

Praktiken ästhetischen Denkens
9 Essays zur Neuverhandlung von Kunst und Ästhetik

[transcript]

Praktiken ästhetischen Denkens
9 Essays zur Neuverhandlung von Kunst und Ästhetik

Silvia Henke, Dieter Mersch, Thomas Strässle, Nicolaj van der Meulen,
Jörg Wiesel [Hg.]

Mit Essays von Henryetta Duerschlag, Wiktoria Furrer, Silvia Henke,
Michael Mayer, Dieter Mersch, Aurel Sieber, Thomas Strässle, Nicolaj
van der Meulen, Jörg Wiesel.

Edition Medienwissenschaft | Band 108

[transcript]

Einleitung

- 4 Ästhetik als Denken, als Praxis, als Kunst und Forschen.

Artikulieren/Widerstehen

- 25 Urteilskraft und ästhetische Kritik als Praktiken ästhetischen Denkens
Nicolaj van der Meulen
- 53 Die ästhetische Synthesis.
Zur Form künstlerischen Denkens
Dieter Mersch
- 83 Widerstand und Schöpfungskraft.
Zur Negativität ästhetischen Denkens
Michael Mayer

Bilden/Formen

- 101 Zum Beispiel.
Ästhetische Bildung in der Lehre
Silvia Henke
- 121 Forma Otwarta.
Die Kunst der Mikropädagogiken bei Oskar Hansen
Wiktoria Furrer
- 145 Vorurteil und Entwurf.
Das Parti-Pris der Neuen Fotografie
Henryetta Duerschlag

Schreiben/Zeigen

- 163 Das essayistische Prinzip. Über Nutzen und Grenzen einer metaästhetischen Perspektive
Thomas Strässle
- 177 Berühren. Zur epistemologischen Dialektik einer essayistischen Geste bei Harun Farocki
Aurel Sieber
- 191 Ästhetik der Zungenrede.
Predigt als TV-Serie
Jörg Wiesel
- 203 **Autorinnen und Autoren**
- 210 **Hinweis zum Projekt**
«Praktiken ästhetischen Denkens»

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 diente 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 incommensurablen 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 Ästhetischen, 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 Aspekte 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 ‹Zeigenschaften› eines Bildes, die hellseherische Ausleuchtung eines Filmsets, die Sprungkraft eines Lehrbeispiels, die offene Form als passe-partout im Raum, die Ambiguität fotografiert Eier oder die Indexalität von schmutzigen Gummistiefeln zwischen zwei Katzen: Es sind solche Ereignungen, 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 fotografiert Eier oder die Indexalität von schmutzigen Gummistiefeln zwischen zwei Katzen: Es sind solche Ereignungen, 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 Duplicität von ‹Was› und ‹Wie› analysiert werden müssen. Für künstlerische Praktiken ist diese grundsätzliche Duplicität 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 Aufführung, 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 probte. 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› singulär und subjektiv terminiert bleiben. Die Singularität der Performanz röhrt 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 dekuvrieren.

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 «Augen-Blick», 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 Selbtkritiken. 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 Parallel 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 Rancières «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 ‹Mikopraktischen› 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 eifrig 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 verfehlten 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 stifteten.

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 zulässt. 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 ‹A ist b› und ihrer Reihung von Eigenschaften und deren logischen Klassen gebildet werden, sondern die einer Kompossibilität und ‹Kom-Positionalität› von Formen, Dingen oder Handlungen genügen, wie sie für die künstlerische Arbeit charakteristisch ist, sodass der skizzierte Zusammenhang zwischen praktischer Synthesis, Urteil, Essay sowie ‹Bildung› 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 Krise 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 ‹über› 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 wahrt, 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 ereignishafte 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 Vor-urteil 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 kontradiktitorische 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 Rituellen.

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 Exemplen, 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 schlüchten 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.

Essay 1/9

Praktiken des Ästhetischen, sei es in der Form des Bildes oder der Sprache, artikulieren sich nicht voraussetzungslos, sondern stehen in einem komplexen Verhältnis mehr oder weniger expliziter Bezugnahmen. Hierzu gehört das immanente Bezugsfeld der Kunst, vor allem aber das der Realität, zu der sich die Praktiken des Ästhetischen kritisch verhalten. Kritisch meint hier ein prüfendes, unterscheidendes Verhalten dort, wo auf Krisenhafte in Gestalt ästhetischer Bewegungen reagiert wird. Praktiken des Ästhetischen können hierbei als besondere Formen eines nicht notwendig sprachlichen Urteilens über einen Gegenstand verstanden werden. Nicht nur erfordern sie eine besondere Haltung im Urteilen, sondern sie entspringen selbst auch aus einem Urteilen als Kritik.

Ästhetische Urteile verlangen besondere Wahrnehmungseinstellungen, Haltungen und wohl auch spezifische Formen der Artikulation. Sie stellen für die «Praktiken ästhetischen Denkens»¹ einen interessanten Fall dar, weil diese Urteile nicht nur mit einer bestimmten Praxis ästhetischen Denkens einhergehen, sondern auch zu ästhetischen Praktiken und deren Erzeugnissen eine besondere Beziehung unterhalten. Ästhetisches Urteilen situiert sich zwischen ästhetischer Reflexion und ästhetischem Handeln.

Vor dem Hintergrund aktueller gesellschaftlicher Herausforderungen sind verschiedene Institutionen sowie Autoren und Autorinnen damit befasst, die Frage nach zukünftigen Szenarien für die Bildung zu stellen. Urteilsfähigkeit, Urteilskraft und Kritikfähigkeit kommt hierbei eine besondere Bedeutung zu. Sie alle beziehen sich auf die Fähigkeit, Objekte und Sachverhalte bewerten zu können. «Welche Fähigkeiten benötige ich, um künftig angemessen urteilen zu können?», so lässt sich die allgemeine Schlüsselfrage für den Bildungsbereich formulieren.²

Der Auseinandersetzung mit dem Geltungsbereich spezifisch ästhetischer Urteile könnte bei der Beantwortung dieser Frage eine zentrale Rolle zukommen. Nicht nur, weil dem ästhetischen Gegenstand als einem «*objet ambigu*» (Paul Valéry) konstitutive Mehrdeutigkeiten innewohnen und es eine komplexe Form des Urteilens darstellt, sondern auch, weil der ästhetische Gegenstand jenseits der «Faktizität unserer Welt» immer auch auf ein Mögliches, «Unverwirklichtes»

verweist. Ästhetisches Urteilen zeigt neue Perspektiven auf, die Welt weiterzudenken, sie anders zu verstehen und anders zu gestalten. Den Urteilsformen, die sich auf einen so verstandenen ästhetischen Gegenstand richten, ist selbst ein Möglichkeitssinn inhärent, das heißt, wir beurteilen den Gegenstand auch mit Blick darauf, wie die Welt eine andere sein könnte, worin ihr heterologisches oder utopisches Potenzial liegt. Die Urteilspraxis wird insofern durch den ästhetischen Gegenstand in einem doppelten Sinne herausgefordert.³

In ästhetischen Urteilen sind Momente des Unverfüglichen und Vieldeutigen immer eingeschrieben. Um diese erfassen, bewerten und artikulieren zu können, empfiehlt sich eine bestimmte Haltung, die eingeübt werden muss. Der oder die Urteilende sieht sich bei der Wahrnehmung zugleich mit dem eigenen Involviertsein, mit den Bedingungen und der Medialität der eigenen Wahrnehmung konfrontiert. Das Urteil verlangt also nach einem «doppelläufigen» (John Dewey) Blick, einmal auf mich selbst, zum anderen auf den Gegenstand. Unverfügbarkeit bedeutet hier nicht, dass der ästhetische Gegenstand nicht meiner ist. Unverfügbarkeit meint vielmehr, dass das ästhetische Urteil, auch wenn ich es sehr gut begründe, in seinem Charakter ungesichert und unvollendet ist.

Ästhetische Praktiken und ästhetisches Denken besitzen im ästhetischen Urteilen ihren gemeinsamen Angelpunkt. Wer über ästhetische Phänomene nachdenkt oder diese hervorbringt, bedarf eines spezifischen Vermögens, das seit dem 18. Jahrhundert eben als «Urteilskraft» oder bildungstheoretisch gesprochen als «Urteilskompetenz» bezeichnet wird.⁴ Prozesse der Herstellung, Prüfung und Interpretation bedürfen einer Praxis des Urteilens, um ihnen überhaupt so etwas wie Relevanz zuschreiben zu können. In beiden Bereichen – in der Ästhetischen Praxis ebenso wie im ästhetischen Denken – ist Urteilskraft eine Voraussetzung der Herstellung und Interpretation ästhetischer Gegenstände. Aber eine Urteilskraft, die sich aus der rein reflexiven Auseinandersetzung mit ästhetischen Phänomenen bildet, und jene, die sich unmittelbar aus einer ästhetischen Praxis heraus entwickelt, muss nicht unbedingt dieselbe sein. Artikulationsweisen, Interaktionen mit dem ästhetischen Gegenstand und die Performativität der Urteilsbildung können sich unterscheiden. Sollten sie verschieden sein, so fragt sich,

in welcher Beziehung die Urteilskompetenzen ästhetischen Denkens und ästhetischen Handelns zueinander stehen. Oder einfacher gefragt: Ist Urteilskraft ein Denken oder eher ein Handeln, oder vielleicht sogar eine gemeinsame Grundfigur der Praktiken ästhetischen Denkens?

Dieser Frage möchte ich mich im Folgenden entlang einer Kant-Lektüre und einiger Beobachtungen zum Ornament und zur Zeichnung zuwenden. Als Ausgangspunkt seien zwei allgemeine Thesen formuliert. Sie lauten: Erstens, Urteilskraft lässt sich weder allein dem ästhetischen Handeln noch dem ästhetischen Denken zuordnen. Vielmehr knüpft sich das Gelingen ästhetischer Urteile an eine spezifische Performanz, die zwischen ästhetischer Praxis und ästhetischem Denken oszilliert und vermittelt. Zweitens: Gelingende Urteilskraft transformiert sich permanent selbst: Als unterscheidendes, kritisches Urteilen stellt sie dynamische Beziehungen zum urteilenden Subjekt, zur sozialen Gemeinschaft und zum ästhetischen Gegenstand her.

Der philosophische Ort des ästhetischen Urteils

Bekanntlich hat Immanuel Kant in der «Kritik der Urteilskraft» (1790) sein Konzept des ästhetischen Urteils auf einer Antinomie aufgebaut. Diese scheint aber in weiten Teilen ‹hausgemacht›, weil die eingehandelten Probleme auf den systematischen Ort der Urteilskraft zwischen «reiner» und «praktischer» Vernunft zurückzuführen sind. Die Stellung der ästhetischen Urteilskraft als Brückenkopf zwischen Vernunft und Verstand verlangt nach einer Ästhetik, die fähig ist, zwischen Subjektivität und Allgemeinheit, zwischen dem subjektiven Erleben spezifischer Objekte und der Rationalität begrifflichen Abstrahierens vermitteln zu können. Wie ist die von Kant angestrebte Auflösung dieses Widerspruchs möglich? Die Antwort ist schon in der Konzeption des ästhetischen Urteils enthalten: Aus der Dialektik von begriffsloser Subjektivität und begriffsgebundener Objektivität leitet Kant eine Synthese ab, die logisch betrachtet in die «subjektive Zweckmäßigkeit» mündet. Die Form des ästhetischen Gegenstands verweist auf eine Bedeutung, die allerdings nur subjektiv für mich verfügbar ist und nicht logisch bewiesen werden kann. Diese bringt ein Urteil hervor, das sowohl dem subjektiven Gefühl als auch der allgemeinen Mitteilbarkeit des Urteils Rechnung trägt.

Das «gefüllte» Urteil hat Kant aber unvermeidlich zu einem ziemlich «entleerten» ästhetischen Objekt geführt. Als sei hiermit die intellektuelle Sorge verbunden, ein differenziertes ästhetisches Objekt könne nur zu strittigen und deshalb nicht mehr vermittelbaren Urteilen führen. Denn die Subjektivität des Urteils ist bei Kant so angelegt, dass sie zugleich die Möglichkeit einer Übereinstimmung mit dem Urteil anderer enthält. Kants ästhetisches Urteil entfaltet sich in einem Dreieck aus Subjekt, ästhetischem Objekt und sozialer Gemeinschaft. Weit wichtiger als die Ausdifferenzierung des ästhetischen Gegenstands ist Kant dabei eine «Abstimmung» des subjektiven Urteils auf die soziale Gemeinschaft. Diese Abstimmung gelingt durch das Konzept der «Interesselosigkeit» des Urteils, das man auch als eine Form der Distanzierung des Subjekts vom ästhetischen Objekt begreifen kann. Weil das Subjekt im ästhetischen Urteil kein eigenes Interesse verfolgt und meist keine differenzierte ästhetische Position beziehen muss (als einfach «schön» oder «nicht schön» zu sagen), kann es mit den Werten einer sozialen Gemeinschaft im Einklang sein. Dies bedeutet aber auch, dass ich mich auf das ästhetische Objekt nur bedingt einlassen darf.

Ziehen wir nach diesem Präludium eine erste Bilanz: Auf der Seite des Gewinns erhält Kant ein starkes Subjekt, das im Urteilen mit einer sozialen Gemeinschaft produktiv interagiert. Auf der Seite des Verlusts erhält er einen verkümmerten ästhetischen Gegenstand, der zu nicht viel mehr Anlass gibt, als im Subjekt ein Gefühl der Lust oder Unlust zu erzeugen. Natürlich unternimmt Kant einige Anstrengungen, den Gegenstand mit mehr Differenziertheit auszustatten. Gleichzeitig ist er sich aber völlig im Klaren, dass jede Konkretisierung des ästhetischen Gegenstands Gefahr läuft, die Reinheit des ästhetischen Urteils zu gefährden und den Konsens über den Gegenstand zu kippen. Schauen wir zunächst genauer auf die Seite des Gewinns, dann auf die des Verlusts, um anschließend zu erwägen, an welcher Stelle das ästhetische Urteil unter heutigen Voraussetzungen weitergedacht werden kann.

Ästhetisch urteilen

Spätestens seit Hans-Georg Gadamer wird der begriffs geschichtliche Ort der Kantischen Urteilskraft mit der Wende zu einer

«Subjektivierung der Ästhetik» in Verbindung gebracht. Der erste Satz der Kritik der Urteilskraft entspricht dieser historischen Wende in programmatischer Weise: «Um zu unterscheiden, ob etwas schön sei oder nicht, beziehen wir die Vorstellung nicht durch den Verstand auf das Objekt zum Erkenntnis, sondern durch die Einbildungskraft (vielleicht mit dem Verstand verbunden) auf das Subjekt und das Gefühl der Lust oder Unlust desselben.»⁵ Eingeklammert ist hier die mögliche Involviertheit des Verstandes bei der Urteilsbildung, ausgeklammert indessen von Beginn an die Entfaltung des ästhetischen Gegenstands. Die Brille der ästhetischen Urteilskraft ist gewissermaßen auf Fernsicht gestellt. Sie ist nicht in der Lage, will es auch nicht sein, Details an einem ästhetischen Gegenstand erkennbar zu machen. Da die Einklammerung des «Verstandes» die Möglichkeit von Erkenntnis und Mitteilbarkeit des Urteils bereits enthält – auch ein reines Gefühl bedarf ja, um Urteil zu werden, der Artikulation –, kommt der Frage, wie sich Kant die Beteiligung des Verstandes am ästhetischen Urteil genau denkt, eine wesentliche Bedeutung zu.

Für Kant aktiviert die ästhetische Urteilskraft im Subjekt zwei antagonistisch arbeitende Vermögen, die «Einbildungskraft» (welche als Imagination die Formgebung bei der Urteilsbildung leistet) und den «Verstand» (welcher als abstrahierende Kraft die Begriffsbildung und Mitteilbarkeit des Urteils ermöglicht). Bei der Urteilsbildung werden diese Vermögen – Einbildungskraft und Reflexion – in ein «freies Spiel» versetzt. Dieses Aufweisen eines «freien Spiels» ist meines Erachtens das Hauptereignis der gesamten «Kritik der Urteilskraft», und zwar nicht, weil es einer Spielästhetik den Weg ebnete, sondern weil es dem Zusammenwirken von Offenheit und Regelhaftigkeit, von Imaginieren und Reflektieren, von Urteilsbildung und Urteilsfindung eine neue, dynamische Form verlieh. Kant kommentiert das freie Spiel auch mit der Rede von der «Belebung der Vermögen», was ausdrückt, dass das «freie Spiel» nicht bloß als ein dynamischer, sondern auch als ein vitalisierender Vorgang zu denken ist. Weiterhin spricht er vom Spiel als einer «unbestimmten, aber doch (...) einhelligen Tätigkeit». Das «Unbestimmte» beschreibt wohl hier den prozesuellen Akt der Urteilsbildung vor dem Zustandekommen des Urteils, aber auch den Charakter des Urteils selbst als eben «unbestimmt».

Einbildungskraft und Verstand wirken hierbei in wechselseitiger «Zusammenstimmung», das heißt, sie bringen gemeinsam das Urteil hervor und gehen dem Gefühl der Lust oder Unlust voraus. Die Performance des Urteilens erhält hierbei den Vorrang vor dem finalen Urteil. «Das [freie] Spiel [von Einbildungskraft und Verstand] ist Vollzug der Bewegung als solcher», so ließe sich mit Gadamer der Akzent auf die Performativität der Urteilsbildung auf den Punkt bringen.⁶ Während Kant das ästhetische Urteil auf ein bloßes binäres Prinzip reduziert (Lust/Unlust) und damit der Komplexität des Urteilens über ästhetische Gegenstände wohl kaum gerecht wird, erfährt das, was ich «Urteilsbildung» nennen möchte, die Einbettung des Urteilens innerhalb einer sozialen Gemeinschaft, zu der sich das urteilende Subjekt verhält. Bei der Urteilsbildung ist die Performativität in besonderer Weise durch das «freie Spiel» ausgezeichnet. Die Rede von einer die Vermögen belebenden, aber unbestimmten Tätigkeit lässt sich so interpretieren, dass es möglicherweise gar nicht so entscheidend ist, wie ein Urteil ausfällt. Wichtiger ist, wie sich das Urteil bildet. Obgleich das Subjekt hierbei in völliger Freiheit am Werk ist, arbeitet es bei der Urteilsbildung doch von Anfang an gemeinschaftsorientiert. Im «freien Spiel» erfolgt sozusagen ein performatives «Nachzeichnen» des ästhetischen Objekts durch die Einbildungskraft. Dieses Nachzeichnen bewegt sich jedoch von Anfang an in einem normativen Flussbett, aus dem die Urteilsbildung «in der Regel» nicht heraustritt. Ich betone hier noch einmal: «von Anfang an», weil dieser Umstand einigermaßen erstaunlich ist: Er bedeutet, dass sich das völlig frei agierende Subjekt stets gemeinschaftsorientiert verhält. Das Subjekt, so könnte man auch sagen, nimmt mit seinem Urteil in der Gemeinschaft, der es angehört, eine Position ein. Diese Positionierung des Subjekts lässt sich als «Urteilspraxis» beschreiben. Die Urteilsbildung denkt die Urteilspraxis bereits mit.

Man könnte meinen, dass die «Urteilspraxis» jeweils aus einem Prozess der «Urteilsbildung» hervorgeht oder zumindest jene immer voraussetzt. Konkreter formuliert würde das bedeuten: Ich bilde mir in völliger Freiheit mein Urteil und stelle es anschließend in der sozialen Gemeinschaft zur Diskussion. Dem ist aber, wie gesagt, nicht so. Die Beziehung von «Urteilsbildung» und «Urteilspraxis» ist

bei Kant komplexer und auch dynamischer gedacht. Der zentrale Satz kommt etwas unauffällig daher, unter § 9, wo die Frage erörtert wird, ob mein Gefühl der Lust/Unlust der Beurteilung vorausgeht oder umgekehrt. Die Antwort auf diese Frage, so Kant, sei der Schlüssel der Kritik des Geschmacks. Kant kommt hier schnell zur Sache und beantwortet die selbst gestellte Frage so: «Also ist es die allgemeine Mitteilungsfähigkeit [...], welche als subjektive Bedingung des Geschmacksurteils, demselben zum Grunde liegen, und die Lust an dem Gegenstände zur Folge haben muss.»⁷ Unter der gegebenen Voraussetzung, dass mein Urteil für andere von Belang ist, ist Gemeinschaftsorientierung nicht nur von Anfang an mit im Spiel, sondern geht meiner eigenen Urteilsbildung sogar voraus, und zwar so, wie die Gemeinschaft dem Subjekt vorausgeht. Obgleich mein Urteil sich also im Genuss völliger Freiheit als «freies Spiel» entwickelt, ist es nicht voraussetzungslos. Es steht immer schon mit einem Bein in der sozialen Gemeinschaft, der ich angehöre. Die Performativität der Urteilsbildung, die dabei entstehende Artikulation des Urteils, das innere Formulieren möglicher Argumente sind bereits Teil einer gemeinschaftlichen Praxis. Urteilspraxis und Urteilsbildung stehen dabei in einem dynamischen Wechselspiel. Oder abstrakter gesprochen: Die Urteilsbildung hat in der Urteilspraxis zugleich ihre Ursache und Wirkung.

Wir haben oben die Rechnung aufgemacht und auf der Seite des Gewinns des ästhetischen Urteils sowohl die Gemeinschaftsorientierung als auch ein starkes subjektives Urteil verbucht. Die Subjektivität des Urteils erfährt ihre Ausdifferenzierung im freien Spiel, welches den performativen Charakter der Urteilsbildung ins Licht rückt. Man könnte hier auch sagen, der Einbildungskraft liege ein performatives Handeln zugrunde, das sich daran zeigt, dass wir den ästhetischen Gegenstand imaginativ nachzeichnen. Das ästhetische Denken, so lautet meine These, imaginiert eine ästhetische Praxis, um als eine Praxis ästhetischen Denkens ein Urteil zu bilden. Die Urteilsbildung kann hierbei selbst als Praxis ästhetischen Denkens verstanden werden. Es handelt sich um eine Praxis, die sich am ästhetischen Gegenstand entwickelt und die Einbildungskraft mit dem ästhetischen Gegenstand verwebt.

[...] dass es möglicherweise gar nicht so entscheidend ist, wie ein Urteil ausfällt. Wichtiger ist, wie sich das Urteil bildet. Obgleich das Subjekt hierbei in völliger Freiheit am Werk ist, arbeitet es bei der Urteilsbildung doch von Anfang an gemeinschaftsorientiert. Im «freien Spiel» erfolgt ein performatives «Nachzeichnen» des ästhetischen Objekts durch die Einbildungskraft.

Ästhetischer Gemeinsinn

Kommen wir noch einmal auf die Seite des «Gewinns» in unserer obigen Bilanz zurück: Die Gemeinschaftsorientierung des ästhetischen Urteils beschreibt Kant als einen «*sensus communis*» oder «Gemeinsinn». Kant exponiert den Gemeinsinn als ein Beurteilungsvermögen,

«welches in seiner Reflexion auf die Vorstellungsart jedes andern in Gedanken [...] Rücksicht nimmt, um gleichsam an die gesamte Menschenvernunft sein Urteil zu halten [...].»⁸

Kant weist hier darauf hin, dass der Gemeinsinn sich nicht nur auf eine soziale Gemeinschaft im engeren Sinne, sondern auf die Menschenvernunft insgesamt bezieht. Der Gemeinsinn erlaubt, dass mein ästhetisches Urteil interkulturell anschlussfähig ist. Weit vor diesem Zitat findet sich dann die eigentliche Schlüsselstelle zum Gemeinsinn. Sie lautet:

«In allen Urteilen, wodurch wir etwas für schön erklären, verstatthen wir keinem, anderer Meinung zu sein; ohne gleichwohl unser Urteil auf Begriffe, sondern nur auf unser Gefühl zu gründen: welches wir also nicht als Privatgefühl, sondern als ein gemeinschaftliches zum Grunde legen. Nun kann dieser Gemeinsinn zu diesem Behuf nicht auf der Erfahrung gegründet werden; denn er will zu Urteilen berechtigen, die ein Sollen enthalten: er sagt nicht, dass jedermann mit unserm Urteile übereinstimmen werde, sondern damit zusammenstimmen solle.»⁹

Kant betont somit die Gleichzeitigkeit von Gemeinschaftsorientierung und Subjektivität des ästhetischen Urteils. Der Gemeinsinn ist mein Sinn für die Gemeinschaft, in der ich stehe. Kants Intention richtet sich aber nicht auf eine konsensuelle Übereinstimmung im Urteil, sondern auf eine Zusammenstimmung in der Haltung beim Urteilen. Wie lässt sich dieser Punkt der sollenden Übereinstimmung durch den Gemeinsinn verstehen? Eine starke und eine schwache

Lesart ist möglich. Erstens, das «Sollen» der Zusammenstimmung meines Urteils mit der Gemeinschaft ist *a priori* gegeben, d.h. nicht unbedingt davon abhängig, welche Argumente ich in welcher Weise für mein Urteil aufbiete. Zweitens, das «Sollen der Zusammenstimmung» meines Urteils ist vom «Grad der Zustimmung»¹⁰ («Degree of Assent») zu meinem Urteil abhängig, was die Notwendigkeit des Suchens nach guten Argumenten für mein Urteil voraussetzt. Für die erstgenannte Lesart spricht, dass Kant die Streitbarkeit von Geschmacksurteilen zurückweist und das ästhetische Urteil «wider Willen» transzendent verankert, d.h. nicht von der Differenziertheit meines Urteils, sondern von der Teilhabe meines Urteils an einer ästhetischen Idee des Menschen abhängig macht (§56, A 232–243). Für die zweite Lesart spricht kaum etwas, das der Lektüre Kants direkt entnommen werden kann, bestenfalls unsere Alltagspraxis, in der wir sehr wohl um ästhetische Urteile ringen, nach Argumenten suchen und auf «Zustimmung» hoffen, weil die Zusammenstimmung nicht von vorneherein gegeben ist. Hannah Arendt strich in ihrer Re-Lektüre von Kants Kritik der Urteilskraft die Bedeutung des Gemeinsinns in Beziehung zur Einbildungskraft heraus. Sie beschrieb den Gemeinsinn als das Vermögen des frei urteilenden Subjekts, im Sinne der Gemeinschaft zu urteilen. Im Unterschied zu Christoph Menke kann man so weit gehen zu sagen, dass sich Kant den Gemeinsinn als ein Vermögen denkt, das bereits auf die Einbildungskraft und auf die Performativität der Urteilsbildung einwirkt.¹¹ Hannah Arendt betont ihrerseits, dass der «sensus communis» das subjektive Urteil nicht auf allgemein akzeptierte Mehrheitsmeinungen oder kollektive Vorurteile abstimmmt. Der Sinn der Gemeinschaft im Subjekt sei eher ein Sinn des Subjekts für die Gemeinschaft.¹² Der Gemeinschaftssinn reflektiert im Subjekt, wie sich der zu beurteilende ästhetische Gegenstand für andere darstellen könnte. Ich richte die sprachliche Artikulation des eigenen Urteils so aus, dass ich mich verständlich mache, abwäge, selbstreflexiv artikuliere und dem Urteil anderer Raum zugestehe. In dieser Sicht stellen die beiden obigen Lesarten zum Gemeinsinn keinen Widerspruch dar, sondern sind notwendig aufeinander bezogen: Ich urteile im Wissen darum, dass das Urteil im Raum des Ästhetischen nichts anderes als eine mögliche Zustimmung zulässt. Es gibt keine

letztgültigen Argumente. Im Zugestehen dieses Raumes liegt die «Zusammenstimmung». Die «Zusammenstimmung» im Ästhetischen wird dadurch verletzt, dass ich den «Möglichkeitsraum» des Ästhetischen und damit die Möglichkeit, anders zu urteilen, nicht anerkenne.

Kants Rede vom «Zusammenstimmen mit dem Gemeinsinn» beschreibt einen Sinn dafür, dass mein subjektives Urteil jederzeit Teil eines kulturellen Bildungsprozesses ist, aus dem ich mich dann dispensiere, wenn ich die Möglichkeit eines anderen Urteils nicht anerkenne oder eine Immunisierung gegenüber den Urteilen anderer anstrebe. Immun ist, so kann man mit Roberto Esposito sagen, wer die «Aufgabe» bzw. «Pflicht» der Zusammenstimmung als eine unzumutbare «Last» ablehnt, was darauf hinausläuft, die «Gemeinschaft» allgemein in Frage zu stellen. Umgekehrt sehen es die Mitglieder der «communitas» als «munus» (lat. Amt, Pflicht, Schuld) an, ihr Urteil der Gemeinschaft zur Verfügung zu stellen.¹³ Man könnte hiervon ausgehend fragen, ob mein ästhetisches Urteil überhaupt allein meines ist oder ob es nicht vielmehr einem kollektiven Besitz angehört?

Fassen wir die wesentlichen Punkte zusammen:

1. Die ästhetische Urteilskraft setzt sich aus den beiden Ebenen «Urteilsbildung» und «Urteilspraxis» zusammen.
2. Die «Urteilsbildung» zeichnet sich durch ein freies Spiel der Vermögen «Einbildungskraft» und «Verstand» aus. Der Akt der Urteilsbildung ist «performativ». Die Einbildungskraft eignet sich den ästhetischen Gegenstand mimetisch an. Dieser imaginative Vorgang bringt das Urteil hervor. Das ästhetische Urteil münzt den ästhetischen Gegenstand in eine Praxis ästhetischen Denkens um. Das Urteil kann aber immer nur vorläufig sein.
3. Die Urteilspraxis beschreibt die Artikulation und Argumentation des Subjekts. Eingebettet ist die Urteilspraxis im «Gemeinsinn». Der Sinn des Subjekts für die Gemeinschaft wirkt als eine bestimmte Haltung, Sprache von Anfang mit.

4. Das ästhetische Urteil besitzt im Subjekt-, Gegenstands- und Gemeinschaftsbezug eine dreifache Zugehörigkeit. Diese wird ambivalent, sobald sie nach einer Seite hin kippt.
5. Ästhetische Urteilskraft (oder -kompetenz) respektiert die dreifache Zugehörigkeit (Subjekt, Gegenstand, Gemeinschaft) des ästhetischen Urteils bei der Wahrnehmung und Artikulation von Urteilen.

Der ästhetische Gegenstand

Auf der Suche nach ästhetischen Gegenständen, die mit dem reinen ästhetischen Urteil auf ideale Weise matchen könnten, verfolgte Kant bekanntlich einen reduktionistischen Ansatz. Dieser zielte darauf, alles vom ästhetischen Gegenstand fernzuhalten, was ein reines ästhetisches Urteil eintrüben könnte. Nachdem Kant deshalb zunächst die Farbe und die Töne aus dem reinen ästhetischen Gegenstand ausschloss und in einem zweiten Schritt Malerei, Bildhauerei, Architektur, schließlich auch Tanz und Theater vom «reinen» ästhetischen Gegenstand abgrenzte, blieb ihm als hoffnungsvoller Kandidat für ein «reines Geschmacksurteil» allein noch die Zeichnung und der Zierrat übrig. Als kompositionsgebende Substanz liegt, so Kant, die Zeichnung allen Künsten zugrunde. Nur noch der «Zierrat», das Ornament oder Parergon, sofern er die reine, schöne Form ausdrücke (und nichts anderes darstelle), verdiene als Anwärter eines reinen Geschmacksurteils unter den Bildenden Künsten noch einen Platz neben der Zeichnung.¹⁴

Bis heute verwundert, dass Kant, der doch dem Subjekt im ästhetischen Urteil einen großen Freiraum zugestand, den ästhetischen Gegenstand auf eine derart rigide Weise beschränkte. Das leitende Ziel war, zu einem «reinen» ästhetischen Urteil zu kommen. Aber warum überhaupt «rein»? «Wie aber urteilen», schreibt Christoph Menke, «wenn es keinen Gegenstand gibt, über den geurteilt werden kann? Und wenn es diesen Gegenstand deshalb nicht gibt, weil es das vergegenständlichende, abstandnehmende, seine Affektion unterbrechende Subjekt nicht gibt?»¹⁵ Die einzige einleuchtende Antwort dürfte in Kants Annahme eines umgekehrten Verhältnisses zwischen der

Freiheit des Urteils und der des ästhetischen Gegenstands liegen. Mit anderen Worten: je abstrakter und nüchtern der ästhetische Gegenstand, desto mehr vermag das ästhetische Urteil seine Kraft in einem «freien Spiel» zu entfalten. Kants Ausführungen zum ästhetischen Gegenstand bleiben aber auch dann noch zweifelhaft, und zwar einmal, weil er sich hierbei auf ein ihm wenig bekanntes Terrain wagte und hier kaum als Kenner ästhetischer Gegenstände sprechen konnte, zum anderen stellt sich schon aus historischer Sicht die Frage, ob «Zeichnung» und «Parergon» überhaupt als gut gewählte Beispiele für reine Geschmacksurteile dienen konnten; schließlich erscheint drittens aus heutiger Perspektive fraglich, ob es überhaupt notwendig ist, für das ästhetische Urteil einen «reinen» Gegenstand zu denken, der zwar über Zweideutigkeiten erhaben, dafür aber uninteressant ist. Ich lasse an dieser Stelle einmal den ersten Punkt, der sich auf die Frage nach Kant als Kunstkennner bezieht, beiseite, da dieser Aspekt für das Verhältnis von Urteil und Gegenstand wenig ergiebig ist. Der zweite Punkt verdient eine kurze, der dritte Punkt eine etwas längere Betrachtung. Insbesondere soll uns der dritte Punkt über die Betrachtung einer Zeichnung zu Argumenten führen, die für eine Aktualisierung des Begriffs der Urteilskraft sprechen. Die Aktualisierung wird uns dann auch zu der einleitenden These von der Urteilskraft als einem Scharnier zwischen ästhetischer Praxis und ästhetischem Denken zurückführen.

Zierrat

Entlang einer Lektüre der «Kritik der Urteilskraft» konnte Jacques Derrida zeigen, dass dem Ornament in der Ästhetik keineswegs die Rolle eines interesselosen Beiwerks zukommt. So interpretierte Derrida das Ornament (parergon) als eine das Werk (ergon) rahmende Grenzfigur, die zwar von außen zum Werk «hinzutrifft», aber von dort aus ganz wesentlich in das Innere des Werkes eingreift. Das Parergon hängt also nicht als eine «halbe Sache» dem Werk an, sondern bezieht ästhetisch betrachtet das Umfeld des Werkes auf das Werk.¹⁶

Der «Zierrat» oder «parergon» wird als ein Außen gewissermaßen in das Innen hineingerufen, um es von innen neu zu konstituieren. Beiwerk oder Zierrat bringen als rhetorischen Schmuck, als figura ein «Als ob» ins Spiel, das als Schmuck Effekte der Lust und



Abb. 1: Heinrich Scherer: Kartenausschnitt von Indien mit Franz Xaver als Apostel Indiens, 1710

des Stils erzeugt.¹⁷ Wir lassen an dieser Stelle Leon Battista Albertis Ausführungen zum «ornatus» als Glanzlicht eines Gebäudes und auch die lange Ornamentdiskussion besonders des 19. und 20. Jahrhunderts beiseite. Der in unserem Beispiel [Abb. 1] zur Karte hinzugefügte figürliche Schmuck (Kartusche) zeigt die potenzielle Begehbarkeit eines kartierten Territoriums. Dabei entwickelt das kartierte Territorium an seinen Randbereichen selbst ein Eigenleben, indem es sich auf den figürlichen Schmuck, den Ornatus der Karte zubewegt. Die hierbei entstehende Zwei- oder Mehrdeutigkeit des Dargestellten kann natürlich nicht im Interesse Kants liegen, weil sie einerseits die Klarheit des Urteils eintrübt und als Schmuck dem Verdacht eines un-eigentlichen Blendwerks ausgesetzt ist. Ein «Zierrat» oder «pareragon», wie es sich Kant als Zielgröße eines reinen Geschmacksurteils vorstellte, lässt sich bestenfalls als Illustration eines Musterbuchs denken. Der Zierrat müsste als Beiwerk erst vom Werk isoliert werden, um Kants Idee zu entsprechen. Allerdings fragt sich, ob dem Ornament nicht dann immer noch eine nicht zu tilgende Vieldeutigkeit – Inversionen zwischen Fläche und Raum sowie zwischen Figur und Grund – innewohnt.

«Taubenloch» (2017)

Wir wollen eine zweite Gegenprobe mit einer Zeichnung machen und dabei eine Perspektive einnehmen, die gewissermaßen im Wahrnehmen das Wahrnehmen mitbeschreibt, also der dreifachen Zugehörigkeit des Urteils zum Subjekt, zum Objekt und zur Gemeinschaft Rechnung trägt.

Geisterhaft gurrend tritt eine gräuliche Taubenschar aus dem dunklen Grund des Laubes hervor, um sich an einem farbigen Gewebe aus grünen, gelben, rosa und blauen Linien und Flächen zu nähren. «Gesang der Geister über den Wassern». [Abb. 2] Ist sie, die Taubenschar, bloß der Zierrat, das rahmende Beiwerk oder der titelgebende Grund dieses Nicht-Ortes, den die Tauben als ihr Zu-Hause wählten?¹⁸



Abb. 2: Esther Ernst: Taubenloch, 2017

Der Ort oder Nicht-Ort entsteht als ein Kreuzpunkt aus Wegen und Linien, die zuweilen auslaufen, den Rand schneiden oder unversehens aus dem Grau des Bleistiftgrundes heraustreten. Eine Wasserader (die Schüss oder la Suze) durchzieht das Bild von links oben nach unten, um sich im Zentrum der Zeichnung in eine Brutstätte für Fische aufzufächern. Von den breiten, hautfarbenen Straßen scheint eine Wärme auszugehen, deren Nähe die Taubenschar

sucht. Schwarze Stützen stoßen lanzettförmig in das Zentrum. Gelbe Weglinien führen aus allen Richtungen gegen eine bevölkerte Bildmitte zu.



Abb. 3: (Detail von Abb. 2)

Hier arbeiten sich aus dem Bleistiftgrau des Grundes Architekturen, Menschengruppen und befremdliche Wesen heraus, noch halb unverdaut in den Innereien dieses linienhaften Gewebes steckend. Bei genauerem Hinsehen finden wir uns nahe am Grund einer mythisch-endzeitlichen Massenszene wieder. Oder: Das Mythische ist das Abgründige, das täglich passiert, aber so nie stattfand.

Gleich einem Bruegel-Gemälde spielt sich das Tragische hinter- oder untergründig, jedenfalls halb im Verborgenen ab. So, wie das Tragische eben niemals vollständig sichtbar werden will. Schließlich eröffnet es sich unerwartet dem prüfenden Auge. Auch hier wechselt der Blick seinen Maßstab und versenkt sich im Detail. Eine maskierte Schar aus Kriegern und fremdartigen Wesen unterschiedlicher Größe, mal mehr Tier, dann wieder Mensch, durchzieht die Häuser, kehrt das Geschehen hinter den Mauern nach außen. Momente des Tötens und der sexuellen Gewalt und Lust scheinen blitzhaft auf.

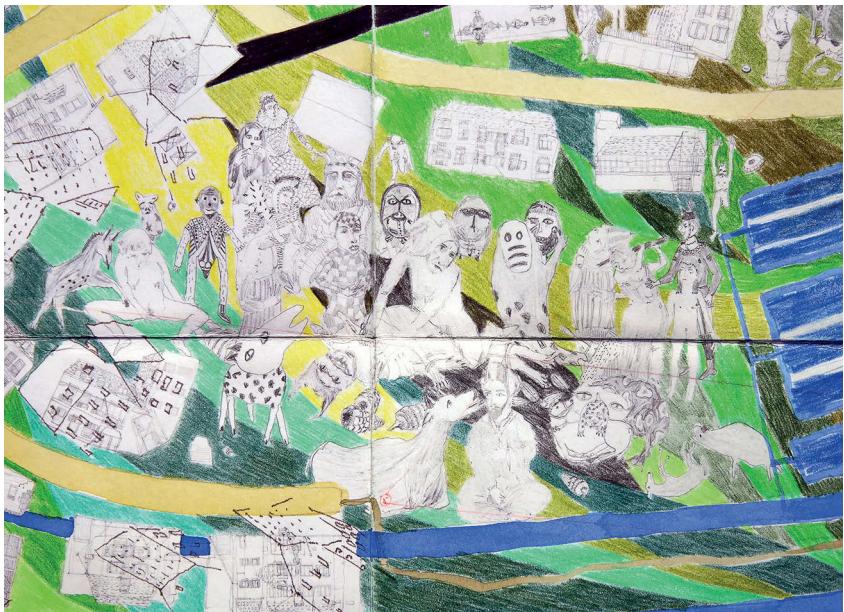


Abb. 4: (Detail von Abb. 2)



Abb. 5: (Detail von Abb. 2)

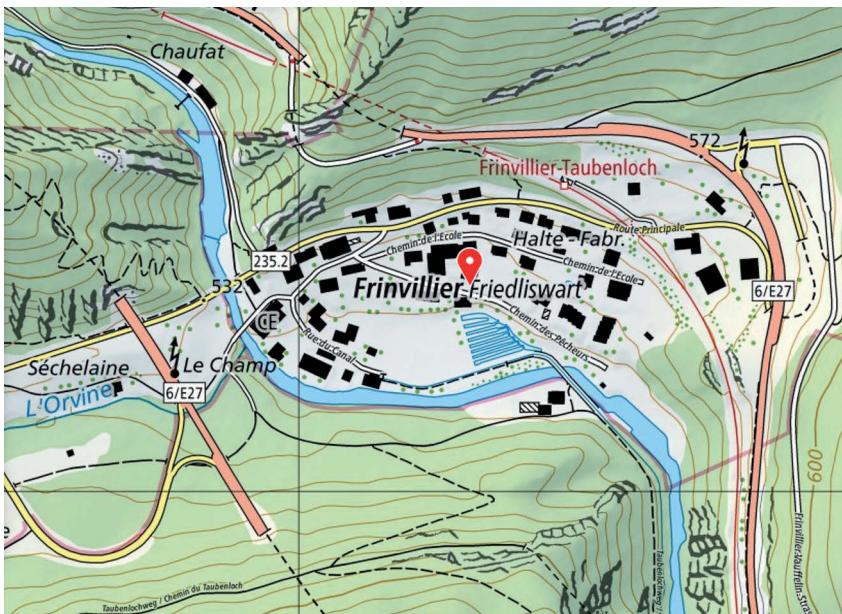


Abb. 6: Frinvillier Taubenloch, swisstopo.ch

Eine gestrenge Frauengruppe gibt sich scherenschnittartig ein Stelldichein zum Reigen oder Appell. Ein Nonnenntanz in heiliger Ordnung, der sein Gefolge in die Pflicht nimmt. Wählt der Blick schließlich den Abstand, entsteht wieder das Gesamtgefüge eines geschäftig belebten Genrebildes. Und noch weiter Distanz nehmend, tritt wieder die Taubenschar geisterhaft oder auch beiläufig hervor.

In der Schweiz existieren mehrere Orte mit Namen «Taubenloch». Dieser hier bezieht sich auf den Saum der «Gorges du Taubenloch», unweit von Frinvillier (BE) oder Friedliswart bei Biel. Einst ein wichtiger Verkehrsknotenpunkt als Eintritt in den Jura, ist die Taubenschlucht heute als lokales Ausflugsziel bekannt. Wer auf der E27 fährt, die sich hier ehrfürchtig und breit vor der Klus gabelt, bei dem hinterlässt dieser Ort einen seltsam düsteren Eindruck. Einer alten Geschichte zufolge soll ein junges schönes Mädchen – la petite colombe («Turteltaube») – auf der Flucht vor einem gierigen Bewerber hier in die Schlucht gesprungen sein. Schön und rein wie eine Taube soll sie gewesen sein. Liebespaare, heißt es, vermögen von der Schlucht aus noch heute ein sanftes Wehklagen zu vernehmen.¹⁹ 1989 kam hier noch ein Kind bei einem Steinschlag ums Leben, weitere Kinder

wurden verletzt. In den Jahren 2003, 2009 und 2020 musste die Schlucht wegen Steinschlaggefahr wiederholt gesperrt und gesichert werden. Von Frinvillier aus führt der Weg hinab in die «Taubenlochschlucht», eine Wanderung, die, so ein Infotext im Internet, «die ganze Familie erfreut».²⁰ An der «engsten Stelle hat man beinahe das Gefühl, vom Fels verschluckt zu werden.»²¹

Es handelt sich um die einzige Schlucht Europas in unmittelbarer Nähe zu einem Ort (Biel und Frinvillier). Hier führt der Weg vorbei an Wasserfällen und ausgewaschenen, fratzenhaften Steinen rund 100 Meter in die Tiefe. «Ragen Klippen | Dem Sturz entgegen, |Schäumt er unmutig | Stufenweise | Zum Abgrund» («Gesang der Geister über den Wassern»).

Der Ausdruck «Daube» oder «Tobel» für «Graben» und die an der Taubenschlucht siedelnden «Tauben» greifen bei der «Taubenlochschlucht» namengebend ineinander. Der Künstlerin Esther Ernst standen beim Zeichnen die breiten Zuschreibungen dieses Tieres von Militär bis Frieden, von Ekel bis Hochzeit und Schönheit vor Augen. Ausgangspunkt der Zeichnung ist der reale Ort, überlagert von der Wanderkarte, welche die Zeichnung wiederum transformiert, weil sie das vor Ort Imaginierte mit kartiert: «Ich selbst zeichne im ersten Schritt tatsächlich vor Ort», schreibt die Künstlerin, «nehme erst mal alle sichtbaren Gegenstände, Architekturen, Strassen, Infrastrukturen und alle unsichtbaren Gefühle, Wahrnehmungen und Gedanken in die Zeichnung auf. Das ist ein ganz konzentriertes, energiereiches Arbeiten. Im Atelier gerate ich dann auf Abwege, füge Angelesenes, Assoziiertes und Erfundenes dazu.»²² Die Abwege gehen als Wege in die Metamorphose der Karte ein. «Taubenloch» besitzt mehrere Referenzpunkte, sofern sie auf den realen Ort, auf den kartierten Punkt und auf assoziierte «Abwege» verweist. Von seinen nominellen Bezeichnungen, Höhenmarkierungen und Koordinaten befreit, veranlasst die Zeichnung zu einer Neu- und Anders-Orientierung.

Der Blick der Betrachtung wechselt die Perspektiven aus Nah und Fern, Farbe und Grau, Figuren und Grund. Die leicht schattierten, konturierten Figuren (Tauben, Menschen, Tiere, Häuser) erwachsen dem Bild nicht als gefüllte Formen, sondern als freigelassener Bildgrund.

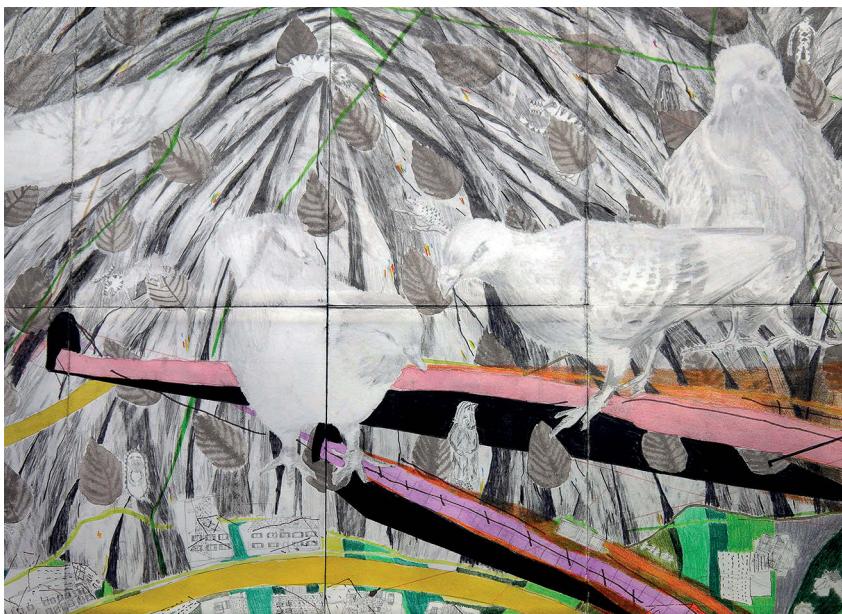


Abb. 7: (Detail von Abb. 2)

Die Tauben sind durch eine Umkehrung des Grundes als Figuren ins Bild gesetzt. In den Tauben ist der Grund gegenwärtig, aber der eigentliche Abgrund, die Schlucht, wird nicht gezeigt. Eher ist dieser Abgrund, das «Taubenloch», die unsichtbar treibende Macht alles Sichtbaren, aller Verhaltensweisen der an ihrem Saum sich labenden Wesen. Die Figuren umschatten mit ihren Handlungen geisterhaft den Grund, der als Abgrund («Gorges du Taubenloch») selbst nicht anwesend ist. Es ist diese Abwesenheit des Abgrundes, dessen spürbare Wirkung, die den Ort zu einer «Heterotopie» macht. Die Zeichnung von Esther Ernst holt den Ort aus der neutralen Objektivität der Karte heraus, um ihn in seiner Ambivalenz und Vieldeutigkeit zu würdigen. Als ent-faltbare Zeichnung ist die mögliche Geste des Entfaltens mit der Unmöglichkeit konfrontiert, dass sich der Abgrund der «Taubenschlucht» selbst im Bild nicht entfalten lässt. Die materiale Entfaltung des Papierblatts geht beim Anblicken der Zeichnung in einen unendlichen Prozess der visuellen Entfaltungen, der visuellen Kurvenbewegungen über, deren Ende nicht absehbar ist.

Das «Taubenloch» ist als «Taubenschar», nicht als Loch oder Abgrund kartiert. Stattdessen wird die Tragik der Figuren selbst am

Saum dieses Abgrundes sichtbar, während der betrachtende Blick die Handlungen und Zustände der Figuren entfaltet. Und möglicherweise ist gar nicht der Ab-Grund das Abgründige, sondern die Nähe (der aus dem Grund gearbeiteten Figuren) zu ihm.



Abb. 8: Esther Ernst: Taubenlochschlucht (gefaltet)

Geste und Vieldeutigkeit

Eine sich in die Zeichnung vertiefende Beschreibung kann zwar Deutungsdimensionen des Gesehenen freilegen, aber keine letztgültige Bedeutung. Wenn wir, um die eigene Wahrnehmung zu artikulieren, auf Gesehenes, Gewusstes zurückgreifen, so ist das nicht einfach «wiedererkennendes Sehen» (Max Imdahl), sondern es kennzeichnet das Verweben unserer Einbildungskraft mit der «communitas», ein Zusammenstimmen, ohne Einstimmigkeit zu erzwingen. Wenn es dabei ein Ziel gibt, dann das implizite Werben um Zustimmung. Unsere Beschreibung zeigt, dass die Wahl einer einzigen Deutungsperspektive, das Einnehmen eines einzigen Standortes der Zeichnung kaum gerecht wird.

Die durch die wechselnde Skalierung der Figuren ausgelösten Blickwechsel, die durch die Umkehrung von Figur und Grund hervorgerufenen Kippeffekte, die Abwesenheit genau jenes Abgrundes,

auf den das ganze Bild bis hin zum Titel Bezug nimmt, schließlich auch die vielfältigen Bezüge der Zeichnung zur Karte als Bildform, zum realen Ort sowie zu hiermit assoziierten Bildwelten – all dies bewirkt in der Summe eine Vieldeutigkeit des Gesehenen. Diese «essentielle Vieldeutigkeit» (Blumberg) gehört nicht der Zeichnung an, sondern die Zeichnung räumt sie dem betrachtenden Ich ein.²³ Die Hereinnahme der «essentiellen Vieldeutigkeit» bedarf also eines echten Sich-Einlassens, einer Vergegenwärtigung der eigenen Subjektivität. Ist es notwendig für ein gelingendes Urteil, einen eindeutigen Gegenstand anzunehmen, zu dem sich das «Ich» interesselos verhält?

Wenn die hier besprochene Zeichnung Vieldeutigkeit einräumt, so bedarf sie doch gerade eines interessierten Ichs, das zur Vieldeutigkeit Stellung nimmt, aber auch bereit ist, die Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstands anzuerkennen. Ästhetische Urteilskraft bewährt sich nicht an der Ein-, sondern an der Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstands. Ästhetische Urteilskraft setzt dort ein, wo sie in Anerkennung der «essentiellen Vieldeutigkeit» des ästhetischen Gegenstands Stellung bezieht. Urteilen hat hierbei nicht den Charakter einer logischen und letztgültigen Charakterisierung. Es ergibt keinen Sinn, dem ästhetischen Gegenstand seine «essentielle Vieldeutigkeit» (Blumberg) durch ein bestimmtes ästhetisches Urteil abzuerkennen.

So wie die Zeichnung «Taubenloch» die «Kraft einer zeigenden Formgebung ist», die «Geste einer Offenlegung» und (als Karte über eine Karte über einen Ort) selbst nicht die Form, sondern «eine Art und Weise, die Form zu sehen» ist,²⁴ so kann das schreibende Beschreiben ebenfalls nichts anderes sein als eine Art und Weise, die Zeichnung zu sehen. Das schreibende Beschreiben ist eine Art, die Zeichnung zu sehen, weil es eben nicht nur die Zeichnung beschreibt, sondern auch die Art und Weise, wie die Zeichnung auf die Einbildungskraft einwirkt. Dieser Vorgang des Einwirkens lässt sich als Umschlagsplatz einer ästhetischen Praxis in eine Praxis ästhetischen Denkens beschreiben, aus der heraus sich das Urteil bildet. Ästhetische Praxis bezieht sich dabei nicht bloß auf die künstlerische Praxis des Zeichnens, die durch die Einbildungskraft rekonstruiert wird, sondern auf das gesamte Arsenal imaginerter Praktiken entlang der

wahrgenommenen Zeichnung. Die Einbildungskraft des Urteilenden bewegt sich im Raum der vorgefundenen Zeichnung. Dieser Vorgang lässt sich nicht anders denn als eine körperliche Geste, als eine Bewegung in der Wahrnehmung denken. «*Unser verkörperter Geist erzeugt und interpretiert aktiv, was wir sehen.*»²⁵

Das ästhetische Urteil besitzt eine «autoreflexive» Qualität, weil es im Beschreiben sowohl die Einbildungskraft als auch die Zeichnung mitsprechen lässt.²⁶ Das Urteil artikuliert die «eingebildete» Zeichnung. Was auf den ersten Blick als Defizit des Schreibenden erscheinen mag, dass er sich aus der Deskription der Zeichnung nicht heraushalten kann, ist seine eigentliche Kraft.²⁷ Diese Kraft besteht darin, nicht bloß die Zeichnung, sondern die sich in die Einbildungskraft einschreibende Zeichnung zu beschreiben. Dass die Deutungsweise sich mitteilen lässt, dass sie sich als sprachliches Urteil artikuliert, ist die eigentliche Form des ästhetischen Urteils, mithin das, was Kant als «Gemeinsinn» oder auch als «allgemeine Mitteilbarkeit» beschreibt. Die Annahme einer essentiellen Vieldeutigkeit des Ästhetischen konnte Kant noch nicht mitmachen, da ihm die aufklärerische Idee eines «universellen Geschmacks» dabei im Wege stand.

Die Annahme, nur ein reiner ästhetischer Gegenstand könne ein reines ästhetisches Urteil bewirken, erweist sich aus heutiger Perspektive nicht nur als entbehrlich, sondern auch als unproduktiv. Gerade an der Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstands bewährt sich das ästhetische Urteil als eine Praxis, die sich in einem echten Sinne auf den ästhetischen Gegenstand einlässt und das ästhetische Urteil als ästhetische Kritik mit einer Gemeinschaft teilt.

Urteilen als Praxis

Im Unterschied zum «Beurteilen», das auf eine empirisch gestützte normative Bewertung zielt, oder zum «Verurteilen», das eine finale, meist negative Bestimmung vornimmt, handelt es sich beim ästhetischen Urteil um eine in seiner Aussage offene und unabgeschlossene Bestimmung. Aufgrund der konstitutiven Offenheit und Unabgeschlossenheit des ästhetischen Urteils erscheint es sinnvoll, vom ästhetischen Urteilen als einer Urteilspraxis zu sprechen. Das ästhetische Urteil ist kein Tatsachenersatz. Ästhetisches Urteilen

bedeutet vielmehr, dem ästhetischen Gegenstand zu seiner Artikulation zu verhelfen. Urteilskraft beschreibt in diesem Zusammenhang eine Fähigkeit und Bereitschaft, sich auf den ästhetischen Gegenstand einzulassen und sich dabei auch zu den Normen seiner Beschreibung oder Bewertung kritisch zu verhalten. Ästhetisches Urteilen schließt die Möglichkeit ein, den Rahmen gemeinschaftlicher Regeln und Normen zu überschreiten. An diesem Punkt entfaltet sich die kritische Urteilskraft auch als eine Tugend.²⁸ Diese Tugend äußert sich dadurch, dass sich das Subjekt im ästhetischen Urteil nicht nur kritisch zu vorherrschenden sozialen Normen, sondern auch kritisch zu der «expressiven Auffassung» ästhetisch sinnlichen Empfindens verhält.²⁹

Der dreifache Bezug des ästhetischen Urteils verweist nicht nur auf einen Sinn des Subjekts für die Gemeinschaft, er zeigt auch, dass die Ausdifferenzierung des subjektiven Urteils ihren Grund in einem Bildungsprozess besitzt, der als zutiefst sozial und gemeinschaftlich gedacht werden muss. Hierin liegt eine eigenartige Paradoxie: Das in seiner Subjektivität unantastbare ästhetische Urteil hat seinen Grund in einem Prozess gemeinschaftlicher Bildung. Sich bilden bedeutet eben auch «sich» verständigen. Urteilskompetenz ist so gesehen nicht kompetitiv in einem abgrenzenden Sinne, sondern verbindend. Das Verbindende ist wechselseitig, da sich Urteilskompetenz in der Gemeinschaft bildet und dabei zugleich auch die Gemeinschaft bildet, sofern es das Reden und den Austausch über etwas als eine Verständigung über Werte und «Geschmack» in einem starken Sinne begreift.³⁰

-
- [1] «Ästhetische Praktiken» und «Ästhetisches Denken» werden im Folgenden großgeschrieben, um ihren Eigennamen zu betonen. Gewiss handelt es sich um Spielarten des Denkens und Handelns, gleichzeitig ist ihr Charakter stets singulär.
 - [2] Vgl. z.B. E. Care et al.: Education system alignment for 21st Century skills. Fokus on Assessment (2018), in: brookings.edu, 07.02.2020.
 - [3] Michael Makropolus: Blumenberg und die Ontologie des ästhetischen Gegenstands, München (Brill/Fink) 2015, https://doi.org/10.30965/9783846757017_007, S.16.
 - [4] Roland Reichenbach & Nicolaj van der Meulen: Ästhetisches Urteil und Bildkompetenz. Einleitend zum Thementeil. Zeitschrift für Pädagogik, 56(6), 2010. S.795–805; Anna Park: Arbeit am Ausdruck. Zur ästhetischen Dimension von Bildung: eine artikulationstheoretische Annäherung. Universität Zürich: Philosophische Fakultät (Dissertation), 2020.
 - [5] Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, in: Werke in 12 Bden, Bd. IX, X, Frankfurt/M 1968 (Suhrkamp), Bd. X, § 1, A/B 3, S. 279.
 - [6] Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode, Tübingen (Mohr Siebeck) 1960. S.109.
 - [7] Kant: Kritik der Urteilskraft, a.a.O., § 9, B 27, S. 295.
 - [8] Kant: Kritik der Urteilskraft, a.a.O., § 40, B 157, S. 225.
 - [9] Ebenda, § 22, B 68, S.159.
 - [10] John Locke: An Essay Concerning Human Understanding/Versuch über den menschlichen Verstand, Stuttgart (Reclam) 2020, Buch XVI. – Mit Dank für diesen Hinweis an Roland Reichenbach.
 - [11] Vgl. Christoph Menke: Die Kraft der Kunst, Frankfurt/M (Suhrkamp) 2013. S.60.
 - [12] Hannah Arendt: Das Urteilen. Texte zu Kants politischer Philosophie, München (Piper) 1985. S.94; vgl. auch: Susanne Lüdemann: Vom Unterscheiden. Zur Kritik der politischen Urteilskraft bei Hannah Arendt und Giorgio Agamben, in: <http://www.hannaharendt.net>, 14.08.2021.
 - [13] Vgl. Roberto Esposito: Communitas. Ursprung und Wege der Gemeinschaft, Berlin/Zürich (Diaphanes), S.14f.; Roberto Esposito: Immunitas. Schutz und Negation des Lebens, Berlin/Zürich (Diaphanes) 2004. S.12f.
 - [14] Kant: Kritik der Urteilskraft, a.a.O., B 43f., S. 141f.
 - [15] Menke: Die Kraft der Kunst, a.a.O., S.61.
 - [16] Jacques Derrida: Die Wahrheit in der Malerei, Wien (Passagen) 1992. S. 74 u. 84.
 - [17] Christine Buci-Glucksman: Der kartografische Blick in der Kunst, Berlin (Merve) 1997. S.55.
 - [18] Esther Ernst: Taubenloch, 2017, 112 × 177 cm, Bleistift, Buntstift, Tusche auf gefaltetem Papier.
<https://www.taubenloch.org/home.html>, 18.08.2021.
 - [19] <https://www.j3l.ch/de/V2165/taubenlochschlucht>, 19.08.2021.
 - [20] Marianne Siegenthaler: Die Klus der Turteltaubchen, in: Schweizer Familie, Nr. 25, s. September 2021. S.83f.
 - [21] Mail Esther Ernst, 16.08.2021.
 - [22] Hans Blumenberg: Die essentielle Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstands (1964), in: ders.: Ästhetische und metaphorologische Schriften, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2001. S.112-119.
 - [23] Jean-Luc Nancy: Die Lust an der Zeichnung, Wien (Passagen Verlag) 2013. S.23.
 - [24] Siri Hustvedt: Das Drama der Wahrnehmung. Morandis Stilleben, in: Siri Hustvedt: Leben, Denken, Schauen. Essays, Hamburg (Rowohlt) 2014. S. 310.
 - [25] Umberto Eco: Einführung in die Semiotik, München (Fink) 1972. S.145.
 - [26] Die ästhetische Kraft bedarf also keiner Entzweiung, um ästhetische Kritik zu werden. Vgl. Menke, Die Kraft der Kunst, a.a.O., S.69.
 - [27] Judith Butler: Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend, in: Rahel Jaeggi/Tilo Wesche (Hg.): Was ist Kritik? Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2009. S.221–246.
 - [28] Menke: Die Kraft der Kunst, a.a.O, S.70.
 - [29] Immunis bezeichnet einen Moment des Urteilens, in dem sich das Subjekt (grundsätzlich oder zeitweise) von der Gemeinschaft abschirmt, um das Subjekt in einem starken Sinne überhaupt zur Sprache bringen zu können. In der negativen Konsequenz führt die Abschirmung gegebenenfalls zu einer Überhöhung des eigenen Geschmacksurteils. Das immunisierte Subjekt stellt sich dabei in ein kritisches Verhältnis zu den Normen des «Gemeinsinns», da der Gemeinsinn ja kein Organ, sondern eine eingeübte Fähigkeit für

gemeinschaftliche Auffassungen und Handlungen darstellt. Die Abschirmung und Aktivierung eines «sensus immunis» könnte, dies wäre an anderer Stelle zu prüfen, darauf hindeuten, dass mein Urteil die Grenzen des Gemeinsinns an gewissen Punkten tangiert. Die Abschirmung vor dem Gemeinsinn kann zu einem anderen Zeitpunkt ihre Produktivität für die Gemeinschaft entfalten.

- [Abb. 1] Kartenausschnitt von Indien mit Franz Xaver als Apostel Indiens, aus: Heinrich Scherer: *Atlas novus*, München 1710.
- [Abb. 2] Esther Ernst: Taubenloch, 2017, 112 × 177 cm, Bleistift, Buntstift, Tusche auf gefaltetem Papier. (Abb. 3, 4, 5, 7, 8, Details von Abb. 2)
- [Abb. 6] Frinwillier Taubenloch, swisstopo, <https://map.geo.admin.ch>

Essay 2/9

Ich halte das eigentlich überhaupt für das Thema einer wirklichen Ästhetik, zu zeigen, von welcher Art die Logik des Kunstwerks im Vergleich zu der Logik und Erkenntnis der gegenständlichen Welt ist – eine höchst merkwürdige Logik, in der alles übrigbleibt, aber die Beziehung auf ein Prädiiziertes (...), auf ein Ist wegfällt, eine Logik gewissermaßen ohne Kopula (...).¹

Dass die Projekte der Künste ihre autochthone Erkenntnisarbeit verrichten, hat der seit einigen Jahrzehnten virulente Topos des Artistic Research nachdrücklich wieder in Erinnerung gerufen.² Der Terminus ist umstritten; gleichzeitig nimmt er verschiedene Bedeutungen an, wird in unterschiedlichen Kontexten je anders verwendet und bleibt im Ganzen unscharf. Vor allem erweist sich der Gebrauch des Forschungsbegriffs sowie seine Beziehung zur Episteme als fraglich, denn mal werden mit ihm Kollaborationen zwischen Künsten und Wissenschaften adressiert, mal die Instituierung einer quasi-akademischen Ausbildung von Künstlerinnen und Künstlern oder die Etablierung künstlerischer PhDs, mal aber auch ein neues, postavantgardistisches Kunstverständnis, das prozesshaft verfährt und Kunst in Partizipation oder soziale und politische Praxis überführt. Zwar haben eine Reihe von künstlerischen Arbeiten ihre genuinen Forschungsleistungen unter Beweis gestellt – erinnert sei an Eduardo Kacs Bio-Art Aktion GFP Bunny (1999), an die Arbeiten der Gruppe Forensic Architecture oder an Trevor Paglens Sight Machine (2017), welche auf experimentelle Weise die Bias visueller Machine-Learning-Programme dekodiert³ – doch hat die philosophische Ästhetik bislang versäumt, deren Wissensanspruch ernst zu nehmen und ihm eine angemessene Rechtfertigung zu verleihen. So bleibt sowohl der Sinn als auch die Geltung und Relevanz künstlerischer Forschung zweifelhaft.

Sinn-, Begründungs- und Geltungsfragen gehören in den Bereich der Philosophie. Weniger geht es um Beispiele von ‹best practices› als vielmehr um den Zusammenhang von Kunst, Forschung und Erkenntnis im Ganzen. Wir haben es dann von vornherein mit einer diskursiven Metaperspektive zu tun, die ihr Recht daraus bezieht,

dass die Beziehung zwischen Kunst und Wissen nicht dem Urteil künstlerischer Peers allein obliegen kann, sondern der Bestimmung von Kriterien und Begriffen bedarf, die nicht ihrerseits eine Sache der Praxis sein können. Indessen hat es historisch nicht an Bemühungen gefehlt, Kunst als eine Erkenntnisform auszuweisen und in ihr eine eigene Art des ‹Wahrheitsvollzugs› zu sehen.⁴ Weniger ist dabei an Alexander Baumgartens *Aesthetica* von 1750 zu denken, der als Erster vorschlug, die *aisthesis* als bereits wahrheitsfähige *cognitio sensitiva* zu betrachten, als vielmehr an jene Überlegungen, wie sie vor allem im Nachgang von Immanuel Kants Kritik der Urteilskraft durch den Deutschen Idealismus betrieben wurden. Besonders Friedrich Wilhelm J. Schelling und Georg Wilhelm F. Hegel haben die Ästhetik als eine veritable Kunsthphilosophie begründet, die das künstlerische Denken an der Erkenntniskraft des Rationalen wie auch am ‹absoluten Wissen› teilhaben ließ. Martin Heidegger und Theodor W. Adorno sowie Jean-Paul Sartre und Maurice Merleau-Ponty oder Umberto Eco und Jacques Derrida haben daran angeschlossen, selbst wenn sie die Frage der ‹Wahrheit in den Künsten› auf je unterschiedliche Weise beantwortet haben. Dass zwischen ihren Versuchen eine tiefe Verwandtschaft besteht, steht dabei außer Frage, doch ist unter ihnen in Bezug auf die Kunst, ihre gesellschaftliche Rolle und ihre Beziehung zur Kritik, besonders mit Blick auf die zeitgenössischen Künste, Adorno am weitesten gegangen. Seine Ästhetische Theorie, die 1970 posthum veröffentlicht wurde, entwickelt in nuce eine ‹Epistemologie des Ästhetischen›, die nicht nur sämtliche für die klassische Epistemologie maßgeblichen Kategorien dialektisiert, sondern sie auch einer grundlegenden Revision unterzieht. Dies gilt sowohl für den ‹Korrespondenzbegriff der Wahrheit› als auch für Logik, Rationalität, Urteil und Synthesis sowie für das Problem von Identität und Differenz, dem Verhältnis von Einzelnen und Allgemeinen oder Teilen und Ganzem bis hin zur Rolle von Sprache, Darstellung und Medialität. Sie werden im Folgenden als paradigmatisch dafür diskutiert, was ‹künstlerisches Denken› und mit ihm das ‹Wissen der Künste› bedeuten kann, das nicht nur eine ‹andere Art› von Wissen beschreibt, sondern vielleicht sogar ‹etwas anderes als Wissen›.

Dabei wird es im Besonderen darum gehen, maßgebliche Motive Adornos für eine Debatte fruchtbar zu machen, die viel zu lange ohne systematische philosophische Reflexion oder einen Rückgriff auf die Geschichte der Ästhetik ausgekommen ist. Weniger gilt es allerdings, die Grundzüge von Adornos ‹negativer Ästhetik› im Ganzen zu rekonstruieren, als vielmehr ihren Gewinn für eine Auslotung dessen zu exponieren, was als spezifische Leistung einer ‹ästhetischen› Synthesis im Unterschied zur diskursiven, auf die Logik des Urteils bezogenen bezeichnet werden kann. Forschung, Erkenntnis, Wissensproduktion, aber auch Wahrheitsansprüche sind ohne die Funktion einer Synthesis, wie sie die Wahrnehmung bereits vollzieht, oder ohne begriffliche Bestimmung – die Adorno immer in eine Opposition zu den singulären Erscheinungen stellte – undenkbar. Kant hatte sie bekanntlich auf die Triplizität von Anschauung, Imagination und rationaler Verstandeskategorien bezogen, doch privilegierte dies einseitig sowohl die Vermögen der Subjektivität des Subjekts als auch die Identitätslogik der prädikativen Kopula, die die eigentliche Determination vornimmt. Was im Gegensatz dazu als nichtbegriffliches Äquivalent einer künstlerischen Praxis fungiert, welche bevorzugt im ‹Materiellen› operiert, bleibt darin ebenso prekär wie chronisch unklar. Der Forschungsbegriff in den Künsten steht und fällt aber mit dessen Erklärung.⁵ Die vorliegende Untersuchung ist denn auch als Beitrag zu einem zentralen Punkt der philosophischen Ästhetik zu verstehen, der die Formate des ‹Artistic Research› in den Kontext einer ‹Epistemologie des Ästhetischen› zu stellen versucht.⁶

Kunst und ‹Wahrheit›

«Kunst geht auf Wahrheit (...); insofern ist Wahrheit ihr Gehalt», lautet eine lapidare Notiz aus den Paralipomena der Ästhetischen Theorie Adornos, und weiter: «Erkenntnis ist sie durch ihr Verhältnis zur Wahrheit; Kunst selbst erkennt sie, indem sie an ihr hervortritt. Weder jedoch ist sie als Erkenntnis diskursiv noch ihre Wahrheit die Widerspiegelung eines Objekts.»⁷ Zunächst folgen die Sentenzen scheinbar ganz der Direktive Hegels, denn am Ende des dritten Teils dessen Vorlesung über Ästhetik heißt es, dass wir

«in der Kunst (...) mit keinem bloß angenehmen und nützlichen Spielwerk (zu tun haben), sondern mit der Befreiung des Geistes vom Gehalt und den Formen der Endlichkeit, mit der Präsenz und Versöhnung des Absoluten im Sinnlichen und Erscheinenden, mit der Entfaltung der Wahrheit (...), die sich (...) in der Weltgeschichte offenbart (...).»⁸

Doch setzt Adorno zweierlei hinzu: einmal, dass die Wahrheit selbst «an der Kunst hervortritt», d.h. in die Logik der Werke eingeschrieben ist, zum anderen, dass dieses Hervortreten sowohl anderer als diskursiver Art als auch anderes als eine Repräsentation, ein Darstellbares ist. Wahrheit ist nicht der Gehalt einer Darstellung, sondern die künstlerische Manifestation ist in sich wahr, sofern sie etwas zu erkennen gibt. Folglich ist die ästhetische Wahrheit nichtdiskursiv oder nonpropositional; und sie geht auch nicht in dem auf, was sich durch Bilder, musikalische Kompositionen oder andere Medien *abbilden* lässt: Sie ist überhaupt keine Weise von Abbildung und damit jener Modalität von *Sprache*, die dem Ästhetischen zugesetzt werden kann, wenn in ihm ein *Besagen-wollen*, eine Symbolisierung erblickt wird.

Von welcher Art aber die *Wahrheit in der Kunst*,⁹ ihre epistemische Dimension oder ihre Erkenntnisform ist, gilt es – gerade auch in Ansehung des Forschungsbegriffs – noch zu klären. Zwar scheint der Bezug von Wahrheit und Erkenntnis wie ebenfalls der strikte Wahrheitsanspruch des wissenschaftlichen Wissens im Sinne klassischer Korrespondenzen heute obsolet, weil sowohl die Geltung des Repräsentationsparadigmas als auch der Sinn der Wahrheit als einer *adaequatio intellectus et rei* selbst zerfallen ist, doch darf diese Skepsis am Gebrauch überliefelter Begriffe nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Wahrheitsbegriff überhaupt ein Regulativ bildet, das erlaubt, zwischen Wissen und Nicht-Wissen zu unterscheiden. Fällt dieser, wird deren Differenz beliebig, sodass weder zureichend von Erkenntnis noch von Forschung die Rede sein kann. Umgekehrt bedeutet dies nicht, dass Forschung und Erkenntnis eines bestimmten Wahrheitsbegriffs bedürfen, wohl aber einer Explizierbarkeit der Differenz von Wissen und Nichtwissen, denn alle drei Begriffe bilden ein

engmaschiges Netz, dessen Bedeutung allerdings verschoben und neu bestimmt werden muss.

Wenn darum Adorno am Wahrheitsbegriff festhält, dann argumentiert er ebenso hegelsch wie antihegelsch,¹⁰ denn Wahrheit und Unwahrheit zeigen sich nach ihm nur in Relation zum ‹Ganzen›, doch erweist sich «das Ganze» gleichzeitig als «das Unwahre».¹¹ Erkenntnis besitzt allenfalls eine historische – man könnte heute sagen: kontextuelle und ‹situative› – Terminierung; sie folgt keiner systematischen ‹Logik› des Urteils, das – aristotelisch – mit Bezug auf die Tatsachen der Wirklichkeit, über die es spricht, nach ‹wahr› oder ‹falsch› unterschieden werden kann, denn für sich genommen besagt eine Aussage nichts, wie Hegel in seinem kleinen, aber eindringlichen Text aus seiner Jenenser Zeit Wer denkt abstrakt? deutlich gemacht hat.¹² Vielmehr gibt es die Wahrheit eines Urteils nur dort, wo sie in Beziehung auf ihren gesamten Zusammenhang, die Totalität des Aussagenbaren sowie das Ganze der Geschichte durchgearbeitet worden ist. Mehr noch: Sie besitzt eine kritische – oder wie man gleichfalls heute sagen würde: eine ‹emanzipatorische› – Perspektive, denn wiewohl Adorno zwar Hegel folgt, verweigert er sich ihm zugleich. Denn die ‹Wahrheit› gilt ihm nicht als Verwirklichung der Geschichte der Vernunft, sondern eher der Unvernunft – dem, was sich des aufgeklärten Sinns entzieht, soweit, wie es zu Beginn der gemeinsam mit Max Horkheimer verfassten Dialektik der Aufklärung pathetisch heißt, seit je «Aufklärung im umfassendsten Sinn fortschreitenden Denkens das Ziel verfolgt» habe, «von den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren einzusetzen. Aber die vollends aufgeklärte Erde strahlt im Zeichen triumphalen Unheils.»¹³

Von vornherein verschreibt sich damit Adorno einer Dialektik von Erkenntnis, die dem einfachen Gehalt, der sich rational erschließt, gleichwie seiner «Widerspiegelung», wie es Georg Lukács in seiner groß angelegten Ästhetik postulierte, zuwiderläuft: Denn das ‹Wahre› werde in der Kunst weder durch das Urteil bezeugt, insofern sich der Urteilsbegriff überhaupt, so Adorno, hinsichtlich des Ästhetischen als unzulänglich erweist, noch offenbart sich ihr die Totalität der Welt, das, ‹was sie im Innersten zusammenhält›; viel eher enthüllt sie die Unvernunft ihrer Verhältnisse, ihr Unversöhnliches wie

gleichermaßen die Spaltungen und Widersprüche der Zeit, die aber nicht – das wäre eine *contradictio in adiecto* – in propositionaler Sprache rekonstruierbar wären. Vielmehr bedarf es zuallererst eines nichtpropositionalen ästhetischen Sinns – man könnte sagen: die Empfindung des Schmerzes, des Traumas –, um aufzudecken, was am Realen dessen Unheil bildet: Nirgends geht es deshalb, wie Adorno in der im Studienjahr 1958/59 gehaltenen Vorlesung über Ästhetik ausführt, der Kunst um positive Analysen, wie es ein naiver Forschungsbegriff nahezulegen scheint, sondern allein um die Risse im Gefüge, um die Exposition des Ausgeschlossenen oder Unvermittelbaren, jener Momente also, woraus gleichsam eine ‹andere› Welt- oder eine negative Wirklichkeitserfahrung hervorscheint.¹⁵

Die künstlerische Erkenntnis kann deshalb nach Adorno niemals analytisch sein; sie zielt nicht auf die Entdeckung allgemeiner Grundsätze, auf eine Durchdringung von Wirklichkeit in ihrer Gesamtheit, vielmehr thematisiert sie deren Unzulängliches und Gebrochenes, indem sie auf die eigenen Wunden und Verletzungen angesichts der realen Gewalt abhebt, wie sie gleichzeitig die Gebrochenheit und Unzulänglichkeit der Mittel ihrer Darstellung dekuvriert, denn, so Adorno in seiner Vorlesung weiter:

«es ist ein wesentliches Moment () der ästhetischen Qualität, daß (das Kunstwerk) dieses Moment (...) der Selbstreflexion besitzt, daß aber dann auf der anderen Seite (...) diese Reflexion (...) ihrerseits wieder in die reine Logik der Sache, in den reinen Vollzug des Kunstwerks sich umsetzt (...), (um) über das Kunstwerk zu dem Kunstwerk zurück(zukehren).»¹⁶

Kunstwerke sind Verkörperungen solcher Reflexion, weshalb ihnen Adorno «eine tiefe Affinität (...) zur Philosophie» bescheinigt:¹⁷ Wie dieser sei der Kunst eine «*kritische Selbstreflexion*» von Anfang an inhärent, nicht aber um der Entdeckung eines Allgemeinen willen, sondern um im Exemplarischen sein Nichtaufgehendes oder Sperriges zu gewahren.¹⁸

Organisiertheit der Werke

Im Gegensatz zu den Wissenschaften generiert daher die künstlerische Erkenntnis kein abrufbares oder verwertbares Wissen, das sich technisch anwenden ließe, so wenig wie es sich in Forschungspläne eintragen oder als Resultate in Datenbanken einspeisen ließe: Ein solcher Wissensbegriff ist der Ästhetik fremd. Nirgends bündeln sich auch die Werke zu generalisierbaren Aussagen, denen eine schlüssige Interpretation korrespondierte oder die eine gültige Theorie formulierten, vielmehr vollzieht die «künstlerische Erkenntnis» nach Adorno immer schon das indirekte, diachrone Ereignis einer Verwandlung. Diese betrifft gleichfalls ihr Verhältnis zur Sache wie zum Medium, worin sie sich ausdrückt, als auch zu dem, was Wissen heißt nebst den Kriterien seiner Gültigkeit. Die Sache ist nämlich weder ein betrachtbares «Objekt», wie der oder die Betrachtende ein Subjekt bildete, vielmehr geht es der Ästhetik überall um die Erfahrung einer Incommensurabilität: die Errettung des Dings aus den Zwängen des Systems und den Zurichtungen unserer Instrumentalisierungen, sodass die Funktion der Künste stets die der «Deplatzierung», der Kritik und Widerständigkeit darstellt.

Ausdrücklich weist Adorno darüber hinaus jeden Subjektivismus, wie er die ästhetische Theoriebildung noch bis in die 1960er Jahre prägte, zurück, denn Kunst erfülle sich weder in unmittelbarer Expression, dem verzweifelten Ausdruck oder dem jähnen Schrei, noch erschöpfe sie sich in der Verwirklichung spontaner Intuitionen, vielmehr sei ihre Arbeit allein bestimmt durch das Medium ihres immanenten «Formgesetzes», das ihr im selben Maße einen objektiven Charakter verleiht. «Das Formgesetz eines Kunstwerks ist», wie die Ästhetische Theorie später ergänzt, «daß alle seine Momente, und seine Einheit, organisiert sein müssen gemäß ihrer eigenen spezifischen Beschaffenheit.»¹⁹ Das besagt: Jedes Kunstwerk folgt seiner ihm je spezifischen Form. Sie ist als Form singulär. Und es ist diese Singularität der Form, durch die sich das Kunstwerk ebenso in seiner Besonderheit behauptet, wie es sich selbst, sein Nichtaufgehen wie seine Verletztheit am Realen mitsamt der Medialität seiner Artikulation zeigt.

Tatsächlich bedarf der Adorno'sche «Form»-Begriff einer näheren Erläuterung. Zwei Merkmale scheinen hervorzustechen, die sich wiederum für die Bestimmung des Begriffs «ästhetische Erkenntnis»

als leitend erweisen: erstens die Eigenart der Versammlung der Elemente zueinander sowie zweitens ihre Disparität oder Desintegration gegeneinander. Beide Seiten – ihr ‹zu› und ‹gegen› – lassen sich als Verhältnis zwischen Relationalität und Differenzialität charakterisieren. Oder genauer: Ihre Relation ist ihre Differenz. ‹Form› ist also bei Adorno weder gemäß der klassischen Form-und-Formlosigkeit- oder Form-und-Materie-Unterscheidung zu verstehen noch im Sinne der Hegel'schen Form-Inhalts-Dialektik. Form hebt sich so wenig aus dem Unförmigen ab, wie sie die Stoffe bändigt, um ihnen einen Sinn abzuringen. Entscheidend ist vielmehr, was Adorno sowohl als die Konstruktivität der Werke ausweist als auch die Unauflösbarkeit ihrer Einzelmomente.²⁰ Relationalität und Differenzialität sind darin aufgehoben: Weder gehorcht die künstlerische Konstruktion einer allgemeinen Regel oder einem übergreifenden – quasi-algorithmischem – Schema, vielmehr verwirklicht sie sich zuallererst durch die spezifische Fügung der Materialien, die gleichwohl stets unfähig bleiben. Zwar rückt sie die Elemente «in eine() sinnvolle() Beziehung» zueinander, doch nur, um sie gleichzeitig in ihrer unaufhebbaren Einzelheit zu manifestieren.²¹ Jedes Werk folgt so seiner eigenen Notwendigkeit; es bietet seine je besondere Lösung für die von ihm selbst aufgeworfene Problemstellung; es fängt immer wieder neu an, indem sie ihr sujet, ihre Stoffe ‹zusammen-stellt› – compositio –, um sie im gleichen Augenblick voneinander zu scheiden und gegeneinander ‹auszustellen› – expositio. Es ist ihre gleichsam idiosynkratische Konfigurierung, die ihre Konstruktivität ausmacht, die im selben Maße ihr Nichtaufgehendes oder Aufsässiges einbehält, sodass Kunstwerke aporetischen Konstellationen gleichen, die sie in lauter «singuläre Paradigmata» verwandeln.²² Sie bilden damit Medien ihrer selbst, die Erfahrungen induzieren, die nur durch sie und an ihnen selbst vollzogen werden können – oder gar nicht. Stets einzeln und einzig erteilen sie den Fragen, die sie stellen, ihre unverwechselbare Antwort, doch auf eine Weise, die gleichzeitig ihre Identität verweigert.

Adorno hat diesen Zusammenhang in Sonderheit unter den Stichworten «Konstruktion» und «Ausdruck» diskutiert.²³ Deren Dialektik bildet eines der Grundmotive seiner Kunstphilosophie, die weniger der Rezeption gilt als vielmehr der künstlerischen Produktion

und deren ‹Praktiken ästhetischen Denkens›. Zwar exemplifiziert Adorno ihr Zusammenspiel anhand jenes historischen Konflikts, wie er zu Beginn des Avantgardismus zwischen Konstruktivismus und Expressionismus ausgefochten wurde, doch gehen beide weit über deren ‹Streit› hinaus. Sie adressieren vielmehr ein Allgemeines, das mit der Duplizität von ‹Kompositionalität› – oder: Organisiertheit – und Exposition – oder ‹Deixis› – bezeichnet werden kann. Ihr geschichtliches Verhältnis steht zudem modellhaft dafür, wie die Ästhetische Theorie betont, «was der älteren Ästhetik Synthesis hieß», denn die Organisation der Elemente, ihre jeweilige Verknüpfung wie ihr jeweils Zeigendes konstituiert das, was als ‹Sinn› der künstlerischen Exponate gelten kann.²⁴

Dessen Möglichkeit wiederum bildet das Zentrum der ‹Epistemologie des Ästhetischen› Adornos, auf deren Besonderheit wir im Folgenden genauer zu sprechen kommen, um sie zu dem in Beziehung zu setzen, was Adorno auch als die «Logik der Werke» apostrophiert, die sich ihrer Alogik im vollen Umfang bewusst ist. Für sie erscheint im gleichen Maße der «Ausdruck» – ihr ‹Zeigecharakter› – leitend, wie die Art ihrer «Konstruktion» – ihre jeweilige Medialität. Medialität und ‹Zeigenschaft› bilden die beiden Konstituenten ästhetischer Erkenntnis, denn kein Ausdruck geschieht unmittelbar, nicht einmal in Momenten extremster Traumata, sondern stets mittels eines Mediums, das ihm zuallererst seine Expressionskraft verleiht, denn jede Kunst, selbst die spontansten improvisatorischen Dionysien oder performativer Provokation, verdankt sich der Planung, Vorbereitung und Bearbeitung und gehorcht daher immer schon der Ordnung des Denkens. Der Synthesis-Begriff hat hier seinen Platz. Was die ‹Werke› – und das ist entscheidend – zum Ausdruck bringen, was sie zu zeigen, auszustellen oder zu demonstrieren trachten, bildet eine Verbindung aus unbändigen, aus dem Realen herausgebrochenen und nicht miteinander zu verschmelzenden Stücken, sodass beide Seiten für die künstlerische Praxis unhintergehbar sind: die «Organizertheit» des Ganzen, wie Adorno sagt, wie gleichfalls die Inkompatibilität ihrer Teile, ihre nicht zu tilgende Singularität. Der ‹Weltbezug› der Kunst und ihre Episteme besteht folglich nicht darin, dass sie ‹etwas› über den Zustand der Wirklichkeit auszusagen oder zu erhellen hätte, sondern

dass sie dem Sinnlichen (*aisthētos*) gleichsam ‹Brocken› entreißt, um die Unerfülltheit oder Uneinlösbarkeit des Ganzen anzuzeigen, wobei die Art ihres Verhältnisses ausschlaggebend ist.

Das bedeutet umgekehrt: So wenig wie der ‹Ausdruck› einer Unmittelbarkeit genügt, so wenig geht die Konstruktion in ihrer bloßen Strukturalität auf: Stets bleibt vielmehr ein Rest, eine Unabschließbarkeit oder Dispersion, die den Materialien selbst innewohnen. Man darf allerdings nicht vergessen, dass Adorno unter ‹Material› all das versteht, worauf sich Kunst beziehen kann, was sie sich einverleibt, zum Objekt ihrer Anzeige und ‹Anklage› macht, seien es Stimmen, Klänge, «die Worte der Dichtung» oder das Minderwertige, aus dem Kanon Verdrängte – wie Müll oder Weggeworfenes, wie im Dadaismus – oder auch die ‹erweiterten› Materialien in Gestalt von Diskursen und neuerdings Daten, wie sie die künstlerische Forschung für sich zu vereinnahmen sucht.²⁵ Kunst eignet sie sich nicht nur an, verzehrt und verwandelt sie, um sie zu ästhetisieren, sondern sie bringt sie derart in eine «Organisation», dass ihre Einzelmomente im gleichen Maße zusammen- wie auseinanderstehen. Ihr Missklang, das Divergente oder Sichwidersprechende, mit einem Wort: die Dissonanz der Sache erweist sich darin als maßgeblich, worin sich im selben Maße die Antagonismen der Zeit sedimentieren wie ihre Unträglichkeit, denn der «Wahrheitsgehalt der Kunstwerke» ist für Adorno weder ein überzeitlicher noch ein absoluter. Er ist vielmehr «bis ins Innerste geschichtlich».²⁶

›Logik‹ und ›Alogik‹ des Ästhetischen

Die Konstruiertheit des Ästhetischen aber bindet sie zugleich an eine innere ‹Logik›, die von der Aristotelischen allerdings zu unterscheiden ist. Unter ‹Logik› versteht Adorno vielmehr – im Gegensatz zur klassischen Inferenzlogik – jedwede Folgerichtigkeit, auch eine solche, die mit innerer Konsequenz von Material zu Material oder Metapher zu Metapher schreitet. Die Arbeit der Künste entbehrt so keineswegs einer Systematizität, vielmehr verfährt sie – das ist Adornos Punkt – so präzise und stringent wie die logischen Deduktionen, ohne freilich deduktiv zu sein. Denn nicht Irrationalität bildet ihr Emblem, vielmehr das ‹Heterologische›, das den Werken nicht

widerfährt, sondern ihnen selbst innwohnt: «Die Werke sprechen wie Feen im Märchen (...), doch unkenntlich»,²⁷ wie eine der typischen antihermeneutischen Dikta der Ästhetischen Theorie lautet. Ihre Unkenntlichkeit ist die des Rätsels, dessen Schlüssel die Ordnung, nicht die Unordnung ist, denn enigmatisch offenbart es, ohne ins Obskure abzugleiten, denn «(a)lle Kunstwerke, und Kunst insgesamt, sind Rätsel. (...) Daß Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen, nennt den Rätselcharakter unterm Aspekt der Sprache.»²⁸ In immer neuen Varianten hat Adorno dieser Dialektik von Ähnlichkeit und Unähnlichkeit zwischen Kunst und Sprache Rechnung zu tragen versucht, insbesondere auch deshalb, weil es ihm in Bezug auf die zwei ‹Logiken› des Propositionalen und Nicht-Propositionalen um den Unterschied zwischen nicht auseinander herleitbaren Formen von «Synthesen» ging, die sich dennoch nicht in ‹notwendig› und ‹willkürlich›, in ‹apodiktisch› oder ‹problematisch› bzw. ‹objektiv› oder ‹subjektiv› aufteilen lassen, sondern denen beiden analog ihr Recht zukommt.

Wir berühren damit den eigentlichen Kern der ästhetischen Epistemologie Adornos, nämlich die Frage, «von welcher Art die Logik des Kunstwerks im Vergleich zur Logik der Erkenntnis der gegenständlichen Welt ist»²⁹ – denn was die argumentative Rede durch die urteilende Vernunft besorgt und die Schrift im Signifikativen festhält, muss im Kunstwerk auf andere Weise vollzogen werden. Diese andere Weise ist der Art der ‹Organisation› ihrer Elemente, der je besonderen Form der Konstruktivität geschuldet, die in Konstellationen oder Konfigurationen gleichsam der Sache selbst eingedenk bleibt, um ihr zu ihrer eigenen Stimme zu verhelfen.³⁰ Jedem künstlerischen Ausdruck haftet dieses Moment von Negativität an, nämlich, wie es in der Vorlesung über Ästhetik heißt, dem «Unterdrückten» und «Leidenden» sowie dem, was weder erfasst noch domestiziert werden kann, sein Existenzrecht zurückzuerstatten: «Insofern Kunst, mit all den Zügen (...), selber auch ein Stück Naturverhalten ist, ist sie ein Älteres als die Rationalität, verkörpert sie oder vertritt sie das, was unterdessen der ratio eigentlich gewichen ist.»³¹ Dann gehorcht die ästhetische Synthesis der doppelten Funktion einer ‹Kom-Positionalität›, die im selben Maße eine ‹Dekomposition› ist und die in der Weise ihrer

«Zusammen-Stellung» (dem Modus ihrer *com-positio*) die Heterogenität der Elemente zugleich exponiert, wie sie ihnen ihre Würde zurückstattet.

Wo daher im Bereich der Künste ein Forschungsbegriff reklamiert wird, wo von «Artistic Research» gehandelt und mit ihm ein neues Kunstparadigma ausgerufen wird, wo also überhaupt die Künste als eine kritische Wissenspraxis etabliert werden sollen, ist das Problem der ästhetischen Synthesis, ohne explizit gestellt zu sein, bereits virulent, und zwar mit seiner ganzen Ambiguität. Umgekehrt gilt, wo künstlerische «Forschungs-Programme» sich diesem Problem nicht stellen, wo sie gleichsam die Dialektik des Ästhetischen, die «Natur» ihrer Kompositionalität und Dekompositionalität erkennen, verlieren sie ihren Erkenntnisanspruch und büßen ihre Legitimität als forschende Praxis wieder ein. Darum bildet für Adorno die Klärung der «synthetischen Funktion» in ihrer zweifachen Aufgabe, nämlich der «Verbindung des Unverbundenen» einerseits wie andererseits der Exposition ihres Alteritären, den eigentlichen Nukleus aller «wirklichen Ästhetik», worin die Beziehung zwischen Kunst und Episteme zuallererst kulminiert.³² Zwar sei «(d)ie Verwandtschaft von Konstruktion mit den kognitiven Prozessen (...) nicht minder evident als die Differenz: daß keine Kunst wesentlich urteilt und wo sie es tut, aus ihrem Begriff ausbricht»,³³ doch führt eben diese Markierung zu dem seltsam aporetischen Konzept einer «urteilslosen Synthesis», das Adorno der urteilenden Vernunft gegenüberstellt, um die eigentlich sich entziehende Erkenntniskraft der Künste dennoch auf den Begriff zu bringen.

Überlegungen zum Konzept «urteilsloser» Synthesis finden sich sowohl in der Vorlesung über Ästhetik von 1958/59³⁴ als auch in der Ästhetischen Theorie sowie hauptsächlich im groß angelegten, aber unvollendet gebliebenen Beethoven-Projekt und dem kurzen, aber zentralen Fragment über Musik und Sprache. Dabei sollen die Adorno'schen Ausführungen im Folgenden in zwei Schritten rekonstruiert werden: einmal in Ansehung des Verhältnisses zur Logik und der davon abgeleiteten Struktur des Urteils, zum anderen mit Blick auf den paradoxalen Sinn des Konzepts, den seit je die philosophische Rezeption irritiert hat. Denn folgt man der transzentalen Logik

Wo daher im Bereich der Künste ein Forschungsbegriff reklamiert wird, wo von <Artistic Research> gehandelt und mit ihm ein neues Kunstparadigma ausgerufen wird, wo also überhaupt die Künste als eine kritische Wissenspraxis etabliert werden sollen, ist das Problem der ästhetischen Synthesis, ohne explizit gestellt zu sein, bereits virulent, und zwar mit seiner ganzen Ambiguität.

Kants, bildet die urteilende Synthesis die zentrale Funktion des erkennenden Bewusstseins,³⁵ sodass eine urteilslose «Synthesis» ein eigentlich unmöglichter Terminus ist – er käme einem Unverstand gleich. Doch liefert den Schlüssel zum Verständnis bei Adorno der Umstand, dass – im Gegensatz zum Idealismus – die «Synthesis» nicht notwendig ihren Ort im Subjektiven besitzt, sondern dass es «objektive Synthesen» gibt, Synthesen aus dem Material oder der Sache selbst, aus deren Verbindung und Trennung erst das hervorspringt, was im Ästhetischen als Besonderheit eines Reflexionswissens ausgewiesen werden kann: «Synthesis hat ihr Fundament in der (...) materiellen Seite der Werke (...).»³⁶

«Logik» ästhetischer Differenz

Ein solches Konzept verlangt in einem ersten Schritt seine Verständlichmachung. Synthetos verwendet Adorno im weitesten Sinne von Verabredung, Vertrag oder Zusammengesetztsein. Dann kommt bereits der beliebigen «Zusammen-Stellung» (compositio) von Dingen, der «unvermuteten Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Sezertisch»³⁷ oder der bildlichen Assemblagen und filmischen Montagen der Charakter einer Synthesis zu. Entsprechend wäre unter «Urteilslosigkeit» eine Verbindung ohne «Aus-sage» in einem strengen Sinne, d.h. einem Satz ohne Prädikat, ohne die formale Struktur «A ist b» zu verstehen, d.h. insbesondere ohne die Verbalphrase «ist b», mithin auch ohne die Kopula «ist» oder die Behauptung eines «Seins», vielmehr beschränkt sich die Synthesis auf eine Verknüpfung von lauter «As», d.h. der Reihung verschiedener A, A', A''..., die eine Verbindung zueinander eingehen und in ihrer Verbindung ihre Eigenständigkeit ebenso wahren wie entfalten, ohne argumentativ einholbar zu sein: «Urteilslos deuten die Kunstwerke gleichwie mit dem Finger auf ihren Gehalt, ohne daß er diskursiv würde.»³⁸ Mehr noch: Nicht nur erscheinen die vielfältigen Relationen der As zueinander relevant, sondern auch die Mittel der Relationierung, ihre Materialität ebenso wie ihre Modalität und Medialität. Wir sind dann mit «etwas anderem als Sprache» konfrontiert, gewissermaßen einer Collage aus Namen oder Nomen ohne Verben und Adjektiven, oder genauer: mit Setzungen, die in dem bestehen, was Walter

Benjamin in seinem frühen Aufsatz *Über Sprache überhaupt und die Sprache des Menschen als «Dingsprachen»* bezeichnet hatte: «Irdisch» erlösten sie, wie es dort heißt, die göttliche durch die Kunst.³⁸ Vergleicht man diese Formulierung mit der klassischen, an der Ontologie geschulten Logik des Aristoteles, bedeutet das, dass die Kunst, indem sie lauter ‹As› miteinander kombiniert, auf Substanzen setzt, ohne sie allerdings einer Substanzlogik zuzueignen, schon gar nicht im Sinne einer sich daran orientierenden Ähnlichkeitslehre, wie sie als Gegenmodelle zur mittelalterlichen Scholastik die frühe Neuzeit verteidigte, vielmehr geht es im Rahmen des Ästhetischen viel eher um die Versammlung dessen, was Gilles Deleuze die Wucht der ‹Perzepte› genannt hat,⁴⁰ d.h. um ein Spiel von Phänomenen als ‹Wahrnehmungsereignisse›, die einer spezifischen Resonanz und Passivität gehorchen und gerade dadurch in der Lage sind, auf etwas zu weisen, was der Gewalt begrifflicher Subsumtion entgeht.

Dennoch macht Adorno in Bezug auf den logischen Charakter der ästhetischen Synthesis deutlich, dass diese, und sei sie noch so chaotisch oder für die Anschauung undurchdringlich, kraft der Eigenart ihrer Konfiguration keineswegs alogisch verfährt, sondern insofern einer «Logik eigener Art» folgt,⁴¹ als die ästhetische Form «ihre Rationalität noch im Assoziieren» hat,⁴² die an ihre eigene Konsequenz gemahnt. Deren Stringenz habe «nichts zu tun hat mit der üblichen Logik»,⁴³ so wenig wie sie als unbestimmt oder polyvalent gelten kann; vielmehr zeigt sie durch ihr Klaffendes, was die drei Elemente: Zeigen, ‹Durchheit› bzw. Medialität und ‹das Auseinandertretende›, die Spaltung miteinander vereint. Die Kluft selbst wird damit aufweisend, sodass ihre Differenzialität nicht selbst noch einmal durch ein anderes, durch Zeichen oder Operatoren, darstellbar erscheint, sondern ihr eigenes Medium bildet. Keineswegs kann darum diese Differenzlogik als diffus gelten. Zwar kenne die ästhetische Synthesis keine «Urteileindeutigkeit»,⁴⁴ gleichwohl insistiert Adorno immer wieder auf die immanente Strenge der Werke, die sie der diskursiven Strenge gleichstelle, denn sie seien «in sich ein bereits (...) höchst Artikuliertes».«⁴⁵ Besonders musikalische Kompositionen, entlang derer dieser Gedanke maßgeblich herausgearbeitet wird, seien mit Satz, Thema, Reprise und der Verwebung ihrer unterschiedlichen Motive, ihrer Dramaturgie

und Proportion bis ins Innerste hinein ‹logisch› verfasst, ohne sich allerdings auf einen syntaktischen Formalismus zu berufen. Alle «formalen Konstituentien» des Denkens seien vielmehr vorhanden;

«(e)s ist so, wie wenn die logischen Kategorien alle am Werke sind, aber in einer Weise, die nicht vergegenständlichend ist, durch die sich also nicht eine Art von gegenständlicher Objektivität (...) sich vollzieht, (...) sondern es konstituiert sich dabei ein Objekt von einer vollkommen anderen Art.»⁴⁶

Adorno spricht aus diesem Grund dem Ästhetischen – im Gegensatz zu dessen subjektivistischer Reduktion – seine Vernunftsfähigkeit nicht ab: «Vernunft an den Kunstwerken ist Vernunft als Gestus: sie synthetisieren gleich der Vernunft, aber nicht mit Begriffen, Urteil und Schluss (...), sondern durch das, was in den Kunstwerken sich zuträgt.»⁴⁷ Zwar könne Kunst, wie die Vorlesung über Ästhetik ausführt, nicht unbesehen unter den Begriff der Vernunft gefasst werden, wohl aber zeige sich ihre Rationalität «in Gestalt ihrer Andersheit» und «eines bestimmten Widerstandes dagegen».«⁴⁸

Wenn also Adorno an der Kennzeichnung einer ‹Logik› des Ästhetischen festhält, dann im Sinne immanenter Durchdachtheit oder «Prägnanz»,⁴⁹ denn als Konstruktionen seien Kunstwerke bis ins letzte Detail gestaltet: Nichts an ihnen sei zufällig, dem Lapsus, der Kontingenz oder einem Ungedachten überlassen. Gleichzeitig würden ihre Relationen aber auch nicht durch die formallogischen Operatoren des ‹und›, ‹oder›, ‹daraus folgt› usw. regiert, sondern durch «Apprehension».«⁵⁰ Apprehension bedeutet ‹Ergreifen›, ‹Auffassen›. Ihr eignet die Spontanität plötzlicher Evidenz. Entsprechend bildet sie für Kant den Anfang der Einbildungskraft, ihre «unmittelbar an den Wahrnehmungen ausgeübte Handlung», denn soweit die Imagination «das Mannigfaltige der Anschauung in ein Bild» zu bringen sucht, müssten zuvor deren Eindrücke «aufgenommen», d.h. «apprehendiert» werden.⁵¹ Die Aufnahme ist eine Ansteckung. Die Apprehension weist also auf das, was wir zuvor schon an den Begriffen der Konstellation und Komposition festgehalten hatten: die Funktion einer Zusammenfassung durch eine affektive Konjunktionalität, die

zugleich eine Disjunktionalität beinhaltet und im Medium ihrer Einheit ihre Differenzialität unterstreicht.

Ausdrücklich postuliert darum die Ästhetische Theorie, dass die Werke, trotz, dass sie «weder begrifflich sind noch urteilen», dennoch als «logisch» – allerdings in einem anderen Sinne – angesehen werden müssen: «Nichts wäre rätselhaft an ihnen, käme nicht ihre immanente Logizität dem diskursiven Denken entgegen, dessen Kriterien sie doch regelmäßig enttäuschten.» Und weiter: «Die Logik der Kunst ist, paradox nach den Regeln der anderen, ein Schlussverfahren ohne Begriff und Urteil.»⁵² Denn nur an ihrer «Oberfläche» erschienen die Werke opak und intransparent, «im Innern» erwiesen sie sich jedoch als präzise durchgestaltet; sie «nehmen es mit Folgerichtigkeit weit strenger»⁵³ als manche diskursive Rede, weil jede Einzelheit relevant erscheint und eines sinnvoll auf dem anderen aufbauen müsse, damit sich die Teile zu einem stimmigen Ganzen fügen können: «Hätte Kunst mit Logizität und Kausalität schlechterdings nichts zu tun, so verfehlte sie die Beziehung auf ihr Anderes und liefe leer a priori; nähme sie sie buchstäblich, so beugte sie sich (deren) Bann; allein durch ihren Doppelcharakter, der permanenten Konflikt erzeugt, entragt sie dem Bann um ein Weniges.»⁵⁴ Man kann dies anhand von Bildern plausibel machen, die sich lediglich durch ein Moment, ein «Komma» voneinander unterscheiden: Jedes zusätzliche Element, jede Abweichung verwandelt sie in ein anderes Bild, sodass kein Unterschied gedankenlos getroffen werden kann. Und dennoch bezeichnet dies nicht lediglich ein formales Argument, weil ihre Differenz zugleich wirken muss: Sie muss uns treffen, um als Differenz ihre Erkenntniskraft zuallererst entfalten zu können.

Aporie der Urteilslosigkeit

Was in der Ästhetik folglich «Synthesis» bedeutet, «zerschneidet (sie) mit derselben Kraft, die sie bewerkstelligte»:⁵⁵ «Die Einheit der Kunstwerke», wie die Ästhetische Theorie auch pointiert, «kann nicht das sein, was sie sein muß, Einheit eines Mannigfaltigen: dadurch, daß sie synthetisiert, verletzt sie das Synthetisierte und schädigt an ihm die Synthesis.»⁵⁶ Immer wieder streicht Adorno diesen für ihn entscheidenden Punkt heraus: Nicht Identität bezeichnet das Telos

der Werke, sondern Disparität, nicht Einheit, sondern Bruch oder Spaltung und damit das Innewerden einer unaufhebbaren Differenzialität. Deswegen heißt es auch: «(Ä)sthetische Form (ist) (...) die gewaltlose Synthesis des Zerstreuten, die es doch bewahrt als das, was es ist, in seiner Divergenz und seinen Widersprüchen.»⁵⁷ Erst darin entfalte sich, nach Adorno, ästhetisch Wahrheit. Schärfer ausgedrückt: Synthesis ist nicht Identität, sondern das Einbehalten von Differenzen; nirgends zielt sie auf Schließung, vielmehr belässt sie die Unvereinbarkeit der Elemente in einer permanenten Schwebe. Zwar gibt es eine innere Notwendigkeit der ästhetischen Gebilde – «und der Inbegriff eben dieser inneren Organisation (...) wäre der Begriff seiner Konstruktion»,⁵⁸ soweit das «Formgesetz eines Kunstwerks», wie es die Ästhetische Theorie formuliert, darin besteht, «daß alle seine Momente, und seine Einheit, organisiert sein müssen gemäß ihrer eigenen spezifischen Beschaffenheit»⁵⁹ – doch beruht deren Spezifik darauf, dass ihre Relation zur gleichen Zeit die Inkommensurabilität der Elemente aus dem Schein ihres Zusammenhangs errettet – als «Vereinigung der auseinanderweisenden und doch miteinander verbundenen Momente».«⁶⁰

Synthesis – Verbindung, Versammlung, Zusammenhang –, heißt es auch, kann deshalb wesentlich nur «gebrochen» sein.⁶¹ Dabei raubt ihre Freiheit zu einer Notwendigkeit ohne Begriff zwar den ästhetischen Gebilden ihre logische «Apodiktizität», gemahne aber «an eine Kommunikation zwischen Objekten, die von Begriff und Urteil eher verdeckt» würden.⁶² Dem Verborgenen, nicht im Schematismus der Zeichen Aufgehenden kommt dann eine eigene emanzipatorische Kraft zu, die die künstlerische Episteme mit Kritik verbindet. Die Verwechslung, die die Diskussionen um künstlerische Forschung und ihren Wissensstatus daher bisher verdunkelten, beruht auf dem einseitigen Verständnis von Synthesis als subjektiver Form, statt sie als objektive Synthesis des Materiellen, ein conjungere in rei zu lesen, um, dem zentralen Diktum aus der Negativen Dialektik folgend, das «Nicht-Identische» gegen die klassische, auf Identität geeichte Urteilserkenntnis zu restituieren, indem es den Vorrang des Objekts vor dem Begriff postuliert und dessen durch nichts zu ersetzende Singularität, seinen Eigennamen heraufbeschwört. Eliminiert daher die – immer

schon «idealistische» – Bewegung des Begriffs von sich her bereits «alles heterogen Seiende»,⁶³ verbindet sich umgekehrt, wie die Vorlesung über Ästhetik präzisiert, «das ästhetische Moment (...) mit Gewaltlosigkeit».⁶⁴ Das Emanzipatorische der Kunst ist dem geschuldet: Die Praxis künstlerischen Denkens, als eine Logik der Nichtidentität, verfährt allenfalls berührend, behutsam oder – im Wortsinne – «vorwurfend» (projektierend), niemals unterwerfend (subordinierend). Sie schließt auf, lässt die kontradiktitorischen Phänomene «sein», statt sie in sich einzuschließen und gegeneinander, im Hegel'schen Sinne, «aufzuheben».

Doch bleibt nicht, indem Adorno so spricht, das Urteil dennoch immer schon vorgängig – untilgbar? Die Paradoxie der Zurückweisung und Anerkennung von Identität ist der Negativen Dialektik immanent. Sie kehrt in der Ästhetischen Theorie auf andere Weise wieder, weil ihr Gegenstand nicht die Philosophie, sondern die Kunst als ihr eigenes Anderes ist, über die doch im Modus des Theoretischen verhandelt wird. Jedes Reden über Kunst krankt denn auch am Umstand, sich im falschen Medium artikulieren zu müssen, soweit die Ästhetik über Kunst spricht, nicht selbst schon Kunst ist oder als Sprache Fermente des Ästhetischen beinhaltet. Entsprechend stellt Adorno in Ansehung der zweiten, oben erwähnten Seite der «urteilslosen Synthesis», nämlich ihrer inhärenten Aporie, in seiner Beethoven-Studie lapidar fest: «Musik ist die Logik der urteilslosen Synthesis».⁶⁵ Das überraschende Postulat weist die Praxis selbst als «urteilslos» aus, nicht das, was sich an ihr in einen Diskurs übersetzen lässt. Gleichwohl darf dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass Adorno die Spezifität der «urteilslosen Synthesis» einerseits noch aus der «Logik des Urteils» herleitet, andererseits dabei den Sinn des «Logischen» – im Sinne allgemeiner Folgerichtigkeit – verschiebt. Denn Musik entfache, wie es weiter heißt,⁶⁶ ein «Spiel» mit logischen Formen, das als Spiel in gleicher Weise der Freiheit wie Konsequenz genügt. Sie betreibe, so Adorno, einen ludischen Umgang mit «Identität», «Ähnlichkeit» und «Widerspruch» sowie mit den mereologischen Relationen zwischen «Ganzen und Teilen», denn «(s)e, die logischen Elemente» seien zwar weitgehend eindeutig, «d.h. so eindeutig wie in der Logik (...»), doch liege die «Schwelle der Musik gegen die Logik» nicht bei

den «logischen Elementen» selbst, sondern in der Besonderheit ihrer Synthesis.⁶⁷ Diese bilde eine Logik «rein aus der Konstellation, nicht der Prädikation, Subordination, Subsumtion (...);»⁶⁸ sie operiere im Konkreten, nicht in der Abstraktion der diskursiven Rede. Einen ähnlichen Gedanken hatten wir bereits zu Anfang mit Blick auf den Begriff der ‹Konstruktion› diskutiert: Nicht diese allein erweist sich als verantwortlich für die Konstitution des ‹Sinns› der Werke und ihrer eingeschlossenen Episteme, vielmehr bezeugt jede einzelne Arbeit ihre Einzigartigkeit durch die ‹Art› der Konstruiertheit, den spezifischen Modus ihrer Organisation, die erst die Erlösung der Einzeldinge als incommensurabel besorge.

Die ‹Form› der Differenzialität, ihre Oppositionalität wirkt folglich am ‹Sinn› mit. Ermöglicht die Konstruktion also die jeweilige Synthesis, die als solche noch unbestimmt ist, wird gleichzeitig deutlich, dass diese nur im Singular existiert: Jedes Werk formuliert seine eigene Weise der Verbindung, der ‹Zusammen-Stellung› (*compositio*), wie es auch seine eigene Weise der Differenz erzeugt. Nicht nur verhandelt die Konstellation also die Subsumtion des Einzelnen unter ein Gemeinsames, sondern das Einzelne wird als Einzelnes in seiner jeweiligen Relationalität belassen, mithin offenbar, sodass eine Unruhe oder Unaufgelöstheit entsteht. Überhaupt geht es nicht um Subsumtion, die immer äußerlich bleibt, sondern um das Zueinander der Elemente als Exposition, als das Aushalten ihres Gegeneinanders, ihres Kontrastes, das als Aufschließung gerade dadurch erkennend wird, dass ihre Differenz ‹zu sehen gibt›. Um daher Kunst und Diskurs miteinander in Interaktion zu bringen, wären Rationalität und Spiel und mit ihnen die zwei verschiedenen Arten von ‹Synthesen› aufeinander zu beziehen, deren Dialog jedoch überall prekär bleibt. Denn was Kunst ‹weiß›,⁶⁹ könne, wie Adorno in seiner Vorlesung über Ästhetik darüber hinaus ausführt,

«nur dadurch geleistet werden, daß die verschiedenen einzelnen Momente eines Kunstwerks in einen Strukturzusammenhang miteinander treten, der sich selbst, in jedem einzelnen Kunstwerk, ein ganz und gar durchbildeter, ein ganz und gar konsequenter (...), nur der Kunst eigentümlicher Logik ist, und

zwar derart, daß innerhalb dieses spezifischen Zusammenhangs des Kunstwerks jedes einzelne Moment sich erweist als notwendig in dem Gefüge des Ganzen. Und dieses Bestreben wird durch den Konstruktionsbegriff in der Kunst bezeichnet, der ja eigentlich gar nichts anderes sagt, als daß Vergeistigung des Kunstwerks dadurch herbeigeführt wird, daß die einzelnen Momente in einen stringenten notwendigen Zusammenhang gerückt werden (...).»⁷⁰

Es ist somit dieser je einmalige Strukturzusammenhang, dem «eine Art Logizität» zukommt, doch so, «daß kein Kunstwerk à la lettre buchstäblich ein richtiger Sinnzusammenhang» sei, vielmehr rufe es «den Schein eines in sich geschlossenen und integralen Ganzen» hervor, der gleichzeitig am Unzusammenhängenden und Fragilen seiner Relationen bricht.⁷¹ Wir haben es also mit einer Synthese zu tun, die in sich gespalten, «antagonistisch» ist:⁷² Nicht als einzelne erweisen sich die Elemente als bedeutsam, sondern gleichsam als «Dazwischenfahrendes», wie sich Adorno auch ausdrückt, soweit ihre «heteronome Kraft» das Gefüge ästhetischer Kompositionen wie gleichfalls den «Fluss» der Werke jederzeit zum Bersten bringt.⁷³ Dann erfüllt sich das Ästhetische in einer Synthesis, «die durch die Relationen der einzelnen sinnlichen Momente des Kunstwerks gewissermaßen vorgezeichnet sind», die aber nur lebendig werden können, wenn sie in ihrem Auseinandertreten zur Erscheinung kommen:⁷⁴ «Es sind in der Kunst», wie eine Schlüsselstelle der Vorlesung erläutert,

«(...) alle die synthetischen Funktionen mit im Spiel, die wir im allgemeinen dem Denken zuschreiben und die wir nicht bloß der Anschauung zuschreiben dürfen, nur daß es sich hier um ein seiner Struktur nach bis heute noch eigentlich ganz unanalysiertes Denken handelt, nämlich um ein begriffsloses Denken, um eine begriffslose Synthesis (...), also eine Synthesis, die nicht darin terminiert, daß gesagt wird, das ist so, sondern die vielmehr resultiert darin, daß etwas hingestellt wird gleichsam mit dem Gestus: So ist es; ohne daß dabei von etwas

außerhalb des Kunstwerks prädiert würde, daß es so ist, die aber an sich doch ihren Strukturmomenten nach eigentlich alle die Momente der logischen Synthesis in sich enthält, nur ohne daß dabei der Anspruch bestünde, daß ein Allgemeines das Besondere unter sich befaßte oder daß über irgend etwas Seiendes dabei geurteilt sei.»⁷⁵

Zum Schluss: Jenseits von Wissenschaftlichkeit

Die Aporetik der urteilslosen Synthesis besteht also darin, Relation und Widerstreit ebenso miteinander in Einklang zu bringen, wie sie auseinanderzuhalten, und zwar so, dass die Einheit in der Un-einigkeit ebenso hervortritt wie die Differenz in ihrer Identität. Die Kunst beschreitet dann den umgekehrten Weg wie die Wissenschaften, weil sie weder auf die Entdeckung eines generellen Gesetzes abhebt noch ein Resultat vorzuweisen hat, das als Erkenntnis überprüft werden kann, sondern dadurch, dass sie die Singularität des Einzelnen, seine geschundene, verdrängte oder liquidierte Individualität zu seinem Recht kommen lässt. Adorno pocht deshalb vehement auf die Unterscheidung «ästhetischer Logizität von der diskursiven»,⁷⁶ wie er überhaupt vor jeder «Pseudomorphose»,⁷⁷ jeder «falsche(n) Annäherung der Kunst an die Wissenschaft» warnt, wie insbesondere seine immer wieder vorgetragenen Polemiken gegen das «Experimentelle»⁷⁸ in der zeitgenössischen Musik verraten⁷⁹ – denn ihr Risiko sei «Regressions».⁸⁰ Meist ließen sich, so Adorno weiter, anhand von wissenschafts- und technikorientierter Kunst «mühelos» deren «Mißverständnisse» aufzeigen, wie sie auch später Christopher Frayling für den allzu naiven Gebrauch des ‹Artistic Research› geltend gemacht hat, sofern diesem zumeist sowohl ein irreführendes Bild der Wissenschaften innewohne als auch eine verzerrte Sicht künstlerischer Praktiken und deren Projekte.⁸¹ Ähnliches gilt für die gegenseitigen Kollaborationen, die in der Regel nicht viel mehr sind als eine Verkennung der latenten Dominanzen von Wissenschaft, die sich der Künste bestenfalls als Innovationsmaschinen bedienen, nicht um ihrer selbst willen. Tatsächlich besetzen beide unterschiedliche epistemische Räume, und wo eine ‹künstlerische Forschung› glaubt, es den Wissenschaften gleichzutun zu können, hat sie schon verloren, soweit sie sich ihrer normativen Autorität

Die Kunst beschreitet dann den umgekehrten Weg wie die Wissenschaften, weil sie weder auf die Entdeckung eines generellen Gesetzes abhebt noch ein Resultat vorzuweisen hat, das als Erkenntnis überprüft werden kann, sondern dadurch, dass sie die Singularität des Einzelnen, seine geschundene, verdrängte oder liquidierte Individualität zu seinem Recht kommen lässt.

gebeugt hat. Vielmehr komme, wie auch Adorno nicht müde wird zu wiederholen, Kunst einzig zu sich, wo sie sich von den Wissenschaften abkehre, an deren Grenzen röhre oder auf das abziele, was diese bei-seite oder unbedacht ließen, was, jenseits ihres Erkenntnisinteresses, gleichsam ‹aus der Reihe› tanze und unerschlossen bliebe.

Wie streng, quasi-‹logisch› oder ‹rational› im Sinne verwandelter Begriffe Kunst auch immer dabei verfährt, sie verhält sich gegenüber den Wissenschaften und ihren Ansprüchen auf Exoterik, auf Begründung positiven Wissens und allgemeiner Geltung alteritär. Jederzeit treiben die künstlerischen Manifestationen über den Diskurs hinaus, bilden dessen buchstäbliche ‹Über-Treibung›, sodass wir nicht einfach mit zwei verschiedenen Versionen von Epistemen konfrontiert sind, die einander ergänzen, vielmehr muss, wenn von einem ‹anderen Wissen› der Künste gesprochen wird, im selben Maße hinzugesetzt werden, dass es sich um ‹etwas anderes als Wissen› handelt, legt man an dessen Begriff die Fesseln der Wissenschaften. Das heißt auch: Kunst trägt ihre Episteme aus als Denormalisierung des Wissens, als eine Erkenntnis, die auf keine Weise mit der wissenschaftlichen als vergleichbar oder vereinbar gelten kann, denn sie zielt, als «Vereinigung der auseinanderweisenden und doch miteinander verbundenen Momente»⁸² auf die gleichzeitige Gewährung von und Sensibilisierung für die unaufhebbare Differenzialität der Erscheinungen. Erst dadurch erfüllt sich ihre nie erfüllbare Utopie.

Die Künste nehmen also gegenüber den Wissenschaften ihre besondere Stellung dadurch ein, dass ihr spezifisches Vermögen im Aufweis des Negativen besteht, denn «(d)en Rang eines Kunstwerks definiert wesentlich, ob es dem Unvereinbaren sich stellt oder sich entzieht. (...) Tief sind Kunstwerke, welche weder das Divergente oder Widerspruchsvolle verdecken, noch es ungeschlichtet lassen.»⁸³ Erkenntnis springt daraus hervor. Was Kunst aufweist, ist die ‹Krisis› im Wortsinne jener Grenze oder Unerfüllbarkeit, die nicht nur die begrifflichen Aneignungen, sondern auch die Wahrnehmung, die Kommunikation, die Organisation von Sozialität bis hin zu den Institutionen der Macht und des Wissens betreffen, denn es gibt keine menschliche Formation, die in sich vollständig wäre, keine Ordnung, die nicht von Unordnung gerahmt wäre, kein System, das sich in sich selbst

erschöpfte, kein Symbolisches, das an sich schon verständlich wäre, wie auch keine Zeit, die nicht einer ununterbrochenen Transformation unterläge. Die Künste besitzen somit ihre außerordentliche Kraft darin, auf die Unmöglichkeit solcher Schließung und die Illusionen einer Passung hinzuweisen; ihr Thema ist die Kontingenz existenzieller Konditionen, wie sie für unsere Lebensformen, das Politische gleichwie die Wissenschaften gelten, ihr chronisch Unabgegoltes – sei es mit Verweis auf Tod und Umsturz oder die Abgründigkeit in dem, was selbstverständlich scheint. Sie demonstrieren dies, indem sie die Vorläufigkeit und Fragilität jeder Mediation einschließlich ihrer eigenen Medialität enthüllen: als Understellbarkeit in der Darstellung, als Unübersetzbarkeit im Übersetzen oder den Unberechenbarkeiten in der vermeintlichen Bemessung und Kontrolle der Welt.

Damit geht ebenfalls der reflexive Charakter der Künste einher. Ihre Wissensform ist die des Reflexionswissens. Dass die künstlerische Episteme eine genuin reflexive ist, konstatiert ebenfalls Adorno in seiner Vorlesung über Ästhetik, wenn es heißt, dass «ein wesentliches Moment () der ästhetischen Qualität» darin liege, «daß (das Kunstwerk) dieses Moment (...) der Selbstreflexion besitzt, daß aber dann auf der anderen Seite (...) diese Reflexion dann ihrerseits wieder in die reine Logik der Sache, in den reinen Vollzug des Kunstwerks sich umsetzt.» Sie kehrt, wie Adorno hinzusetzt,

«über das Kunstwerk zu dem Kunstwerk zurück. Und wenn sie in das Kunstwerk zurückkehrt, nachdem sie es zunächst einmal (...) von außen gesehen hat, dann wird sie konstitutiv für die eigentliche künstlerische Erfahrung (...).»⁸⁴

Zum Maßstab künstlerischer Forschung und als entscheidendes Kriterium ihres Wissens gehört dann gleichzeitig immer auch der Rekurs auf die eigene Kunstaftigkeit von Kunst, die Unteilbarkeit dessen, was Kunst ausmacht; was sie zu jener singulären Erfahrung einer nur im Ästhetischen evozierbaren Erkenntnis macht, ist diese anhaltende Selbstreflexivität. Ohne diese Reflexivität kann schwerlich von Kunst gesprochen werden, denn sie erschöpft sich nicht im Hinstellen irgendeines Werkes, im Vollzug eines Prozesses

oder der Performanz einer Forschung, sondern sie ist nur Kunst als Gleichzeitigkeit von Kunst über Kunst. Deswegen bescheinigt ihr Adorno «eine tiefe Affinität (...) zur Philosophie»⁸⁵ oder, wie die Ästhetische Theorie ergänzt: «Kritische Selbstreflexion» ist «jeglichem Kunstwerk» inhärent.⁸⁶

-
- [1] Theodor W. Adorno, Ästhetik (Vorlesung 1958/58), Frankfurt / M (Suhrkamp) 2017, S.303.
- [2] Zur Struktur der Diskussion vgl. Dieter Mersch: Epistemologien des Ästhetischen, Berlin Zürich (Diaphanes) 2015. S.27ff.
- [3] Siehe http://www.genomenewsnetwork.org/articles/03_02/bunny_art.shtml; <https://forensic-architecture.org/> ; <https://www.barbican.org.uk/kronos-quartet-trevor-paglen-sight-machine>.
- [4] Vgl. Mersch: Epistemologien des Ästhetischen, a.a.O., S.69ff.
- [5] Dieter Mersch: Nicht-Propositionalität und ästhetisches Denken, in: Florian Dombois, Mira Fliescher, Dieter Mersch, Julia Rintz (Hg.): Ästhetisches Denken. Nicht-Propositionalität, Episteme, Kunst, Zürich (Diaphanes) 2014. S.28–55.
- [6] Der Titel ‹Epistemologien› des Ästhetischen im Plural verweist auf die Vielfalt von Begründungen einer ‹Erkenntnistheorie der Künste›. Im Gegensatz zu diesem genuinen Pluralismus zielen die folgenden Erörterungen lediglich darauf, die jeweiligen Fundamente freizulegen, die Kunst als Wissenspraxis bzw. als eine ‹Praxis ästhetischen Denkens› rechtfertigen. Dass die Künste keineswegs einer solchen Begründung bedürfen, liegt auf der Hand; wohl aber muss erstens der Sinn dessen, was ästhetische Erkenntnis bedeuten kann, geklärt werden, zweitens müssen sich Formate künstlerischer Forschung, die sich in Konkurrenz zu den Wissenschaften verstehen oder sich mit ihnen in Kollaboration begeben, als solche legitimieren. Dies verlangt eine Metadiskussion, die nicht wiederum von den Künsten selbst geführt werden kann, sondern die eine Auseinandersetzung mit Philosophie erfordert. Vgl. auch Silvia Henke, Dieter Mersch, Nicolaj van der Meulen, Thomas Strässle, Jörg Wiesel: Manifesto of Artistic Research. A Defense against its Advocates, Zürich (Diaphanes) 2020.
- [7] Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, Frankfurt/M (Suhrkamp) 1973. S.419.
- [8] Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III, in: Werke in 20 Bden, Bd. 15, Frankfurt/M (Suhrkamp) 1971. S.573.
- [9] Ausdrücklich spricht deshalb Derrida nicht von der Wahrheit der Malerei, die eine Wahrheit der Darstellung wäre, sondern von einer in der Malerei, deren Ort zunächst nicht festgelegt ist. Vgl. Jacques Derrida: Die Wahrheit in der Malerei, Wien (Passagen) 1992.
- [10] Vgl. Adorno, Ästhetische Theorie, a.a.O., S.193ff.
- [11] Ders., Minimal Moralia, in: Gesammelte Schriften 4, Frankfurt/M (Suhrkamp) 1980, § 29, S.55.
- [12] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Wer denkt abstrakt? In: Werke in 20 Bden, Bd. 2, Frankfurt/M (Suhrkamp) 1971. S.575–581.
- [13] Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung, Frankfurt/M (Fischer) 1969. S.9.
- [14] Georg Lukács: Ästhetik I–IV, Darmstadt und Neuwied (Luchterhand) 1972.
- [15] Theodor W. Adorno: Ästhetik (1958/59), Frankfurt/M (Suhrkamp) 2017. S.254f.
- [16] Ebenda, S.204, 205.
- [17] Ebenda, S.205.
- [18] Vgl. ders.: Ästhetische Theorie, a.a.O., S.229.
- [19] Ebenda, S.455.
- [20] Vgl. Adorno; Ästhetische Theorie, a.a.O., S.90ff., 449ff.
- [21] Ders.: Ästhetik (1958/59), a.a.O., S.257.
- [22] Vgl. zum Begriff Dieter Mersch: Singuläre Paradigmata. Kunst als epistemische Praxis, in: Andrea Sakoparnig, Andreas Wolfsteiner, Jürgen Bohm (Hg.): Paradigmenwechsel. Wandel in den Künsten und Wissenschaften, Berlin/Boston (De Gruyter) 2014. S.119–138. Adorno: Ästhetische Theorie, a.a.O., S.363, 449 ff. sowie ders.: Ästhetik (1958/59), a.a.O., S.96ff., auch S.129.
- [23] Ders.: Ästhetische Theorie, a.a.O., S.452.
- [24] Vgl. ebenda, S.31ff.
- [25] Ebenda, S.285.
- [26] Ebenda, S.191.
- [27] Ebenda, S.182.
- [28] Ders.: Ästhetik (1958/59), a.a.O., S.303.
- [29] Ebenda, S.96, 97.
- [30] Ebenda, S.62.
- [31] Ebenda, S.284.

-
- [33] Ebenda, S.91.
- [34] Siehe besonders ab der 19. Vorlesung zur Ästhetik (1958/59), a.a.O., S.294ff.
- [35] Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft, Hamburg (Meiner) 1956, § 10, A 76ff, B 102ff., S.115ff.
- [36] Adorno: Ästhetische Theorie, a.a.O., S.19.
- [37] Comte de Lautréamont (Isidor Ducasse): Die Gesänge des Maldoror, München (dtv) 1976 (6/3), S.173.
- [38] Adorno: Ästhetische Theorie, a.a.O., S.363.
- [39] Walter Benjamin: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, in: Gesammelte Schriften II.1, Frankfurt/M (Suhrkamp) 1974. S.140–157, hier S.156.
- [40] Gilles Deleuze: Was ist Philosophie? Frankfurt/M (Suhrkamp) 1996. S.191ff.
- [41] Adorno: Ästhetik (1958/59), a.a.O., S.21.
- [42] Ders.: Ästhetische Theorie, a.a.O., S.432.
- [43] Ders.: Ästhetik (1958/59), a.a.O., S.21.
- [44] Ebenda, S.325.
- [45] Ebenda, S.321.
- [46] Ebenda, S.303.
- [47] Ders.: Ästhetische Theorie, a.a.O., S.453.
- [48] Ders.: Ästhetik (1958/59), a.a.O., S.22.
- [49] Vgl. auch Dirk Westerkamp: Ikonische Prägnanz, Paderborn (Fink) 2015, bes. S.27ff.
- [50] Vgl. ders., Ästhetik (1958/59), a.a.O., S.303.
- [51] Kant: Kritik der reinen Vernunft, a.a.O., Transzendentale Deduktion § 26, B160, S.178b.
- [52] Adorno: Ästhetik (1958/59), a.a.O., S.205.
- [53] Ebenda, S.206.
- [54] Ebenda, S.208.
- [55] Ders.: Ästhetische Theorie, a.a.O. S.209.
- [56] Ebenda, S.221.
- [57] Ebenda, S.216.
- [58] Ders.: Ästhetik (1958/59), a.a.O., S.212.
- [59] Ders.: Ästhetische Theorie, a.a.O., S.455.
- [60] Ders.: Ästhetik (1958/59), a.a.O., S.295.
- [61] Ebenda, S.297.
- [62] Ebenda.
- [63] Ders.: Negative Dialektik, a.a.O., S.37.
- [64] Ders.: Ästhetische Theorie, a.a.O., S.19.
- [65] Ders.: Beethoven. Philosophie der Musik, Frankfurt/M (Suhrkamp) 1993. S.32.
- [66] Ebenda.
- [67] Ebenda.
- [68] Ebenda.
- [69] Vgl. Alexander García Düttmann: Was weiß Kunst? Für eine Ästhetik des Widerstandes, Konstanz (Universitäts-Verlag) 2015.
- [70] Adorno: Ästhetik (1958/59), a.a.O., S.211, 212.
- [71] Ebenda, S.135.
- [72] Ebenda, S.224.
- [73] Ebenda, S.179ff.
- [74] Ebenda, S.301.
- [75] Ebenda, S.299.
- [76] Ders.: Ästhetische Theorie, a.a.O., S.431.
- [77] Ebenda, S.146.
- [78] Ebenda, S.62f.
- [79] Ders.: Ästhetik (1958/59), a.a.O., S.257.
- [80] Ders.: Ästhetische Theorie, a.a.O., S.63.
- [81] Christopher Frayling: Research in Art and Design, in: Grand, Simon/ Jonas, Wolfgang (Hg.): Mapping Design Research, Basel 2012. S.95–107, hier S.99, 100.
- [82] Adorno: Ästhetik (1958/59), a.a.O., S.295.
- [83] Ders.: Ästhetische Theorie, a.a.O., S.283.
- [84] Ders.: Ästhetik (1958/59), a.a.O., S.205.
- [85] Ebenda, S.205.
- [86] Ders.: Ästhetische Theorie, a.a.O., S.229.

Essay 3/9

Ein leidlich erfolgreicher Schriftsteller tritt im Spätherbst Mitte der 1970er Jahre eine Halbjahresstellung als Hausmeister in einem abgelegenen Berghotel an, das im Winter aufgrund der dort herrschenden Witterungsbedingungen geschlossen bleibt. Gemeinsam mit Frau und Sohn macht er sich auf den Weg, um an seinem neuen Arbeitsort zumindest zwischenzeitlich nicht nur das ökonomische Überleben der Familie zu sichern. Vor allem hofft er, in der Abgeschiedenheit einer idyllischen Berglandschaft endlich die Muße zu finden, ein unlängst begonnenes Romanprojekt voranzutreiben. Die Geschichte ist bekannt, das Buch auch, sein infernales Ende ohnehin.¹ Jack Torrance, so der Name des Schriftstellers, verfällt dem Wahnsinn und trachtet schließlich danach, Frau Wendy und Sohn Danny umzubringen; das in Colorado gelegene Overlook-Hotel brennt in einem Finale Furioso bis auf die Grundmauern nieder; Torrance stirbt in den Flammen; Mutter, Sohn und ein ihnen zu Hilfe geeilter Mr. Hallorann, der Chefkoch des Hotels, entkommen dem Inferno denkbar knapp.

Hell Sehen

Neben unstrittigen literarischen Qualitäten, was Lesbarkeit, Spannungsaufbau und die detaillierte, vor allem im ersten Teil gekonnt ausgeführte Schilderung zwischenmenschlicher Sucht- und Gewaltdynamiken angeht, machten wohl vor allem drei thematische Merkmale den Roman zu einem allseits gefeierten Klassiker phantastischer Erzählung: zum einen die hellseherischen Fähigkeiten, Shining genannt, von Jacks Sohn Danny, der sowohl den Mordanschlag seines Vaters als auch unheilvolle Ereignisse aus der unmittelbaren Vergangenheit und Zukunft des Overlook in Visionen von schockierender Plastizität halluziniert; zum anderen Jacks Wahnsinn, der sich immer weiter aufschaukelt, aber keine endogene psychotische Störung darstellen, sondern exogen durch die Insinuationen dämonischer Kräfte hervorgerufen worden sein soll; und drittens eben der Ort selbst, das Hotel, das besagte Kräfte beherbergt und sich allmählich als das eigentliche Subjekt der Handlung entpuppt, als Moloch, der die in ihm hausenden Menschen in seinen Bann schlägt, attackiert und schließlich zu verschlingen droht.²

Der auf Anhieb erfolgreiche Roman erschien 1977 und wurde nur wenige Jahre später von Stanley Kubrick titelgleich verfilmt.³ Ob-schon sich die Verfilmung durch einen auffälligen formalen Perfektionismus auszeichnet, der alle noch folgenden Adaptionen von Kings Shining filmästhetisch deutlich auf Abstand hält; obschon der Regisseur für seine Anverwandlung des Stoffs von Publikum und Kritik gefeiert und der Film rasch als Meisterwerk gehandelt wurde; obschon die Leis-tungen der drei Hauptdarsteller (Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd) bis heute als Glanzpunkte kinematographischer Schauspiel-kunst gelten, begegnete King Kubricks Adaption mit Argwohn, ja offener Ablehnung. Was einer dramaturgischen Akzentverschiebung ge-schuldet zu sein scheint, die Kings Missfallen deshalb erregt haben dürfte,⁴ da sie zwischen Buch und Film einen narrativen Bruch provo-zierte, der erhebliche Konsequenzen für die Geschichte wie deren Deutung nach sich ziehen musste. Während nämlich der Roman sich mehr und mehr auf den Ort als der zentralen persona dramatis versteift und King darin dessen eigentliche Finesse erkannt wissen will, verlagert die filmische Erzählung den Schwerpunkt auf die triadische Konfliktkonstellation aus Vater – Mutter – Sohn und hier vor allem auf die Figur des Jack Torrance. Auch wenn also Danny kraft seiner paranormalen Ver-anlagung oder wohl auch bedingt durch die schwierigen familiären Ver-hältnisse von verstörenden Gesichten geradezu terrorisiert wird, bleibt für den Zuschauer mit Blick auf dessen Vater lastend lange in der Schwebe, ob die Ereignisse, die ihm schließlich das Leben kosten werden, als Wahnbilder einer aufkommenden Paranoia oder tatsächlich als Ausbund jener Mächte der Finsternis zu lesen sind, die die Fantasy normalerweise bevölkern. Erst gegen Ende des Films klärt sich das Rätsel mit dem Klicken eines Türschlosses.⁵ Im Gegensatz zum Leser also, den von Anfang an keinerlei Zweifel an der Realpräsenz von Spuk und Spukgestalten plagen, verunsichert den Kinogänger hartnäckig die Frage: Ist das, was die Kamera (John Alcott) in Bildern von überwälti-gender Brillanz visualisiert, Symptom oder Geistererscheinung? Psy-chotisch verzerrte Realität einer schwer gestörten Innerlichkeit oder tödliche Manifestation übernatürlicher Kräfte?

Die narrative Unschärfe bildet das Hintergrundrauschen, vor dem sich die Szene, von der gleich gehandelt wird und die sich im Buch

nicht findet, abhebt. Ihre exponierte Stellung im Film verdankt sich dieser Ambivalenz. Im Verbund mit einigen filmästhetisch auffälligen Arrangements – beispielsweise einem in der Halbtotalen, Halbnah- und Nahaufnahme betont flächigen Bildaufbau, der den Zuschauer konfrontiert und seinen Blick, als hätte man ihm die Augenlider fixiert,⁶ gefangen nimmt; beispielsweise einem intensiven Ausleuchten sämtlicher Einstellungen und Sequenzen, um demonstrativ auf Chiaroscuro-Effekte, auf Schattenwurf und -bilder und damit auf das genretypische Milieu optischer Verdunkelung zu verzichten – entsteht so eine besondere Form von Suspense, der gespannten Aufladung selbst vermeintlich harmloser Szenen und ihrer Interieurs, mit der das Buch als Exponent phantastischer Literatur nicht aufwarten kann. Hier ist alles in gleißende Helle getaucht, ist Licht, Leuchten und Scheinen, das die Dinge, die hierin erscheinen, in eine fast unwirkliche Wirklichkeit verrückt, in der der Schrecken längst wütet, bevor er geschieht. Das Licht tobt. Es spielt. Und man spürt, dass sein Spiel jederzeit in tödlichen Ernst umschlagen könnte. Im Limbus dieses Konjunktivs hat der Film seinen Ort.

Ohne aber auf den Konflikt zwischen Autor und Regisseur hier näher eingehen zu wollen, möchte ich einen der Fäden, den der Film spinnt, aufnehmen und die Gestalt des Schriftstellers und das Drama seines Schreibens etwas genauer betrachten. Unbenommen dessen, dass bekanntermaßen King in *Shining* wie in anderen Erzählungen auch als Schriftsteller auf die Figur des Schriftstellers und ihre exaltierte Situation reflektiert,⁷ verhandelt der Film darüber hinaus wesentliche Aspekte des künstlerischen Schöpfungsaktes und damit schöpferischer Prozesse überhaupt. Und ich frage mich, ob er damit auch einen Hinweis darauf geben könnte, diesen künstlerischen Schöpfungsakt (Artistic Creativity) von jenem Dispositiv des Kreativen abzugrenzen, das ökonomisch seit Ende des 20. Jahrhunderts im Umfeld postfordistischer Industrien als Creative Economy⁸ und neuerdings technologisch als künstliche Kreativität (Artifical Creativity)⁹ reüssiert, die im Kontext der jüngeren KI-Forschung als dessen Substitut und Optimum erforscht, in den Feuilletons und einschlägigen Fachjournalen als transhumanistischer Coup diskutiert und bei Kunstauktionen NFT-zertifiziert kapitalisiert wird.

Die These wäre, dass die Techno-Ökonomie menschlicher wie maschineller Kreativität substantielle Dimensionen des schöpferischen Aktes verdrängen muss, um ihre Produkt-, Zweck- und Ergebnisorientierung funktionell zu justieren und deren Resultate als Ware zu bewirtschaften. In *Shining*, dem Film, werden diese Dimensionen auffällig. Verweisen sie doch auf jene fundamentale Negativität menschlichen Daseins, in dem das Glück sich mit dem Trauma, der Besitz mit dem Verlust und die Verzweiflung, «sich selbst sein und nicht sich selbst sein zu können», mit der Hoffnung auf ein kommendes erlösendes Wort verbindet und schließlich bis zur Ununterscheidbarkeit mengt. Als ob das Vermögen, dieses Wort einmal, nur ein einziges Mal aussprechen zu können, vom Unvermögen, es jemals aussprechen zu können, unentwegt heimgesucht wird. Die Geschichte des Jack Torrance ist das Protokoll dieser Heimsuchung.

Blockaden

Schauen wir hin: In der die Eskalation der Ereignisse einleitenden Sequenz¹⁰ sucht Wendy Jack im Foyer des Hotels auf, in das er sich zum Schreiben zurückgezogen hatte. Sie möchte ihn wegen einer Verletzung Dannys, für die sie Jack verantwortlich macht, zur Rede stellen. Ihr Mann ist nicht da. Wendy tritt näher an den massiven Holztisch, an dem er zu schreiben pflegt. In der darauf platzierten mechanischen Schreibmaschine ist ein zur Hälfte betipptes Blatt Papier eingespannt. Auf ihm steht nur ein einziger, ständig wiederholter Satz. Ihr Erstaunen wandelt sich in blankes Entsetzen, als sie bemerkt, dass auch in dem auf dem Tisch abgelegten Manuscript, an dem Jack seit Wochen gearbeitet hatte, Seite für Seite nichts anderes als nur dieser eine, sich endlos wiederholende Satz geschrieben steht: «All work and no play makes Jack a dull boy.»

Die Einstellungen, in denen die beschriebenen Manuskriftseiten gezeigt werden, wurden für die fremdsprachigen Synchronisationen in mehreren Textversionen gedreht; in der deutschen kongenial mit dem Merkspruch: «Was du heute kannst besorgen, das verschiebe nicht auf morgen.» Beide Wendungen, englisches Original wie deutsche Variante (auf andere sprachliche Übersetzungen gehe ich hier nicht ein), umkreisen verschiedene Spielarten eines Komplexes,

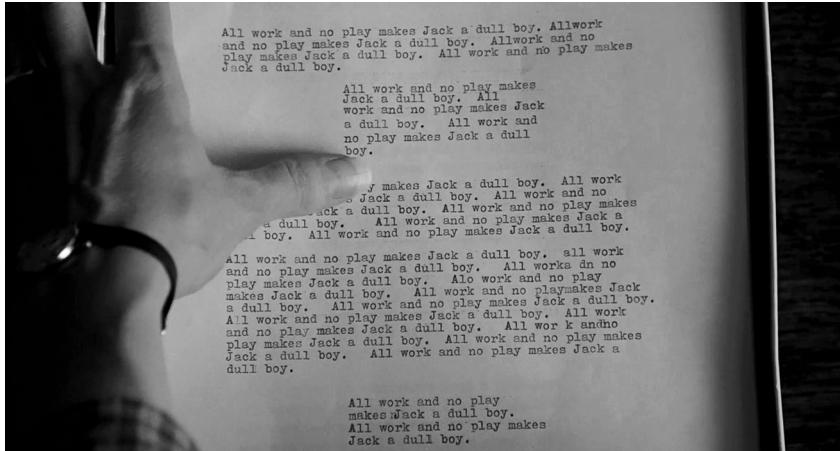


Abb. 1: Filmstill, Schreibblockade. Kubrick, The Shining 1980 (1:41:18–1:41:50)

den die ‹Psychopathologie des Alltagslebens› unter dem Titel der Hemmung verhandelt. Langeweile (dull boy) und Prokrastination (das verschiebe nicht auf morgen) werden hier zu Manifestationen einer spezifischen Form von Hemmung, die als Schreibblockade von den Betroffenen als eine keineswegs ungewöhnliche, indes ungemein belastende Erfahrung beschrieben wird. In Jacks Falle aber spitzt sie sich in besonderer Weise zu. Doch ist es nicht der Satz allein, nicht seine stupide Wiederholung auf dem in der Maschine eingespannten Papierbogen, der Zuschauer wie Protagonistin schockt. Was Wendy in Panik versetzt, ist der wortwörtlich irrwitzige Umfang des Manuskripts, der ihr Jacks geistigen Zusammenbruch und damit die Gefahr, in der sie und ihr Sohn schweben, enthüllt. Eine Frage des Quants also, seiner Unfasslichkeit, seiner Maßlosigkeit. Das Manuskript ist von geradezu mathematischer Erhabenheit, ein Monstrum in der Form oder Unform eines ausufernden Konvoluts des Immergeleichen, an dem stunden-, tage-, wochenlang zu arbeiten jenen für das Erhabene charakteristischen Mix aus Lust und Unlust verrät, der sich in Jacks aporetischer Schreibpraxis widerspiegelt: in seiner durch sein Schreiben demonstrierten Unfähigkeit zu schreiben.

Nicht also das Hotel, nicht seine Gespenster, Geistwesen oder Phantome, sondern das Manuskript ist der Dämon, von dem Jack besessen ist. Er kann sich ihm nicht zu- und nicht von ihm abwenden, nicht von ihm lassen und nicht von ihm nicht lassen. Weshalb es als

ebenso klassisches wie extremes Symptom einer Schreibblockade durchgehen mag, als Kompromissbildung zwischen intellektuellem Anspruch und dem Unvermögen, ihm Genüge zu tun. Gefangen in einem Endlosloop einer sich unentwegt reproduzierenden Unproduktivität, wäre Jacks Scheitern total, unumkehrbar und ohne alle Aussicht, dass es damit je ein Ende nehmen könnte. Jack schreibt, um in seinem Schreiben durch sein Schreiben sein Schreiben zu hintertreiben – «für immer und immer und immer.»¹¹

Es sei denn, man begreift das Manuskript als Werk sui generis, als authentischen Ausdruck ästhetischer Reflexivität. Es sei denn, das Scheitern seiner Textproduktion wäre ein Text im Vollsinn des Wortes. Machen wir den Versuch. Tatsächlich verrät das Manuskript erstens schon formal einen erkennbaren Gestaltungswillen. Es ist komponiert. Die Wiederholungen des Satzes sind nicht plan hintereinander getippt, sondern, wie bei einem gewöhnlichen Text auch, in Abschnitten gegliedert und rhythmisiert; unterscheiden sich durch Zeilenabstände, Gliederungen, graphische und typographische Darstellungsweisen; zeigen Korrekturen, Tipp- und Satzfehler, zudem diverse Abweichungen, etwa in Groß- und Kleinschreibung (bei 1:43:26 auch eine inhaltliche Variante, wo dull boy durch adult boy ersetzt wird). Der brüchigen Form entspricht zweitens auf inhaltlicher Ebene eine autobiographische Referenz auf Jacks akute Situation (makes Jack a dull boy), eben seine als Schreibprozess indizierte Schreibblockade. Das stupide Abtippen der immergleichen Phrase ist Ausdruck von Langeweile und performiert sie; ist Medium und Botschaft der Prokrastination, von der sie spricht. Tatsächlich hat Jack nicht nichts geschrieben, tatsächlich wäre der Plot ohne die sinnlos beschriebenen Seiten witzlos. Denn die Sinnlosigkeit, sie hat einen Sinn. Zum Paradox schlägt aus, dass Jack als Schriftsteller schreibt und im Schreiben die Umstände seines Schreibens beschreibt, dessen Unmöglichkeit dieses Schreiben auf paradoxe Weise zuallererst ermöglicht. Womit sich drittens das Augenmerk auf den Text selbst zu verschieben beginnt, auf die Écriture des Schriftstellers, die sich unabhängig von seiner geistigen Zurechnungsfähigkeit wie der Gegenwart eines Adressaten autorisiert. Der Text selbst beschreibt und schreibt das Unvermögen, das Nicht-Schreiben-Können, in das

Schreiben ein, schreibt im und durch das Schreiben das Nicht-Schreiben-Können fort. Er sagt nicht, er zeigt seine eigene Unmöglichkeit als seine Möglichkeit. Und er zeigt sich als Text, der ein Nicht-Text und ein Nicht-Text, der ein Text ist; oder vielleicht auch als das, was man als Nullpunkt der Literatur,¹² der Kunst, aller Schöpfung überhaupt ausweisen könnte: jenes Nichts, dem sie möglicherweise entspringt und zu dem sie zurückstrebt notwendigerweise; jenes Nichts, das sie mit einem Wort, einem Laut, einem Hauch lichtet wie durch ein Wunder. Es wäre das Wunder der Geburt, des Neuen, des Anfangen-Könnens,¹³ dem der Tod, das Verstummen und Nicht-Können eingeschrieben ist, die absolute Stummheit. Es wäre das Wunder, das den Schreibakt in jedem Moment seiner Verfertigung befeuert und infrage stellt, antreibt und stottern macht, ihn anfacht und erstickt. Wer schreibt, kennt diese Drohung, die Furcht, dass auf den Satz, den man schreibt, kein weiterer folgt, der ihm standhielte;¹⁴ die Angst, dass nichts mehr folgt...

Mit anderen Worten: Das Manuskript dokumentiert nicht nur Jacks Schreibblockade, sondern geht auch aus ihr hervor. Sie ist dessen Konstitutionsbedingung. Wenn dem aber so ist, drängt sich die Frage auf, ob der hier geschilderte Schreibprozess ein nurmehr singuläres Ereignis darstellt, mithin ein pathologischer Einzelfall ist, von dem aus sich keinerlei Rückschlüsse für das Gelingen ästhetischer Praktiken ziehen ließen – außer ex negativo dem, dass erst die Überwindung besagter Hemmung sie initiierte. Eine Hemmung, die dergestalt als krankhafte Störung des Gemüts zu identifizieren und etwa durch Techniken kreativen Schreibens, durch psychotherapeutische und pharmakologische Interventionen zu beheben oder durch neurologische Stimulationen und technologische Simulationen zu eliminieren wäre, um eine ‹Gesundheit› zu nobilitieren, deren Funktionalität sich in der Positivität ihrer Produktionen, ihrer zweckmäßigen Handlungen und zielgerichteten Aktivitäten operationalisierte. Vor dem Hintergrund einer grundsätzlich als intakt gesetzten Subjektivität, ihres status integratatis, konturierten sich dergestalt abweichende Muster einer Anormalität als Abnormalität, die zu kurieren und, sollte sie sich nicht kurieren lassen, theoretisch wie praktisch einzuhegen wäre.

Oder ob, andere Möglichkeit, der Fall des Jack Torrance in seiner Singularität zugleich exemplarisch wäre für eine schöpferische Praxis, die den Widerstand gegen sie nicht eliminiert, sondern austrägt; die also das, was die spätantik-mittelalterliche Theologie den status corruptionis nannte – das unhintergehbare Beschädigtsein der conditio humana –, als ihre Bedingung anerkennt. Könnte es also sein, dass ausgerechnet in Jacks Wahnsinn zur Kenntlichkeit verzerrt werden könnte, was für den Schreib-, den künstlerischen und den schöpferischen Prozess überhaupt gilt? Dass die Hemmung, das Zögern und Zaudern und Aufschieben, die Blockade without a cause – dieses ganze pathisch-pathologische Pandämonium einer Bedrängnis durch Zeit und des Leidens an Zeit¹⁵ –, dass also der Widerstand gegen den Schöpfungsakt diesem Akt immanent ist? Dass seine Möglichkeit ohne die ihm inhärente Unmöglichkeit nicht möglich wäre, ohne das Vermögen seines Unvermögens also? Und könnte es sein, dass die Praktiken des Ästhetischen wie das Denken als ästhetische Praxis mit dem Vermögen seines Unvermögens, mit dem Denken des Nicht-Denken-Könnens, des schlechthin Nicht-Denkbar, ja, des Nicht-Denkens steht und fällt?

Widerstand im Schöpfungsakt

Das Jahr 1859 ist bekanntlich das Geburtsjahr dreier Denker, die den intellektuellen Diskurs der Moderne nachhaltig prägen sollten: Edmund Husserl, Sigmund Freud und Henri Bergson. Auch wenn die Koinzidenz eher zufällig und die Zusammenstellung willkürlich anmuten mag, auch wenn die Disziplinen und Schulen, die sie begründen sollten – Psychoanalyse, Phänomenologie und Lebensphilosophie –, sich in Einsatz, Duktus und Stoßrichtung erheblich voneinander unterscheiden, so dass sich ein direkter Abgleich aus Gründen hermeneutischer Redlichkeit zu verbieten scheint, bleibt bemerkenswert, dass alle drei den Begriff des Widerstands, des Schöpfungsakts und mehr oder minder ausdrücklich auch die Beziehung zwischen ihnen adressieren.

Am auffälligsten mag dies bei Freud der Fall sein, der dem Widerstand als Terminus technicus nicht nur eine prominente Rolle innerhalb der psychoanalytischen Kur und ihrer Theorie im Allgemeinen sowie schöpferischer Prozesse im Besonderen zuwies, sondern

Und könnte es sein, dass die Praktiken
des Ästhetischen wie das Denken
als ästhetische Praxis mit dem Vermögen
seines Unvermögens, mit dem Denken
des Nicht-Denken-Könnens, des
schlechthin Nicht-Denkaren, ja, des
Nicht-Denkens steht und fällt?

vor allem darauf insistierte, dass die Psychoanalyse als eigenständige Disziplin überhaupt erst entstehen konnte, nachdem der Widerstand als konstitutives Element des unbewussten Seelenlebens anerkannt worden war. Der Widerstand gegen den Zugang zum Unbewussten entpuppte sich als der einzige mögliche Zugang. Seine methodische Ausschaltung in den zusammen mit Josef Breuer durchgeführten und damals brandaktuellen Hypnoseexperimenten ebnete eben nicht, wie anfangs erhofft, die via regia zum Unbewussten, sondern drohte sie auf immer zu verschließen.¹⁶

Mit der Internalität der psychoanalytischen Widerstandserfahrung korrespondiert auf vielfältige Weise ihre Externalität in der phänomenologischen Recherche – und das nicht erst kraft einer Widerfahrnis, wie sie in jüngeren leib- und medienphänomenologischen Ansätzen diskutiert wird.¹⁷ Schon ihr Initiationsgedanke ist davon durchdrungen. Denn wenn, wie Emmanuel Lévinas zu betonen nicht müde wurde, zum Sein des Seienden die Beziehung zu ihm hinzugehört,¹⁸ gehört zu ihm auch deren Störung, ihre Abwesenheit, die Nicht-Beziehung. Tatsächlich sollte sich im Durchgang einer Kritik am Husserlschen Intentionalitätsparadigma zeigen, dass und wie sich diese Beziehung nicht nur in Weisen ihres positiven Vollzugs, sondern auch ihres Nichtvollzugs, ihrer Negativität realisiert. Erst von dieser Kritik her begann sich für Lévinas die konstitutive Asymmetrie im Verhältnis zum Anderen zu enthüllen,¹⁹ die als «ethische Präsenz» die «Spur seiner Zurückgezogenheit»²⁰ bezeugt, die den Zugriff auf den Anderen als bloße Entität, als Seiendes unter Seiendem vereitelt. Die ethische ist eine apräsente Präsenz, eine Plusquampräsenz,²¹ die sein Erscheinen in der Welt unter Vorbehalt stellt, um seine pure Phänomenalität zu konterkarieren. Und bei Martin Heidegger, dem anderen großen Dissidenten der phänomenologischen Bewegung, der Lévinas' ethischer Radikalität auf verstörende Weise nah ist und auf verstörende Weise doch so fern, der nicht den Anderen, sondern zeitlebens das Andere als das Sein selbst alteritätslogisch durcharbeitete, scheinen sich in der vielleicht dialektischen, vielleicht paradoxen, vielleicht aporetischen Verschränkung von Bezug und Entzug, Entbergung und Verbergung, von Ereignis und Enteignis fundamentalontologisch, seinstgeschichtlich oder seinsttopologisch gewisse

Affinitäten zum Lévinasschen Denken abzuzeichnen, über die man genauer wird nachdenken müssen.

Jedenfalls wird Heidegger in seiner im Rahmen einer 1929/30 gehaltenen Vorlesung zu Welt – Endlichkeit – Einsamkeit entwickelten Phänomenologie der Langeweile (womöglich eines der schönsten Stücke phänomenologischer Forschung überhaupt) beispielhaft auf die Situation eines Menschen zu sprechen kommen, der sich langweilt und sich deshalb in einer ebenso trivialen wie irritierenden Situation wiederfindet: Weil er nichts Bestimmtes zu tun hat, könnte er alles Mögliche tun, aber er kann nicht. Und selbst, wenn er wie zum Zeitvertreib sich zwänge, irgendetwas zu tun, nimmt er daran nicht teil und Anteil, bleibt er außen vor, wie abgespalten von seinem Handeln und seinem Sein in der Welt. Denn der Zeitvertreib selbst ist langweilig. So aber steht ihm alles Mögliche offen und verschließt sich ihm als Offenes. Die in der Langeweile²² manifeste Blockade erfüllter Teilhabe offenbart damit die Möglichkeiten, die sich in gewöhnlichen Alltagserfahrungen als Optionen anbieten, um realisiert werden zu können, als nicht realisierbar, als Möglichkeiten im Modus ihres Entzugs. Als solche aber treten sie hervor. Sie liegen brach, so Heidegger, aber gerade als brachliegende werden sie auffällig, als nicht mögliche, als unmögliche Möglichkeiten.²³ Daher die Anspannung, die die Langeweile als Stimmung und Gestimmtheit vom kontemplativen Nichtstun, der Ataraxie oder Gelassenheit unterscheidet. Daher die Zwecklosigkeit des gut gemeinten Appells, die Situation zu akzeptieren und einfach einmal ‹nichts zu tun›. Wer sich langweilt, kann nicht nichts tun, weil er nichts tun kann, und er kann nichts tun, weil er nicht nichts tun kann. Die Situation ist vertrackt. Man könnte verrückt werden.

Und Jack Torrance wird verrückt. Seine Pflichten als Hausmeister eines leergefegten Hotels sind überschaubar, seine Pflichten als Ehemann und Familievater ebenso (um Danny, in einer fast stereotypen Rollenverteilung, kümmert sich vorwiegend seine Frau). Endlich hat er die Ruhe, die er ersehnte, um an seinem Buch schreiben zu können. Aber er kann nicht und kann nicht nicht. Und doch ist das, was ihm geschieht, die Hemmung, die ihn befällt, die Langeweile, die ihn heimsucht, die endlose Prokrastination – oder welchen Namen auch immer wir dieser ‹Störung› geben wollen –,

von ganz besonderer Natur: Er könnte alles Mögliche schreiben und kann nur wieder und wieder diesen einen Satz schreiben. Ihn aber gilt es zu lesen. Er gerät nicht nur zur Voraussetzung des Textes, den er durch seine endlose Redundanz generiert. Er könnte auch ein Initial sein: der erste Satz einer Geschichte, die mit ihm anhebt, als wäre er ein Zitat eines inneren Monologs, eines Dialogs, eines Ausrufs oder einer Beschwörung; und er könnte ein Finale sein: der letzte Satz einer Erzählung, der sie abschließt und wie eine Mahnung und ‹Moral von der Geschicht› siegelt. Oder er könnte in der Erzählung über einen Autor, der schreibend an seiner Schreibhemmung irre wird, eine Schlüsselstelle einnehmen. Vor allem aber – und das ist hier entscheidend – ist es ein Satz, dessen zahllose Iterationen alle anderen möglichen Sätze verdrängen und sie wie bei einem Palimpsest überschreiben und substituieren. Wie bei einem Palimpsest aber schimmern sie durch. Denn jeder Satz in jedem Text, der je geschrieben wurde, überschreibt andere, die nicht geschrieben wurden, verschweigt sie, verbirgt und birgt sie zugleich. Vielleicht macht Literatur genau dieses Schweigen hörbar, die Stille der nie geschriebenen Worte. Das Schreiben des Jack Torrance aber macht sie lärmten. Sie brüllt, kreischt, sie schreit. Und wenn uns Literatur für das Fluidum unmöglicher Möglichkeiten, das alles, was ist, umgibt wie eine Kraft, die keine Wirkung tut,²⁴ empfindlich macht oder passibel, steigert Jack Torrances Schrift diese Possibilität bis zur Hyperästhesie, bis zu dem Punkt, an dem man sie – wie einen Juckreiz, der einen um den Verstand zu bringen droht – einfach nicht mehr aushält.

Wäre also Literatur, ja Kunst überhaupt auf der Suche nach dem besonderen Modus einer Möglichkeit, die dem, was ist, nicht vorhergeht, sondern aus ihm folgt und ihm innewohnt? Eine Möglichkeit, die nicht realisiert wird und werden kann, sondern dem Realen selbst entspringt, der Wirklichkeit, die sie zuallererst freisetzt? Zumindest wird Henri Bergson – um auf den Dritten im Bunde in einer allzu kurzen Referenz noch zu sprechen zu kommen – im Begriff des schöpferischen Werdens einen Möglichkeitssinn diskutieren,²⁵ der nicht ein mögliches Wirkliches, sondern ein wirkliches Mögliches, ein Mögliches im Wirklichen zu denken gibt, das – was auch immer sonst dazu

zu sagen sein wird – das überkommene Verhältnis von Möglichkeit und Wirklichkeit aus den Angeln zu heben beginnt. Im «Seinkönnen» Heideggers²⁶ etwa, in Agambens «negativer Potentialität»²⁷ oder Derridas «unmöglicher Möglichkeit»²⁸ mag besagter Möglichkeitssinn oder die Possibilität²⁹ als solche seine Spuren schon hinterlassen haben. Bei Gilles Deleuze aber wird er im Begriff eines Virtuellen thematisch,³⁰ der ausdrücklich auf Bergsons schöpferisches Werden zu antworten versucht und schließlich in seinen beiden Kinobüchern systematisch eine Schlüsselstellung einnehmen sollte.³¹ Was wir also mit einer eigenartigen Mehrdeutigkeit Schöpfung nennen, die den Sabbat als Anfang und Ende und ihre leere Mitte begreift und von jenen kreativen Akten und Aktivitäten unterscheiden, deren hemmungslose Produktivität in der Positivität ihrer Produkte kollabiert, erscheint als Einfall, als Vorfall von «unvorhersehbar Neuem»,³² das nicht aus der bloßen Rekombination schon gegebener Elemente als Innovation generiert³³ oder mittels maschineller Randomisierungsprozesse als Innovation programmiert werden kann. Denn der schöpferische Akt verwirklicht nichts, keine Idee, keinen Einfall und kein Projekt, das operativ abgearbeitet werden müsse, kein Werk, das als Entität gesetzt wäre. Er entwicklicht die Dinge, an denen er sich zu schaffen macht, macht sie porös, permeabel und durchscheinend für ihr Sein-Können überhaupt, ihr Anderssein und -werden.

Ist es also das, was das Manuskript des Jack Torrance uns zu sagen hat? Möglicherweise. Wir wissen es nicht. Denn vielleicht ist das, was er hinterlassen hat, gar kein Werk. Vielleicht hat er ja nichts hinterlassen als nur einen Torso, ein zur Grimasse vereistes Gesicht, in dem Wut, Irrsinn und Mordlust eingefroren sind wie bei einem Still, der uns warten heißt, bis das Bild sich endlich wieder bewege.³⁴ Aber es bewegt sich nicht mehr. Es bleibt starr wie ein Leichnam; wie jenes aus der Zeit gefallene Photo, das die Kamera ganz am Ende des Films fast zärtlich abtastet, als wollte sie es wieder zum Leben erwecken. Als sollte der Tod des Autors in Eis und in Schnee zu seinem Tod in den Flammen, den das Buch ihm bereitet, die größtmögliche Distanz einnehmen, verdichtet Stanley Kubrick seine Verfilmung von Shining in einem Bewegungs-, in einem Zeit-Bild, das der Logik des Kinematographischen nachgerade zu spotten scheint.



Abb. 2: Filmstill, Eine Grimasse aus Wut, Irrsinn und Mordlust , The Shining (2:19:31)

-
- [1] Stephen King: *Shining* [1977], übers. v. Harro Christensen, Köln (Bastei-Lübbe) 1985.
- [2] Ebenda, S.126, 393–399, 470 u.a.
- [3] Stanley Kubrick: *Shining*, GB, USA 1980.
- [4] Vgl. Dieter Wunderlich: *Shining*: https://www.dieterwunderlich.de/Kubrick_shining.htm#com [15.10.21].
- [5] Und zwar genau in dem Augenblick, in dem «Mr. Grady» – ein ehemaliger Hausmeister, der im zurückliegenden Winter seine Frau, seine zwei Töchter und dann sich selbst umbrachte – die Vorratskammer, in die Wendy Jack eingesperrt hatte, von außen entriegelt: Vgl. Kubrick: *Shining*, a.a.O., 1:54:33–1:57:48.
- [6] Vgl. Stanley Kubrick: *A Clockwork Orange*, GB, USA 1971, 1:11:14–1:12:06.
- [7] Vgl. Stephen King: *Misery*, New York (Viking) 1987. Ders.: *Secret Window, Secret Garden* [1990], in: *Four Past Midnight*, New York et al. (Scribner) 2016. S.297–480.
- [8] Vgl. Andreas Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2013.
- [9] Vgl. Michael Mayer: Ästhetik als Widerstand. Über künstlerische und künstlerische Kreativität, Zürcher Hochschule der Künste, 2018, im Rahmen des Sinergia-Forschungsvorhaben ‹Praktiken ästhetischen Denkens›, https://sinergia-pat.ch/wp-content/uploads/2018/10/Bulletin_MichaelMayer181004.pdf. [15.10.21]. Ders. Kritik der Zerstörung. Benjamin, Lévinas und die kapitalistische Ökonomie, in: Lévinas und die Künste, hrsg. v. Johannes Bennke, Dieter Mersch 2024 (im Erscheinen).
- [10] Kubrick: *Shining*, a.a.O., 1:41:18–1:43:50.
- [11] Ebenda, 0:54:18–0:56:15.
- [12] Vgl. Maurice Blanchot: Wohin geht die Literatur? [1962], in: Ders. Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur, übers. v. Karl August Horst, Frankfurt/M., Berlin, Wien (Ullstein) 1982. S.263–339, darin: Die Suche nach dem Nullpunkt, S.274 f.
- [13] Vgl. Hannah Arendt: *Vita Activa oder Vom tätigen Leben*, München (Piper) 1994. S.164–243.
- [14] Vgl. Albert Camus: *Die Pest*, übers. v. Guido Meister, Hamburg (Rowohlt) 1950. S.63 ff. Dazu: Michael Mayer: Zone. Medienphilosophische Exkursionen, Zürich (Diaphanes) 2018. S.68.
- [15] Vgl. Michael Theunissen: Melancholisches Leiden unter der Herrschaft der Zeit, in: Ders.: Negative Theologie der Zeit, Frankfurt/M (Suhrkamp) 1991. S.218–281.
- [16] Vgl. Sigmund Freud: Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung [1914], in: Gesammelte Werke, Bd. 10, London (Hogarth Press) 1946. S.43–113, hier: S.54. Ders.: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, Frankfurt/M. (Fischer) 1981. S.342–344. Dazu: Klaus Heinrich: Arbeiten mit Ödipus. Begriff der Verdrängung in der Religionswissenschaft, Dahlemer Vorlesung Bd. 3, Freiburg, Wien (ca-ira Verlag) 2. Aufl. 2021. S.37–40. Hierzu zuletzt Camilla Croce, die das Phänomen des Widerstands an der Schnittstelle von Phänomenologie und Psychoanalyse thematisiert: Camilla Croce: Kontingenz und Bewusstsein in der phänomenologischen Reduktion. Der Widerstand des Subjekts in der Epoché, in: Leben in lebendigen Fragen. Zwischen Kontinuität und Pluralität, hg. v. Franziska Neufeld, Chiara Pasqualin, Anne Kristine Ronhede, Sihan Wu, Freiburg, München (Herder) 2021. S.154–181.
- [17] Vgl. Bernhard Waldenfels: Antwortregister, Frankfurt/M (Suhrkamp) 2007. Ders.: Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhafter Erfahrung, Frankfurt/M (Suhrkamp) 2009. S.145 f, 152 f, 163 f. Juliane Schiffers: Erfahrungen von Passivität als (prekäre) Fundierungen des Selbst und die Haltung der Gelassenheit, in: Internationales Jahrbuch für Medienwissenschaft, 3/2017: Pathos/Passibilität, hg. v. Jörg Sternagel, Michael Mayer, Berlin, Boston (DeGruyter) 2017. S.31–50. Kathrin Busch: Ästhetiken radikalisierten Passivität, in: ebenda, S.51–63. Emmanuel Alloa: Vom Stachel der Bilder, in: ebenda, S.137–162. Jörg Sternagel: Pathos des Leibes. Phänomenologie ästhetischer Praxis, Zürich, Berlin (Diaphanes) 2016.
- [18] Vgl. Emmanuel Lévinas: Überlegungen zur phänomenologischen ‹Technik›, in: ders.: Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie, übers. v. Wolfgang N. Krewani, Freiburg, München (Alber) 1983. S.81–102, hier: S.88.
- [19] Ders.: Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht [1974], übers. v. Thomas Wiemer, Freiburg, München (Alber) 1992. S.188.

-
- [20] Ebenda, S.308.
- [21] Der Neologismus verweist u.a. auf Derridas Begriff des «Plusquampräsens»: Vgl. Jacques Derrida: Eben in diesem Moment in diesem Werk findest du mich [1980], übers. v. Elisabeth Weber, in: Lévinas – Zur Möglichkeit einer prophetischen Philosophie, hg. v. Markus Hentschel, Michael Mayer, Gießen (Focus) 1989. S. 42–84, hier: S.49. Ders. Dissemination [1972], übers. v. Hans-Dieter Gondek, Wien (Passagen) 1995, hier: Der doppelte Boden des Plusquampräsens, S.345–353, bes. S.348f.
- [22] Bekanntlich unterscheidet Heidegger drei Formen der Langeweile: das Gelangweiltwerden von etwas, das Gelangweiltwerden bei etwas und die tiefe Langeweile. Ohne an dieser Stelle auf den inneren Zusammenhang dieser drei Formen einzugehen, liegt der Fokus hier zweifellos auf der zweiten und dritten Form: Vgl. Martin Heidegger, Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt – Endlichkeit – Einsamkeit. Freiburger Vorlesung Wintersemester 1929/30, Gesamtausgabe Bd. 29/30, Frankfurt/M (Klostermann) 1983. S.160–198; 199–239. Dazu: Michael Mayer: Tarkowskis Gehirn. Über das Kind als Ort der Konversion, Bielefeld (transcript) 2012, darin: Zeit-Bild 2: Subjekt (Langeweile), S.109–147. Vgl. Heidegger: Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt – Endlichkeit – Einsamkeit, a.a.O., S.212–223. Dazu: Giorgio Agamben: Tiefe Langeweile, in ders.: Das Offene. Der Mensch und das Tier, übers. v. Davide Giuriato, Frankfurt/M (Suhrkamp) 2003. S.72–80, hier: S.75.
- [23] Vgl. Christoph Menke: Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie, Frankfurt/M (Suhrkamp) 2008, Kpt. V. «Ästhetik. Der Streit der Philosophie», S.89–106, hier: S.105; ferner: Mayer, Tarkowskis Gehirn, a.a.O., S.162–167.
- [24] Vgl. Henri Bergson: Das Mögliche und das Wirkliche [1930], in ders.: Denken und schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge, übers. v. Leonore Kottje, Hamburg (EVA) 1993. S.110–125. Das schöne Wort «Möglichkeitssinn» verdanken wir natürlich Robert Musil: Vgl. Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften [1930], Band 1, Frankfurt/M. (Rowohlt) 1981. S.16 u.a.
- [25] Vgl. Martin Heidegger: Sein und Zeit [1927], Tübingen 15. Aufl. 1979, Fünftes Kapitel: Das In-Sein als solches, §§ 28–38, S.130–180.
- [26] Vgl. Giorgio Agamben: Über negative Potentialität, in: Nicht(s) sagen. Strategien der Sprachabwendung im 20. Jahrhundert, hg. v. Emmanuel Alloa, Alice Lagay, Bielefeld (Transcript) 2008. S.285–298.
- [27] Vgl. Jacques Derrida: Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen, übers. v. Susanne Lüdemann, Berlin 2003.
- [28] Zum Begriff der Possibilität: vgl. Mayer: Tarkowskis Gehirn, a.a.O., S.192–199 u.a.
- [29] Vgl. Gilles Deleuze: Proust und die Zeichen, übers. v. Henriette Beese. Berlin (Merve) 1993. S.49 f. Ders.: Die Immanenz: ein Leben ..., übers. v. Joseph Vogl, in: Gilles Deleuze – Fluchtroutinen der Philosophie, hg. v. Joseph Vogl, Friedrich Balke, München (Fink) 1996. S.29–33. Ders.: Henri Bergson zur Einführung, übers. v. Martin Weinmann, Hamburg (Junius), 3. Aufl. 2001. S.119–128. Ders.: Differenz und Wiederholung, übers. v. Joseph Vogl, München (Fink) 2. Aufl. 1997. S.267–271.
- [30] Vgl. Ders.: Das Bewegungs-Bild. Kino 1, übers. v. Ulrich Christians u. Ulrike Bokelmann, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1989; Ders.: Das Zeit-Bild. Kino 2, übers. v. Klaus Englert. Frankfurt/M (Suhrkamp) 1991.
- [31] Bergson: «Das Mögliche und das Wirkliche», a.a.O., S.110.
- [32] Auf diese Formel etwa reduziert Boris Groys den Begriff des «Neuen» und setzt ihn mit dem Begriff kultur- und techno-ökonomischer Innovation platterdings gleich: Vgl. Boris Groys: Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie, übers. v. Annelore Nitschke, München, Wien (Carl Hanser), 1992.
- [33] Kubrick: Shining, a.a.O., 2:19:31.
- [Abb. 1] Filmstill, Schreibblockade. Kubrick, The Shining 1980 (1:41:18–1:41:50)
- [Abb. 2] Filmstill, Eine Grimasse aus Wut, Irrsinn und Mordlust, The Shining (2:19:31)

Essay 4/9

Der Begriff «ästhetische Bildung» scheint von weit her zu kommen; zumindest trägt er einen langen begriffsgeschichtlichen Schweif mit sich. Bereits der Begriff «Bildung» wirkt veraltet, taucht das Wort doch in aktuellen Diskursen kaum mehr anders denn in Komposita auf und dort vor allem, um auf Probleme hinzuweisen: Bildungsferne, Bildungspolitik, Bildungsinstitutionen. Geläufig ist hingegen der Begriff «Ausbildung», der nahelegt, dass Bildung wie ein Hindernis durchlaufen oder «absolviert» werden kann. In den Bildungsinstitutionen ist in Bezug auf die Lehre entsprechend eher die Rede von Unterricht, von Wissens- und Kompetenzerwerb, und immer mehr auch von Coaching. Es gilt der berechtigte Verdacht, dass in der «informatisierten Gesellschaft» das humboldtsche Prinzip, wonach Wissenserwerb unauflösbar und ausdrücklich mit der Bildung des Geistes und der Person verbunden sei, an Bedeutung verloren hat – und weiter verliert. Der Kern von Bildungsprozessen, die Wechselwirkung der Lehre mit ihren Subjekten, verschwindet zusehends hinter Kompetenzrastern, Evaluationen und Leistungsmessungen, die nicht selten ins Leere laufen.¹ Welches Potential ästhetische Bildung heute dennoch hat, soll im Folgenden exemplarisch erörtert werden. Die gewählten Beispiele stammen aus Filmen, wo sich das Ästhetische im Prozess der Bildung zeigen und zumindest punktuell benennen lässt.

Warum nicht Schiller?

Obschon der Begriff «ästhetische Bildung» hier einer Aktualisierung zugeführt werden soll, ist es nützlich, einen Moment auf Friedrich Schiller zurückzugehen, um ein Problem sowie ein Potential seiner Briefe *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* zu exponieren. Das Problem heißt «Idealismus» und gehört zur Essenz von Bildung. Denn was wäre Bildung ohne Idealismus und ohne den Versuch, die Situation des Einzelnen und der Gesellschaft durch Wissen und Aufklärung zu verbessern? Dieser Wunsch nach Verbesserung wurde schon bei Schiller und nach ihm in vielen pädagogischen Diskursen auf die Ebene des lernenden Menschen verlegt und mit dem Begriff «Erziehung» formalisiert.² Ästhetische Erziehung oder «Aesthetic Education» ist aber gleichzeitig an den Raum der Kunst, der Literatur, des Films und, wie bei Schiller, an jenen des Theaters gebunden und hat sich als Projekt der

Aufklärung durchgesetzt: Kein Museum, kein Theater, das heute nicht «educational projects» und, im deutschsprachigen Raum, eine Praxis der «Vermittlung» etabliert hätte, die in der kunstpädagogischen Forschung bereits vor einiger Zeit als «educational turn» diagnostiziert wurde.³

Dieses ambivalente erzieherische Potential kann nun durch einen Aspekt bei Schiller unterstrichen werden, nämlich dort, wo er dem Wirken von Freiheit im Prozess ästhetischer Bildung Raum gibt. So schreibt er, es sei das Vermögen ästhetischer Erziehung, «Denkkräfte» zu wecken, mit welchen Freiheit, «ihren eigenen Gesetzen gemäß», erfahren werden kann. Der ästhetisch gestimmte Mensch sei demnach fähig, allgemeingültig zu urteilen und aufgrund seiner Freiheit und seines freien Willens allgemeingültig zu handeln.⁴ Der Kunst komme dabei die Aufgabe und Fähigkeit zu, den Menschen in einen «ästhetischen Zustand» zu versetzen. Bildung vollziehe sich damit durch die Kunst und qua ästhetischer Bestimmung, die Schiller als eine freie Stimmung charakterisiert, in der «Sinnlichkeit und Vernunft zugleich tätig sind».⁵

Dieses Zusammenkommen von Sinnlichkeit und Vernunft als konstitutives Moment von Bildung ist ebenso zentral wie paradoxal. Schillers Postulat verbindet nämlich Regelhaftes – Vernunft und Sinn – mit Unregelhaftem, Freiheit und Sinnlichkeit, und verspricht, dass das eine dem andern dienlich sei. Im Fortführen dieses Versprechens hat Jacques Rancière die Figur des unwissenden Lehrers eingeführt. So kennt der «unwissende Lehrmeister» kein «Erklärssystem» und fordert kein «Verstehen», sondern führt praktische Übungen ein, die sich mimetisch zum Gegenstand des Wissens verhalten. Aus diesen leitet sich das «Denken in Verhältnissen» ab.⁶ Ein solches «Denken in Verhältnissen» übersetzt die Schiller'sche Verbindung von Sinnlichkeit und Vernunft in eine Aktivität und macht sie anschlussfähig an eine Pädagogik der Gegenwart, spezifisch für die Bildungsziele der Kunsterziehung. Weil ästhetische Erziehung bei Schiller wie auch bei Rancière aber einen universellen Anspruch erhebt, trägt sie den Bildungsanspruch aus der Kunst heraus zur Bildung als einer Entwicklung, die allen möglich sein sollte.

Dies führt zur Frage des Ästhetischen selbst in seiner Wirkung als Bildungserfahrung. Wo lässt sich das Ästhetische beobachten oder gar zeigen? Kann es sein, dass alle Bildung ästhetisch ist, weil

sie den Sinn einer Übung oder Lehreinheit im Sinnlichen und Medialen aufbricht und durch diese Brechung sinnstiftend wird? Für die Kunstlehre fasst dies Karl-Josef Pazzini programmatisch und eigentlich im schiller'schen Sinn: «Alle Bildung ist ästhetisch, weil sie Übergänge vom Sinnlichen in Sinn provoziert, aber diesen Sinn auch immer wieder vom Sinnlichen her, vom Physischen her untergräbt.»⁷ Solche Übergänge als mediale Situationen zu beschreiben, ist schwierig, aber nicht unmöglich. Es beginnt mit Beispielen, den Kernstücken der Lehre.

Wahl der Beispiele

Um Beispiele zu wählen, müssen Kontexte, das heißt Zeiten, Gattungen, Medien und Räume festgelegt werden. Im Hinweis auf Schiller und Rancière überblenden sich nicht nur zwei Jahrhunderte, sondern auch der Raum der Bühne mit jenem des Schulzimmers. Obwohl sich die Akteure der beiden Kontexte unterscheiden, ließe sich auf eine gemeinsame Infrastruktur der Schauplätze verweisen: Bühne, Wandtafel, Bild, Text, Leinwand, Bildschirm, Padlet oder Film sind allesamt Medien und ihr Symbolisches präfiguriert die Bildungssituationen zu Wahrnehmungsprozessen und wirkt so auf Subjekte ein. Es ist mithin das Mediale, in welchem sich situativ und in kleinsten «Verfransungen»⁸ etwas bildet. Entsprechend ist es heute die Medienbildung, die die innovativsten Konzepte in der Erziehungswissenschaft entwickelt.⁹

Begonnen hat die didaktische Spekulation auf das Mediale spätestens mit Bert Brecht, der früh darauf bestanden hat, dass das Lehr-Stück auch auf dem Theater intermedial gedacht werden muss. Um technisch auf der Höhe seiner Zeit zu sein, hätte er den Film gerne in die Dramaturgie des Lehrstücks einbezogen, um durch ihn eine größtmögliche Verfremdung zu erreichen.¹⁰ Denn Verfremdung durch ästhetische Mittel – Medien – war für ihn bekanntlich der Kern der Erkenntnis beim Zuschauenden und damit auch der Quell ästhetischer Bildung.

Dass die deutsche Wendung «Bildung» das Bild einschließt, bietet für die Frage nach dem Beispiel wie für jene des Medialen eine gute Brücke. Denn das Beispiel sollte immer anschaulich, konkret und bildhaft sein – als solches ist es zentral für jeden Verstehens- und Lernprozess. So scheint jedes Beispiel zum Bild zu führen, auch in der

Definition des Beispiels selber, so etwa bei Bernhard Waldenfels, der hier an Aristoteles anschließt: Das Beispiel habe genau jene «janusköpfige Form», die das Beispielhafte und Allgemeine mit dem Beispiellosen und Singulären verbindet.¹¹ Ergänzen ließe sich: Die Verbindung geschieht durch das Anschauliche. Das Beispiel ist mithin genuin das, was das Denken in Verhältnisse setzt, weil es Über-Setzung ist und doch in sich ruht. Zudem befördert es interessanterweise immer die Frage nach dem Guten und dem Schlechten: So sucht jede Rhetorik und jede Lehre immer nach dem guten, dem geeigneten Beispiel, weil schlechte Beispiele den Erkenntnisprozess trüben. Das Gleiche gilt für die Forschung und zuletzt auch für einen Essay wie den vorliegenden: Was zum Beispiel kann hier dienen, um den einmal allgemein aufgespannten Horizont ästhetischer Bildung zu ex-plifizieren?

Zuerst einmal kann das Beispiel, bevor es «gut» ist, Raum schaffen, weil es den schiller'schen Anspruch, für «allgemein gültiges» Handeln oder «Allgemeinbildung» zu stehen, einengt. Eher entfaltet sich im Beispiel die Beziehung zwischen dem Singulären (der Lehre) und dem «großen Ganzen» eines pädagogischen Zusammenhangs. Und diese Beziehung ist selbst ästhetisch. Insofern konzentriert sich im Beispielgeben ein zentrales Moment ästhetischer Bildung, das zwar nicht aus der Kunst kommt, das sich aber in künstlerischen Formen eingenistet hat. Ob Allegorie, Sinn-Bild, Lehr-Stück, Parabel, Märchen oder Illustration: Beispiele sind genau deshalb Weisen ästhetischen Denkens, weil sie eine eigene mediale Form und Ausdrücklichkeit haben. Sie enthalten damit ein Potential, das über die Kunstpädagogik hinausgeht: ein ästhetisches Wissen, das nie ganz diskursiv aufgelöst werden kann.¹²

Meine Beispiele entnehme ich zwei Unterrichtssituationen, in welchen die ästhetische Wirkung von Bildung im Wechsel von Sinn und Sinnlichkeit im Medium Literatur und Film beobachtbar ist. Dabei geht es ausdrücklich nicht um Kunst, sondern um die Geltung des Ästhetischen in pädagogischen «Verhältnissen», die zwischen Verwunderung und Vernunft sowie zwischen Anpassung und Überschreitung oszilliert.

Sind es passende Beispiele? Während man im Unterricht nicht immer testen kann, ob das gewählte Beispiel das richtige ist,

Insofern konzentriert sich im Beispiel-
geben ein zentrales Moment ästhetischer
Bildung, das zwar nicht aus der
Kunst kommt, das sich aber in künstle-
rischen Formen eingenistet hat. Ob Alle-
gorie, Sinn-Bild, Lehr-Stück, Parabel,
Märchen oder Illustration: Beispiele sind
genau deshalb Weisen ästhetischen
Denkens, weil sie eine eigene mediale
Form und Ausdrücklichkeit haben.
Sie enthalten damit ein Potential, das über
die Kunstpädagogik hinausgeht:
ein ästhetisches Wissen, das nie ganz
diskursiv aufgelöst werden kann.

lässt sich beim Schreiben überprüfen, warum einen als Zuschauerin oder Leser und Leserin etwas erreicht, das heißt, warum sich bei einem selber etwas «gebildet» hat, bevor es zum Lehrgegenstand erhoben wird. Aber auch dann wird man nicht unbedingt auf den Grund seiner Wirkung kommen. Zu Recht hält Pazzini fest, dass jeder Übertragung, wie sie in Lehrprozessen geschieht, eine «Staffel von Übertragungen» zu Grunde liegt, die zuletzt auf eigene frühere Erlebnisse von Bildung zurückgeführt werden können.¹³

Irrwichte: Verzauberung und Vernunft

Hogwarts, die Zauberschule, in welcher der Held Harry Potter zum Zauberer ausgebildet wird – am Ende des großen Entwicklungsromans wird er «Auror» geworden sein –, ist auf den ersten Blick keine zeitgemäße Schule. Weder im exotischen Lehrplan noch in ihren autoritären pädagogischen Modellen. Dennoch (oder deshalb) ist sie für mindestens zwei Generationen von jungen Menschen das Ideal von Schule schlechthin geworden. Auch in der Erziehungswissenschaft sind zu den zwischen 1997–2007 erschienenen Harry-Potter-Bänden von J.K. Rowling mit ihren über 500 Millionen Verkaufsexemplaren einige Studien erschienen; für die implizite pädagogische Ideologie der Romanreihe sei hier vor allem auf die umfangreiche und profunde ideologiekritische Untersuchung von Melanie Babenhauserheide Harry Potter und die Widersprüche der Kulturindustrie verwiesen. Ihr Bestreben, die Bildungserfahrungen in Hogwarts in ihrer Mehrdeutigkeit zwischen Affirmation und Überschreitung von Herrschaftsverhältnissen als Bildung oder auch «Halbbildung» auszuweisen, dient «meinem» Beispiel als großer theoretischer Rahmen.¹⁴

Die Lehrszene, um die es geht, ist auf den ersten Blick einfach und bezaubernd. Denn sie enthält im Kern eine «Verwunderung»,¹⁵ welche im Kontext von Magie zwar gegeben ist, sich aber erst spezifisch zeigt, wenn sie als Moment ästhetischer Bildung beschrieben wird. Inwiefern ist die Verwunderung ein magischer oder didaktischer Trick, inwiefern eine Weise ästhetischer Erfahrung, die vernünftig und befreiend ist? Inwiefern lässt sie gerade durch ihre sinnliche Wirkung Verdrängtes aufscheinen, das seinen Platz nicht findet in der «Lehrstunde»?

Schauplatz ist die Irrwichte-Unterrichtsstunde bei Professor Lupin im 3. Band der Heptalogie. Der Held Harry Potter ist dort noch im kindlichen Zustand der magischen Erziehung und idealisiert die Schule und deren Lehrerkräfte. Lupin als Lehrer im Unterrichten gegen «die dunklen Künste» ist durch seine innovativen Lehrmethoden ein besonderes pädagogisches Idol Harrys und seiner Freunde.¹⁶ So führt er die Klasse für diese Lektion aus den Schulbänken heraus, weg von den Büchern, zu einer «praktischen Lektion»¹⁷ im Lehrerzimmer, wo der Kleiderschrank der Lehrpersonen als Versteck der «Irrwichte» zum Ort einer magischen Lehrstunde wird. Nur Hermine weiß, was ein Irrwicht ist, nämlich ein «Gestaltenwandler», der die Gestalt dessen annimmt, vor dem man sich am meisten fürchtet.¹⁸ Die Aufgabe besteht nun für alle darin, den eigenen Irrwicht, diesen Agenten der individuellen Angst, in der Phantasie so auszugestalten, dass er komisch wird. «Riddikulus!» lautet der dazu gehörige Zauberspruch. Das pädagogische oder psychologische Ziel ließe sich somit umschreiben als Stärkung der jugendlichen Psyche gegen den Einbruch des Traumatischen. Ohne Zauberstab, das heißt ohne Trick, lässt es sich aber nicht erreichen.

Die eigenen Ängste zu fassen, in eine Gestalt zu bringen und sie gleichzeitig klein zu machen – indem sie ausgekleidet und dabei verfremdet werden – so verfährt auch die Kunsttherapie in einem durchaus vernünftigen Sinne. Im Verlauf der Lektion bleibt die Aufgabe zwar aufregend, durch das Gelingen und die Wiederholung jedoch wird sie immer einfacher – die Sache scheint «gegessen», und das Staunen lässt nach. Außer für den übersensiblen Harry Potter. Für ihn wird die Lektion zum Stolperstein. Lupin erkennt, dass bei ihm die einfache Zauber-Didaktik nicht greift und er sich der Aufgabe nicht gewachsen fühlt, sie noch nicht «verkraften» kann.¹⁹ Im Film wird dieses Zögern ausgeführt: Harry sieht einen Dementor und findet für ihn keine Übersetzung ins Komische. Lehrer Lupin muss eingreifen, um das Schlimmste abzuwenden, und man sieht Harrys Entsetzen, welches das Buch nur knapp benennt, deutlich. Ihm erscheint ein Dementor, in dem sich die Gestalt des großen Untoten Lord Voldemort, dem bösen Herrscher im Reich der dunklen Mächte, zeigt.²⁰

Die Gefährten von Harry werden nach der Lektion (wie so oft in Hogwarts) sofort dazu übergehen, eine Evaluation der Stunde zu machen, ansonsten bleiben sie ungerührt.²¹ Ihre Reaktion entspricht einerseits dem Kosmos der magischen Welt, wo Paraphänomene das Normale sind. Andererseits, indem sie die Lektion der Irrwichte reflexionslos annehmen, bleiben sie auch im Modus einer «Halbbildung», welche sich geistige Inhalte als Konsumgüter oder eben Zaubertricks aneignet und damit stillstellt.²² Harry aber, der ängstlich und staunend allein bleibt, verkörpert im Modus der Verwunderung die Grenze der unmittelbaren Verwertung von Lehre, auch wenn dies im Buch nur als kurzer Satz und im Film in einem kurzen Gegenschnitt erfahrbar wird.





Abb. 1–4: Filmstills: Harry Potter and the Prisoner of Azkaban (Alfonso Cuarón 2004): Remus Lupin's «boggart» class (Warner Bros HD)

Der Verwunderung eignet eine eigene Zeitlichkeit, welche über die Bildungserfahrung der anderen hinausgeht und sie subjektiviert. Mit Waldenfels lässt sich dieser kurze Einfall einer anderen Zeit als «Diaphase» bezeichnen. Diaphase bezeichnet den Zeitraum zwischen dem Pathos der Verwunderung und dem Response der Vernunft. Insofern kristallisieren sich in dieser Unterrichtsstunde zwei wesentliche Aspekte zur Deutung von Harry Potters Entwicklung im Schatten des Todes.²³ Zum einen führt die Verwunderung Harry Potter direkt zu seinem großen Konflikt mit dem Gegenspieler Voldemort, der hier wie alle Dementoren als Agent von Todestrieben erscheint.

Dementoren ziehen seelische Energie ab, sie machen lustlos und depressiv. Nur Harry zeigt durch seine Übersensibilität, dass Dementoren auch Agenten einer Trauer sind, die ihn bewohnt. Es ist die Trauer um den Verlust der Eltern, die ihn fremd macht in der Schülergemeinschaft und die ihn empfänglicher sein lässt für das Übersinnliche. Und die ihn auch den Tod der «guten» Lehrer, die zum adoleszenten Identifikations- und Ablösungsprozess gehören, härter erfahren lässt. Auch Lupin wird sterben, wie zuvor Sirius Black und später Dumbledore, das große Vater-Ideal. Die Verwunderung Harry Potters wird somit auch zum Vorboten anderer Verlusterfahrungen, die sich ihm hier noch nicht offenbaren.

Indem Harry an der Aufgabe scheitert, bleibt der Dementor (Voldemort) bis zu seinem endgültigen Tod ein Agent des Realen, der für eine Jugend, die sich mit dem Tod, dem Verlust der Eltern und dem Nichtkontrollierbaren auseinandersetzen muss, auch einen gesellschaftlichen Konflikt birgt. Vor diesem kann auch die (Zauber-) Schule nicht schützen, aber sie kann ihm Raum geben. Mit Adorno ließe sich sagen: Während viele von Harrys MitschülerInnen mit ihrer «Halbbildung» direkt im Konformismus landen, besteht Harrys Widerstand darin, seinen Konflikt so lange als möglich offen, das heißt latent und lückenhaft zu lassen.²⁴ Analog zu den vielen Spiegelszenen im Roman entsteht durch seine «Diaphase» keine ideologische Ordnung aus Gut und Böse. Sie trägt seine Suche nach sich und dem Rätsel des Todes dialektisch weiter und verhindert die schnelle Antwort, die oft zu Blasiertheit und Besserwisserei führt – wie sie die Gefährten von Harry zeigen.

Die Irrwichtestunde bei Professor Lupin ist also mehr als ein Beispiel für das Lernen mit dem Zauberstab. Sie zeigt einen Helden, der seine eigene Angst nicht loswird durch kreative Übungen, sondern in seiner Verwunderung ihrer erst gewahr wird. Im Prozess ästhetischer Bildung zählen mithin feine Sinne. Widersacher einer echten Bildung des Selbst ist die Abstumpfung der Sinne, die es verunmöglicht, den Wert und die Gefahr der Dinge zu empfinden – ein Problem, das heute auch die neurowissenschaftlich fundierte Lernforschung erkennt, wenn auch mit anderer Terminologie.²⁵ Durch Verwunderung lernen hieße auch, im Lernen das Unlernbare entdecken und damit neugierig

bleiben.²⁶ Der Erfolg der Harry-Potter-Heptalogie ist damit nicht ganz «verwunderlich.» Damit zu einem anderen erfolgreichen Schulfilm.

«Il fallait que je fusse en forme»!

Anpassung und Überschreitung

Nach Wilhelm von Humboldt ist Bildung immer Selbstbildung. Sie ereignet sich als individueller Prozess primär als sprachliche Wechselwirkung zwischen Ich und Welt. Bis heute lässt sich deshalb mit Humboldt fragen, wie die Auseinandersetzung von Heranwachsenden mit der Welt aussehen kann, damit er oder sie dabei auch zu sich selbst findet. Und wer könnte sagen, wie Lernende «sich selber» finden, wenn doch alle Bildung auf dynamischer Interaktion beruht²⁷ und somit auch Anpassung und Zustimmung zum Bestehenden erfordert? Dazu mein zweites Beispiel zur feinstofflichen Struktur ästhetischer Bildung.

Im Film «Entre les murs» übernimmt der Verfasser des Drehbuchs, François Bégaudeau, den Part des Lehrers François Marin.²⁸ Im Gegensatz zu Hogwarts gibt es an dieser Pariser Schule im 20. Arrondissement keinen Hokuspokus und keine Tricks. In dokumentarischem Stil führt der Film den Unterricht als Knochenarbeit an der Wandtafel im Frontalunterricht vor 17-Jährigen vor, für welche Französisch noch längst keine Muttersprache ist. Dort besteht die Aufgabe des Lehrers nur am Rand in Stoffvermittlung – hauptsächlich ist er Projektionsfläche für die Auseinandersetzung der Jugendlichen mit dem Sinn und Zweck von Bildung überhaupt. In der Mitte des Films etwa entzündet sich der Widerstand gegen den klassischen «Lernstoff» in einer Diskussion über den *subjonctif de l'imparfait*. «Il fallait que je fusse en forme!» schreibt Bégaudeau an die Tafel. In der Folge kommt es mit einem Schüler zu einem Wortwechsel, in welchem gegen die Aktualität und Nützlichkeit dieses sehr umstrittenen Modus der französischen Hochsprache aufs Schärfste protestiert wird. Wer die Kompliziertheit von Konjugation und Anwendung dieser Form des Konjunktivs kennt, ist tatsächlich sofort auf der Seite des Schülers, der in die Klasse ruft: «So spricht doch heute keiner mehr! Wann haben Sie zum letzten Mal jemanden so sprechen gehört?» Doch Marin antwortet ungerührt, dass seine Freunde, eben gestern noch, so gesprochen hätten. Damit trägt er die Differenz zwischen den sozialen

Milieus zu den Schülern. Entsprechend heftig wird reagiert: «C'est pas pour les gens dans la rue!» Interessant daran ist natürlich, dass hier die Frage von Norm des Schulstoffs und Normalität der Alltagskommunikation auseinanderklaffen. Leute, die so sprechen, seien nicht normal, lautet eigentlich das Urteil einiger Schüler, die mit dem Protest gegen die Norm indirekt die klassenspezifische Anwendung von Sprache benennen.

Für aktuelle Lehrplandiskussionen ein durchaus relevanter Einwand. Was nicht mehr verstanden und akzeptiert wird, kann auch gestrichen werden aus den Lehrplänen. Doch ausgerechnet hier gibt der Film einem Lehrgespräch Raum, in welchen ein «Denken in Verhältnissen» in seinen Gegenläufigkeiten die Lehrsituation öffnet. Wie im Brecht'schen Lehrstück setzt das Drehbuch hier auf offene Dialektik und Unterbrechung. Der Lehrer lässt sich zunächst durch den Protest unterbrechen und bittet dann dezidiert um die Möglichkeit zu antworten. Der Film gibt damit den Fragen der Klasse und seiner Antwort das gleiche Gewicht. Marin gibt zu, dass der Subjonctif de l'imparfait etwas «snob» sei, aber dass seine Verwendung der Unterscheidung verschiedener Stile diene. Man müsse sich die Stile aneignen, um sie in Frage stellen zu können! Mit dieser Wendung schafft er es, die Kontroverse weiter in Bewegung zu halten. Er lässt zwar verschiedene Deutungen und die Pluralität von Meinungen zu, ohne diese zu synthetisieren. Aber er hält dagegen. Auch das schafft eine Diastase. Der Subjonctif de l'imparfait, der so heftig umstritten ist, wird zu einer Sache in Bewegung. Er offenbart sich als linguistisches, soziales und auch als ästhetisches Phänomen. Eine Art Fremdkörper der mündlichen Sprache. Die Pointe dazu kommt durch die Aussage des Lehrers, der sich hier wie Rancières unwissender Lehrmeister gibt, dass seine Anwendung weniger eine Frage von Wissen oder Nicht-Wissen sei. Es ginge auch um Intuition, erklärt er zum Schluss. Denn man müsse die Sprache im Gefühl haben. – Wie denn? – Indem man sie praktiziere.

An diesem didaktisch interessanten Punkt kommt die definitive Unterbrechung, die zugleich eine Überschreitung ist. Ein Schüler möchte wissen, ob der Lehrer lieber Männer habe – man sage das über ihn. Der Schüler greift hier die verbreitete Vermutung auf, dass



Abb. 5–7: Filmstill aus: *La classe*, Laurent Cantet, Concorde 2009 (16'56"–20'34")



Abb. 8: Filmstills aus: *La classe*, Laurent Cantet , Concorde 2009 (16'56"-20'34")

ein ‹Snob› so etwas wie ein Schwuler sei, der den Subjonctif de l'imparfait brauche. Der Schüler verrät so sein Vorurteil über die Lehrperson und wendet dessen Lehre der intuitiven Distinktion auf ihn an, wenn auch irrtümlich. Statt sich an den Lehrstoff anzupassen, übertritt er eine Grenze. Genau diese Überschreitung wird aber zur Lehrerfahrung, alle horchen auf, als Zuschauende wie als Schülerschar. Mit der Unterstellung, der Lehrer könnte schwul sein, begibt sich der Schüler außerhalb der sicheren Zone sozialer Konvention, man ist wieder in einer Diaphase, die hier die Signatur der Peinlichkeit trägt. Die Peinlichkeit beherrscht plötzlich die ganze Lehrszene, weil sie Milieudifferenzen und «Bildungsferne» mit einem Anwurf zusammenfasst und den Lehrer unerwartet exponiert. Marin spannt den Bogen zurück und löst die Peinlichkeit von sich ab mit einer Frage an die Schüler: «Warum sind alle so erleichtert, dass ich es nicht bin?»

Wolf Biermann nannte diese dialektische Methode des Lernens im Widerstand, wie sie diese Szene vorführt, als Erster «die brecht'sche Unterbrechung»; im Lehrstück *Die Mutter wird sie exemplarisch praktiziert*. Es sind dort die lernenden Arbeiter, die verlangen, dass Allerweltswörter durch politische Begriffe ausgetauscht werden, wobei sie genau durch die von ihnen zurückgewiesenen, vermeintlich sinnlosen Wörter lesen gelernt haben.²⁹

Damit schließt «*La classe*» an jene Dimension von Brechts Lehrstücktheorie und -praxis an, in welcher es nicht einfach um Men-

schenliebe, Idealismus und Gleichheit geht, sondern, wie Walter Benjamin dies in Bezug auf die Figur von Keuner festgehalten hat, um eine Haltung. Eine Haltung, die darin besteht, sich nichts vorzumachen und deshalb durch ästhetische Formen zu Emanzipation und Erkenntnis zu gelangen. Und so nahe wie möglich an die Realität zu gehen, zum Beispiel an die soziale Wirksamkeit des Sprachgebrauchs. So nahe, dass aus der Realität selbst die Korrektur kommt.³⁰ Diese Haltung ist, so Benjamin, zuerst pädagogisch, dann politisch und zuletzt poetisch. Im Pädagogischen sind es Übertragung und Gegenübertragung, die wie im psychoanalytischen Gesprächsverfahren konstitutiv sind für Erkenntnisprozesse im Lehrgespräch. Und indem die Psychoanalyse die Sprache als unentwirrtes Material des Unbewussten zu lesen versteht oder dies zumindest versucht, ist auch sie im ästhetischen Sinn bildend.³¹

Politisch ist das Beispiel, weil der «*subjonctif de l'imparfait*» das unbewusste Vorurteil über einen französischen Homosexuellen in der Psyche eines schwarzen Schülers³² aufscheinen lässt. Und von dort aus weiterführt zur Frage von Bildungschancen in einem Milieu voller kultureller und sozialer Differenzen. In dieser Spannbreite entwirft die Szene das Bild für eine Schule des Lebens, in welcher aus dem Ästhetischen der Kommunikation eine bestimmte Vernunft hervorgeht. Sie kann aber im Moment, in welchem sie sich ereignet, nicht beschrieben werden – weder von der Lehrperson noch von den Schülern. Aber sie wird empfunden, sie wird erlebt, sie kann nachempfunden werden. Und indem diese neue Vernunft alle Sinne reizt und man sie auch genießt, taucht im Lernen das Unlernbare auf, das bei allem Unverständnis einen Keim von Anarchie oder Freiheit birgt. Das ist ihr poetisches Moment, das über Schiller hinausgeht.

Das Denken in Verhältnissen, um diesen zentralen Begriff von Rancière nochmals aufzunehmen, ist ein Modus ästhetischer Bildung und es folgt unweigerlich einer offenen Dialektik. Wir lernen, weil es weder richtig noch falsch gibt, sondern nur ein fortgesetztes Denken, das sich – ähnlich wie die Logik der Kunst und deren reflexivem ‹Wissen›³³ – beharrlich an jemanden wendet.

Dies zeigt sich im Feinstofflichen des Gesprächs, das der Film als gleichzeitig soziale, körperliche und visuelle Auseinander-

setzung gestaltet, etwa über das Spiel der Gesichtsmienen, die präzis gegeneinander geschnitten werden. Damit kann die Filmszene das Denken in Verhältnissen für einen Moment visuell und dramaturgisch auffächern. Bildend wirkt es, weil es die Form, die es angreift, nicht zerstört und Anpassung und Widerstand im Ästhetischen der Sprache ausbalanciert. Und wenn es eine veraltete Norm wie der «subjonctif de l'imparfait» ist: Es ist genau dieser Satz, «il fallait que je fusse en forme», der als Denkvehikel die Brücke bildet zum «Leben» der andern.

Bilden heißt auch, urteilen und sich verständigen – wie in diesem Band weiter vorne zu lesen ist.³⁴ Wo Verständnis zuerst gesucht werden muss, wo Wissen (noch) nicht zur Verfügung steht, dort kann Bildung sich in ihren gegenläufigen, feinstofflichen Momenten ereignen. Das sollte in den Lehrplänen bedacht werden, die sich zur Zeit stark nach den sogenannten «future skills» ausrichten und damit ein nicht ganz unbescheidenes Postulat enthalten, nämlich jenes, die Zukunft zu kennen.³⁵ Wie auch immer diese Zukunft mit den «future skills» gefasst wird: Es muss sich darin die Zukunft als Vorstellung erhalten, um die noch gestritten werden kann. Und sei es nur im Rahmen eines Lehr-Beispiels.

-
- [1] Das ist die Voraussetzung des Forschungs- und Lehrschwerpunktes für Kunst- und Medienbildung, wie er seit Jahrzehnten von Karl-Josef Pazzini, Torsten Meyer, Benjamin Jörissen u.v.a.m. vertreten wird, hier zitiert aus der Ausschreibung zur Tagung «Subjekt, Medium, Bildung» von 2013, vgl. Benjamin Jörissen, Torsten Meyer (Hg.): Subjekt, Medium, Bildung. Medienbildung und Gesellschaft Bd. 28, Wiesbaden (Springer) 2014. S. 44.
- [2] Wie viel am Unterschied von Bildung und Erziehung hängt, zeigen auch Versuche, die Differenz im Englischsprachigen abzubilden, wie z.B. Richard Rortys Wortschöpfung «Edification», die sowohl das eine wie das andere vermeidet. Vgl. Richard Rorty, Philosophy and the Mirror of Nature, Princeton (University Press) 1979/2009. S. 360.
- [3] Vgl. zum Beispiel Educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung, hg. v. Beatrice Jaschke, Nora Sternfeld in Zusammenarbeit mit Institute for Art Education, Hochschule der Künste Zürich, Wiesbaden (Springer) 2012.
- [4] Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen [1795], Frankfurt/M (Suhrkamp) 2009. S. 77 ff. In Bezug auf die Aktualisierung Schillers in gegenwärtigen Diskursen der ästhetischen Bildung vgl. insbesondere die großangelegte Studie im Feld transkultureller Literatur von Gayatri Chakravorty Spivak: An Aesthetic Education in the Era of Globalisation. Cambridge Mass (Harvard Univ. Press) (2012).
- [5] Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen, a.a.O., S. 83.
- [6] Jacques Rancière, Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen für die intellektuelle Emanzipation, Wien (Passagen), 2. Aufl. 2009, insb. S. 50ff. sowie ders.: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, Berlin (b-books/Polyphen) 2006.
- [7] Programmatisch, da der Satz in Pazzinis zentralem Werk den Begriff ‹Bildung› als doppelte Denkfigur voranstellt. Karl-Josef Pazzini: Bildung von Bildern. Kunst. Pädagogik. Psychoanalyse, Bielefeld (transcript) 2015. S. 23.
- [8] Theodor W. Adorno: Die Kunst und die Künste, in ders.: Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, Frankfurt/M (Suhrkamp) 1967. S. 158–182, hier insb. S. 164.
- [9] Grundlegend hierfür sind im deutschsprachigen Raum die ca. 300 Beiträge der beiden Reader, die Torsten Meyer mit einer Forschergruppe vorgelegt hat und die zugleich Bestandsaufnahme und Prognose sind für die kulturelle Bildung einer «nächsten» Gesellschaft und deren Gebrauch von Medientechnologien. Hediger, Johannes M. Hediger/Torsten Meyer (Hg.): What's Next? Kunst nach der Krise. Berlin (Kadmos) 2013 und Torsten Meyer, Gila Kolb (Hg.): What's next? Art Education, München (kopaed) 2014.
- [10] Bertolt Brecht: Vergnügungstheater oder Lehrtheater? (1935), in: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hg. v. Werner Hecht et al., 31 Bände, Berlin 1988–2000, Bd. 22.1 (Schriften 2.), S. 106–116 sowie ders.: Zur Theorie des Lehrstücks (1930/1), in: ebenda Bd. 21 (Schriften I), S. 397. Vgl. dazu auch Silvia Henke, Teaching Pieces. On the potential of aesthetic education, in: Wolfgang Brückle, Sabine Gebhardt (Hg.): ARTISTISC EDUCATION, Nummer 9, Luzern 2019. S. 86–91 (Deutsch: <https://www.hslu.ch/de-ch/design-kunst/aktuelles/veroeffentlichungen/die-nummern/no-9-artistic-education/>).
- [11] Bernhard Waldenfels, For example, in: Michèle Lowrie und Susanne Lüdemann (Hg.): Exemplarity and Singularity. Thinking through Particulars in Philosophy, Literature and Law, London/New York (Routledge) 2015. S. 36–45, hier: S. 43.
- [12] Vgl. dazu Silvia Henke, Dieter Mersch, Thomas Strässle, Nicolaj Vandermeulen, Jörg Wiesel (Hg.): Manifest der Künstlerischen Forschung, Zürich-Berlin (Diaphanes) 2020. S. 31f.
- [13] Karl-Josef Pazzini, Kann man Übertragung sehen? Lehren heißt, individuelle Grenzen überschreiten, in: Manuel Zahn, Karl-Josef Pazzini (Hg.): Lehr-Performances. Filmische Inszenierungen des Lehrens, Wiesbaden: (VS Verlag) 2011. S. 189–202, hier: S. 196.
- [14] Melanie Babenhauserheide, Harry Potter und die Widersprüche der Kulturindustrie, Bielefeld (transcript) 2018.
- [15] Zur Wunderung als Moment, das wie der Witz und das Staunen seine Wirkung nicht im Logos entfaltet, vgl. Bernhard Waldenfels: Verfremdung und Verwunderung, in: Das Unverfügbare. Wunder, Wissen, Bildung. Hg. v. Karl-Josef Pazzini, Andrea Sabisch, Daniel Tyradellis, Zürich-Berlin (diaphanes) 2013. S. 37–50.
- [16] Joanne K. Rowling: Harry Potter und der Gefangene von Askaban, Hamburg (Carlsen Verlag) 1999. S. 129–146 (Der Irrwicht im Schrank). Zur Rolle der einzelnen Lehrpersonen vgl. Babenhauserheide: Harry Potter und die Widersprüche der Kulturindustrie, a.a.O., S. 363ff. Interessant ist hierbei auch der Bezug zu Lehrpersonen von Harry Potter als

-
- heutige Vorbilder von Studierenden im Fach der Erziehungswissenschaft, vgl. ebd. S.366 ff.
- [17] Rowling: Harry Potter und der Gefangene von Askaban, a.a.O., S.136.
- [18] Ebenda, S.139.
- [19] Vgl. Ebenda, S.146.
- [20] Harry Potter an the Prisoner of Azkaban (2004, Warner Bros),S.42–47.
- [21] Ron: «Das war die beste Stunde in Verteidigung gegen die dunklen Künste, die wir je hatten!» und Hermine: «Er scheint ein sehr guter Lehrer zu sein.» ebenda, S.146.
- [22] Theodor W. Adorno: Theorie der Halbbildung, in: ders.: Soziologische Schriften. Gesammelte Schriften Bd. 8, Berlin (Suhrkamp) 2003. S.575f. Dieser Effekt ist in heutiger Bildungskritik auch bekannt als «Bulimielerlernen», das «fragmenthafte Informationen schluckt und ausspeit». Babenhauserheide bezieht diese Szene nicht in ihre Untersuchung mit ein, die insgesamt darauf abzielt, den konformistischen Zug der Zauberschule mit Adornos Theorie der Halbbildung als «Verdoppelung der Kulturindustrie» nachzuweisen. Babenhauserheide: Harry Potter und die Widersprüche der Kulturindustrie, a.a.O., S.69.
- [23] Zur Frage der Deutung von Romanen im beruflichen, d.h. im pädagogischen oder erziehungswissenschaftlichen Zusammenhang sind die methodologischen Überlegungen von Babenhauserheide überaus wertvoll, in dem sie die Wirkung von Identifikation und Übertragung in der Deutungsarbeit genau beleuchten. Vgl. ebenda, S.82ff.
- [24] Vgl. Adorno: Theorie der Halbbildung, a.a.O., S.576.
- [25] So ist gerne von «Sensitivierung», «Reizschwellen» und Steigerung von «Verhaltensantworten» die Rede, wo es um den Einbruch der Phantasie im Lernprozess geht. Ein Umstand, der miterantwortlich ist dafür, dass die Neurowissenschaft für die Pädagogik umstritten ist, vgl. etwa Lutz Jäncke: Neuro-Pädagogik – ein Irrtum? Journal für Lehrerinnen- und Lehrerbildung, 9(4) 2009. S.33–49. Nachdruck s.: <http://www.zora.uzh.ch>
- [26] Vgl. Waldenfels: For example, a.a.O., S.48.
- [27] Vgl. Hans-Christoph Koller: Grundbegriffe, Theorien und Methoden der Erziehungswissenschaft. Eine Einführung, Stuttgart (Kohlhammer) 2004, insb. S.55–65.
- [28] Laurent Cantet 2008. Das Drehbuch beruht auf François Bégaudeau gleichnamigem Roman, in dem er seine eigenen Erfahrungen als Oberstufenlehrer schildert. Bégaudeau hat nicht nur am Drehbuch mitgearbeitet, sondern übernimmt auch gleich die Hauptrolle. Die Schülerinnen und Schüler werden von Teenagern seiner Schule gespielt, die jedoch nicht sich selbst, sondern in Improvisationsworkshops entwickelte Figuren verkörpern.
- [29] Wolf Biermann: Warte nicht auf bessre Zeiten! Die Autobiographie, Berlin (Ullstein) 2016. S.432, vgl. auch Henke, FN 10.
- [30] Walter Benjamin: Reden und Vorträge: Bert Brecht, in: ders., Gesammelte Werke, hg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Bd. II,2, Frankfurt/M. (Suhrkamp), S.660–667, hier: S.663.
- [31] Auf dieser Folie fragt Karl-Josef Pazzini in Bezug auf diesen Film in einem mimetisch gedachten und kongenialen Beitrag: «Kann man Übertragung sehen? – Lehren heißt, individuelle Grenzen zu überschreiten», in: Manuel Zahn, Karl-Josef Pazzini (Hg.): Lehr-Performances. Filmische Inszenierungen des Lehrens. Medienbildung und Gesellschaft, Wiesbaden (Springer) 2011. S.189–202, insb. S.199ff.
- [32] Da es 2022 kaum mehr politisch neutrale Möglichkeiten gibt, um Hautfarben zu benennen, wird hier zum synthetischen Attribut des «Schwarzen» gegriffen, jedoch auf die Großschreibung verzichtet, welche nach Auffassung der Verf. einer sprachlichen «Ausstellung» gleichkäme. Vgl. Kien Nghi Ha, «People of Color» als Diversity-Ansatz in der antirassistischen Selbstbenennungs- und Identitätspolitik, <https://heimatkunde.boell.de>
- [33] Zum Verhältnis von Logik und Reflexivität der Kunst vgl. den Beitrag von Dieter Mersch in diesem Band.
- [34] Vgl. den Beitrag von Nicolaj van der Meulen in diesem Band zur Urteilsbildung als ästhetischer Bildung.
- [35] Für eine kritische Diskussion der «Digital literacy» und der «Future Skills» vgl. z.B. Ulf Daniel Ehlers, Zukunft der Hochschulbildung – Future Higher Education, Berlin (Springer Verlag) 2020.
- [Abb. 1–4] Filmstills: Harry Potter and the Prisoner of Azkaban (Alfonso Cuaron 2004): Remus Lupin's «boggart» class (Warner Bros HD).
- [Abb. 5–8] Filmstills aus: La classe, Laurent Cantet , Concorde 2009 (16'56"–20'34").

Essay 5/9

Eine Kunststudentin und zwei Kunststudenten stehen im Atelier vor Kastenrahmen, in die fünf Reihen kleinerer, schwarzer und weißer Platten eingespannt sind. Sie bewegen die Holzklaviaturen so, dass geometrische Kompositionen und Öffnungen entstehen, die den Blick auf den Raum freigeben. Die Übung, in welcher sie sich befinden, heißt Rhythmus und lautet folgendermaßen:

«Gegeben: Apparat mit mobilen, schwarzen und weißen Elementen. Gefordert: Komposition mindestens zweier Rhythmen, die möglichst miteinander kontrastieren.»¹



Abb. I: Undatierte Archivaufnahme: Program dydaktyczny Oskara Hansena. Ćwiczenie I-6., Muzeum Akademii Sztuk Pięknych

Das Spiel mit den Elementen ermöglicht unzählige Variationen von schwarzen und weißen Flächen, unterschiedlich rhythmisierte Abfolgen und dynamisch wirkende Kompositionen. Kombiniert mit den Öffnungen zwischen den Holzlatten entstehen jeweils neue Bezüge

zu Raum und Umgebung. Die Sequenzen sollten – damals eine Neuheit – fotografisch festgehalten werden. Auch in der fotografischen Dokumentation ging es um die Sensibilisierung für visuelle Anordnung und formalästhetische Komposition. Die Personen auf dem Bild wirken jedoch steif und etwas gelangweilt – ein Student hält die eine Hand vermeintlich nonchalant in der Hosentasche.² Der Inszenierung mutet subkutan etwas Unfreiwilliges an.

Das Atelier, in welchem diese Szene fotografiert wurde, befand sich an der Akademie der Bildenden Künste in Warschau. Die Aufgabe, wie auch den didaktischen Apparat, hat Oskar Hansen entwickelt. Der einflussreiche Architekt, Künstler, Theoretiker und Pädagoge leitete dort von 1952 bis 1981 das «Atelier für Ebenen und räumliche Formen», wo er angehende Bildhauer:innen unterrichtete. Etwas in Vergessenheit geraten, stieß Oskar Hansens Theorie der «Offenen Form» in den letzten Jahren wieder vermehrt auf großes Interesse.³ Zunächst lokal durch die Aufarbeitung des Archives an der Warschauer Akademie der Künste und durch die damit verbundenen Ausstellungen und Publikationen, wie auch durch die Obhut des Museums für Gegenwartskunst in Warschau über das Haus von Zofia und Oskar Hansen in Szumin.⁴ Posthum folgte eine internationale Rezeption, zu der die Ausstellung «Oskar Hansen. Open Form» und das gesteigerte Interesse an «Radical Pedagogies» im Zuge des pedagogical turns beitrugen.⁵

Allerdings genoss Oskar Hansen bereits zu Lebzeiten internationale Anerkennung und war mit Architekten und Künstlern weltweit vernetzt. Zu Beginn seiner architektonischen Karriere arbeitete er für Pierre Jeanneret in Paris, den Cousin von Le Corbusier, und lernte Malerei bei Fernand Léger. In Paris prägte ihn auch die Begegnung mit Pablo Picasso sowie nachfolgend jene mit dem englischen Bildhauer Henry Moore. Später schlug er die Einladung aus, Assistent von Ernesto Nathan Rogers am Royal Institute of British Architects in London zu werden, um in das vom Krieg zerstörte Polen zurückzukehren. Wie er sagte, gäbe es viel zu tun: «Dort gibt es Ruinen und sie erwarten mich». ⁶ Beim berühmten Auftritt am CIAM in Otterlo 1959 formulierte er seine Kritik der traditionellen Architektur als «Geschlossene Form» und präsentierte erstmals öffentlich das Konzept der

«Offenen Form», einer neuen Raumgestaltung, die durchlässig, human und wandelbar sein sollte. Seine Ideen wurden im Ausland breit wahrgenommen; für die dem Sozialrealismus verpflichtete kommunistische Volksrepublik Polen waren sie jedoch zu revolutionär, um im großen Stil verwirklicht zu werden.

So lebte die «Offene Form» in unrealisierten Vorhaben, einzelnen Projekten, z.B. für Ausstellungspavillons im Ausland und vor allem, wie ich hervorheben möchte, in der pädagogischen Arbeit fort. Die Umsetzung der «Offenen Form», trotz bestehender, radikaler Entwürfe, blieb Oskar Hansen im sozialistischen Polen zwar verwehrt, doch übte seine Lehre als Professor für Bildhauerei großen Einfluss auf ganze Generationen von Künstlerinnen und Künstlern aus. Sein Schüler und Wegbegleiter Sven Hatløy gründete, basierend auf den Prinzipien der «Offenen Form», die Bergen School of Architecture, die bis heute eine wichtige Ausbildungsstätte für angehende ArchitektInnen in Norwegen ist. 1983 verließ Hansen verfrüht die Kunstabakademie in Warschau, nachdem sein Reformprojekt sabotiert und er mit politischen Angriffen aus dem akademischen Umfeld konfrontiert wurde.⁷

Wie realisierte sich die Idee der «Offenen Form» in der Hansenschen Pädagogik? Was ist das Besondere dieser künstlerisch-pädagogischen Praxis, die bis heute zahlreiche polnische Künstlerinnen und Künstler prägt? In den folgenden Überlegungen werde ich die Entwicklung der «Offenen Form» in künstlerischen Handlungen von Oskar Hansen und seinen Studierenden nachvollziehen. Ich achte dabei auf den Übergang von «didaktischen Apparaten», wie in der Anfangsszene geschildert, hin zu den von seinen Studierenden initiierten «visuellen Spielen». Diesen Wandel möchte ich mit meinem Konzept der Mikropädagogiken fassen. Dazu möchte ich mit Blick auf Oskar Hansens Pädagogik einen genuin ästhetischen Denkmodus der Bildung skizzieren und dessen epistemische und ereignishafte Züge entfalten. So verhandle ich Mikropädagogiken hier als Praktiken ästhetischen Denkens, die einen bisher doppelt vernachlässigten Beitrag für die ästhetische Forschung leisten können. Zum einen, weil im prominenten Diskurs der künstlerischen Forschung die künstlerische Produktion stets Vorrang vor künstlerischer Bildung genossen hat, und

zum anderen, weil «Westkunst»-Positionen und die westliche Kunstgeschichte den Diskurs immer noch dominieren, sodass u.a. osteuropäische Kunstströmungen auf diesem Feld chronisch unterberücksichtigt geblieben sind. Der Einbezug von Bildung als eine Praxis ästhetischen Denkens ist dagegen programmatisch für die Akzentverschiebung des aktuellen Diskurses von künstlerischer zu ästhetischer Forschung.

Die «Offene Form» und die «Kunst der Ereignisse»

Grundlage der pädagogischen Arbeit von Oskar Hansen war die von ihm entwickelte Theorie der «Offenen Form». Er postulierte darin eine partizipative Lebensraumgestaltung, die darauf abzielte, ein aktivierendes Umfeld zu schaffen, das alltägliche Handlungen hervorhebt. Architektur, Kunst und Gestaltung sollten demnach einen «aufnahmefähigen Hintergrund» (chłonne tło) für Ereignisse, Erfahrungen und Erlebnisse zur Verfügung stellen. Die «Offene Form» arbeitet mit den räumlichen Subtexten, lässt sich ein auf die komplizierte Verfasstheit der Menschen in der Welt und bleibt so ein vielschichtiges, stets lebendiges Phänomen. Die «Geschlossene Form» hingegen, als ihr Gegenpol, ist in sich hermetisch abgeschlossen und beendet im Moment ihrer Fertigstellung. Sie ermöglicht keine subjektiven Bezugnahmen, die der psychosozialen Komplexität der Rezeptionssituation gerecht werden. Die geschlossene Komposition dominiert den Menschen, trifft Entscheidungen für ihn und unterminiert sein Handeln. In solchen Architekturen oder Kunstwerken, so Hansen, kann der Mensch sich selbst nicht finden, denn alles, was er vorfindet, sind «fremde Erinnerungen, Empfindungen; Siedlungen und Häuser, die jemand anderem gehören».⁸ Wo die «Geschlossene Form» in der Zauberkünstlerei von Objekten kulminiert, fungiert die «Offene Form» wie ein charakteristisches passe-partout für die Veränderungen, die sich im Raum vollziehen – sie ist eine, wie Hansen sagt, «Kunst der Ereignisse».⁹

Mit seiner These von der Ereignishaftigkeit der Kunst ging Hansen von einer fundamentalen Unabgeschlossenheit, Wandelbarkeit und Zufälligkeit sozialer Prozesse aus. In seinem für die Zeit radikalen Verständnis von Kunst als Prozess bedeutet Offenheit dem-

nach das ständige Ausloten von Transformationsmöglichkeiten. Die «Offene Form» als «die Summe aller Ereignisse, die Summe der Individualität, die eine Umwelt auszeichnet», wird letztlich zu einer «Form der Umwelt (Forma Środowiskowa)».¹⁰ Daher bezieht die «Offene Form» Mensch und Umwelt, ebenso wie Werk und Publikum radikal neu aufeinander. Hansen löste auf diese Weise die starre Hierarchie zwischen Künstlerinnen und Künstlern sowie den Betrachtern und Betrachterinnen und forderte im Gegenzug eine gemeinsame Teilhabe an unabgeschlossenen Gestaltungs- und Reflexionsprozessen. Er verstand Kunst, lange vor Umberto Ecos «Opera aperta» und Joseph Beuys' «Sozialer Plastik», als ein Partizipationsinstrument, das die Handlungen der Menschen exponieren und verwandeln sollte.



Abb. 2: Frontansicht des Hauses der Hansens in Szumin, Fotografie von Tomasz Kaczor, zuerst publiziert in Magazyn Kontakt: <https://magazynkontakt.pl/utopia-szyta-na-miare>

Mikropädagogiken des Raumes: Das Haus in Szumin

Räumliche Strukturen waren für Oskar Hansen mehr als bloße Ordnungsmechanismen. In ihnen manifestieren sich gelebte Philosophien, die den Menschen fortwährend formen, hin «zu einem anderen Raum, einer anderen Psyche – einer neuen Moral».¹¹ Daraus lässt sich im Lichte der «Offenen Form» schließen, dass Räume an sich pädagogische Instanzen und latent wirksam sind – ob partizipativ und aktivierend oder dogmatisch und autoritär.¹² Beispiel einer solchen Raumpädagogik, gar ein intimer Inbegriff der «Offenen Form»,

ist das Haus von Zofia und Oskar sowie ihrer Söhne Alvar und Igor Hansen in Szumin, das sie über einen fast 40-jährigen Zeitraum, beginnend 1968, gebaut und ihren sich ändernden Bedürfnissen angepasst haben. So erstaunt es nicht, dass nach Hansens Rücktritt von der Kunsthochschule gerade hier die Summer Schools der norwegischen «Bergen School of Architecture» stattfanden und das Haus tatsächlich zu einem pädagogischen Ort wurde.

Das Haus entfaltet seine ganze Wirkung im unmittelbaren Augenschein, wie ich sie während einer der seltenen Führungen im Sommer 2017 erfahren konnte. Die Schilderung meiner Eindrücke folgt dem Vorgehen von Hansens Übung «Aktives Negativ», die ein intuitives, emotionales Skript der Raumwahrnehmung der Betrachtenden darstellt. Hansen sah die Übung zwar formell als bildhauerisches Studium, doch bevorzuge ich als Theoretikerin den Text als Medium und Worte als plastisches Material.

Das Haus der Hansens in Szumin, eineinhalb Stunden nordöstlich von Warschau entfernt, scheint sich am Rande der Straße nur kurz hingehockt zu haben. Es liegt entlang des Weges und springt meinen Blick plötzlich an, weil es sich nicht aus der Ferne allmählich im Sichtfeld ausbreitet. Eine Mauer trennt das Grundstück von der parallel verlaufenden Straße, darüber hängt das Spitzdach und bildet einen kleinen Patio vor dem Eingang. Die Holzbank wurde absichtlich für Passanten als kleine Verschnaufmöglichkeit hingestellt – als Nebeneffekt bekamen die Hansens so den Dorfratsch mit.

Innen und Außen sind aufgelöst. Der Wohnbereich stülpt sich ins Freie. Ein langer Tisch durchstößt die tragende Seitenwand und ragt in die überdachte Plattform hinaus. Die kritische Funktion eines Hauses, das heißt die Funktion, ohne die ein Haus kein Haus ist, besteht darin, Schutz zu bieten. Eine Höhle, ein Zelt, sogar ein Schneckenhaus stellen Schutz über die Differenzierung von Innen und Außen her. Die Markierung dieser Grenze ist im Haus der Hansens uneindeutig. Es schien mir, als ob ich permanent zur Hälfte draußen wäre, weil die Fassade mit vielen, ins Grüne führenden Öffnungen versehen ist. Die Einschnitte brachten die Nähe des vernachlässigten Gartens zum Vorschein. Das Fehlen architektonischer

Es handelt sich nicht um eine strenge, vertikale Pädagogik, sondern um feine, mikropädagogische Eingriffe, die meine bisherigen Gewissheiten darüber, was ein Haus ist, neu konfigurieren: Liegen an unerwarteten Orten und verborgene Nischen laden zum Rückzug ein; eingebaute Pulte und Hocker bilden spontane Sitzgelegenheiten und provozieren so neue Alltagsgesten, ohne sie anzuleiten.

Grundpole verwirrte und machte wohnliche Gewohnheiten als solche überhaupt erst sichtbar. Die Immanenz des Hauses löst sich auf und muss erst im Bewohnen von den Körpern selbst hergestellt werden. Der Gast wird somit auf seine primäre Schutz- und Kontakthülle, die Haut, zurückgeworfen. Abwechselnd ist mir warm und kalt, ein Lüftchen stets spürbar auf der Haut. Der bedeutungsoffenen Struktur des Hauses ausgesetzt, wird die Haut, die alle Sinne miteinander verbindet, zu einem systemischen Wahrnehmungsorgan sensibilisiert. Zwischen Haus und Haut werden Reize wie Licht, Temperatur, Luftströme und Feuchtigkeit auf ästhetische Weise neu moduliert. Haus und Haut erscheinen in ihren Funktionen porös, durchlässig, elastisch. Der Psychoanalytiker Didier Anzieu entwickelte das Konzept des Haut-Ich und leitet es aus epidermischen und propriozeptiven Wurzeln ab, die das Ich befähigen, «sowohl Barrieren zu errichten (die zu psychischen Abwehrmechanismen werden) als auch den Informationsfluss (mit dem Es, dem Über-Ich, der Außenwelt) zu kontrollieren. (...) Eine weitere Konsequenz: Das Haut-Ich legt sogar die Grundlage für das Denken.»¹³

Der Einfluss der anders strukturierten Grundprinzipien ist subtil. Es handelt sich nicht um eine strenge, vertikale Pädagogik, sondern um feine, mikropädagogische Eingriffe, die meine bisherigen Gewissheiten darüber, was ein Haus ist, neu konfigurieren: Liegen an unerwarteten Orten und verborgene Nischen laden zum Rückzug ein; eingebaute Pulte und Hocker bilden spontane Sitzgelegenheiten und provozieren so neue Alltagsgesten, ohne sie anzuleiten. Den Räumen wird keine endgültige Funktion zugewiesen. Umgekehrt ergibt sich ihre Funktion erst aus den Handlungen der Wohnenden – die Mikropädagogiken des Hauses sind ermöglicher, nicht lenkender Natur. Die Anlage in Szumin, das Haupthaus, die Atelieranbauten, der Garten und der Taubenschlag (den Zofia Hansen süffisant den besten Bau von Oskar Hansen nannte) bilden eine «Schule der Sinne». Das Haus als ästhetisches Verfahren wird verstärkt durch didaktische Apparate, die Oskar Hansen ursprünglich für und mit seinen Studierenden an der Kunstabakademie entwickelt hat – Sehhilfen, Rahmen, Farbkompositionsböcke verteilen sich im Bau und seiner Umgebung. Seit den 1990er Jahren fanden in Szumin regelmäßige Sommerschulen statt,

die den Teilnehmenden das Konzept der «Offenen Form» näher brachten. Der Pädagoge Oskar Hansen pflegte zu sagen, dass der Raum die Philosophie besser vermittelt als ein Philosophie-Buch. Das Hansen-Haus kann somit als ein in offene Form gegossenes Leben verstanden werden: keine modernistische Wohnmaschine, sondern eine Sensibilisierungsanlage – eine gebaute Mikropädagogik für den Alltag.

Epistemiken didaktischer Apparate

Wie soll sich das Postulat der «Offenen Form» als «Kunst der neuen Zeit»¹⁴ verwirklichen? Eine Grundlage dafür lieferte die neue visuelle Bildung (szkolenie plastyczne), ein didaktisches Programm, das Oskar Hansen im Rahmen seiner Tätigkeit an der Kunstakademie entwickelte und von 1954 bis 1983 mit seinen Assistent:innen Barbara Cybulska, Emil Cieślar, Grzegorz Kowalski und Henryk Górká unterrichtete.¹⁵ Das Programm unterlag stetiger Weiterentwicklung. In der letzten schriftlichen Fassung formulierte Hansen fünf didaktische Ziele seines Studios:

1. Den Studenten die verschiedenen Wirkungsweisen der Umgebung auf ihre Psyche bewusst zu machen und sie mit ausgewählten Mitteln visuellen Handelns vertraut zu machen.
2. Die Studenten auf die Koordination visueller Phänomene, die aus den Erscheinungsformen des Lebens hervorgehen, vorzubereiten.
3. Darauf aufmerksam zu machen, wie künstlerische Phänomene mit Problemen unterschiedlicher Räume und Temporalitäten zusammenhängen.
4. Die Formung einer künstlerischen Persönlichkeit unterstützen. (Hansen verwendet hier die prozessuale, unvollendete Formulierung «krystalizowanie się» – das «sich Kristallisieren», Anmerkung W. Furrer.)

5. Die Studenten auf die Zusammenarbeit mit Spezialisten verschiedener Fachgebiete, insbesondere der Industrie, Architektur und Kommunikation, vorbereiten.¹⁶

Radikal gedacht, ist die «Offene Form» grundsätzlich als Bildung zu verstehen – «Die Offene Form ist der Lernprozess an sich», so Hansen.¹⁷ Gegenstand des didaktischen Programmes ist jedoch nicht die Kunst selbst. Von seinem Vorgänger Wojciech Jastrzębowski übernahm Hansen die Idee der Kunst als visuelle Sprache. Kunst verstand er als Kommunikationsmedium, das Austausch und gemeinsames Handeln ermöglicht. Künstlerinnen und Künstler sollen diese Sprache beherrschen und anwenden können, denn Räume verfügen über eine eigene Semantik und lassen sich mit Hilfe der visuellen Sprache lesen.¹⁸ Im Sinne der «Offenen Form» stellen Kunstschaffende den Hintergrund, die räumlichen Möglichkeitsbedingungen für authentische Aussagen her, deren subjektive Eigenheiten sie lesbar machen können.¹⁹ So können sie dank ihrer visuellen Sprache gesellschaftliche Prozesse anregen.

Wie aber wird diese Sprache erlernt? Durch Wiederholung und Nachahmung eines Meisters oder einer Meisterin? Oder ist sie einem bereits in die Wiege gelegt? Hansens Antwort auf diese Fragen besteht in Übungen, die er seinen Studierenden im Grundkurs stellte. Anders als in der traditionellen Kunstlehre und in Differenz zu den akademischen Aufgaben seines Vorgängers haben diese Übungen einen abstrakten Charakter. Es ging weder um die naturgetreue Abbildung der Realität noch um Nachahmung, sondern um die Ausarbeitung eines räumlichen Verständnisses mit Hilfe von einfachen und komplexeren geometrischen Formen, die dynamisch in Bezug zueinander und der Umgebung gesetzt werden. In Abgrenzung zur damals an der Akademie vorherrschenden «Warschauer Schule» mit ihren schematischen figurativen Darstellungsstudien etablierte Hansen in seinem Atelier eine eigene didaktische Struktur. Diese bestand zunächst aus Übungen an didaktischen Apparaten und Modellen im kleinen Maßstab im Atelier, die oftmals von Hansen, seinem Team und den Studierenden entworfen und gebaut wurden. Im Zentrum der formalästhetischen Übungen stand die Ausbildung von gestalterischen und komposito-

rischen Fähigkeiten. Die Übungen hatten gemäß dem didaktischen Programm zudem das Ziel, die zukünftige Zusammenarbeit zwischen bildenden Künstler:innen, Architekt:innen und Ingenieur:innen zu unterstützen.²⁰ Die Apparate hatten dabei die Aufgabe, einfache kompositorische Fähigkeiten und die räumliche Wahrnehmung zu fördern. Die Kästen, Rahmen und Installationen bildeten die medial-materielle Konstellation der Hansenschen Didaktik und hatten zum Ziel, noch mangelnde Fertigkeiten im Umgang mit dem Material zu überbrücken. Die am Anfang geschilderte, steif anmutende Übung «Rhythmus» stammt aus dem ersten Studienjahr. Die Übungen waren stets durch Formeln wie «Gegeben» und «Gefordert» überschrieben und mit Titeln wie «Lesbarkeit einer großen Anzahl von Elementen», «Größenkontrast» oder «Formkontrast» ausgestattet. Doch sollte dieser Abstraktionsgrad in seiner Varianz den Studierenden einen gewissen Spielraum im Umgang mit Raum, Form, Hintergrund geben. So sollten in der Übung mit der Überschrift «Wahrnehmungsvermögen» Studierende aus ihrer bekannten Umgebung Gegenstände oder Materialien auswählen, die sie für gewöhnlich nicht wahrnehmen und sie so zueinander positionierten, dass sie eine neue, visuell begründete Realität erzeugten.

Wie Jolanta Gola, die Direktorin des Museums der Warschauer Kunstakademie schreibt, konnte dadurch eine Sensibilität für die Umgebung und eine kritische Auseinandersetzung mit den visuellen Ereignissen geschaffen werden.²¹ Keine der erarbeiteten Kompositionen war richtig oder falsch, sondern mehr oder weniger aussagekräftig im Sinne ihrer visuellen Sprache. Als ambivalente Objekte bildeten sie den Ausgangspunkt für Diskussionen im Atelier. So fungierten die didaktischen Apparate und die mit ihnen verbundenen Übungen – in limitierter Weise – als spielerische Erkenntnisinstrumente im Sinne «anregender Beschränkungen» (Massumi).²² Ihnen ist insofern ein epistemischer Charakter zuzuschreiben, als sie den didaktischen und materiellen Rahmen für visuelle Erfahrungen schufen. Dennoch sind die Apparate als paradoxe epistemische Instrumente zu betrachten. Denn ihre Erkenntnismöglichkeiten sind reduziert, weil sie in ihrer kombinatorischen Mechanik auf die Herstellung von Ereignissen abzielten. Sie erlaubten lediglich die Formulierung vorgefasster Antworten und eine zaghafte Erkundung der materiellen Welt.

Die Arbeit an didaktischen Apparaten und Modellen war in einer weiteren Hinsicht problematisch, denn sie beraubte, gemäß Hansen, die Studierenden des emotionalen Kontaktes mit der Aufgabe.²³ Daher erfolgten Übungen ebenso draußen, in entsprechend ausgewählten Landschaften in einer 1:1-Skala.

Visuelle Spiele und ereignishafte Bildung

Zu Beginn der 1970er Jahre intervenierten Kunststudierende der Warschauer Akademie – im Grunde die partizipativen Postulate der «Offenen Form» umsetzend – in die didaktische Struktur von Hansens Pädagogik und ergänzten sie um neue, kollaborative Arbeitsweisen und Film als künstlerisches Medium. Betitelt als «visuelle Spiele» (*gry plastyczne*) erhoben sie performative Handlungen zur künstlerischen Ausdrucks- und Kommunikationsform.²⁴ Beispiel dafür ist der kollektiv realisierte Film «Forma Otwarta» (Offene Form) von 1971, der aus an verschiedenen Orten gedrehten Episoden künstlerischer Handlungen besteht.²⁵ In der Filmepisode «Gra na twarzy aktorki» (Spiel auf dem Gesicht einer Schauspielerin) vollziehen die Künstler:innen als Spielende abwechselnd visuelle Gesten auf dem Gesicht der Schauspielerin Ewa Lemańska – sie verhüllen, bemalen, deformieren es mit Klebband und bedecken es mit Tonklumpen. Przemysław Kwiek und Zofia Kulik bezeichneten die Arbeit mit den Begriffen «erweiterte Skulptur» oder «erweiterter Film.»

Angestoßen durch die Studierenden, allen voran Przemysław Kwiek, Zofia Kulik, wie auch Jan S. Wojciechowski und ihrem dezierten Interesse am künstlerischen Prozess, erweiterte sich so die Arbeitsweise in Hansens Studio um filmisches Arbeiten, körperlich-performativer Mittel und spielerische Ansätze im Kollektiv.²⁶ Zofia Kulik, Künstlerin und damalige Studentin Hansens, betont jedoch, dass Oskar Hansen wenig Interesse an neuen Medien und performativen Arbeitsweisen zeigte.²⁷ In ihrer Perspektive stellte die Theorie der «Offenen Form» Analysekategorien und kommunikative Werkzeuge zur Verfügung, die die Studierenden für sich und im Austausch miteinander einsetzen konnten.²⁸

In sogenannten *plein airs*, wie zum Beispiel 1972 in Skoki oder 1974 in Ruciane Nida, in ländlichen Regionen, ungestört von der

wachsamen Betriebsamkeit der Akademie und der Kontrolle sozialistischer Funktionäre, experimentierte Hansens Klasse nun mit performativen Mitteln. Die Parameter dafür waren der Einsatz des eigenen Körpers in Begegnung mit anderen, die kollektive und auch individuelle Bewegung in der Landschaft und die Bezugnahme zu materiellen Gegenständen. Der zuweilen dogmatische Rahmen der didaktischen Apparate lockerte sich. Solch eine Verschiebung wurde erstmals 1971 während eines Spiels auf dem Morel-Hügel in der Nähe von Elbląg («Gra na Wzgórzu Morela») wirksam, das auf die Initiative von Przemysław Kwiek zurückging. Das Künstlerduo KwieKulik war an eine Kulturveranstaltung für junge Künstler und Künstlerinnen («Zbliżenia Młodego Warsztatu Twórczego») eingeladen, organisiert von Anastazy Wiśniewski von der lokalen Galerie Tak, und brachte Hansens Klasse mit. Nachts entfachte sich eine nicht enden wollende Diskussion zu Fragen künstlerischer Positionen. Kwiek schlug vor, die Diskussion am nächsten Tag in der Landschaft, ausschließlich mit non-verbalen Mitteln und mit Hilfe von verschiedenen Gegenständen, fortzusetzen.²⁹ So teilte sich am nächsten Tag die Gruppe in zwei Parteien auf, die «Weißen»: Rationalisten (darunter Hansen), die für Pragmatismus, Präzision und Analyse standen – sowie die «Schwarzen»: Existentialisten (darunter sein Assistent und späterer Professor an der Kunstakademie Grzegorz Kowalski), die Spiritualität, Freudianismus und Impulsivität verkörperten. Später kam ein spontan gebildetes «rotes Team» hinzu und intervenierte in den Spielverlauf.³⁰ Als Material dienten 1.5 m hohe Holzstäbe und weiße und rote Stoffbahnen. Das Team der Weißen eröffnete das Spiel, indem sie auf dem Gipfelrücken des Morel-Hügels die 1.5 m hohen Holzstäbe in die Erde steckten und auf diese Weise die Landschaft skalierten, indem sie einen Rhythmus vertikaler Linien erzeugten. In der erstmals erprobten 1:1-Skala wurden alle Beteiligten zu Gegenübern in einem performativen Dialog ohne Worte. Abwechselnd nahmen die Gruppen Züge vor und traten so in Kommunikation und Relation zueinander und zur Landschaft – sie ließen lange weiße Stoffbahnen flattern und stellten so den Wind aus, bedeckten sich mit ihnen, um sich in der weißen Landschaft zu tarnen. Gesten folgten auf Gesten. Zug um Zug entstand ein dichtes semantisches Feld, das für die Dauer des Spiels

mehr oder weniger lesbar erschien. Während der Spieldauer stand nur die ambivalente visuelle Sprache zur Verfügung, deren Bedeutung im Zug und Gegenzug von Aktion und Reaktion permanent ausgelotet und verhandelt werden musste. Die Idee der Kunst als visuelle Sprache fand hier so ihren bedeutungsoffenen Höhepunkt. In der darauffolgenden Diskussion wurden Intentionen und Kompositionen erst nachträglich aufgedeckt.

Im Witz etwa, der darin bestand, dem Team der Weißen Schnee hinter den Kragen zu stopfen, der sich jedoch nur als weiße Stofffetzen entpuppte, liegt die ereignisheftige Kraft des visuellen Spiels.³¹ Durch die Hervorhebung der Ereignisse, in denen sich ein Erfahrungswissen formiert und bisherige Gewissheiten kollabierten, wurde die Übung zu einem besonderen mikropädagogischen Bildungsmoment. In diesem wird das, was gelehrt und gelernt werden soll, erst erfahren, gefühlt und wahrgenommen. Da Lehrer und Schüler:innen in einen kollektiven Bildungsprozess eingebunden sind, wird das sonst in der Pädagogik favorisierte, jedoch problematische Moment der Vermittlung obsolet: Erfahrung und Ereignis ersetzen die Wissensvermittlung.

Das visuelle Spiel erkannte somit das Ereignis als Erkenntnismedium an. Es ist eine Epistemologie, die auf Emergenz und Kontingenz basiert und die auf Subjektivierungsformen im Kollektiv setzt. Das Gegenüber als Dialogpartner ist unabdingbar für die eigene Position. Mikropädagogiken als Perspektive öffnen so einen neuen Blick auf Bildung, die sich im Wesentlichen im Modus des Ereignisses, der Relationalität und Zufälligkeit vollzieht. Diese mikropädagogischen Elemente sind in der klassischen Pädagogik unterschwellig ebenso vorhanden, nur meist verborgen und programmatisch ausgeglättet. Die neuen visuellen Spiele klammerten das Implizite und Subsemantische von Bildungsprozessen nicht aus, sondern machen es zu ihrer treibenden Kraft. Das Denkspektrum der Übungen erweiterte sich zudem um eine affektive Dimension, die der intensiveren, körperlichen Involviertheit entsprang, in welcher Nähe, Körperwärme, Geruch und Spannung unmittelbar spürbar wurden. Die affektiven Unterströme in pädagogischen Situationen, zum Beispiel in Form von unvorhersehbaren Gruppendynamiken, Widerständen,

Witz, Lust und Unlust werden aus der mikropädagogischen Perspektive als affektive Infrastruktur, dem Gegenpol zur didaktischen Struktur, aktiv hervorgehoben.

Gemeinsam bilden die didaktische Struktur, die medial-materielle Konstellation (insbesondere die didaktischen Apparate, wie auch der Einsatz des Körpers und audiovisueller Medien in den visuellen Spielen) und die affektive Infrastruktur, die in Hansens Didaktik deutlich geworden sind, die drei interdependenten Elemente der Mikropädagogiken. Die Betonung von Paradoxien und Unterströmungen, die Anerkennung von Diskontinuitäten und Nichtlinearität, wie auch die neue Konstellation von Pädagog:innen und Studierenden macht die Differenz zur traditionellen Pädagogik aus.

Im Übergang von den didaktischen Apparaten zu den visuellen Spielen vollzog sich also, angestoßen durch Hansens Studierende, ein mikropädagogischer Umbruch. Darin zeigt sich ein Riss, der sich latent durch Hansens Pädagogik zieht und der auf inhärente Spannungen zwischen Lehren und Lernen, die Hierarchie von Lehrer:innen und Schüler:innen und Fragen der Autorität und Selbstauthorisierung verweist. Während dieser Spiele gerieten scheinbare pädagogische Gewissheiten ins Wanken. In den neuen Formaten wurden alle, Hansen, seine Assistenten und die Studierenden, temporär zu Spielenden. Jenseits linearer Vermittlungsbahnen setzten Studierende neue Impulse und brachten ihre Themen und Interessen ein. Mein Konzept der Mikropädagogiken nimmt genau solche Verschiebungen in den Blick, die aus traditionellen pädagogischen Perspektiven unzugänglich bleiben, und konfiguriert die Relationen zwischen Lehrenden, Studierenden, Raum, Medien und Materialien neu.

Die anderen «Wurzeln» der Performance-Kunst

Da die europäische Kunstgeschichte lange vom Blickwinkel der «West-Kunst» aus geschrieben wurde, fehlte die Perspektive auf die eigenen Entwicklungen der Neoavantgarden in Osteuropa. Der wiederholte Blick auf die westlichen Zentren (Paris, Köln, London, New York)³² verschleierte die Rolle der als peripher betrachteten Regionen, die zudem hinter dem Eisernen Vorhang verschlossen blieben, so die These des Kunsthistorikers Piotr Piotrowski.³³ In Anlehnung an

Piotrowskis Narrativ entspringt Performancekunst anders als im Westen nämlich nicht aus der Überschreitung der Malerei oder des traditionellen Theaters, sondern sie sei, wie Magdalena Lipska argumentiert, auf die didaktische Methode von Oskar Hansen zurückzuführen.³⁴ Lipska begründet diese These mit der Entstehung und den Aktivitäten der von Hansens ehemaligen Studierenden gegründeten «Galerie Repassage» (Przemysław Kwiek verfasste deren Manifest), die sich gegenüber der Kunstakademie befand und zwischen 1972 – 1981 zu einem Ort für Happenings und Performances wurde. Diese Perspektive lenkt den Blick auf den wichtigen Zusammenhang zwischen dem dialogischen und kollektiven Format der visuellen Spiele und den performativen Strategien der jungen Künstlergeneration.

Lipska geht jedoch so weit, die Ursprünge der polnischen Performancekunst bei Oskar Hansen zu suchen. Tatsächlich scheint die auf die Person Hansens zugesetzte These der Genealogie polnischer Performancekunst streitbar. Zofia Kulik betont im Gegensatz zu Lipska die Aktivitäten der Studierenden, da Hansen selbst, wie sie sagte, nicht sonderlich an Performance und Film interessiert war. Zu beachten ist jedoch, dass beide Einschätzungen aus den jeweiligen, mit je eigenen Interessen verbundenen Positionen geschrieben sind: Lipska schreibt als aktive Kunsthistorikerin, Kulik deutet die Vergangenheit aus der Perspektive einer ehemals Beteiligten. Meine mikropädagogische Betrachtung vermag ebenso wenig eine adäquate Einordnung dieser Perspektiven zu leisten, wie sie es beabsichtigt, eine lineare Genealogie polnischer Performance-Kunst zu zeichnen. Ähnlich verweist Axel Wieder darauf, dass kollektive Arbeitsweisen grundsätzlich die Zuweisung von Autorschaft erschweren, wie auch, dass die Rolle von Oskar Hansen von der Geschichte tendenziell favorisiert, wo hingegen die Bedeutung anderer beteiligter Künstler:innen übersehen wird.³⁵ Daher betone ich das interdependente Zusammenspiel verschiedener Akteure (Student:innen und Assistent:innen), Räume, Medien und Objekte in Hansens Klasse, ohne mich auf die Figur des Lehrers zu fixieren. Darüber hinaus ist zu beachten, dass Hansens Klasse eingebunden war in das künstlerische Milieu der Bildhauerei an der Warschauer Kunstakademie mit den prägenden Lehrern – neben Hansen insbesondere auch von Jerzy Jarnuszkiewicz.³⁶ Treffender

scheint es daher, die botanische Metapher der Flechte aufzurufen, statt von Wurzeln zu sprechen.

Die Pädagogik von Hansen und Jarnuszkiewicz war aber nicht nur ein Nährboden für neue Entwicklungen in der polnischen Kunst, sondern verdeutlicht grundsätzlich die Relevanz von Bildung als ästhetischer und forschender Praxis, die neue Erfahrungen und Erkenntnisse hervorbringt. Die dominierende Narration der künstlerischen Forschung betont hingegen den epistemischen Status der künstlerischen Praxis, also die Frage, was die Kunst mit den ihr inhärenten Mitteln «wissen» kann. In epistemologischer Hinsicht ist jedoch nicht das Künstlerische einer Praxis wesentlich, sondern vielmehr ihr ästhetischer Zug – die körperliche Präsenz im Raum, die sinnliche Wahrnehmung von Objekten und Umwelt, die singuläre, unlegierbare Erfahrung des Selbst. Ästhetische Forschung weitet sich im Gegensatz zur engeren künstlerischen Forschung auf Gestaltungspraktiken in Design, Architektur, Szenografie, Film und anderen Disziplinen aus. So kann eine ästhetische Forschung auch jene alltäglichen Praktiken umfassen, die nicht per se als künstlerisch gelten, jedoch die Wahrnehmung aktivieren, Differenzerfahrung ermöglichen und in körperliche, affektive Dimensionen vorstoßen.

Dezidiert ist das der Fall in Bildungspraktiken, wie ich sie an Hansens Mikropädagogiken aufzeigte, weil diese nicht auf Vermittlung von Wissen, sondern auf die Konstitution gemeinsamer Erfahrungen und Erkenntnisse abzielen. Mikropädagogische Bildung in der Kunst hebt darüber hinaus jene Brüche und Risse hervor, die in herkömmlichen Pädagogiken kleingeredet werden. Der Kunstpädagoge Johannes Bilstein bekräftigt diese pädagogische Fragilität in ihrer Bedeutung für die Subjektivierung, wenn er sagt, «dass wir das wirklich Wichtige, Entscheidende am Menschen, das, was ihn ausmacht, nicht lehren können. Dass wir uns da eher über die Brüche und Diskontinuitäten als über nahtlose Weitergabe definieren.»³⁷ Kunst wird somit wenigstens von Pädagogen vermittelt, als dass die Pädagogik ein Medium der Kunst ist, wie auch Claire Bishop unterstreicht: «Today, we can recognise not just speech, but also teaching as an artistic medium».»³⁸ Künstler-Pädagogen, wie Oskar Hansen und seine Nachfolger sind hybride Figuren, deren Kunst geradezu in der Lehre liegt.

Mikropädagogiken der Kunst

Kunst und Pädagogik verwebten sich unaufhaltsam ineinander. Angefangen bei Hansens didaktischen Apparaten, über seine Theorie der Kunst der Ereignisse, hin zu den performativen Impulsen von Przemysław Kwiek und Zofia Kulik und anderen beteiligten Künstler:innen und weiter zu den visuellen Spielen in der Landschaft bis zu gegenwärtigen Kunstpraktiken. In meiner bisherigen Forschung zu künstlerischen Workshops habe ich u.a. nachgezeichnet, wie die hanskische Pädagogik neuerlich in der Gegenwartskunst adaptiert worden ist.³⁹ Die pädagogische Tradition der «Offenen Form» wurde zunächst von Grzegorz Kowalski an der Akademie der Bildenden Künste in Warschau weitergeführt und entscheidend geprägt.⁴⁰ Über Kowalskis Lehre diffundierten dann Ansätze der «Offenen Form» in die künstlerischen Praktiken von u.a. Paweł Althamer, Artur Żmijewski, Katarzyna Kozyra, Tomáš Rafa und Anna Molska.

In meinen Publikationen zu Żmijewski, mit dem ich selbst in einem Workshop zusammen gearbeitet habe, entwickelte ich das Konzept der «Pädagogik der Krise», mit dem ich seine oftmals provokanten Formate analysierte.⁴¹ Es wurde deutlich, dass kollektive Prozesse in der Kunst genauso von Spannungen, Konflikten und Gewalt durchsetzt sind, wie es andere Felder sozialer Interaktion auch sind. Althamer arbeitet mit Freunden, Künstlerkolleginnen und -kollegen, Nachbar:innen oder an MS erkrankten Menschen zusammen. Die dabei entstehenden Mikropädagogiken deute ich eher als Gesten der Sorge um das fragile soziale Gefüge, das die Teilnehmenden in seinen Workshops zu erschaffen versuchen.

Zwar ist das Mikropädagogische – das Subsemantische, Affektive, Ereignishafte – unterschwellig in jeder Pädagogik enthalten, doch dominiert in der klassischen Pädagogik meist die Vermittlung von Wissen. Vermittlungslogiken folgen einer bestimmten, vertikalen Richtung, die von Lehrer:in zu Schüler:in führt. Als bürgerliches Erziehungsprojekt standardisiert die Pädagogik Wissen und Erfahrung, indem sie versucht, Irritationen, Störungen, Krisen und Brüche zu vermeiden. In der Kunst und ihrer Lehre hingegen werden heute solche mikropädagogischen Momente gesucht und validiert. Künstler und Künstlerinnen lenken dann ihre gesteigerte Aufmerksamkeit auf

Fragen und Zweifel, für die es keine Antwort und Lösung zu geben scheint, und lassen sich auf das Unberechenbare, das sich bereits aus der Widerspenstigkeit von Medien und Materialien ergibt, ein. Das epistemische Repertoire in den Künsten erweitert sich so um andere, vernachlässigte Logiken von Erfahrung, Intensität, Ereignis und Kollektivität und besitzt als solches eine große Strahlkraft für gegenwärtige Kunstpraktiken.

Mikropädagogiken, wie ich sie hier ausgehend von Oskar Hansens «Offener Form», ihren Wandlungen und Fortsetzungen skizziert habe, öffnen also aus der Perspektive der Kunst einen grundsätzlich anderen Blick auf Bildung. Bildung vollzieht sich demnach nicht in Vermittlung oder Erziehung, sondern vielmehr als ästhetische Erfahrung und Erkenntnis in Begegnung mit sich und anderen.⁴² In diesem Verständnis ist Bildung eine bedeutende Praxis ästhetischer Forschung. In solch einer erweiterten ästhetischen Forschung findet Bildungspraxis, neben künstlerischer Produktion, selbstverständlich ihren Raum.

- [1] Jolanta Gola, Grzegorz Kowalski: Po 30 latach. Spojrzenie na pracownię Oskara Hansena, Katalog wystawy 06.06.–19.07.2013, Akademia Sztuk Pięknych, Salon Akademii, S. 31. Originalinstruktion von Hansen – eigene Übersetzung. Axel Wieder verwendet auf Englisch die Begriffe given und required. Vgl. seine Beschreibung visueller Spiele: Axel Wieder, Works – for – film and Open Form, S.52–61 in: Axel Wieder, Florian Zeyfang (Hg.): Open Form: Space, Interaction, and the Tradition of Oskar Hansen, Berlin, Sternberg Press, 2014. S.57–59, hier S.54.
- [2] Ebenda, S.10.
- [3] Forma Otwarta, «Offene Form» ist auch im Polnischen eine besondere Formulierung, in der das Substantiv vor dem Adjektiv steht. Im Gegensatz zum beschreibenden Ausdruck otwarta forma impliziert sie eine konzeptuelle Funktion. Hier ist zu erwähnen, dass, nach der Genealogie seiner Ideen gefragt, Oskar Hansen auf die Teamarbeit mit Zofia Hansen, Sven Hatløy, Zasław Malicki, Julian Pałka und Lech Tomaszewski verwies. Vgl.: Pragmatyzm utopii: in Architektura (Magazin), Warszawa, nr 3/4 (1977), zitiert nach: teoriaarchitektury.blogspot.com, zuletzt besucht im Dezember 2020. Insbesondere die Rolle der Architektin Zofia Hansen, seiner Frau, scheint nicht abschließend geklärt zu sein. Vgl.: Filip Springer: Zaczyn o Zofii i Oskarze Hansenach, Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków–Warszawa 2018.
- [4] Ausstellung «Po 30 latach. Spojrzenie na pracownię Oskara Hansena», kuratiert von Jolanta Gola und Grzegorz Kowalski, 06.06.–19.07.2013, Akademia Sztuk Pięknych, Salon Akademii. Informationen zum Haus der Hansens in Szumini: <https://artmuseum.pl/pl/wystawy/dom-hansenow-w-szumini-2>, zuletzt besucht im Januar 2021.
- [5] U.a. das Forschungsprojekt von Beatriz Colomina zu Radical Pedagogies, präsentiert auf der Ausstellung an der Architekturbienale in Venedig in 2014. Vgl. hierzu <http://radical-pedagogies.com>, zuletzt besucht im Januar 2021.
- [6] «Z Oskarem Hansenem rozmawia Wojciech Włodarczyk» S.28, in: «Wobec Formy Otwartej Oskara Hansena. Idea – utopia – reinterpretacja», hg. v. Marcin Lachowski, Magdalena Linkowska, Zbigniew Sobczuk, Lublin (Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II) 2009. S.21–44. Ersterscheinung im Ausstellungskatalog «W kręgu Formy Otwartej», herausgegeben von Jolanta Gola, Ewa Józef ska, Maryla Sitkowska, Wojciech Włodarczyk, 1986. Warszawa, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 25.04.–23.05.1986. S.11–46.
- [7] Vgl.: Hansen, Oskar et al. Oskar Hansen: Towards Open Form: Ku Formie Otwartej, Warszawa, Foksal Gallery Foundation, 2005. S.159.
- [8] Oskar Hansen: Forma Otwarta, in: Wobec Formy Otwartej Oskara Hansena. Idea – utopia – reinterpretacja, a.a.O., S.11–13, hier: S.12. Ersterscheinung in Przegląd Kulturalny, 1959, nr 5, S.5.
- [9] Ebenda.
- [10] Ders.: Forma Otwarta w architekturze. Sztuka wielkiej liczby, in: Wobec Formy Otwartej Oskara Hansena. Idea – utopia – reinterpretacja, a.a.O., S.14–19, hier: S.19. Ersterscheinung in «Struktury» (dodatek do Kamery) 1960, nr. 9, S.1 und 8.
- [11] Ebenda, S.19.
- [12] Hansen unterstreicht, dass Räume ihre pädagogische Wirkung zwar langsam entfalten, aber dennoch effektiv sind, besonders in der kindlichen Entwicklung. Als Beispiel führt er die Gegenüberstellung faschistischer und demokratischer Architektur von Schulen in Italien zu Mussolinis Zeiten und in Schulen in Norwegen an: «Z Oskarem Hansenem rozmawia Wojciech Włodarczyk» S.28, in: «Wobec Formy Otwartej Oskara Hansena. Idea – utopia – reinterpretacja», hg. v. Marcin Lachowski, Magdalena Linkowska, Zbigniew Sobczuk, Lublin (Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II) 2009. S.21–44. Ersterscheinung im Ausstellungskatalog «W kręgu formy otwartej», herausgegeben von Jolanta Gola, Ewa Józef ska, Maryla Sitkowska, Wojciech Włodarczyk, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 25.04.–23.05.1986, Warszawa.
- [13] Didier Anzieu, Das Haut-Ich, Frankfurt/M, Suhrkamp, 2013. S.61.
- [14] Hansen, Forma Otwarta, a.a.O., S.12.
- [15] Ebenda. Vgl. auch: Oskar Hansen: Towards Open Form – Ku Formie Otwartej, Jola Gola (Hg.); Warszawa, Fundacja Galerii Foksal, 2004, S.160–163.
- [16] Oskar Hansen: Towards Open Form – Ku Formie Otwartej, Jola Gola (Hg.); Warszawa, Fundacja Galerii Foksal, 2004. S.163. Übersetzung aus dem Polnischen Wiktoria Furrer.

-
- [17] «Z Oskarem Hansenem rozmawia Wojciech Włodarczyk», a.a.O. S.32.
- [18] Ebenda, S.33.
- [19] Oskar Hansen. Zobaczyć świat, Jola Gola (Hg.): Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2005. S.41.
- [20] Jolanta Gola, Grzegorz Kowalski: Katalog wystawy. Po 30 latach. Spojrzenie na pracownię Oskara Hansena, 06.06.–19.07.2013, Akademia Sztuk Pięknych, Salon Akademii, S.43.
- [21] Ebenda, S.26.
- [22] Der Begriff der anregenden Beschränkungen «enabling constraints» stammt aus dem theoretischen Vokabular von Erin Manning und Brian Massumi und beschreibt notwendige Setzungen in kreativen Prozessen, wie sie sie im Sense Lab, heute 3ecologies durchgeführt haben, vgl.: <https://3ecologies.org>, zuletzt besucht im Dezember 2021.
- [23] Vgl.: Oskar Hansen: Towards Open Form – Ku Formie Otwartej, Jola Gola (Hg.); Warschau, Fundacja Galerii Foksal, 2004. S.163. Auch die zuvor erwähnte Übung «Aktives -Negativ» sollte gemäß Hansen der emotionalen Darstellung von Räumen dienen.
- [24] Vgl.: Oskar Hansen: Towards Open Form – Ku Formie Otwartej, Jola Gola (Hg.); Warschau, Fundacja Galerii Foksal, 2004. S.163.
- [25] Teilnehmer:innen und Autor:innen des vom 8.–14. Februar 1971 gefilmten Filmes sind Zofia Kulik, Przemysław Kwiek, Jan S. Wojciechowski, Bartłomiej Zdrojewski (StudentInnen und AbsolventInnen der Kunstakademie Warschau), Paweł Kwiek, Tatiana Dębska, Jacek Zalewski (StudentInnen der Filmakademie in Łódź), Ewa Lemańska (Schauspielstudentin der Filmakademie in Łódź) und Frau Halina (Model). Drei der neuen Episoden des Filmes «Forma Otwarta» sind im Archiv des Muzeum Sztuki Nowoczesnej (Museum für Gegenwartskunst) in Warschau zu sehen: <https://artmuseum.pl/en/filmoteka/artyści/kwiekulik-2>, zuletzt besucht im Dezember 2021.
- [26] Zu erwähnen sind gemäß der Einordnung von Axel Wieder ebenfalls Waldemar Raniszewski, Wiktor Gutt und Grzegorz Kowalski mit ihren eigenen künstlerischen Ansätzen. Vgl: Axel Wieder, Works – for – film and open form, S.52–61 in: Axel Wieder, Florian Zeyfang (Hg.): Open Form: Space, Interaction, and the Tradition of Oskar Hansen, Berlin, Sternberg Press, 2014, hier S.52.
- [27] Diese Aussage entnehme ich aus Zofia Kuliks Kommentaren in der Korrespondenz mit der Leiterin ihrer Stiftung Wiktoria Szczupacka im Vorfeld der Erscheinung dieses Beitrages.
- [28] Zofia Kulik ordnete die Rolle Oskar Hansens und die Bedeutung seiner Pädagogik in einem Gespräch mit Axel Wieder und Florian Zeyfang ein: Axel Wieder, Florian Zeyfang: Interview with Zofia Kulik, in: dies. (Hg.): Open Form: Space, Interaction, and the Tradition of Oskar Hansen, Berlin, Sternberg Press, 2014. S.74–78, hier: S.76.
- [29] So wie Hansens «Offene Formen den Bezugsrahmen schuf, der Themen und Fragen strukturierte, ermöglichte Kwiek mit seiner prozessbasierten Arbeitsweise einen neuen nonverbalen Kommunikationsmodus, indem er Film in die bildhauerische Praxis integrierte und so «erweiterte Skulpturen» (Z. Kulik) schuf. Das Duo KwieKulik fotografierte zudem das visuelle Spiel auf dem Morel-Hügel, sprach Audiokommentare ein und zeigte die Slidepräsentationen im In- und Ausland als künstlerische Arbeit. Dank dieser künstlerischen Arbeit sind Einblicke in die damalige Praxis überhaupt möglich. Wohlgemerkt gehörten Praktiken des Dokumentierens und Archivierens prominent zur künstlerischen Praxis des Künstlerduos. Die Dokumentation von Kulik und Kwiek des visuellen Spiels «Gra na Wzgórzu Morela» findet sich unter <https://artmuseum.pl/en/filmoteka/programy/w-kregu-formy-otwartej>. Weiterführende Informationen zur dokumentarischen Kunstpraxis von KwieKulik sind in der Publikation «KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek», hg. v. Zofia Kulik, Przemysław Kwiek und Łukasz Ronduda, Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2012, sowie «Zofia Kulik. Methodology, my love» hg. von Agata Jakubowska, Warsaw Museum of Modern Art zu finden. Darüber hinaus bildet das Archiv KwieKulik die größte private Sammlung von Arbeiten der künstlerischen Avant-Garde der 1970er und 80er Jahre.
- [30] Vgl.: <https://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/kwiekulik-forma-otwarta-szkola> und «KwieKulik. Zofia Kulik und Przemysław Kwiek», hg. v. Lukasz Ronduda und Georg Schöllhammer, a.a.O.
- [31] Zur epistemischen Kraft des Witzes vgl. Mira Flescher: Der Witz der Kunst. Modelle ästhetischen Denkens. Zürich (Diaphanes) 2019.
- [32] Im Gegensatz zur Fixierung auf Zentren bezieht sich Paweł Althamer, seinerseits ein Student von Grzegorz Kowalski, in seinen partizipativen Arbeiten und sozialen Skulpturen

stets auf das Peripherie als das wirklich künstlerisch Gärende, Lebendige und Interessante: «Althamer has produced collaborative works in a suburb of Warsaw where he has lived for many years. A suburban identity is an important part of what he is as an artist. In his participatory projects, Althamer does not recognize societal or social differences.» <https://helsinkiбиennaali.fi/en/artist/pawel-althamer/>, zuletzt besucht im Januar 2021.

- [33] Piotr Piotrowski: Awangarda w cieniu Jafty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989. Poznań, Dom Wydawniczy REBIS, 2005.
- [34] Magda Lipska, Przede wszystkim człowiek. O genealogii performansu z ducha Teorii Formy Otwartej Oskara Hansena, in: Dialog, Warschau 2017 6 (727).
- [35] Axel Wieder, Works – for – film and open form, S. 52–61 in: Axel Wieder, Florian Zeyfang (Hg.): Open Form: Space, Interaction, and the Tradition of Oskar Hansen (Sternberg Press), 2014. S. 53.
- [36] Die Pädagogik von Jarnuszkiewicz nahm jedoch nicht eine systematische und theoretisch formulierte Form an, wie dies bei Oskar Hansens «Open Form» der Fall war, und wird weniger stark rezipiert.
- [37] Johannes Bilstein: Sich selber machen: Bildung, in: Wolf Abdureas-Liebert, Kristin Westphal: Performances der Selbstermächtigung, Oberhausen (Athena Verlag) 2015. S.33–52, hier: S.35.
- [38] Claire Bishop: Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London (Verso) 2012. S.245.
- [39] Vgl. Wiktoria Furrer et al.: How To Teach Art? Zürich (Diaphanes) 2022. S.177; dies.: Micropedagogies. Reflections on How To Teach Art, in: Wolfgang Brückle; Sabine Gebhardt Fink (Hg.): Artistic Education, Nummer 9, Luzern, Hochschule Luzern, 2019. S.74–79, dies., Silvia Henke: Mikropädagogische Sprünge im Kontext ästhetischer Bildung, in: Art Education Research, November 2019, Jg. 10 (16) S.10–11.
- [40] Vgl. Piotr Szejnach: O Warsztatach Kowalni dla reszty świata, in: Kowalnia. 1985–2015, 2016, Katowice, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, S.505–523, hier S.505; Furrer, Henke: Mikropädagogische Sprünge im Kontext ästhetischer Bildung, a.a.O.
- [41] Vgl. Furrer et al.: How To Teach Art? a.a.O., S.177–179; dies.: Micropedagogies, a.a.O.
- [42] Vgl. Silvia Henke, Zum Beispiel. Ästhetische Bildung in der Lehre, in diesem Band, S.111.

- [Abb. 1] Undatierte Archivaufnahme: Program dydaktyczny Oskara Hansena. Ćwiczenie I–6., Muzeum Akademii Sztuk Pięknych.
- [Abb. 2] Frontansicht des Hauses der Hansens in Szumin, Fotografie von Tomasz Kaczor, zuerst publiziert in Magazyn Kontakt: <https://magazynkontakt.pl/utopia-szyta-na-miere>.

Essay 6/9

Vorurteil und Entwurf.
Das Parti-Pris der Neuen Fotografie
Henryetta Duerschlag



Abb. I: Hans Finsler, Kunstgewerbeschule Zürich, 1943. Armin J. Haab. 1943 © Armin Haab/
Fotostiftung Schweiz

Mit strengem Blick mustert Hans Finsler ein Fotonegativ. Unter seinem weißen Laborkittelkragen ragt ein hochgeknöpftes Hemd mit eng gebundener Krawatte hervor. Auf einem Tisch vor ihm stehen sorgfältig platzierte Glasflaschen mit Chemikalien, eine Waage sowie weitere Utensilien für die Fotoentwicklung. Diese Aufnahme lässt kaum Interpretationsspielraum offen: Armin J. Haab inszenierte seinen Fotografielehrer nicht als leidenschaftlichen Fotografen in Aktion, sondern als penibel wirkenden Wissenschaftler. Finsler wird hier – nicht zuletzt auch vestimentär – zur Verkörperung der Neuen Sachlichkeit überstilisiert: streng, ordentlich, nüchtern und unmissverständlich: «Sobald man Ambiguität an einem Ende zurückdrängt, entsteht sie an einem anderen Ende und in oft unerwarteter Form wieder neu.»¹

In ihrem Streben nach Eindeutigkeit entrann der Neuen Fotografischen Sachlichkeit das, was sie sich auf ihre Fahnen schrieb: die Abbildung von Realität. Eine sachliche, formkonzentrierte Darstellung ihrer Motive ging immer mit der radikalen Reduktion und Abstraktion

derselben einher. Die Obsession mit der idealen Formwiedergabe, schattenfrei, isoliert aus Zeit und Raum, führte unausweichlich zur Lösung der Dinge aus ihrem Bedeutungskontext und ging damit an der Komplexität der Wirklichkeit vorbei. Als Vertreter dieser Fotografie war sich Finsler dieses zugrunde liegenden Paradoxes wohl bewusst. Sein publizistisches Werk zeugt von einer kontinuierlichen Befragung des Verhältnisses von Fotografie und Wirklichkeit, die von Widersprüchen, Brüchen und offen gelassenen Fragen durchzogen ist.

Als Gründer der ersten Schweizerischen Fotofachklasse an der Zürcher Gewerbeschule bildete Finsler gemeinsam mit dem Typografen Alfred Willimann zwischen 1932 und 1959 rund 150 angehende Fotografinnen und Fotografen aus, unter denen sich einige große Namen der modernen Fotografie der Nachkriegszeit befinden. Werner Bischof, René Burri und Ernst Scheidegger bereisten im Auftrag von Magnum Photos die Welt und porträtierten bekannte Persönlichkeiten wie auch anonyme Gesichter der Nachkriegszeit. Mit Bischof als seinem Musterschüler, der zum Vorbild der nachfolgenden Klassen wurde, konnte Finsler gar nicht anders als eine fotografische Praxis anzuerkennen, die sich antithetisch zu seiner kommerziellen, neusachlichen Gegenstandsfotografie verhielt.

Zwischen selbstauferlegtem Formidealismus und dialektisch-kritischer Auseinandersetzung mit dominierenden Gestaltungs- und Ästhetikdiskursen seiner Zeit, zwischen einem Beharren auf neusachlicher Gegenstandsfotografie und der Wertschätzung wie auch Förderung anderer fotografischer Stile, Genres und Praktiken, oszillierte Finsler auch zwischen den Polen radikaler Eindeutigkeit und ergebnisoffener Ambiguität, die im Parti-Pris als Denkfigur verschmelzen.

Am Anfang und am Ende war das Ei

Hugo Loetscher bezeichnet Finsler als Formidealisten, der sich bereits in seiner frühesten Schaffenszeit einen fotografischen Perfektionsmaßstab gesetzt hatte und sich entsprechend nicht viel weiter entwickeln konnte.² In seinen wohl bekanntesten Fotografien, den Aufnahmen von Hühnereiern, zeigt sich die Essenz dieses Maßstabes. Drei Eier auf Waffelpapier, Eier auf Teller, Drei Eier am

unteren Bildrand, Eier im Spiegel, Zwei Eier Negativ, Zwei Eier Positiv (alle 1929), Drei Eier Negativ, Drei Eier Positiv, Helle und dunkle Ei-Hälfte (alle 1950), Ei in Rotation (1958) – das Motiv des weißen Hühnereis umspannt Finslers gesamtes fotografisches Werk und wurde zum selbstdeklarierten Emblem seiner Arbeit. Sinnbildlich verschmilzt in diesem Motiv die Entstehungsgeschichte seiner fotografischen Praxis mit einem kulturübergreifenden Schöpfungsmythos. Mehr noch: Weiß im Licht, schwarz im Schatten, entwickelt es Werdendes, Sichtbares. Rein, einfach, formvollendet findet sich in der Naturform überdies die Idee der ‹Guten Form› wieder, für die Finsler nicht zuletzt durch das Amt des Vorsitzenden des Schweizer Werkbundes einstand. Den fragilen gestalterischen und gesellschaftlichen Aufbruch ins Neue symbolisierend, ist bereits in der Bauhausfotografie, mit der Finsler über seine Arbeit an der ähnlich gesinnten Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein Anfang der 1920er Jahre in Kontakt gekommen sein konnte, das Foto-Ei durchdekliniert worden. Im Sinne des Photo-Eye findet sich das Objekt in experimentellen Lichtbildern Laszlo Moholy-Nagys³ oder Herbert Bayers fotografischen Stillleben und Collagen wieder, die unter anderem die Umschläge der Bauhauspublikationen zierten. Joost Schmidts Ei von 1927 hätte genauso gut eine Aufnahme Finslers gewesen sein können, Ersterer nutzte das Ovum jedoch fünf Jahre später als Kopf einer rennenden Figur in seinem Relief *The Man of the Run*, während sich die Art, wie Finsler das Motiv verwendete, kaum veränderte. In der Begleitpublikation zu seiner ersten und letzten großen Einzelausstellung verflicht Finsler seinen persönlichen mit einem für ihn allgemeinen Weg zur Fotografie.⁴ Einige seiner Ei-Studien fungieren dabei als didaktisches Material, mit dessen Hilfe er seine Grundsätze der Fotografie zu vermitteln suchte.

So breit und grundlegend Finslers theoretische Auseinandersetzungen mit der Fotografie scheinen, so lag der Ausbildungsschwerpunkt für die ehemaligen Schülerinnen und Schüler der Fotofachklasse eindeutig auf kommerzieller Sachfotografie, der ihre gestalterische Experimentierlust einzudringen schien. Mit der Öffnung der Landesgrenzen nach dem Zweiten Weltkrieg interessierten sich

die jungen Fotografierenden viel mehr für die menschlichen Folgen der Kriegsjahre als für perfekt und eindeutig fotografierte Eier oder wohlgeformtes Geschirr. Viele Alumnae und Alumni erinnerten sich noch Jahrzehnte später, wie sie bis zum Überdruss Küchenutensilien oder kleine Alltagsobjekte aus der Sammlung des Gewerbemuseums ablichten mussten, um ihren fotografischen Blick zu schärfen.

Die gute Form, die öffentlichkeitswirksame Wanderausstellung und späteres Premierformat des Schweizer Werkbundes, die quasi im Alleingang von Max Bill konzipiert und 1949 an der Mustermesse in Basel zum ersten Mal gezeigt wurde, bringt den wahrgekommenen Ausbildungsfokus auf den Punkt: Auf den rund 240 Fotografien «gut» geformter Dinge sieht man kaum Gegenstände in ihrem Gebrauchskontext. Isoliert aus ihrem Bedeutungszusammenhang, konzentrieren sich die fotografischen Exponate, von denen einige von Finsler beziehungsweise den Auszubildenden der Fotofachklasse angefertigt wurden, ausschließlich auf die Vermittlung formalästhetischer Wirkung. Wie radikal dieser Ansatz umgesetzt wurde, zeigt sich in der Anführung des Atompilzes als Exempel für schöne Strömungslinien – gerade einmal vier Jahre nach der Katastrophe von Hiroshima. Zwischen Industrie und Alltagsobjekten fehlt vom Menschen jede Spur. Bills und Finslers Zeitgenosse, wie auch ebenfalls prägendes Mitglied des Schweizer Werkbunds, Georg Schmidt, diagnostiziert die Schweizerische Moderne als ein «Verstehen mehr des Gegenständlichen als des Menschlichen, der Liebe zum Reinlichen, Überschaubaren, der Freude am Technischen und an der Präzision, der Bejahung alles Zweckvollen und Nutzbringenden».⁵

Finslers Arbeit lässt sich kaum besser als mit diesen Worten beschreiben. Konsequent klammerte er die Darstellung des Menschen und seiner sozialen Lebenswelt in seinem fotografischen Werk aus. Durchblättert man seinen Nachlass im Archiv des Kunstmuseums Moritzburg in Halle, finden sich zwischen hunderten von nüchternen Sach-, Architektur- und Landschaftsaufnahmen kaum Bilder, die einzelne Personen in den Fokus nehmen. Stattdessen schwebt das Ei – isoliert in Zeit, Raum und getrennt von allem Lebendigen – über sowohl Finslers Werk als auch dem Programm der Zürcher Fotofachklasse.

Mehr als ein Lieblingsmotiv, scheint das Ei ein gewordener Idealtypus, von dem Finsler allgemeingültige Grundlagen der Fotografie ableiten zu können glaubte:

Ich fragte mich, ob es nicht eine Art Grundform, ein Normalobjekt geben würde, an dem man allgemeine Gesetze der Photographie studieren könnte (...). Dieses Normalobjekt müßte weiß sein, damit keine Farbnuancen die Wirkung von Licht und Schatten beeinflussen könnten, es müßte eine sehr einfache und allgemein bekannte Form haben, damit jedermann die Beziehung der Aufnahme zu dieser Form erkennen kann, es müßte in beliebig vielen, gleichen Exemplaren billig zu haben sein, und es müßte womöglich ein Naturprodukt sein, weil alle künstlich geschaffenen Dinge von der Zeit und den Mitteln ihrer Entstehung abhängen. (...).⁶

Wie Finsler über eines seiner fotografischen Vorbilder festhielt, habe Edward Steichen «(g)eduldig wie die römische Kirche»⁷ innerhalb eines Jahres «(m)ehr als 1000 Mal» eine weiße Untertasse fotografiert, damit «die fotografische Technik ins Fleisch und Blut übergeht».⁸ Jener war es auch, der glaubte, mittels der Fotografie der gesamten Menschheit einen Spiegel vorhalten zu können – was Finsler im selben Text auf seine ansonsten äußerst verhaltene Weise scharf kritisierte. Als Kunsthistoriker und Schüler Heinrich Wölfflins brachte sich Finsler um 1925 das Neue Fotografieren autodidaktisch bei, indem er – ähnlich wie Steichen – in mühsamer, repetitiver Arbeit ein weißes Alltagsobjekt fotografisch studierte. Statt einer Untertasse dienten ihm weiße Hühnereier als Übungsmotiv, an dem er fotografischen Blick und Technik trainierte. Analog zur Gliederpuppe für das Erlernen des Zeichnens menschlicher Anatomie, war für ihn das Ei aufgrund seiner visuellen Eigenschaften bestens als Übungsmotiv geeignet, um Form, Körper, Oberflächenstruktur sowie Wirkung von Licht und Schatten eines Gegenstandes fotografisch darstellen zu lernen. Entsprechend gehörte das genaue fotografische Studium unbunter Alltagsgegenstände zum obligatorischen Teil des Ausbildungsprogrammes der frühen wie auch späteren Fotofachklasse der Zürcher Kunstgewerbeschule.

Der unwissende Fotolehrmeister

Wie er es in seiner Vision für die Fotoklasse festhielt, sollte es allerdings keineswegs darum gehen, den Auszubildenden «auch modern» fotografieren beizubringen, sondern sie sollten vielmehr die «Gelegenheit haben, zu experimentieren und zu einer selbstständigen (sic!) Reife zu kommen.»⁹ Dass das Lernziel derart offen intendiert war, konnten die Fotoklässlerinnen und -klässler beim Antritt und gar während ihrer Ausbildungszeit nicht ahnen. Denn die Wenigsten wussten im Vorfeld ihren Lehrer in eine Kunst- beziehungsweise Gestaltungsrichtung einzuordnen. Selbst die Tatsache, dass Finsler als Vorstand und damit als Funktionär des Schweizerischen Werkbunds praktisch zur Neuen Geschmackselite der Schweiz gehörte, erfuhren die Lernenden, wenn überhaupt, nur indirekt im Laufe ihrer Ausbildungszeit. Als Vorbilder für Unterrichtszwecke zeigte er nie seine eigenen Arbeiten. Quasi als «unwissender Lehrmeister»¹⁰, wie ihn Jacques Rancière anhand der historischen Lehrerfigur Joseph Jacotot theoretisierte, offerierte der zurückhaltende, wortkarge, doch nicht weniger autoritär wirkende Fotografielehrer Finsler kaum konkrete Aufgaben, Erklärungen oder differenzierte Kritik. Vielmehr überließ er die Schülerinnen und Schülern weitestgehend sich selbst, wie sich unter anderen Anita Niesz in einem Interview mit Thilo Koenig erinnerte:

Geholfen hat er auch nicht beim Aufnehmen, er hat einfach zugeschaut. Mit den Lampen und so habe ich mich abgemüht und dann kam er und hat gesehen, dass ich einfach nicht vom Fleck komme. Dann hat er einfach die Lampe so gestellt, dass die Schatten mitspielten.¹¹

Der häufig physisch absente und didaktisch wie auch persönlich zurückhaltende Lehrer äußerte nicht einmal bei den wöchentlichen Bildbesprechungen eindeutige Kritik. Stattdessen versah er die seinem Empfinden nach gelungenen Arbeiten kommentarlos mit einem Bleistiftkreuz auf vorgelegten Kontaktkopien, welches den Auszubildenden signalisierte, dass das gewählte Foto vergrößert ins Archiv wandern dürfe. Als verheerendes Feedback wurden Kommen-

tare wie ein «Man könnte hier noch vielleicht...» wahrgenommen – ein klares «Das ist nicht» gut hören die Schülerinnen und Schüler allerdings nie. Einzig wenn es um die Ordentlichkeit im Arbeitsprozess ging, konnte Finsler seine Stimme heben. Einige Anekdoten der Alumnae und Alumni erzählen von dem penibel auf Sauberkeit achtenden Lehrer, der auch ausfällig wurde, wenn er im klasseneigenen Fotolabor dreckige Entwicklerschalen vorfand.¹² Was ansonsten in ihm vorging, welche Schülerinnen oder Schüler er als besonders talentiert oder untalentierte erachtete, was ihn politisch, sozial oder kulturell bewegte, darüber konnten die Klassen nur spekulieren.

Angelehnt an seinen eigenen Werdegang, bestand Finslers fotografische Vermittlungsstrategie aus einem Sich-selbst-Überlassen: Autodidaktik als Fachdidaktik also. Sein erklärt Ziel war es, angehenden Berufsfotografierenden fundierte fotografische Grundkenntnisse und -fähigkeiten zu vermitteln, mittels derer die Schülerinnen und Schüler ihre eigene, individuelle fotografische Praxis entwickeln konnten. Betrachtet man die äußerst heterogenen Werke der Absolventinnen und Absolventen, schien er sein Ziel erreicht zu haben. Ernst Hahn, der von 1949 bis 1952 die Fotoklasse besuchte, erinnert sich folgend:

Dabei gab es in der Fotoklasse die globetrottenden, filmischen Aktualitäten-Reporter, die feuilletonistisch-journalistischen Dokumentaristen und Texter, poetisch-lyrische Bild-illustratorinnen, spielerisch zaubernde Lichtbild-Macher, zäh konstruierende Realisten, aus der Faszination der Fototechnik schöpfende Impressiv-Künstler – nur, mit Verlaub, ‹kleine Finslers› konnte man eigentlich nicht beobachten.¹³

Während einige Absolventinnen und Absolventen der Fotoklasse mitsamt ihren Werken die Welt bereisten und von Tier-über Mode- bis hin zur Krisengebiets-Fotografie steile Karrieren in unterschiedlichen Sparten der Fotografie hinlegten, waren in Finslers ersten und letzten großen Einzelausstellungen wieder diejenigen Eier zu sehen, anhand derer er seine Grundlagen der Fotografie erlernte und allgemeingültig ableitete.

Das breite Spektrum an Genres und Bildsprachen, die die Alumnae und Alumni der Fotoklasse entwickelten, sowie Finslers eindeutig ambiger Kritikstil scheinen diametral derjenigen Fotografie gegenüberzustehen, die Finsler selbst praktizierte. Und doch kann vermutet werden, dass beide Pole – die fotografische Eindeutigkeitsobsession und eine praktizierte Ambiguitätstoleranz – zwei Seiten derselben Medaille gewesen sind.

Ambiguitäten

Im Jahr 1955, genau einen Tag bevor Finsler sein Amt als Vorsitzender des Schweizerischen Werkbundes nach neun Jahren niederlegte, hielt er vor der versammelten Mitgliedschaft der Vereinigung einen Vortrag mit dem Titel «Der Werkbund und die Dinge». Die erste Frage, die er in diesem Vortrag adressierte, lautete: «Was haben die Dinge, für deren Form und Qualität der Werkbund sich einsetzt, für den Menschen für eine Bedeutung?».¹⁴ Obwohl sich der Schüler Heinrich Wölfflins, enger Vertrauter Sigfried Giedions und Lehrer an der damaligen Kunstgewerbeschule Zürichs mit seiner kommerziellen, neusachlichen Gegenstands- und Architekturfotografie nahtlos dem Werkbundgedanken (ein)fügte, rechnet er nun überraschend offensiv mit dem blinden Formalismus und der Geschmacksarroganz der Vereinigung ab. Den Werkbundlöffel, das Sinnbild der «Guten Form», verdächtigt er plötzlich der Irrelevanz und die Werkbundjury, zu der er selbst lang genug zählte, setzt er mit «göttlichen» oder «pedantischen» Richtern gleich,¹⁵ die insgeheim doch lieber in einem nicht-werkbundmäßigen Restaurant in wenig funktioneller Krawatte oder Halskette dinieren wollten. Wo es die guten Dinge gibt, muss es auch die schlechten geben. Und im Alltag der Ästhetik gibt es neben der «reinen Form» eben auch Kitsch und dekoratives Brimborium, der den Menschen Freude bereitet. Der als Funktionalismus getarnte Formalismus habe, so Finsler, dazu geführt, dass die Grundidee der Vereinigung aus den Augen verloren ging: «Nicht die Form der Dinge allein, sondern die Beziehung der Dinge zu den Menschen und die Beziehung der Menschen zu den Dingen gehören zu den Aufgaben des Werkbunds, des Bundes der Menschen mit dem Werk.»¹⁶

Aus Finslers Mund musste dieser Kritikpunkt wie ein Sinneswandel gewirkt haben. Allzu oft äußerten ehemalige Fotoklässlerinnen und -klässler, dass Finslers zwischenmenschliche, soziale Seite kaum in Erscheinung trat – weder im Unterricht noch in seinen eigenen Werken. Doch so eindeutig sachlich er und seine Arbeit wirkten, so vieldeutig gestalten sich seine Reflexionen zur Fotografie und dem Gestaltungsdiskurs seiner Zeit. Finslers publizistisches Schaffen zeugt von einer intensiven und kritischen Auseinandersetzung mit Diskursen und Theorien des Ästhetischen seiner Zeit, die sich durch scheinbare Widersprüchlichkeiten und bewusstes Offenlassen alles andere als festzulegen schien. So mutmaßt er in seinem Aufsatz «Das photographische Portrait»¹⁷, dass es keine fotografische Handschrift und damit auch keine Autorschaft der Fotografierenden gebe, während er in einer Rezension zu Bischofs Arbeit schreibt¹⁸, dass die Persönlichkeit des Fotografen die Basis allen Schaffens sei. Einige Vorträge und Texte eröffnet er mit der Frage nach dem Verhältnis zwischen Wirklichkeit und fotografischer Darstellung, um die Antwort darauf, «ob das so ist», seiner Zuhörerschaft zu überlassen.¹⁹ Mehr noch – der Fotoklassen-alumni Hahn, der als Potsdamer aufgrund seiner Tuberkuloseerkrankung in der Schweiz interniert wurde und damit nicht der einzige war, der betroffen vom Zweiten Weltkrieg in der Fotoklasse landete, erinnert sich Finsler sagen: «Wir Fotografen, wir sind eigentlich mit unserer Schwarz-Weiß-Fotografiererei die größten Fälscher.»²⁰

Finslers Parti-Pris

Kaum eine Bildsprache zeichnet sich so sehr durch Eindeutigkeit aus wie die Neue Sachlichkeit. Nahezu fundamentalistisch strebte sie nach einer Reinheit der Formen und einer zeitlos funktionierenden, realitätsabbildenden Bildsprache. Es liegt nahe, dass die Neue Fotografie, die Finsler mit seinem eigenen Werk vertrat, Ambiguität nicht tolerieren konnte und wollte. Und doch finden sich im publizistischen und vor allem pädagogischen Schaffen des Fotografen Brüche, Widersprüche und Offengelassenes, die eine Mehrdeutigkeit auszudrücken vermögen. Seine neusachliche Sachfotografie und Wertschätzung, wie auch Förderung des Nachkriegsfotожournalismus à la Life oder Du, der Glaube an einen universellen

Wahrheitsanspruch der Fotografie und deren Hinterfragung, die autoritäre Konformität und fördernd-emanzipierende Zurückhaltung in seiner Pädagogik – alles Pole, die Finsler in seiner Arbeit zu vereinen vermochte.

Endlos viel Bedeutung führt zu Bedeutungslosigkeit. Bedeutungslosigkeit ist ebenso wenig vieldeutig wie nur eine einzige Bedeutung. Ambiguität, die bereichert, findet nur zwischen den Polen Eindeutigkeit und unendlich vielen Bedeutungen statt.²¹

Thomas Bauer lokalisiert die produktive Mehrdeutigkeit in einem Denkraum, der mehr als eine und doch nur eine gewisse Menge an Deutungen zulässt: ein Raum, der sich zwischen Fixierung und Flexibilität eröffnet. Sobald es um Aushalten von Polaritäten geht, verlockt die Vermutung, dass es sich dabei um ein Double Bind handeln könnte. Gregory Bateson prägte diesen Begriff, der ein paradoxes sozial-psychologisches Phänomen, welches eine unmögliche Entscheidungssituation verursacht, beschreibt.²² Es meint ein Weder-Noch und Sowohl-als-Auch, die bezogen auf Wissenschaftlichkeit und Ästhetik für die Künstlerische Forschung gleichermaßen symptomatisch wie als Konzept wie für die Künste attraktiv ist. Doch produktive Ambiguität kann, wie Bauer impliziert, keine Entscheidungsunmöglichkeit meinen. Im Gegenteil: Konsequenterweise ermöglicht erst das Fixieren einer Deutung dasjenige Stehenbleiben, das ein Sich-Umschauen überhaupt ermöglicht. Eine notwendige, wenn auch nur temporäre Positionierung, die ein Hinterfragen, ein Anders- und ein Weiterdenken möglich macht. Die produktive Ambiguität steht daher dem Single Bind näher als dem Double Bind, weil sie, um mehrdeutig bleiben zu können, eine gewisse temporäre Eindeutigkeit verlangt. In anderen Worten: Produktive Ambiguität setzt einen Entscheidungsprozess voraus, der vorläufig bestimmte Kriterien festlegen muss. Und wo Bedeutungen vorläufig festgelegt werden, entstehen Vor-Urteile. Erst wenn diese in der Vorläufigkeit verbleiben, wenn sie sich verhärteten, versperren sie den Weg für Ambiguität und damit für ein Verstehen.

In «Diskussionen über Expressionismus» bezichtigt Ernst Bloch seinen Kontrahenten Georg Lukács, sein vernichtendes Urteil gegen diese Kunstrichtung ohne Berücksichtigung ihrer Werke gefällt zu haben. In der englischen Übersetzung von Rodney Livingstone heißt es an besagter Stelle: «This is an issue which can only be resolved by concrete examination of the works themselves; it cannot be settled by omniscient parti-pris judgements.»²³ Was Bloch in der deutschen Originalfassung als «Vor-Urteil» bezeichnet, übersetzte Livingstone – womöglich durch das Hyphen motiviert – nicht mit dem englischen «prejudice», sondern mithilfe des französischen Lehnworts «parti-pris», das nicht nur Vorurteil im Sinne einer Voreingenommenheit bedeutet:

Parti pris means bias or a mind made up, so in architectural criticism the parti is the assumption made that informs a design as well as the choice of approach when realizing the scheme. Prendre le parti is to take a decision, or a certain course, as in architectural design.²⁴

Im zeitgenössischen architekturtheoretischen und -kritischen Kontext inzwischen weniger geläufig, meint parti also eine sichtbar gemachte, konzeptuell-ästhetische Entscheidung im architektonischen Entwurfsprozess. Damit verbindet sich im parti das Vorurteil mit dem Entwurfhaften als Äußerung einer (ästhetischen) Erkenntnis, die (noch) nicht ausgearbeitet oder umgesetzt worden ist. Je nachdem, wie vorläufig eine solche Erkenntnis bleibt, ob sie weitergedacht, ausbuchstabiert oder ausgeformt wird, wird sie zu einem sich verengenden und vereindeutigenden Vorurteil, wie es umgangssprachlich negativ konnotiert ist, oder einem Vor-Urteil, das durch seine dezidierte Vorläufigkeit produktiv ambig bleibt und damit dem Verstehen dient. Oder um es mit Hans-Georg Gadamer zusammenzufassen: «Im Ausarbeiten eines (...) Vorentwurfs, der freilich beständig von dem her revidiert wird, was sich bei weiterem Eindringen in den Sinn ergibt, besteht das Verstehen dessen, was dasteht.»²⁵

In «Der Werkbund und die Dinge» wirft Finsler dem SWB vor, sich im Formalismus verhärtet, verselbstständigt zu haben. Um seinen

Damit verbindet sich im parti das Vorurteil mit dem Entwurfhaften als Äusserung einer (ästhetischen) Erkenntnis, die (noch) nicht ausgearbeitet oder umgesetzt worden ist. Je nachdem, wie vorläufig eine solche Erkenntnis bleibt, ob sie weitergedacht, ausbuchstabiert oder ausgeformt wird, wird sie zu einem sich verengenden und vereindeutigenden Vorurteil, wie es umgangssprachlich negativ konnotiert ist, oder einem Vor-Urteil, das durch seine dezidierte Vorläufigkeit produktiv ambig bleibt und damit dem Verstehen dient.

Punkt, dass die Gestaltungselite des Werkbunds die Bedeutung der Dinge für die benutzenden Menschen aus den Augen verloren hat, anzuführen, unternimmt er einen kleinen Exkurs in die Semiotik:

Wir beginnen mit einem einfachen Ding, mit dem Zeichen für die Frage, dem Fragezeichen. Es ist eine Linie, die sich nach rechts und wieder nach links wendet, eine Linie, die schwankt. Sie steht über dem Punkt, über dem Zeichen des Endgültigen, des Abgeschlossenen. Sie stellt das Endgültige in Frage.²⁶

Finslers Interpretation des Fragezeichens verleiht der Denkfigur des parti-pris eine Form: Wie das Fragezeichen umfasst es sowohl die Fixierung, die Bezugnahme auf einen bestimmten Punkt als auch eine Bewegung, die in unterschiedliche Richtungen gehen kann. Damit verbindet das parti-pris das Vor-urteilhafte mit dem Entwurfhaften, welches Hans-Georg Gadamer in der hermeneutischen Methode und Jean-Luc Nancy im Prozess des Zeichnens erkannte:

Der Sinn, unterbrochen und schwebend, offenbart in seiner Zeichnung / Absicht (dess(e)in) gleichzeitig seinen Verlauf (seinen Gehalt, seine Haltung) und die Wahrheit, die nicht seine Vollständigkeit, sondern im Gegenteil die Unterbrechung selbst ist.²⁷

Vor-urteil, Entwurf, Fragezeichen und Zeichnung, verdichten zum parti-pris – einer Denkfigur, die dort einen Zugang zur Mehrdeutigkeit erlaubt, wo sich zunächst keine zeigt. Vom Fix- und Ausgangspunkt der Ei-Studien Finslers treten unterschiedliche Bedeutungsebenen wie zuvor verschüttete Sedimente in Erscheinung. Bloßgelegt werden Vorurteile, die die Schülerinnen und Schüler der historischen Fotoklasse hinsichtlich ihres Lehrers hegten, eine stille, emanzipatorische Haltung des Pädagogen, aber auch ein Verhaftet-Sein in einer Bildsprache, die er sich mit denjenigen Mitteln selbst beibrachte, wie er sie anderen eben nicht beibringen wollte. Auf diese Weise erscheint Finslers autodidaktische Fachdidaktik als eine wegweisende Struktur, die den Lernenden ein Handwerkzeug vermittelte, das sie ins Spiel

ihrer eigenständigen, fotografischen Praxis bringen konnten. Somit setzt sich ein Bild Finslers zusammen, das demjenigen Haabs weder widerspricht noch wirklich eindeutig bleibt.

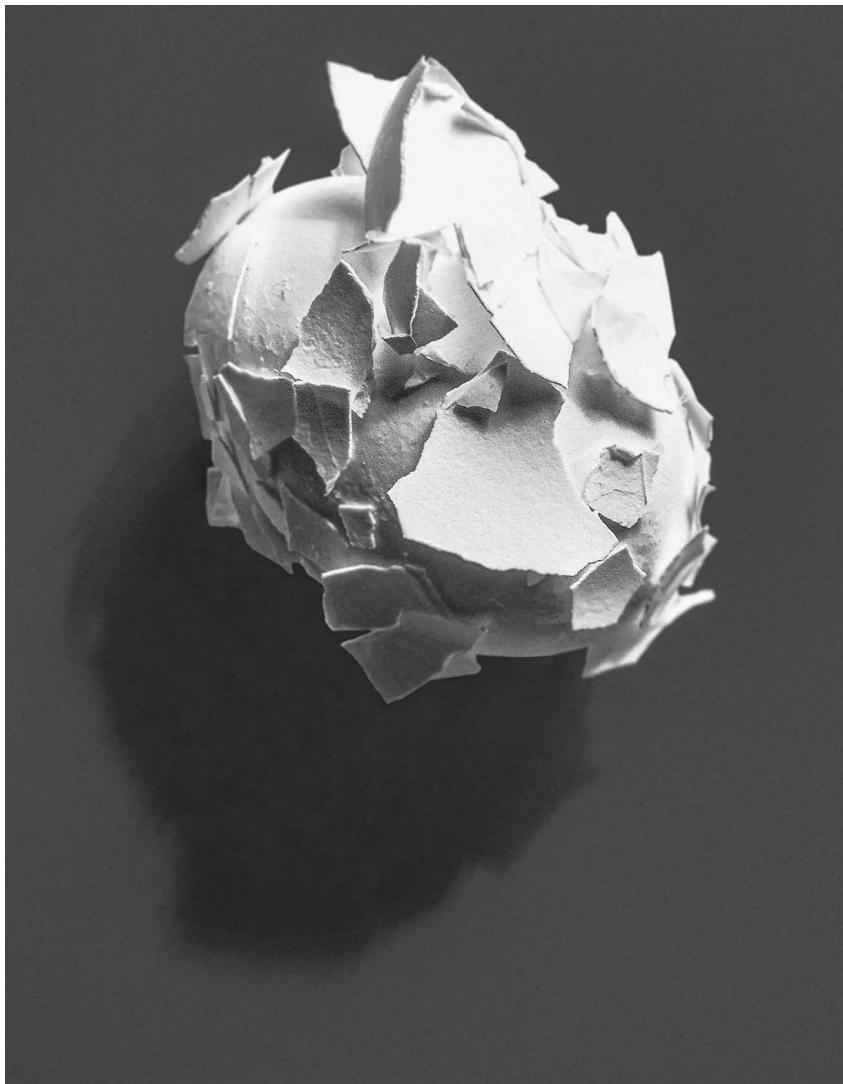


Abb. 2: Analog Displaced. Florian Kech. © 2020.

-
- [1] Thomas Bauer: Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt, Stuttgart (Reclam) 2018. S.15.
- [2] Vgl. Hugo Loetscher, Hans Finsler und seine Schule in Zürich, in: Hans Finsler, Neue Wege der Photographie, hg. V. Klaus E. Göltz, Bern (Benteli) 1991. S.38–41.
- [3] Siehe z.B. Louis Kaplan: László Moholy-Nagy. Biographical Writings, Durham (Duke University Press) 1995.
- [4] Hans Finsler: Mein Weg zur Fotografie, Zürich (pendo-Verlag) 1971.
- [5] Georg Schmidt in: Guido Magnaguagno, Plakatgrafik und Sachfotografie in der Schweiz 1925–1935, in: Neue Sachlichkeit und Surrealismus in der Schweiz 1915–1940. Katalog Kunstmuseum Winterthur, hg. von Rudolf Koella, Bern 1979. S.169–80, hier S.169/170.
- [6] Hans Finsler, Das Ei und die Photographie, in: Hans Finsler, Neue Wege der Photographie, hg. von Klaus E. Göltz, a.a.O., S.282–83, hier: S.283.
- [7] Edward Steichen in: Hans Finsler, Über Edward Steichen, in: Du : kulturelle Monatsschrift 22, Nr. 1(1962) S.47–48, hier S.48.
- [8] Ebenda.
- [9] Hans Finsler, Grundlage einer Zürcher photographischen Abteilung, in: Hans Finsler, Neue Wege der Photographie, hg. v. Klaus E. Göltz, a.a.O. S.266.
- [10] Vgl. Jacques Rancière: Der unwissende Lehrmeister: Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation, hg. von Peter Engelmann, Wien (Passagen Verlag) 2018.
- [11] Anita Niesz: Interview mit Thilo Koenig und Walter Binder (2003). Die Zeitzeugen- und Zeuginneninterviews wurden von Thilo Koenig im Rahmen des Forschungsprojektes Fotokultur in der Schweiz 1930–1950: Der Einfluss von Hans Finsler auf die Schweizer Fotoszene (DORE-SNF, 2002–2006) erhoben und befinden sich als Audio-Dateien im Archiv der Zürcher Hochschule der Künste. Transkription durch die Autorin.
- [12] Vgl. Interviews mit Thilo Koenig, a.a.O.
- [13] Ernst Hahn: Retrospektive Hans Finsler, Notizen Erinnerungen 1988–1948, Brief an Walter Binder Juli 1988, Kopie des Briefes befindet sich im Archiv Zürcher Hochschule der Künste. S.4.
- [14] Finsler, Der Werkbund und die Dinge, in: Das Werk: Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art 43, Nr. 9 (1956), S.269–272, hier: S.269.
- [15] Ebenda.
- [16] Ebenda.
- [17] Ders., Das photographische Portrait, in: Das Werk: Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art 30, Nr. 11 (1943), S.330–334.
- [18] Finsler, Hans. «Werner Bischof», In Wegleitung 216 des Kunstgewerbemuseums der Stadt Zürich, Ausstellung Werner Bischof (14.9.–27.10.1957), 5.–8. Zürich, 1957.
- [19] Ders., Über Edward Steichen, in: Du. Kulturelle Monatsschrift 22, Nr.1(1962), S.47–48, hier: S.48.
- [20] Hahn: Interview mit Thilo Koenig (2003), a.a.O. Transkript durch die Autorin.
- [21] Bauer: Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt, a.a.O., S.50.
- [22] Vgl. Gregory Bateson: Ökologie des Geistes: anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven, Frankfurt/M (Suhrkamp) 2017.
- [23] Ernst Bloch, Discussing Expressionism, in: Aesthetics and Politics, hg. v. Theodor W. Adorno et al., Radical Thinkers 13, London New York (Verso) 2007. S.16–27, hier: S.23.
- [24] James Stevens Curl, parti, in: A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture, Oxford (Oxford University Press) 2006, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198606789.001.0001/acref-9780198606789-e-3374?rskey=XUqRUE>. 21.01.2021. (Hervorh. im Original).
- [25] Hans-Georg Gadamer: Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen (Mohr Siebeck) 1990. S.271.
- [26] Finsler, Der Werkbund und die Dinge, a.a.O., S.269.
- [27] Jean-Luc Nancy: Die Lust an der Zeichnung, Wien (Passagen) 2011. S.16.
- [Abb. 1] Hans Finsler, Kunstgewerbeschule Zürich, 1943. Armin J. Haab. 1943 à Armin Haab/Foto-stiftung Schweiz.
- [Abb. 2] Analog Displaced. Florian Kech.©2020. Studentische fotografische Arbeit, die in einer experimentellen Auseinandersetzung mit der historischen Fotofachklasse Hans Finslers an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW entstanden ist.

Essay 7/9

Der Essay bewegt sich an den Schnittstellen von Wissenschaft und Kunst. Von beiden hat er etwas, und von beiden unterscheidet er sich. Wie die Wissenschaft verfolgt er ein Erkenntnisinteresse, und wie die Kunst erhebt er einen Anspruch auf ästhetische Autonomie. Der Essay folgt einem Prinzip, das Ästhetik und Epistemik genuin und performativ ineinander verschränkt.

Diese Verschränkung zeichnet sich nicht zuletzt dadurch aus, dass sie die Arbeitsteilung nach Kunst und Wissenschaft aufhebt. An die Stelle einer Demarkationslinie setzt das essayistische Prinzip vielfältige Argumentations- und Artikulationslinien, die sich aus sich selbst fortschreiben und zu epistemischen «Schönheitslinien» ausgestalten.

Das essayistische Prinzip ist ein dialektisches Verfahren, das seine ästhetischen und epistemischen Ansprüche in einer radikalen Gleichursprünglichkeit stellt. Es kann als ein Modus des ästhetischen Denkens beschrieben werden, der im Vollzug seiner Darstellung Wissen erzeugt. Es ist ein ästhetisches Denken, das über seine Materialien und Methoden nicht verfügt, sondern in und aus den Materialien und Prozessen heraus denkt. In einer berühmten Formulierung hat Theodor W. Adorno dieses Vorgehen als «methodisch unmethodisch» bezeichnet, da es kein Kontinuum der Operationen bilde, sondern eine Komposition von Momenten.

Als solches erzeugt dieses Vorgehen zwar offene Formen und ist nicht auf bestimmte Ressorts beschränkt, doch kann ihm ein Habitus des ästhetischen Denkens zugeschrieben werden, der schon in der Etymologie angezeigt ist. Das Wort *Essay* leitet sich her vom spätlateinischen *exagium*, das eine Form des «Wägens» im Sinne eines «Abwägens» oder «Erwägens» bezeichnet, und dieses wiederum stammt ab vom Verb *exigere* im Sinne eines «Ammessens», «Abwiegen», «Überlegens» oder «Prüfens». Das *exagium* lässt sich als begriffliches Pendant zum *experimentum* lesen, das seinerseits eine Form des «Versuchens», «Prüfens» und «Probierens» ist, sich aber eine experimentelle Versuchsanordnung vorschreibt und Informationen im Sinne von Daten gewinnt. Der *Essay* hingegen gewinnt weder Informationen noch Daten, sondern gelangt zu Ergebnissen, die immer auf ihre ästhetische Genese und Konstitution verwiesen bleiben. Er

behauptet selbstbewusst seine Einzigartigkeit und ist nicht auf die Wiederholbarkeit seiner Vorgehensweise angewiesen.

Dass sich der Essay nicht auf eine einheitliche Theorie, Methodik oder Typologie festlegen lässt, ist in der Forschung unbestritten. Die Beschäftigung mit dem Essay kann denn auch nicht primär der Frage nach dessen Gattungspoetik nachgehen, da sie sich durch lauter Abweichungen auszeichnet, sondern muss sich ihm als Phänomen nähern, in dem an die Stelle von Normativität und Systematik eine subjektgetriebene Tentativik rückt. Sie tappt nicht im Dunkeln, sondern weiß bestens Bescheid über die Räume, in denen sie sich bewegt. Als solche durchdringt das essayistische Prinzip etablierte literarische Formen ebenso, wie es im 20. Jahrhundert damit beginnt, im Zuge dieses Suchens und Versuchens die Grenzen von Literatur und Philosophie auszuweiten und zu überschreiten.

Der Essayismus entstammt zwar der Sprache, ist aber nicht auf ein bestimmtes Medium festgelegt oder angewiesen. Er kann sich ebenso im Medium des Textes wie des Bildes, des Klangs oder des Körpers artikulieren – und darüber hinaus. Offen bleibt jedoch die Frage nach den Bedingungen und den Beschreibbarkeiten seiner umgreifenden oder aber je eigenen Artikulations- und Argumentationsweisen unter dem Aspekt ihrer möglichen Vergleichbarkeit.

Wenn es also zutrifft, dass das essayistische Prinzip den traditionellen Begriff der Methode suspendiert – was tritt dann an dessen Stelle? Und inwieweit lässt es sich von seinen historischen und medialen Vollzügen überhaupt abstrahieren? In welchen Formen und Formaten vollzieht es sich? Gibt es rekurrente Modi der ästhetischen Komposition, die es erlauben, von einem essayistischen Prinzip als solchem zu sprechen? Oder auch nur Vergleichbarkeiten herzustellen?

Und falls es so ist, dass sich das essayistische Prinzip unter den jeweiligen historischen und medialen Bedingungen je anders artikuliert: Worin besteht dann die Vergleichbarkeit von literarischen, philosophischen, fotografischen, filmischen, klanglichen, performativen etc. Essays? Mit anderen Worten: Worin liegt die ubiquitäre Rede vom Essayistischen, die sich in den aktuellen ästhetischen Debatten

Wenn es also zutrifft, dass das essayistische Prinzip den traditionellen Begriff der Methode suspendiert – was tritt dann an dessen Stelle? Und inwieweit lässt es sich von seinen historischen und medialen Vollzügen überhaupt abstrahieren? In welchen Formen und Formaten vollzieht es sich? Gibt es rekurrente Modi der ästhetischen Komposition, die es erlauben, von einem essayistischen Prinzip als solchem zu sprechen? Oder auch nur Vergleichbarkeiten herzustellen?

und Diskursen weit über das Literarische und das Philosophische hinaus erstreckt, mit Blick auf die jeweiligen Felder begründet? Und falls es so etwas wie ein essayistisches Prinzip, das ja in sich schon nur terminologisch einen oxymoronhaften Charakter hat, gar nicht gibt oder geben kann: Wie lässt sich dann die ubiquitäre Rede vom Essayistischen rechtfertigen?

Festzuhalten ist, dass sich diese Rede unter der Hand längst etabliert hat. Essayistische Verfahren erfreuen sich in der zeitgenössischen Kunstproduktion größter Beliebtheit – sei es im Medium des Wortes, des Bildes, des Körpers oder des Klangs. Das Spektrum reicht von literarischen und philosophischen Essays über Foto-, Film- und Videoessays bis hin zu Performance- oder Soundessays. Die Vermutung liegt nahe, dass sich in dieser Konjunktur des Essayistischen, sofern damit nicht bloß eine aufmerksamkeitsökonomische Strategie verfolgt wird, ein epistemischer Anspruch der Künste ausformuliert, der im Kontext dessen gesehen werden kann, was im institutionellen und im förderpolitischen Rahmen unter dem Label einer Artistic Research läuft.

Die zeitgenössische Konjunktur des Essayistischen besitzt aber unklare Konturen und beruht auf einem unsicheren Fundament – was als Kritik formuliert allerdings sehr systematisch und eher unessayistisch klingt. Ungelöst bleibt indes die Frage, was denn diesen metaästhetischen Zusammenhang überhaupt stiftet und worin die Übertragbarkeit des essayistischen Prinzips von einem künstlerischen Feld auf das andere begründet ist.

Bei der Suche nach einer Antwort auf diese Fragen kann es weder um die Herausarbeitung einer Typologie noch einer Geisteshaltung gehen, wie es die Essayforschung in ihren früheren Stadien unternommen hat, schon gar nicht in überzeitlicher Hinsicht, sondern es muss um die Konturierung eines praktischen Modus des ästhetischen Denkens gehen, zugleich in historischer Fokussierung und in transmedialer Expansion.

Und es stellt sich die Frage nach den Grenzen der Übertragung: Wo wird die Übertragbarkeit von einem Feld auf das andere

überanspruch? Wann wird das Essayistische zu einer bloßen Setzung oder Behauptung? Ist jedes Medium potentiell offen für essayistische Verfahren? Und ist es auch dafür geeignet? – Das sind Fragen, denen sich eine zeitgemäße Essayforschung mit Blick auf die diskursiven Konjunkturen der Gegenwart und auf die verschiedenen Bereiche der Gegenwartskünste zu stellen hat.

Man wird diesen Fragen nicht beikommen, indem man sie aus einer allgemeinen ästhetischen Theorie abzuleiten versucht. Man kann sich ihnen nur stellen mit Blick auf konkrete Beispiele aus den unterschiedlichsten künstlerischen Feldern, Beispiele, die den Anspruch des Essayistischen explizit erheben und dabei offenlassen, inwieweit sie ihn theoretisch einholen. Es kann also im Folgenden nicht darum gehen, diese Fragen beantworten zu wollen, dazu sind sie zu weitreichend und zu tiefgreifend. Aber es soll darum gehen, sie an einem konkreten Beispiel zu diskutieren und einige Momente dessen zusammenzutragen, worin sich ein essayistisches Prinzip abzeichnen könnte.

Dafür eignet sich ein «Foto-Essay» mit dem Titel *Ich sehe immer Sommer*, den Saša Stanišić 2009 in der ZEIT veröffentlicht hat. Es handelt sich um eine Bildstrecke von 20 Fotografien, die Stanišić in einem Dorf in den bosnischen Bergen gemacht hat, einem Dorf, in dem zum Zeitpunkt der fotografischen Recherche nur noch 15 Menschen lebten, nicht mehr 100 wie vor dem Krieg auf dem Balkan.

Saša Stanišić ist nicht als Fotograf bekannt, sondern als Schriftsteller, der sich in den Romanen *Wie der Soldat das Grammophon repariert* (2006), *Vor dem Fest* (2014) und *Herkunft* (2019) mit literarischen Mitteln mit seiner Herkunft und seiner Vertreibung aus Bosnien und Herzegowina auseinandergesetzt hat. In seinem Foto-Essay *Ich sehe immer Sommer* verbleibt er im Themenkreis seines literarischen Schaffens, wählt dafür aber andere mediale Mittel – wobei offenbleibt, inwiefern sich darin sein ästhetisch-dokumentarischer Anspruch von demjenigen seiner literarischen Texte abhebt oder auch nur unterscheidet.

Die Bildstrecke kommt ohne Legenden aus. Der Foto-Essay setzt ganz auf die Autonomie der Bilder, die für sich selber sprechen

können und nicht durch Sprache erläutert werden müssen. Es gibt nur eine Ausnahme bei Foto Nr. 15, auf dem ein schmutziges, schiefes, rostiges Bett mit einer unförmigen Decke zu sehen ist (Abb. 1):



Darunter heißt es, mit Copyrightangabe des Autors: «Zwei schliefen hier. Unter welchen Träumen? Insekten schürfen den Holzboden aus.» Es ist eine Bildlegende, die über das Gezeigte hinausweist und in der fotografischen Gegenwart eine szenische Vergangenheit aufruft, die aus dem Bild höchstens in Spuren lesbar wird – zum Beispiel dadurch, dass man auf der Bettdecke die Abdrücke zweier Körper sehen könnte. Vielleicht sind auf dem Holzboden auch Insekten zu erkennen. Mit ihrer poetischen Kraft belegt die Bildlegende von Foto Nr. 15 im Modus der einmaligen Ausnahme aber nicht zuletzt einen Verzicht auf die vertrauten Mittel der literarischen Sprache, den der Autor Stanišić bei den restlichen Fotos seiner Bildstrecke geleistet hat.

Dass es sich bei seinem Foto-Essay um eine Bildstrecke handelt, ist in Hinblick auf ein essayistisches Prinzip allerdings von entscheidender Bedeutung. Als ein Merkmal des Foto-Essays kann gelten, dass er als eine Serie von Bildern angelegt ist und sich nicht auf eine einzelne Fotografie beschränkt. Der Foto-Essay scheint ein serielles Verfahren zu verfolgen, das seinen epistemischen Anspruch in der Abfolge und Reihenfolge mehrerer Bilder erhebt, mithin in der Komposition und Konstellation von Fotografien, die die Betrachter vor die Aufgabe stellen, darin Korrespondenzen und Resonanzen,

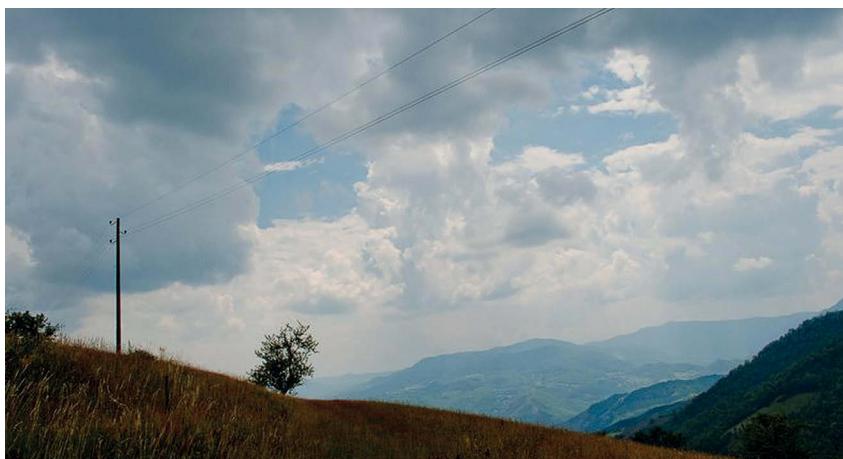
Kontinuitäten und Disruptionen, Imitationen und Transformationen ausfindig zu machen – in einer Technik der nachbarschaftlichen Reihung und wechselseitigen Spiegelung, die an Aby Warburgs Bilderatlas denken lässt. Man könnte sich im Sinne eines Gedankenexperiments fragen, ob ein Foto-Essay auch aus einer einzelnen Fotografie bestehen könnte und wie diese auszusehen hätte, um als essayistisch zu gelten. Sie müsste wohl auf nur einer Fotografie ein konstellatives Moment abbildbar machen, etwa dadurch, dass innerhalb eines Bildarrangements Segmente oder Elemente zueinander in Bezug gebracht werden, die gerade die Frage nach ihrer inneren Bezüglichkeit aufwerfen. Wie im Falle Stanišićs zeichnen sich Foto-Essays jedoch dadurch aus, dass sie auf eine Serialität und Prozessualität der Bilder setzen, die – zumeist ohne Legenden oder sonstige außerbildliche Hilfestellungen, abgesehen vom Titel – die innere Logik, Narrativik und Epistemik ihrer Abfolge zur Disposition stellen.

Auf den Fotos, die Stanišić von dem Dorf in den bosnischen Bergen gemacht hat, sind wiederkehrende Sujets zu erkennen: vor allem Menschen, Tiere, Landschaften und Maschinen. Und über ihnen allen steht der Tod, sichtbar in den Zeichen der Vergänglichkeit und der Beschädigung.

Es werden Menschen porträtiert, deren individuelles Schicksal wir nicht kennen und aus den Bildern höchstens zu erahnen versuchen können. Da ist der ältere Mann, der von einer losen Glühbirne beschienen wird und eine noch nicht angezündete Zigarette im Mund hat, ein Huhn in den Händen hält und freudig in die Kamera blickt. Wir begegnen ihm zweimal innerhalb der Bildstrecke, einmal auf dem ersten Bild und einmal auf dem zweitletzten, wo er auf einem Sofa sitzt, die Zigarette inzwischen angezündet hat und scharf an der Kamera vorbei blickt. Er ist die einzige Figur, die zweimal vorkommt und dem Foto-Essay eine Art Klammer gibt. Dann ist da das kleine Mädchen, das inmitten von erwachsenen Männern steht, die nur bis zu den Hüften sichtbar sind. Es blickt belustigt in die Kamera und hält sich an der Hose des einen Erwachsenen fest, während dieser umgekehrt das Mädchen neckisch an den Haaren zu ziehen scheint. Oder da ist die ältere Frau, die neben einem blauen Auto der Marke «YUGO» steht

und mit dem Arm eine ausladende Geste macht, um auf etwas zu zeigen oder etwas zu erklären. Auffallend ist, dass die jüngere und mittlere Generation fehlt – höchstens vertreten durch den Mann mit den kurzen schwarzen Haaren, der bei einer Festlichkeit auf einem Friedhof, umgeben von PET-Flaschen, Plastikbechern und Esswaren, die Hand auf einen Grabstein legt.

An reinen Landschaftsbildern finden sich in der Fotostrecke drei an der Zahl. Sie zeigen alle grüne, bewaldete Hügel, wohl Aussichten aus dem Dorf auf dessen Umland, und weisen auch sonst eine auffallende Gemeinsamkeit auf: Mitten durch die Bilder verlaufen Telefonkabel, also Verbindungslien, die nicht nur innerhalb des jeweiligen Bildes das Augenmerk auf eine Form des Austauschs richten, sondern auch zwischen den Bildern Korrespondenzen herstellen. Foto Nr. 20 zum Beispiel (Abb. 2):



In solch wiederkehrenden Momenten, die motivisch nicht sofort ins Auge fallen, sich aber durch die Bildstrecke hindurchziehen, erhält der Foto-Essay seinen inneren Zusammenhalt – abgesehen von der Einheit des Schauplatzes, von dem er handelt und an dem er spielt. Diese Einheit selber dient gleichsam als Rahmung, die eine innere Bezüglichkeit der Momente überhaupt erst gewährleistet.

Zu diesen wiederkehrenden Momenten gehört auch ein reiches Repertoire an Zeichen der Zerstörung und des Zerfalls. Am auffälligsten sind sicher die Kreuze und Grabsteine, denen wir auf den Fotos Nr. 10, 12 und 13 begegnen, aber zu ihnen gehören auch all die

Formen der Bedrängnis und Beschädigung, wie sie in ausrangierten oder ramponierten Maschinen lesbar werden: in der vollgestopften Garage, wo ein Auto unter dem Müll verschwindet, in der Waschmaschine, die selbst Schmutz angesetzt hat, oder im Ofen, der selber ausgebrannt ist. Auch die Tiere scheinen die Bedrängnis zu teilen, etwa die Schweine, die in einem verdreckten Stall wie tot am Boden liegen (Foto Nr. 4), oder die Katze, die sich zwischen zwei schmutzige Gummistiefel gelegt hat und von ihnen bildlich beinahe zertreten wird.



All diesen Fotos ist ihr historischer und geographischer Index nicht auf den ersten Blick ablesbar. Es gibt aber in der Fotostrecke ein Bild, in dem der größere zeitgeschichtliche Kontext des Foto-Essays nur zu deutlich aufblitzt. Es zeigt die Aufnahme einer Wohnzimmerwand mit vielen Schränken und in der Mitte einem Fernseher sowie zwei großen Porträtfotografien von Ratko Mladić und Radovan Karadžić, den beiden Kriegstreibern des Bosnienkriegs (Foto Nr. 18, Abb. 4). Dort, wo der Foto-Essay selbstreflexiv wird und Fotos auf dem Foto zeigt, gibt er das explizite Signal, in welchen historischen Umständen er zu verorten ist. Und es sind nicht die einzigen Porträtfotografien, die in Stanišićs Foto-Essay vorkommen: Auf den Fotos Nr. 10 und 13 sind Grabsteine zu sehen von Ehepaaren, die je einzeln mit kleinen runden Porträtfotos auf dem Stein selber abgebildet sind. Sie sind keine Toten des Bosnienkriegs und also keine Opfer von Karadžić und Mladić, und dennoch stellen diese Paarungen von Porträts innerhalb der Bildstrecke ein feines Beziehungsnetz her, wie es vielleicht nur ein

Man muss solche Momente zusammentragen und einerseits in ihrer inneren Bezüglichkeit und andererseits in ihren medialen Bedingungen denken lernen, will man so etwas wie ein essayistisches Prinzip im Sinne eines Modus des ästhetischen Denkens herausarbeiten. Wenn überhaupt von einer argumentativen Struktur die Rede sein kann, so muss der Begriff der Struktur in einer möglichst variablen, gar volatilen Form gedacht werden, die auch Struktureme wie Assoziation, Deviation, Disruption oder Rekursion einschließt.

essayistisches Verfahren zu leisten vermag, das den Verweis der Bilder aufeinander mehr vorführt als erläutert.



Es sind also Momente auf den verschiedensten Ebenen in Stanišićs Foto-Essay, die ihn als essayistische Arbeit ausweisen und lesbar machen in Hinsicht auf so etwas wie ein essayistisches Prinzip. Zumeist sind es Momente, die nicht auffällig sind und schon gar nicht aufdringlich werden und eine argumentative Struktur herausstellen würden, der das essayistische Verfahren sich verpflichtet hätte. Vielmehr sind es dezente Momente, die sich erst bei näherer Betrachtung zeigen und bei genauerer Überlegung erschließen bzw. epistemisch aufschließen. Man muss solche Momente zusammentragen und einerseits in ihrer inneren Bezüglichkeit und andererseits in ihren medialen Bedingungen denken lernen, will man so etwas wie ein essayistisches Prinzip im Sinne eines Modus des ästhetischen Denkens herausarbeiten. Wenn überhaupt von einer argumentativen Struktur die Rede sein kann, so muss der Begriff der Struktur in einer möglichst variablen, gar volatilen Form gedacht werden, die auch Struktureme wie Assoziation, Deviation, Disruption oder Rekursion einschließt.

In metaästhetischer Perspektive bedeutet dies natürlich nicht, dass immer und überall dieselben oder auch nur vergleichbare Momente beobachtbar sein müssten und sich das essayistische Verfahren auf ein Set an bestimmten Momenten festlegen ließe, seien sie auch noch so abstrakt konzipiert. Aber es bedeutet, die Aufmerksamkeit und die Wahrnehmung darauf hin zu schärfen, welcher Momente sich ein als

«essayistisch» ausgewiesenes Werk in seinem jeweiligen Medium bedient, um einen epistemischen Anspruch zu transportieren und mit ästhetischen Mitteln zu artikulieren. Nur wenn sich solche Momente identifizieren und in ihren epistemischen Konsequenzen adressieren lassen, kann von einem essayistischen Verfahren die Rede sein.

Am Beispiel des Foto-Essays von Saša Stanišić lassen sich einige dieser Momente benennen, die hier im Medium der fotografischen Bildlichkeit sichtbar werden, aber eine solche Übertragbarkeit besitzen, dass sie auch in anderen medialen Vollzügen vorstellbar sind – im besonderen Fall von Stanišić auch in seinem angestammten Medium des literarischen Textes. Ein Moment ist die Prozessualität und Serialität der Bilder, die in ihrer Abfolge eine narrative, deskriptive und/oder argumentative Struktur erzeugen. Erst in dieser Abfolge werden auch die Lücken überhaupt erst sichtbar, die vielleicht gerade das entscheidende Moment eines essayistischen Verfahrens bilden – im vorliegenden Fall namentlich das Fehlen der jüngeren und mittleren Generation. Ein anderes Moment sind die Referenzen und Korrespondenzen, wie sie bei Stanišić etwa in den Kabeln erkennbar werden und in ihrer inneren Bezüglichkeit einen Bedeutungsüberschuss produzieren, der vom Essay nicht explizit ausformuliert werden muss. Und schließlich gehört das selbstreflexive Moment dazu, das unterschiedlichste Formen annehmen kann und sich bei Stanišić als Foto im Foto zeigt.

Es sind solche Momente, in denen das essayistische Prinzip nicht nur die eigene Verschränkung von Ästhetik und Epistemik postuliert und legitimiert, sondern in denen es auch eine thematische Setzung vollzieht, wie sie weder ein Titel noch eine Bildlegende zu leisten vermag. Es ist eine diskrete Setzung. Und vielleicht besteht genau in dieser Diskretion ein weiteres Merkmal des essayistischen Prinzips und ein Moment, das es als originären Modus des ästhetischen Denkens ausweist: dass es zeigt statt erklärt, in diesem Zeigen aber ein Erklären einschließt.

[Abb. 1–4] Stanišić, Saša (2009): »Ich sehe immer Sommer«. Foto-Essay.
In: Zeit online, 19. November 2009; online unter: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2009-11/bg-oskorusa> [zuletzt abgerufen am 19.08.2022].

Essay 8/9

Die seit 2007 an der Zürcher Tramhaltestelle Limmatplatz ausgestellte Installation Übertragung besteht aus 23 Szenen, in denen jeweils eine ritualisierte Form des Umgangs mit einem «aufgeladenen Ort» gezeigt wird.¹ Die Idee zum gemeinsam mit Antje Ehmann realisierten Projekt entstand bei einem Besuch des Vietnam Veterans Memorials in Washington D.C. und der Beobachtung des «wilden Ritualismus»,² der von den durchschnittlich zehntausend Besuchern pro Tag gepflegt wird. Farocki zufolge seien drei Verhaltensweisen besonders auffällig:

Viele berühren den Schriftzug eines Namens.

Viele pausen den Schriftzug eines Namens durch.

Viele legen kleine Geschenke am Fuße der Mauer ab.³

Die Gestaltung des Denkmals zielt auf keines dieser Rituale ab. Es gibt weder eine offizielle Auslegung, wie dieses Denkmal genutzt werden sollte, noch erklärende Tafeln, die gewisse Verhaltensregeln nahelegen. Die Rituale ergaben sich einzig aus dem täglichen Gebrauch des Denkmals. Mittlerweile hat sich ein festes Inventar an Verhaltensweisen etabliert, das in Reiseführern beschrieben wird und auf Briefmarken Darstellung findet. Übertragung handelt also nicht direkt von Denkmälern, Erinnerungsorten oder Skulpturen, sondern lenkt die Aufmerksamkeit «auf ihren Gebrauch und damit auf Traditionen und Techniken der Sinngebung.»⁴

Rituelle Handlungen bieten sich freilich für jenen ethnografischen Blick an, der bei unterschiedlichen Arbeiten Farockis immer wieder festgestellt wird.⁵ In seinem Abschiedsgruß an Farocki bemerkt Helmut Färber, wie dieser in «seiner eigenen Zivilisation als Ethnograph» forschte.⁶ Und auch Farocki selbst war sich der Nähe seiner Perspektive zu ethnografischen Verfahren bewusst. Nicht nur fühlte er sich mit Filmemachern wie Robert Gardner und der Tradition des Direct Cinema verbunden,⁷ sondern mit dem Titel seiner vielleicht berühmtesten Installation für die Documenta 08 Deep Play erinnert er auch auf ironische Weise an Clifford Geertz' Beschreibung der balinesischen Hahnenkämpfe. Dokumentiert wird jenes berüchtigte Endspiel der Fußballweltmeisterschaft 2006, zu dessen Ende hin sich Zinédine Zidane ein Denkmal der etwas anderen Art schuf.

Von außen betrachtet evozieren rituelle Handlungen Verwunderung, Befremden oder gar Komik. Wem das entsprechende Wissen fehlt, wird unmittelbar mit seinem Nichtwissen konfrontiert. So entsteht rasch ein Interesse daran, der eigentümlichen Handlung auf den Grund zu gehen, um sie nachvollziehen zu können. Für Uneingeweihte stellen Rituale aber nicht einfach Rätsel dar, die nach Erklärung verlangen. Man mag auf ein magisch-metonymisches Denken hinweisen, um das Ritual des Berührrens eines sakralen Gegenstandes zu plausibilisieren, die Handlung selbst erklärt sich dadurch jedoch kaum.⁸

Beim Versuch, Rituale zu erklären, läuft man mit den Worten Ludwig Wittgensteins stets Gefahr, Gebräuche plausibel zu machen für Menschen, «die so ähnlich denken» wie man selbst.⁹ In seinen Bemerkungen über Frazers «The Golden Bough» versucht er aufzuzeigen, weshalb Frazers Versuch, fremde Gebräuche zu erklären, gründlich misslingt. Frazer nimmt sich vor, eine darwinistische Entwicklung in der Genese der Menschheit aufzuzeigen, deren Glauben an Magie zunächst von Religion und schließlich von den Wissenschaften abgelöst wird. Dabei stellt er die fremden Rituale als «Irrtümer» und «Dummheiten» dar. Er ist, Wittgenstein zufolge, nicht im Stande, «ein anderes Leben zu begreifen, als das englische seiner Zeit!»¹⁰ «Seine Erklärungen der primitiven Gebräuche», so schließt Wittgenstein seine Kritik, «sind viel roher, als der Sinn dieser Gebräuche selbst.»¹¹

Magische und religiöse Handlungen lassen sich nicht im positivistischen Sinne erklären, da sie nicht auf einer Logik des Wahren oder Falschen gründen. Da ihnen «keine Meinung zu Grunde» liegt, gibt es keinen Irrtum, mit dem aufgeräumt werden könnte.¹² Anders als in einem wissenschaftlich-theoretischen Diskurs kommt es auf den Wahrheitswert nicht an, «sondern nur auf die Funktion im Zusammenhang religiösen Handelns.»¹³ Wie Clifford Geertz bemerkt, sind Rituale für Teilnehmende «not only models of what they believe, but also models for the believing of it.»¹⁴ Diese genuin in der Performanz enthaltene Bedeutung des Rituals lässt sich ganz unabhängig von der Art der Vermittlung unmöglich übertragen.¹⁵

Trotz dieser Unmöglichkeit behauptet Geertz, dass das Ritual resp. die kulturelle Performance einen privilegierten Blick auf

eine Kultur erlaube.¹⁶ Rituale sind offenkundig nicht nur für Ritualteilnehmende bedeutungsvoll, sondern interessieren auch aus der Warte des unbeteiligten Beobachters. Wie Catherine Bell zeigt, darf diese beobachtende Position, die sich im Unterschied zum handelnden Ritualteilnehmer gerne als rein denkend begreift, aber nicht einfach als neutral verstanden werden. Vielmehr vollziehen Ethnologen wie Geertz mit ihren Arbeiten selbst eine Form der kulturellen Performance, «um beides zu erreichen, unsere Verschiedenheit vom und unseren Zugang zum ‹Anderen›».¹⁷ Damit löst sich die Unterscheidung zwischen Denken und Handeln auf, auf der der Ritualbegriff letztlich fußt. «Die wissenschaftliche Ritualforschung», fassen Andréa Balliger und David Krieger zusammen, wird «zur performativen Darstellung der westlichen Form des Wissens.»¹⁸ Dieser Auffassung zufolge läge die Funktion solcher Wissenschaft also auch darin, implizit eine bestimmte Auffassung der Welt zu konstruieren und zu perpetuieren.

Wenn nun die Funktion der Wissenschaft wesentlich als kulturelle Performance verstanden wird, die mittels eingeführter Unterscheidungen Ordnungen schafft und diese über Generationen stabilisiert, so läuft sie stets Gefahr, sich mit Blick auf mögliche Erkenntnisse als Institution in die Quere zu kommen. Denn im gesellschaftlichen Gefüge übernimmt sie nicht nur eine epistemische, sondern auch eine performative Funktion: Indem sie die Koordinaten für das Verständnis komplexer Zusammenhänge schafft, gebärdet sie sich auch – zumindest mittelfristig – als Hüterin einer bestimmten Episteme.

Eine handwerkliche Epistemologie

Wie aber lassen sich Rituale darstellen, ohne in die nun beschriebene Falle zu tappen? Ziel einer vergleichenden Untersuchung sollte es nach Wittgenstein sein, «durch die Gruppierung des Tatsachenmaterials allein» eine «übersichtliche Darstellung» zu erreichen.¹⁹ Wittgenstein weist mit Emphase immer wieder darauf hin, dass die Gebräuche nur beschrieben werden können und dass sie so beschrieben werden müssen, dass die Zusammenhänge ersichtlich werden. Die «hypothetischen Zwischenglieder» sollen aber nichts anderes leisten, «als die Aufmerksamkeit auf die Ähnlichkeit, den Zusammenhang, der Tatsachen lenken.»²⁰ So lasse sich das Auge für formale

Zusammenhänge schärfen, ohne Hypothesen etwa zur Entstehung und Entwicklung des Rituals zu bilden.²¹

Mit keiner Erklärung lässt sich freilegen, so fährt Wittgenstein fort, was an den Ritualen Eindruck mache: «Die Befriedigung, die durch die Erklärung angestrebt wird, ergibt sich von selbst.»²² Als Beispiel nennt Wittgenstein die Geschichte vom Waldkönig Nemi, die von Frazer in einem Ton erzählt wird, «der zeigt, dass hier etwas Merkwürdiges und Furchtbare geschieht».²³ Wittgenstein zufolge sei in diesem Ton bereits die Antwort auf die Frage enthalten, warum es den finsteren Brauch um die Thronnachfolge gibt. Frazers Bestreben, Bräuche zu erklären, wird durch die Form des Erzählens hinfällig.²⁴

Farocki kommt mit seiner vergleichenden Installation der bei Wittgenstein vorgezeichneten ‹übersichtlichen Darstellung› erstaunlich nahe. In den 23 Szenen ergeben sich zahlreiche ‹Zwischenglieder›, etwa betreffend die Gestik der Hände, des Innehaltens oder des Berührens. Durch Wiederholungen und die daraus resultierenden Vergleiche schärft sich der Blick für formale Aspekte ritueller Praktiken. Weder in einer Szene noch in einem Zwischentitel wird je eine Erklärung angestrebt, die über die mit dem Ort verbundene Sage hinausginge.

Der Titel Übertragung ist wie viele Titel Farockis mehrdeutig. Zum einen klingt damit die mediale Übermittlung an, die einerseits über die Berührung der Hand, andererseits durch die Aufnahme der Kamera erfolgt. Zum anderen weist sie aber auch auf den Aspekt der metaphorischen Übertragung hin. Diese Mehrdeutigkeit überträgt sich unweigerlich wieder auf das zentrale Motiv der Installation. Die Berührung wird zum praktischen Modell einer genuinen Form von Übertragung, die unter dem Gesichtspunkt eben solcher Mehrdeutigkeit aufgefächert wird. Sie wird gleichzeitig zu einem poetologischen Modell einer Praxis, deren Erkenntnisweise dem theoretisierenden, d.h. visuellen (*theorein*: beobachten, betrachten, (an)schauen) Zugriff der Ethnologen eine taktile Alternative entgegenhält:

Man sagt zu Kindern, sie sollen nicht alles anfassen. Sie sollen lernen, die Aneignung mit Blicken zu vollziehen. Ich suchte

nach Orten, an denen Menschen eine körperliche Verbindung suchen, etwas anfassen, um zu begreifen, wie man auf Deutsch sagen kann.²⁵

Mit Blick auf die Tatsache, «dass das Kino kein Medium der Berührung ist», wie Farocki in *Der Ausdruck der Hände* selbst feststellt, wird sein anhaltendes Interesse an ihr umso auffälliger. Vielleicht sind sich sein Projekt des Essayfilms und die Berührung gar nicht so fremd, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Wenngleich die visuelle Wahrnehmung ungemein produktiver im Ausbilden epistemologischer Metaphern ist – man denke etwa ans Licht als Leitmetapher der Aufklärung –, so artikuliert sich im Begreifen und Begriff noch immer die Rolle der Hand in der onto- wie phylogenetischen Ausbildung von Rationalität. Paradoxe Weise lässt sich gerade in einem visuellen Medium besonders gut über diese taktile Form der Annäherung nachdenken, da sie leichter als die Anschauung in Szene gesetzt werden kann.

Dies mag zumindest vorläufig erklären, weshalb die Berührung und andere praktische Formen der Erkenntnis in Farockis Arbeit immer wieder auftauchen. In Produktionen wie *Leben BRD* (1990), *Die Bewerbung* (1997), *Die Schulung* (1987) und *Die Umschulung* (1994) dokumentiert Farocki didaktische Situationen, in denen der Lehrstoff weniger theoretisch als praktisch eingeübt wird. In der Darstellung von Proben, Übungen, Rollenspielen, Reenactments oder Simulationen zeigt sich die Notwendigkeit des praktischen Erlernens gewisser Fertigkeiten. Die Abläufe, Bewegungen und Reaktionen des Körpers können nur im wiederholten Vollzug der zu erlernenden Fertigkeit angeeignet werden. Diese sich ständig wiederholenden Lernsituationen erinnern in Farockis Darstellung unweigerlich an verblassste, nicht mehr als solche erkenntliche Rituale.

Analog dazu muss Farockis Interesse am handwerklichen Teil einer künstlerischen Praxis verstanden werden, wie sie sich im Porträt Georg K. Glaser, Schriftsteller und Schmied (1988) kristallisiert. Darin ist die Rede von «denkenden Händen», deren epistemische Bewegung mit Peter Sloterdijk gesprochen «auf der Grenze zwischen Fabrikation und Meditation angesiedelt ist».²⁶ Die geduldigen Wiederholungen des Körpers setzen ein Erkenntnispotential frei, dem sich

Farocki durch Wiederholung und Variation auch in seinen beobachtenden Filmen treu bleibt.

Dialektik der Berührung

Als haptische Aktion hat die Berührung teil an der epistemischen Dimension des Greifens, als Geste unterscheidet sie sich allerdings entscheidend davon. Wer begreift, der umschließt den Gegenstand, um ihn handhabbar zu machen. Erklärungen sind aufs Begreifen aus. Dabei gibt es keinen Zweifel über die Richtung des Austauschs, über das epistemische Gefälle zwischen Gegenstand und Akteur: Begreifen ist eine unilaterale Aktion. Berühren hingegen ist in mehrfacher Hinsicht dual: Nicht nur vereint die Berührung Aktivität (etwas berühren) mit Passivität (berührt werden), es verbindet Oberflächlichkeit und Beiläufigkeit mit Intimität. Eine Berührung zielt nach Jean-Luc Nancy weder auf Aneignung noch auf Hingabe, kennt weder Besitz noch Opfergabe, fordert keine Unterwerfung und keine Identifizierung.²⁷ Jemanden oder etwas zu berühren, impliziert das Vermögen einer Beziehung, die bei aller Anteilnahme nicht festhält und bindet, sondern im Gegenteil «die Freiheit des Anderen nicht nur nicht einschränkt, sondern überhaupt erst initiiert.»²⁸

Der Berührung liegt ein «Humainismus»²⁹ zugrunde, wie es Jacques Derrida in einem seiner typischen Wortspiele zum Ausdruck bringt, dessen Rationalitätsbegriff kein Rückzug des Geistes in eine Festung des Denkens bedeutet, sondern sich eine Verwundbarkeit des Körpers offenhält.³⁰ Es setzt dies eine Sensibilität frei, die im Zusammenhang mit Ritualen und dem Problem von deren Unübersetzbarkeit adäquater als das Begreifen scheint, da sie sich im Bewusstsein um die reziproke Wirkung eine Unvoreingenommenheit und Empfänglichkeit gegenüber dem Anderen, dem Gegenstand erhält.³¹ Trotz aller Nähe artikuliert sich in der Berührung also stets eine Distanz. Mit François Jullien gesprochen ließe sich diese vielleicht als Abstand (*écart*) bezeichnen.³² Dieser Abstand ist der entscheidende Aspekt jeglicher Auseinandersetzung mit dem Fremden, die unter dem Stern der Exploration und nicht der Identifikation stehen soll. Dabei geht es weniger ums Ausmachen von Differenzen und Unterschieden zwischen dem Eigenen und dem Fremden. Wenn diese Vergleichsarbeit lediglich das Ziel

verfolgte, das Wesen des einen vom anderen trennscharf abzugrenzen, so bliebe schließlich nichts anderes übrig, als «sich auf dieses in seiner Reinheit Erfasste zurückzuziehen».³³ Diesen Rückzug gilt es zu vermeiden, denn will Farocki eine nachhaltige Reflexion anstoßen. Stattdessen geht es mit der Wahrung eines Abstands ums Erzeugen einer «Spannung» zwischen dem Vergleichenden und dem Verglichenen:

Der eine hört nicht auf, sich im anderen zu entdecken, sich in der Gegenüberstellung sowohl zu erforschen als auch zu reflektieren. Will er sich selbst erkennen, bleibt er vom anderen abhängig und kann sich nicht auf das, was seine Identität wäre, zurückziehen. Durch die zwischen den beiden Termen hergestellte Entfernung hat die Distanz ein «Zwischen» zum Vorschein gebracht, und dieses Zwischen ist aktiv.³⁴

Weil dieses Zwischen aktiv ist, ist es so schwierig, sich ein Bild davon zu machen. Es konstituiert sich nicht aus festen Zuständen, sondern aus einem Spannungsfeld sich beobachtender Kräfte. Diese Dialektik bleibt nicht ohne Auswirkung auf die Möglichkeit der Erkenntnis. Wenn es nicht mehr darum geht, Zustände, Individualitäten oder Begriffe zu definieren, verliert ein hierarchisch-klassifizierendes Denken notwendig an Stellenwert. Stattdessen fordert die Wahrung von Abständen das Einüben eines vorsatzlosen Blicks. Diesem ist es nicht darum zu tun, sein Gegenüber durch Erklärungen be- und anzugreifen, sondern es berührend zu erfahren.

Profanierung

Teilen sich Farocki und die klassische Ethnologie eines Clifford Geertz ein Interesse an Ritualen als privilegierten Blick auf eine Kultur, so könnte die Position, aus der sich ihre Beobachtungen anstellen, kaum unterschiedlicher ausfallen. Als Teil einer gesellschaftlichen Institution agieren Akademiker immer auch als Hüter jener Episteme, die sie legitimiert. Nicht jede Theoretikerin wird aufgrund ihrer institutionellen Einbindung notwendig blind gegenüber den Strukturen, in die sie eingelassen ist – zugleich lässt sich ein möglicher Interessenkonflikt nicht einfach von der Hand weisen:

Weil dieses Zwischen aktiv ist, ist es so schwierig, sich ein Bild davon zu machen. Es konstituiert sich nicht aus festen Zuständen, sondern aus einem Spannungsfeld sich beobachtender Kräfte. Diese Dialektik bleibt nicht ohne Auswirkung auf die Möglichkeit der Erkenntnis. Wenn es nicht mehr darum geht, Zustände, Individualitäten oder Begriffe zu definieren, verliert ein hierarchisch-klassifizierendes Denken notwendig an Stellenwert. Stattdessen fordert die Wahrung von Abständen das Einüben eines vorsatzlosen Blicks. Diesem ist es nicht darum zu tun, sein Gegenüber durch Erklärungen behandeln und anzugreifen, sondern es berührend zu erfahren.

Es genügt der Ungleichheit nicht, respektiert zu werden, sie möchte beglaubigt und geliebt werden. Sie möchte erklärt werden. Jede Institution ist eine Erklärung der Gesellschaft, eine Inszenierung der Ungleichheit.³⁵

Selbst wenn sich eine akademische Disziplin auf die Fahnen schriebe, politisch zu werden und an ihrem eigenen Fundament zu kratzen, gäbe es damit nur umso mehr zu erklären. Farocki aber spricht weder im Namen einer Institution, noch gleicht er seine ästhetischen Kriterien auf eine Marktauglichkeit ab. Diese Unabhängigkeit erlaubt ihm die unerhörte Freiheit, seinen Arbeiten weder eine ästhetische noch eine epistemische Legitimation einschreiben zu müssen:

Der Auftraggeber, die Fernsehanstalt, nimmt [...] an, ich mache einen Film, der eine Kritik am Gegenstand übe, und der Inhaber oder Verwalter des gefilmten Gegenstandes nimmt an, mein Film sei für seine Sache eine Reklame. Ich versuche, weder das eine noch das andere zu machen. Nicht etwas zwischen beidem, sondern jenseits von beidem.³⁶

Kritik und Anerkennung sind in dieser Perspektive aufgehoben. Der Abstand zum Gegenstand dient nicht der Bewertung. Er räumt der Sache zunächst einmal lediglich den nötigen Platz ein. In der Reziprozität der Berührung scheint jener entscheidende Aspekt von Farockis Filmen auf, der die Distanz seiner theoretisierenden Haltung in eine Nähe zugleich zu verwandeln und den Logos des Vergleichens um das Pathos des Subjekts zu erweitern sucht.³⁷ Wenn sich «die Fähigkeit, sich theoretisch verhalten zu können, dadurch definiert, daß man über einer Sache seine eigenen Zwecke vergessen kann», so geht Farocki weiter:³⁸ Die eigenen Zwecke sollen von dieser Sache in Mitleidenschaft gezogen werden können. Dies ist der ethische Kern einer Vermittlungspraxis, die nicht auf eine ekstatische Selbstvergessenheit ihres Publikums abzielt, sondern ihr ekstatisches Moment in den Dienst einer medial induzierten Selbsterkenntnis stellt: eine aufklärerische Introspektion der Erkenntnis.

Der theoros, also die Figur, die dem heutigen Begriff der Theorie vorausgeht, bezeichnete im Griechischen einen Zuschauer von heiligen Festen der Götter, der anschließend davon Bericht erstattete. Er gewinnt allein durch seine Anwesenheit im ansonsten unzugänglichen, abgeschlossenen Raum seine «sakralrechtliche Auszeichnung, z.B. seine Unverletzlichkeit».⁴⁹ In anderen Worten bezieht er seine Legitimation weniger aus der Art und Weise seiner Vermittlung als dessen Gegenstand. Die nun vorgebrachten Aspekte von Farockis Inszenierung der rituellen Handlungen weisen jedoch in die genau gegenteilige Richtung. Mit Giorgio Agamben gesprochen, lässt sich hier «eine profane Ansteckung (contagio)» erkennen, «eine Berührung, die den Zauber entkräftet und dem Gebrauch zurückgibt, was das Heilige abgesondert und zu Stein gemacht hatte.»⁵⁰ Farocki bezieht seine Legitimation nicht aus einer Teilhabe am Heiligen, Abstrakten oder Allgemeinen, sondern aus der Restitution des vormals Abgesonderten. So vermag an dieser Sache schließlich aufzuscheinen, «was unsichtbar zu halten insgeheim deren objektiven Zweck ausmacht.»⁵¹

Denkt man sich Farockis Erkenntnisweise als Berührung, ist deren profanierende Funktion entscheidend: Indem eine Reflexion über ein vormals abgesondertes, d.h. durch ein beispielsweise magisch-religiöses Denken legitimiertes Verhalten provoziert wird, eröffnen sich neue Denkräume. Profanieren aber heißt «nicht einfach, die Absonderungen abschaffen und auslöschen, sondern lernen, einen neuen Gebrauch von ihnen zu machen, mit ihnen zu spielen.»⁵² Sofern dieser neue Gebrauch aus einer Berührung statt einem Begreifen hervorgeht, entspringt er aus einem Bewusstsein der Reziprozität und stößt bei aller Reflexion über das Andere immer auch eine Selbstreflexion an. Solche Reflexion berührt das Abgesonderte in sich, tastet die Selbstverständlichkeit ab, mit der wir unsere Realität navigieren, röhrt an die rituellen Praktiken in unserem Denken und Handeln, die uns täglich Sinn stiften.

-
- [1] Harun Farocki: Diskussionsprotokoll No. 26 zu Übertragung (32. Duisburger Filmwoche, 7. November 2008), S.2.
- [2] Ders.: Denkmal – Exposé für eine Installation von Harun Farocki, in: Kunst und Öffentlichkeit. Kritische Praxis der Kunst im Stadtraum Zürich, hg. von Christoph Schenker und Michael Hiltbrunner, Zürich (Hochschule für Gestaltung und Kunst) 2007, Bd. 2, S.90.
- [3] Ebenda.
- [4] Tim Zulauf: Zum Projekt von Harun Farocki, in: Kunst und Öffentlichkeit, a.a.O., S.97.
- [5] Stefan Reinecke: Das Leben, ein Test. Postindustrielle Arbeit in Filmen von Harun Farocki, in: Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki, hg. von Rolf Aurich, Konstanz (UVK Medien), S.263; Nicole Brenez: Harun Farocki and the Romantic Genesis of the Principle of Visual Critique, in: Harun Farocki: Against What? Against Whom? Hg. von Antje Ehmann und Kodwo Eshun, London (Koenig Books) 2009. S.135.
- [6] Helmut Färber: Etwas wird sichtbar, Cargo, Film, Medien, Kultur, No. 27 (2015), S.49.
- [7] Vgl. Volker Pantenburg: «Now that's Brecht at last!» Harun Farocki's Observational Films, in: Documentary across Disciplines, hg. von Erika Balsom und Hila Peleg, Cambridge Mass (MIT Press) 2016. S.158.
- [8] Farocki reflektiert diese Funktion der Berührung in seiner 1997 für den WDR produzierten Sendung *Der Ausdruck der Hände*, in der er die auffällige Inszenierung von Händen, die in Propagandafilmen des zweiten Weltkrieges Kriegsmaterial berühren, folgendes Zitat aus einem archäologischen Text gegenüberstellt: «Das Berühren als bloße Tastgebärde ist ursprünglich Zauberhandlung. Dies zeigt sich am Deutlichsten bei der ältesten Form des Eides, denn nur berührt, nicht angefasst oder ergriffen wird beim heidnischen, magischen Eidegegenstand, der verzaubert werden soll.»
- [9] Ludwig Wittgenstein: Bemerkungen über Frazers *The Golden Bough*, hg. von Rush Rhees, Synthese 17, Nr. 3 (1967), S.235.
- [10] Ebenda, S.237.
- [11] Ebenda, S.241.
- [12] Ebenda, S.236.
- [13] Marco Brusotti: Wittgenstein, Frazer und die <ethnologische Betrachtungsweise>, in: Über Wittgenstein, hg. v. James Conant, Wolfgang Kienzler, Stefan Majetschak, Volker Munz, Josef Rothhaupt, David Stern und Wilhelm Vossenkuhl, Berlin/Boston 2014. S.38.
- [14] Clifford Geertz: *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*, New York (Basic Books, Inc) 1973. S.114.
- [15] Jean-Luc Nancy geht zu Beginn seiner einflussreichen Studie über die Berührung auf die Kontingenz in Form einer «Erwählung» oder «Gnade» ein, um die Gleichnisse Jesus verstehen zu können: «Ihr aber seid selig, denn eure Augen sehen» sagt Jesus zu den Jüngern (Mt 13, 16); oder auch diese andere, mehrfach wiederholte Wendung: «Wer Ohren hat, der höre!» (Mt 13, 9). Das Gleichnis spricht nur zu dem, der es bereits verstanden hat, es zeigt nur denen, die bereits gesehen haben. Den anderen verbirgt es, was es zu sehen gibt und auch die Tatsache, dass es zu sehen gibt.» Jean-Luc Nancy: *Noli me tangere*, Zürich (Diaphanes) 2008. S.11.
- [16] Vgl. Geertz: *The Interpretation of Cultures*, a.a.O., S.113.
- [17] Catherine Bell: Ritualkonstruktion, in: *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*, hg. von Andréa Belliger und David J. Krieger, Wiesbaden (Verlag für Sozialwissenschaften), 3. Aufl., 2006. S.46.
- [18] Andréa Belliger und David J. Krieger: Einführung, in: *Ritualtheorien*, a.a.O., S.29.
- [19] Wittgenstein: Bemerkungen über Frazers *The Golden Bough*, a.a.O., S.241.
- [20] Ebenda.
- [21] Ebenda, S.242.
- [22] Ebenda, S.235.
- [23] Ebenda.
- [24] Auf der Ebene des Auditiven artikuliert Wittgenstein hier ein Prinzip, für das Aby Warburg mit seinem Bilderatlas auf der Ebene des Visuellen prototypisch steht: dass die propositionale und die sinnliche Auslegung in keinerlei epistemischen Hierarchie zueinander stehen. Vgl. Thomas Strässle: *Das essayistische Prinzip. Über Nutzen und Grenzen einer metaästhetischen Perspektive*. S.176 (in diesem Band).
- [25] Harun Farocki und Christa Blümlinger: *Ein ABC zum Essayfilm*, HaFI006, Berlin (Harun Farocki Institut & Motto Books) 2017. S.17f.

-
- [26] Peter Sloterdijk: Du mußt dein Leben ändern. Über Anthropotechnik, Frankfurt/M (Suhrkamp) 2008. S. 460.
- [27] Vgl. Nancy: *Noli me tangere*, a.a.O., S.66. Nancy ist hier einer Geste auf der Spur, die er mit dem Begriff der Berührung zu fassen sucht. Dass die Berührung in einem alltäglichen, praktischen Sinn durchaus auch problematische Begegnungen bezeichnen kann, wird damit nicht in Abrede gestellt.
- [28] Michael Mayer: Touché. Zu zwei Studien über die Bedeutung des Berührrens in den Werken Jacques Derridas und Jean-Luc Nancys, 2009, <https://literaturkritik.de/id/12976>. Die Berührung wäre danach eine Geste der Emanzipation. «*Mancipare*», die lateinische Wurzel des Wortes «Emanzipation» ist ein Begriff aus dem römischen Recht und bedeutet «verkaufen». Er zeigt in der Bildlichkeit der ergreifenden Hand (*manus*, lat. Hand) ein Privateigentum an, das in römischer Zeit auch für Sklaven geltend gemacht werden konnte. Demgegenüber bedeutet etwas oder jemanden zu emanzipieren, Georges Didi-Huberman zufolge, «jemanden an die Hand nehmen, um ihn in einen freien Bereich zu führen, in einen Raum der Freiheit, in dem niemand irgendjemandes «Besitz» ist.» Georges Didi-Huberman: Remontagen der erlittenen Zeit. Das Auge der Geschichte II, München (Fink) 2014. S.154.
- [29] Jacques Derrida: Berühren. Jean-Luc Nancy, Berlin (Brinkmann & Bose) 2007. S.197.
- [30] Vgl. Michael Mayer: Humanismus im Widerstreit. Versuch über Passibilität, München (Fink) 2012. S. 90.
- [31] Die Passivität der Berührbarkeit ist nicht das Gegenteil der aktiven Berührung, sondern, wie Michael Mayer es ausdrückt, deren «Nacht- oder Schattenseite» resp. «Kehrseite» und er schlägt vor, «diese vor-oppositionelle, nicht-binäre «Passivität» mit dem Begriff der Passibilität zu kennzeichnen.» Ebenda, S.14.
- [32] François Jullien: Es gibt keine kulturelle Identität. Wir verteidigen die Ressourcen einer Kultur, übers. von Erwin Landrichter, Berlin (Suhrkamp) 2017. S.35ff.
- [33] Ebenda, S.40.
- [34] Ebenda.
- [35] Jacques Rancière: Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation, übers. von Richard Steurer, Wien (Passagen) 2007. S.123.
- [36] Harun Farocki: Eine Rede über zwei Filme, in Zelluloid Nr. 27, Köln (1988), S. 24.
- [37] Vgl. Didi-Huberman: Remontagen der erlittenen Zeit, a.a.O., S. 219.
- [38] Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Bd. 1, Gesammelte Werke Tübingen (Mohr Siebeck) 1999. S.129.
- [39] Ebenda.
- [40] Giorgio Agamben: Lob der Profanierung, in: Profanierungen, Frankfurt/M (Suhrkamp) 2005. S.71.
- [41] Theodor W. Adorno: Der Essay als Form, in: ders.: Noten zur Literatur, Frankfurt/M (Suhrkamp) 1958. S. 49.
- [42] Agamben: Lob der Profanierung, a.a.O., S. 85.

Essay 9/9

Die dänische TV-Serie «Herrens Veje»¹ beginnt mit einem Intro (Vorspann), das sich in Form eines per Kamera gedrehten Videos artikuliert, dem die Zeitangabe 15. Juni 1995 zugeordnet ist. Die Brüder Christian und August spielen eine Beerdigung am sommerlichen Ostseestrand, Christian (mit Halskrause) spielt den Pfarrer, August den Toten – und August filmt. Er rennt zum Ferienhaus der Familie Krogh, ruft nach Mutter und Vater und begibt sich vorsichtig in das obere Stockwerk, nachdem er eine Stimme gehört hat, deren Träger er nicht sofort identifizieren kann.

Michel Chion hat in seiner gründlichen Untersuchung zu den Überschneidungen von akustischer und visueller Wahrnehmung und ihrer kinematographischen Verschränkung (und Rezeption) das akusmatische Hören herausgestellt, das an eine Situation gebunden ist, «in der jemand einen Klang hört ohne den Klangerzeuger zu sehen.»² Bereits hier arbeitet die Serie mit ästhetischen Elementen des Unheimlichen, indem sie die Stimme, ihren Klang und ihre Prosodie vom (menschlichen) Körper ihrer Artikulation trennt. «Das Akusmatische erlaubt dem Klang eine echte Entfaltung all seiner Dimensionen»³ und verstellt der Figur, die hört, zunächst die Auflösung, also das Bild, das den Klang identifizierbar macht.

Schnell begreift August in der geschilderten Szene aber, dass es sich um seinen Großvater handeln muss, der unter einem Kruzifix und neben einer aufgeschlagenen Bibel sitzend in einer (ihm?) fremden Sprache (Hebräisch, Aramäisch) betet, meditiert, Gott anruft. Zuschauerinnen und Zuschauer sehen erst das Kruzifix, dann den Großvater durch den subjektiven Blick von Augests Hand-Kamera, die die Szene filmt. Die Serie schneidet in die Frontale und zeigt August mit gesenkter Kamera, bis sein Vater Johannes (Lars Mikkelsen) kommt, ihn aus dem Zimmer zerrt und den Sohn bittet, das zu vergessen, was er «gesehen» hat. Interessanterweise pointiert der filmische discours an dieser Stelle das Sehen, nicht das Hören. Das mag der Übersetzung vom Dänischen ins Deutsche geschuldet sein, ist aber insofern vielleicht auch nicht zentral, als dieses Intro das eigentliche Thema der Serie signifikant akzentuiert: die auf die Figuren der Kopenhagener Pfarrersfamilie Krogh verteilten kritischen Positionen um den Konflikt eines tief empfundenen und gelebten evangelischen Glaubens

und dessen angemessene wie unangemessene Performanz in Gebet, Predigt und gemeinschaftlicher und gemeindlicher Kommunikation.

Johannes Krogh verbietet seinem Sohn, dem späteren Militärpfarrer August, die Erinnerung an dieses Erlebnis und markiert damit seine Opposition zur Zungenrede des Vaters. Der Schock väterlicher und großväterlicher Glossolalie setzt in der Serie den Beginn einer Reihe von Verdrängungen in Gang, die einen metonymischen Rhythmus provozieren und im weiteren Verlauf der ersten zehn Episoden zunehmend in (Bild-)Metaphern verdichtet werden. Dieses filmische Verfahren ist auf der Ebene von histoire und discours nicht nur psychoanalytisch grundiert, sondern sucht in der finalen Zungenrede von August während eines Pfingstgottesdienstes in Anwesenheit der Kopenhagener Bischofin (in der 10. Episode) das Andere der Krogh'schen Genealogie und ihrer maskulinen pastoralen Filiation (seit neun Generationen) in Ton und Bild festzuhalten. An Pfingsten, dem Fest der Kirche und ihrer Gründung, unterricht und zäsuriert August das von der Bischofin gesprochene Glaubensbekenntnis, indem er anders redet, in Zungen spricht. Das Kommen des Heiligen Geistes und dessen Verbleib in der Kirche inszeniert die TV-Serie als ein Ereignis, das die Kritik an der etablierten Kopenhagener Amtskirche und ihrer gouvernementalen Praxis und gemeindlichen Administration nur hervortreibt.

Sympathisierte Johannes mit der Zungenrede seines Vaters, die dieser nicht öffentlich machte? Warum ist August in Episode 10 «gesegnet», noch bevor ihn sein Vater in Zungen reden hört? Augusts Sprachengebet (Arabisch, Hebräisch) am Ende der ersten Staffel ist in einen Rahmen ambivalenter und kritischer Beurteilung durch die Figuren gespannt: zunächst durch seine Frau, eine Ärztin, die ihn nach seinem Kriegstrauma pathologisiert. Dann natürlich durch die schroffe Reaktion der Bischofin (Laura Bro), die im Gottesdienst «Rituale möchte und keinen Geist» (August). Die Mehrheit der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter in Johannes' Gemeindebüro sind ebenso erschrocken wie abwehrend («Was heute geschehen ist, war fehl am Platz, Kontakt oder nicht, Zungenrede hat nirgendwo etwas zu suchen»). Nur Johannes («Es wurde einmal als Sklavengabe betrachtet, direkten Kontakt zu haben.») erkennt im charismatischen

Auftritt seines Sohnes das Rätsel des protestantischen Glaubens und die Möglichkeiten, ihn im Medium einer enigmatischen Performance zu artikulieren («Es ist verrückt, richtig? Unbegreiflich, zu viele Gefühle, rätselhaft»). August übergibt Talar und Halskrause der Bischofin und kündigt seinen Dienst auf. Die Apostelgeschichte (I.2) thematisiert den Zusammenhang zwischen Zungenrede und Predigt an Pfingsten:

Und als der Tag Pfingsten erfüllt war, waren sie alle beieinander an einem Ort. Und es geschah plötzlich ein Brausen vom Himmel wie eines gewaltigen Windes und erfüllte das ganze Haus, da sie saßen. Und es erschienen ihnen Zungen, zerteilt wie von Feuer; und er setzte sich auf einen jeglichen unter ihnen, und sie wurden alle voll des heiligen Geistes und fingen an zu predigen in andern Zungen, wie der Geist ihnen gab auszusprechen.⁴

Und Paulus distanziert sich im ersten Korintherbrief von der Glossolalie und begründet damit die Skepsis, Ambivalenz und Kritik der Theologie: Die Zungenrede ist «ein Phänomen, das zu vorsichtiger Beurteilung einlädt.»⁵ Denn zunächst markiert die apostolische Glossolalie die «Fremdsprachenkompetenz»⁶ der Jünger, später driftet sie in die Diskurse neuzeitlicher und moderner Besessenheit ab (Ekstase, Wahnsinn, Hysterie) und ist mit massiven Zweifeln an ihrer ‹Echtheit› verbunden. Denn beim «Sprachenreden handelt es sich um die von Gott durch seinen Geist geschenkte Fähigkeit, eine Fremdsprache – ohne sie zu lernen – einwandfrei zu beherrschen»,⁷ so Roger Liebi, der das Sprachenreden in der Bibel von aktuellen Phänomenen des Zungenredens in Pfingstlich-Charismatischen Bewegungen abgrenzt.

Die zehn Episoden der ersten Staffel von «Herrens Veje» sind signifikant durch ein Phänomen eingerahmt, das in der frühchristlichen (pfingst-)gemeindlichen Praxis die Verschiedenheit der Mitglieder im Medium der Heteroglossien zu einer Kirche formte, in der Gegenwart der TV-Serie aber ins dramaturgische Zentrum der Zuspitzung ihrer dringlichsten Frage- und Themenstellungen gerät: Was bedeutet es heute, eine evangelische Christin, ein evangelischer Christ, ein

angesichts zunehmender (Kopenhagener) Kirchenaustritte überzeugender und auch charismatischer Pastor zu sein, der – homiletisch versiert – das Private im Politischen und das Politische im Privaten erkennt und es so uneitel wie pointiert in seine Predigten zu integrieren wie an Fragen des Glaubens heranzuführen versteht? Die Figur Johannes Krogh gibt auf viele dieser Fragen klare Antworten: Er ist überzeugter Christ, rhetorisch brillant, aber mit einer an die Pfarrerfiguren in den Filmen Ingmar Bergmans (z.B. Bischof Edvard Vergérus in *Fanny och Alexander*, 1982) erinnernden Härte und Aggressivität ausgezeichnet, die seine Figur an die Grenzen familialer und sozialer Verabredungen treibt. Johannes betrügt seine Frau Elisabeth (Anna Eleonora Jörgensen), entzieht seinem Sohn Christian (Simon Sears) die väterliche Liebe, nachdem dieser sein Theologie-Studium auf- und den Zwang des Vaters nach patriarchaler Konsequenz abgebrochen hat. Seine Konkurrentin in der Bewerbung um das Kopenhagener Bischofsamt, der er aufgrund anti-muslimischer Affekte schließlich unterliegt, verachtet er: Während eines Gottesdienstes in Kopenhagens Domkirche – Johannes ist volltrunken – erscheint sie ihm als Teufelin. Einzig August, der jüngere Sohn (Morten Hee Andersen) und Militärpfarrer, der im Glauben, einen Sprengstoffattentäter vor sich zu haben, eine muslimische Zivilistin vor den Augen ihres Sohnes erschießt, obwohl er als Pfarrer nicht zur Waffe greifen musste, genießt die liebende Aufmerksamkeit des Vaters. Die erschossene Muslima erscheint August im Traum, er schlafst nicht mehr, nimmt Medikamente und entwickelt sich zu einer Pfarrers-Figur, die ihre seelsorgerischen und gemeindlichen Aufgaben (Kirchenasyl) kirchlich und rechtlich radikal überschreitet.

Die TV-Serie von Adam Price, Karina Dam und Paul Berg (alle Drehbuch) inszeniert Augsts finale Zungenrede deshalb auch konsequent ambivalent: als tragisches Ergebnis eines Kriegs-Traumas, unter dessen Folgen August verzweifelt und bis an die Grenzen körperlicher Auszehrung leidet. Und als enigmatisches und charismatisches Glaubens-Zeugnis, das die Exklusion aus der Amtskirche, aber die Inklusion in die komplexe Begehrenstruktur des Vaters nach einer ‹echten› und wahrhaften geistigen Erfüllung durch Gott bedeutet, die in der pastoralen Profession wie in ihrer Transgression gipfelt. Diese

auch ästhetisch radikal inszenierte Wiederbegegnung mit August als «gesegnetem» Sohn und Pfarrer in einer Szene in psychedelischen Farben und trancegleichem Sound führt gleichzeitig die Neu-Begegnung mit seinem Vater vor: Johannes sieht seinen (toten) Vater auf sich zukommen, den Vater, der im Intro das Objekte, das Fremde, den mystischen Untergrund des protestantischen Glaubens intoniert hatte. (Groß-)Vater und Sohn schließen Johannes in dieser Weise ein, und Drehbuch und Regie bemühen sich stark, dieses Objekte christlichen Glaubens nicht differenzierend zu diskutieren (in der Spanne von Sprachenwunder und Zungenrede), sondern als möglichen anderen ‹Einstieg› (und Ausstieg) in den Glauben und seine kirchengemeindliche Organisation auszubuchstabieren.

Anders gesagt: Die TV-Serie, deren Thematik stark um Fragen der Homiletik und damit um die rhetorische, performative und semantische Attraktivität von Predigt kreist, setzt die Zungenrede diegetisch zur mehrpoligen Beurteilung und Kritik aus, drängt sie aber metadiegetisch auf den ersten Platz im Wettbewerb um die ästhetische Attraktivität von TV-Serien. Auf der Ebene der Diegese stirbt August am Ende der zehnten Staffel auf einer Straße, nachdem er im Kornfeld gegenüber die getötete Frau zu sehen glaubt und dabei von einem Kraftwagen überrollt wird (vor den Augen seines Bruders). Metadiegetisch aber glaubt die Serie in der Inszenierung einer biblisch verbürgten, das Charisma nicht nur des Pfingstwunders bezeugenden Performance, die als Zungenrede in der histoire das Objekte der Kirche ist, an eine Attraktivitätssteigerung des evangelischen Glaubens.

Der filmische discours, seine genuine medienästhetische Technik des Schnitts, des Montierens von Take zu Take, von Shot zu Shot, verfährt selbst häufig «in Zungen redend»: Mal verwendet er die akustische Klammer, also das akustische Verklammern von Schnitt zu Schnitt, von Sequenz zu Sequenz, um die inhaltliche Verzahnung der Szenen auszustellen. Und mal legt er die Sprechakte einzelner Figuren auf die Zungen oder in die Münder der Figuren, die einer Sequenz zugehören, die der dann folgenden inhaltlich vorausgeht. Und unterbricht damit die Mechanik der akustischen Klammer.

Der filmische discours, seine genuine medienästhetische Technik des Schnitts, des Montierens von Take zu Take, von Shot zu Shot, verfährt selbst häufig «in Zungen redend»: Mal verwendet er die akustische Klammer, also das akustische Verklammern von Schnitt zu Schnitt, von Sequenz zu Sequenz, um die inhaltliche Verzahnung der Szenen auszustellen. Und mal legt er die Sprechakte einzelner Figuren auf die Zungen oder in die Münden der Figuren, die einer Sequenz zugehören, die der dann folgenden inhaltlich vorausgeht. Und unterricht damit die Mechanik der akustischen Klammer.

Wir sehen also Figuren, die von anderen aus den darauffolgenden Sequenzen ‹besprochen› werden. So steht Elisabeth am Küchenfenster und beobachtet ihren Mann beim Flirt mit der Gärtnerin der Probstei, mit der er ein Verhältnis eingegangen ist. Noch während Elisabeth das sieht, schneidet die Serie akustisch in die folgende Sequenz und wir hören Johannes die ersten Worte seiner Weihnachtspredigt zu den Mitarbeitenden sprechen: «Was ist Gottes großer Plan für uns? Ich ...» (Schnitt). Das ist – wie oft in der Serie – neben der Ästhetik des Unterbrechens semantischer Folgerichtigkeit durch akustisches Verklammern ein Kommentar zur Homiletik, die in «Herrens Veje» thematisch ist. Die Serie als Ganze mit ihrer auf den ersten Blick komplexen, dann aber ziemlich klaren Handlungsstruktur, in deren Mittelpunkt die Familie Krogh steht, ist eine einzige Predigt. Sie ist insofern eine Predigt, als sie alle aktuellen und kritischen gesellschaftlichen, globalen und sozialen Fragen (Was ist Familie? Was ist Ehe? Was bedeutet Verantwortung im Krieg?) an die Grundkonstanten evangelischen Glaubens koppelt – und dabei manchmal selbst «in Zungen redet».

Den Film als dramaturgischen Ausgangspunkt für die rhetorische Gestaltung einer Predigt heranzuziehen, ist umfassend empfohlen und ebenso untersucht worden.⁸ «Die Filmkunst als eine Zeitkunst, die nicht unwesentliche Teile ihrer Inszenierungstechnik aus den Quellen der Bibel schöpft, bewahrt nämlich ein Wissen»⁹ um das der Kommunikation inhärente performative Potential. Für Thomas Erne hat der Film gar «als Medium den Horizont und die Aufgabenstellung der Predigt grundlegend verändert».¹⁰ Eine TV-Serie (ob gestreamt oder nicht) ist aber kein Film; eine Serie gehorcht anderen Gesetzen. Gerade Fernsehen im Streaming-Format erzählt nicht linear, nicht vertikal, sondern horizontal: Die einzelnen zehn Folgen der ersten Staffel von «Herrens Veje» dramatisieren nicht die Lösung eines Problems, sondern dessen Zerstreuung ad infinitum – oft über eine ganze Staffel oder die Serie selbst hinweg.

Die zweite Staffel mit weiteren zehn Folgen ist 2020 gezeigt worden. Natürlich offeriert serielles Erzählen dramaturgische Optionen zur Gestaltung einer Predigt. Bis zu dem extremen Punkt, an dem TV-Streaming-Formate das Verhalten der Zuschauerinnen und

Zuschauer mit Algorithmen auswerten und daraus Empfehlungen ableiten, die in die narrative Dramaturgie der (nächsten) Serie eingewoben werden.¹¹ Das kann hier aber nicht von Interesse sein. Das Besondere an «Herrens Veje» ist vielmehr die Fokussierung auf die Pfarrfamilie selbst, auf Vater (Johannes) und Sohn (August), die als Pastoren beide mit der Herausforderung, attraktiv und empathisch predigen zu wollen, konfrontiert sind. Ausgerechnet die Figuren, deren Studium und Ausbildung zum Pfarrer homiletische Fragestellungen signifikant adressiert haben, scheitern je unterschiedlich im Akt des Predigens selbst. Johannes überschreitet – meist alkoholisiert – die Grenzen des guten Geschmacks und wird beleidigend, während er predigt; und August redet in Zungen, was nicht den Postulaten einer aufgeklärten Theologie und Kirche entspricht. Genau an dieser Stelle springt die Metaebene des discours der Serie ein und verlegt die Leerstellen homiletischer Expertise von den Figuren auf die Dramaturgie der ganzen TV-Ästhetik.

Anders gesagt: Die beiden Figuren registrieren nicht, dass gerade ihre konkreten (anthropologischen) Lebensumstände (Ehekrise, Affäre, Vater-Sohn-Konflikt, Krieg) Ausgangs- und Anknüpfungspunkte überzeugenden Predigens sein könnten, ob hermeneutisch oder ästhetisch. Es ist kein Wunder, dass in genau den Momenten, in denen Johannes und August predigen, schnell geschnitten und in andere Erzählebenen gewechselt wird. Die Serie zeigt auf der Figuren-Ebene nie eine ganze Predigt, sondern perspektiviert sich selbst als Serie in einer «Meta-Predigt». Damit rückt die gesamte TV-Serie in die Nähe einer kreatorischen Predigt. «Herrens Veje» öffnet sein theatrical-performatives Potential als «Spielraum», in dem nicht nur die Figuren ihre Lebenswirklichkeit neu situieren müssen – auch die Zuschauerinnen und Zuschauer auf der metadiegetischen Ebene sind herausgefordert, Stellung zu beziehen und ihre lebensweltliche Situation als Erfahrung des Menschseins zu markieren: im ästhetischen Format der TV-Serie, die eine Predigt ist – und nicht nur an Pfingsten «in Zungen» spricht.¹²

Als Praktiken ästhetischen Denkens durchdringen sich also zwei Metareflexionen in «Herrens Veje»: Zunächst beruht das ästhetische Mittel der TV-Serie (als Predigt) auf dem, was sie verhandelt. Und

zweitens macht sie das, indem sie selbst «in Zungen redet» und ein akustisches Verklammern einsetzt. Beide Metareflexionen verwickeln sich ineinander und markieren in dieser Weise die Ästhetik des Denkens der Produktion der Serie: als exzentrisches Markieren einer Relation zu den Kontexten, in denen sie auftritt.



Abb. I: Adam Price, Herrens Veje. Ride upon the Storm. Die Wege des Herrn, DK 2017 (DR Drama), Arte France

- [1] Adam Price: Herrens Veje. Ride upon the Storm. Die Wege des Herrn, DK 2017 (DR Drama, Arte France). Ich beziehe mich ausdrücklich auf die ersten zehn Episoden von Staffel 1.
- [2] Michel Chion: Audio-Vision. Ton und Bild im Kino, hg. v. J.U. Lensing, Berlin (Schiele & Schön) 2012. S.36.
- [3] Ebenda.
- [4] Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der Übersetzung Martin Luthers, Stuttgart (Württembergische Bibelanstalt) 1972. S.146.
- [5] Thomas Macho: Glossolalie in der Theologie, in: Friedrich Kittler, Thomas Macho, Sigrid Weigel (Hg.): Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme, Berlin (DeGruyter) 2002. S.3-17, hier S.4.
- [6] Ebenda, S.11.
- [7] Roger Liebi: Sprachenreden oder Zungenreden? Bielefeld (transcript) 2006. S.10.
- [8] Vgl. Martin Nicol: Einander ins Bild setzen. Dramaturgische Homiletik, Göttingen (Vandenhoek & Ruprecht) 2002.
- [9] Thomas Erne: Die Spürbarkeit der Zeichen. Homiletische Chancen der Filmpredigt, in: Wort und Dienst (WuD), 28. Band 2005. S.279–291, hier S.280f.
- [10] Ebenda.
- [11] Vgl. Christiane Hanna Henkel: Netflix bringt Schwung in erstarrtes TV-Geschäft, in: NZZ, 27.6.2014. www.nzz.ch/wirtschaft; 14. März 2015.
- [12] Vgl. Wilfried Engemann: Predigt als Schöpfungsakt. Zur Auswirkung der Predigt auf das Leben eines Menschen, in: ders. (Hg.): Theologie der Predigt. Grundlagen, Modelle, Konsequenzen, Leipzig (Evangelische Verlagsanstalt) 2001. S.71-92.
- [Abb. 1] Adam Price, Herrens Veje. Ride upon the Storm. Die Wege des Herrn, DK 2017 (DR Drama), Arte France

Henryetta Duerschlag ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Departement Kulturanalysen und Vermittlung an der Zürcher Hochschule der Künste. Sie studierte Kulturanthropologie und Geschlechterforschung an der Universität Basel und Künstlerische Forschung an der Universität von Amsterdam. Im Rahmen des SNF-Projekts Praktiken ästhetischen Denkens forschte sie an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW zu ästhetischen Bildungspraktiken in der Schweiz der Nachkriegszeit. Publikationen (Auswahl): The Double Bind of Artistic Research. An Experiment of a Witness, in: OAR: The Oxford Artistic and Practice Based Research Platform Nr. 2, Oxford 2017; Learning from Hans Finsler. Learning in the Lockdown, in: Log 49 Observations on Architecture and the Contemporary City, New York 2020.

Wiktoria Furrer, Prof. Dr., Leiterin der Professur Kulturvermittlung und Theaterpädagogik an der Pädagogischen Hochschule FHNW; Studium der Politikwissenschaften in Dresden, Berlin, Valencia und Breslau und der Cultural Media Studies an der Zürcher Hochschule der Künste. Promotion an der Universität Zürich zu Mikropädagogiken in der Kunst. Arbeitsgebiete: partizipative Formate in Kunst und Bildung, ästhetische Bildung. Publikationen (Auswahl): How to Teach Art?, Zürich 2022, zus. mit Carla Gabrí, Nastasia Louveau, Maria Ordóñez und Artur Żmijewski; Mikropädagogische Sprünge im Kontext ästhetischer Bildung, in: Art Education Research No. 16/2019 (SFKP: Schweiz. Gesellschaft für Kunstpädagogik, zus. mit Silvia Henke).

Silvia Henke, Dr., ist Professorin für Kulturtheorie an der Hochschule Luzern, Kunst & Design im Bachelor und im Master Fine Arts/Art in Public Spheres/Art Education. Sie leitet den Bereich der transdisziplinären Module REFLECT. Studium der Deutschen und Französischen Philologie, Philosophie und Medienwissenschaft in Basel und Hamburg. Arbeits- und Forschungsgebiete: Kunst und Religion, transkulturelle Bild-

und Kunstpädagogik, ästhetische Bildung, Kunst und Politik, Sprach- und Diskurskritik.

Publikationen (Auswahl): Was heißt künstlerisches Denken? Kunstpädagogische Positionen 33, Hamburg 2015; Mikropädagogische Sprünge im Kontext ästhetischer Bildung, in: Art Education Research No. 16/2019 (SFKP: Schweiz. Gesellschaft für Kunstpädagogik, mit Wiktoria Furrer; mit Dieter Mersch, Nicolaj van der Meulen, Thomas Strässle, Jörg Wiesel: Manifest der Künstlerischen Forschung. Eine Verteidigung gegen ihre Verfechter, Zürich 2019; Transformative Kräfte und ästhetische Bildung in zeitgenössischer Kunst, in: Transformationen in Zeiten gesellschaftlicher und religiöser Umbrüche. Dieselbe Welt und doch anders, Baden-Baden: Nomos 2022, S.325–344.

Michael Mayer, apl. Prof. Dr., derzeit Gastprofessor an der Universität Konstanz im Fachbereich Literatur – Kunst – Medien; arbeitete zuletzt am Forschungsschwerpunkt Ästhetik (FSÄ) an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK). Studium der Philosophie, Erziehungswissenschaft, Psychologie, Soziologie und Religionswissenschaft/Theologie in Freiburg i.Br. und Berlin. Diplom in Pädagogik (Pädagogische Hochschule Freiburg i.Br.), Promotion in Philosophie (Universität Freiburg), Habilitation in Medienwissenschaft (Universität Potsdam). Mitherausgeber des Internationalen Jahrbuchs für Medienphilosophie. Arbeitsschwerpunkte: Medienphilosophie; Medienethik der Toten; Kapital als Medium. Monographien (Auswahl): Humanismus im Widerstreit. Versuch über Passibilität (München 2012); Tarkowskis Gehirn. Über das Kino als Ort der Konversion (Bielefeld 2012); Zone. Medienphilosophische Erkundungen (Berlin/Zürich 2018); Melancholie und Medium. Das schwache Subjekt, die Toten und die ununterbrochene Trauerarbeit (Wien 2019). Im Erscheinen: Kapital als Medium. Band 1: Zur Kritischen Theorie der Techno-Ökonomie (2022/23).

Dieter Mersch, Prof. Dr. em. Ehemaliger Leiter des Instituts für Theorie an der Zürcher Hochschule der Künste und zur Zeit Vizepräsident der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik. Studium der Mathematik und Philosophie in Köln, Bochum und Darmstadt, Promotion und Habilitation an der TU Darmstadt. Von 2000–2004 Leiter des Forums der Muthesius-Kunsthochschule Kiel, 2004–2013 Professor für Medientheorie und Medienwissenschaften an der Universität Potsdam. Arbeitsgebiete: Philosophien des 20. und 21. Jahrhunderts, Philosophische Ästhetik, Medienphilosophie, Bildtheorie, Musikphilosophie. Publikationen (Auswahl): Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis, München 2002, Ereignis und Aura, Frankfurt/M 2002, Medientheorien zur Einführung, Hamburg 2006; Posthermeneutik, Berlin 2010; Ordo ab Chao/Order from Noise, Berlin, Zürich 2013, Epistemologien des Ästhetischen, Zürich 2015, zus. mit Silvia Henke, Nicolaj van der Meulen, Thomas Strässle, Jörg Wiesel: Manifest der Künstlerischen Forschung. Eine Verteidigung gegen ihre Verfechter, Zürich 2019.

Aurel Sieber, Dr., Deutschlehrer an der Berufsbildungsschule Winterthur. Studium der Germanistik, Filmwissenschaft, vergleichende Literaturwissenschaft und Soziologie in Zürich. Promotion an der Universität Zürich und Hochschule der Künste in Bern bei Thomas Strässle. Publikationen: Veracity in Voracity: On the Function of Essayistic Practices in Artistic Research, Plymouth 2018; Das Vergleichen verglichen. Harun Farockis essayistische Filmpraxis, Köln 2020; Epistemiken des Essayistischen – Zur Praxis Harun Farockis, Zürich 2021 [Diss.].

Thomas Strässle, Prof. Dr., Leiter des transdisziplinären Y Instituts an der Hochschule der Künste Bern und Titularprofessor für Neuere deutsche und vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Zürich. Daneben Präsident der Max Frisch-Stiftung an der ETH Zürich und Mitglied der Kritikerrunde im

«Literaturclub» von SRF/3sat. Studium der Germanistik, Philosophie und Musikwissenschaft in Zürich, Cambridge und Paris, Promotion und Habilitation an der Universität Zürich. Parallel dazu Ausbildung zum Flötisten mit Konzertdiplom bei Aurèle Nicolet. Arbeitsgebiete: Deutsche Literatur vom 17. bis zum 21. Jahrhundert im europäischen Kontext, Literatur und andere Künste, insbesondere Musik, Materialästhetik, Literatur und Öffentlichkeit. Publikationen (Auswahl): Salz. Eine Literaturgeschichte, München 2009; Gelassenheit. Über eine andere Haltung zur Welt, München 2013; Fakte und Fiktion. Über die Erfindung von Wahrheit, München 2019; zus. mit Silvia Henke, Dieter Mersch, Nicolaj van der Meulen, Jörg Wiesel: Manifest der Künstlerischen Forschung. Eine Verteidigung gegen ihre Verfechter, Zürich 2020; zus. mit Carolin Emcke: Für den Zweifel, Zürich 2022.

Nicolaj van der Meulen, Prof. Dr., Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW. Studium der Kunstgeschichte und Philosophie in Marburg, Berlin und Basel. Dissertation zur Temporalität kubistischer Bilder (München 2000), Habilitation an der Universität Hildesheim mit einer Arbeit über den «Parergonalen Raum. Zum Verhältnis von Bild, Raum und Bewegung in der spätbarocken Benediktinerabtei Zwiefalten» (Wien 2016). Weitere Publikationen u.a.: Culinary Turn (Hg.) zusammen mit Jörg Wiesel, Bielefeld 2017 (Open Access); zus. mit Silvia Henke, Dieter Mersch, Thomas Strässle und Jörg Wiesel: Manifest der Künstlerischen Forschung. Eine Verteidigung gegen ihre Verfechter, Zürich 2020; Stefan Wiesner's Practice of Cooking. A Contribution to Culinary Aesthetics, in: Humana Mente. Journal of Philosophical Studies 13(38), 191–228. <https://www.huma-amente.eu/index.php/HM/article/view/338> (peer reviewed). Van der Meulen's Schwerpunkte liegen in den Bereichen kulinarische Ästhetik, Philosophie of Food, Bildtheorie und Bildkompetenz.

Jörg Wiesel, Prof. Dr., ist Leiter des BA-Studiengangs Mode-Design am Institute Contemporary Design Practices der HGK Basel, FHNW. Mitglied des Sounding Boards «Critical Diversity Literacy» der PH FHNW. Studium der Theater- und Literaturwissenschaft in München; Promotion zum Dr. phil. an der Universität Basel; Habilitation an der Freien Universität Berlin; 1986-1988 Regiehospitant und -assistent am Schauspiel Dortmund; Dozent, wissenschaftlicher Mitarbeiter, Assistent, Lehrbeauftragter an den Universitäten und Hochschulen in Kiel, Gießen, Basel und Zürich; Mitgründer des Arbeitskreises zur Erforschung von Rassismus und Fremdenfeindlichkeit (Ev. Studienwerk Villigst und Bundesministerium für Bildung und Forschung/Bonn); seit 2004/05 Dozent an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW Basel; 2005-2010/11 Gastprofessor an der Freien Universität Berlin; Publikationen zur Geschichte und Theorie des Theaters, Piraterie, Intermedialität, Films, Mode und Kulinarik.

Dieser Band bildet den Abschluss eines vierjährigen Forschungsprojektes, das sich den «Praktiken ästhetischen Denkens» widmete. Es wurde vom Schweizerischen Nationalfonds (SNF Sinergia) gefördert und an vier Deutschschweizer Design- und Kunsthochschulen realisiert (sinergia-pat.ch). Jedes Teilprojekt setzte einen bestimmten Akzent, um das Ästhetische als eigene Praxis zu entfalten – in der Kunst wie in der Wissenschaft, in der Philosophie wie in der Bildung, in der Theologie wie im Film.

Die hier vorliegenden Beiträge bilden diese Vielfalt und deren gleichzeitige innere Verklammerung ab. Parallel zu diesem Band ist das «Manifest der künstlerischen Forschung. Eine Verteidigung gegen ihre Verfechter», Zürich 2021 entstanden sowie eine Website mit Gesprächsfragmenten zum ästhetischen Denken. In den Gesprächen mit Vertretern und Vertreterinnen aus angrenzenden Gebieten wird die Frage «Was heisst ästhetisches Denken?» sprechend entfaltet und <in mehreren Zungen> zum Teil beantwortet, zum größten Teil aber weitergereicht.

Was heisst Ästhetisches Denken?
+
www.pat-talking.org
+
13 Gespräche, 47 Snippets, 1 Film

Was heisst Ästhetisches Denken?

→ www.pat-talking.org

13 Gespräche, 47 Snippets, 1 Film

Impressum

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Lektorat

Silvia Henke, Dieter Mersch

Korrektorat

Anette Nagel, Contexta, Osnabrück

Grafik und Satz

Tristesse

Jana Beyerlein, Samuel Steinmann, Lucian Kunz

Schriften

ABC Diatype Regular

ABC Synt Regular

Druckerei

Pustet. Das Buch (Regensburg)

Print-ISBN 978-3-8376-7088-2

Pdf-ISBN 978-3-8376-7088-6

<https://doi.org/10.14361/9783839470886>

Buchreihen-ISSN: 2569-2240

Buchreihen-eISSN: 2702-8984

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff

Erschienen 2023 im transcript Verlag, Bielefeld.

© Silvia Henke, Dieter Mersch, Thomas Strässle, Nicolaj van der Meulen, Jörg Wiesel (Hg.)

transcript Verlag

Roswitha Gost & Dr. Karin Werner GbR

Hermannstraße 26

33602 Bielefeld



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.
(Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Open-Access-Ausgabe wird publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



WISSEN. GEMEINSAM. PUBLIZIEREN.

transcript pflegt ein mehrsprachiges transdisziplinäres Programm mit Schwerpunkt in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Aktuelle Beiträge zu Forschungsdebatten werden durch einen Fokus auf Gegenwartsdiagnosen und Zukunftsthemen sowie durch innovative Bildungsmedien ergänzt. Wir ermöglichen eine Veröffentlichung in diesem Programm in modernen digitalen und offenen Publikationsformaten, die passgenau auf die individuellen Bedürfnisse unserer Publikationspartner*innen zugeschnitten werden können.

UNSERE LEISTUNGEN IN KÜRZE

- partnerschaftliche Publikationsmodelle
- Open Access-Publishing
- innovative digitale Formate: HTML, Living Handbooks etc.
- nachhaltiges digitales Publizieren durch XML
- digitale Bildungsmedien
- vielfältige Verknüpfung von Publikationen mit Social Media

Besuchen Sie uns im Internet: www.transcript-verlag.de

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter: www.transcript-verlag.de/vorschau-download

