 146.

Um zu den zugrundeliegenden Mustern und Regelmäßigkeiten des Tableaus vorzudringen und die entsprechenden Elemente ausfindig zu machen, bedarf es auf Seiten der Künstler*innen des Vermögens, sich von dem eigenen impliziten Praxis- und Wahrnehmungswissen zu distanzieren. Dazu müssen sie allerdings keine Genies sein, wie es in der klassischen Kunsttheorie unterstellt wurde, sondern – ähnlich wie Ethnograf*innen oder Phänomenolog*innen – gelernt haben, das »Eigene zu befremden«.⁶³ Paradoxerweise haben also Künstler*innen die »historisch-praktische Erprobung der Grenzen« ihres Wahrnehmungs- und Denkvermögens zum Teil ihres feldspezifischen Praxiswissens gemacht.⁶⁴ In diesem Sinne ist Adornos These zuzustimmen, dass die künstlerische Arbeit selbst gesellschaftlichen Produktivkräften gehorcht⁶⁵ und sich die ästhetische Form somit gewissermaßen »durchs Individuum hindurch« realisiert. Allerdings ist den Künstler*innen mehr relative Gestaltungsfreiheit zuzugestehen als es Adorno tut, der sie als bloßen »Grenzwert, ein Minimales« bezeichnet, »dessen das Kunstwerk bedarf, um sich zu kristallisieren«.⁶⁶

Während die Künstler*innen eine kritisch-distanzierende Haltung gegenüber dem Bestehenden einnehmen müssen, um eine ästhetische Form zu finden, wird umgekehrt das Wahrnehmungs- und Praxiswissen der Betrachter*innen durch die Konfrontation mit dem Ästhetischen herausgefordert. In der Kunst begegnen sie Elementen, die sie (implizit) wiedererkennen (wieder-sehen, wieder-hören etc.), die sich aber aufgrund ihres Kontexts oder ihrer qualitativen Differenz nicht mit einem gewohnten Wahrnehmungs- und Praxisvollzug erfassen lassen. Nach Christoph Menke, der im Anschluss an Adorno den »Rätselcharakter« der Kunst hervorhebt, stellt somit das Kunstwerk den Prozess des Verstehens auf Dauer: Auf der einen Seite zeigt es an, dass es *etwas* zu verstehen gibt, auf der anderen Seite lässt sich dieses *etwas* aber mit den alltäglichen Verstehensroutinen nicht erfassen. Diese irritierende Diskrepanz, so die Annahme, erfordert eine wiederholte Auseinandersetzung mit dem Material des Kunstwerks, das sich jedoch stets der

63 Siehe dazu: Stefan Hirschauer: »Ethnografisches Schreiben und die Schweigsamkeit des Sozialen«, in: *Zeitschrift für Soziologie* 30/6 (2001), S. 429–451.

64 Auch Merleau-Ponty stellt am Beispiel von Cézanne heraus, dass die Malerei der modernen Künstler*innen insofern der Phänomenologie ähnele, als auch sie darauf abzielt, die eingeübten Wahrnehmungsschemata zu suspendieren und das »Zur-Welt-Sein« des Wahrnehmens offenzulegen (Maurice Merleau-Ponty: »Das Auge und der Geist«, in: ders.: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 2003, S. 275–317, hier S. 284, 287). Während Merleau-Ponty damit jedoch meinte, dass Künstler*innen zu einem quasi primordialen »vormenschlichen« Zustand zurückkehren, wird hier eine solche künstlerische Auslotung mit Foucault streng historisch-situativ gedacht.

65 Adorno: *Ästhetische Theorie*, 1970, S. 350.

66 Ebd., S. 250.

Überführung in eine kohärente Bedeutung widersetzt.⁶⁷ Anders als Menke, der einen latent kognitivistischen Verstehensbegriff vertritt, soll hier jedoch der körperliche Wahrnehmungsvollzug in den Mittelpunkt der Kunstrezeption gerückt werden: Das leibliche Subjekt, so die analoge These, kann die ästhetische Konstellation mithilfe seines inkorporierten Wahrnehmungs- und Praxiswissens nicht als praktisch handhabbare Einheit erfassen, wird aber von potentiell wiedererkennbaren Einzelaspekten dazu aufgefordert, sich auf sie einzulassen.

Wie Merleau-Ponty am Beispiel von körperlichen Beeinträchtigungen aufzeigt, kann ein solches Scheitern des routinierten Wahrnehmungsvollzugs das Subjekt dazu veranlassen, seine eingübte »perceptive Syntax« und damit zwangsläufig auch sein gesamtes »Zur-Welt-Sein« umzuarbeiten.⁶⁸ Ob und inwiefern einzelne ästhetische Formen ähnlich weitreichende Effekte haben, ist zwar fraglich, eine gezielte und wiederholte Auseinandersetzung mit ästhetischen Formen kann aber zweifelsohne dabei unterstützen, ein »anderes Wahrnehmen« einzuüben.⁶⁹

Dieses »andere Wahrnehmen« erschöpft sich dabei nicht in der bloßen Irritation des Gewohnten. Tatsächlich sind wir auch in vielen alltäglichen Situationen mit Rätseln und Sinneinbrüchen konfrontiert, die es zu überbrücken gilt. Zur Eigentümlichkeit von Kunst gehört hingegen, dass sie im Medium der Form die formale Organisation von gesellschaftlichen und historischen Zusammenhängen selbst kontemplativ machen kann: Die Irritation des Wahrnehmungsvollzugs ist somit nicht einfach nur ein Bruch mit den bestehenden Wahrnehmungsordnungen, sondern regt zugleich eine produktiv-reflexive Haltung an.

-
- 67 Menke, Christoph: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt a.M. 1991, S. 79ff. In diesem Sinne definiert auch Rebentisch das Ästhetische der Kunst als den »Prozess ihrer Dynamisierung hinsichtlich der möglichen (nicht beliebigen) Bedeutungen, die sich mit der materialen Dimension des Kunstwerks, aus der die Form entsteht und in die sich wieder zurücknimmt, verknüpfen lassen (Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst*, 2013, S. 168).
- 68 Merleau-Ponty zufolge bildet das Subjekt im Laufe seines Lebens ein in sich konsistentes und relativ persistentes »Körperschema« aus, mit dem er sich praktisch-perzeptiv zur Welt in Beziehung setzt. Sobald sich etwas daran verändert, verändert sich somit auch die gesamte leibliche Existenz (zum Begriff des Körperschemas siehe auch Stefan Kristensen: »Maurice Merleau-Ponty I. Körperschema und leibliche Subjektivität«, in: Emmanuel Alloa [u.a.] [Hg.]: *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, Tübingen 2012, S. 23-36).
- 69 So bestimmt auch Rancière die Arbeit des Künstlers als Strategie, die »Rahmen und die Maßstäbe dessen, was sichtbar und aussprechbar ist, zu verändern, das sagen zu lassen, was nicht gesehen wurde, das anders sehen zu lassen, was zu einfach gesehen wurde, das in Beziehung zu setzen, was beziehungslos war, mit dem Zweck, Risse im sinnlichen Gewebe der Wahrnehmungen und in der Dynamik der Affekte zu erzeugen«. (Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*, 2009, S. 79) Dieser Riss im sinnlichen Gewebe wird jedoch, anders als es Rancière anzunehmen scheint, nicht nur und nicht immer durch den kontemplativen Blick erzeugt. Die ästhetische Differenz ist vielmehr abhängig von dem bestehenden Dispositiv.

Erst die doppelte Erfahrung des Aussetzens des eingeübten praktischen Wahrnehmungsvollzugs auf der einen und der impliziten (das heißt vorbegrifflich erfassten) Einsicht in die Kontingenz der sozio-materiellen Ordnung der Formen auf der anderen Seite macht eine Erfahrung zu einer ästhetischen Erfahrung. Das Subjekt lernt also durch die Herausforderungen der relativ autonomen ästhetischen Konstellationen die Grenzen des eigenen Wahrnehmungsvermögens mitwahrzunehmen. Dieses praktisch-perzeptive Reflexivwerden ist wiederum Voraussetzung für eine performative Kritik und Verschiebung des bestehenden Macht-Wissens im Sinne Foucaults.⁷⁰

4. Ausblick: Postkonzeptuelle Kunst im globalen Kontext

Auch wenn hier generisch von ›Kunst‹ und ›ästhetischer Form‹ die Rede war, muss man die hier vorgenommenen Überlegungen historisch verorten. Zwar ist anzunehmen, dass das Wechselverhältnis zwischen der ›Topologie der Formen‹ auf der einen und der ›ästhetischen Konstellation‹ auf der anderen Seite in allen ästhetischen Prozessen eine Rolle spielt, also auch solchen, die von dem modernen westlichen Kunstbegriff nicht erfasst werden, jedoch gewinnt die vorgeschlagene praxistheoretische Perspektive auf Ästhetik erst durch ihre Zuspitzung auf die postkonzeptuelle Installationskunst an Schärfe.

Unter ›postkonzeptueller Installationskunst‹ werden hier im Anschluss an Peter Osbornes Begriff des »Postkonzeptuellen«⁷¹ und Juliane Rebentischs Ästhetik der Installation⁷² solche zeitgenössischen künstlerischen Praktiken verstanden, die sich die wichtigsten Einsichten und Methoden der Konzeptkunst zu eigen gemacht haben (wie u.a. das notwendige Ineinandergreifen von Konzeptualität und Form, die Unbegrenztheit künstlerischer Medien und die performative Qualität von Wissensordnungen), diese jedoch nicht allein dazu nutzen, den ontologischen Status von Kunst zu befragen. Zwar findet die Befragung, d.h. das Kartografieren der Schwelle von Kunst und Nicht-Kunst, durchaus statt – es geht auch nicht anders – aber die postkonzeptuelle Kunst hat einen weitergehenden Ehrgeiz. Gerade angesichts der globalen Verflechtung der Lebenswelten sowie der post- und dekolonialen Kritik des eurozentrischen Selbstbewusstseins geht es in der postkonzeptuellen Installationskunst vielmehr darum, die komplexen historischen Herkunft

70 Auch Bertram stellt die These auf, dass die Rezeptionspraktiken, die die Kunst von uns erfordert, mit anderen menschlichen Praktiken in Form einer praktischen Reflexion verbunden sind (Bertram: *Kunst als menschliche Praxis*, 2014, S. 15, 149).

71 Osborne: *Anywhere or Not at All*, 2013, S. 48.

72 Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a.M. 2003.

und Gleichzeitigkeiten der globalen Moderne zu analysieren.⁷³ Dazu gehört erstens, die Kontingenz westlicher Wissens- und Wahrnehmungsordnung (allen voran die Unzulänglichkeit einer einseitigen »instrumentellen Vernunft« [Horkheimer/Adorno]) und die damit verbundenen Ausbeutungsverhältnisse konsequent offenzulegen. Zweitens werden in vielen zeitgenössischen Praktiken alternative Formen von Modernität in den Blick genommen, die mit den lokal spezifischen Wissensmodi und Praktiken nicht im Konflikt stehen. Dabei ist das Medium der ästhetischen Konstellation entscheidend: Denn es kann in diesen alternativen Historiographien und Modernitätsentwürfen nicht darum gehen, das alte Machtwissen durch ein neues, ebenso hermetisches Herrschaftsnarrativ zu ersetzen. Die Installation bringt stattdessen einzelne Materialien, »Realitätsstücke« und Texte so miteinander in Verbindung, dass sich assoziative Brücken schlagen lassen, ohne dass sich je eine kohärente Einheit daraus ergibt. Damit bleibt sie stets auf die perzeptive und interpretative Aktivität ihrer Betrachter*innen angewiesen, die in Abhängigkeit ihres jeweiligen Wahrnehmungs- und Praxiswissen je andere Einstiegsunkte in die Arbeit finden. In der genuinen Unabgeschlossenheit der Installation ist somit schon formal eine (politische) Vielstimmigkeit und Multiperspektivität vorgesehen. Oder wie sich in Anlehnung an Peter Osbornes Begriff der »distributive unity«⁷⁴ sagen ließe: Die postkonzeptuelle Installationskunst ist unhintergebar relational.

Praxistheoretisch gesehen lässt sich das Ästhetische somit nicht auf bestimmte Eigenschaften oder eine bestimmte Wahrnehmungsweise (wie etwa den »reinen Blick«) festschreiben, sondern muss stets relational gefasst werden – und das sowohl auf der Ebene der »ästhetischen Form« als auch der »ästhetischen Erfahrung«:

Das Ästhetische realisiert sich in der Wechselbeziehung zwischen einer »relativ autonomen« Konstellation, die in die bestehende »Topologie der Formen« verändernd eingreift, und dem »relativ freien« Subjekt, das durch diese latent krisen-

73 Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst*, 2013, S. 12ff.

74 Im Rekurs auf Kants erkenntnistheoretischen Begriff der »distributiven Einheit« vertritt Peter Osborne die These, dass die Form des (post-)konzeptuellen Kunstwerks nicht mehr als eine in sich geschlossene, selbst genügsame Entität begriffen werden kann, die überall und jederzeit mit sich selbst identisch bleibt, sondern je nach Kontext verschiedene Gestalten annehmen kann (Osborne: *Anywhere or Not at All*, 2013, S. 49). Während Osborne damit vor allem das fotografische Bild im Blick hat, das sich in unendlich vielen Varianten materialisiert – als Papierabzug, als digitales Bild, als Poster –, soll hier in Ergänzung zu Osbornes Konzept auch die Installation als eine solche »distributive Einheit« verstanden werden. Denn die Elemente einer Installation bilden nur insofern eine Einheit, als sie sich innerhalb eines konkreten räumlichen Zusammenhangs formal und konzeptuell aufeinander (und ihre jeweilige Umwelt) beziehen. Die Installation ist also eine distributive Einheit, nicht nur weil sie zeitlich und medial variabel ist, sondern auch, weil ihre jeweiligen Realisierungen konstellativ hergestellt werden.

hafte oder herausfordernde Wahrnehmungserfahrung dazu angehalten wird, ein anderes Wahrnehmungswissen einzuüben. Als eine solche kritische Erprobung der Grenzen des historisch Wahrnehmbaren ist das Ästhetische nicht auf das Künstlerische im engeren Sinne beschränkt, sondern kann sich in den unterschiedlichsten Medien realisieren. Mehr noch: Ein derart weit gefasster Ästhetikbegriff impliziert darüber hinaus, dass jede gesellschaftskritische Praxis ästhetisch vermittelt sein muss, um wirksam werden zu können. Denn eine Veränderung gesellschaftlicher und politischer Ordnungen kann nicht ohne eine Veränderung der kollektiven Wahrnehmungsschemata auskommen.