Glossar
Das Wissen der Künste ist ein Verb

289 **Aneignen**
Daniela Fugellie

291 **Anerkennen**
Johann Honnens

294 **Anleiten**
Nina Wiedemeyer

296 **Bezeugen**
Sebastian Köthe

299 **Bilden**
Ulrike Hentschel

302 **Entwerfen**
Susanne Hauser

304 **Erfassen**
Irina Raskin

306 **Hören**
Ariane Jeßulat

309 **Konstellieren**
Sophia Prinz

312 **Listening**
Fritz Schlüter

315 **Schmuggeln**
Juana Awad

318 **Schreiben**
Annika Haas

320 **Situieren**
Ildikó Szántó

322 **Spekulieren**
Georg Dickmann

324 **Symbolisieren**
Silvia Bahl

327 **Üben**
Barbara Gronau

330 **Verflechten**
Constance Krüger

332 **Verorten**
Hanna Magauer

335 **Verschalten**
Christina Dörfling

338 **Verunreinigen**
Felix Laubscher

340 **Wissen**
Martina Dobbe

346 **Zuhören**
Elsa Guily

349 **Zweifeln**
Kathrin Busch

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Forschungen am Kolleg – seien sie kunst- und kulturwissenschaftlich, theater-, musik- und medienwissenschaftlich, philosophisch, pädagogisch oder ingenieurwissenschaftlich ausgerichtet – folgten bei aller Unterschiedlichkeit einer gemeinsamen Frage: Wie lassen sich Wissensformen der Künste beschreiben, kontextualisieren und kritisieren? Die folgenden Seiten führen 23 Verben auf, die beispielhaft für die zahlreichen Forschungsprojekte des Kollegs stehen. Ein Verb bezeichnet eine Tätigkeit oder ein Geschehen. Es erinnert uns daran, dass Wissen niemals gegeben ist, vielmehr entfaltet es sich, setzt sich allmählich durch und löst sich auch wieder auf. Jedes Wissen beruht auf Praktiken und Aushandlungsprozessen, an denen Medien, Institutionen, Theorien, Artefakte und Materialitäten beteiligt sind.

Die vorliegenden Glossarbeiträge wurden von Kollegiat*innen ausgehend von eigenen Forschungsprojekten entwickelt. Sie sind hervorgegangen aus Podcasts, die im Sommer 2021 – in der Covidpandemie – anstelle unserer geplanten Abschlusstagung entstanden sind.

Alle Podcasts sind auf wissenderkuenste.de, der Online-Publikation des Graduiertenkollegs, abrufbar.

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Aneignen

»Aneignen« ist ein mehrdeutiges Verb. Es bezeichnet unterschiedliche Prozesse des Nachahmens, Übernehmens und Entleihens, die selten trivial sind. Sich etwas anzueignen, erfordert eine Entscheidung, die handelnde Akteur*innen bewusst treffen. Prozesse der Aneignung, wie sie häufig bei kulturellen Transfers zu beobachten sind, motivieren Diskussionen um kulturelle Differenz. Dabei kommt die Frage nach dem Verhältnis zwischen kultureller Aneignung und Macht auf. Können Artefakte einer anderen Kultur angeeignet werden, ohne in ein hegemoniales Verhältnis zwischen Zentrum und Peripherie zu geraten? Oder anders gefragt: Kann die kulturelle Aneignung jenseits einer Dialektik von Original und Nachahmung stattfinden?

Bei der Untersuchung lateinamerikanischer Kunstmusik und lateinamerikanischer Avantgarde habe ich gelernt, dass es entscheidend ist, die Motivationen und Interessen der handelnden Akteure zu verstehen. Die Appropriation von kulturellen Artefakten stellt meist eine performative Reaktion auf lokale Bedürfnisse dar. Außerdem motiviert sie Prozesse kreativer Transformation, bei denen die übernommenen Artefakte sogar im subversiven Sinn umgedeutet werden können. Der Akt des Komponierens kann in diesem Zusammenhang mitunter als ein Versuch verstanden werden, persönliche oder lokale Konflikte zu lösen.

Die lateinamerikanischen Zwölftonkomponisten der 1930er und 1940er Jahre hatten unterschiedliche Probleme zu lösen. Der argentinische Komponist Juan Carlos Paz (1897–1972), der als Pionier der Dodekaphonie in Südamerika gilt, verstand die Aneignung der Zwölftonmethode als eine Form der Identifizierung mit der internationalen Avantgarde. Die Aneignung der musikalischen Avantgarde war bei ihm Ausdruck seiner Abwehr gegen national orientierte Musik, die viele argentinische Komponisten kultivierten, wie etwa Alberto Williams (1862–1952), Julián Aguirre (1868–1924), Carlos López Buchardo (1881–1948) und der junge Alberto Ginastera (1916–1983). Durch die Zwölftonkomposition behauptete sich Paz als Teil einer internationalen Künstlergemeinschaft und präsentierte eine Alternative zu einer Musik, die Themen, Rhythmen und Melodien der argentinischen Landschaft und eine impressionistische oder neoklassizistische Klangwelt kombinierten. Paz hielt die national orientierte Musik Argentiniens für nicht zeitgemäß.[1]

Bei anderen Komponisten, wie bei dem deutschen Emigranten Hans-Joachim Koellreutter (1915–2005) und der von ihm gegründeten Gruppe Música Viva in Brasilien, hatte die Aneignung der Zwölftonmethode eine sozialpolitische Dimension. Wie in anderen Regionen der Welt waren Koellreutter, Cláudio Santoro (1919–1989), César Guerra Peixe (1914–1993), Eunice Katunda (1915–1990) und andere Komponist*innen aus diesem Kreis auf der Suche nach einer Neuen Musik für eine neue Gesellschaft. Die Überzeugung, dass die Zwölftonmusik eine sozial orientierte Aufgabe erfüllen könnte, geriet jedoch Ende der 1940er Jahre in eine Krise. Santoro, der Mitglied der Kommunistischen Partei Brasiliens war, nahm 1948 am Zweiten Kongress der Komponisten und Musikkritiker in Prag teil. Die Ergebnisse des Kongresses, die sowohl für die internationale Verbreitung des Sozialistischen Realismus prägend waren als auch für die Deutung und daraus folgende Ablehnung der Zwölftontechnik als dekadent und elitär, führten bei Santoro und anderen Mitglieder Música Vivas dazu, die soziale Funktion der Zwölftonmusik infrage zu stellen. So erklärte Guerra-Peixe im selben Jahr 1948 in einem Brief: »Zwölftontechnik: Ich überlege, mich von ihr abzuwenden, um eine für die Mehrheit verständlichere Musik zu schreiben, da man meine Musik nicht aufführen möchte. […] Genug mit dem Warten auf seltene Aufführungen, die den Mut irgendwie aufrechterhalten. Auf diese Weise werden unsere Werke nie eine reale soziale Funktion erfüllen, weil sie nur in der Schublade und in den Unterhaltungen leben. Ich weiß nicht, ob ich richtig liege. Aber wenn das Publikum ein Werk nicht rezipiert, dann existiert es nicht.«[2]

So wie man sich entscheiden kann, sich ein kulturelles Artefakt anzueignen, kann man irgendwann entscheiden, dieses Artefakt wieder abzuwehren. Allmählich wendeten sich die brasilianischen Komponist*innen um Música Viva der national orientierten Musik zu, während Koellreutter seinen Tätigkeiten als Komponist und Lehrer der musikalischen Avantgarde in neuen Projekten nachging.

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In den 1960er Jahren und im Vorfeld der Präsidentschaft Salvador Allendes (1970–1973) in Chile wurde die Zwölftonmethode nochmals mit einer sozialen Dimension in Verbindung gebracht. Linksorientierte Komponisten wie Fernando García (*1930), Eduardo Maturana (1920–2003) oder Gustavo Becerra-Schmidt (1925–2010) sahen keinen Widerspruch in der Verbindung der Zwölftonmusik mit einer sozial engagierten Botschaft. In ihren Werken wurden Zwölftonreihen mit rhythmischen und melodischen Elementen der traditionellen chilenischen Musik frei kombiniert. Die Kommunistische Partei Chiles deklarierte, dass alle ästhetischen Richtungen willkommen seien, die auf irgendeine Weise die Revolution der chilenischen Gesellschaft unterstützten könnten.[3] In den Ländern des Ostblocks wäre diese Form der Umdeutung der Zwölftonmusik zur selben Zeit schwer vorstellbar gewesen.[4]

Diese Beispiele der Aneignung der Zwölftonmusik in Südamerika stellen Reaktionen auf lokale Entwicklungen dar. Mittels der Zwölftonkomposition haben die Komponisten auf die ästhetischen und sozialen Diskussionen ihrer Länder reagiert. Ihre unterschiedlichen Aneignungen der Zwölftonkomposition können als performative Antworten auf diese lokalen Auseinandersetzungen verstanden werden, die wiederum neue Diskussionen motivierten. Was bei solchen Prozessen oft wenig beachtet wird, ist die Perspektive der anderen Seite des Transfers, also die Perspektive derjenigen, die das ursprüngliche Artefakt als ihr Eigentum verstehen. Oft haben Europäer*innen mit Skepsis oder Erstaunen reagiert, wenn sie die lateinamerikanische Zwölftonmusik kennengelernt haben. Gegenüber der Erwartung einer feurigen Musik des »anderen«, klang diese Musik zu sehr wie die »eigene«.

Der peruanische Soziologe Aníbal Quijano behauptet, dass der europäische Kolonialismus sich bis heute in Form eines binären Denkens manifestiert, das intersubjektive Konstruktionen von Klasse und Ethnizität als objektive Kategorien präsentiert hat. Die europäische Vorherrschaft basiere auf diesem binären Dualismus, bei dem der »eigenen« rationalen, modernen und zivilisierten Kultur eine irrationale, prämoderne und unzivilisierte Kultur der »Anderen« entgegengestellt wird.[5] Gewiss klingt die lateinamerikanische Zwölftonmusik (viel zu) rational und intellektuell, sodass die Erwartung eines lateinamerikanischen Stereotyps dekonstruiert wird. Die Kulturgeschichte der südamerikanischen Aneignung der Zwölftonmusik ist jedoch wiederum sehr lateinamerikanisch: Kulturästhetische und sozialpolitische Motivationen werden dabei auf eine Weise kombiniert, die in Europa – inklusive Osteuropa – nicht funktioniert hätte. Jenseits der eurozentristischen Erwartung einer Selbstexotisierung haben die südamerikanischen Avantgardisten in ihrem Handeln die Freiheit manifestiert, sich jedes kulturelle Artefakt und jeden Diskurs, soweit dieser im Zusammenhang der eigenen künstlerischen Suche einen Sinn ergab, anzueignen. Im künstlerischen Ergebnis löst sich das binäre Denken auf.

— Daniela Fugellie

1 Eine Aufnahme von Paz' Zwölftonkomposition *Tercera composición en trío* op. 38 (1940) erschien als Konzertmitschnitt in: Gerber, Marina / Fugellie, Daniela (Hg.): *Das Wissen der Arbeit und das Wissen der Künste*, Schriftenreihe des DFG-Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste«, hg. von Barbara Gronau und Kathrin Peters, Paderborn 2017.

2 Guerra-Peixe, César: »Brief an Francisco Curt Lange«, 30.08.1948, S. 2, Archiv Francisco Curt Lange, Belo Horizonte, Brasilien. Deutsche Übersetzung in: Fugellie, Daniela: *»Musiker unserer Zeit«. Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika* (Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit, hg. von Dietmar Schenk, Thomas Schipperges und Dörte Schmidt), München 2018, S. 392.

3 Vgl. García, Fernando: »Chile: Música y Compromiso«, in: *Boletín Música. Casa de las Américas*, Nr. 29, 1972, S. 2–9.

4 Vgl. Restagno, Enzo (Hg.): Arvo Pärt im Gespräch, Wien 2010.

5 Quijano, Aníbal: »Coloniality and modernity/rationality«, in: *Cultural Studies*, Bd. 21, Nr. 2–3, 2007, S. 168–178.

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Anerkennen »Anerkennung von Diversität«, »Anerkennung kultureller Vielfalt« oder »Anerkennung unterschiedlicher musikkultureller Identitäten« – Slogans wie diese stehen in musikpädagogischen Zusammenhängen oftmals dafür, Personen mit bestimmten Eigenschaften oder Fähigkeiten wertschätzend wahrzunehmen und zu begegnen. Anerkennung wird dabei zuvorderst als ein ethisch-normativer und identitätsbestätigender Akt gedacht. Allerdings deuten bereits einige alltägliche Verwendungsweisen darauf hin, dass »anerkennen« nicht nur einen bestätigenden, sondern auch einen performativen Aspekt beinhaltet. Beispielsweise wird mit der Anerkennung eines Fußballtors, einer Studienleistung oder eines Verbrechens das An-Erkannte überhaupt erst als solches erzeugt. Bereits im Alltagszusammenhang oszilliert »Anerkennung« somit zwischen einem schon und noch nicht Bestehenden.[1]

In den Pädagogiken ist seit einem guten Jahrzehnt eine Verschiebung von einem ethisch-normativen zu einem analytischen Begriffsverständnis zu beobachten.[2] »Anerkennung« wird zunehmend als ein vielschichtiges und ambivalentes Geschehen aufgefasst, bei dem sich Menschen nicht nur in Identitätspositionierungen gegenseitig wertschätzend begegnen, sondern zugleich immer auch Identitäten erzeugen. Anerkennungsakte geraten dementsprechend nicht nur als pädagogische Norm, sondern auch als machtvolle zwischenmenschliche Ereignisse in den Blick.

Im pädagogischen Diskurskontext spielt die Subjektivationstheorie Judith Butlers eine zentrale Rolle. Laut Butler kennzeichnet Subjektsein den »ekstatische[n] Charakter unserer Existenz«[3]. Wir begehren eine Identität, die für andere erkennbar ist und zumindest in bestimmten Kontexten auf soziale Wertschätzung stößt. Daher müssen wir uns notgedrungen zu den Adressierungen und sozialen Kategorien anderer in irgendeiner Form positionieren. Subjektwerdung ereigne sich stets in einem Wechselspiel von Adressiertwerden und Sich-dazu-Verhalten. Dem Anerkennungsrahmen einer Gesellschaft komme bei der Subjektbildung eine zentrale Bedeutung zu, weswegen Butler in diesem Zusammenhang auch von einer »diskursive[n] Identitätserzeugung«[4] spricht. Auch in der noch so kritischen Auseinandersetzung mit dem gesellschaftlichen Anerkennungsrahmen bleibe man als Subjekt an die zur Verfügung stehenden Normen, Kategorien und Verwerfungen einer Gesellschaft gebunden. Adressierungen und Selbstpositionierungen sind mit Butler somit als ein ambivalentes Geschehen zu betrachten, da wir gesellschaftliche und kulturelle Normen »brauchen, um leben zu können, [durch die wir aber auch] in Weisen gezwungen werden, die uns manchmal Gewalt antun«[5]. Mit dem Konzept der Subjektivation betont Butler den unterwerfenden und zugleich selbstbestimmten Prozess der Selbstpositionierung. Im Kontrast zum Konzept der Anrufung bei Louis Althusser[6] werden Butler zufolge Subjekte nicht einfach bestehenden gesellschaftlichen Adressierungen unterworfen, sondern können sich diesen gegenüber bis zu einem gewissen Grad selbstermächtigend verhalten. Ausgehend von Butler stellen Anerkennungsakte somit weniger eine intentionale moralische Handlung dar, als dass sie vielmehr ein Strukturmoment jeglicher zwischenmenschlicher Kommunikation bilden.

Die Erziehungswissenschaftler*innen Nicole Balzer und Norbert Ricken bestimmen »Anerkennung« in diesem ambivalenten, machtkritischen und deskriptiven Sinn wie folgt: »[M]it Anerkennung ist die zentrale Frage berührt, als wer jemand von wem und vor wem wie angesprochen und adressiert wird und zu wem er/sie dadurch vor welchem (normativen) Horizont sprachlich bzw. materiell etablierter Geltungen gemacht wird.[7]« Mit dieser Definition wird »Anerkennung« als vielschichtiges wissenschaftliches *sensitizing concept*, u. a. für empirische Analysen zwischenmenschlicher Kommunikation interessant.

In meiner im Rahmen des Graduiertenkollegs entstandenen musikpädagogischen Dissertation[8] beschäftigte ich mich mit der Frage, wie sich Jugendliche im Beisein eines Erwachsenen anhand ihres Musikgeschmacks gegenseitig anerkennen. Hierfür analysierte ich Gruppendiskussionen mit Jugendlichen, die die türkischsprachige *arabesk*-Musik[9] präferieren. In Erweiterung der bestehenden Anerkennungsdiskussion interessierte mich insbesondere der Aspekt, *auf welche Weise* musikbezogene Anerkennungs-

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

handlungen praktiziert werden: Zum einen, welche Anerkennungs*techniken* verwendet werden, und zum anderen, wie verschiedene soziale Positionierungsebenen miteinander verschränkt werden – u. a. makrosoziale, peerkulturelle, popkulturelle oder institutionalisierte Dimensionen. Anknüpfend an die filmwissenschaftlichen Untersuchungen von Patricia Feise-Mahnkopp (2013)[10] benenne ich diese praxeologische und intersektionale Analyseperspektive als »sozioästhetische Anerkennung« und werde sie im Folgenden veranschaulichen.

Um die Wirkung von *arabesk*-Musik zu beschreiben, verwenden meine Interviewpartner*innen oftmals das Wort *damar*, das im Deutschen mit »Ader« oder »Vene« übersetzt werden kann. Geht man von dem qualitativ-empirischen Ansatz der rekonstruktiven Sozialforschung[11] aus, bildet *damar* eine Fokussierungsmetapher, in der das habitualisierte Wissen der Jugendlichen zu *arabesk*-Musik kulminiert. *Damar* wird in anderen Interviewpassagen einem anderen jugendkulturellen Code, *isyan*, gegenübergestellt. Beide Begriffe stehen für musikbezogene Traurigkeitsästhetiken, die bei genauerer Betrachtung feine Unterschiede und Distinktionsmerkmale aufweisen. *Isyan* bezeichnet eine exzessive, mit Selbstmordfantasien verknüpfte Traurigkeit und wird oftmals auch ironisch in alltäglichen Situationen verwendet, z. B. wenn man keine Lust auf Unterricht oder sein Smartphone verloren hat. In deutlichem Kontrast dazu charakterisiert *damar* eine Traurigkeit in der Musik, die zutiefst existenziell, zugleich aber erhaben und moralisch integer ist. Von diesem mit *arabesk*-Musik assoziierten *damar*-Zustand könne man überhaupt erst ergriffen werden, wenn man genügend Lebens- und Liebeserfahrungen gemacht habe.

Ausgehend von der traurigkeitästhetischen Position *damar* wenden die Jugendlichen unterschiedliche Techniken an, um sich in anderen sozialen Positionen wechselseitig anzuerkennen und um eine Anerkennung seitens des Interviewers sowie einer imaginierten Leser*innenschaft des Interviews zu antizipieren. Eine wichtige Funktion hat beispielsweise das Narrativ, dass man ausschließlich Musik als *damar* bezeichnen kann, nicht etwa Personen oder subjektive Gefühlszustände. »Ich bin *damar* drauf« funktioniere nicht, wohingegen »ich bin *isyan* drauf« insbesondere unter Kindern und Mädchen inflationär verbreitet sei. Man werde bei genügend erlangter Reife sozusagen in den *damar*-Zustand der Musik hineingezogen und die Musik könne von sich aus einen Menschen verändern. Mit Gabriele Klein und Melanie Haller kann an dieser Stelle von einer Naturalisierungstechnik gesprochen werden. Die Musik und ihre Wirkungen werden auf eine bestimmte Weise mystifiziert, sodass Identitätskonstruktionen für andere quasi natürlich wirken.[12]

In mehreren Gruppendiskussionspassagen fordern die befragten Jugendlichen voneinander Authentizitätsbeweise ein. So wird einem Jungen von zwei Klassenkameraden unterstellt, er habe den türkischen Text nicht richtig verstanden; ein anderes Mal, dass er immer noch *isyan*-Lieder höre, die eigentlich eher Mädchen und jüngere Jugendliche bevorzugen. Um Subjektpositionen wechselseitig zu authentifizieren oder zu de-authentifizieren, werden externe Zeugen eingefordert, insbesondere das Smartphone. Im Gegensatz zu persönlichen Aussagen erhält das Handy die Bedeutung, nicht lügen und wahrhaftig darüber Auskunft geben zu können, ob jemand der Position eines »reifen« und erwachsenen Jugendlichen entspreche oder nicht. Das Smartphone wird sozusagen als das »wahre Ich« konstruiert.

Anhand von Anerkennungstechniken wie Authentifizierungen, De-Authentifizierungen, Naturalisierungen oder Zeugenschaften adressieren sich die befragten Jugendlichen nicht nur in der jugendkulturellen *damar*-Position. Sie erzeugen in ihren wechselseitigen Anerkennungsakten auch komplexe, intersektional miteinander verschränkte makrosoziale Identitäten, von denen ich drei wichtige Dimensionen im Folgenden aufliste:
1.) als erwachsen und in Distinktion zu jüngeren Jugendlichen, die die weniger erhabene und minderwertigere Traurigkeitsästhetik *isyan* verkörpern;
2.) in einer reifen und vernünftigen Männlichkeit, indem sich die Jugendlichen von den vulgären Männlichkeitsinszenierungen des sogenannten Gangstarap abgrenzen;
3.) als »gut integriert« und »angepasste Schüler*innen«, indem die Jugendlichen im Rahmen der Interviews signalisieren, dass sie nicht dem mehrheitsgesellschaftlichen

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Stereotyp der deutsch-türkischen Problemmigrant*innen entsprechen.

Insbesondere die letztgenannte soziale Positionierung verweist auf den Anerkennungsrahmen des Interviews selbst. Bereits die Tatsache, dass der Gesprächsinhalt *arabesk*-Musik, durch einen Interviewer ohne Migrationsgeschichte gewählt wurde, ist eine mögliche Ursache dafür, dass der Integrationsdiskurs in Deutschland einen wirkmächtigen Anerkennungsrahmen für die Jugendlichen darstellt. Dementsprechend wurde mit diesem *doing content* auch ein Stück weit ein *doing difference* reproduziert, was weitere empirische Forschungsarbeiten methodologisch vor die Aufgabe stellt, noch stärker zu einem macht- und rassismuskritischen *undoing difference* beizutragen.[13]

— Johann Honnens

1 Vgl. u. a. Balzer, Nicole / Ricken, Norbert: »Anerkennung als pädagogisches Problem. Markierungen im erziehungswissenschaftlichen Diskurs«, in: Schäfer, Alfred / Thompson, Christiane (Hg.): *Anerkennung*, Paderborn 2010, S. 35–87, hier: S. 39f.; Markell, Patchen: »The recognition of politics: A comment on Emcke and Tully«, in: *Constellations*, Bd. 7, Nr. 4, 2000, S. 496–506, hier: S. 503; Düttmann, Alexander García: *Zwischen den Kulturen. Spannungen im Kampf um Anerkennung*, Frankfurt/M. 1997, S. 30.

2 Balzer/Ricken 2010 (wie Anm. 1), S. 38.

3 Butler, Judith: *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*, Frankfurt/M. 2009, S. 59.

4 Butler, Judith: *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, Frankfurt/M. 2001, S. 83.

5 Butler 2009 (wie Anm. 3), S. 327.

6 Althusser, Louis: »Ideologie und ideologische Staatapparate (Anmerkung für eine Untersuchung)«, in: ders.: *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*, Hamburg 1977, S. 108–152, hier: S. 142f.

7 Balzer/Ricken 2010 (wie Anm. 1), S. 73.

8 Vgl. Honnens, Johann: *Sozioästhetische Anerkennung. Eine qualitativ-empirische Untersuchung der arabesk-Rezeption von Jugendlichen als Basis für die Entwicklung einer situativen Perspektive auf den Musikunterricht* (Perspektiven musikpädagogischer Forschung Bd. 7), Münster/New York 2017.

9 *Arabesk*-Musik steht im musikwissenschaftlichen und öffentlichen Diskurs für ein popmusikalisches Stilkonstrukt, das sich in den späten 1960er Jahren in der Türkei zu entwickeln begann. Als ein zentrales Charakteristikum gilt seine hybride Mischung aus Volksmusik-, Kunstmusik- und Popularmusiktraditionen (Küçükkaplan, Uğur: *Arabesk. Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz* [Sanat ve Kuram Dizisi Bd. 35] Istanbul 2013, S. 10). Als weitere zentrale Kennzeichen der *arabesk*-Musik werden oftmals die hervorgehobene Bedeutung synthetischer Streicher und eines relativ großen Perkussionsensembles genannt. Darüber hinaus wird häufig auf die spezifischen Texte verwiesen, die sich auf eine auffällig düstere und zugleich eigenartig abstrakte Weise mit Trauer, Leid und Verlust auseinandersetzen. Um *arabesk*-Musik existiert in der Türkei eine sehr umfangreiche und politisierte Debatte. So beinhaltet bereits der frankophone Terminus *arabesque* eine pejorative Konnotation. Der Begriff wurde von einer westtürkischen, säkularen Schicht geschaffen, um sich von einer Musik abzugrenzen, die ihrer Meinung nach geschmacklos, rückwärtsgewandt, provinziell, arabisch und somit nicht türkisch im kemalistischen Sinne sei (vgl. Stokes, Martin: *The Arabesk Debate. Music and Musicians in Modern Turkey*, Oxford 1992; Tekelioğlu, Orhan: »The rise of a spontaneous synthesis. The historical background of Turkish popular music«, in: *Middle Eastern Studies*, Bd. 32, Nr. 2, 1996, S. 194–215.

10 Feise-Mahnkopp, Patricia: »Zwischen ›Meta-Pop‹, ›religioider‹ Kunst und Kult. Zur Sozioästhetik der ›Matrix‹-Filmtrilogie«, in: Kleiner, Marcus S. / Wilke, Thomas: *Performativität und Medialität populärer Kulturen. Theorien, Ästhetiken, Praktiken*, Wiesbaden 2013, S. 191–222.

11 Vgl. Bohnsack, Ralf: *Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in qualitative Methoden*, Opladen/Farmington 2010.

12 Klein, Gabriele / Haller, Melanie: »Körpererfahrung und Naturglaube. Subjektivierungsstrategien in der Tangokultur«, in: Klein, Gabriele (Hg.): *Tango in Translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik*, Bielefeld 2009, S. 123–136, hier: S. 125–128.

13 Honnens, Johann: »Hegemoniale Männlichkeiten in musikbezogenen Aushandlungen von Jugendlichen. Eine praxeologische und intersektionale Analyse«, in: *Diskussion Musikpädagogik*, Nr. 90, 2021, S. 52–59, hier: S. 57f.

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Monica Bella Ullmann-Broner: Übung *Blau vor – Gelb zurück* aus dem Unterricht Josef Albers am Bauhaus Dessau, 1929. Collage, Bauhaus-Archiv Berlin. Foto: Markus Hawlik

Anleiten *Blau vor – Gelb zurück* steht auf einem mit Schreibmaschine beschrifteten Papierstreifen, der auf das Passepartout einer Papiercollage aufgeklebt ist. So liegt das Blatt mit einer in kräftigem Gelb und Blau ineinandergeschlungenen kreisförmigen Spirale in der Sammlung des Bauhaus-Archivs Berlin. Soll das der Titel für die Studienarbeit von Monica Bella Ullmann-Broner sein? Die Bauhaus-Studentin hatte eine bewegte Biografie. Sie studierte in der Webereiwerkstatt am Bauhaus und ging 1936 ins Exil. In Hollywood arbeitete sie eine Zeit lang als Filmausstatterin und u. a. in New York als Textildesignerin. Irgendwann war ihre farbige Collage vielleicht ausgestellt und benötigte daher einen Titel. Ullmanns Arbeiten waren z. B. 1938 in einer Retrospektive über das Bauhaus am Museum of Modern Art in New York ausgestellt. *Blau vor – Gelb zurück* lese ich aber nicht als Werktitel, sondern als Anleitung, die Ullmann-Broner gestellt bekam oder sich selbst gegeben hat.

Josef Albers war Künstler und Lehrender an der Schule für Gestaltung und Architektur namens Bauhaus. Stellen wir uns vor, wie er 1929 in Dessau im lichten Vorkursraum vor seine Studierenden tritt – unter ihnen Monica Bella Ullmann-Broner in ihrem ersten Studienjahr. »Ihre Aufgabe heute: mit Papier, Farbe und Schere arbeiten«, könnte Albers gesagt haben. Wir wissen, er hat auch Verbote ausgesprochen, um zu verhindern, dass Studierende sich aufs schon Gekonnte verließen. Und er hat Farbmischen für Zeitverschwendung gehalten und stattdessen mit farbigem Papier gearbeitet. Daher könnte er noch hinzugefügt haben: »Farbmischen ist verboten. Eine Farbe tritt vor – eine Farbe zurück. Bitte fangen Sie an …«.[1] So imaginiere ich das.

Dafür, was Albers Jahre später an Kunstschulen in den USA (am Black Mountain College, in Harvard und Yale) zu einer Farbenlehre verfeinert und in Buchform als *Interaction of Color* veröffentlicht hat, legte er am Bauhaus die Basis. Albers hat zeitlebens die Wahrnehmung und Wirkung von Farbe auf Farbe umgetrieben. Das schöne Stakkato: *Blau vor – Gelb zurück* ist eine basale Farbenübung über die Wirkung von zwei Komplementärfarben.

Zusammen mit Friederike Holländer und Carina Kitzenmaier arbeite ich an einer Sammlung von original Bauhaus-Übungen und durchsuche die große Sammlung des Bauhaus-Archivs nach Aufgabenstellungen. Das ist zunächst einmal ein recht schlichtes Unterfangen. Beschriftungen, Mitschriften aus dem Unterricht, aber auch die Kunst selbst betrachten wir als »Lösungen« von Aufgabenstellungen, aus denen sich Anleitungen spekulieren oder rekonstruieren lassen. Bisher haben wir Übungen zum Vorkurs, dem Grundlagenunterricht am Bauhaus, eingesammelt: Aktzeichnen, freihändig Kreis Zeichnen, Atemstenogramm.[2] Aufgabenstellungen aus dem Architekturunterricht werden das nächste Kapitel bilden: Mörtel mischen, Hausinsekten beobachten, Geld sammeln für ein Bauprojekt. Wir belegen unsere Schnipsel mit Verweisen auf Fundorte und wir vergeben neue Namen für Übungen, von denen wir nur die Lösungen oder Umschreibungen kennen: Gruppenkritik üben, Probewohnen in einem Neubau, Pantheon analysieren. Ausgehend von der Sammlung interessieren wir uns für die Verbindungen der Anleitungsgeschichte(n). Übungen sind fluide. Da sie der Kunstgeschichtsschreibung nichts groß galten und auch nicht von der

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Rezeptionsmaschine zum Bauhaus zerkaut wurden, gibt es bisher wenig Anleitungsforschung. Was Studierende am Bauhaus geübt haben, unterrichteten sie später als Lehrende an Kunst- und Werkkunstschulen. Was Lehrende am Bauhaus unterrichtet haben, kannten sie aus ihrer eigenen Ausbildung. Die Arten der Übungen sind disparat wie das überlieferte Material: Jeder Lehrende hatte sein eigensinniges Vorgehen. Von Bauhauslehrer László Moholy-Nagy kennen wir beispielsweise keine systematischen Unterrichtsnotizen. Von Paul Klee dagegen gibt es rund 35.000 Blatt mit Aufzeichnungen (sie liegen im Zentrum Paul Klee in Bern). Von einigen Lehrenden gibt es zugängliche Lehrbücher mit *how to*-Anleitungen (Josef Albers' *Interaction of Color* ist eine Ausnahme), von anderen Rätsel-Poesien (Paul Klees *Pädagogisches Skizzenbuch* gehört dazu). Uns interessieren die Verknüpfungsarten zwischen Lehrenden und Lernenden, die durch Anleitungen und Aufgabenstellungen angestiftet werden und wie sie das tun: über präzise formulierte Imperative, die zugleich den Ausgang offen lassen; in Form von akribischen Gebrauchsanweisungen oder als *follow along*. Anleiten ist eine Aufgabe von Lehre und Vermittlung und Anleitungskunst zugleich.

Anleitungskunst und Kunst der Anleitung

Das Anleiten hat in der Gegenwart zwei populäre Hauptausprägungen von Kunstpraxis und -theorie hervorgebracht. Konzeptkunst und Aktionskunst bieten eine Kunst der Anleitung auf dem Spielfeld der Kunst, die meine Einstellung zur handlungsgetriebenen Beforschung von Kunst inspiriert haben. Auch Künstlerinnen, deren Kunst im Praktizieren von Anleitungen besteht, teilen ihre Kunstanleitungen als Lebensanleitungen neuerdings mit uns allen. Marina Abramović teilt Übungen, die dazu dienen, das eigene Leben zu *rebooten* und Yoko Onos Kunstedition *Grapefruit* von 1964 wird heute als Anleitungskunst in Form eines *Book of Instructions* vertrieben.[3]

Neben diesem künstlerischen Feld gibt es quasi das B-Movie der Anleitungskunst. Bob Ross ist ein Star auf diesem Gebiet. Es hat wenige Theoretiker*innen, aber viele Fans. Bob Ross ist ein Meister der Vormachkunst, der die Nass-in-nass-Ölmaltechnik, die ihn so berühmt machte, wiederum von seinem Vorgänger Bill Alexander und dessen Unterhaltungssendung im Fernsehen abgeschaut hat. Ross' Sohn hat dann die Anleitungskunst nach dem Tod seines Vaters weitergeführt in Videos und Fernsehsendungen mit dem Titel *The Joy of Painting*. Der YouTube-Kanal von Bob Ross hat fast fünf Millionen Abonnent*innen. Auf YouTube finden sich auch *play along*-Videos von Fans, die sich dabei gefilmt haben, wie sie Bob Ross' Anleitungen simultan umsetzen und beim Bildermalen scheitern. Ross sagt: »It's so easy« und jeder versehentliche Pinselstrich sei nur ein »happy little accident«; doch sein Tun entlarvt sich beim Nachmachen in seiner ganzen Raffinesse. Follower*innen sind einerseits entlastet durch den guten Job, den Ross beim Malen macht und sie müssen es daher nicht selbst tun. Andererseits gibt es auch eine Menge Menschen, die nach dessen Methode als Bob-Ross-*Instructor* tätig sind. Angeblich über 3.000 haben ein solches Zertifikat erworben.

»Where are the Bob Ross Paintings? We found them« war 2019 ein Artikel in der *New York Times* überschrieben. Über 1.000 Landschaftsgemälde befinden sich heute in Hand einer privaten Stiftung, die den Namen des Künstlers besitzt und vermarktet. Geldgierige wussten den netten Künstler auszunutzen und seines Namens zu enteignen. So argumentiert auch die von Netflix produzierte Dokumentation *Bob Ross: Glückliche Unfälle, Betrug und Gier* von 2021.

Bob Ross hat nicht nur die Technik seines Lehrers Bill Alexander erfolgreich reproduziert, der in seiner Sendung *The Magic of Oil Painting III* 1972 betont: »I hate to copy, I want to be the master.« Ross hat sich auch dessen Wortschatz angeeignet. Ob Berge, Wolken oder Hügel: Alle sind sie »happy little«. Ross hat sich dabei selbst immerwährend kopiert. Tausende Gemälde zählt sein Werk auch deshalb, weil für jede Sendung mehrere Fassungen eines Motivs notwendig waren. Und doch wird Ross ebenso für seine Originale geschätzt. Seine Gemälde erreichen sechsstellige Summen im Kunsthandel mit einer Kunst, deren Originalität auf der Kunst der Nachmachbarkeit beruht. Die Herstellung der Gemälde wurde seit den 1970er Jahren in Hunderten von 30-minütigen Videos in Szene gesetzt. Bob Ross ist insofern kein Künstler, der Gemälde herstellt, sondern

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ein Performer, der eine Anleitungskunst betreibt. Einige Bob-Ross-Gemälde befinden sich seit 2019 zusammen mit einer Sammlung von Fanpost im Smithsonian American Art Museum. Gemälde und die Reaktionen der Fans gehören unbedingt zusammen.

Du musst begabt sein

Auf der Webseite, die 2022 über die Aufnahmeverfahren an der Universität der Künste Berlin Auskunft gibt, fällt der Begriff »künstlerische Begabung«. Begabt sein ist eine Zugangshürde, die Bewerber*innen nehmen müssen. Auch am Bauhaus war das Voraussetzung. Aber auch Vorwissen und Vorerfahrung gehörten dazu. Eine künstlerische Ausbildung oder ein handwerklicher Abschluss waren willkommen. Josef Albers kam beispielsweise als voll ausgebildeter Künstler und erfahrener Lehrender ans Bauhaus und durchlief doch als Erstes den Grundlagenkurs beim viele Jahre jüngeren Johannes Itten und wäre fast durch seinen Vorkurs gefallen. Angesichts der Forderung »Du musst begabt sein« hat das Anleiten keinen so leichten Stand. Denn Begabung lässt sich nicht lehren. Kunstproduktion – als je schon in Studierenden vorhandene Anlage verstanden – lässt sich nicht lehren und doch erfordert der Unterricht Aufgabenstellungen durch Lehrende und Lernende.

Die Aktions- und Konzeptkunst mit ihrer Fülle an Anweisungen für das eigene künstlerische Tun wäre eine genauere Betrachtung zusammen mit den Unterrichts- und Zugangsprozessen von zeitgenössischen Kunstschulen und Kunsthochschulen wert. Denn in beiden Bereichen zeigt sich, dass auch Anleitungen eine Kunst sein können. Und mit ihnen lässt sich die Terra incognita zwischen Begabung und Kunstwerk neu entdecken.

— Nina Wiedemeyer

1 Albers, Josef: *Interaction of Color*, New Haven, CT 1963.

2 Holländer, Friederike / Wiedemeyer, Nina (Hg.): *Original Bauhaus – Übungsbuch*, München 2022.

3 Abramović, Marina: *The Marina Abramović Method. Instructions to Reboot your Life*, London 2022; Yoko Ono: *Grapefruit*, Tokyo 1964; dies.: *Grapefruit. A Book of Instructions and Drawings by Yoko Ono*, New York 2000.

Khalid Quasim: *No, 2017.*

Bezeugen

Wer etwas bezeugt, steht in besonderer Weise für den Wahrheitsgehalt des Gesagten ein. Zeug*innen bezeugen etwas, das von anderen geglaubt werden soll. Dabei handeln Zeugnisse im emphatischen Sinne von Erfahrungen, die schwer zu teilen sind, aber unbedingt geteilt werden sollen. Oft geht es dabei um etwas, das andere hier und jetzt nicht anders in Erfahrung bringen können, das sie ohne das Zeugnis vielleicht gar nicht in Erfahrung bringen könnten. Wer ein Zeugnis hört, lässt sich also nicht vom besseren Argument überzeugen, sondern schenkt Vertrauen.

»Vertrauen schenken« ist ein guter Ausdruck, weil er darauf hinweist, dass Vertrauen eine Gabe ist, die sich nicht endgültig begründen lässt. Wo Vertrauen ganz begründet ist, handelt es sich nicht mehr um Vertrauen. Im Vertrauen gibt es notwendig etwas Unbegründetes. Auch wenn ein Zeugnis vielleicht zu einem späteren Zeitpunkt überprüft werden kann, zuerst einmal wird es geglaubt – oder eben nicht. Beim Bezeugen steht deshalb nicht nur eine Wahrheit auf dem Spiel, sondern neben Fragen der Sagbarkeit auch eine soziale Beziehung.[1] In diesem Beitrag möchte ich an die Vielfalt von Formen der Zeugenschaft erinnern und vor diesem Hintergrund eine künstlerische Arbeit des bis heute in Guantánamo Gefangenen Khalid Qasim als ästhetisches Zeugnis diskutieren.

Im Alltag schenken wir anderen Glauben, weil es selbstverständlich und praktisch ist. Wir fragen nach der Uhrzeit oder dem Weg, ohne groß darüber nachzudenken. Solche alltäglichen Zeugnisse zeigen, dass Vertrauen in die Mitteilungen anderer ein existenzieller Horizont unseres Lebens ist. Wenn wir als Kinder Sprache lernen, ist dies nur möglich, weil wir anderen vertrauen. Solches Vertrauen bleibt notwendige Bedingung unseres

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Lebens. Wollten wir jede Information, die wir in der Tageszeitung lesen, selbst überprüfen, würde ein Leben kaum dafür ausreichen. Innerhalb dieses Horizontes gibt es reglementierte Spezialformen des Bezeugens: Augenzeug*innen vor Gericht sind idealerweise neutral, an dem berichteten Geschehen unbeteiligt. Ihr Zeugnis ist eine möglichst präzise Auskunft über einen Sachverhalt. Zeitzeug*innen sprechen hingegen als Involvierte und geben Auskunft über Umstände, Atmosphären, ein Lebensgefühl. Märtyrer*innen wiederum zeugen nicht von einem Sachverhalt und auch nicht mit Worten. Sie zeugen für ihren Glauben, und zwar durch ihren Tod. Zeugnis und Bezeugtes lassen sich hier nicht trennen.

Zeugnisformen sind in sich divers und historischem Wandel unterworfen. Sie entsprechen keiner zeitlosen Systematik, sondern sind Teil von Kulturgeschichten. Dementsprechend kann sich verändern, was als Zeugnis gilt. In den letzten Jahren hat sich das Verständnis von Zeugenschaft im Zuge des *material turn*, der Human-Animal Studies oder dekolonialer Ästhetiken erweitert. Journalist*innen und Künstler*innen haben in der Folge von Drohnenangriffen oder chemischer Kriegsführung von Zeugnissen traumatisierter Tiere, beschädigter Wohngebäude oder zerstörter Felsformationen gesprochen.[2] Was kann es nun bedeuten, die Kunst eines Überlebenden politischer Gewalt als Zeugnis zu verstehen?

Überlebende von politischer Gewalt wie die Gefangenen und Entlassenen Guantánamos sind zu einem paradigmatischen Fall für Zeugenschaft geworden. Oft sind ihre Zeugnisse von anderen Erkenntnisformen verlassen: Sie verfügen selten über Beweise; können keine unbeteiligten Dritten angeben; sprechen über Gewalt als eigene Erfahrung. Dabei liegt auf ihren Zeugnissen großes ethisches Gewicht. Wenn Zuhörende nicht verstehen, misstrauisch sind oder schlicht desinteressiert, kann das als Wiederholung ihres sozialen Todes erscheinen. Ebenso führen ihre Zeugnisse zu ästhetischen Fragestellungen: Wie kann etwas gesagt werden, das unsagbar scheint? Wie etwas hörbar werden, das andere nicht hören wollen?

Die ersten Gefangenen sind im Januar 2002 nach Guantánamo verschleppt worden. Ohne Zugang zu Anwält*innen oder regulären Gerichten wurden die willkürlich festgenommenen Menschen systematischer Folter unterzogen. Sie wurden in eiskalten oder dunklen Isolationszellen gehalten. Sie waren körperlichen Übergriffen und sexualisierter Gewalt ausgesetzt. Ihnen und ihren Familien wurden Vergewaltigung und Tod angedroht. Ihre Religion wurde geschmäht und sie selbst rassistischen Beleidigungen ausgesetzt. Bis heute sind 35 Menschen in Guantánamo gefangen.[3]

Die Gefangenen haben von Beginn an Kunst gemacht. Um miteinander in Austausch zu treten, um einen Ausdruck der eigenen Würde zu bewahren oder um sich die Zeit zu vertreiben. Sie haben entgegen den Lagerregeln füreinander gesungen, Zeichnungen in Trinkbecher gekratzt oder gedichtet. Etwa 2009 hat die US-Regierung den Gefangenen Kunstkurse angeboten, um dem Folterlager ein »menschliches Antlitz« zu geben. Die Gefangenen nutzten die Materialien und relative Lockerungen, um Gemälde und Skulpturen anzufertigen, die sie ihren Anwält*innen und Familien schenkten. 2017 sorgte die Ausstellung *Ode to the Sea* am John Jay College of Criminal Justice in New York mit Arbeiten der Gefangenen für internationales Aufsehen. Sie zeigte u. a. die Arbeiten Khalid Qasims, der Mitgefangenen schon lange als begnadeter Künstler galt.[4]

Qasim ist seit 21 Jahren ohne Anklage in Guantánamo. In dieser Zeit hat er Gedichte, Essays und Erzählungen verfasst. Er war ein gefragter Sänger. Er hat Mitgefangene und Wärter*innen unterrichtet: in Arabisch und Englisch, Lyrik, Fußball, Komposition oder Zeichnen.[5] Eines seiner Kunstwerke wurde 2020 in der Ausstellung *Guantánamo [Un] Censored: Art from Inside the Prison* an der City University of New York – School of Law gezeigt. Dies ist nach *Ode to the Sea* die zweite große Ausstellung mit Kunst aus Guantánamo. Dass beide an rechtswissenschaftlich orientierten Instituten gezeigt wurden, verweist auf eine Konvergenz von Zeugenschaft im künstlerischen und juristischen Sinne.

Qasims unbetiteltes Kunstwerk besteht aus Kies, Kleber und einem MRE-Karton. MRE ist die militärische Abkürzung für *Meal-Ready to Eat*. Der langjährige Hungerstreiker Qasim hat sich nicht von den schlechten Lagermahlzeiten ernährt, sondern sie für seine schöpferische, anders nährende Arbeit

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

benutzt. Auf den Karton ist geschwärzter Kies geklebt. Dieser Kies ist Teil des Lagers, das ihn einsperrt. Er ist Teil des kolonialisierten Bodens, den die USA Kuba vorenthalten. Und er ist Teil der Erde, die uns verbindet. Mit jedem Kieselstein hat Qasim das Lager minimal abgetragen und gezeigt, dass seine Partikel mehr und anderes sind als ein Folterlager. Gleichzeitig besitzt der Kies eine forensische – d. h. spurensichernde – Qualität: er ist eine Standortbestimmung: Qasim ist da gefangen, wo diese Steinchen herkommen. Es gibt Guantánamo wirklich und immer noch, es ist nicht nur das Bild orange kostümierter, im Staub kniender Gefangener in einer alten Zeitung.

In der Mitte des Kieses ist eine Kerbung, die so knapp wie rigoros ist: NO. In einer Mitteilung an seine Anwältin Shelby Sullivan-Bennis erklärte er das NEIN: »I refuse oppression of any kind from anyone even if it is from those closest to me. I strongly expressed my objection when I was forcefully taken out of my cell for feeding. Before the [forced cell extraction] camera (and in the presence of guards, medical staff, high ranking officials and my fellow detainees), I said NO to unjust rules, NO to giving in and NO to giving up.«[6]

Das Kunstwerk bezeugt Qasims Weigerung, das Gefangenenlager anzuerkennen, sich mit ihm zu arrangieren oder aufzugeben. Gleichzeitig geht es über sein personales Zeugnis hinaus, indem es die Verneinung als autonome Kraft darstellt. Qasim hat eine Verneinungsmaschine geschaffen, die für unterschiedliche Betrachter*innen unterschiedliches zu verneinen mag. Schließend möchte ich drei weitere Qualitäten des Kunstwerks als Zeugnis hervorheben, die Qasims personales Zeugnis erweitern. Es ist grenzübertretend, bedarf keiner kräftezehrenden Sprechakte und adressiert mit einer eigenen Intensität.

Während Qasims Körper auf seine Zelle zurückgeworfen ist, kann das Kunstwerk reisen. Es überschreitet die Grenzen des Lagers, der Vereinigten Staaten, künstlerischer oder universitärer Institutionen, die Qasim als Person verschlossen geblieben sind.

Während Qasim nach mehr als 20-jähriger Gefangenschaft und zahlreichen Hungerstreiks unter auszehrender Erschöpfung leiden muss, kann das kleine Stück Pappe seine radikale Verneinung unermüdlich wiederholen. Mit der Verdichtung auf zwei Buchstaben ist eine Möglichkeit gefunden, Zeugnis im Angesicht der Entkräftung abzulegen. Im Gegensatz zur Stimme ist das Kunstwerk vom Körper entbunden und kann trotz dessen Schwächung und Sterblichkeit weiter zeugen.

Während die Zeugnisse der Gefangenen seit Jahren weitestgehend ignoriert werden, haben ihre Kunstwerke ein internationales Publikum erschlossen. In der öffentlichen Situation eines Weiterlebens nach Staatsfolter ist das Zuhören der Gesellschaft entscheidend. Es ist konstitutiv für die Möglichkeit der Etablierung eines soziokulturellen Raumes politischer Heilung. Indem Qasim ein Kunstwerk schafft, mit seiner dunklen Farbgebung, haptischen Qualität und einem entwaffnenden Ausdruck, gibt er uns Gelegenheit, uns entgegen aller Abwehr von seinem Zeugnis berühren zu lassen.

Wenn man sich das Bild genauer anschaut, fällt auf, dass die Signatur auf dem Kopf steht. Das liegt daran, dass das Bild auf dem Kopf steht. Um der Zensur Guantánamos zu entgehen, hat Qasim nicht NO geschrieben, sondern ON. In seiner Verkehrung weist das Bild auf Guantánamo als Ort, in dem Propaganda und Zensur jeden Sinn verstellen. Das Bild ist gleichsam entstellt und Entschlüsselung der Entstellung. Es weist darauf, dass die offiziellen Mitteilungen des Militärs genauso auf den Kopf gestellt werden müssten, um wahr zu werden. So wie die Überlebenden mit ihren Zeugnissen ihre Auslöschung negieren, so sagt auch das Kunstwerk »Nein« zu seiner Zerstörung. In Inhalt, in Form, in seiner schieren Existenz ist es Zeugnis seines eigenen Überlebens.

— Sebastian Köthe

1 Für eine systematische Darstellung von Ambivalenzen der Zeugenschaft zwischen Epistemologie und Ethik, siehe Schmidt, Sibylle: *Ethik und Episteme der Zeugenschaft*, Paderborn 2015. Für eine Auseinandersetzung mit dem Begriff des Vertrauens, siehe Krämer, Sybille: »Vertrauen schenken. Über Ambivalenzen der Zeugenschaft«, in: dies. / Schmidt, Sibylle / Voges, Ramon (Hg.): *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*, Bielefeld 2011, S. 117–140. Für ein Denken der Zeugenschaft in historischen Szenarien, siehe Kalisky, Aurélia / Däumer, Matthias / Schlie,

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Heike (Hg.): *Über Zeugen. Szenarien von Zeugenschaft und ihre Akteure*, Paderborn 2017.

2 Vgl. Pugliese, Joseph: *Biopolitics of the More-Than-Human. Forensic Ecologies of Violence*, Durham, NC 2020. Weizman, Eyal: *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*, New York 2017.

3 Für eine Darstellung der Folter in Guantánamo Bay siehe Flechter, Laurel E. / Stover, Eric: *The Guantánamo Effect. Exposing the Consequences of U.S. Detention and Interrogation Practices*, Berkeley, CA/Los Angeles, CA/London 2009. Bezeugungen der Folter durch Gefangene und Anwält*innen kompiliert der Sammelband Mark P. Denbeaux / Jonathan Hafetz (Hg.): *The Guantánamo Lawyers. Inside a Prison. Outside the Law*, New York/London 2009. Seit 2006 sind Memoiren und Berichte ehemaliger Gefangener erschienen, wie z. B. Moazzam Begg mit Victoria Brittain: *Enemy Combatant. My Imprisonment at Guantánamo, Bagram, and Kandahar*, London/New York 2006. Wichtige Zeugnisse sind außerdem kürzere Berichte aus dem Lager, die nicht als Monografien veröffentlicht wurden, etwa Al-Dossari, Jumah / Amnesty International: *USA. Days of Adverse Hardship in US Detention Camps – Testimony of Guantánamo Detainee Jumahal-Dossari*; https://www.amnesty.org/download/Documents/80000/amr511072005en.pdf (letzter Zugriff: 16. April 2021).

4 Der Katalog ist online aufrufbar: Shields, Charles: »Ode to the Sea. Art from Guantánamo«, in: *Postprint Magazine*, Oktober 2017, URL: https://indd.adobe.com/view/567dd3ed-81fb-43b9-83c4-869107e21d52 (letzter Zugriff: 16. April 2021).

5 Vgl. Adayfi, Mansoor: »Best friend and brother«, in: *Close Guantanamo* (07.03.2020), URL: https://www.closeguantanamo.org/Articles/336-My-Best-Friend-and-Brother-A-Profile-of-Guantanamo-Prisoner-Khalid-Qasim-by-Mansoor-Adayfi (letzter Zugriff: 16. April 2021).

6 Worthington, Andy: »Humanizing the silenced and maligned: Guantánamo prisoner art at CUNY Law School in New York«, in: Andy Worthingtons Blog (letzter Zugriff: 22. Februar 2020), URL: http://www.andyworthington.co.uk/2020/02/22/humanizing-the-silenced-and-maligned-guantanamo-prisoner-art-at-cuny-law-school-in-new-york/ (letzter Zugriff: 16. April 2021).

Bilden

Das Verb »bilden« ist in seiner doppelten Bedeutung geeignet, im Kontext des Wissens der Künste diskutiert zu werden. Abgeleitet vom althochdeutschen »biliden« für »formen«, »gestalten«, auch »nachahmen«, kann es einerseits auf Materialien bezogen und so als künstlerische Praxis (vor allem der Bildenden Kunst) angesehen werden. Andererseits wird es aber auch auf zu formende oder sich formende Menschen angewandt, die gebildet werden bzw. – in der reflexiven Form des Verbs – die sich bilden. Um dieses letztgenannte Verständnis von »bilden« wird es im Weiteren gehen. Auch in diesem Kontext wird den Künsten traditionell eine herausragende Funktion zugesprochen. Ich erinnere hier nur an Schillers Briefe »Über die Ästhetische Erziehung des Menschen« (1795)[1].

Wenn die Künste – wie in der Theaterpädagogik – im pädagogischen Kontext thematisiert werden, spielt die zugrunde liegende Vorstellung vom Sich-Bilden eine zentrale Rolle. Sie formatiert sowohl theoretische Überlegungen als auch die praktische Arbeit. Ein kurzer und notwendig unvollständiger Blick auf die historische Entwicklung dieser Vorstellungen mag das verdeutlichen. »Bilden« wurde in der Tradition der neuhumanistischen Pädagogik seit Mitte des 18. Jahrhunderts zu einer pädagogischen Leitvorstellung. In seinem Textfragment »Theorie der Bildung des Menschen« (1794/95) legt Wilhelm von Humboldt die Grundlage für dieses Ideal. Er bestimmt Bildung als einen Prozess der allmählichen Vervollkommnung des Einzelnen und auf diesem Weg der Menschheit. Dieser Prozess geschieht Humboldt zufolge immer in der selbsttätigen Auseinandersetzung mit Welt, mit anderem und anderen sowie im reflexiven Bezug auf sich selbst. In Humboldts Worten: »allein durch die Verknüpfung unseres Ichs mit der Welt zu der allgemeinsten, regesten und freiesten Wechselwirkung«.[2] In dieser Vorstellung gipfelt Bildung im Ideal eines mit sich selbst identischen Menschen.

Diese aufklärerische, auf Vernunft und Mündigkeit des Menschen beruhende Vorstellung von Bildung hat im Laufe der Geschichte vielfältige Umdeutungen und Kritik erfahren. Bildung wird in der Folge diskurskritisch als ein kulturelles »Deutungsmuster« problematisiert, das in einem

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

je spezifischen historisch-kulturellen Kontext und unter den Bedingungen konkreter Wissensordnungen und Machtverhältnisse die Beziehung des Einzelnen zu sich selbst und zum gesellschaftlichen Kontext formatiert.[3]

Im Bewusstsein dieser Kritik lässt sich seit Ende des vergangenen Jahrhunderts ein verstärktes Interesse an neuen bildungstheoretischen Positionen und einer Reformulierung des vieldeutigen Begriffs verzeichnen. Solche Neuformulierungen setzen sich zum einen kritisch mit der klassischen Vorstellung vom Sich-Bilden als einem teleologischen und überhistorischen Prozess der Vervollkommnung des Subjekts (und mit ihm der Gesellschaft) auseinander. Zeitgenössische Bildungs*prozess*theorien konzipieren »sich bilden« entsprechend als unabschließbar und nicht vorhersehbar und verweisen auf die Kontingenz dieses Prozesses.[4] Aus Sicht dieser Konzepte werden Bilden und Lernen voneinander unterschieden. Lernen gilt als Aneignungsprozess, als Erweiterung von Wissen und Können, die innerhalb eines bestehenden Horizontes von Erkenntnissen und Erfahrung stattfinden. Im Unterschied dazu geht es in Bildungsprozessen um Irritationen eben dieses Horizontes und um Fremdheitserfahrungen in Wahrnehmungs- und Gestaltungsvollzügen. Diese werden insofern als bildend angesehen, als sie zu Destabilisierungen und Transformationen des Selbst- und Weltverhältnisses führen.[5]

Zum anderen setzen sich aktuelle bildungstheoretische Ansätze mit dem emphatischen Subjektbegriff auseinander, der dem klassischen Bildungsverständnis zugrunde liegt und das Subjekt als ein souveränes, intentional handelndes voraussetzt.[6] Unter dem Einfluss poststrukturalistischer Theoriediskussion wird das mit diesem Subjektbegriff einhergehende Bildungsverständnis problematisiert. In den Fokus rücken vielmehr Vorstellungen der »Formationen von Subjektivität«[7] bzw. »Selbst-Bildungen«[8] die – im Anschluss an Foucault – danach fragen, wie jemand zum Subjekt gemacht wird und sich gleichzeitig selbst zum Subjekt macht.[9] Diese Konzepte eines *doing subject* beinhalten eine explizite »Dezentrierung« des sich bildenden Subjekts. Anknüpfend an praxistheoretische Überlegungen wird dieser Prozess als Subjektivierung konzipiert.

Demzufolge wird das Subjekt durch soziale Praktiken und die ihnen zugrunde liegenden Wissensordnungen – sowie unter den jeweils herrschenden Bedingungen von Macht und Verteilung von Ressourcen – hervorgebracht und geformt.[10] Eine solche Top-down-Perspektive läuft jedoch Gefahr, den Prozess des Sich-Bildens zur Seite des Geformtwerdens hin zu verkürzen. Aus kultursoziologischer Sicht plädieren deshalb Thomas Alkemeyer u. a. in ihrem Konzept der Selbstbildung für eine »subjektivierungstheoretische Erweiterung der Praxistheorien«.[11] Dadurch könne die Möglichkeit eines kritisch-reflexiven Verhältnisses zu kulturellen Praktiken ebenso berücksichtigt werden wie deren Überschreitung und Transformation. Sich bilden findet in diesem Verständnis im körperlichen Vollzug kultureller Praktiken und immer in Bezug zu und in Auseinandersetzung mit konkreten Objekten, Räumen und Kontexten statt. Dabei handelt es sich zum überwiegenden Teil um ein routiniertes Aus- und Aufführen von kulturellen Handlungsmustern (des Gehens, Lesens, Schreibens, Telefonierens o. Ä.). Insofern trifft die Rede von der Subjektkonstruktion im Vollzug dieser Praktiken zu. Auf der anderen Seite entstehen Praktiken erst durch ihr Wiederaufführen in unterschiedlichen Kontexten und durch verschiedene Personen. Das führt notwendigerweise zu Verschiebungen und Unbestimmtheiten. Alkemeyer u. a. sprechen in diesem Zusammenhang von »Leerstellen« oder »Spielräumen« und sehen darin das Potenzial, neue, unerwartete Wahrnehmungserfahrungen zu machen und sich auf diesem Wege zu bilden.[12] Entscheidend dabei ist, dass die auftretenden Leerstellen auch zu einer Reflexion der jeweiligen Praktiken und zur Selbstreflexion des eigenen Tuns in dieser Praktik herausfordern.[13]

Was bedeutet nun dieses veränderte Konzept des Sich-Bildens für das Nachdenken über Künste im Bildungskontext? Zunächst ist festzuhalten, dass unter einer solchen praxistheoretischen Prämisse die Frage nach dem *Wie* des Sich-Bildens ins Zentrum rückt. Allgemeine, von konkreten künstlerischen Praktiken absehende Zielsetzungen einer Bildung *durch* die Künste, wie beispielsweise Integrations- und Partizipationsfähigkeit, werden damit infrage gestellt. Stattdes-

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sen rücken die konkreten Materialen, Dinge, Räume sowie die körperlichen Formen des Umgangs mit ihnen in den Blick. Bezogen auf künstlerische Erfahrungen heißt das: Bildende Erfahrungen ereignen sich mit und im performativen Vollzug von künstlerischen Praktiken. Der Berliner Kunst- und Theaterpädagoge Müller-Poland hat diese Einsicht bereits 1990 pointiert formuliert: »Der Erkenntnisprozeß ist der Arbeitsprozeß selbst.«[14] Entscheidend in diesem Prozess ist, so meine These, die Erfahrung der Differenz zwischen den unterschiedlichen Wissensordnungen, zwischen künstlerischer und sozialer Wirklichkeit.[15] Erst durch das Spiel mit den Routinen alltäglicher Praktiken, durch ihr Verschieben und Verfremden im Prozess künstlerischer Arbeit (z. B. durch Neu- und Umstrukturierung, De- und Rekontextualisierung), können – im Sinne des Wortes – *Spielräume* entstehen, die bildende Erfahrungen im Vollzug künstlerischer Praktiken ermöglichen.

Zusammenfassend handelt es sich also um eine dreifache Verschiebung der Perspektive: *Erstens* wird der Fokus von den bildenden *Wirkungen* künstlerischer Erfahrung hin zur Materialität und zu den Modi künstlerischer Produktion und Rezeption verschoben. Im Zentrum stehen dann die Erfahrungen, die *in* diesen Prozessen zu gewinnen sind und mögliche durch diese Erfahrungen evozierte Bildungsprozesse. Damit tritt *zweitens* an die Stelle eines individualtheoretisch fundierten Konzepts von Bildung eine relationale Vorstellung, die den Vorgang des Sich-Bildens grundsätzlich kontextualisiert und situiert begreift und seine Kontingenz mitdenkt.[16] *Drittens* schließlich verschiebt sich die Frage danach, was das *Wesen* des Sich-Bildens in den Künsten sei, hin zur Frage danach, *wie* solche Bildungsprozesse möglich werden können.

Durch den Blick auf das *Wie*, also auf die je besonderen Modi der Produktion in ihren jeweiligen Wissenszusammenhängen, können sich neue, bisher wenig beachtete Fragestellungen für die Thematisierung der Künste im Bildungskontext eröffnen.

— Ulrike Hentschel

1 Schiller, Friedrich: »Zur ästhetischen Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen«, in: ders.: *Sämtliche Werke in 5 Bänden*, hg. von G. Fricke [auf der Grundlage der Textedition von Herbert G. Göpfert], Bd. V: *Erzählungen. Theoretische Schriften*, München 1989.

2 Von Humboldt, Wilhelm: »Theorie der Bildung des Menschen«, in: Gerhard Lauer (Hg.): *Wilhelm von Humboldt. Schriften zur Bildung*, Stuttgart 2017, S. 7.

3 Vgl. u. a. Bollenbeck, Georg: *Kultur und Bildung. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*, Frankfurt/M. / Leipzig 1994.

4 Vgl. u. a. Koller, Hans-Christoph: *Bildung anders denken. Einführung in die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse*, Stuttgart 2012.

5 Vgl. ebd., S. 43.

6 Vgl. u. a. Ricken, Norbert: *Die Ordnung der Bildung. Beiträge zu einer Genealogie der Bildung*, Wiesbaden 2006; ders.: »Bildung und Subjektivierung. Bemerkung zum Verhältnis zweier Theorieperspektiven«, in: Ricken, Norbert / Casale, Rita / Thompson, Christiane (Hg.): *Subjektivierung. Erziehungswissenschaftliche Theorieperspektiven*, Weinheim / Basel 2019, S. 95–118; Alkemeyer, Thomas / Budde, Gunilla / Feist, Dagmar (Hg.): *Selbstbildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld 2013.

7 Meyer-Drawe, Käte: *Illusionen von Autonomie. Diesseits von Ohnmacht und Allmacht des Ich*, München 1990, S. 36ff.

8 Vgl. Alkemeyer / Budde / Feist 2013 (wie Anm. 6).

9 Vgl. Ricken/Casale/Thompson 2019 (wie Anm. 6).

10 Vgl. Reckwitz, Andreas: *Subjekt*, Bielefeld 2008.

11 Alkemeyer, Thomas / Buschmann, Nikolaus / Michaeler, Matthias: »Kritik der Praxis. Plädoyer für eine subjektivierungstheoretische Erweiterung der Praxistheorien«, in: Alkemeyer, Thomas / Schürmann, Volker / Volbers, Jörg (Hg.): *Praxis denken. Konzepte und Kritik*, Wiesbaden 2015, S. 25–50.

12 Vgl. Alkemeyer/Budde/Feist 2013 (wie Anm. 6), S. 41.

13 Ebd., S. 57.

14 Müller-Poland, Rudi: »Inszenierung als zentrale Aufgabe im Fach Darstellendes Spiel«, in: Ritter, Hans-Martin (Hg.): *Spiel- und Theaterpädagogik. Ein Modell*, Berlin 1990, S. 52–61, hier S. 53.

15 Vgl. Hentschel, Ulrike: *Theaterspielen als ästhetische Bildung. Über einen Beitrag produktiven künstlerischen Gestaltens zur Selbstbildung*, Milow 2010.

16 Vgl. Ricken, Norbert: »Subjektivität und Kontingenz. Pädagogische Anmerkungen zum Diskurs menschlicher Selbstbeschreibungen«, in: *Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Pädagogik*, Bd. 75, Nr. 2, 1999, S. 208–237.

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Entwerfen

Die Faszination des Entwerfens als Prozess und Tätigkeit, die Neugierde darauf, wie dieses Tun verständlich werden kann, begleiten mich seit vielen Jahren – und waren Anlässe dafür, die Spezifik des Wissens der Architektur zu erkunden. Für diesen kurzen Beitrag habe ich vier Themen aus der mittlerweile weit verzweigten Diskussion zum architektonischen Entwerfen ausgesucht: Drei ältere Beobachtungen zuerst, ergänzt um Hinweise auf neuere Forschungsthemen zum architektonischen »Entwurfswissen«.

Zuerst diskutiere ich das charakteristische strategische Verhältnis, das architektonisches Entwerfen zu dem Wissen unterhält, das in den Prozess des Entwerfens eingeht oder darin vorausgesetzt wird. Dann komme ich zu den Arten des akademischen und nicht-akademischen Wissens, mit denen im Entwerfen zukünftige Situationen modelliert werden. Darauf folgen kurze Bemerkungen zur Frage, wer entwirft, und schließlich spreche ich über drei Perspektiven, in denen die Spur des Wissens im Entwerfen forschend aufgenommen worden ist, also über die Frage, wie das architektonische Entwerfen erforscht werden kann.

Wissen und Strategie

Entwerfen bedeutet in der Architektur den kompetenten und erfinderischen Umgang mit unterschiedlichen Typen von Wissen, von Kenntnissen, Fähigkeiten und Fertigkeiten. Das reicht von Alltagswissen über handwerkliche und medientechnische Fähigkeiten über Kenntnisse von Industrieprodukten und neue ästhetische Entwicklungen bis hin zu je aktuellen Kenntnissen relevanter Ergebnisse aus Natur-, Ingenieur- und Kulturwissenschaften, aus künstlerischer Forschung. Interessant dabei ist – und dieses strategische Moment ist charakteristisch für das architektonische Entwerfen –, dass jedes Eindringen in gleich welche Form von Wissen nur so weit getrieben werden muss, wie es für genau den gerade verfolgten Prozess des Entwerfens vonnöten ist. Die Befassung mit gleich welchem Gegenstand des Interesses kommt immer an ein Ende, wenn der Platz, den ein spezifisches Wissen im Prozess des Entwerfens einnehmen soll, hinreichend gefüllt ist. Entwerfen unterhält insofern eine freie und selektive Beziehung zu unterschiedlichen Wissensformen – limitiert durch die Gerichtetheit des Gesamtprozesses.

Zukunft

Entwerfen heißt, Zukunft zu gestalten und zu prägen. Entwerfen – und das gilt nicht nur für architektonisches Entwerfen – ist schließlich dazu da, gegenwärtige Situationen, gegenwärtiges Wissen, gegenwärtige Überzeugungen, Kenntnisse und Optionen so weit in Bewegung zu bringen, dass für eine in Teilen offene Situation eine spezifische Entwicklung denkbar wird. Das Interessante und in dieser Hinsicht Charakteristische ist, dass auch die Verfahren und Ansätze, mit denen die Prozesse des Entwerfens beginnen, infrage stehen können. Das kann die heuristischen Verfahren, in denen das Neue gesucht wird, die Medien, die Akteur*innen, auch die Ziele eines entwerferischen Prozesses betreffen. Vor allem aber hat die Tätigkeit des Entwerfens das Potenzial, sich in ihren Vollzügen neu zu erfinden: Entwerfen hat in dieser Hinsicht etwas Bodenloses.

Eine ganz andere Beobachtung zum Thema Zukunft und Wissen: Über die Zukunft gesellschaftlicher Verhältnisse wissen wir wenig. Es gibt selbstverständlich Szenariotechniken; Statistiken lassen sich hochrechnen und historische Entwicklungen fortschreiben. Alles das geschieht – je nach Bedarf und Ziel – auch im Vorfeld von architektonischen Entwürfen. Doch ist davon auszugehen, dass wissenschaftliche Methoden nicht die einzigen Annäherungen sind: Im Entwerfen können idiosynkratische Momente eine Rolle spielen, Tagträume, Imaginationen, individuelle oder für Gruppen charakteristische Wege des Probehandelns oder das auf einen konkreten Fall bezogene Entwickeln von Maßstäben der Beurteilung und Anerkennung von Lösungsversuchen. Auch ist anzunehmen, dass es im Entwerfen Praktiken gibt, die sich in ihren ersten Schritten explizieren lassen, sich aber in ihrem Verlauf einer Explizierung, einer über Daten oder Diskurse vermittelten Erlernbarkeit und damit auch einer Operationalisierung entziehen. Hier liegt eine Herausforderung für die Forschung, denn das Wissen, das in diesen Prozessen entsteht, erschließt sich nicht anders als durch individuelle Vollzüge und im Durchgang durch diese Praxen.

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Akteur*innen im Spiel des Entwerfens

Unter den menschlichen Akteur*innen sind es selbstverständlich nicht nur die als Architekt*innen Ausgewiesenen, die hier anzusprechen sind. Oft ist (erste Erweiterung der bis in die 1980er Jahre fortgeschriebenen Erzählung) eine Vielzahl von menschlichen Akteur*innen in unterschiedlichen institutionellen Zusammenhängen und Rollen konkret involviert. Nach vielen Jahren Kulturtechnikforschung sollte auch deutlich sein, dass in Entwurfsprozessen fungierenden Medien Akteursstatus zuzuschreiben ist – und dass dieser Status ebenso den für den aktuellen Prozess relevanten früheren Entscheidungen in der Gesetzgebung, Normierungsprozessen in der Baustoffindustrie oder in das Entwerfen eingehenden Forschungsergebnissen zur Energieeinsparung zuzuerkennen ist. Das bedacht, steht aber immer noch der Befund im Raum, dass die Fähigkeiten von Architekt*innen, heterogene Formen des Wissens zu synthetisieren und ästhetisch zu denken, nicht nur ausgebildet, sondern auch dringend gebraucht werden.

Entwerfen erforschen

Eine Option der Untersuchung von Entwurfsprozessen liegt im Nachvollzug einzelner Entwurfsprozesse mit dem Ziel, die Form der Integration spezifischen Wissens aufzuzeigen und auf diese Weise die Entstehung von Entwurfskonzepten zu erhellen. Solche Forschungen, die schließlich das »Entwurfswissen« der Architektur fassen, könnten Zusammenhänge von Diskursen, Akteur*innen, Institutionen, Praktiken, Dispositiven zu einem bestimmten Zeitpunkt deutlich werden lassen. Es geht dann im Einzelfall um Veränderungen der ökonomischen und sozialen Beziehungen beteiligter Akteur*innen, um die Ausbildung von Spezialisierungen, um institutionelle Vorgänge wie Rationalisierung und Bürokratisierung oder um institutionelle Sicherungsformen von Wissen, die bislang eher übergreifend untersucht werden.

Um zu verstehen, was im Entwerfen geschieht, ist es sicher ebenso nützlich, sich der Quellen zu vergewissern, die darin eine Bedeutung haben: Dazu gehört u. a. die Schärfung des Blicks für als grundlegend und selbstverständlich betrachtete Referenzen: Beispielsweise für die Handbücher, die niemand zitiert, die aber alle Entwerfenden kennen und lesen, für das »(Bücher-)Wissen« entwerfender Architekt*innen, enzyklopädische Versuche wie mit wissenschaftlichem Anspruch auftretende Handbücher, die ihre Blütezeit am Ende des 19. Jahrhunderts erlebten, ebenso für Bildsammlungen von historischer Bedeutung und ihre Tradierung.

Auch die Untersuchung einzelner Praktiken kann Aufschlüsse liefern – etwa solche, die sich auf bestimmte Medien der Architektur beziehen. Das können Diagramme, digitale oder physische Modelle sein, die in unterschiedlicher Weise operieren. Es können auch Objekte sein, die gesammelt werden. Dabei kann das Sammeln als Geste, Instrument der Wissensproduktion und Anregung wie auch als Technik zur Findung und Erfindung verstanden werden. Beides thematisiert dingliche, handfeste und in diesem Sinne sinnliche Aspekte der Architektur, die in den langen Jahren der architekturhistorischen Faszination durch Zeichen, Immaterialität und mediale Prozesse an den Rand der Betrachtung geraten waren: Dass es Medien des Entwerfens gibt, die nicht nur dem Entwerfen dienen, sondern in ihrer sinnlichen Anmutung unmittelbar, als Objekte, in Entwürfen fungieren, musste erst wieder historisch wie theoretisch aufgearbeitet werden.

Und dann stellt sich die Frage, wann das Entwerfen wirklich aufhört, wann aus dem Entwerfen ein Entwurf geworden ist: Im juristischen Sinne ist diese Verdinglichung eine der wichtigen Säulen im Schutz des architektonischen Werkes. Geht man aber davon aus, dass es so etwas wie eine permanente Produktion von Raum gibt, dann versteht man Bauten und soziale Prozesse als untrennbar miteinander verknüpft, und die Perspektive öffnet sich für die entwerferischen Aspekte im weiteren Verlauf einer Struktur und der Frage: Wie wird ein Entwurf nach der Bauphase in Nutzungen und ihren Transformationen weitergeschrieben? Hier müsste und könnte die Erforschung des Entwerfens und der Rolle des Wissens darin weitergehen.

— Susanne Hauser

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Erfassen Eine Schaukel für das Smartphone. Reinstellen, die Haltevorrichtung an die Größe des mobilen Geräts anpassen, einschalten und schon schwingt die elektrisch betriebene Schaukel das Smartphone hin und her. Ein Sensor im Smartphone registriert diese Bewegungen als Schritte, auch ohne, dass der*die Nutzer*in sich fortbewegen muss. Zusammen mit einem Programm, das die Ortungsdaten des Smartphones durcheinanderbringt, entsteht so der Eindruck, dass das Gerät durch die Welt getragen wird, während es lediglich an einen Schreibtisch fixiert ist und hin- und herschaukelt. Zumindest entsteht dieser Eindruck für die Datenerfassungssysteme, die Schritte zählen und orten, darin Bewegungsmuster erkennen und als Verhalten aufzeichnen. Im Dispositiv der Datenerfassung sind Techniken des Erkennens und Täuschens eng miteinander verwoben.

Mit so einer Schaukel für das Smartphone lässt sich der Score gemachter Schritte oben halten – bestimmte Normen von Fitness, Effizienz und Angepasstheit werden nicht erfüllt, aber bedient. Das kann nützlich sein, um bei interaktiven Computerspielen weiterzukommen. Es kann aber auch notwendig werden, wenn es z. B. darum geht, nicht von einer Krankenversicherung runtergestuft zu werden – also dann, wenn eine Person z. B. nicht in der Lage ist, eine Norm zu erfüllen, aber es sich auch nicht leisten kann, mit ihr zu brechen.[1] Regelwerke, Systeme, Strukturen haben seit jeher nicht nur Vorschriften bestimmt und Verhaltensweisen bewertet, sondern im gleichen Zug auch Abweichungen bedingt und Verstöße markiert. Tricks, Täuschungen und Betrügereien sind also gewissermaßen Teil eines Systems – können es erweitern oder anpassen. Und dann gibt es noch die Gebrauchsweisen, die Verbote zwar nicht missachten, aber mit den Gegebenheiten so spielen, dass neue Gestaltungsmöglichkeiten entstehen.[2]

Diese Schaukel für das Smartphone ist ein Beispiel für eine Maschine, die eine andere Maschine, die Daten erfasst, überlistet. Sie ist das Produkt einer liberalen Ökonomie digitaler Infrastrukturen, die zunehmend über Angebote, Reize und Anforderungen regiert und zugleich ein immer engmaschigeres Netz webt, das Zugriffe und Ausschlüsse verwaltet.[3]

»Beep, beep, beep. Don't stop now. Keep moving, keep moving.« Der Schrittzähler in *Die zwei Päpste* – ein Spielfilm des Regisseurs Fernando Meirelles aus dem Jahr 2019 – hat eine computergenerierte Stimme. Er ist ein weiteres Beispiel für eine Praxis von Datenerfassung und ihrer Einbettung in den Alltag. Der elektronische Schrittzähler im Film umschlingt das Handgelenk von Papst Benedikt XVI wie eine Armbanduhr und schlägt Alarm, wenn das vorgegebene Tagesziel an Bewegung nicht eingehalten zu werden droht. Die stetige Vermessung der Aktivität kippt hier um in eine Ermahnung, den Ruhezustand zu verlassen. »Nicht aufhören. Weiterbewegen«, lautet die Devise und erfährt im Spielfilm einen vieldeutigen Sinn. Denn mit der Anrufung, in Bewegung zu bleiben, weiterzumachen, aber auch beweglich, offen, veränderbar zu sein – damit sehen sich beide Protagonisten des Films, Papst Benedikt XVI. und Papst Franziskus, konfrontiert. Der Schrittzähler taucht ganz selbstverständlich auf in diesem Spielfilm, der um die imaginierte Begegnung zwischen den beiden Päpsten und ihren Machtwechsel kreist. Inszeniert wird diese Begegnung zwischen den zwei Päpsten als eine zwischen zwei Wirklichkeiten, die sich eine Welt teilen. Der Schrittzähler interveniert in diese Welt, pocht auf Bewegung, Fortgang und Gestaltbarkeit.

Die zwei Päpste repräsentieren dabei zwei verschiedene Arten des Katholizismus, zwei unterschiedliche Denk- und Lebensweisen. Benedikt (Anthony Hopkins) steht für einen Glauben an einen unbeweglichen Gott, an eine festgelegte Ordnung von Welt und Moral, an das Absolute, nach dem sich das Verhalten auszurichten hat. Franziskus (Jonathan Pryce) hingegen steht für einen Glauben, der Natur, Kultur und auch Gott selbst als sich wandelnde und voneinander abhängige Größen begreift.

Im wiederholten Einsatz des Schrittzählers verdichten sich wiederkehrende Motive des Films wie Veränderung und Bewahrung, Endlichkeit und Wandel.[4] Als Gerät verfolgt und beeinflusst der Schrittzähler das Bewegungsverhalten von Papst Benedikt – reguliert seine Gewohnheiten, lenkt seine Aufmerksamkeit. Dieser Verbund aus Schrittzähler und Benedikt stellt hier aber nicht Fitness aus, sondern Gebrechlichkeit. Auch in Benedikts Innerem befindet sich ein

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

kleiner elektronischer Impulsgeber in Form eines Herzschrittmachers.

Der Schrittzähler tritt auch auf als Taktgeber der gegenwärtigen Zeit, als ein Symbol für eine sich verändernde Welt, an der Benedikt sich zu messen hat, doch in der er sich nur beschränkt einrichten kann. Einerseits werden Benedikt und die Weltordnung, für die er einsteht, damit als überkommen und unzeitgemäß markiert. Anderseits repräsentiert das Gerät selbst ein beschränktes System, das sein vorgegebenes Programm nicht verlassen kann. So ist der Schrittzähler beispielweise ignorant gegenüber den Umständen, unter denen er Aktivität zu messen hat. Doch obwohl das Schrittezählen einem festgelegten Muster folgt, heißt das nicht, dass es keine schöpfende oder schöpferische Tätigkeit sein kann. Als eine stark formalisierte Form des Tuns ist es damit vielleicht sogar Praktiken wie dem Rosenkranzzählen und -beten nicht ganz unähnlich. Dieser Vergleich zeigt aber auch, dass Zählen eben nicht gleich Zählen ist. Zählen ist eine Tätigkeit der Interpretation. Das eine Zählen ist darauf ausgerichtet, spirituelle Bezüge zu stiften, das andere biometrische. Als Zählmaschine steht der Rosenkranz für eine andere semiotische und materielle, eine andere techno-ästhetische Praxis als der Schrittzähler.

Für Theorien, die das Erfassen von Daten als einen beziehungsstiftenden Prozess verstehen, spielt die etwa 90 Jahre alte Philosophie von Alfred North Whitehead eine zunehmend wichtige Rolle.[5] Denn mit dem Begriff »erfassen« benennt Whitehead die grundlegende Empfindung des Relationalen. Im englischen Original heißt »erfassen« »prehension« und ist eine von Whiteheads zahlreichen Wortschöpfungen.[6] Mit dem Neuwort »prehension«, das im Deutschen eben meistens mit »erfassen« übersetzt wird, setzt sich Whitehead ganz entschieden von dominanten Konzepten von Begreifen, Verstehen und Wahrnehmen der westlichen Philosophien und Wissenschaften ab.

»Prehension« beschreibt eine Art Sinn für die Ereignishaftigkeit von Welt – ein Empfinden der historisch gewachsenen Bindung zwischen einer Vielheit von Ereignissen, die die Welt bedeuten. Erfassen ist mehr ein Ereignis als eine Tätigkeit, weil es den wechselseitigen Bezug *zwischen* Erfasstem und Erfassendem benennt. Erfassen steht für die Erfahrung, *von* der Welt und gleichzeitig *für* das weitere Werden der Welt zu sein. Alles was ist, ist das Resultat von Erfassungsereignissen. Sein ist hier als etwas konzipiert, das zugleich Gewordenes und Potential ist. Daher sind für Whitehead Daten Gegebenes und Medium. Ein Datum ist gegeben, insofern es etwas ist, das bereits geworden ist. Das Datum ist also eine Erfassung, ein Prozess des Werdens, der bereits abgeschlossen ist. Zugleich geht dieses gewordene, konkrete Datum als wirkliches Potenzial in andere, weitere Ereignisse von Erfassungen ein.

Nach Whitehead ist das Werden der Welt ein Prozess, der sich aus den Übergängen zwischen diesen endlichen Ereignissen entfaltet. Das Werden der Welt ist hier also kein kontinuierlicher Prozess, sondern stellt sich ein aus einer Vielzahl von gleichzeitigen, asynchronen Ereignissen, die eben auch vergehen, enden und *durch* ihre Endlichkeit wirken. In gewisser Weise bildet bei Whitehead das *Unfassbare* einen Kernaspekt des Erfassens. Denn es ist diese Verschränkung aus Endlichkeit und Übergang, aus Materialität und Medialität, aus Erfasstem und Erfassenden, die nicht nur schwierig zu denken und auszudrücken ist, sondern eben auch eine ganz reale Erfahrung von Relationalität darstellt.

Alle drei unterschiedlichen Schauplätze der Datenerfassung – die Smartphone-Schaukel, die Inszenierung eines Schrittzählers im Vatikan und Whiteheads relationale Konzeption von Erfassen – zeigen, dass Erfassen keine neutrale Operation ist. Daten werden nicht einfach festgestellt, sie entstehen aus ihrer Einbettung in der Welt und wirken gleichzeitig an ihr mit. Erfassungen stiften Beziehung und schaffen Bedeutungszusammenhänge, die sich aber nicht auf *einen* Grund zurückführen lassen. Vor dem Hintergrund vernetzter multisensorischer Computersysteme steht dabei zur Frage, welche Weisen der Erfassung diese befördern, wodurch, wofür und zu wessen Lasten.

— Irina Raskin

1 Gesetzliche Krankenversicherungen in Deutschland bieten für die Nachverfolgung von erfassten Aktivitätsdaten geldwerte Vorteile an. Darin zeichnet sich eine Tendenz ab, die eine Umstrukturierung des Versicherungswesens – die das Prinzip der Bonität anstelle das einer (bedingten)

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Solidarität zur Regel macht – realistischer werden lässt. Vgl. Nosthoff, Anna-Verena / Maschewski, Felix: *Die Gesellschaft der Wearables. Digitale Verführung und soziale Kontrolle*, Berlin 2019.

2 Das gilt ebenso für Praktiken des Programmierens, deren Prinzipien, Gestaltbarkeit und Wirkungsweisen sich nicht auf einen technologischen Determinismus reduzieren lassen, sondern auch ästhetisch, sozial und politisch bedingt sind. Vgl.: Soon, Winnie / Cox, Geoff: *Aesthetics programming. A handbook of Software Studies*, 2000, URL: https://www.aesthetic-programming.net (letzter Zugriff: 16. April 2021).

3 Digitale Infrastrukturen stellen das Schlüsselelement für eine Form des Kapitalismus dar, die auf der Modifikation und Monetarisierung von Verhaltensdaten beruht. Vgl. Zuboff, Shoshana: *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, New York 2019.

4 Der Schrittzähler verweist lediglich metaphorisch auf eine sich verändernde Welt. Die Inszenierung des Schrittzählers hebt diese filmische Erzählung hervor: Fortschritt ist nicht ohne Rücktritt, Fortgang nicht ohne Umkehrung zu haben.

5 Insbesondere für Theorien, die mehr-als-menschliche oder nicht-menschliche Erfahrung, Ästhetik, Poiesis adressieren oder die Operationsweisen von sensorischen und computergestützten Medientechnologien analysieren, ist Whitehead eine wichtige Referenz. Siehe: Angerer, Marie-Luise: *Affektökologie. Intensive Milieus und zufällige Begegnungen*, Lüneburg 2017; Fazi, M. Beatrice: *Contingent Computation. Abstraction, Experience, and Indeterminacy in Computational Aesthetics*, London 2018; Gabrys, Jennifer: *Program Earth. Environmental Sensing Technology and the Making of a Computational Planet*, Minnesota 2016; Haas, Maximilian: *Tiere auf der Bühne. Eine ästhetische Ökologie der Performance*, Berlin 2018; Handel, Lisa: *Ontomedialität. Eine medienphilosophische Perspektive auf die aktuelle Neuverhandlung der Ontologie*, Bielefeld 2019; Shaviro, Steven: *Without Criteria: Kant, Whitehead, Deleuze, and Aesthetics*, Cambridge, MA / London 2009; Stengers, Isabelle: *Thinking with Whitehead. A Free and Wild Creation of Concepts*, Cambridge, MA / London 2011.

6 Whitehead arbeitet seine Konzeption von »prehension«/Erfassung vor allem hier aus: *Prozeß und Realität. Entwurf einer Kosmologie* (1929), Frankfurt/M. 2015. Erstmalig vorgestellt wird der Begriff in Nähe zum singulären »Geschehnis« (»event«) in ders.: *Wissenschaft und moderne Welt* (1925), Frankfurt/M. 1988, S. 90f.

Hören Im Kontext traditioneller westlicher Musikausbildung gilt Hören als Form aneignenden Verhaltens: Das musikalisch gebildete Gehör erfasst Strukturen derart, dass das Gehörte scheinbar spontan singend, auf einem Instrument oder verschriftet wiedergegeben werden kann, es verfügt über hochspezialisierte Codes einer musikalischen Kommunikation.[1]

Um die Elite abendländischer Musiktradition ranken sich Mythen: Wolfgang Amadeus Mozart veröffentlichte als 14-Jähriger die streng im Vatikan geheim gehaltene Partitur des *Miserere* von Gregorio Allegri, indem er das Gehörte nach nur einer Aufführung weitestgehend korrekt notierte.[2] Rund 60 Jahre später ergänzte der 21-jährige Felix Mendelssohn Bartholdy zu diesem Zeitpunkt bekannte Transkriptionen desselben *Miserere* um die detaillierte Wiedergabe hochvirtuoser Verzierungen,[3] was in gewisser Hinsicht und besonders bei diesem auf improvisierten Varianten aufgebauten Stück[4] sogar die noch erstaunlichere Transkriptionsleistung ist: Verzierungen, die 200 Jahre nach der Komposition des Stückes *ex improviso* hinzugefügt wurden, waren weniger abhängig von Systemen und Regelwerken, unberechenbarer. Mendelssohn musste appropriieren, rekonstruieren und zwar in essenzieller Tragweite: Schon so etwas Elementares wie die Anzahl konkreter Tonhöhen rekonstruierte er weniger, als dass er sie konstruierte.

Diese Anekdote, in der sich Tradition mehrfach in idealisierenden Projektionen bricht, verdichtet die ethnografischen Probleme teilnehmender Beobachtung zu einer musikalischen *legenda aurea*. Wenn wir heute das *Miserere* von Allegri hören, dann beruht es nicht zuletzt auf jenen Texten, die Mozart und Mendelssohn, angespornt von der Aura des Geheimnisses und der praktisch nicht notierbaren Verzierungen, als Momentaufnahmen aus dem 18. und 19. Jahrhundert erstellten, selbst wenn eine aktuelle, historisch informierte Musikwissenschaft heute durchaus in der Lage ist, anachronistische Zusätze aus dem 18. und 19. Jahrhundert zu erkennen.

Was trägt diese uralte, romantisierte, nicht einmal gänzlich verifizierbare Geschichte bei zur These »Das Wissen der Künste ist ein Verb«?

Der Brückenschlag zwischen diesen akustischen Feldstudien und einem aktuellen Ver-

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ständnis von Zuhören gelingt, wenn wir uns klarmachen, dass zumindest Mendelssohns Transkriptionen sich nicht nur auf Musik bezogen, von der es einmal einen Notentext gegeben hatte, sondern dass er recht häufig Abläufe notierte, die sich den Standards tonaler Notation entzogen. Seine Notenskizzen leisteten das, was heute Handys oder andere selbstverständlich gewordene Aufzeichnungsgeräte leisten: Er dokumentierte O-Töne wie Jodeln auf dem Schweizer Rigi,[5] Straßenmusik in Schottland, Straßenrufe – alles innerhalb des Dispositivs der Notenschrift und immer mit kalkulierten Abweichungen: Wie in der parametrischen Analyse in elektronischer Musik[6] nutzte er sein gebildetes und hochsensibles Gehör zum Ermitteln tonal dokumentierbarer Daten. Auf der Ebene der persönlichen Reiseerinnerung wandte er also dieselben Techniken an, die frühe Ethnomusikolog*innen anwandten wie z. B. Sophia Plowden, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts mit einheimischen Musiker*innen im damaligen Kalkutta musizierte, dabei die Musik der indischen Ensembles transkribierte und nicht zuletzt durch ihre Mitwirkung am europäisch gestimmten Cembalo auch aktiv beeinflusste.[7] Mendelssohn wandte dieselben Techniken der Segmentierung und Rekonstruktion an wie später die Komponisten Leoš Janáček, Belá Bartók und Olivier Messiaen, wenn sie Vogelgesang, Sprache oder Volkslieder transkribierten. Entsprechende Techniken wenden auch zeitgenössische Komponist*innen wie Vinko Globokar (*Concerto Grosso,* 1969/75), Peter Ablinger (*18 Ulrichsberger/Tänze,* 2008), Antje Vohwinkel (*Gipfeltreffen,* 2020) oder Neo Hülker (*Gib Pfötchen!,* 2017) an, wenn sie minutiös Sprachmelodien, Dialekte, Tierlaute oder sogenannte Umgebungsklänge als musikalisches Material verfügbar machen. Der Einsatz modernerer Technologien schafft dabei nur graduelle Unterschiede, denn auch Technologien haben Voreinstellungen und Filter, auch hier entsteht das final Gehörte in der Interaktion von Datendisposition und erinnernder Rekonstruktion.[8]

Es ist erstaunlich, wie wenig sich seit Mozart und Mendelssohn daran geändert hat, obwohl die Möglichkeiten der technischen Reproduktion die Leistung des Gehörs doch erweitern und die Gedächtnisleistung entlasten müssten. Schon in den späten 1960er Jahren arbeitete Vinko Globokar in seinem großen Ensemblestück *Concerto Grosso* mit Methoden, die später als Sonifikation,[9] als primär auditive Annäherung an wissenschaftliche wie künstlerische Forschungsdaten, verfeinert und systematisiert wurden. Dabei choreografiert die Komposition die hörende Kommunikation im Kollektiv.[10] Der Titel *Concerto Grosso* ist nicht nur ein inspirierender Paratext, sondern eine Rückführung der historischen Gattung auf die in ihr strukturell verankerten Wege des Hörens: Ein kleines Ensemble kommuniziert mit einem wesentlich größeren. Schon im Barock sind sowohl die raumakustischen und klangfarblichen Wirkungen als auch die Machtverhältnisse zwischen dem kleinen (gerade so viel Mitwirkende, um eine vollstimmige Harmonie zu spielen) und dem großen Ensemble (so viele Mitwirkende, wie der Raum fasst) das eigentlich Faszinierende. Globokar führt mit der radikal hörenden Kommunikation einen Faktor der medialen Echtzeit-Übertragung in den Prozess ein: Die Transformation der Umwelt durch den Akt des Hörens wird zum eigentlichen Thema der mehr als halbstündigen Komposition.[11] Das kleine Ensemble besteht aus Vokalist*innen, die die Aufgabe haben, per Kopfhörer eingespielte Laute spontan und möglichst originalgetreu zu imitieren. Diese Laute werden ebenso ad hoc und quasi ungefiltert von Instrumentalsolist*innen imitiert. Die Kommunikation erfolgt rein auditiv, wobei der Weg der Klangtransformation sowohl durch die Aufstellung der Instrumental- und Vokalgruppen als auch durch die davon unabhängige Spur der elektronischen Verstärkung gestaltet wird. Ein interessantes Detail besteht in der traditionellen Ausbildungshierarchie, die der historischen Vorlage zuwiderläuft: Das Vokalensemble im Zentrum soll, wenn möglich, nicht klassisch virtuos, sondern eine Gruppe von »Darsteller*innen-Sänger*innen« sein, die es gewohnt sind, ihre Stimmen »anders als zum Singen zu gebrauchen«[12]. Einem hybriden Konzept unterliegt das per Kopfhörer eingespielte akustische Material, auf das sich die Improvisationen während *Concerto Grosso* beziehen: Es handelt sich u. a. um hörbar gemachte Signale der Kommunikation von Fischen. Auch hier – wie bei den eingangs erwähnten Transkriptionen – ist die musikalische

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Virtuosität am höchsten, wenn die Übertragung datenreich ist. Bei *Concerto Grosso* zeigt sich dies am klarsten an der medialen Sollbruchstelle, beim Übergang vom Vokalensemble auf die Solo-Instrumente – was auch das Kalkül von Globokars Besetzungspolitik erklärt: Die Klänge auf dem Tonband sind so komplex, dass – so Globokar[13] – nur ein möglichst frei von den Filtern traditioneller Gesangsausbildung agierendes Vokalensemble sich diese aneignen kann. Die heikle Übertragung von z. T. kaum bewussten Vorgängen der Imitation durch die stimmlichen Artikulationsorgane auf die Apparatur eines klassischen Orchesterinstruments, z. B. einer Violine, soll von denjenigen geleistet werden, die im System westlich-klassischer Tradition in der Lage sind, sich den nicht-kompatiblen Klängen so weit anzunähern, dass ein spontanes Erkennen des als identisch Gemeinten möglich ist, selbst wenn die sonoren Daten diese Identität nicht dokumentieren und selbst wenn das zur Verfügung stehende Instrument der Klangerzeugung Grenzen setzt.

Concerto Grosso führt vor, dass Zuhören weniger Rezeption als Produktion durch Re-Enactment ist. Globokars auditiv übertragene Klangwellen durch das Ensemble spielen ein Spezifikum des Zuhörens in den Vordergrund: das Moment der Partizipation in der Zeit. Die körperlichen, apparativen und mental-konventionellen Filter der Ausführenden lassen vom vermeintlichen Original der Fischkommunikation kaum etwas übrig. Allerdings zeigt auch die Produktion des Tonband-Artefakts, dass es ein solches Original nie gegeben hat. Demnach überträgt sich das Einzige, was hörend weitergegeben werden kann: nämlich, dass kommuniziert wird.

Die Transformation des Hörens im Kollektiv gehört zu den zentralen Themen aktueller kritischer Musikwissenschaft: Der Zusammenhang zwischen Hören und Besitzen, Hören und Herrschen, Hören und kolonialer Aneignung, Hören und Diskriminierung, aber auch Zuhören im Sinne von Zurechthören bildet das Forschungsfeld, welches traditionelle musikwissenschaftliche Analysemethoden, Hörstrategien, Tests, Aufnahmeverfahren[14] und Repertoire am Korrektiv der Critical Studies spiegelt.[15] Dabei ist entscheidend, in welchen Momenten der Partizipation wir das Hören ansetzen: Mozart in der Sixtinischen Kapelle in der Absicht, das Gehörte zu notieren, westliche Musikolog*innen im 18. Jahrhundert mit dem Cembalo in Indien, Software, die Klangfarben und Geräusche auf Instrumente und in Notenschrift überträgt — das Moment der medialen Kontaktaufnahme filtert, welche Momente des zu Hörenden als Daten erfasst werden.

»Das Wissen der Künste« ist ein Verb, ein Tun. Zuhören ist nicht in dem Sinne rezeptiv, dass es lediglich der Dokumentation von Klängen in Bild, Schrift, Körper und Apparatur vorausgeht, sondern es hält erinnernd den Prozess der immersiven Teilhabe und der regelhaften Übertragung fest. Mendelssohn und Mozart haben der Zeremonie in der Capella Sistina beigewohnt und konnten immerhin so viel Mitteilbares memorieren, dass das Aufschreibesystem Notenschrift eine innerhalb der Regelwerke des 18. und 19. Jahrhunderts plausible Rekonstruktion zuließ, sie dokumentierten nicht ihr Hören. In vielen zeitgenössischen Kompositionen seit den 1950er Jahren ist diese transformierende Rekonstruktion das eigentliche Thema, sei es, dass das Hören an seine physischen Grenzen getrieben wird, sei es, dass der Akt der Notation transmedial, in Echtzeit, performativ während und durch die Aufführung stattfindet. Zuhören wird dabei kollektiv und intersubjektiv inszeniert,[16] anders als es die Vorstellung einsam hörenden Verinnerlichens oder die Gegenüberstellung eines hörend verstehenden Subjekts und eines objektiv Gegebenen suggeriert.

— Ariane Jeßulat

1 Vgl. Maus, Fred: »Listening and possessing«, in: Thorau, Christian / Ziemer, Hansjakob (Hg.): *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*, New York 2019, S. 441–460, hier: S. 442.

2 Vgl. O'Reilly, Graham: *›Allegri's Miserere‹ in the Sistine Chapel*, Woodbridge 2020, S. 73–76.

3 Vgl. ebd., S. 112.

4 Vgl. Byros, Vassily: »Mozart's Vintage Corelli«, in: *Intégrale*, Nr. 31, 2017, S. 63–89, hier: S. 63f.

5 Vgl. Mendelssohn Bartholdy, Felix: »FMB an Carl Friedrich Zelter in Berlin. Sécheron bei Genf, 13.09.1822«, in: ders.: *Sämtliche Briefe in 12 Bänden*, hg. von Helmut Loos, Bd. 1, hg. von Juliette Appold, Regina Back und Rudolf Elvers, Kassel 2008, S. 96–99.

6 Vgl. Kendall, Gary S.: »Listening and meaning: How a model of mental layers informs electro-

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

acoustic music analysis«, in: Emmerson, Simon / Landy, Leigh (Hg.): *Expanding the horizon of electroacoustic music analysis*, Cornwall/UK 2016, S. 31–57.

7 Vgl. Popović, Tihomir: *Der Dschungel und der Tempel. Indien- Konstruktionen in der britischen Musik und dem Musikschrifttum 1784–1914*, Stuttgart 2017, S. 160–164.

8 Vgl. Arthur, W. Brian: *The Nature of Technology. What it Is and How it Evolves*, New York 2009.

9 Vgl. De Campo, Alberto: *Science by Ear. An Interdisciplinary Approach to Sonifying Scientific Data*, Graz 2009. URL: https://monoskop.org/images/9/9b/Campo_Alberto_de_Science_by_Ear_An_Interdisciplinary_Approach_to_Sonifying_Scientific_Data.pdf (letzter Zugriff: 06. Mai 2021).

10 Vgl. König, Wolfgang: *Vinko Globokar. Komposition und Improvisation*, Wiesbaden 1977, S. 190–235, und Beck, Sabine: *Vinko Globokar. Komponist und Improvisator*, Marburg 2012, S. 164–175.

11 Vgl. Globokar, Vinko: *Concerto Grosso (1969/1975), für 5 Solisten, 23 Spieler und Chor (Luciano Berio gewidmet)*, Frankfurt/M. 1979.

12 Ebd., S. 3.

13 Vgl. Toop, Richard: »Distant, but unforgettable«, in: Kayser, Sibylle / Zwenzner, Michael (Hg.): *Vinko Globokar*, München 2009, S. 21, und Globokar, Vinko: »Reflexionen über Improvisation«, in: Brinkmann, Reinhold (Hg.): *Improvisation und neue Musik*, Mainz 1979, S. 24–41.

14 Vgl. Sterne, Jonathan: *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham/London 2003.

15 Vgl. Siehe dazu: Radano, Ronald / Olanyian, Tejumola: *Audible Empire. Music, Global Politics, Critique*, Durham/London 2016; Rehding, Alexander/ Rings, Stephen: *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*, New York 2019 sowie die online seit 2020 sehr aktiv geführte Diskussion im Blog *History of Music Theory*, URL: https://historyofmusictheory.wordpress.com/blog/ (letzter Zugriff: 06. Mai 2021)

16 Vgl. Nishikaze, Makiko/ Kesten, Christian: »Raum hören«, in: Jeßulat, Ariane (Hg.): *Mythos Handwerk. Zur Rolle der Musiktheorie in zeitgenössischer Komposition*, Würzburg 2015, S. 69–91.

Konstellieren

Kuratieren gehört mittlerweile zu den gestalterischen Kernkompetenzen des Kapitalismus. Ein Concept Store, eine Speisekarte, ein Insta-Account – das alles wird zum Gegenstand kuratorischer Ambitionen. Doch wodurch unterscheiden sich diese alltäglichen Ausstellungsformate von künstlerischen Praktiken der Konstellation? Oder anders gefragt: Unter welchen Bedingungen entsteht durch die Zusammenstellung von Dingen, Texten, Bildern und Körpern ein ästhetischer und epistemologischer Mehrwert?

Zur Beantwortung dieser Frage muss zunächst die soziale und kulturelle Funktion der alltäglichen Ausstellungsformate genauer bestimmt werden. Dazu reicht es, sich umzuschauen: Ob zu Hause, in Shoppingmalls, im Büro oder im digitalen Raum – überall geht es darum, dem unheimlichen Eigenleben der Dinge, Bilder und Zeichen eine lesbare Ordnung abzuringen.

Die hochritualisierten Aufräum-, Putz- und Dekorationstechniken, mit denen Jeanne Dielman (in dem gleichnamigen Film von Chantal Akerman[1]) ihren Haushalt instand hält, lassen sich somit als eine Form kuratorischer Praxis verstehen: Die schwarzen Herrenschuhe müssen poliert, die Bettdecke muss glattgestrichen, das Porzellan in der Vitrine abgestaubt und die sorgfältig gespülten Teller auf dem Abtropfgestell ordentlich einsortiert werden. Dass diese Care-Arbeit eine gestalterische Kompetenz erfordert und die Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst weitaus fließender sind, als der bürgerliche Autonomiebegriff uns weismachen wollte, ist von der feministischen Theorie zu Recht betont worden.[2]

Hinsichtlich der eingangs gestellten Frage nach dem Unterschied von ästhetischen und nicht-ästhetischen Konstellationen ist mit dieser Einsicht aber nicht viel gewonnen. Denn genauso wenig wie Bilder und Objekte, die in Galerien oder auf Biennalen präsentiert und verkauft werden, automatisch Kunst sind, lassen sich alltägliche Gestaltungspraktiken und sinnliche Ordnungen per se als ästhetisch definieren.[3]

Im Gegenteil – die Gestaltung der alltäglichen Dinge und Räume gehört, mit Michel Foucault gesprochen, zu den historischen Bedingungen unserer Subjektivität: Es sind also nicht *wir*, die Ordnung in die Dinge bringen. Vielmehr gehen uns die Bild-diskursiven und

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sozio-materiellen Formationen der Dispositive[4] stets voraus: Wie wir Worte, Dinge, Menschen usw. voneinander unterscheiden, anordnen und zu uns ins Verhältnis setzen, ist davon abhängig, welche Wissens- und Wahrnehmungsmodi, Ich-Ideale und Beziehungsformen wir in den bestehenden Dispositiven eingeübt haben. Diese Ordnungen sind nicht neutral, sondern stets von Machtverhältnissen und -technologien, d. h. von Bewertungen, Hierarchisierungen und Exklusionen durchzogen. Das beginnt schon bei der Unterscheidung zwischen dem Ich und der (potenziell als bedrohlich wahrgenommenen) äußeren Welt.

Anders als es den Anschein haben mag, ist Jeanne Dielman nicht »Herrin im eigenen Haus«, wie man es in Abwandlung von Freuds berühmtem Diktum sagen könnte. Sie scheint umgekehrt regiert zu werden: von all den kleineren und größeren Gegenständen, mit deren Pflege sie unentwegt beschäftigt ist. Innerhalb der psychischen Ökonomie der organisierten Moderne vermag ein »ordentlicher Haushalt« die Ohnmacht des weiblich kodierten Ichs lediglich zu maskieren, nicht aber zu überwinden.

Wie der Film zeigt, sind weder die sozio-materiellen und sinnlichen Ordnungen, in denen sich Jeanne Dielman eingerichtet hat, noch ihre Subjektivierung, die von diesen Ordnungen abhängt, in sich stabil. Nach dem nachmittäglichen Besuch eines Kunden am zweiten Tag beginnen nicht nur ihre Routinepraktiken zu scheitern (die Haare sind nicht ganz so ordentlich gekämmt, die Kartoffeln sind zu weichgekocht, die Schuhbürste fällt auf den Boden, der Kaffee schmeckt nicht, ein Ersatzknopf ist nicht aufzutreiben, ihr Stammplatz im Café ist besetzt …). Sie erlebt auch hinsichtlich ihrer Ich-Grenzen einen Kontrollverlust (als Form der *jouissance*)[5]. Die psychische Dynamik, die sich durch diese »Einbrüche« entfaltet, lässt sich begreifen, wenn man neben dem Dispositivbegriff auch Jacques Lacans Konzept des Symbolischen zurate zieht: Demnach ist die symbolische Ordnung, die den alltäglichen Praktiken und imaginären Ich-Idealen zugrunde liegt, an sich defizitär und unbeständig. Diese Unbeständigkeit wird von den Subjekten systematisch negiert, um sich als autonom und handlungsfähig imaginieren zu können. Sobald aber das »Reale« sich Bahn bricht (z. B. in Form einer außerordentlichen Abweichung vom Gewohnten), lässt sich diese Fiktion nicht mehr länger aufrechterhalten – das austarierte Ich-Welt-Verhältnis gerät ins Wanken. So kann es reichen, dass sich, wie im Falle von Jeanne Dielman, die Haushaltsgegenstände dem gewohnten Zugriff entziehen, um die imaginären Absicherungs- und Stabilisierungsrituale nachhaltig zu erschüttern.

Doch wodurch nun zeichnet sich die ästhetische Konstellation gegenüber diesen alltäglichen Praktiken des Ordnens, Einrichtens und Gestaltens aus?

Dispositive geben sich in der Regel nicht so ohne Weiteres zu erkennen, sondern verschwinden hinter ihrer gewohnten Erscheinung. Die Gestaltungsformen, die uns umgeben, sind somit eher als Medien zu verstehen, durch die sich das Macht-Wissen bzw. die symbolische Ordnung reproduziert. Präziser fomuliert: Auch die Alltagsdisplays sind Teil des historisch und kulturell spezifischen »Bild-Schirms *(image/écran)*«, durch den sich die Welt als Tableau zu sehen gibt.[6] Dieses Tableau zeichnet bestimmte Subjektivierungs- und Praxisformen vor: Nur wenn sich die Subjekte in die vorgesehenen Gestaltungsordnungen integrieren, werden sie auch gesellschaftlich »sichtbar«.

In diesem Sinne sind die hellgelb glänzenden Kacheln, der Haushaltskittel, die in Wellen gelegten Haare, die geputzten Herrenschuhe, das auf der Tagesdecke ausgebreitete weiße Handtuch und die floral bemalte Suppenterrine als Elemente des patriarchalen »Bild/Schirms« der organisierten Moderne zu verstehen. Ihre Erscheinung und Komposition erfordern nicht nur Jeanne Dielmanns unentwegte perzeptive Aufmerksamkeit und Pflege. Sie verlangen ihr auch eine ganz bestimmte Choreografie von Gesten und Bewegungen ab. Dass diese Performanz am Ende scheitern muss, ist, wie schon angedeutet, dem imaginären Konstrukt von vornherein eingeschrieben.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen lassen sich die Erkenntniseffekte der ästhetischen Konstellation näher bestimmen: Denn anders als die alltäglichen Gestaltungsformate arbeitet diese den bestehenden sozialen Tableaus nicht zu. Das heißt nicht, dass sie außerhalb der Dispositive steht – das wäre nicht möglich. Die ästhetische Praxis macht sich vielmehr die fun-

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

damentale Instabilität der sozio-materiellen und sinnlichen Ordnungen zunutze, um bestimmte Elemente aus ihren konventionellen Positionen herauszulösen und anders, d. h. in anderer Form, zueinander ins Verhältnis zu setzen.[7] Wie Juliane Rebentisch in ihrer Theorie der Installation herausgearbeitet hat, bietet dieser Zwischenraum, der durch solche Neu-Konstellationen entsteht, potenziell Platz für Assoziationen, Einsichten und Beziehungsformen, die aus dem vorherrschenden Macht-Wissen ausgeschlossen oder verdrängt werden.[8] Das Ästhetische erschöpft sich dabei nicht in einer bloßen Irritation der inkorporierten Praxis- und Wahrnehmungsschemata. Vielmehr zeichnen sich ästhetische Konstellationen gerade dadurch aus, dass sie die *Funktionsweise* der sozio-materiellen Tableaus mitausstellen. Sie machen somit das implizite Wahrnehmungswissen, das unseren Ordnungspraktiken zugrunde liegt, selbst augenscheinlich.

Im Fall von Jeanne Dielman ist das »Andere« des patriarchalen Dispositivs nicht in dem Mord zu suchen, den sie am Nachmittag des dritten Tags an ihrem Kunden begeht. Denn diese außerordentliche Tat zielt ja gerade darauf, die gewohnte Ordnung samt der unangetasteten Ich-Grenzen, die durch den in ihrem imaginären Selbstbild nicht vorgesehenen Orgasmus destabilisiert wurden, wiederherzustellen.[9] Ein ästhetischer und epistemologischer Mehrwert entsteht vielmehr aus dem Zusammenspiel der schauspielerischen Leistung von Delphine Seyrig, der Dramaturgie, der Kameraeinstellung und dem Schnitt. Indem die unendlich geduldige und disziplinierte Kamera selbst zur Komplizin von Dielmans streng choreografierten Bewegungen, Gesten und Alltagsroutinen wird, respektiert sie nicht nur die von der Protagonistin gewünschte Distanz. Die perfekt komponierten Bilder machen zudem den Gestaltungszwang und die starre Bildhaftigkeit des patriarchalen Tableaus für die Zuschauer*innen leiblich nachvollziehbar.

Die ästhetische Konstellation ist dabei nicht auf ein künstlerisches Medium beschränkt. Neben Film und Fotomontage macht sich vor allem die postkonzeptuelle Installation die konstellative Methode zunutze, um Bilder, historische »Realitätsstücke« und Texte so zueinander ins Verhältnis zu setzen, dass andere Wahrnehmungs- und Wissensformen entstehen können.[10] Auch die Gestaltung des Wohnraums selbst kann grundsätzlich einen ästhetischen Charakter annehmen, sofern sie – wie im Falle von Eileen Grays E.1027 – die Machteffekte des modernistischen Dispositivs analytisch durchdringt, um anderen Praktiken und Subjektivierungsweisen Raum zu geben.[11]

Die eingangs erwähnten kuratorischen Betätigungsfelder im Spätkapitalismus haben jedoch nichts mit Ästhetik zu tun, auch wenn immer wieder von einer Ästhetisierung der Lebenswelt die Rede ist. Zwar unterscheiden sie sich insofern von den rigiden Ordnungsschemata der organisierten Moderne, als sie die Subjekte ganz gezielt auf sinnlich-affektiver Ebene adressieren. Sie folgen letztlich aber derselben Begehrenslogik, die darauf abzielt, das eigene Ich im sozio-materiellen Tableau zu verankern. Demgegenüber kultiviert die ästhetische Konstellation Beziehungsformen, die sich gegenüber identitären Fixierungen sperren und sich der Offenheit und Wandelbarkeit von Bedeutung, Subjektivität und Gesellschaft stellen.

— Sophia Prinz

1 *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (Regie: Chantal Akerman, Belgien/Frankreich 1975).

2 Siehe etwa: »Take Akerman's Jeanne Dielman (1975), a film about the routine, daily activities of a Belgian middle-class and middle-aged housewife, and a film where the pre-aesthetic is already fully aesthetic. This is not so, however, because of the beauty of its images [...]; but because it is a woman's actions, gestures, body, and look that define the space of our vision, the temporality and rhythms of perception, the horizon of meaning available to the spectator.« De Lauretis, Teresa: »Aesthetic and feminist theory: Rethinking women's cinema«, in: *New German Critique*, Nr. 34, 1985, S. 154–175, hier: S. 159.

3 Der Begriff des Ästhetischen wird hier in Abgrenzung vom bloß Sinnlich-Aisthetischen verwendet: Während alle sozialen Praktiken per se eine sinnliche und gestalterische Dimension aufweisen, zeichnet sich das Ästhetische durch eine reflexive Haltung gegenüber der sinnlichen Ordnung des Sozialen aus.

4 Zu Foucaults Dispositivbegriff siehe etwa: Foucault, Michel: »Das Spiel des Michel Foucault (Gespräch)« [1977], in: ders.: *Schriften in*

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

vier Bänden. Dits et Ecrits, Bd. 3: 1976–1979, Frankfurt/M. 2003, S. 391–429, hier: S. 392.

5 Der Begriff der »jouissance«, von Lacan in unterschiedlichen Kontexten immer wieder reformuliert, wird hier verwendet, um das »unaussprechliche Genießen« zu bezeichnen, d. h. jene Form der Lusterfahrung, die die symbolische Ordnung und damit auch das imaginäre Selbstbild des »je« übersteigt. Ein solcher »Einbruch des Realen« ist nicht nur mit Lustbefriedigung, sondern auch mit Schmerz und Leid verknüpft.

6 In seiner Theorie des Blicks geht Lacan davon aus, dass unser Sehen durch die symbolische Ordnung des »Blickregimes« *(le regard)* vorstrukturiert wird. Auf imaginärer Ebene manifestiert sich das Blickregime im Bild/Schirm *(image/écran)*. Siehe Lacan, Jacques: *Das Seminar. Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Weinheim u. a. 1987, S. 73–126.

7 Diese Interpretation der ästhetischen Konstellation orientiert sich an Adornos Charakterisierung des Essays als Form, in der das Nichtidentische durch die Konfiguration von Begriffen aufscheinen kann. Siehe Adorno, Theodor W.: »Der Essay als Form« [1958], in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 11: Noten zur Literatur, Frankfurt/M. 2003, S. 9–33.

8 Siehe etwa: Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt/M. 2003, S. 276–289; dies.: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, insb. Kapitel IV.

9 Auch Chantal Akerman versteht den Mord als Versuch, einer vollständigen patriarchalen Entfremdung zu entkommen: »My point of view was that in fact this was her one strength, the space she had kept for herself. The fact that she was frigid was almost a protection of the one place where she was not alienated. It's supposed to be the opposite, but I really think that if so many women are frigid it's because they feel deep inside that that will be the last point of alienation.« Akerman, Chantal: »Chantal Akerman on Jeanne Dielman – Excerpts from an interview with Camera Obscura, November 1976«, in: *Camera Obscura: A Journal of Feminism and Film Theory*, Bd. 1, Nr. 2, 1976, S. 118–121, hier: S. 120.

10 Vgl. dazu Rebentisch 2003 (wie Anm. 8) sowie Osborne, Peter: *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*, London/New York 2013, S. 48. Auch für Beatrice von Bismarck ist der Konstellationsbegriff zentral, um das Kuratorische zu denken. Vgl. von Bismarck, Beatrice: *Das Kuratorische*, Leipzig 2021, S. 99–147.

11 Vgl. Rault, Jasmine: *Eileen Gray and the Design of Sapphic Modernity*, Surrey 2011.

Listening

In Ästhetiken des Atmosphärischen spielt das Hören oft eine zentrale Rolle. Wie sind Zuhören und atmosphärische Aufmerksamkeit miteinander verknüpft?
(In memoriam Pauline Oliveros)

Zeit ihres Lebens praktizierte die Komponistin und Musikerin Pauline Oliveros eine Art akustische Meditation, die sie Deep Listening nannte. Was sie damit meint, hat sie einmal auf die folgende kurze Formel gebracht: »Listen to everything all the time, and remind yourself when you are not listening.«[1] Es geht um ein situatives Hören, das für jeden Moment möglich gemacht wird.

Im Gegensatz zur basalen Fähigkeit des Hörens zeichnet sich die Tätigkeit des Zuhörens dadurch aus, dass ich meine Aufmerksamkeit bewusst und aktiv auf etwas richte – etwa auf einen Klang, ein Musikstück, auf eine Person, die spricht, oder auf etwas weitaus Unbestimmteres: Vielleicht auf das, was mich hier und jetzt umgibt, auf die Atmosphäre dieses Ortes. Um diesen Modus des »Atmosphärischen« beim Zuhören geht es mir im Folgenden. Die atmosphärische Wahrnehmung ist vor allem ein Modus, in dem man ganzheitlich wahrnimmt, noch bevor die Umgebung analytisch in ihre Einzelelemente zerlegt wird: Atmosphärisch zu hören heißt, die eigene akustische Umgebung als eine situativ gegebene Gesamtheit wahrzunehmen. Sicher, da sind die Geräusche, die mir am nächsten sind: Geräusche, die ich vielleicht selbst mache bzw. deren Quelle ich genau lokalisieren kann. Aber je weiter ich den Radius meiner Aufmerksamkeit nach außen verlagere, desto mehr verschwimmen die einzelnen Klänge in der Ferne zu einem wabernden akustischen Horizont. Ein undefinierbares Rauschen umgibt mich von allen Seiten. Im Radio- und Filmbereich wird dieses Hintergrundrauschen auch als »Atmo« bezeichnet. Im Englischen spricht man eher von *ambience*, *room tone* oder *presence*. Gerade *presence* ist ein sehr interessanter Begriff, weil hier Präsenz und Präsens, Anwesenheit und Gegenwart, zusammenfallen. Das Hören spielt in der atmosphärischen Wahrnehmung eine wichtige Rolle. Aber spielt beim Zuhören nicht auch generell so etwas wie eine atmosphärische Aufmerksamkeit eine Rolle?

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wenn wir über das Zuhören sprechen, haben wir oft eine Dialogsituation zwischen zwei Personen vor Augen. Gut zuhören zu können, gilt als eine Tugend. Aber was heißt das eigentlich? In einem Aufsatz von 1964 schreibt Roland Barthes etwa über das »psychoanalytische Zuhören«[2], es gehe darum, gerade nicht bewusst zuzuhören. Freud zufolge solle man als Zuhörer*in versuchen, »sich nichts besonderes merken zu wollen«, sondern »allem, was man zu hören bekommt, die nämliche gleichschwebende Aufmerksamkeit [...] entgegenzubringen«.[3] In seinen »Ratschlägen für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung« heißt es: »Sowie man nämlich seine Aufmerksamkeit absichtlich bis zu einer gewissen Höhe anspannt, beginnt man auch unter dem dargebotenen Material auszuwählen; man fixiert das eine Stück besonders scharf, eliminiert dafür ein anderes und folgt bei dieser Auswahl seinen Erwartungen oder seinen Neigungen. Gerade dies darf man aber nicht; folgt man bei der Auswahl seinen Erwartungen, so ist man in Gefahr, niemals etwas anderes zu finden, als was man bereits weiß.«[4] Das würde bedeuten, dass man beim psychoanalytischen Zuhören möglichst auf ein vorschnelles Etikettieren und Einsortieren verzichten und stattdessen eine Art laterale, atmosphärische Aufmerksamkeit kultivieren sollte. Etwas erst einmal »nur atmosphärisch« wahrzunehmen, heißt oft, es noch nicht klar bestimmen und benennen zu können. Es gibt da eine Spur, eine Ahnung – etwas, das irritiert, das wahrgenommen werden will, aber es ist noch nicht ganz klar, was es ist. Erst dies ermöglicht es – nach Freud – etwas anderes zu finden, etwas allererst zu entdecken. Es geht darum, das Gehörte nicht gleich einzuordnen, sondern gewissermaßen in der Schwebe zu halten und länger nachwirken zu lassen.

Was bedeutet es, sich mit der Aufmerksamkeit in diesem unbestimmten Raum aufzuhalten? Klänge und Geräusche tendieren dazu, einander vielfältig zu überlagern. Diese Überlagerung kommt meinem atmosphärischen Wahrnehmungsmodus entgegen. Ich darf nur nicht der Gewohnheit verfallen, das Gehörte zu benennen, in seine Bestandteile aufzudröseln und einzeln abzuhaken – auch wenn es schwer ist, dem zu widerstehen. Deshalb werden oft Geräuschereignisse, bei denen es nahezu unmöglich ist, sie auf ihre einzelnen Bestandteile zurückzuführen, als »atmosphärisch« bezeichnet: Meeres- oder Verkehrsrauschen, Stimmengewirr, Regen, Wind. Manchmal stechen einzelne Geräusche heraus und drängen sich mir auf. Aber eigentlich bin ich immer und überall von einer Vielzahl an Geräuschen umgeben. Was ich wahrnehme, ist vor allem diese »gemeinsame Anwesenheit«. Kann diese Wahrnehmung irgendeine Bedeutung haben? Oder befinde ich mich nicht vielmehr in einer Art ästhetischer Grauzone, in der Gestalten und Kategorien sich auflösen und verschwimmen? Ist das, was ich da interpretierend hineinzulegen versuche, überhaupt noch »von außen« vorgegeben, oder bin ich ganz auf mich selbst zurückgeworfen und bewege mich in inneren Traumbildern? Die Rede von »innen« und »außen« ist jedoch irreführend. Leibphilosophisch betrachtet, unterscheidet die atmosphärische Wahrnehmung nicht zwischen Selbst und Welt, zwischen innen und außen. Es geht, mit Gernot Böhme gesprochen, zunächst ganz basal um das »Spüren von Anwesenheit« bzw. um die »Erfahrung [...], daß ich selbst da bin und wie ich mich, wo ich bin, befinde«.[5] Ich nehme nie nur einzelne Geräusche wahr, sondern mit ihnen auch eine Stimmung. Ich selbst bin Teil der Umgebung. Äußere und innere Stimmung korrespondieren miteinander – auch wenn ich beide nicht unbedingt klar in Worte fassen kann.

Zuhören beschreibt daher mindestens ebenso eine Beziehung wie eine Aktivität. Wenn, dann überbrückt das Zuhören ja gerade »innen« und »außen«. So schrieb Vilém Flusser einmal: »Beim Musikhören findet der Mensch sich selbst, ohne die Welt zu verlieren, und er findet die Welt, ohne sich selbst zu verlieren, indem er sich selbst als Welt und die Welt als sich selbst findet.«[6]

Diese phänomenologische Beziehung realisiert sich in der Gegenwart als ein Kreuzungspunkt, an dem sich verschiedenste Einflüsse – von »innen« und »außen« – überlagern. Dieser Punkt ist nicht neutral, er ist sowohl von meiner momentanen Verfassung gefärbt als auch – wenn man so will – der »Verfasstheit der Welt«, an diesem historischen Ort, in diesem Moment; meine Erfahrung ist die Berührungsfläche, die diese Dimensionen zusammenbringen kann. Auch wenn sich Gestalten und Kategorien dabei

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tendenziell verflüssigen und auflösen mögen, heißt das nicht, dass ich mich an einem Punkt außerhalb der Geschichte, außerhalb des Politischen befinde. Die Affekttheoretikerin Lauren Berlant beschreibt eher das Bedrückende der Gegenwart, wenn sie sagt: »ambience provides atmospheres and spaces in which movement happens through persons: listeners dissolve into an ongoing present whose ongoingness is neither necessarily comfortable nor uncomfortable, [...] but, most formally, a space of abeyance«[7] – ein Raum der Unentschiedenheit, der Schwebe: »[T]he world is at once intensely present and enigmatic.«[8] Diese Rätselhaftigkeit, dieses Moment des Unbestimmten kann lähmend und überwältigend sein, es kann aber auch produktiv sein. Es liegt eine Chance darin, etwas Neues zu erfahren – auch wenn es anfangs nur eine schwache Ahnung sein mag. Ein atmosphärisches Hören begibt sich an diesen Punkt der Unschärfe, wo vieles noch in der Schwebe ist. Diese Ambivalenz birgt ein Potenzial: Etwas nur zu ahnen, heißt, noch nicht zu wissen. Von hier aus, von diesem gegenwärtigen Punkt gemeinsamer Anwesenheit aus, sind noch nicht alle Wege vorgezeichnet.

Ich höre die, die ungeduldig sind: die die Ruhe nicht ertragen. Ich höre die, die mit mir still sind. Ich höre die, die nicht sprechen oder nicht sprechen können. Ich höre die, die laut sind, ohne etwas zu sagen. Ich höre die, die gerade aufgehört haben, zu schreien. Ich höre die, die schlafen. Die, die für sich und andere sorgen.

»Listen to everything all the time, and remind yourself when you are not listening«, hatte Pauline Oliveros gesagt. Sie fügte aber noch etwas hinzu: »Don't tune out.«[9]

— Fritz Schlüter

1 Oliveros, Pauline: *Sounding the Margins. Collected Writings 1992–2009*, hg. von Lawton Hall, Kingston, N.Y. 2010, S. 28.

2 Barthes, Roland: »Zuhören«, in: Kuhn, Robert / Kreuz, Berndt (Hg.): *Das Buch vom Hören.* Freiburg/Br. 1991, S. 55–71, hier: S. 65f.

3 Freud, Sigmund: »Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung«, in: ders.: *Gesammelte Werke. Werke aus den Jahren 1913–1917*, Bd. 8, hg. von Anna Freud, Frankfurt/M. 1999, S. 376–387, hier: S. 377.

4 Ebd.

5 Böhme, Gernot: *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001, S. 42.

6 Flusser, Vilém: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Düsseldorf 1993, S. 158.

7 Berlant, Lauren: *Cruel Optimism*, Durham 2011, S. 230.

8 Ebd., S. 4.

9 Oliveros, Pauline / Oteri, Frank J.: »Creating, performing and listening« (Interview), 2000, URL: https://newmusicusa.org/nmbx/pauline-oliveros-creating-performing-and-listening/ (letzter Zugriff: 03. Februar 2023), Abschnitt 9: Listening vs. Hearing.

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schmuggeln Dieser Beitrag ist kein Glossareintrag im engeren Sinne, da er keine Definition für den Begriff des »Schmuggelns« bietet. Vielmehr dockt er an das »Schmuggeln« als ein Modell für das Kuratorische an. Und indem er einige Gedanken eines früheren Textes[1] von mir wieder aufgreift, erweitert er den Begriff, um eine Praxis zu konnotieren, mit der es hoffentlich möglich ist, von innen heraus den institutionellen Rahmen der Kunst neu zu gestalten. Aus meiner Perspektive als Kunst- und Kulturschaffende of Color in einem europäischen Kontext schlage ich hiermit das »Schmuggeln« als Methode einer langsamen und stillen Subversion vor.

In ihrem Text »›Smuggling‹ – An Embodied Criticality« skizziert die Theoretikerin und Kuratorin Irit Rogoff das Versprechen des Kuratorischen, indem sie das Schmuggeln als dessen Modell vorschlägt. In ihren Worten: »Schmuggel funktioniert als Prinzip der Bewegung, der Fluidität und der Verbreitung, das sich über Grenzen hinwegsetzt und Entitäten in eine Beziehung der Bewegung zueinander setzt.«[2] Als Modell für das Kuratorische repräsentiert es die Grauzone, in der Kritik verkörpert werden kann, und zielt auf »Möglichkeiten für größere Agenden«[3] und eine »Betonung der Trajektorie«.[4] Dieses Modell kommt u. a. daher, »dass wir keinen Kampf mit der Kunstakademie im Namen einer progressiven oder revolutionären Praxis führen wollen, dass wir nicht mit dem Museum um größere Zugänglichkeit kämpfen wollen oder Zeit mit Kämpfen zwischen dem, was ›innerhalb‹ der Kunstinstitution sanktioniert wird, und dem, was ›außerhalb‹ in der öffentlichen Sphäre stattfindet, verschwenden wollen. Stattdessen haben wir uns für ein ›Wegschauen‹ oder ein ›Beiseiteschauen‹ oder eine räumliche Aneignung entschieden, die uns mit dem weitermachen lässt, was wir tun oder uns vorstellen müssen, ohne das zu wiederholen, was wir ablehnen.«[5]

Aber wie geht man an das heran, was wir tun müssen – als Kuratorinnen, als Kulturarbeiterinnen, als Kunst- und Kulturschaffende –, wenn das bedeutet, tiefsitzende ästhetische und epistemische Kategorien sowie ausschließende Praktiken infrage zu stellen, auf denen die Kunstinstitutionen von der Akademie über das Museum bis hin zum freien Kunstraum beruhen und die die angenommene Legitimität dieser Institutionen stützen? Was passiert, wenn mensch sich dem Kuratorischen aus der Perspektive der Dekolonialität nähert, sogar wie von Rogoff vorgeschlagen, als relationales Feld und »Manifestation einer Theorie des ›partiellen Wissens‹«[6] betrachtet?

In ihrer Einleitung zu *Arte y estética en la encrucijada descolonial* (2009) beschreibt die Theoretikerin Zulma Palermo die Wurzel der eurozentrischen Rationalität als »Problem der Differenz und der Distanz zwischen Kulturen im Konflikt, als Wertesysteme, die von der Kultur der Herrschaft etabliert und dann von den unter Kontrolle geratenen angeeignet werden. Die Differenz installiert die Kriterien der Überlegenheit/Unterlegenheit zwischen den Kulturen; die Distanz markiert eine doppelte Spanne: einerseits physisch: Entfernung zum Zentrum der Macht; andererseits zeitlich: Fortschritt/Rückständigkeit, die dem Anderen die Zeitgenossenschaft abspricht.«[7]

Für unseren Zweck schränke ich »Differenz« im Moment auf das ein, was sich nicht als zur Kategorie »Kunst« gehörig qualifiziert, weil es z. B. als nicht autonom empfunden wird. Das könnte der Fall sein bei einer Versammlung oder einem Fest. Die »Distanz« könnte für den Zweck hier und jetzt in dem manifestiert werden, was innerhalb einer nordatlantischen Kunstgeschichte als »traditionell-von-woanders« erscheinen könnte. Dies ist eine Hierarchisierung, die vor über 500 Jahren begann und bis heute anhält.

In einem kunsttheoretischen Kontext beschreibt der Theoretiker Walter Mignolo, dass diese Hierarchisierung Hand in Hand mit dem Aufkommen des Feldes der Ästhetik im europäischen Denken des 18. Jahrhunderts entstand. Mignolo konstatiert: »[V]on da an, und das lässt sich in Kants *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1776, Abschnitt IV) deutlich erkennen, je mehr sich das europäische Denken nach Süden und Osten wendet und nach Asien, Afrika und Amerika gelangt, desto weniger scheint es – für diese Denkweise – die Fähigkeit der außereuropäischen Bevölkerungen zu sein, das Schöne und Erhabene zu fühlen«.[8]

Mignolo fährt fort, das Zusammenspiel zwischen dem Aufstieg der säkularen Rationalität und einer Ästhetik zu analysieren, die

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

jene Abwertung der sensorischen Erfahrung anderer Zivilisationen notwendig macht, dass eine »Leinwand«[9] Kunst ist, aber dass ein Keramikobjekt »Handwerk« ist: »So erklärt es sich, dass Codices der aztekischen Zivilisation in einem Museum für Naturgeschichte in Chicago ausgestellt sind.«[10]

Kann das Kuratorische, wie es innerhalb des Modells des Schmuggelns als verkörperte Kritikalität vorgeschlagen wird, die Hierarchie, die das »Andere«, das »Ferne« als minderwertig festlegt, aufheben, Werteschichtungen aufgeben und durch ein nicht-dualistisches strukturierendes System ersetzen? Stellt das transkulturelle Bestreben von Biennalen und internationalen Festivals die Hierarchisierung auf den Prüfstand?

Obwohl es viel Engagement gibt für Vielfalt in Kunst und Kultur, befürchte ich, dass bei dem Versuch, den Körper der Galerie, des Theaters, des Konzertsaals oder des Museums zu erweitern, bestimmte Machtverhältnisse und kapitalistische Bedingungen eher verstärkt werden, als abgebaut werden. Mir scheint, dass hin und wieder neue, sogenannte vielfältige Positionen den Kanon erweitern und die Kulturlandschaft, wie wir sie kennen, bereichern, aber grundlegende ästhetische Kategorien und Wertesysteme nicht erschüttert werden.

In seinen »Notes on exhibition history in curatorial discourse« erinnert uns der Kunsthistoriker Felix Vogel an die Standardisierung und Homogenisierung von Ausstellungsformaten, die innerhalb des zeitgenössischen Kanons des Kuratorischen stattfindet, und kommt zu dem Schluss, dass, »[w]enn Konventionen von einer Ausstellungsgeschichte konstruiert werden, die sich selbst als transkulturell versteht, dann sind diese Konventionen ihrerseits bestimmend für diese vermeintlich globale Form des Ausstellungsmachens und haben eine normative Wirkung darauf.«[11]

Wir müssen die Möglichkeit in Betracht ziehen, dass sich die Kunstwelt mit der Präsentation diverser Positionen in transnationalen Settings nicht für andere Paradigmen öffnet, sondern dass sich diese Positionen vielmehr an erwartete (und erlernte) Wahrnehmungsstandards anpassen und diese nutzen, um in einen homogenisierenden »transkulturellen« Kunstbegriff einzutreten.
Die Frage, die es zu verhandeln gilt, ist nicht nur, wessen Kunstwerke und welche künstlerischen Positionen gezeigt und/oder verkauft werden – die Frage der Re/Präsentation –, sondern vielmehr eine Frage der erkenntnistheoretischen Basis, die die Modi der Auseinandersetzung mit und der Präsentation von künstlerischen Positionen und des Kunst- und Kulturfeldes im Allgemeinen bestimmt.

Trotz all seiner hehren Absichten ist das Kuratorische eng mit einer spezifischen europäischen philosophischen Ästhetik und einer spezifischen westlichen hegemonialen Kunstgeschichte verbunden. Ungeachtet des Transkulturalitätsanspruchs des Kuratorischen und der immensen Bemühungen, sich von der Illustration zu lösen, bleiben die in die epistemische Struktur der Ästhetik eingebetteten Hierarchien bestehen. Obwohl das Kuratorische, so wie es heute verstanden wird, als eine relativ junge Untersuchungsmethode erscheint, werden seine »Innovationen nur dann als solche erkannt, wenn sie in einer größeren Tradition, beginnend spätestens im 18. Jahrhundert, verortet und von dieser abgegrenzt werden«.[12]

Auch eine Praxis, die sich selbst als »ein Prinzip der Bewegung, der Fluidität und der Grenzen missachtenden Verbreitung«[13] versteht, kann sich ihrer Positionalität nicht entziehen.

Ohne sich durch andere Kunstphilosophien mäandern zu müssen, liefert die westliche Ästhetik einen Hinweis auf die Bedeutungs- und Wertschöpfungskapazität, die Kuratorinnen (und mit ihnen das Kuratorische) haben. Der Philosoph und Kunstkritiker Arthur Danto beschreibt den »Unterschied zwischen Kunst und Nicht-Kunst als philosophisch« und nicht als faktisch, »denn es gibt keine bestimmte Art und Weise, wie Kunst aussehen muss«.[14] Die Kuratorin muss sich also auf ihr spezielles Wissen verlassen, um diese Differenz *herzustellen*.

Dies markiert ein zentrales Rätsel in der Vermischung des Kuratorischen und des Dekolonialen: Ein dekolonialer Impetus in einer kuratorischen Praxis existiert notwendigerweise in einem Doublebind, da er die Definitionen der Disziplin, die ihre Existenz legitimiert, infrage stellt.

Wie kann mensch also Risse in dieses Gewebe einfügen? Ein gutes Werkzeug scheint mir darin zu liegen, über das Theoretische und Ästhetische hinaus oder vielleicht darun-

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ter zu gehen: Wir müssen die Institution und den Produktionsapparat ernsthaft als konstitutiv für das produzierte Wissen betrachten. Menschen und Strukturen sind es, die Richtungen vorgeben und den öffentlichen Moment ermöglichen; ohne Organisation finden das Zusammentreffen, der öffentliche Moment, die Menge der Konstellationen und Beziehungen nicht statt. Die weniger glamourösen, vermittelnden Imperative sind es, die das Kuratorische ermöglichen, und sie sind stark daran beteiligt, das Wissen zu definieren, das produziert werden kann.

Der Kurator und Pädagoge Paul O'Neill stellt fest, dass »[d]ie Bedeutung des Kuratierens in Abgrenzung zum Kunstmachen darin besteht, dass es die kulturelle Produktion als ein Feld der Organisation anerkennt und nicht als ein Ergebnis des vermeintlichen autorialen Primats des Individuums.«[15]

Wenn Dekolonisierung, wie von Silvia Rivera Cusicanqui vorgeschlagen, eine deklassifikatorische Bewegung ist, eine, die es uns sogar erlaubt »Weißmachungsprozesse als Überlebensstrategien«[16] zu verstehen, dann würde ich in diesem Sinne vorschlagen, Differenz und Distanz durch die Backoffices zu schmuggeln.

Als Kunst- und Kulturschaffende of Color müssen wir uns in die Hinterzimmer der Institutionen schmuggeln, das Code-Switching beherrschen und Strategien entwickeln, um die Dissonanz auszuhalten, die bei diesem paradoxen Unterfangen auftritt. Denn einerseits ruhen europäische akademische Kunst- und Kulturinstitutionen auf genau den Philosophien, die in dekolonialen Positionen auf den Prüfstand gestellt werden, und andererseits bieten sie die wenigen Räume und finanziellen Strukturen, in denen diese Positionen und Bestrebungen zum Tragen kommen.

Schmuggeln würde dann eine ausdauernde, zeitlich gestreckte Praxis implizieren, die weniger glamourösen, aber der Politik näherstehenden Jobs zu machen. Eine Praxis der Ausdauer und des Verharrens an Ort und Stelle, während eine kritische Masse zusammenkommt.

— Juana Awad

1 Siehe Awad, Juana: »On smuggling as strategy and the possibility of decolonizing the curatorial«, in: Awad, Juana / Figge, Maja / Köppen, Grit / Köppert, Katrin (Hg.): *On Decolonial Deferrals*, Ausgabe #8, 2019/2020, https://wissenderkuenste.de/texte/ausgabe8/ (letzter Zugriff: 06. März 2023).

2 Rogoff, Irit: »›Schmuggeln‹ – ein kuratorisches Modell«, in: Müller, Vanessa Joan / Schafhausen, Nicolaus (Hg.): *Under Construction. Perspektiven institutionellen Handelns*, Köln 2006, S. 4. Übers. J. A.

3 Rogoff, Irit in »Curating / curatorial – A conversation between Irit Rogoff and Beatrice von Bismarck«, in: von Bismarck, Beatrice / Schafaff, Jörn / Weski, Thomas (Hg.): *Cultures of the Curatorial*, Berlin 2012, S. 22. Übers. J. A.

4 Ebd.

5 Ebd., S. 5.

6 Rogoff 2006 (wie Anm. 2), S. 7. Übers. J. A.

7 Palermo, Zulma (Hg.): *Arte y estética en la encrucijada descolonial*, Buenos Aires 2009, S. 16. Übers. J. A.

8 Mignolo, Walter: »Preface«, in: Palermo 2009 (wie Anm. 7), S. 10. Übers. J. A.

9 Übersetzungshinweis: Im spanischen Originaltext wird das Wort »tela« verwendet, das ins Deutsche mit Stoff, Textil oder (bemalte) Leinwand übersetzt werden kann. Diese Geste unterstreicht die Korrelation zwischen beiden Objekten – bemalte Keramik und bemalter Stoff – und problematisiert die Unterscheidung zwischen Kunst und Handwerk weiter.

10 Mignolo 2009 (wie Anm. 8), S. 11. Übers. J. A.

11 Vogel, Felix: »Notes on Exhibition history in curatorial discourse«, in: *On Curating Issue 21, (New) Institution(alism)*, Januar 2014, URL: https://www.on-curating.org/issue-21-reader/notes-on-exhibition-history-in-curatorial-discourse.html#.X_QxSC0ZPOQ, (letzter Zugriff: 18. Dezember 2020). Übers. J. A.

12 Ebd.

13 Rogoff 2006 (wie Anm. 2), S. 4. Übers. J. A.

14 Danto, Arthur: *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-historical Perspective*, Berkeley 1992. S. 7. Übers. J. A.

15 O'Neill, Paul: »Interview with Gerd Elise Mørland and Heidi Bale Amundsen, The Politics of the Small Act«, in: *On Curating Issue 04 The Political Potential of Curatorial Practice*, 2010, URL: www.oncurating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue4.pdf (letzter Zugriff: 15. April 2020), S. 8. Übers. J. A.

16 Gago, Verónica: *Contra el colonialismo interno*, 14.08.2015, URL: http://revistaanfibia.com/ensayo/contra-el-colonialismo-interno/, (letzter Zugriff: 05. Mai 2020). Übers. J. A.

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schreiben »Ayaïaïaï!«, mit diesem Schrei beginnt die Schriftstellerin und Philosophin Hélène Cixous ihre Hegel Lecture im Mai 2016 an der Freien Universität Berlin.[1] Kurz darauf hält sie, wie geblendet, schützend die Hand vor die Augen. »Dieser Schrei, der ging nicht von mir aus«, scheint diese Geste zu sagen. »Ayaï!« zählt wie »Aïe!« und »Ach!« zu den Interjektionen des Verlustschmerzes und der Wehklage. Cixous vernimmt sie in ihrer Lecture mit dem Titel »Ay yay! The cry of literature« in den Texten von Celan, Sophokles, Proust, Kafka, Shakespeare. Denn sie liest deren Poesie und Literatur nicht nur, sondern erkundet sie auch nach Gehör. Die Grenze zwischen Tod und Leben, wie Cixous sie hier thematisiert, wird dadurch auch als akustische wahrnehmbar. Auf der einen Seite gibt es den Klang der Totenglocke, auf der anderen ist das »Ayaï« zu hören, jene Wehklage der (Über-)Lebenden, die Tod »durchmachen« müssen, um ihm selbst zu entkommen.[2] Wie Cixous bereits im Kindesalter erfährt, artikuliert sich der Nachruf auf die Toten dabei nicht nur in Worten, sondern in einem ganz und gar verkörperten Schrei. Zum Tod ihres Vaters, der an Tuberkulose stirbt, als Cixous zehn Jahre alt ist und mit ihrer deutsch-jüdisch-französischen Familie noch im algerischen Oran lebt, schreibt sie: »I cried out: Live on! I cried: Papa! Papa! When a life is taken from us, you will have noticed, we cry out the name of the cherished being, we conjure it, we repeat it, in place of all language's words we name and call, we endlessly ring out: Grandma! Omi! Papa!«[3]

»[…] No! I cry.«[4]

Der Schrei des Verlustschmerzes und der Hilflosigkeit bleibt nicht unerhört. Es ist die Sprache, die daraufhin herbeizueilen scheint und zum Schreiben ermutigt, was die Trauernde auf die Seite des Lebens zieht: »I do not capitulate. What is finished is not finished. What is done and cannot be undone can be undone. I take the word *néant*, nothingness, *Nichts*, and I turn it into its opposite. *Né en*: born in.«[5]

»Nichts«, das hier auch auf Deutsch zu lesen ist (wie aus dem Mund der »Omi«, die aus Osnabrück kam), entspricht dem französischen *néant*. Das wiederum klingt wie *né en*: »geboren in«. So wendet sich das Nichts, das am Lebensende steht, *neánt*, hin zum Beginn eines jeden Lebens, hin zur Geburt.

Die menschliche Existenzweise und das Schreiben sowie das Erleiden des Körpers und sein sinnlich-intelligibles Vermögen sind bei Cixous untrennbar miteinander verflochten. Aus diesem Grund kann vom Schreiben hier als einem Schreiben des Körpers im Sinne des doppelten Genitivs gesprochen werden: Schreiben ist ein verkörperter Prozess und der Körper ist immer schon Schrift bzw. geschrieben. Die Relevanz des Schreibens für den Körper ist damit auch diskurstheoretisch begründet. Denn schließlich sind es Diskurse, die nicht nur darüber bestimmen, was als Wissen gilt, sondern auch, welche Normen, Regeln und Rollenbilder aus diesem Wissen abgeleitet und biopolitisch wirksam werden.

Assez!

In diesem Bewusstsein entsteht 1975 der wohl bekannteste Essay Cixous', »Le rire de la Méduse« (»Das Lachen der Medusa«). Er ermutigt, *sich* zu schreiben und dadurch patriarchale politische, kulturelle und ökonomische (Kontroll-)Ordnungen und Strukturen zu verändern und durch das Schreiben Selbstbestimmung über den eigenen Körper zurückzuerlangen: »Schreib! Schrift ist für Dich, Du bist für Dich, Dein Körper ist Dein, nimm ihn.«[6] Dieser Körper ist es, der zum Schreiben des Essays anregt und ihm einen Protestschrei vorausschickt: Mit dem Ausruf »Assez! J'ai crié« illustriert Cixous im Vorwort zur Neuauflage von 2010 das vorherrschende Gefühl vieler (oft feministisch bewegter) Frauen* in den 1970er Jahren in Frankreich, dass es nun genug damit sei, das schallende Gelächter, aber auch den eigenen Glanz *(éclat)* hinter der Hand vor dem Mund zu verbergen.[7]

Stattdessen galt es, den »phallozentrischen« Diskurs mit Schreien und Rufen der Lust wie des Protests »in Trümmer zu legen«.[8] Cixous setzt für die Arbeit am gesellschaftlichen Wandel auf die transformative Kraft des Schreibens mit und durch den Körper. Im historischen Kontext des französischen Differenzfeminismus nennt sie diese Schreibweise *écriture féminine*. Nicht nur ihre eigene spätere Rede von *écriture féline*[9] – einer Schrift der Katzen – macht humorvoll darauf aufmerksam, dass die Reduktion dieses »weiblichen Schreibens« auf das Schreiben von Frauen ein Missverständnis ist. Auch die genaue Lektüre des »Lachens der Medusa« zeigt: Das Schreiben des Körpers meint alle Körper.

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die theoretische Relevanz dieses Einsatzes schlägt sich auch in den Forschungsthemen nieder, die Cixous in den 1970er Jahren an der Reformuniversität Vincennes zu etablieren beginnt. Begehren, Erotik und Unbewusstes werden zu Dimensionen ihrer Literaturtheorie. Mit Catherine Clément, Antoinette Fouque, Jacques Derrida u. a. entwickelt sie dekonstruktive Lesarten der Psychoanalyse. Besonders ist, wie Cixous sich in diese Diskurse performativ einschreibt. Cixous perspektiviert Freud und Lacan nicht nur kritisch hinsichtlich ihrer symbolverhafteten Argumentationsweisen und Vorstellungen von Geschlecht und Geschlechterverhältnissen. Ihre Kritik formuliert sich in Form von ironischen Umschreibungen dieser einflussreichen Theorien. So verschiebt bereits der Essay-Titel »Das Lachen der Medusa« den Fokus vom Antlitz des tödlichen, gefürchteten und zur Erstarrung bringenden Medusenhaupts (wie Freud es hervor- und zum Argumentationsmuster erhebt)[10] auf Medusas Verlautbarungen. Wie in »The cry of literature« liest *und* lauscht Cixous auch hier einem Text bzw. Mythos und vernimmt ein Lachen, das ins Schreiben übergeht, und zwar so nahtlos wie das französische Verb *rire* (lachen) sich im Wort *écrire* (schreiben) wiederfindet.[11]

Dass Schreiben bei Cixous nicht ohne Schreien und Lachen zu denken ist, ist nur ein Hinweis auf die epistemologische Relevanz ihrer *écriture du corps*. Denn mit diesem Schreiben des Körpers finden Wissensformen Eingang in die Theoriebildung und Philosophie, von denen der Diskurs zum »Wissen der Künste« zwar Kenntnis hat, die sich aber keineswegs direkt aufschreiben ließen. Von Cixous lernen lässt sich in dieser Hinsicht, dass es zunächst einer Offenheit dafür bedarf, Schreiben als verkörperte Praxis ernst zu nehmen. Dies ist die Voraussetzung, um das Schreiben des Körpers zuzulassen und zu ermöglichen, dass Nichtwissen wie Unbewusstes, Erinnerung oder Träume Eingang in Diskurse finden und diese entsprechend verändern. Wie, das zeigen Cixous' mit Begehren und Lust befasste Essays der 1970er Jahre ebenso wie spätere autofiktionale Texte und philosophische Schriften. Die Übergänge zwischen ihnen sind dabei fließend. Deren Ausgangspunkte und Themen zugleich sind neben Lektüren, Höhen und Tiefen menschlicher Existenzweise: das Alltägliche, in das ein jedes Lesen und Schreiben eingebettet ist, und nicht zuletzt Freundschaften, die unterstreichen, dass jede Philosophie und jeder schreibende Körper immer in Beziehung mit anderen steht. Auch daher sind sich Schreien, Schreiben und Lachen so nah: Mit ihnen widerfährt uns etwas anderes und es gibt sie nicht ohne die anderen.

— Annika Haas

1 O-Ton aus: Cixous, Hélène: »Ay yay! The cry of literature«, Hegel Lecture, Freie Universität Berlin, 11.05.2016, URL: https://www.fu-berlin.de/en/sites/dhc/zVideothek/950hegel-lecture-mit-helene-cixous/index.html (letzter Zugriff: 17. April 2021). Der Lecture-Text basiert auf: Cixous, Hélène: *Ayaï! Le cri de la littérature*, Paris 2013. Siehe auch Cixous, Hélène: »Ay yay! The cry of literature«, in: Bishop, Tom / Grau, Donatien (Hg.): *Ways of Re-Thinking Literature*, Oxon, New York 2018, S. 199–217.

2 Siehe Cixous, Hélène: »Szenen des Menschlichen«, in: Calle, Mireille (Hg.): *Über das Weibliche*, Bonn/Düsseldorf 1996, S. 97–121, hier: S. 117f.

3 Cixous 2016, O-Ton (wie Anm. 1).

4 Ebd.

5 Ebd.

6 Cixous, Hélène: »Das Lachen der Medusa«, in: Hutfless, Esther / Postl, Gertrude / Schäfer, Elisabeth (Hg.): *Hélène Cixous: Das Lachen der Medusa. Zusammen mit aktuellen Beiträgen*, Wien 2013, S. 39–61, hier: S. 40.

7 »Et je ne mets pas ma main devant ma bouche pour cacher mon éclat.« Cixous, Hélène: »Un effet d'épine rose«, in: dies.: *Le rire de la méduse et autres ironies*, Paris 2010, S. 23–33, hier: S. 27.

8 Cixous 2013 (wie Anm. 6), S. 47, S. 39.

9 Cixous, Hélène / Engelmann, Peter: »Passagen Streams #4. Über das Schreiben«, 17.11.2020, URL: https://www.youtube.com/watch?v=UcMl-TZdK34 (letzter Zugriff: 17. April 2021).

10 Bei Freud ist das Medusenhaupt ein »Symbol des Grauens«. Es steht für die Angst vor der Kastration, die sich einstelle, wenn ein »Knabe« das weibliche Genital zum ersten Mal erblicke und eine Erektion bekomme. Siehe Freud, Sigmund: »Das Medusenhaupt« [1922], in: *Gesammelte Werke*, Bd. 17: Schriften aus dem Nachlass, London 1941, S. 45–48.

11 »Je disais aux amies: à nous de rire. À nous d'éc-rire.« (Ich sagte zu meinen Freund*innen: Es ist an uns zu lachen, an uns zu schreiben / zu lachen.), Cixous 2010 (wie Anm. 7), S. 25, Übers. A. H.

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Situieren Die englischen Wörter »to situate« und »site« haben beide ihren Ursprung im lateinischen Wort »situo«, dessen Bedeutung »to locate, to place« ist. Ich beziehe mich auf diese englischen Vokabeln, da der Ort, die *site*, als Thema seinen Ausgangspunkt in der US-amerikanischen Kunst(geschichte) hat. Aufgrund dieses Ursprungs ist es auch nicht überraschend, wenn stark von der US-amerikanischen Kunstgeschichte beeinflusste, in Deutschland ausgebildete Kunstwissenschaftler*innen das Verb »situieren« mit *site specifity* und mit Miwon Kwons kanonischem Text »One place after another. Notes on sites specifity« (im Jahr 1997 in der Zeitschrift *October* erschienen) verbinden.[1] Im Folgenden frage ich nicht nach den Anwendungsmöglichkeiten des Situierungsbegriffes in der Kunstgeschichte, sondern setze umgekehrt die kunsthistorischen Erörterungen Kwons auf theoretischem Terrain ein: Was könnte Kwons These, dass seit den 1960er Jahren der Ortsbegriff in der Kunst immer weiter ausgedehnt wurde, zum tieferen Verständnis des Begriffes »situieren« beitragen, wie er in der Wendung »situated knowledges« von Donna Haraway eingesetzt wird?

Miwon Kwon beschreibt in ihrem Aufsatz den Weg von einer werkzentrierten, autonomen Kunstauffassung zu einer Kunst, die sich selbst durch die Beziehung zu ihrer Umgebung bestimmt sieht. Laut der Autorin hat sich seit dem Aufkommen einer explizit ortsspezifischen Arbeitsform in den 1960er Jahren das Verständnis des Ortes immer wieder verändert. Definierte man *site specificity* zuerst als die Auseinandersetzung der künstlerischen Arbeiten mit ihrer konkreten materiellen Umgebung, also der Landschaft oder dem Raum, in dem sie platziert waren, erweiterte sich der Verständnis von *site* seit den 1970er Jahren um immer weitere soziale Faktoren, darunter die institutionelle Rahmung oder der sozioökonomische Kontext. Später setzte sich diese Erweiterung bis ins Diskursive und Politische fort, sodass heute *sites* als Schnittstellen von unterschiedlichsten Arten von Wissen verstanden werden, die vom Körperlichen über das Soziale bis ins Machttechnische oder Juristische reichen.

In Kwons Text tauchen mehrere Motive auf, die sich mit der Frage nach *situated knowledges* und »Wissen als Verb« bzw. als Akt verbinden lassen. Ohne die historischen Hintergründe dieser Überschneidungen näher zu erläutern, möchte ich hier zwei davon erwähnen:

1.) Kwon beschreibt das Aufkommen der *site specificity* als eine Hinwendung zur körperlichen, sinnlich unmittelbaren Wahrnehmung und als eine Abkehr von einem »disembodied eye«[2] – eine Wendung, die wie ein Zitat von Donna Haraway anmutet.

2.) Mit der Ausdehnung des Ortsbegriffes von konkreten »physischen Parametern« auf die (Kunst-)Institutionen und dann auf die sie umgebende Welt verwandelten sich die künstlerischen Arbeiten (genauso wie die *site*) von Objekten, also Substantiven, zu Prozessen und damit zu Verben.[3] Kwon geht es hier um die Prozesshaftigkeit der zeitgenössischen Kunst selbst.

Auf die Beschreibung dessen, was die Kunsthistorikerin als letzte Etappe der Erweiterung des Ortsbegriffes betrachtet, in der die künstlerischen Arbeiten seit den 1980er Jahren nicht nur die Bedingungen von Kunst unter die Lupe nahmen, sondern zunehmend auch die Verhältnisse der sie umgebenden Welt, folgt eine Kritik gegenüber der *site-specifity* ihrer Zeit, also der 1990er Jahre. Würden Orte nun nicht als vorgegebene Tatbestände, sondern als dynamische, von laufenden Prozessen bestimmte Schnittstellen von Wissen verstanden, die von Diskursen durchzogen und nicht einfach faktisch da seien, bringe dies neue Gefahren mit sich: Einerseits führe die Radikalisierung der These, dass Orte nicht auf ihre physische Eigenheit zu reduzieren sind, zu einer Nomadisierung der *sites* und zu der Vorstellung, man könne Orte beliebig auf die Reise nehmen und *site specific art* überall zeigen. Andererseits schleiche sich durch die Verflüssigung des Ortes eine neue Sehnsucht nach einer – zwar breiter gefassten, doch der Naturalisierung der Landschaft in der frühen *site specificity* durchaus ähnlichen – identitätsstiftenden Einzigartigkeit des Ortes in die Kunstwelt ein, die wiederum mit großer Begeisterung vom neoliberalen Stadtmarketing aufgenommen werden könne. Um diesen beiden Fallstricken zu entkommen, schlägt Kwon eine Zwischenposition zwischen der Auflösung und der Essenzialisierung der *site* vor – und eben das ist es, was ihre Position mit der von

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Haraway verbindet. Kwon zeigt die Option einer präzisen Ortsverfehlung auf, ein Vorgehen, das sie wie folgt umschreibt: »finding a terrain between mobilization and specificity – to be *out* of place with punctuality and precision«[4]. Um eine solche Zwischenstellung beziehen zu können, sei es notwendig, die Frage des Ortes mit einer »relational sensibility« anzugehen.[5]

Donna Haraways Aufsatz »Situated knowledges. The science question in feminism and the privilege of partial perspective«[6] stammt aus dem Jahr 1988 und ist damit neun Jahre älter als der von Kwon. Haraway bezieht darin ebenfalls eine Zwischenposition, allerdings nicht zwischen Nomadismus und Ortsgebundenheit künstlerischer Arbeiten, sondern zwischen den Polen des Relativismus und des Objektivismus in der Wissenschaftstheorie. Sie kritisiert in ihrem viel zitierten Text scharf die Vorstellung von einer wissenschaftlichen Objektivität, die in Form eines allsehenden, körperlosen, männlichen Blickes auf die Welt alles von nirgendwo aus zu sehen behauptet. Doch anstatt den Objektivitätsbegriff in Gänze über Bord zu werfen – wie dies in ihrer Lesart der radikale Konstruktivismus tut –, verzichtet sie nicht auf den Anspruch auf wissenschaftliche Objektivität, sondern fordert diese auch für verkörperte, partielle Perspektiven, also für *situated knowledges* ein. Dabei zielen die genauen Analysen der Konstruiertheit von Körpern und Bedeutungen auf die Möglichkeit von Neukonstruktionen, welche es vermögen, die Welt lebbarer zu machen. Feministische Objektivität verfolge das Ziel, verschiedene partielle Perspektiven nachzuvollziehen, indem sie sich in Relation zu ihnen setzt (hier klingt Kwons »relational sensibility« an), wobei sie diese weder vergegenständlicht und dadurch auf Distanz setzt noch sich mit ihnen überidentifiziert und sie dadurch vereinnahmt. Gehe man von einer multidimensionalen Subjektivität aus, könne man sich eine partielle – sich je nach einer der vielen Dimensionen des Subjektes ausrichtende – Objektivität vorstellen. Aus dieser Relationalität folge, dass man sich beim Sprechen immer positionieren müsse, um die eigene Nähe oder Entfernung zum Gegenstand in Betracht ziehen zu können. Das Sichpositionieren ist für Haraway ein Vorgang, der eine Spaltung (»splitting«), Partialität und Unabschließbarkeit impliziert. Er setzt eine »partielle Verbindung« (»partial connection«) anstelle einer Identität voraus und geht immer mit Markierung, Verkörperung sowie Vermittlung einher – und mit der Bereitschaft, einen Austausch mit dem einzugehen, was uns umgibt.[7]

Bedeutet das Sichpositionieren in der Alltagssprache eine Einschränkung der Verbindungen (im Sinne von sich einordnen und sich dadurch gegenüber bestimmten Assoziationen verschließen), meint dies in Haraways Schriften eine Multiplikation und Verkomplizierung von Konnexen. Sich zu situieren, sich in einen Zusammenhang zu stellen, ist bei Haraway keine Einschränkung der Kontexte, sondern eine Erweiterung der eigenen Verbindungsfähigkeit. Es ist ein dynamischer Prozess, der immer mit einem Bewusstsein für die Relationen, in die das Subjekt und das Objekt verstrickt sind, vollzogen werden soll. Der Ort, an dem man sich befindet, die Stellung, die man bezieht, sind keine eindimensional fassbaren konkreten Gegebenheiten, sondern Schnittstellen von verschiedensten Wissen und Wissensarten, die je nach konkreter Austauschsituation eingesetzt und erwähnt werden oder ausgeklammert und unerwähnt bleiben können. Genauso wie bei Kwon der Ort, die *site*, gleichzeitig dynamisch, aber nicht vollkommen nomadisch, konkret, aber nicht einfach authentisch ist, ist für Haraway die Position, die man bezieht, zugleich objektiv und partiell, mit einem Wahrheitsanspruch verbunden und relational.

— Ildikó Szántó

1 Kwon, Miwon: »One place after another. Notes on site specificity«, in: *October*, Bd. 80, 1997, S. 85–110.
2 Ebd., S. 86.
3 Ebd., S. 91.
4 Ebd., S. 109f.
5 Ebd., S. 110.
6 Haraway, Donna: »Situated knowledges. The science question in feminism and the privilege of partial perspective«, in: *Feminist Studies*, Bd. 14, Herbst 1988, S. 575–599.
7 Ebd., S. 586.

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Spekulieren Die Spekulation ist eine unverzichtbare Technik der Science-Fiction. Science-Fiction spekuliert insofern, als sie vorhumane Vergangenheiten lebendig werden lässt, alternative Gegenwarten entwirft oder Zukünfte austestet, die sich niemals als gegenwärtig erweisen werden. Sie ist nicht nur ein literarisches Genre oder eine sich selbst genügende Gattung. Vielmehr ist die Science-Fiction eine instabile Konstellation und, wie es Donna Haraway betont, ein »gespanntes Fadenspiel«[1], in dem sich Fabulationen, wissenschaftliche und fiktionale Aussagesysteme verknoten und verzweigen können. Vor diesem Hintergrund ist sie vor allem eine Form, eine Methode oder eine poetische Maschine der Wissensproduktion, die dabei stets auf der Grenze zum Nicht-Wissen operiert und damit eine ambivalente epistemische Situation evoziert. In Gilles Deleuzes *Differenz und Wiederholung* (1967) gibt es eine prägnante Stelle, die das Verhältnis von Science-Fiction und Epistemologie zusammenzudenken versucht. Dort heißt es, ein philosophisches Buch müsse einerseits ein Detektivroman sein und andererseits eine Art Science-Fiction. Man schreibe, so Deleuze weiter, nur auf dem vordersten Posten des Wissens – also eines Wissens, das zwischen Wissen und Nicht-Wissen oszilliert.[2] Für ein Wissen auf dem vordersten Posten sind die Fiktionen, Narrative und literarischen Spekulationen konstitutiv. Mittels der Spekulation gibt die Science-Fiction der Ungewissheit einen Ort, ein ästhetisches Labor, in dem Varianten, Potenzialitäten und Szenarien sich zu einem Gemisch verdichten. Die Spekulation zeichnet sich somit durch eine epistemische Offenheit aus, die das Mögliche und das Wirkliche aufs Spiel setzt und dabei das Verfügbare des Bekannten mit einer radikalen Unverfügbarkeit des Zukünftigen vermengt.

Die Science-Fiction ist jedoch nicht nur ein Testgelände für modale und temporale Spekulationen, sondern auch für Spekulationen mit seltsamen Materialien, prekären Stoffen und posthumanen Körpern. Einer aufmerksamen und gründlichen SF-Leserin wird auffallen, dass insbesondere die Geschichte der Science-Fiction-Literatur einen reichhaltigen Fundus an seltsamer Stofflichkeit zu bieten hat. Ob es nun die Glücksdroge Soma aus Aldous Huxleys *Brave New World* (1932), Karin Boyes Wahrheitsserum in dem gleichnamigen Roman *Kallocain* (1940), die chemischen Bioadapter in William Gibsons *Neuromancer* (1984) oder die grotesken Elixiere in Vladimir Sorokins *Der himmelblaue Speck* (1999) sind – sie alle sind nicht nur dekoratives Inventar des jeweiligen Narrativs, sondern entwickeln eine eigentümliche Selbstständigkeit. Die prekären Stoffe der Science-Fiction berauschen, infizieren, vergiften und regulieren den Einzel-, aber auch den Kollektivkörper der Fiktionen und werden so zu nichtmenschlichen Protagonisten. Damit stellen diese Fiktionen weitreichende erkenntnistheoretische, sozialphilosophische und vor allem pharmapolitische Fragen, die auf die Subjektivierungseffekte prekärer Stoffe abzielen. Die Science-Fiction spekuliert so auf gegenwärtige und auf noch kommende biopolitische Szenarien, die anhand von Utopien oder Dystopien pharmakopolitische Zukünfte projizieren.

Hervorzuheben ist in diesem Kontext die Stoffspekulation in Leif Randts Space-Opera *Planet Magnon* (2015), die neue Subjektivierungsweisen und Regierungsweisen zutage treten lässt. Die für die Science-Fiction typischen Erzählmuster und die damit verbundenen Konflikte zwischen Menschen und Maschinen, Realität und Simulation, Authentizität und Künstlichkeit spielen in Randts narkotisierter und gänzlich von Negativität befreiter Gesellschaft keine Rolle mehr. Randt entwirft ein Universum, das aus interplanetaren Kollektiven besteht, die auf sechs Planeten und zwei kleinen Monden verteilt leben und sich hauptsächlich in Lifestyle-Communities organisieren. Die Kollektive definieren sich durch die Einnahme von jeweils zu ihrem Kollektiv passenden Substanzen und unterscheiden sich durch Fragen der Mode, der Freizeitaktivitäten und ihrer Vorliebe für bestimmte Genussmittel. Die Space-Opera erzählt eine post-politische Geschichte dieser ökonomisch und militärisch befriedeten Welt, die keine Staats- und Planetengrenzen mehr kennt. Die Sphäre der sozialen Regulation ist ausgelagert an den Supercomputer Actual Sanity, der die Bedürfnisse und Wünsche der Gemeinschaften analysiert, auswertet und verwaltet. Randt treibt Elemente dieser perfekten Utopie so weit auf die Spitze, dass die Erzählung immer wieder durch ihre rhetorischen

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Glättungen in dystopische Momente zu kippen droht. Diese Unentschiedenheit in der Form spiegelt sich im anästhetischen Rahmen des Inhalts. Die literarische Welt und ihre Protagonist*innen sind von einer leichten Unterkühlung dominiert: Sie sind »sphärisch versachlicht, metaeuphorisch oder erhaben besänftigt«[3]. Emotionen, Affekte und Begehren sind zwar zulässig, jedoch nur mittels ständiger Selbstkontrolle und unter Einnahme der passenden Substanzen. Das Personal des Romans verabreicht sich Teinttabletten, um in sonnenarmen Gegenden bleiche Hauttöne aufzuhellen. Oder es trägt rauscherzeugende Hautcremes auf, die es in Zustände von frühkindlichem Wohlbefinden zurückführen.

Die Handlungen, Entwicklungen und Eigenschaften der Figuren sind nicht unabhängig von den Drogen, die sie einnehmen, denkbar. So steht im Zentrum des Romans auch die fiktive Substanz Magnon. Bei der »kupferfarbenen Flüssigkeit«[4] handelt es sich nicht um einen Katalysator oder eine prothetische Verbesserung, Erweiterung oder Beschleunigung von Fähigkeiten wie z. B. in vielen Cyberpunk-Fiktionen der 1980er und 1990er Jahre, sondern um eine »Mischung aus enormer Objektivität und großer Emotion«.[5]

Die durch die Droge Magnon induzierten Zustände der Lakonie und der Gleichgültigkeit erinnern an Huxleys Droge Soma aus *Brave New World*. Die Wirkungen von Soma variieren je nach eingenommener Dosis (von euphorisierend über narkotisierend bis halluzinogen) und dienen letztlich als Hilfsmittel für einen totalitären Überwachungsstaat. Die Wirkungen von Magnon im Vergleich zur Droge Soma sind invertiert bzw. mit anderen Vorzeichen ausgestattet. Freiheit und Unfreiheit werden verwischt, Körpererfahrungen sind kaum an Emotionen gekoppelt und die minimalen affektiven Regungen sind: Gleichgültigkeit, Lakonie und eine leicht unterkühlte Haltung zur Welt. Bei diesen leicht unterkühlten Personen handelt es sich jedoch nicht um Subjekte, wie sie Helmut Lethen in den *Verhaltenslehren der Kälte* (1994) beschreibt, also eben nicht um eine gewaltaffine und verrohte, sondern um eine narkotisierte, gehemmte und verlangsamte Subjektivität. Geradezu paradigmatisch werden romantische Beziehungen unter dem Label der postpragmatischen Liebe geführt. Die Formel im Roman dafür lautet: »Wir sind füreinander da, aber nicht aneinander verloren.«[6] Wenn wir nun annehmen, dass Begehren eigentlich immer ein Begehren des*der Anderen ist – also wesentlich ein intentionales und relationales Ding –, und wenn Begehren – wie es Deleuze und Guattari betonen – unendlich neue exzessive Verkettungen herstellt und dementsprechend auch immer prekär und verausgabend agiert, dann präsentiert Randt eine im krassen Gegensatz dazu stehende Gesellschaft, die sich durch die absolute Abwesenheit von Exzess und Affekt definiert.

Das, was Randt mit dem Roman *Planet Magnon* präsentiert, ist eine Ruptur in der biopolitischen Situation der Gegenwart. Der Roman führt ein Subjekt vor, das nicht in den immunologischen Mechanismen von Freund und Feind, innen und außen, Gift und Heilmittel zerrieben wird, sondern außerhalb dieser Relationen zu stehen scheint. Es gibt keine repressive Ordnung, keine Erregung, keine Frustration und auch keinen Souverän, der über Leben und Tod entscheidet. Alles ergießt sich in einem immanenten Kontinuum des Immergleichen, in dem zaudernde und gelangweilte Figuren im Zentrum stehen, deren Sensibilität nicht pharmakologisch befördert, sondern unterbunden wird: Es ist so, als ob die literarische Welt Randts unter der Einwirkung eines Neuroleptikums stünde. Das staatliche Gouvernement, wie es Michel Foucault für die Moderne diagnostiziert, weicht in Randts Roman einem ubiquitären und sanften chemischen Selbstmanagement. Denn das Einzige, was die Figuren aus dem Roman genießen können, ist scheinbar die Tatsache, dass es nichts wirklich zu genießen gibt. Das einzige Vergnügen im Universum von *Planet Magnon* ist die Abwesenheit des Vergnügens – eine Art Nullpunkt des affektiven Lebens. Die Pharmaka, die Drogen, die Heilmittel und Gifte in *Planet Magnon* deuten auf eine sich verändernde soziale Situation, die sich als pharmapolitische Gegenwart beschreiben ließe. Randts Fiktion wird so zu einem Seismographen, der soziale Gefüge der Zukunft in der Gegenwart aufspürt und damit die Rupturen und Erschütterungen der Gesellschaft erstens sichtbar macht und zweitens kritisch beleuchtet. Die Fiktion weist damit analytische Qualitäten

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auf, fungiert zugleich jedoch auch als ein experimentelles Labor, in dem eigene poetische Mischungen hergestellt werden, die unmittelbar an der Produktion von Wissen beteiligt sind.

Was bedeutet die Spekulation mit prekären Stoffen und ihre Beziehung zu einer kommenden Gesellschaftsformation für ein »Wissen der Künste«? Im Sinne einer *Poetologie des Wissens*[7] verlaufen materielle Artefakte, Drogen oder auch andere prekäre Stoffe entlang Äußerungsweisen unterschiedlicher Wissensordnungen und können im wissenschaftlichen Experiment, in einer staatlichen Verordnung oder auch, wie hier mit *Planet Magnon* skizziert, im literarischen Text gleichermaßen erscheinen. Das Wissen um die Materialität, Biopolitik und Stofflichkeit ist somit nicht ausschließlich für die Naturwissenschaften reserviert, sondern mischt sich immer wieder mit anderen Wissensmilieus und produziert diese zugleich maßgeblich mit. Randts Zukunftsspekulation ist ein sehr gutes Beispiel für diese Vernetzung von Wissenskulturen und ihren poetischen Beschreibungs- und Inszenierungsapparaten, die in der Science-Fiction kulminieren.

— Georg Dickmann

1 Haraway, Donna: *Unruhig Bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Frankfurt/M. 2018 [zuerst Durham/London 2016], S. 11.

2 Vgl. Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*, München 1992 [zuerst Paris 1968], S. 11.

3 Randt, Leif: *Planet Magnon*, Berlin 2015, S. 283. (H. i. O.).

4 Ebd., S. 283.

5 Ebd., S. 63.

6 Ebd., S. 40.

7 Vgl. dazu Vogl, Joseph (Hg.): *Poetologien des Wissens um 1800*, München 2010.

Symbolisieren

Eine schwarze horizontale Linie, so gerade wie mit dem Lineal gezogen, beginnt mit einer weiteren zu verschwimmen. Deren violetter Ton und die Freihändigkeit, die ihre Bewegungen ausstrahlen, öffnet sich wie eine Welle über die Weite der Leinwand. Die geometrische Härte des dunklen Striches verliert sich in der Nachgiebigkeit einer malerischen Geste. Beide Linien treten nur durch die Dichte der aufgetragenen Farbe aus dem dunklen Grund des Bildes hervor. Über ihnen sind Spuren von Brauntönen zu erkennen, die sich unregelmäßig über die Oberfläche verteilen. Sepiafarben wie eine alte Fotografie wirken sie, wie der Himmel an einem bewölkten Tag. Sanfte, matte Flecken treiben vorbei, helle Striche bewegen sich auf und ab. Ein Gemälde, dessen Rätselhaftigkeit an den Anbruch der Nacht erinnert oder an tiefes Wasser. Vielleicht auch an ein offenes Grab. Seine violette Schwärze hat keine Grenzen. Die Pinselstriche schwanken zwischen fallenden Kaskaden und Bereichen abstoßender Leere.

Wenn das Abendlicht aus der Deckenöffnung der Kathedrale auf die 14 namenlosen Bilder fällt, die an den Wänden hängen, beginnt der obere Teil der dunklen Rechtecke zu leuchten, nur um einen umso tieferen Sturz in die Düsternis ihrer unteren Bildränder zu erzeugen.[1]

An einem Novembernachmittag des Jahres 1967 betritt die Kunsthistorikerin Jane Dillenberger das Atelier von Mark Rothko, um mit ihm über eine Bilderserie zu sprechen, an der er gerade arbeitet. Sie soll in einer Kirche ausgestellt werden und konzeptionell an die 14 Stationen des Kreuzweges angelehnt sein. Als sie in dem halbdunklen Raum den meterhohen Leinwänden gegenübertritt, und eine Weile auf die schwarzen schwebenden Rechtecke geblickt hat, kommen ihr plötzlich die Tränen. Nach einem Moment der Irritation, so schildert sie, stellte sich ein Gefühl des Trostes ein. Je länger sie auf die Leinwand blickte, desto mehr fühlte sie sich zu Hause.[2]

Dillenberger ist die erste von zwölf bewegenden Fallstudien des Kunsthistorikers James Elkins, die eine Geschichte von Menschen nachzeichnen, die vor Bildern geweint haben.

Zehn Jahre zuvor hatte Rothko in einem Interview[3] bereits davon gesprochen, dass solche Erfahrungen vor seinen Gemälden

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

durchaus vorkämen und sie Teil einer religiösen Erfahrung im mystischen Sinne seien, die er selbst beim Malen empfunden habe. Er sei nur interessiert daran, grundlegende menschliche Emotionen zum Ausdruck zu bringen, so Rothko weiter: Tragisches, Ekstatisches, Verhängnisvolles – und die Tatsache, dass so viele Menschen im Angesicht seiner Bilder zusammenbrächen und weinten, zeige, dass er diese grundlegenden Emotionen auch *kommuniziere*.

Wie lässt sich eine solche bildhafte Kommunikation verstehen, die nicht gegenständlich ist und zugleich doch Grundlegendes ebenso vermittelt wie transformiert? Die Philosophie wie auch die Psychoanalyse haben Konzepte der Symbolisierung entwickelt, um Vorgänge bildhafter Formwerdung und Bedeutungsgebung beschreibbar zu machen. Das Griechische »Symbolon« geht auf ein antikes Ritual der Gastfreundschaft zurück, in dem ein Stück Ton als »Erinnerungsscherbe« zerbrochen wurde.[4] Ein Teil wurde dem Besuch mit auf den Weg gegeben, um als erneute Einladung in die Zukunft zu wirken. Das Verb »symballein« bedeutet wörtlich »zusammenbringen« und konnte sich auch auf Vertragsparteien beziehen, die das Symbolon als Erkennungszeichen eingegangener Verbindlichkeit verstanden. Dass das Zusammenfügen von Bruchstücken zur Heilung und Wiederherstellung eines Ganzen dienen könnte, ist hingegen ein Gedanke, der aus der Ideenwelt Platons hervorgegangen ist und ein hermeneutisches und repräsentationsbezogenes Verständnis des Symbolischen geprägt hat.[5]

Die Betonung von Sinn und Bedeutungszuwachs wurde von Freud bereits in den frühen Phasen der Psychoanalyse durch die Konzeption des Unbewussten infrage gestellt. So spricht er 1894 von einem »Erinnerungssymbol«[6], welches die Ich-Instanz belastet, die in sich eine Widerspruchsfreiheit aufrechterhalten will und dafür die Symptombildung in Kauf nimmt.

In der Traumdeutung versteht Freud Symbolisierungen als Elemente, die »im unbewussten Denken bereits fertig enthalten sind, weil sie wegen ihrer Darstellbarkeit, zumeist auch wegen ihrer Zensurfreiheit, den Anforderungen der Traumbildung besser genügen«[7]. Durch ihre »fundamentale Sprache« symbolischer Natur lassen Träume sich somit auch ohne Kenntnis der Situation des Träumenden nachvollziehen.[8]

Seit Melanie Kleins Objektbeziehungstheorie kennt die Psychoanalyse einen weiteren Zugang zur Frage des Symbolisierens, die in Großbritannien vor allem durch Wilfred Bion entscheidend weiterentwickelt wurde. Während Freud die Verdrängung ins Unbewusste beschrieb, die sich auf eine Repräsentanz zurückführen lässt, beschäftigte sich die Objektbeziehungstheorie mit dem, was wirksam ist, obwohl es noch keine psychische Repräsentation gefunden hat. Sie fragt danach, wie Zustände des Erlebens überhaupt psychisch aufgenommen und in Prozesse des Denkens und Fühlens überführt werden können. Das Symbolische wird nicht mehr als Ausdruck des Unbewussten verstanden, das Deutung und Lesbarkeit bemüht, sondern als dynamischer Prozess der Figuration von Bewusstem und Unbewusstem.[9] Bion bezeichnet das Symbolisieren als »Alpha-Funktion« und versteht sie als eine Form des psychischen Metabolismus.[10] Affekte und Intensitäten müssen »verdaut«, also transformiert werden, damit sie denkbar und teilbar sind. Symbolisieren heißt für Bion Verwandlung in psychische Relation. Die Fähigkeit zu symbolisieren ist zwar in uns angelegt, sie entfaltet sich jedoch nur im Zwischenraum und ist von der Beziehung zum Anderen her zu denken. Dafür hat Bion das Modell des »Containment« entwickelt. Das Verb »containen« meint hier nicht nur das Eingehen in einen »Behältnis«, sondern einen dynamischen Übergang zwischen »Container« und »Contained«, ein Wechselspiel zwischen Aufnehmen und Aufgenommen werden.[11]

Es gibt für Bion eine Vorgängigkeit von Gedanken oder Ideen, die noch keinem denkenden Subjekt verfügbar sind. Es gibt Undenkbares, das auf die prekäre Subjektivität wirkt und zur Verwandlung hin drängt, zu denken gibt. Die Fähigkeit, solche Transformationen zu vollziehen, geht jedoch über das Subjekt hinaus und entsteht als Erfahrung des Aufgenommenwerdens und des Aufnehmens des Anderen. Diese Figuration des »Containments« lässt sich vielleicht anhand einer Erzählung aus Walter Benjamins »Berliner Kindheit«[12] nachvollziehen: Eine Kommode voller ineinander eingeschlagener Socken wird dort zu einem rätselhaften Faszinosum.

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Benjamin erinnert sich an das Begehren, seine Hand tief in das Innere der zur Tasche geformten Strümpfe zu versenken, um dort »das Mitgebrachte« zu halten, mit der Faust zu umspannen und sich von ihm in die Tiefe ziehen zu lassen. Diesem Spiel folgt ein zweiter Teil, in dem der verschlungene Strumpf auseinandergewickelt wird und zu einer überraschenden Erkenntnis führt. Benjamin schreibt: »Ich zog es immer näher an mich heran, bis das Bestürzende vollzogen war: ›Das Mitgebrachte‹, seiner Tasche ganz entwunden, jedoch sie selbst nicht mehr vorhanden war. Nicht oft genug konnte ich so die Probe auf jene rätselhafte Wahrheit machen: daß Form und Inhalt, Hülle und Verhülltes, ›Das Mitgebrachte‹ und die Tasche eines waren. Eines – und zwar ein Drittes: jener Strumpf, in den sie beide sich verwandelt hatten. Bedenke ich, wie unersättlich ich gewesen bin, dies Wunder zu beschwören, so bin ich sehr versucht, in meinem Kunstgriff ein kleines, schwesterliches Gegenstück der Märchen zu vermuten, welche gleichfalls mich in die Geister- oder Zauberwelt einluden, um am Schluß mich gleich unfehlbar der schlichten Wirklichkeit zurückzugeben, die mich so tröstlich aufnahm wie ein Strumpf.«[13]

Etwas noch nicht Gedachtes, etwas Mitgebrachtes wird in Benjamins Erinnerung an ein Behältnis herangetragen, mit der Sehnsucht aufgenommen zu werden, aber auch und vor allem, um durch die Welt der Objekte eine Verwandlung zu erfahren. Die Realisierung des Zusammenhangs zwischen Tasche und Mitgebrachtem verwandelt beide in etwas Drittes: die Möglichkeit der Symbolisierung, die Unterscheidung zwischen märchenhafter Fiktion und schlichter Wirklichkeit, Rückgabe an und Aufnahme durch die Welt der Objektbeziehungen.[14]

In Benjamins wunderbarer Erfahrung mit dem Strumpf klingt ein Wissensbegriff an, der für die Künste zentral ist: die Möglichkeit, bedeutsame Zusammenhänge zwischen innen und außen zu figurieren. Diese Symbolisierung ist ein Kontinuum geteilter Erfahrung, eine gemeinsame Verwandlung.

Bion hat selbst Bilder gemalt und beschreibt seine Theorien oft in Verbindung mit ästhetischen Erfahrungsprozessen.[15] Zunächst scheint es kontraintuitiv bei Rothkos nicht gegenständlichen Gemälden von Symbolisierung zu sprechen. Doch in einem objektbeziehungstheoretischen Verständnis eröffnet sich dadurch eine neue Perspektive auf die Möglichkeit von Kunst, Grenzerfahrungen zu artikulieren und das Nichtrepräsentierbare mitteilbar zu machen, ohne es in Eindeutigkeit überführen zu müssen.[16] Die 14 namenlosen Bilder sind zwei Jahre vor Rothkos Suizid von ihm vollendet worden und wurden in der Intensität ihrer Düsternis zu schnell in einer biografischen Lesart verkürzt. Wenn Jane Dillenberger, von den schwebenden schwarzen Rechtecken berührt, zu weinen beginnt und doch die Tröstlichkeit eines Zuhauseseins dabei empfinden kann – ist es Rothko dann nicht gelungen, aus dem Undenkbaren des Todes eine Erfahrung zu machen, die die Objektlosigkeit selbst figurieren kann?

– Silvia Bahl

1 Vgl. Elkins, James: *Pictures & Tears. A History of People Who Have Cried in Front of Paintings*, New York/London 2001. Die Einleitung paraphrasiert eine Bildbeschreibung von Elkins, S. 6f.
2 Ebd., S. 3.
3 Rodman, Selden: *Conversations with Artists*, New York 1957, S. 93f.
4 Deserno, Heinrich: »Die gegenwärtige Bedeutung von Symboltheorien für die psychoanalytische Forschung«, in: Heinz Böker (Hg.): *Psychoanalyse und Psychiatrie. Geschichte, Krankheitsmodelle und Theoriepraxis*, Heidelberg, 2006, S. 347.
5 Ebd., S. 348.
6 Freud, Sigmund: »Die Abwehr-Neuropsychosen. Versuch einer psychologischen Theorie der acquirierten Hysterie, vieler Phobien und Zwangsvorstellungen und gewisser hallucinatorischer Psychosen«, in: *GW I*, Frankfurt/M. 1894, S. 63.
7 Freud, Sigmund: »Die Traumdeutung«, in: *GW II/III*, Frankfurt/M. 1900, S. 354.
8 Freud, Sigmund: »Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse«, in: *GW XI*, Frankfurt/M. 1916–17 [1915–17], S. 169.
9 Vgl. Bion, Wilfred R.: *Lernen durch Erfahrung*, Frankfurt/M. 1992, S. 63.
10 Vgl. Ebd., S. 83.
11 Vgl. Ebd., S. 146f.
12 Benjamin, Walter: »Berliner Kindheit um 1900«, in: ders.: *Gesammelte Schriften, Band IV*, Frankfurt/M. 1972, S. 283.
13 Ebd., S. 284. Es ist bemerkenswert, dass Benjamin diese Fassung der *Berliner Kindheit* von 1932 später überarbeitet und die Kürzung genau in

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dieser Passage angesetzt hat. Die Erzählung wurde zudem von *Schränke* in *Der Strumpf* umbenannt und Benjamin schnitt die Textstelle vor dem Verweis auf die Figur des »Dritten« ab. Die Umstände, dass die Fassung letzter Hand 1938 im erzwungenen Exil während der NS-Zeit entstand – und zwei Jahre vor seinem Suizid –, wirft möglicherweise auch ein Licht auf die zunehmende Undenkbarkeit von tröstlichem Aufgenommensein und gemeinsamer Verwandlung, also einen Zusammenbruch von Objektbeziehungen.

14 Benjamin hat sich im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* kritisch mit einem »entstellten Symbolbegriff« der Romantik und seiner Rezeption auseinandergesetzt. (*Gesammelte Schriften I*, Frankfurt/M. 1974, S. 337) Der hier vorgestellte Begriff der Symbolisierung versteht sich ebenfalls konträr zu Symboltheorien, die auf Totalität und Essenzialisierung von Bedeutung abheben. Stattdessen steht die Prozessualität der Entstehung von Bedeutsamkeit als Differenzierung von Wahrnehmung und Beziehung im Vordergrund.

15 Vgl. Bion, Wilfred R.: *Transformationen*, Frankfurt/M. 1997, S. 21.

16 In Großbritannien gehörte der Kritiker Peter Fuller zu den ersten, die sich im Kunstdiskurs auf die Objektbeziehungstheorie bezogen und damit gegen die dominanten psychoanalytischen Lesarten nach Jacques Lacan verstießen, dessen Konzept der »Symbolischen Ordnung« einem strukturalistischen Symbolverständnis folgt. Vgl. Fuller, Peter: *Art & Psychoanalysis*, London/New York 1981.

Üben

Im Deutschen geht der Begriff »üben« auf die indogermanische Form »op« zurück und steht damit für das Erarbeiten oder Erwerben von etwas. Das Wort bezeichnet eine Tätigkeit, durch die etwas in Bewegung kommt. In seinen frühsten Verwendungen von »den Boden bearbeiten« oder »eine religiöse Handlung durchführen« zeigt sich im Wort »op/üben« die tiefe Verwurzelung des Übens in der menschlichen Kultur.[1] Im heutigen Sprachgebrauch umfasst der Begriff ein weites Feld von Handlungsvollzügen: Wenn wir z. B. Gnade üben, einen Beruf ausüben oder einen Mord verüben, stellen wir performativ Wirklichkeit her. Im Einüben von Vorträgen oder Musikstücken widmen wir uns dagegen der Arbeit an einer Form.

Aber das Üben ist nicht nur Praxis, sondern auch Prozess. Denn in der Etymologie des Wortes steckt die zeitliche Dimension der Wiederholung, der Herausbildung von Routinen durch Iteration. Erst im wiederholenden Üben wird aus einer einfachen Handlung etwas, das über sie hinausgeht: die Ausbildung eines Vermögens oder die Optimierung einer Fähigkeit. Das ist gar nicht so einfach und so haftet dem Üben von jeher die Dimension der Mühe, des Fleißes, im schlimmsten Fall der Qual an. Der Widerstand, das Scheitern und das Vergessen sind permanente Begleiterscheinungen des Übens.

Für unsere Frage nach einem Wissen der Künste ist das Üben von zentraler Bedeutung. Und zwar – wie ich meine – aus mindestens zwei Gründen:

(a) Zum einen, weil künstlerische Praxisprozesse in hohem Maße Ergebnis von komplexen Übungsformen sind. Nicht selten wird im Geübtsein die Differenz zwischen Impuls und Können oder die zwischen Kunst und Nichtkunst verortet. Dabei ist es wichtig, das Üben nicht bloß als mechanische Vorstufe der Kunst zu verstehen, vielmehr sind Einüben und Ausüben zwei Weisen desselben Vorgangs, so hat das der Philosoph Otto Friedrich Bollnow gekennzeichnet.[2] Im Üben haben wir es mit einem tendenziell unabgeschlossenen, selbstreflexiven Prozess zu tun. Üben ist eher ein Zustand als eine Intention.

(b) Zum anderen verknüpft der Begriff des Übens Kunst mit spezifischen Vorstellungen von Subjektivität. Diskurse und Praktiken des Übens verhandeln immer implizit, was ein Subjekt ist oder zu sein vermag. Dieser

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Konnex findet sich bereits in einer der Gründungsschriften der Kunsttheorie – nämlich Gottfried Alexander Baumgartens *Aesthetica* von 1750.[3] Dort wird in grundlegender Weise mit der Übung bzw. dem übenden Subjekt argumentiert, denn sinnliche Vollzüge (und damit sind hier Produktion und Rezeption von Kunst gemeint) sind eben nicht rational-logisches Schließen, sondern ein durch »Übung, Gewohnheit und häufigen Gebrauch«[4] erworbenes Vermögen. Üben ist für Baumgarten zugleich ein »Etwas-ausführen und ein Sich-führen-können«[5]. Und nicht umsonst hat Christoph Menke diese Denkfigur als Vorbild moderner Selbsttechniken im Sinne Foucaults gekennzeichnet.[6]

Wenn wir Üben als Wissensform der Praxis untersuchen wollen, scheint es deshalb sinnvoll, drei Dimensionen in den Blick zu nehmen:

1.) Die *habituelle Dimension*, also das implizite, körperliche und situative Wissen, das in Übungen erworben wird. Von welchen physischen oder energetischen Vorstellungen wird ausgegangen? Welchen situativen Bedingungen unterliegt es? Wie werden Routinen ausgebildet? Welches Ziel wird mit dem Ein- oder Ausüben verbunden? Wie wird Übungswissen in kollektiven, partizipativen Vollzügen erworben und kommuniziert?[7]

2.) Die *diskursive Dimension*: Welche Theorien des Übens existieren zu welcher Zeit? Wie treten sie in Vorschriften, Anleitungen, Handbüchern oder Lehrplänen auf? Welche Konzepte von Subjektivität, Körperlichkeit oder Kunst werden darin adressiert? Wie unterscheiden sich die Konzepte Übung, Lernen, Training, Drill und »Exercise«[8]?

3.) Schließlich wäre die *institutionelle Dimension* künstlerischen Übens in den Blick zu nehmen. Seit mehreren hundert Jahren werden künstlerische Ausbildungen an kanonisierte Übungsformen gebunden, die als Ausweis der Professionalisierung und der modernen Berufsförmigkeit gelten. Theorien und Praktiken des Übens sind ein genuiner Bestandteil der Geschichte und der Gegenwart der Akademisierung der Künste und sie sollten Teil ihrer institutionellen Selbstreflexion sein.

Diese letzte Dimension möchte ich herausgreifen und an einem kurzen Beispiel aus dem Theater skizzieren. Der russische Theatermacher Konstantin Stanislawski hat im Umbruch vom 19. zum 20. Jahrhundert eine moderne Schauspielkunst entwickelt, deren Kern ein regelgeleitetes Üben bildete. Schauspielen – so seine These – ist weder reines Handwerk noch bloße Inspiration. Es ist vielmehr die Anwendung von konkreten Methoden, die später als psychologischer Realismus prägend wurden.[9]

In drei Bänden hat der Künstler ab 1906 diese Erkenntnisse im Stil eines Entwicklungsromans verschriftlicht, in dem er den fiktiven Schauspielstudenten Naswanow durch alle Phasen eines Studiums gehen und dabei frustrierende, beglückende, aber auch existenzielle Erfahrungen durchleben lässt. In unzähligen Etüden, Spielproben und Diskussionen lernen die Schauspielschüler*innen, was es heißt, auf der Bühne zu stehen. Dass diese Arbeit nicht einfach gleichzusetzen ist mit engagiertem Tun und praktischem Ausprobieren, zeigt das erste Kapitel des ersten Bandes, also der Einstieg in die gesamte Theorie. Es trägt den Titel »Dilettantismus«[10] – man könnte auch sagen: falsches Üben.

Naswanow und seine Mitschüler*innen werden aufgefordert, eine Szene allein einzustudieren, um diese in voller Ausstattung auf der großen Bühne des Theaters den Lehrenden vorzuspielen. Die Wahl fällt auf Shakespeares Drama *Othello* und im Laufe von wenigen Tagen absolvieren die Schauspielschüler*innen selbstständig alle Stufen der Theaterarbeit: vom Lesen und Einstudieren des Rollentextes über erste improvisierte Spielszenen, die eigentlichen Bühnenproben, das Hinzukommen von Bühnenbild und Kostümen bis hin zur eigentlichen Aufführung.

Ich zitiere eine gekürzte Passage aus der Beschreibung Naswanows in Stanislawskis Text: »Morgen soll die erste Probe stattfinden. Zu Hause schloss im mich in meinem Zimmer ein, holte den *Othello* hervor, setzte mich behaglich auf das Sofa, schlug das Buch ehrfürchtig auf und begann eifrig zu lesen. Schon auf der zweiten Seite drängte es mich zum Spielen. Wider Willen begannen Hände, Füße, Gesicht zu zucken, ich konnte mir das Deklamieren nicht länger verkneifen, und schon kam mir ein großer elfenbeinerner Brieföffner zwischen die Finger, den ich als Dolch am Gürtel befestigte. Ein Frottierhandtuch war der Turban, mit der bunten Kordel vom Vorhang wurde er umwunden, aus Laken und Bettdecke fabrizierte ich ein hemdartiges Obergewand, der Regen-

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schirm wurde zum Schwert. [...] Dann wagte ich einen Ausfall. In meiner Ausrüstung fühlte ich mich als stolzer Krieger, majestätisch und schön. Doch im Ganzen war ich eben doch nur ein moderner Mitteleuropäer, aber Othello ist Afrikaner! Er muß etwas von einem Tiger haben. Um die charakteristischen Bewegungen eines Tigers herauszufinden, probierte ich allerlei aus: ich ging schleichenden, gleitenden Schrittes durch das Zimmer [...] sprang mit einem Satz aus dem Hinterhalt auf den Gegner los, den mir ein großes Kissen ersetzte; ich erwürgte es, packte es ›tigerhaft‹ mit den ›Klauen‹. [...] Vieles gelang mir ausgezeichnet. Ohne es zu merken, hatte ich fast fünf Stunden gearbeitet. Unter Zwang schafft man das nicht. Nur im schöpferischen Rausch werden Stunden zu Minuten. Ein Beweis, dass der durchlebte Zustand echt war.«[11]

Auf der Suche nach der Figur an sich – ihrem allgemeinen Charakter – fällt der Schüler in eine Stereotypisierung, die an die Stelle einer dramatischen Figur das Abbild rassistischer Zuschreibungen setzt. Ausgangspunkt für sein Üben ist der Impuls zu spielen, der hier (ohne innere Fragen oder Anleitungen) in den Zustand eines Rausches übergeht, an den der Schüler sich später kaum erinnern kann. Er kann auch nicht mehr an ihn anknüpfen, denn der Zustand ist nachher auf der Bühne gar nicht reproduzierbar. Durch Kostüme, Schminke und Dekoration versucht er stützende Elemente in seine Darstellung einzubauen, die als Rettungsanker gegen seine Überforderung mit der Hauptrolle helfen sollen. Als Naswanow am Ende im Zustand äußersten Hingerissenseins die Vorstellung auf der großen Bühne spielt, ist er von seinem eigenen Talent vollkommen überzeugt.

Erst in der vernichtenden Kritik durch den Lehrer Torzow alias Stanislawski wird deutlich, dass diese Performance das Gegenteil von Kunst ist. Sie enthält vielmehr alle Elemente, die es im Probenprozess zu vermeiden gilt. Falsches Üben – so die Lektion – besteht in einem Handeln ohne Regeln und ohne Bewusstsein. Hier wird allgemein herumgefuchtelt, anstatt konkret gehandelt. So entsteht eine Effekthascherei, die nach außen verblüffen will, ohne selbst zu erleben. Darsteller*innen, die solche Hilfsmittel schematisch anwenden, degradieren ihre Figuren zu theatralen Schablonen, denen keine Realität – oder noch schlimmer – nur eine Lüge entspricht.

An die Stelle des falschen Übens – so die Kritik – muss deshalb immer wieder ein Erforschen treten. Der Schlüssel künstlerischen Tuns liegt für Stanislawski deshalb im Probieren, ja genau genommen konstituiert er eine Systematik der Theaterproben, die bis dahin gar nicht existiert hat. Üben im Theater ist immer ein kollektives Probieren. Es ist Entwerfen und Verwerfen, Wiederholen, Scheitern und Reflektieren. Das damit verbundene Wissen bleibt prekär.

— Barbara Gronau

1 Grimm, Jacob und Wilhelm: »üben«, in: dies.: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 23, München 1984, Spalte 55–72, hier: Sp. 56.

2 Bollnow, Otto Friedrich: *Vom Geist des Übens. Eine Rückbesinnung auf elementare didaktische Erfahrungen*, Freiburg 1978, S. 20–21.

3 Baumgarten, Alexander Gottfried: *Aesthetica*. Teil 1, hg. von Dagmar Mirbach, Hamburg 2007, vgl. besonders §47 »Execitatio Aesthetica / Die ästhetische Übung«, S. 39–48.

4 Menke, Christoph: »Die Übung des Subjekts«, in: ders.: *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt/M. 2008, S. 25–45, hier: S. 31.

5 Ebd., S. 34.

6 Foucault, Michel: »Technologien des Selbst«, in: ders.: *Schriften in vier Bänden*, Bd. 4, Frankfurt/M. 2005, S. 966–999.

7 Vgl. Mahlert, Ulrich (Hg.): *Handbuch Üben. Grundlagen, Konzepte, Methoden*, Wiesbaden/Leipzig/Paris 2006.

8 Wie nah sich künstlerische und gouvernementale Praxis im Üben kommen, kann an dieser Stelle nicht ausgeführt werden. Hingewiesen sei darauf, dass sich Baumgartens Analogie von Kunst und exerzierenden Soldaten bis in die Konzeptionen regelmäßiger »exercises« im modernen Bühnentanz gehalten haben. Vgl. Brandstetter, Gabriele: »Der Körper als Ornament. Zwischen Exerzitium und Exercise. Die Ästhetisierung der Askese«, in: Krüger-Fürhoff, Irmela Marei / Nusser, Tanja (Hg.): *Askese. Geschlecht und Geschichte der Selbstdisziplinierung*, Bielefeld 2005, S. 133–144.

9 Stegemann, Bernd: *Stanislawski Reader*, Leipzig 2011, S. 9–18.

10 Stanislawski, Konstantin: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Tagebuch eines Schülers*, Teil 1, Berlin 1983, S. 15–24.

11 Ebd., S. 16.

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Verflechten Das großformatige, beidseitig bedruckte Ausstellungsplakat ist ein künstlerisches Manifest. In ihm legt Maria Pinińska-Bereś in Bild und Text die Eckpfeiler ihrer Praxis fest: Die Bildsequenzen zeigen zwei Performances von 1979: Zunächst löst sich die polnische Künstlerin von ihrer bildhauerischen Praxis *(Przejście poza kołdrę [Gang über die Decke])*; dann besetzt sie einen neuen Raum, die Natur *(Sztandar Autorski [Die Fahne des Autors])*. Die pink- und rosafarbenen selbst genähten Stoffarbeiten, die sie in der ersten Performance abwirft, werden in der zweiten durch eine ebenfalls pinkfarbene Fahne ersetzt.

Die Rückseite des Plakates ist kontrastierend als Textseite gestaltet: Handschriftlich beschreibt sie die Performance *Przenośny Pomnik pt. »Miejsce« [Ein bewegliches Denkmal unter dem Titel »Der Platz«]*. Der maschinenschriftliche Text auf der rechten Seite erläutert Pinińska-Bereś' künstlerische Entwicklung: »Charakteristisch ist die Wahl der von mir eingesetzten Farben: neutrales Weiß und signalhaftes Rosa. [...] Der Einsatz war inhaltlich begründet und bezog sich auf mein Interesse an der Frauenthematik bzw. Geschlechterproblematiken in den Jahren 1965–1977.«[1]

Das Plakat wurde für die Ausstellung *Sztuka Kobiet [Kunst von Frauen]* gestaltet. 1980 in Posen in der Galeria O.N. organisiert, gilt sie als erste feministische Ausstellung in der Volksrepublik Polen, bei der ausschließlich polnische Künstlerinnen präsentiert wurden.[2] Mit den ausgestellten *Psycho-Möbeln* – denerwähntenStoffobjekten–wurdePinińska-Bereś als Wegbereiterin polnischer Frauenkunst inszeniert.

An dieser Stelle könnte die Geschichte enden. Sie lautet: Eine weitere, weitgehend unbekannte Künstlerin wird in den Kanon feministischer Kunst eingeschrieben. Weiche rosafarbene Stoffobjekte, die Suche nach einem weiblichen Ausdruck, die Nähe zur Natur – das klingt nach feministischer Kunst der 1970er Jahre, die heute als essenzialistisch gilt. Die Geschichte fängt aber gerade hier an, denn Pinińska-Bereś ist eine polnische Künstlerin, die im sozialistischen Polen arbeitete und bis auf eine Ausstellung in den Niederlanden außerhalb der Volksrepublik weitgehend unsichtbar geblieben ist. Die Geschichte fängt hier an, da die Frage feministischer Kunst im sozialistischen Ostmitteleuropa verhandelt wird.

Mit dem Verb »verflechten« zeige ich das Spannungsverhältnis zwischen Nähe und Distanz, aber auch die Verbindungen zwischen ostmitteleuropäischer zu westlicher Kunst auf: Getrennt durch den »Eisernen Vorhang« entwickelte sich die Kunst in Polen in den 1970er Jahren durch intensive Kontakte ins westliche Ausland. Neuere Studien zum Realismusbegriff in Ost- und Westeuropa, zu den Netzwerken experimenteller Künstler*innen oder zu internationalen Kulturkontakten der DDR fokussieren die zahlreichen und vielfältigen Verflechtungen zwischen den Blöcken.[3]

Auch der Feminismus fand seinen Weg hindurch: Kontakte und Ausstellungsbeteiligungen wie von Pinińska-Bereś und Natalia LL an der *Feministische(n) Kunst Internationaal*, die Präsenz von Natalia LL in einer Reihe von feministischen Ausstellungsprojekten und Publikationen um 1975[4] sowie ihre Texte und die des polnischen Kunstkritikers und Philosophen Stefan Morawski[5] sind einige Beispiele. Kurzum: Folgender Grundtenor polnischer Kunstgeschichtsschreibung muss ausgehebelt werden: Feministische Kunst konnte im Sozialismus nicht entstehen, da es keine (massenbewegte) Frauenbewegung und damit keinen feministischen Diskurs gab. Künstlerische Arbeiten werden hier lediglich als proto-, pseudo- oder latent feministisch beschrieben.[6] Gegen diese Abgrenzung, sogar Negation, muss der feministische Diskurs in Polen sichtbar gemacht und gezeigt werden, auf welche Art und Weise er mit den Entstehungsprozessen internationaler Feminismen seit den 1970er Jahren verflochten ist. Anknüpfend an das Konzept der horizontalen Kunstgeschichte, das dem Ansatz der Zentrum-Peripherie-Dichotomie mit ihrer qualitativen und zeitlichen Hierarchisierung ein historisch exakteres Analysemodell der Gleichzeitigkeit entgegenstellt,[7] sowie an Studien zur internationalen Frauenbewegung mit besonderem Fokus auf sozialistischen Frauenorganisationen ist zu formulieren: Die Kunstentwicklung nach 1945 ist nur in der gegenseitigen Verflechtung von Ost- und Westblock zu denken. Dementsprechend ist auch die feministische Kunstentwicklung nur in dieser Gegenbezüglichkeit, in dieser Dialog- oder Konkurrenzstruktur

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zu verstehen. Um sich der Frage nach einer feministischen polnischen Kunst neu und historisch gerecht zu widmen, müssen drei Faktoren erfüllt sein:

1.) Der Paradigmenwechsel hin zur Gleichzeitigkeit anstelle der Nachgerichtetheit kann theoretisch und methodisch anknüpfen an Studien, welche die Entwicklung des (globalen) Feminismus im Kontext des Kalten Krieges verankern.[8] In diesen Studien wird durchgängig die Top-down-Frauenpolitik sozialistischer Staaten auf positive Ausformulierungen für das Selbstverständnis der Frauen hin befragt. Dieses neue Forschungsdesign lässt ein Denken positiver Auswirkungen sozialistischer Frauenpolitik zu.

2.) Der hegemoniale Anspruch des westlich-liberalen, hauptsächlich US-amerikanischen Feminismus wird vor allem in der postkolonialen Theorie infrage gestellt. Vergessen wird dabei die besondere Situation europäischer sozialistischer Staaten, die als Raum zwischen dem (kapitalistischen) Westen und dem (postkolonialen) Süden fungieren. Diese Scharnierfunktion muss in künftigen Analysen stärker in den Blick rücken.[9]

3.) Die Kunstwelt in der Volksrepublik Polen war eine eigene, fast hermetisch abgeschlossene Sphäre.[10] Die feministische Debatte fand hier innerhalb der Kunst(szene) in Auseinandersetzung mit dem kunsttheoretischen Diskurs statt. Deutlich wird dies u. a. bei Pinińska-Bereś, die sich kritisch zur Bildhauertradition äußert und ihre weiblich konnotierten Stoffobjekte schafft.[11] Feministische Positionen sind also Teil des Kunstdiskurses. So wundert es nicht, dass die gleiche Künstlerin irritiert gewesen ist vom aktivistischen, teils polemischen Charakter einiger Arbeiten ihrer westlichen Kolleginnen, die in der Ausstellung *Feministische Kunst Internationaal* zu sehen waren. Kunst müsse sich mit ästhetischen Fragen beschäftigen, so Pinińska-Bereś.[12] Hier zeigen sich unterschiedliche Auffassungen dessen, worauf sich feministische Kunst kritisch beziehen soll: einerseits auf die Gesellschaft, andererseits auf das Kunstfeld. Die Frage ist also nicht, *ob* es feministische Kunst in Polen gegeben hat, sondern *wie* sich diese Kunst äußerte.

In der Untersuchung von Praktiken polnischer Künstlerinnen erscheint feministisches Wissen zunächst als rein künstlerische Auseinandersetzung. Andererseits bleibt zu prüfen, inwiefern Errungenschaften sozialistischer Frauenpolitik, wie etwa die Gleichberechtigung bei der Berufsausführung, auch des Künstler*innenberufes, eine andere Ausgangslage als im Westen darstellten. Welches Wissen also implizit in die als rein künstlerische Auseinandersetzung bewertete Praxis einfloss, welches Wissen (emanzipatorischer Frauenpolitik) inkorporiert und in künstlerisch-ästhetischer Form visualisiert wurde, kann aus heutiger Sicht nur vermutet werden.

Quellenbasierte kunsthistorische Analyse bringt Wissen hervor, welches die Ost-West-Dichotomie zugunsten einer Vielfalt infrage stellt. Feministische Kunst in der Volksrepublik Polen wird hier verstanden als ein Brennglas des Austauschs, der Vernetzung, der kritischen Abgrenzung. Dementsprechend müssen die Arbeiten polnischer Künstlerinnen nicht nur mit den internationalen feministischen Diskursen, sondern allgemein mit der Entwicklung der Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verflochten werden.

— Constance Krüger

1 Pinińska-Bereś, Maria: *Sztuka Kobiet [Kunst von Frauen]*, 1980, Ausstellungsplakat, Galeria O.N. Posen.

2 Jakubowska, Agata: »No groups but friendship. All-women initiatives in Poland at the turn of the 1980s«, in: dies. / Deepwell, Katy (Hg.): *All-Women Art Spaces in Europe in the Long 1970s*, Liverpool 2018, S. 229–247.

3 Vgl. Arnoux, Mathilde: *La réalité en partage. Pour une historie des relations artistiques entre l'Est et l'Ouest en Europe pendant la guerre froide [Die Realität zum Teilen. Für eine Geschichte der künstlerischen Beziehungen zwischen Ost und West in Europa während des Kalten Krieges]*, Paris 2018; Kemp-Welch, Klara: *Networking the Bloc. Experimental Art in Eastern Europe 1965–1981*, Cambridge, MA / London 2018; Lersch, Gregor H.: *»Art from East Germany?«. Die internationale Verflechtung der Kunst in der DDR. Ausstellungen, Rezeption im Ausland, Transfers*, Frankfurt/O. 2021, URL: https://doi.org/10.11584/opus4-906.

4 Vgl. die Ausstellungen *Frauen-Kunst. Neue Tendenzen*, Galerie Krinzinger, Innsbruck 1975; *Magma*, Brest 1975; *Frauen machen Kunst*, Galerie Magers, Bonn 1976; Titelbild von *Heute Kunst. Internationale Kunstzeitschrift. Sondernummer: Feminismus und Kunst*, Nr. 9, 1975; Beitrag mit Abbildungen in *Flash Art*, Nr. 2, 1975, S. 45.

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

5 Natalia LL: »Feminist Tendencies (1977)«, in: dies. (Hg): *Texty Natalii LL. Texty O Natalii LL [Texte von Natalia LL. Texte über Natalia LL]*, Bielsko-Biała 2004, S. 320–324; Morawski, Stefan: »Neofeminizm w sztuce [Neofeminismus in der Kunst]«, in: *Sztuka [Kunst]*, Nr. 4, 1979, S. 55–63.

6 Stellvertretend: Pejić, Bojana (Hg.): *Gender Check. A Reader. Art and Theory in Eastern Europe. Art and Gender in Eastern Europe Since the 1960s*, Köln 2011.

7 Piotrowski, Piotr: »Towards a horizontal art history«, in: Bru, Sascha (Hg.): *Europa! Europa? The avant-garde, modernism and the fate of a continent*, Berlin 2009, S. 49–58; ders.: *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945–1989*, London 2009 [zuerst Posen 2005].

8 Ghodsee, Kristen: *Second World. Second Sex. Socialist Women's Activism and Global Solidarity during the Cold War*, Durham/London 2019; de Haan, Francisca: »Continuing Cold War paradigms in Western historiography of transnational women's organisations: The case of the Women's International Democratic Federation«, in: *Women's History Review*, Nr. 4, 2010 S. 547–573; Grabowska, Magdalena: *Zerwana genealogia. Działalność społeczna i polityczna kobiet po 1945 roku a współczesny polski ruch kobiecy [Zerrissene Genealogie. Die soziale und politische Aktivität von Frauen nach 1945 und die heutige polnische Frauenbewegung]*, Warszawa 2018.

9 Vgl. Stegmann, Natali: »Die osteuropäische Frau im Korsett westlicher Denkmuster. Zum Verhältnis von osteuropäischer Geschichte und Geschlechtergeschichte«, in: *Osteuropa. Zeitschrift für Gegenwartsfragen des Ostens*, Nr. 7, 2002, S. 932–944.

10 Piotrowski 2009 (wie Anm. 7); Nader, Luiza: *Konceptualizm w PRL'u [Konzeptualismus in der VRP]*, Poznań 2009; Ronduda, Łukasz: Polish Art of the 70s. Avantgarde, Warsaw 2009.

11 Krüger, Constance: »Rosa Zimmer und Kressekleid oder ›Do-it-yourself‹ als Selbstbehauptung – Künstlerische Strategien bei Maria Pinińska-Bereś und Teresa Murak«, in: Czerney, Sarah / Eckert, Lena / Martin, Silke (Hg.): *DIY, Subkulturen und Feminismen*, Hamburg 2021, S. 48–81.

12 Pinińska-Bereś, Maria: »Jak to jest z tym feminizmen? [Wie ist es nun mit diesem Feminismus?] (1998)«, in: Ciecielska, Jolanta / Smalczerz, Agata (Hg.): *Sztuka kobiet [Kunst von Frauen]*, Bielsko-Biała 2000, S. 194–195, hier S. 195.

Verorten Im Rahmen eines Glossars von wissenschaftlichen und künstlerischen Praktiken liegt der Begriff des Verortens auf der Hand – stellen doch sowohl die Künste als auch die Wissenschaften laufend Zusammenhänge her, ordnen ihren Gegenstand in Bezugssysteme ein, analysieren räumliche und situative Gegebenheiten oder künstlerische Positionierungen. Doch welche Folgerungen oder Konsequenzen ergeben sich aus dem Blick durch eine »verortende« Linse? Wer agiert hier, und wie? Ich möchte im Folgenden einige Aspekte herausgreifen, um diese Fragen in Anlehnung an meine eigene, kunstwissenschaftliche Arbeit zu beantworten.

Zunächst kann man das Verorten als forschungspraktisches Verfahren begreifen, als einen Teilbereich wissenschaftlichen Schreibens. Vielleicht als einen solchen, der den Anspruch verfolgt, sich dem Gegenstand – etwa einem Kunstwerk – nicht primär durch die Gegenüberstellung mit theoretischen Begriffen und Konzepten zu nähern oder ihn isoliert etwa in Hinblick auf seine bildimmanente Logik und Komposition zu betrachten. Einen Gegenstand zu verorten, meint vielmehr, ihn in seiner Spezifik innerhalb seines Kontextes zu erfassen: in seinem Eingebettetsein in ein Netzwerk spezifischer Akteur*innen, Körper, Materialien, Diskurse und Medien, in einer bestimmten lokalen Situation zu einer bestimmten Zeit. Während wissenschaftliches Schreiben wohl in den meisten Fällen seinen Gegenstand auf die eine oder andere Weise einordnet, könnte man eine Betonung des Verortens einer künstlerischen Praxis gegenüber anderen forschungspraktischen Verfahren als Entscheidung für ein expliziteres Sichtbarmachen ihrer Bedingtheit und Gemachtheit verstehen. Etwas zu verorten ist in diesem Sinne ein grundlegend relationaler und verhältnisbezogener Prozess.

Darüber hinaus zeichnet den Begriff eine gewisse Flexibilität hinsichtlich wörtlicher und metaphorischer Lesarten aus, die ihn gerade für die Untersuchung künstlerischer Zusammenhänge interessant macht. Denn er impliziert räumlich-lokale Einordnungen – im physischen (Ausstellungs-)Raum wie auch in größeren regionalen Zusammenhängen – ebenso wie solche, die von einem freieren Ortsverständnis ausgehen. Bereits im kunsttheoretischen Begriff der Ortsspezifizität ist die Verschaltung dieser unterschiedlichen Les-

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

arten angelegt. So haben Künstler wie Daniel Buren oder John Knight in ihren Arbeiten *in situ* ausführlich die Bedingungen des Ausstellens eines Werks in dessen unmittelbarer Umgebung analysiert, etwa in einer bestimmten Institution mit einer bestimmten Geschichte; in der Tradition ortsspezifischen Arbeitens verstehen Künstler*innen seit den 1980er Jahren aber auch zunehmend soziale und diskursive Kontexte als »Orte«, auf die sie in ihrer Spezifizität reagieren und in die sie politisch intervenieren. Einen solchen erweiterten Begriff der Ortsspezifizität haben z. B. Douglas Crimp, Miwon Kwon oder Ina Blom auf unterschiedliche Weise theoretisch umrissen.[1] Tatsächlich ist die Vorstellung, dass Kunst sich *selbst* innerhalb ihrer eigenen Gegebenheiten kritisch verortet, eine Grundannahme der selbstreflexiven und institutionskritischen Modi, die im heutigen Kunstfeld verbreitet sind. Künstlerische Selbstverortungen finden durch theoretische und historische Bezüge statt, durch das referenzielle Aufrufen bestimmter Wahlverwandtschaften oder durch die Arbeit an bestimmten stilistischen oder formalen Problemstellungen.

Nahe liegt es, von hier aus auf Fragen der künstlerischen Haltung zu sprechen zu kommen – bzw. Fragen nach der Position, von der aus ein*e Künstler*in eine Haltung einnimmt.[2] Der Begriff des Verortens verweist eben nicht nur auf den der *site (specificity)*, sondern auch auf den der *Situiertheit*. Donna Haraways Konzept des situierten Wissens, das in den letzten Jahren auch im Kunstdiskurs zunehmend rezipiert wurde, geht bekanntlich davon aus, dass jedes Wissen als abhängig von der jeweiligen sozialen, ökonomischen oder geschlechtlichen Position der wissenden Subjekte gelesen werden muss.[3] Haraway setzt den Wissensbegriff bewusst in den Plural (»knowledges«) und schreibt gegen eine Wissenschaft an, die die sozialen, körperlichen, geschlechtlichen Perspektiven der Forscher*innen ausblendet und somit neutrale Objektivität behauptet. Versteht man die Künste als Wissenspraxis, so ist Haraways Begriff auch auf diese anzuwenden: Nicht nur verorten sich Künstler*innen implizit und explizit z. B. durch stilistische und mediale Setzungen, durch kritische Bezugnahmen auf bestimmte Szenen oder Diskurse; sondern die Art und Weise ihres Zugangs zu diesem Wissen ist ebenso von den spezifischen sozialen Bedingungen geprägt, von denen aus sie diese Verortungen vornehmen. Kunst verortet sich in diesem Sinne selbst (trifft eine Aussage), *ist* aber auch verortet (durch ihren Kontext situiert/geprägt).

Ich möchte an dieser Stelle ein Beispiel heranziehen, anhand dessen sichtbar wird, wie multidirektional die Verbindungen sind, die ein Fokus auf Verortungsfragen mit sich bringen kann. Die Arbeiten des französischen Künstlers Philippe Thomas, der in den späten 1970er bis frühen 1990er Jahren vor allem in Frankreich, Westeuropa und den USA aktiv war, sind durch einen multiperspektivischen Referenzialismus geprägt, durch Verweise auf poststrukturalistische Theorie und Sprachphilosophie, auf die Kunstgeschichte der europäischen Moderne und die avantgardistischen Kunstszenen des transatlantischen Kunstfelds seiner Zeit, aber auch durch Reflexionen über soziales Kapital im Kunstmarkt und die damit verbundene Rolle künstlerischer Subjektivität. In seinem im weitesten Sinne institutionskritischen Ansatz verkaufte er seine Autorschaft an Sammler*innen und machte damit die sozialen und ökonomischen Bedingungen seiner Arbeit sichtbar.[4] Die Arbeiten gehen zweifelsohne von dem oben beschriebenen erweiterten Verständnis von Ortsspezifizität aus; die Orte, in die sie sich einschreiben, sind als bestimmte personelle, stilistische und theoretische Zusammenhänge zu denken. Für eine Ausstellung in der New Yorker Galerie American Fine Arts, Co. ließ Thomas 1987 etwa Akteur*innen als Autor*innen seiner eigenen Arbeit auftreten, die sich in derjenigen Kunstszene bewegten, an der auch er als Pariser Künstler teilzuhaben gedachte. Eine Analyse dieser Kontexte verband sich also mit dem gezielten Platzieren seiner Praxis an zentralen Schnittstellen des postkonzeptuellen Kunstgeschehens – d. h. mit dem strategischen Verorten in einem bestimmten Kanon.

Insofern dieser Ansatz in ganz unterschiedliche Richtungen Netze auswarf, muss man ihm mit Methoden begegnen, die es erlauben, lokale Zusammenhänge in ihrem Verhältnis zueinander und zu den Aufmerksamkeitsstrukturen der zu dieser Zeit vorherrschenden Kunstdiskurse zu lesen; die in den Arbeiten sichtbaren Referenzialismen und Formfragen sind schließlich mit diesen verschränkt. Das kunstwissenschaftliche Verorten der Arbei-

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ten in ihren Bezugssystemen ist dabei auch ein Verorten in einem Machtgefüge, das Kategorien von Zentrum und Marginalität / Peripherie nie absolut, sondern als Verhältnisse denkt. Fragen der Lokalität, der Sozialität und der historischen und diskursiven Kontextualisierung werden »verortend« als miteinander verbunden dargestellt.

Mit Haraway gesprochen, ist das wissenschaftliche Schreiben über Kunst dazu angehalten, die Situierung der forschenden Subjekte – d. h. in diesem Fall, meine eigene Situierung als schreibendes Subjekt – stets mitzudenken. Von einer deutschen Kunstuniversität aus über Akteur*innen der französischen Kunstwelt zu schreiben, die wiederum ihre Praxis in internationale Kunstdiskurse einzuschreiben suchen, wirft Fragen zu meiner eigenen Vorprägung auf, auch nach Übersetzungsschwierigkeiten und den Fehleranfälligkeiten interkultureller Lektüren. Zugleich erlauben gerade die Benennungen der eigenen Perspektive ein Sichtbarmachen von Brüchen, Projektionen und Verengungen, wie sie auch zwischen einem künstlerischen Projekt und den zu dessen Zeit vorherrschenden Rezeptions- und Distributionskontexten wirksam sind. Wenn zu Thomas' Lebzeiten bestimmte Aspekte seiner Praxis für sein Umfeld weitgehend unsichtbar blieben, etwa die queere Metaphorik und der Kontext seiner AIDS-Erkrankung,[5] sind diese aus meiner Perspektive nicht mehr zu übersehen – während andere Aspekte, wie etwa die volle sprachliche und philosophische Komplexität seiner kunsttheoretischen Überlegungen auf Französisch, mir notwendigerweise mindestens zum Teil unzugänglich bleiben.

»Das Wissen der Künste ist ein Verb«: Hier ist es eines, das es erlaubt, Forschungsgegenstände relational zu untersuchen und verschiedene, partielle Perspektiven und Kontextualisierungen miteinander zu verschalten. Einen Gegenstand zu verorten, heißt in diesem Sinne, sowohl lokale Ausstellungs- und Entstehungskontexte zu analysieren als auch die Position, von der aus über sie geschrieben wird. Und dabei nicht nur Kunst in ihrem Bezugssystem zu untersuchen – sondern auch Kunst und Wissenschaft in ihrem wechselseitigen Bezugsverhältnis.

— Hanna Magauer

1 Crimp, Douglas: »Serra's public sculpture. Redefining site specificity«, in: *Richard Serra/Sculpture*, Ausstellungskatalog (Museum of Modern Art, New York), hg. von Rosalind Krauss, New York 1986, S. 53–68; Blom, Ina: *On the Style Site. Art, Sociality, and Media Culture*, Berlin 2007; Kwon, Miwon: *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MA / London 2002. Dass die digitale Sphäre einem lokal-physischen Verständnis von Ortsspezifizität entgegenlaufe, hat David Joselit argumentiert: Joselit, David: *After Art*, Princeton 2012, S. 11f.

2 Vgl. Holert, Tom: »Wissenspraxis am Ort der Kunst. Über Spezifika und Herkünfte gegenwärtiger epistemischer Möglichkeiten«, in: Busch, Kathrin / Dörfling, Christina / Peters, Kathrin / Szántó, Ildikó (Hg.): *Wessen Wissen? Materialität und Situiertheit in den Künsten*, Paderborn 2018, S. 15–28, hier: S. 16.

3 Donna Haraway: »Situated knowledges. The science question in feminism and the privilege of partial perspective«, in: *Feminist Studies*, Bd. 14, Nr. 3, 1988, S. 575–599.

4 Vgl. als Überblick hierzu: *Retraits de l'artiste en Philippe Thomas, Retour d'y voir* Bd. 5, hg. von MAMCO Genève, Genf 2012; sowie *Philippe Thomas. Readymades Belong to Everyone*, Ausstellungskatalog (MACBA, Barcelona), Barcelona, 2000.

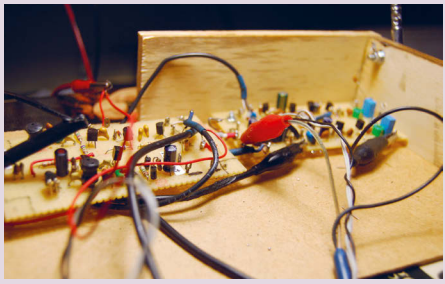
5 Vgl. hierzu Lebovici, Élisabeth: *Philippe Thomas' Name / The Name of Philippe Thomas*, hg. von Valérie Knoll und Hannes Loichinger, Berlin 2018.

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Verschalten Schaltungen sind konstitutiv für Medientechnologien. Die Verbindungen einzelner elektrischer und elektronischer Bauelemente mittels Drähten und Kabeln zu Stromkreisen sind Grundlage technischer Medien, da sie ermöglichen, dass Strom kontrolliert und regelhaft zirkulieren kann. Durch Prozesse der Standardisierung der Elektrotechnik und der fortschreitenden Miniaturisierung der verwendeten Materialien seit Mitte des 20. Jahrhunderts verschwanden Schaltungen zunehmend hinter Gehäusen, wo sie im Verborgenen operieren, also auf kaum wahrnehmbare Art und Weise »schalten und walten« . Damit erfuhr auch die Praktik des Schaltens einen Wandel, wie die beiden Kulturwissenschaftler Wolfgang Schäffner und Bernhard Siegert zu bedenken gegeben haben, indem sie eine Unterscheidung zwischen Schalten und Verschalten anregten.[1]

Unter Rekurs auf die Informationstheorie nach Claude E. Shannon meint »Schalten« den Aufbau von Schaltungen als Ergebnis mathematischer Papierarbeit. Berechnungen nach signal- und materialökonomischen Parametern sind Schaltungen und ihre Komponenten dann lediglich Materialisierungen dieser vorgängigen Prozesse. Dem entgegen impliziert der Begriff »Verschalten« eine andere Schaltungspraktik, bei der die materiellen Konfigurationen von Bauelementen und Drähten nicht das Ergebnis von Mathematik, sondern von Prozessen des Ausprobierens und Kombinierens vorhandener Mittel sind, von *bricolage*. Bevor die Anwendung des *trigger relay* für elektronische Architekturen von Digitalcomputern das Schalten zu Mathematik werden lässt,[2] ist es lange Zeit Handarbeit: Spulen wickeln, Drähte biegen, Kontakte löten.

Schaltungen zu entwickeln und aufzubauen, ist noch nach der vorletzten Jahrhundertwende keineswegs eine rein spezialisierte Angelegenheit der Elektroindustrie und Ingenieurwissenschaft. Nach 1900 floriert die Radio-Amateurszene, und auch die Musik bleibt nicht unberührt. So sind beispielsweise die ersten elektronischen[3] Musikinstrumente der 1920er Jahre gleichermaßen Resultat zeitgenössischer ästhetischer Vorstellungen wie Ergebnisse von Prozessen des Probierens, Umwidmens und Aneignens von Rundfunktechnologie,[4] einer Form von *circuit bending*[5] avant la lettre.



Funktionstest Sinusgenerator. Diese und die folgenden Abbildungen: Archiv der Autorin

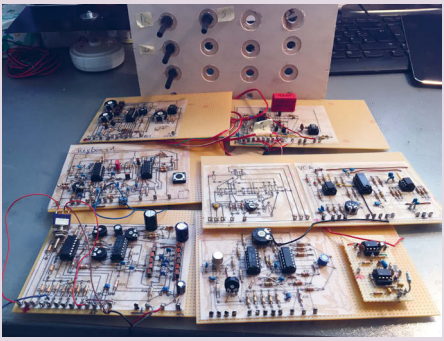
Wenn demnach nicht nur Mathematik, sondern auch Bastelei der Ausgangspunkt eines späteren Apparates sein kann, schreiben sich unweigerlich die Entscheidungen, Erfahrungen, Vorstellungen, aber auch materiellen Möglichkeiten der Bastlerin in Design und Ästhetik der Schaltung und ihrer apparativen Realisierung mit ein. Das resultierende Gerät ist zum einen im wahrsten Sinne des Wortes *customized* – maßgefertigt. Zum anderen weist es damit im Umkehrschluss aber auch Spuren auf, die es von anderen unterscheidet und als potentielle Quelle musik- und medienwissenschaftlicher Forschung analysierbar macht. Die Wahl eines bestimmten Bauelements, die Infrastruktur der Verkabelung, ja selbst die Platine – ob gelocht oder geätzt – lassen gleichermaßen Rückschlüsse auf den Kontext der Entstehung von Schaltung und Apparat zu, wie sie auch Hinweise auf die Intentionen und Vorstellungen der involvierten Bastler*innen geben können.[6]

Schaltungen als Resultat von Prozessen des Verschaltens zu verstehen, lenkt den Blick auf andere Analyseparameter. Verwendete Materialien können historische und geografische Entstehungskontexte indizieren, eine eventuell auf der Platine zunächst ungewöhnlich anmutende Verwendung oder/und Anordnung von Bauteilen kann sich im elektrotechnischen Vollzug unter Strom als ästhetische Präferenz oder künstlerische Setzung entpuppen.[7] Um die Potenziale und auch Herausforderungen einer derartigen Schaltungsforschung kurz zu umreißen, möchte ich auf ein Beispiel aus meiner eigenen Bastelarbeit zurückgreifen, den NG-04-Rauschgenerator.

Der NG-04-Rauschgenerator ist Teil eines monophonen Analogsynthesizers[8], den Hans-

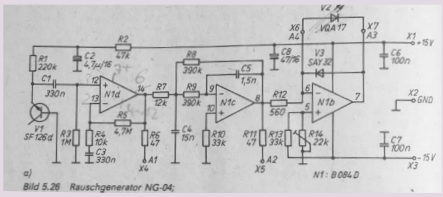
https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Jochen Schulze und Georg Engel 1989 in ihrem im Militärverlag der DDR erschienenen Buch *Moderne Musikelektronik*[9] zum Bau vorschlagen. Derartige Bastelbücher sind, für sich genommen, insofern bereits eine aufschlussreiche Quelle, als sie zum einen den Pragmatismus der Elektronikamateurin u. a. mit ästhetischen Setzungen und Vorstellungen der Zeit verbinden. Zum anderen geben sie Aufschluss über die historische Zugänglichkeit von und über das Wissen um elektrotechnische Materialien und Erkenntnisstände. Hier ist z. B. der Umstand augenfällig, dass nun endlich integrierte Schaltkreise in der DDR verfügbar sind und mit sogenannten Chips gebastelt werden kann.[10]



Bereits aufgebaute Schaltungen nach Hans-Jochen Schulze und Georg Engel.

Die im Buch abgebildeten Schaltungen sind den Autoren zufolge nicht als absolute Setzung zu verstehen, sondern erfordern auch Eigeninitiative der Bastelnden. So heißt es zu einem Filtermodul: »Die Werte der Bauelemente können in weiten Grenzen geändert werden. Schäden entstehen nicht, und das Ergebnis von Veränderungen ist hörbar.«[11] Ähnlich verhält es sich beim NG-04-Rauschgenerator, über den Engel und Schulze einleitend schreiben: »Schließlich fehlt der Rauschgenerator NG (Noise-Generator) in keinem Synthesizer. Der NG ist sowohl Audiosignalerzeuger als auch Steuergenerator. [...] Der Rauschgenerator liefert weißes Rauschen, welches für die erwähnten Klangsynthesen [Meeresbrandung, Windgeräusche, Beifall, Becken, etc.] benötigt wird. Bei vielen Schaltungen wird darüber hinaus rosa Rauschen (Pink Noise) bereitgestellt. Dazu wurde weißes Rauschen mit einem Tiefpass gefiltert, so daß die hohen Frequenzanteile fehlen. Diese Filterung kann so weit getrieben werden, daß als Ergebnis nur noch eine Zufallsspannung (Random Voltage) von ehemals weißem Rauschen übrigbleibt [...] Benötigt wird diese Zufallsspannung als Steuergröße für VCO und VCF zur Klangsynthese eben der geschilderten Klangphänomene – Spiel auf gesprungenen Gläsern.«[12]



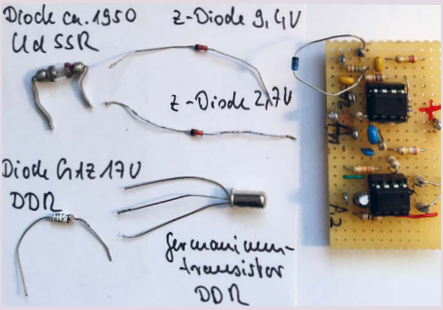
Schaltplan NG-04-Rauschgenerator.

Im Schaltungsdesign von Engel und Schulze bildet ein in Sperrrichtung betriebener Transistor (V1) die Rauschquelle. Das heißt, eben dieses Bauelement entscheidet über den Charakter des später zu hörenden Klangs und kann entsprechend den eigenen Klangpräferenzen oder Vorstellungen, wie Meeresrauschen oder gesprungene Gläser zu klingen haben, variiert werden. Mein Anliegen, den späteren Apparat weitestgehend mit Original-Ost-Komponenten aufzubauen – also einen etwaigen DDR-Sound zu rekonstruieren, war in diesem Fall nicht möglich, weil ich auf der Suche nach dem Bauelement mit einer materiellen Absenz konfrontiert war, die nicht durch Ebay und Co. kompensiert werden konnte.

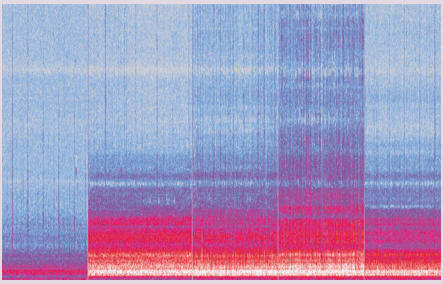
Meine Entscheidung für eine Rauschkomponente basierte letztlich auf einer Versuchsreihe. Statt des laut Schaltplan vorgegebenen Silizium-Transistors SF 126d probierte ich sowohl verschiedene moderne Z-Dioden als auch jahrzehntealte sozialistische Bauteile aus, die alle einen je eigenen Sound aufwiesen.[13]

Für meinen NG-04-Rauschgenerator habe ich mich für die DDR-Diode GAZ 17 V entschieden, weil sie in meinen Ohren am angenehmsten klang und ein solides, also frequenzfestes Rauschen generiert. Diese Entscheidung wird am Ende, wenn der Apparat fertig ist, lediglich einen Bruchteil des finalen Geräts ausmachen. Eine winzige Platine, circa vier mal sechs Zentimeter groß im Gehäuse, eine Kontrolllampe im Bedienboard und lediglich zwei Signalausgänge.

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Aufgebaute NG-04-Schaltung (re.) mit ausprobierten Bauelementen, provisorisch an Lötösen oben links auf der Lochrasterplatte positioniert. Im Schalttest zu sehen ist die halb angelötete Z-Diode 6,5V (blau mit langen Beinchen).



Spektrogramm der Testsequenz »rosa Rauschen. V.l.n.r.: Z Diode 2,7 V, Z Diode 9,4 V, Germaniumtransistor DDR, Diode UdSSR ca. 1950, Diode GAZ 17 V DDR.

Meine Rauschversuche werden dem Endresultat dann ebenso wenig anzusehen sein, wie Ebay-Käufe und andere Testsequenzen. Erst wenn der Deckel abgeschraubt und die Leiterplatte mit dem Schaltplan gelesen wird, wird die GAZ 17 V eben diese vorgängigen Prozesse indizieren. Es sei denn, sie ist dann durchgebrannt.

— Christina Dörfling

1 Vgl. Schäffner, Wolfgang: »Topologie der Medien. Descartes, Peirce, Shannon«, in: Andriopoulos, Stefan / Schabacher, Gabriele / Schumacher, Eckhard (Hg.): *Die Adresse des Mediums*, Köln 2001, S. 82–93, hier: S. 89; Siegert, Bernhard: *Passage des Digitalen. Zeichenpraktiken der neuzeitlichen Wissenschaften 1500–1900*, Berlin 2003, S. 10f.

2 Dennhardt, Robert: *Die FlipFlop-Legende und das Digitale. Eine Vorgeschichte des Digitalcomputers vom Unterbrecherkontakt zur Röhrenelektronik 1837–1945*, Berlin 2009.

3 Elektronisch verweist in diesem historischen Zusammenhang auf die Verwendung von Elektronenröhren zur Ton- und Klangproduktion.

4 Dörfling, Christina: *Der Schwingkreis. Schaltungsgeschichten an den Rändern von Musik und Medien*, Paderborn 2022.

5 Hertz, Garnet / Parikka, Jussi: »Zombie Media: Circuit bending media archaeology into an art method«, in: Leonardo, Bd. 45, Nr. 5, 2012, S. 424–430.

6 Dass diese tatsächlich in philologischer Manier analysierbar sind, zeigt Sebastian Döring mit dem Synthesizer Friedrich Kittlers, dessen Schaltungen er gegen und mit den *Aufschreibesystemen* liest, vgl. Döring, Sebastian / Sonntag, Jan-Peter E.R.: »U-A-I-SCHHHHH. Über Materialitäten des Wissens und Friedrich Kittlers selbstgebauten Analogsynthesizer«, in: Busch, Kathrin / Dörfling, Christina / Peters, Kathrin / Szántó, Ildikó: *Wessen Wissen? Materialität und Situiertheit in den Künsten*, Paderborn 2018, S. M61–M80.

7 Nakai, You: *Reminded by the Instruments. David Tudor's Music*, Oxford 2021; Teboul, Ezra: *Method for the Analysis of Handmade Electronic Music as the Basis of New Works*, Dissertationsschrift, Rensselaer Polytechnic Institute, Troy, NY 2020.

8 Ein elektronisches Musikinstrument, dessen Entstehungshintergründe ebenfalls im Kontext der Radiobastlerdiskurse verortet sind, vgl. Pinch, Trevor / Tocco, Frank: *Analog Days. The Invention and Impact of the Moog Synthesizer*, Cambridge, MA / London 2004.

9 Schulze, Hans-Jochen / Engel, Georg: *Moderne Musikelektronik. Praxisorientierte Elektroakustik und Geräte zur elektronischen Klangerzeugung*, Berlin 1989.

10 Das Vorgängerwerk Engels muss ob der Nichtverfügbarkeit in seinen Schaltungsdesigns auf ICs verzichten, was zum einen den materiellen Aufwand, alles mit Transistoren aufzubauen, immens erhöht, zum anderen aber auch Rückschlüsse auf die elektrotechnische Industrie der DDR zu Beginn der 1980er Jahre zulässt, vgl. Engel, Georg: *Musikelektronik*, Berlin 1982.

11 Schulze / Engel 1989 (wie Anm. 9), S. 119.

12 Ebd., S. 191.

13 Nachzuhören sind die verschiedenen Rauschen in dem Audiopaper Christina Dörfling: »Verschalten«, in: *wissenderkuenste.de*, Online-Publikation des DFG-Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste«, Ausgabe 10, 2021, URL: https://wissenderkuenste.de/texte/10-2/verschalten/ (letzter Zugriff: 23. Januar 2023).

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Verunreinigen Für den französischen Philosophen Alain Badiou produziert Kunst kein Wissen, sondern Wahrheiten. Wie auch die Politik, Wissenschaft und Liebe stellt die Kunst in seinen Augen eine eigenständige Denkweise dar, die Wahrheiten eigenen Rechts zu realisieren vermag. Von diesen Wahrheiten behauptet er unter Bezugnahme auf Jacques Lacan, dass sie einerseits eine Lücke ins Wissen reißen und andererseits das Fundament jedes noch kommenden Wissens bilden. Denn während sich das Wissen immer auf den Status quo bezieht und diesen als meta-strukturierende Funktion absichert, korrespondiert eine Wahrheit grundsätzlich nicht mit Existentem, sondern beziehe sich auf das, was *nicht ist*. Badious Theorie zufolge ist eine Wahrheit eine Erfindung. Diese entspringt jedoch keinem genialen Geist, sondern geht auf ein Ereignis zurück – etwas Seltenes, Außergewöhnliches und fundamental Neues, das dem Wissen weniger widerspricht als seine enzyklopädische Systematik als solche herausfordert. In diesem Sinne stellt eine Wahrheit immer einen Bruch mit der etablierten Wissensordnung dar, der langfristig das Entstehen neuen Wissens erzwingt, das dann den – unter den Vorzeichen dieser Wahrheit veränderten – Ist-Zustand abbildet.

Vor diesem Hintergrund definiert Badiou eine Wahrheit der Kunst als künstlerischen Vorgang, aus dem reale Kunstwerke hervorgehen. Diese Kunstwerke inkorporieren Dinge in den Bereich der Form, die »bis dahin als formlos, difform, der Welt der Form fremd betrachtet wurden«.[1] Ausgelöst wird dieser Vorgang von einem künstlerischen Ereignis, das Badiou als einen öffnenden Bruch mit den vorherrschenden Konventionen der Form definiert, der deren Neubestimmung notwendig macht. Die Künste markieren dabei je eigene Relationen zwischen der chaotischen Disposition des Sinnlichen im Allgemeinen und dem, was in dieser konkreten Situation als Form anerkannt ist. Das Aufkommen neuer künstlerischer Formen markiert eine ereignishafte und ereignisbedingte Neubestimmung dieser Grenze, durch die sich die Welt der Kunst und ihre formalen Ressourcen vergrößern.

Ein »Wissen der Künste« wäre mit Badiou also allein in eben diesem Gefüge der formalen Konventionen zu verorten, welches aufzubrechen, zu verändern und umzugestalten sich das künstlerische Denken im Zeichen eines Ereignisses und seiner Wahrheit anschickt. Wenig Raum scheint es in diesem Konzept für eine künstlerische Praxis zu geben, die sich in ihrem epistemischen Bestreben *zwischen* Kunst und Wissenschaft ansiedelt. Obwohl sich Kunst und Wissenschaft als »Wahrheitsverfahren« eine ontologische Struktur teilen, bleiben die ihnen spezifischen Ereignisse und die aus diesen resultierenden Wahrheiten nach Badious Auffassung radikal disjunkt: Wahrheiten der Kunst wie auch der Wissenschaft existieren in seinen Augen nur dort und nirgendwo anders. Auch zur Philosophie sieht er die Kunst in einer Nicht-Beziehung, die er »Inästhetik« nennt, um sie von der philosophischen Ästhetik abzugrenzen, der er vorwirft, die Unabhängigkeit der Kunst als Wahrheitsverfahren und genuine Denkart zu missachten.[2] Jede Vermischung der Denkbewegungen von Kunst, Wissenschaft und Philosophie lehnt Badiou strikt ab. Sie gilt ihm als »suture«, als Vernähung der Philosophie auf ihre Bedingungen.[3] Mit ihr gibt die Philosophie für ihn ihre zentrale Funktion auf, die Wahrheiten der Kunst, Wissenschaft, Liebe und Politik im Denken zusammenzuführen, und reduziert sich selbst auf analytisches Räsonieren. Und doch weisen Badious kunsttheoretische Überlegungen eine Kunstform und damit Denkweise aus, die als Modell für epistemische Praktiken dienen kann, die im Spannungsfeld von Kunst und Wissenschaft an einem Wissen der Künste arbeiten.

Die Rede ist vom Kino, das für Badiou zwar ohne Zweifel zu den Künsten zählt, unter diesen jedoch eine Anomalie darstellt. Während er den klassischen Kunstformen in bester modernistischer Tradition unterstellt, nach reinen Formen bzw. dem Ideal der reinen Schöpfung absolut neuer Formen zu streben, ist das Kino für ihn im Anschluss an André Bazin von einer fundamentalen Unreinheit geprägt, die sich auf alle seine Aspekte erstreckt und sein Wesen als Kunstform und Denkweise ausmacht. Diese Unreinheit betrifft seine Produktionsbedingungen und -verfahren, die keine singuläre Autor*innenschaft zulassen, ebenso wie seine Rezeptionsbedingungen als Massenkunst. Vor allem aber betrifft die Unreinheit das Material des Films, der für Badiou im Kern nur »Auf-

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nahme und Montage« ist.[4] Die Aufnahme versteht er dabei – ganz im Sinne des französischen *pris*« und des englischen *takes* – als die »Entnahme« von Material an anderer Stelle. Der Montage wiederum obliegt es, diese »Aufnahmen« zu bearbeiten und zu arrangieren. Dieses Prinzip der Ent- und Aufnahme von fremdem, dem Film äußerlichen Material, bestimmt insbesondere das Verhältnis des Kinos zu den anderen Künsten, das Badiou als parasitär beschreibt. Er spricht in diesem Zusammenhang von einer unreinen Bewegung, in der das Kino den anderen Künsten einzelne Elemente entnimmt und sie, neu verknüpft, das Sinnlich-Wahrnehmbare aufsuchen lässt. Zu den Quellen dieser unreinen Bewegung gehört neben den Künsten auch die Nicht-Kunst, die für ihn gewöhnliches Alltagsgeschehen, vor allem aber die banalen Bildwelten der Unterhaltungsindustrie umfasst. Die Unreinheit des Films bezieht sich also nicht nur auf die Vielzahl und Diversität seiner Quellen, sondern auch auf die Qualität seines Materials.

Das mit der Unreinheit korrespondierende Prinzip des Kinos ist für Badiou die Synthese. Im Gegensatz zu den übrigen Künsten erwächst Neues hier nicht so sehr aus dem Bruch mit dem Alten selbst als aus den Synthesen, die das Kino seiner Auffassung nach immer dort erfindet, wo es einen Bruch, eine Trennung oder Grenze gibt. Das gilt für die »Grenzen zwischen den im Stich gelassenen künstlerischen Ansätzen«[5] genauso wie für die »Synthesen mit dem, was keine Kunst ist«[6]. Die wesenhafte Unreinheit des Films selbst beruht auf diesem synthetischen Prinzip, mit dem er in Verbindung setzt, was nicht zusammengehört, sich widerspricht und eigentlich klar voneinander abgegrenzt ist, auch wenn das zu paradoxen Verhältnissen führt. Gleichzeitig unterzieht das Kino Badiou zufolge dort, wo es Kunst ist, diese unreine Materialvielfalt einer fortwährenden Reinigung: Die künstlerische Tätigkeit in einem Film beschreibt er als »Prozess der Bereinigung von seinen immanent nicht-künstlerischen Eigenschaften«,[7] ein Prozess, der aufgrund der wesentlichen Unreinheit des entnommenen Materials notwendig unvollendet bleiben muss. Hierin liegt jedoch kein Mangel: Vielmehr entfaltet sich das Denken des Films in eben dieser paradoxen Synthese von selbst hergestellter materieller Unreinheit und nicht-abschließbarer Reinigung. So erforscht der Film laut Badiou »die Grenze zwischen der Kunst und dem, was nicht Kunst ist [...]. *Er findet dort statt.*«[8]

Im vollen Bewusstsein, dass es sich hierbei selbst um eine Verunreinigung des Badiou'schen Konzepts handelt, schlage ich vor, diese Definition filmkünstlerischen Denkens als Modell für die forschenden und erkenntnisorientierten Praktiken in der zeitgenössischen Kunst in Betracht zu ziehen. Die Figur der Unreinheit bzw. materiellen Verunreinigung scheint sich mir dort im unbeschränkten Rückgriff auf die gesamte Vielfalt künstlerischer Formen und Medien wiederzufinden, die je nach Erkenntnisinteresse und Erkenntnisgegenstand ausgewählt und mit oder gegeneinander »montiert« werden. Sie findet sich aber auch im Ausgriff auf die Nicht-Kunst wieder, nur dass es sich hierbei weniger um Alltagsgeschehen und kommerzielle Bildwelten handelt als um Wissenspraktiken und Forschungsgegenstände, die – in der Regel nicht minder kunstfremd – mit ästhetischen Formen in Verbindung gebracht und verschränkt werden. Das allein verortet die künstlerische Forschung *auf* der Grenze von Kunst und Wissen bzw. Wissenschaft, die mit jedem Projekt verschoben bzw. neu bestimmt wird. Gerade dort, wo Kunst und Wissenschaft nicht zusammengehen, erfindet die künstlerische Forschung in unreinen Denkbewegungen, die dem Kino in nichts nachstehen, neue Synthesen zwischen ästhetischen und epistemischen Formen bzw. Praktiken.

Insofern sich das Ergebnis dennoch in einer künstlerischen Arbeit niederschlägt, die gleichwohl mehr ist und will, als wir der Kunst üblicherweise zugestehen, kann man auch hier von einer Bereinigung des Materials von seinen immanent nicht-künstlerischen Eigenschaften sprechen, die wie im Falle des Kinos aber nie vollständig sein kann. Wenn diese Verbindungen von Kunst- und Wissenspraktiken fremd, absurd oder auch paradox wirken, dann vor allem weil sich mit ihnen ändert, was als Wissen gilt. Der künstlerisch-wissenschaftliche Diskurs um ein Wissen der Künste wäre dann mit und über Badiou hinaus Ausdruck einer neuen künstlerischen Konfiguration, welche, wie das Kino, im Spannungsfeld von Unreinheit und Reinheit erfolgreich nicht-künstlerische Formen in den Bereich der Kunst integriert

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und damit eine künstlerische Wahrheit realisiert, die sowohl auf dem Gebiet der Kunst als auch der Wissenschaft die Ausformung neuen Wissens und neuer Wissensordnungen erzwingt.

— Felix Laubscher

1 Badiou, Alain / Tarby, Fabien: *Die Philosophie und das Ereignis*, Wien 2012, S. 79.
2 Vgl. Badiou, Alain: *Kleines Handbuch der Inästhetik*, Wien 2012.
3 Vgl. Badiou, Alain: *Manifest für die Philosophie*, Wien 1997, S. 54f.
4 Badiou, Alain: »Die falschen Bewegungen des Films«, in: ders.: *Kino. Gesammelte Schriften zum Film*, Wien 2014, S. 143.
5 Badiou 2012 (wie Anm. 2), S. 134.
6 Badiou, Alain: »Der Film als philosophisches Experiment«, in: ders.: *Kino. Gesammelte Schriften zum Film*, Wien 2014, S. 302.
7 Badiou, Alain: »Überlegungen zur aktuellen Lage des Films«, in: ders.: *Kino. Gesammelte Schriften zum Film*, Wien 2014, S. 195.
8 Badiou 2014 (wie Anm. 4), S. 290 (H. i. O.).

Wissen

»Das Wissen der Künste ist ein Verb« – aber was für ein Verb? Ein transitives oder ein intransitives Verb, ein Verb mit oder ohne Akkusativobjekt? Und was ist das für eine *verb list*, die als Glossar des Graduiertenkollegs zusammengestellt worden ist? In diesen Fragen stecken zwei Aspekte, die im Folgenden mit Blick auf das Verb »wissen« kurz diskutiert werden sollen.

1. Wissen, ein intransitives Verb?

In der Anfangsphase des Kollegs haben wir das Wissen der Künste gerne substantivisch verstanden und adjektivisch ausdifferenziert – ausgehend von der Überzeugung, dass klassische Wissensbestimmungen, die sich im Rückgang auf die Erkenntnistheorie am propositionalen Wissen orientieren (d. h. am Wissen, dass etwas der Fall ist) für die Auseinandersetzung mit dem Wissen der Künste in den Hintergrund treten müssen. In der Folge war vom impliziten, habitualisierten, inkorporierten und prozessorientierten Wissen die Rede, d. h. von Wissensformen, die nicht auf theoretische Erkenntnisse zielen (kein *knowing that* / kein Wissen, dass etwas ist), sondern auf ein praktisches Wissen *(knowing how)* und ein sinnlich-ästhetisches Wissen (ein Wissen, wie etwas ist). Wenn nun »das Wissen der Künste ist ein Verb« als These am Ende der Kollegarbeit steht, hat sich linguistisch gesehen der Blick auf die Tätigkeitsformen des künstlerischen Wissens noch einmal verstärkt; aber wie lässt sich das Tätigsein »wissen« näher bestimmen?

Als Roland Barthes 1966 den Text, »Schreiben, ein intransitives Verb?«[1] veröffentlichte, wollte er dem »normalen«, transitiven »Schreiben« (dem Schreiben von etwas) ein intransitives »Schreiben« (ein Schreiben ohne Objekt) an die Seite stellen. Zugespitzt hieß das: »Der Schriftsteller schreibt nicht *etwas*, er schreibt (sich).«[2] Damit ist, wie Jürgen Brokoff in seiner Interpretation von Barthes' »écriture«-Konzept festgehalten hat, keineswegs ein *l'art pour l'art* gemeint. Vielmehr soll betont werden, dass der »Weltbezug«[3] des sogenannten Schreibers (»écrivant«) anders gelagert ist als der Weltbezug des Schriftstellers (»écrivain«)[4], für den gemäß Barthes gilt, dass er seinen Weltbezug primär über den Selbstbezug gewinnt. Im Hintergrund von Barthes' Differenzierung von Schreiber und Schriftstel-

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ler stand die Auseinandersetzung mit Sartre und die Frage des Engagements; das Schreiben des Schreibers (des Journalisten beispielsweise) wollte Barthes nicht abwerten, sondern mit der Unterscheidung von Schreiber und Schriftsteller zwei unterschiedliche Perspektiven benennen, von denen er die des Schriftstellers (der intransitiv schreibt) für sich in Anspruch nahm. »Angesichts des Umstands, dass auch der intransitiv Schreibende immer noch etwas produziert (ein [sic!] Text, ein Buch) und damit letztlich doch der Transitivität verhaftet bleibt, sucht Barthes [...] nach einer sprachlichen Kategorie, die, ohne die Transitivität der literarischen Produktion auszuschließen, das Aufgehen des Schreibenden in das von ihm Geschriebene erfasst. Diese Kategorie findet Barthes in der ›Diathese‹, einem linguistischen Fachbegriff, der ein altes, in der Mitte zwischen Aktiv und Passiv befindliches *Genus verbi*«[5] meint; Barthes: »Die Diathese bezeichnet, auf welche Weise das Subjekt des Verbs vom Vorgang in Mitleidenschaft gezogen wird.«[6] Diese Diathese heißt auch Medio-Passiv und ist in bestimmten Sprachen wie z. B. im Altgriechischen »voll« ausgebildet, d. h. dort gibt es alle Konjugationsformen eines Verbs im Aktiv, im Passiv und im sogenannten Medium; in vielen Sprachen gibt es heute jedoch nur noch Reste dieser Verbform.

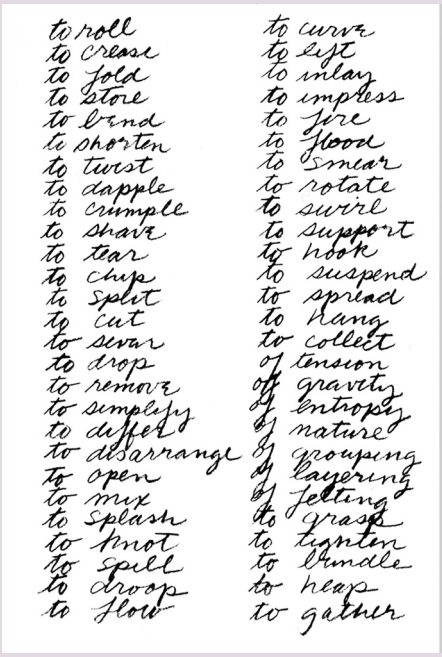
Barthes erläutert die Diathese, ein Beispiel von Meillet und Benveniste aufnehmend, am Verb »opfern«[7], um dann »schreiben« im Sinne des Schriftstellers als Medio-Passiv zu charakterisieren. Seine Überlegungen sollen hier aber zur Charakterisierung von »wissen« im Wissen der Künste herangezogen werden, probeweise bzw. spekulativ, d. h. jenseits linguistisch abgesicherter Bestimmungen: Indem sich das Graduiertenkolleg dem »wissen« der Künste gewidmet hat, wurde nach diesem besonderen Tätigkeits-Modus gefragt, in dem das Subjekt der Handlung und die Handlung miteinander verschmelzen bzw. danach, wie sich die Handlung (wissen) auf Handelnde unmittelbar auswirkt oder noch genauer gemäß Barthes, wie sich das Subjekt handelnderweise selbst in Mitleidenschaft zieht. Das Barthes'sche Subjekt kann hier auch die Kunst selber sein: »Was weiß Kunst?«[8] und wie weiß Kunst? Anders als mit Alexander García Düttmann, der dem propositionalen Wissen einer sogenannten Wissensgesellschaft das »Irren der Idee« in den Künsten gegenüberstellt hat (und damit doch in einer gewissen Polarität zwischen wissen und irren / Wahrheit und Irrtum verbleibt), ließe sich mit Roland Barthes' Diathese die Mitleidenschaft (»compassio«) als Modus von »wissen« bestimmen. Und auch die Wissenschaftler*innen, die sich im Graduiertenkolleg versammelt haben, könnten ihren Modus des Wissens bzw. der Wissenschaft beim Nachdenken über das Wissen der Künste als Medio-Passiv befragen.

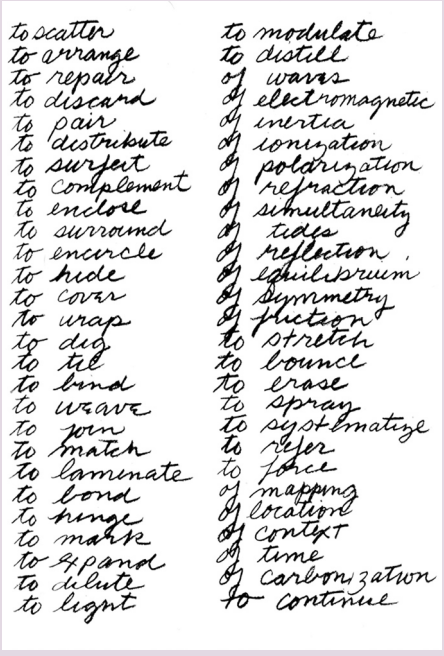
2. Wie haben die Künste ihr »wissen« (in Tätigkeitsform) selbst artikuliert? Was weiß die Kunst über Verben?

Das Graduiertenkolleg hat ein Glossar mit Verben erstellt. Als Kunsthistorikerin denkt man bei einer solchen *verb list* nahezu zwingend an Richard Serras *Verb List* von 1967/68, die als Paradigmenwechsel in der Auffassung dessen, was Skulptur heißen kann, gilt und 1971 in *Avalanche* erstmals veröffentlicht wurde. Gegen die noch in der Minimal Art dominante Vorstellung von der Skulptur als Objekt betont Serra die Prozesshaftigkeit seines bildhauerischen Tuns, wenn er »rollen«, »falten«, »falzen«, »anhäufen«, »biegen« usw. an den Anfang seiner Liste stellt, dann aber auch: »fallen lassen«, »verwirren«, »feuern«, »paaren«, »verstecken«, »weben«, »destillieren« und zum Schluss »fortsetzen« als Tätigkeiten auflistet. Die Deutung der *Verb List* ist vielfältig. Während die Liste ursprünglich eher ein schriftlicher Kommentar zum eigenen bildnerischen Werk war, gilt sie seit Längerem selbst als Werk und ist als Zeichnung im Department of Drawing des Museum of Modern Art in New York musealisiert.

Als konzeptuelle Zeichnung figuriert sie auch dort, wo *Language in 1960s Art* das Thema ist, wie bei Liz Kotz in *Words to Be Looked At*[9], wobei die *Verb List* hier als Ausdruck einer »Aesthetics of the index«[10] und dem Interesse an sprachlichen Notationssystemen verstanden wird. Rosalind Krauss hat die *verb list* in *Passages in Modern Sculpture* als »list of behavioral attitudes«[11] mit einem Motor verglichen und erklärt, »that the transitive verbs function as ›generators of art forms‹«[12]. Dan Graham sieht eine enge Beziehung zu Serras Filmen; im performativen Umgang

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY





Richard Serra: *Verb List,* 1967–68, Stift auf Papier (zwei Blätter), je 25,4 x 21,6 cm.
Quelle: https://www.moma.org/collection/works/152793

TO ROLL
TO CREASE
TO FOLD
TO STORE
TO BEND
TO SHORTEN
TO TWIST
TO TWINE
TO DAPPLE
TO CRUMPLE
TO SHAVE
TO TEAR
TO CHIP
TO SPLIT
TO CUT
TO SEVER
TO DROP
TO REMOVE
TO SIMPLIFY
TO DIFFER
TO DISARRANGE
TO SHAVE
TO OPEN
TO MIX
TO SPLASH
TO KNOT
TO SPILL
TO DROOP
TO FLOW
TO SWIRL
TO ROTATE
TO SMEAR
TO FLOOD
TO FIRE
TO IMPRESS
TO INLAY
TO CURVE
TO SUPPORT
TO HOOK
TO SUSPEND
TO SPREAD
TO HANG
OF TENSION
OF GRAVITY
OF ENTROPY
OF NATURE
OF GROUPING
OF LAYERING
OF FELTING
TO COLLECT
TO GRASP
TO TIGHTEN
TO BUNDLE
TO HEAP
TO GATHER
TO ARRANGE
TO REPAIR
TO DISCARD
TO PAIR
TO DISTRIBUTE
TO SURFEIT
TO SCATTER
TO COMPLEMENT
TO ENCLOSE
TO SURROUND
TO ENCIRCLE
TO HIDE
TO COVER
TO WRAP
TO DIG
TO TIE
TO BIND
TO WEAVE
TO JOIN
TO MATCH
TO LAMINATE
TO BOND
TO HINGE
TO MARK
TO EXPAND
TO DILUTE
TO LIGHT
TO REVISE
TO MODULATE
TO DISTILL
OF WAVES
OF ELECTROMAGNETISM
OF INERTIA
OF IONIZATION
OF OSCILLATION
OF POLARIZATION
OF REFRACTION
OF SIMULTANEITY
OF TIDES
OF REFLECTION
OF EQUILIBRIUM
OF SYMMETRY
OF FRICTION
TO STRETCH
TO BOUNCE
TO ERASE
TO SPRAY
TO SYSTEMATIZE
TO REFER
TO FORCE
OF MAPPING
OF LOCATION
OF CONTEXT
OF TIME
TO TALK
OF PHOTOSYNTHESIS
OF CARBONIZATION
TO CONTINUE

Richard Serra: *Verb List Compilation,* 1967–68, in: *Avalanche,* Heft 2 / Winter 1971, S. 20–21.

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hadley+Maxwell: "Verb List 2: Actions to Relate to Actions to Relate to One's Audience" [2010]

to explore	to work out	to communicate	to draw attention to
to articulate	to work through	to refer to	to assume
to experiment	to work in	to appropriate	to disseminate
to uncover	to work at	to expropriate	to connect
to reveal	to work on	to antagonize	to imagine
to describe	to position	to agonize	to allow
to compare	to compose	of discourse	to elucidate
to create	to react to	of dialogue	to propagate
to deconstruct	to reveal	of belief	to explicate
to construct	to hide	of conversation	to interpret
to confuse	to uncover	of tolerance	to mediate
to orient	to orient	of diversity	to state
to disorient	to demonstrate	to negotiate	to karaoke
to formulate	to illuminate	to engage	to connect
to propose	to use	to categorize	to strategize
to stimulate	to put to use	to reject	of conversion
to offer	to make use of	to summarize	of diversion
to consider	to renovate	to juxtapose	of faith
to focus	to frustrate	to illustrate	of relation
to gather	to make room for	to challenge	to devote
to preserve	to seek	to interrogate	to organise
to deem	to see	to deal with	to direct
to qualify	to look	to investigate	to invite
to quantify	to get at	to penetrate	to narrate
to pose	to relate with	to home in on	to employ
to question	to relate to	to mount	to reconsider
to transform	to relate	to conceive	

Richard Serra, "Verb List Compilation: Actions to Relate to Oneself" [1967-1968]

to roll	to curve	to scatter	to modulate
to crease	to lift	to arrange	to distill
to fold	to inlay	to repair	of waves
to store	to impress	to discard	of electromagnetic
to bend	to fire	to pair	of inertia
to shorten	to flood	to distribute	of ionization
to twist	to smear	to surfeit	of polarization
to dapple	to rotate	to compliment	of refraction
to crumple	to swirl	to enclose	of tides
to shave	to support	to surround	of reflection
to tear	to hook	to encircle	of equilibrium
to chip	to suspend	to hole	of symmetry
to split	to spread	to cover	of friction
to cut	to hang	to wrap	to stretch
to sever	to collect	to dig	to bounce
to drop	of tension	to tie	to erase
to remove	of gravity	to bind	to spray
to simplify	of entropy	to weave	to systematize
to differ	of nature	to join	to refer
to disarrange	of grouping	to match	to force
to open	of layering	to laminate	of mapping
to mix	of felting	to bond	of location
to splash	to grasp	to hinge	of context
to knot	to tighten	to mark	of time
to spill	to bundle	to expand	of cabonization
to droop	to heap	to dilute	to continue
to flow	to gather	to light	

Hadley+Maxwell: *Verb List Compilations 1967–1968 & 2010*, in: *The Capilano Review,* Themenheft „Manifestos Now", Heft 3/13, Winter 2011, S. 44–45.

mit bildhauerischem Material verfolge Serra die Absicht »to in-form the verb action«[13]. Und Serra selbst hat die Liste in seinen Schriften mit dem Untertitel »Actions to relate to oneself, material, place and process« versehen und damit einen engen Bezug zur zeitgenössischen body art und land art geltend gemacht.

Die historische Dimension der *Verb List* – als Ausdruck eines künstlerischen Wissens um 1970 – wird deutlich, wenn man sich die Reprisen anschaut, die heute kursieren. Ich beziehe mich vor allem auf die Reprise von Hadley+Maxwell, einem kanadischen Künstlerduo aus Berlin, die den Untertitel »Actions to Relate to Actions to Relate to One's Audience« trägt. Diese Liste beginnt mit den Verben »to explore«, »to articulate«, »to experiment«, »to uncover«, »to reveal«, »to describe«. Im weiteren Verlauf der – wie bei Serra – 108 Zeilen[14] tauchen dann Schlüsselwörter bzw. -verben wie »to deconstruct«, »to appropriate«, »to negotiate«, »to disseminate«, »to mediate« und »to karaoke« auf, bevor die *verb list* mit »to reconsider« schließt. Veröffentlicht wurde die Liste von Hadley+

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Maxwell zusammen mit der von Serra als *Verb List Compilations 1967–1968 & 2010*, in einem Themenheft zu »Manifestos Now« der kanadischen Zeitschrift *The Capilano Review*. Im Zweifel darüber, ob ein Manifest zu Beginn des 21. Jahrhunderts die gleiche sprachliche Durchschlagskraft haben könne oder solle wie zu Beginn des 20. Jahrhunderts, kompilierte das Künstlerduo die eigenen kunstrelevanten Verben von 2010 in Parallelität zu Serra. Die Idee, so heißt es im Kommentar, ist, »that one may combine Serra's list with ours to describe contemporary strategies for art production. For example, you can roll something to explore it, or crease or articulate it; you can shave to reveal something or crumple to deconstruct it[15],« womit auf Monica Sosnowskas Biennale-Beitrag in Venedig 2007 angespielt werden sollte. Eine bittere Pointe hat die Liste von Hadley+Maxwell darin, dass ihre Verbauswahl durch die »Auswertung« von *e-flux*-Nachrichten entstanden ist; die eben erwähnten Schlüsselwörter entstammen vor allem Pressemitteilungen – und eben in diese Wunde wollten Hadley+Maxwell den Finger wohl auch legen: dass – überspitzt formuliert – an die Stelle klassischer (d. h. »wirklicher« und »wirksamer«) Künstlermanifeste eher belanglose, »overabundant and indiscrinate declarations«[16] und (Selbst-)Kommentare getreten sind.

Es geht mir an dieser Stelle nicht darum zu diskutieren, ob man Hadley+Maxwells These, dass sich im Vergleich der beiden *Verb Lists* historische Veränderungen im Verhältnis von Sprache und Handlung seit den späten 1960er Jahren abzeichnen, zustimmen will. Vielmehr soll der kurze Abriss einer Kunstgeschichte der *verb list* den Blick für die Eigenarten des Glossars des Graduiertenkollegs schärfen. In dieser *verb list* tauchen Verben auf, in denen die kunstbezogenen Wissenschaften versuchen, ihre Mitleidenschaft mit der Mitleidenschaft der zeitgenössischen Kunst in Worte zu fassen. »Aneignen«, »einschreiben«, »entwerfen«, »modellieren«, »situieren«, »spekulieren« sind Schlüsselwörter dieser Liste. Gut, dass am Ende nicht »w« wie »wissen«, sondern »z« wie »zweifeln« steht.

Die *Verb List* von Hadley+Maxwell fand Aufnahme bzw. ein »Nachspiel« in der Auseinandersetzung um das Tun (und das Wissen) der Künste im Bereich der sogenannten Künstlerischen Forschung. 2011 empfahl die Kuratorin Vanessa Ohlraun in ihrem »Letter to Janneke Wesseling« der Herausgeberin der Edition *See It Again, Say It Again. The Artist as Researcher*, statt eines von ihr verfassten Statements zur Künstlerischen Forschung Hadley+Maxwells *Verb List Compilations 1967–1968 & 2010* in das in Planung befindliche Buchprojekt zu integrieren. Sie wiederholte damit die Verweigerungsgeste, die Hadley+Maxwell gegenüber dem redaktionellen Ansinnen von *The Capilano Review* gezeigt hatten. Statt des erbetenen Manifests des beginnenden 21. Jahrhunderts, hatten Hadley+Maxwell die Möglichkeit von »Manifestos Now« hinterfragt. Wie diese ihre ›Verweigerung‹ im Brief an den Herausgeber kommentiert hatten, kommentierte Ohlraun nun ihrerseits ihr »Unbehagen« (»slight discomfort«[17]) beim Nachdenken über die künstlerische Forschung und reichte statt eines theoretischen Essays zum Thema »The Artist as Researcher« die Textarbeit von Hadley+Maxwell ein. Damit wollte sie zum einen ihre Praxis als Kuratorin sowie als Lehrende und Forschende in einem postgradualen Studiengang für Künstler*innen an einer Kunsthochschule beschreiben, welche sich, so Ohlraun, in zahllosen Gesprächen entfalte: »Research then is talking, and talking is thinking.«[18] Zum anderen konnte sie ihre Deutung von Hadley+Maxwells *Verb List* festhalten: »While Hadley+Maxwell's list of terms pertains to the currency of so-called socially or politically relevant practices today, it maps out the same shift in the use of language that has lead to the recent use of the term ›artistic research‹. It shows how dramatically artists' relationship to language, and practice's relation to discourse, has changed over the last 40 years.«[19]

»To research« bzw. »(er)forschen« taucht weder bei Hadley+Maxwell noch im Glossar des Graduiertenkollegs auf, wiewohl niemand bestreiten wird, wie präsent auch diese »sozial oder politisch relevante Praktik« im gegenwärtigen Diskurs der Künste und der Kunstwissenschaften ist. Handelt es sich um ein transitives oder ein intransitives Verb, oder gar um eine Diathese? Ich verstehe die Leerstelle im Glossar des Graduiertenkollegs als Versuch, jenem Reflex auszuweichen, der die Frage nach dem Wissen der Künste

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Das Wissen der Künste ist ein Verb«, Plakat zur Abschlussveranstaltung des DFG-Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste« 2021 (Ausschnitt). Quelle: https://www.udk-berlin.de/fileadmin/2_dezentral/Forschung/graduiertenkolleg/WDK_WIV_A1_05_RZ.jpg

(in der kunstwissenschaftlichen Forschung) vorschnell auf die Frage nach der künstlerischen Forschung verengt[20] und dabei eine problematische Gleichsetzung von Kunst und Wissen unterstellt. Das Potenzial der Frage nach dem Wissen der Künste und der These »das Wissen der Künste ist ein Verb« besteht hingegen gerade darin, die Andersartigkeit des Wissens der Künste zu erforschen, die die Künste – und noch die künstlerische Forschung als *eine* Ausprägung der Gegenwartskunst – prägt.

— Martina Dobbe

1 Barthes, Roland: »Schreiben, ein intransitives Verb?« [zuerst Paris 1966], in: ders.: *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt/M. 2005, S. 18–27.

2 Brokoff, Jürgen: »Schreiben und Lesen im Spannungsfeld von Philosophie, Literaturtheorie und Politik«, in: Müller-Tamm, Jutta / Schubert, Caroline / Werner, Klaus Ulrich (Hg.): *Schreiben als Ereignis. Künste und Kulturen der Schrift*, Paderborn 2018, S. 149–171, hier: S. 159.

3 Ebd., S. 160.

4 Vgl. für diese Unterscheidung Barthes, Roland: »Schriftsteller und Schreiber« [zuerst Paris 1960], in: ders.: *Am Nullpunkt der Literatur. Literatur und Geschichte. Kritik und Wahrheit*, Frankfurt am Main 2006, S. 101–109.

5 Brokoff 2018 (wie Anm. 2), S. 161.

6 Barthes 2005 (wie Anm. 1), S. 25.

7 »Das Verb (rituell) *opfern* [steht] im Aktiv, wenn der Priester an meiner Stelle und für mich das Opfer darbringt, und im Medium, wenn ich dem Priester sozusagen das Messer aus den Händen nehme und für mich selbst das Opfer begehe; beim Aktiv vollzieht sich der Vorgang außerhalb des Subjekts, da der Priester zwar das Opfer ausführt, aber davon nicht in Mitleidenschaft gezogen wird; beim Medium hingegen zieht sich das Subjekt handelnderweise selbst in Mitleidenschaft, es bleibt, mag der Vorgang auch einen Gegenstand bedingen, immer innerhalb des Geschehens, so daß das Medium die Transitivität nicht ausschließt.« (Barthes 2005 [wie Anm. 1], S. 25f.).

8 Düttmann, Alexander García: *Was weiß Kunst?*, Konstanz 2015.

9 Kotz, Liz: *Words to be Looked at. Language in 1960s Art*, Cambridge, MA/London 2010.

10 Vgl. die Rezension von Kotz' Buch von Stemmrich, Gregor: »›An aesthetics of the index?‹ Über ›Words to be looked at‹ – Language in 1960s art' von Liz Kotz«, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 69, 2008, S. 205–211.

11 Krauss zit. nach Cooke, Lynne: »Thinking on your feet: Richard Serra's sculptures in landscape«, in: dies. / McShine, Kynaston: *Richard Serra Sculpture: Forty Years*, New York 2007, S. 77–104, hier: S. 77.

12 Ebd.

13 Graham, Dan: *End Moments*, (Selbstverlag) 1969, zit. nach »Richard Serra«, in: Avalanche, Nr. 2 / Winter 1971, S. 20.

14 Da sowohl Serra als auch Hadley+Maxwell nicht ausschließlich Verben, sondern auch einige (wenige) Verbergänzungen aufgelistet haben, wird hier die Anzahl der Zeilen (und nicht die der Verben) aufgeführt.

15 Hadley+Maxwell: »Dear Brian, and verb list compilations 1967–8 & 2010«, in: *TCR (The Capilano Review)*, Nr. 3.13, Winter 2011, S. 42–45, hier: S. 43.

16 Ebd.

17 Ohlraun, Vanessa: »Letter to Janneke Wesseling«, in: Wesseling, Janneke (Hg.): *See it Again, Say it Again. The Artist as Researcher*, Amsterdam 2011, S. 199–203, hier: S. 200.

18 Ebd., S. 201.

19 Ebd., S. 202.

20 Vgl. Düttmann 2015 (wie Anm. 8), S. 194: »Nicht zufällig tritt zu der Rede von der Kunst als Wissensform immer wieder die Rede von der künstlerischen Praxis als Forschung hinzu.«

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zuhören Mit der Praxis des *listening to sonic memories* lassen sich Repräsentationen von Erinnerungen im öffentlichen Raum erforschen, um den »Raum des Museums zu besetzen«, wie Nora Sternfeld in ihrer Kritik der Institution Museum vorschlägt.[1] Als Forschungsstrategie umfasst ein solches Zuhören eine kritische Auseinandersetzung mit der Vorstellung von »nation-states as politically bounded territories marking the limits of homogenous cultural communities«.[2] Das Zuhören als Forschungsstrategie begreift das Museumsdisplay als einen Ort der Imagination, der die Vergangenheit mit der Gegenwart verbindet und an dem die Vielstimmigkeit postkolonialer Erinnerungen in den Objekten spürbar wird.

Was, wenn Museen vielstimmige und -klangliche Landschaften wären, in denen die unterschiedlichen Erinnerungen postkolonialer Migrationsbewegungen zu Gehör und in Kontakt gebracht werden können? Was, wenn das Schweigen der Museums-Objekte als Träger von Erinnerungen eine Art subversive und widerständige Strategie wäre? Welchen Stimmen wird es überhaupt ermöglicht, über die Funktion dieses Ortes sprechen?

Nach Nikita Dhawan ist das Zuhören ein Element dekolonialer Praxis, aber es kann nicht ihr Ergebnis sein. Das Zuhören kann im Gegenteil auch hegemoniale Normen der Anerkennung reproduzieren.[3] Dhawan versteht daher das Schweigen als einen »ethical-political imperative«, als eine Strategie des Widerstands gegenüber jenen, die sich dazu ermächtigt haben, für das »illegible and unintelligible within hegemonic frameworks« zu sprechen.[4] Bezugnehmend auf Gayatri Spivaks *Can the Subaltern Speak* (1988), gibt Dhawan zu bedenken, dass das Sprechen für eine*n Andere*n immer auch eine Praxis der Interpretation beinhaltet.

Deshalb ist es unbedingt notwendig, so Dhawan, dass der Vorgang der Repräsentation transparent gemacht wird, nicht nur in Bezug auf die Repräsentierten, sondern auch in Hinblick auf die konkrete Funktion und die historische Konstellation der Repräsentation: »The responsibility of representation raises the question of who will be the ›legitimate‹ voice of the ›marginalized‹ [...] this comes with the challenge of how to ethically and imaginatively inhabit other people's narrative.« [5] Für Dhawan kann aus dieser Kritik ein gemeinsamer Ausgangspunkt für post- und dekoloniale sowie feministische Perspektiven entwickelt werden, nämlich, dass es viel wichtiger ist, der Unfähigkeit der »Herrschenden« zuzuhören, ihr »selektives Gehör« und ihre »strategische Taubheit« zu kritisieren, statt sich auf die den Marginalisierten unterstellte Sprachlosigkeit zu konzentrieren.[6]

Das Zuhören ist wesentlich für eine feministische Praxis der künstlerischen Forschung des kulturellen Gedächtnisses, die die Gegenwart mit ihrer Vergangenheit verknüpft und eine Zukunft entwirft, die sozialen Normen ebenso irritiert wie Prozesse der Marginalisierungen entlang von Ethnizität, Religion oder Gender. Künstlerische Praktiken können gegen-hegemoniale historische Narrative und eine andere, dezentrierte und komplexe Form der Geschichtsschreibung entwickeln.

Meine Forschung zu Kulturen des Museums versteht künstlerische Erinnerungsarbeit als Praxis, die sich auf ethische und politische Weise mit Geschichte auseinandersetzt.[7] Durch die Aufmerksamkeit für die sinnlichen und affektiven Aspekte der Arbeit mit Archiven ermöglicht die Praxis des Zuhörens neue Formen des Zitierens und Paraphrasierens, des Kürzens und des Editierens, die einen Rahmen für das Untersuchungsobjekt bilden, innerhalb dessen dieses zum Subjekt werden kann *(agency of object)*.[8] Ich glaube, dass es mit etwas Vorstellungsvermögen in der Forschung möglich ist, die Erinnerungen zum Schweigen gebrachter Objekte zu hören und die Klangräume der Oral History zu betreten. Meine These ist, dass das Zuhören es uns ermöglicht, Klänge und ihre Bedeutung sichtbar zu machen. Da Klänge nicht linear sind, verstärkt die Erfahrung des Zuhörens unsere Fähigkeit, Verbindungen zu ziehen, indem verschiedene Elemente der Wahrnehmung miteinander verknüpft werden.

Als feministische Praxis bedeutet Zuhören ein Sich-gegenseitig-Zuhören, das Teilen von Erfahrungen und damit die gemeinsame Situierung von Wissen. Zuhören bedeutet, sichtbar zu machen, wie wir zueinander in Beziehung stehen können und wie unsere sozialen Beziehungen geformt werden. Eine Strategie des Zuhörens zielt daher darauf ab, unser Verständnis von der Position der Sub-

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

jekte und der Formen und Identitäten der Subjektivierung zu überdenken – wie sprechen und kommunizieren wir? Wie verwenden wir Sprache? Wie können wir über die Unterdrückung der Differenz hinausgehen und die Stimme des Anderen als Teil unseres Selbst erfahren? Zuhören als Praxis zielt darauf ab, die Idee des universalistischen Subjekts der Aufklärung zu dekonstruieren. Wo in westlichen Kulturen und rassistischen Regierungsformen die Möglichkeit zu sprechen ungleich verteilt ist, erarbeitet der Feminismus Praktiken des Zuhörens, die minoritäre Communities ermächtigen können. Zuhören setzt sich mit Sprache als Form auseinander, als Ausdrucksweise mit einem spezifischen Repertoire an Klängen, um die Dichotomie von Selbst und der*dem Andere*n zu unterlaufen und gegen die Isolierung der Subjekte anzukämpfen. In der Tradition des Zuhörens als Praxis der Selbstermächtigung nimmt der bedeutenden Text *Your Silence Will Not Protect You* der Schwarzen Feministin, Dichterin, Aktivistin und Denkerin Audre Lorde eine herausgehobene Stellung ein.[9] Nach Lorde ist die Praxis des Zuhörens eng verknüpft mit einer Politik des *voicing* (des Aussprechens). Das Zuhören allein reicht also nicht aus. Zuallererst muss es darum gehen, inkludierende Räume zu schaffen, in denen jede*r zur Sprache kommen und persönliche Erfahrungen als situiertes und verkörpertes Wissen zum Ausdruck bringen kann.[10]

In der Handreichung für kollektive feministische Praktiken *To Become Two* betont Lucia Farinati, dass die Resonanz von Stimmen als Verkörperung und Relationalität zentral für die gemeinschaftliche feministische Arbeit ist.[11] Weil das Zuhören, so Farinati, den Fokus auf verkörperte Aspekte wie Stimme, Stimmbänder und Ohren richtet, »that have constructed and reconstructed and inflect our language«, ermöglicht es die Öffnung hin »to our relational co-becoming with non-humans and our environment.«[12] Mein Versuch, den Erinnerungen, die in den in Museen ausgestellten Bildern geborgen sind, zuzuhören, ist insbesondere beeinflusst von den sinnlichen Zugängen der feministischen und postkolonialen Theoretikerin Tina M. Campt, die sich in ihrer Arbeit auf die afro-deutsche Geschichte und auf *race*-Politiken konzentriert, sowie von der Komponistin Pauline Oliveros.

Tina M. Campts Verfahren *listening to images* hebt die Bedeutung hervor, die der Auseinandersetzung mit der Materialität von Bildern beizumessen ist, sowohl im Moment ihrer Betrachtung als auch im Prozess ihrer Erforschung.[13] Campt führt aus, dass die Praxis, den Bildern zuzuhören, ein Versuch ist, eine Vielzahl von Affekten lesbar zu machen und sich zu fragen, welche Beziehung zwischen den Bildern und einem selbst entsteht, wenn man in Archiven forscht oder mit Bildern arbeitet, die von Darstellungen rassifizierter und sozialer Gewalt geprägt sind.[14] Im Rahmen ihrer Zusammenführung von Schreiben und Klang-Meditation hat die Komponistin Pauline Oliveros das Konzept der »Klangerinnerungen« entwickelt, eine Art kreatives Repertoire der Assoziationen, die beim Schreiben oder Komponieren einfließen können. Demnach ermöglicht das Hören von Umgebungsgeräuschen der*dem Zuhörer*in den Klängen entlang von Erinnerungsbildern zu folgen. Anders gesagt, zeigen Klangerinnerungen, auf welche Weise der Klang unsere Wahrnehmung führt und damit Erinnerungen überhaupt erst schafft. Oliveros Text *Some Sound Observations* (2004) hat mir dabei geholfen, die zentrale Bedeutung des Zuhörens für meine Erforschung des Museums-Displays zu verstehen.[15] Der Text führt vor, wie das Zuhören als Praxis der Datensammlung und Analyse (durch Aufnahmen von Dialogen, Soundscapes und Interviews) in den Schreibprozess einfließen kann.[16] Das bedeutet, ein Denken zu entwickeln, in dem das Zuhören eine Wissensform darstellt, die den Beobachtungen zugrunde liegt – ein Schreiben und Visualisieren mit den Ohren. Oliveros Praxis beleuchtet nicht nur das Studium von Klängen und Musik, sondern bezieht sich auch auf eine holistische Erfahrung der Umwelt durch das Zuhören von klanglicher Materialität.

Ich verstehe Oliveros Projekt des Deep Listening als eine Strategie der Wahrnehmung, eine Praxis des Hörens, die sich in der Feldforschung im Museum anwenden lässt. Ein Wachsamsein gegenüber den vielschichtigen Klanglandschaften ermöglicht assoziative Denkweisen. Mit Oliveros und Campt zeige ich, dass das Konzept des Hörens von Erinnerungen im Museumskontext in erster Linie eine spezifische Haltung der Forschung und des Beobachtens bestimmt, die einen Dialog

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mit den Objekten anstatt über sie führt. Im Zusammenspiel mit einer Lektüre verschiedener feministischer Projekte kann das Zuhören die kreativen Prozesse beim Denken und Forschen an der Schnittstelle zwischen künstlerischer Praxis und ästhetischer Theorie erweitern.

— Elsa Guily

Aus dem Englischen von Niklas Hoffmann-Walbeck

1 Sternfeld, Nora: *Das radikaldemokratische Museum*, Berlin 2018.
2 Hargreaves, Alec G./ McKinney, Marc (Hg.): *Post-Colonial Culture in France*, London / New York 1997, S. 11.
3 Dhawan, Nikita: »Hegemonic listening and subversive silences: Ethical-political imperatives«, in Lagaay, Alice / Lorber, Michael (Hg.): *Destruction in the Performative*, Amsterdam / New York 2012, S. 46–60, hier: S. 47.
4 Ebd.
5 Ebd., S. 52.
6 Ebd., S. 51.
7 Kuhn, Anette: »Memory texts and memory work: Performances of memory«, in: *Memory Studies*, Bd. 3, Nr. 4, 2010, S. 1–16.
8 Pink, Sarah: *Doing Sensory Ethnography*, London 2015; Hubbard, Phil / O'Neill, Maggie / Pink, Sarah / Radley, Alan:»Walking across disciplines. From ethnography to arts practice«, in: *Visual Studies*, Bd. 25, Nr. 1, 2010, S. 1–7.
9 Lorde, Audre: *Your Silence Will Not Protect You*, London 2017.
10 Spivak, Gayatri Chakravorty: *Can the Subaltern Speak? Two Works*, London 2020.
11 Farinati, Lucia: »The practice of listening developed with Lucia Farinati«, in: Alexis Martinis Roe (Hg.): *To Become Two. Proposition for Feminist Collective Practice*, Berlin 2017, S. 227.
12 Ebd.
13 Campt, Tina M.: *Listening to Images*, Durham / London 2017.
14 Siehe ebd.
15 Oliveros, Pauline: »Some sound observations«, in: Cox, Christoph / Warner, Daniel: *Audio Culture. Reading in Modern Culture*, New York / London 2004, S. 102–106.
16 Oliveros Strategie für den Schreibprozess könnte auch auf die Erforschung des Ausstellungsraums übertragen werden: Eine Art Materialanalyse, die sich ausschließlich auf die auditiven Wahrnehmungen konzentriert, in der gleichen Weise wie Oliveros Klangerinnerungen wachruft. Diese Art und Weise der Erforschung vollzieht sich durch eine Praxis des Zuhörens, der beim Besuch und der Wahrnehmung des Ausstellungsraums (der Feldforschung), beim Schreiben (vom Notizenmachen bis zur Ausarbeitung eines Textes) und bei der Begegnung mit den Teilnehmer*innen einer Studie (Interviewführung) nachgegangen wird.

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Nicole Eisenman: *Bloody Orifices*, 2005, Öl und Kunststoffaufkleber auf Leinwand, 45 x 53 cm.

Zweifeln Ein männliches Gesicht hebt sich aus einer schmierig-pastosen Farbfläche ab, noch ganz durchdrungen vom dreckigen Grün des Bildhintergrunds. Das Bild zeigt einen Kopf mit blutenden Körperöffnungen: Rötlich-braune Malmaterie rinnt aus Auge, Nase, Ohr und macht die Leinwand zu einem blutenden Bildkörper, an dessen Rändern sich das rote Fleisch der Farbmaterie intensiviert. Zweifel bis zur Selbstzerfleischung. »How is my Painting?« lautet die auf zwei Stickern in die Malerei eingefügte Frage, die sich an den betrachtenden Blick adressiert.[1] Das Bild *Bloody Orifices* von Nicole Eisenman aus dem Jahr 2005 zeigt das Porträt des Malers als Zweifler, den die Ungewissheit seines Erfolges quält. Eine schmerzhafte Verbindung aus Überempfindlichkeit und Versagensangst oder Sensibilität und Wissenwollen ersetzt das freie Spiel von Sinnlichkeit und Verstand, das laut Philosophie die ästhetische Erfahrung bestimmt.

Es gibt von Eisenman weitere Bilder, die die Frage »How's My Painting?« in die Bildgestaltung aufnehmen, manchmal ergänzt durch »Call 1-800-EAT SHIT«, womit auf andere abjekte Körperausscheidungen hingewiesen wird. In einem dieser Bilder wird ein Vogelschwarm gezeigt, der an die *Krähen über dem Kornfeld* von Vincent van Gogh erinnert, eines seiner letzten Bilder, das als dramatischer Ausdruck seiner Ängste und Zweifel gilt. Vor diesem Hintergrund wird auch das blutende Ohr des ersten Bildes als Van-Gogh-Referenz lesbar und die zweifelnde Frage gerinnt zum existenziellen Ausdruck des leidenden Künstlergenies oder besser: seines Klischees, das Eisenman mit den Mitteln der Groteske und drastischen Überbietung in den Dreck zieht. Ironisch deckt sie die Kunst als den Ort auf, an dem Zweifel, Erniedrigung und Ungewissheit durchaus genüsslich ausgekostet werden. Dabei schwanken auf formaler Ebene Farbe und Figur so instabil und kippbildartig zwischen abstraktem Pinselstrich und Bildsujet, als würde das Bild selbst eine zweifelnde Unentschiedenheit verkörpern wollen. In der Art, wie sich das blutende Gesicht in die Malmaterie auflöst, wird aus dem Bild eines Zweifelnden ein zweifelndes Bild. Dieser malerische Zweifel, mit dem Eisenman das Ideal

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Kunst und die Logik der Darstellung zersetzt, gehört einer Ästhetik des Abjekten und Formlosen an, wie sie Georges Bataille entwickelt hat. Kunst zielt demnach nicht auf Formgebung, sondern auf Formverlust, um die traditionell eng geknüpfte Verbindung zwischen Sehen und Wissen zu lösen und die Kehrseiten und Verwerfungen von Sichtbarmachung freizulegen.[2] Wie der cartesianische Zweifel nagt auch der malerische an der sinnlichen Gewissheit und lässt vermuten, dass das Sehen von anderem getragen ist als von dem, was sich durch bewusste Einsichten erschließen lässt. Der Bildzweifel überzieht das Sichtbare so lange mit malerischer Formauflösung, bis in ihm ein unbewusstes Wissen vom Begehren nach Verunreinigung, Verunstaltung und Selbstverstümmelung zutage tritt.

Methodisch eingesetzt, gilt der Zweifel als Erkenntnisverfahren und ist die Geburtsstätte neuzeitlicher Philosophie. René Descartes zweifelt in seinen *Meditationen* systematisch alle sinnlichen Gegebenheiten an, sodass nur noch der Akt des Denkens als Gewissheit übrig bleibt.[3] Für Descartes leiten sich daraus die Kriterien gesicherter Erkenntnis ab: Klar und distinkt muss sie sein, von den einfachen Einsichten soll sie konstruktiv zu den komplexeren aufsteigen, aus denen sich ein lückenloses und umfassendes Wissen zusammensetzt, das Universalität beanspruchen kann. Und in der Kunst? Dass es auch einen malerischen Zweifel von epistemischem Stellenwert geben kann, entwickelt Maurice Merleau-Ponty in seinem Text »Der Zweifel Cézannes«. Er unterstellt der Kunst ein denkerisches Vermögen, weil man in ihr zu Erkenntnissen gelangen könne, die weder empirisch aus der bloßen Anschauung noch konzeptuell aus der begrifflichen Arbeit zu gewinnen seien. Daher die These von der Erkenntnisleistung der Kunst: die Einsicht, dass es eine Wahrheit gibt, die nur im Bild erscheint. »Ich schulde Ihnen die Wahrheit in der Malerei, und ich werde Sie Ihnen sagen«, lautet Cézannes berühmtes Wort.[4] Zur Entdeckung dieser malerischen Wahrheit gelangt Cézanne durch Skepsis gegenüber den Kunstauffassungen seiner Zeit, die ihn zwischen zwei widersprüchlichen malerischen Positionen schwanken lässt.[5] Sein Zweifel richtet sich sowohl gegen die impressionistische Reduktion der Welt auf bloße Wahrnehmungsereignisse als auch gegen einen simplen Realismus, der meint, das Sichtbare liege vor und könne als solches abgebildet werden. Daraus folgt für seine Malerei ein Paradox: »Sie sucht nach der Realität« und nicht nach dem subjektiven Eindruck, aber »ohne die Empfindung zu verlassen«.[6] Aus seinem zweiflerischen Schwanken entwickelt Cézanne eine künstlerische Erkenntnispraxis, die alles Subjektive aus der sinnlichen Erfahrung entfernt, dabei aber nicht in einen die Empfindsamkeit verwerfenden Objektivismus überwechselt. Cézanne wendet seine »schizoide Disposition«[7] in eine extreme, vom Selbst befreite Sensibilität für die Dinge um und schöpft aus ihr die Wahrheit seiner Malerei. Er gelangt an den Punkt, an dem sich das Sichtbare ohne menschliches Maß und »ohne Vertraulichkeit«[8] formiert, er malt »die Materie [...], wie sie im Begriff ist, sich eine Form zu geben«[9]. An die Stelle des von Zweifeln zersetzten Subjekts oder Sujets tritt die bildliche Meditation einer werdenden Ordnung des Sichtbaren, mit »Kraftlinien«[10] und »flüssigen« Erscheinungen einer »neu beginnenden Existenz«[11] – wie es bei Merleau-Ponty fast schon deleuzianisch heißt. Cézannes Bilder würden den Anteil der Dinge an den Erscheinungsweisen von Welt bezeugen. »Die Landschaft, sagte er, denkt sich in mir, ich bin ihr Bewußtsein.«[12] Dieses passivische Wissen, das sich aus der Materialität im Bild herausschält, verdankt sich der Schwächung des Erkenntnissubjekts. Dem Werk gehen keine subjektiven Gewissheiten voraus, sondern ein aufgewühltes, »unbestimmtes Fieber«[13], das empfänglich für die »im Sichtbaren gefangenen Phantome«[14] macht. Das bereits konstituierte Sichtbare und Wissbare anzweifelnd, appelliert der Künstler an ein Wissen im Werden, das seine eigenen unvernünftigen Ursprünge in sich enthalten soll.[15]

Jutta Koether, die ebenso wie Nicole Eisenman einen feministischen Zweifel am Künstlergenie kultiviert, hat sich in ihrem malerischen Werk auch die Bilder von Cézanne angeeignet.[16] In ihrer Appropriationskunst verstümmelt sie ihre Vorbilder nicht nur mit einer ostentativ ungeschickten Malweise,[17] sondern sie benutzt auch Bildvorlagen, wie es sie von Cézannes Stillleben gibt. Es sind mit den Umrissen des Motivs – Äpfel in einer Schale – vorbedruckte Leinwände für

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Jutta Koether: *JXXXA-PPR01-5*, 2008, Acryl auf bedruckter Leinwand, 40,5 x 50 cm.

Hobbymaler*innen, die man selbst, angelehnt an das Original, mit Pinsel und Farbe ausmalen darf. Diese Cézanne-Readymades sind gnadenlos erstarrte Reproduktionen des von Merleau-Ponty beschworenen schöpferischen Werdens. Koether hat eine ganze Serie von Bildern auf der Grundlage dieser Stillleben produziert. Sie arbeitet mit knallroter Farbe in die verfestigten Bildstrukturen hinein, um sie mit neuen Intensitäten aufzuladen – ausgehend von der Idee, dass durch die »Einschreibung von Leiblichkeit und Materialität [...] eine neue Art der Erkenntnis«[18] möglich wird. Mit gestischem Pinselstrich bezweifelt sie das Bildschema und bricht es zugunsten einer unbeständigen Komposition mit instabiler Perspektive auf. All dies fasst sie unter das Konzept eines »manischen Materialismus«, in den sie interessanterweise auch Texte und Theorien einbezieht. Sie schreibt: »Text ist Reaktion zum Bild, Bild ist Reaktion zum Text. Völlig verunsichert, sich in die Anschauung werfen. In die Farben. In das Material.«[19] Ihre verunsicherte, affektiv aufgeladene und verkörperte malerische Praxis entwickelt sich in Respondenz auf Texte, und zwar auf solche, die ihren eigenen zweiflerischen Impuls nicht verdecken: »Texte, die im Moment ihres Entstehens ihre eigene Fragwürdigkeit, ihre Haltlosigkeit, ihre Unberechenbarkeit zur Schau stellen. Springen über, werden Bild.«[20] Koether bezieht sich dabei u. a. auf den Kunsthistoriker T. J. Clark, der bemerkt, die Bestimmung der Kunst sei es – und das verbindet sie mit allem zweiflerischen Tun –, über das Gegebene hinauszugehen, wobei diese transgressive Bewegung untrennbar von Überbeanspruchung und Verwundbarkeit sei. Wir reichten über uns hinaus und deshalb lege die Kunst – mit Cézanne formuliert – die Vernunft ins Gras und die Tränen in den Himmel.[21]

Wie bei Nicole Eisenman. Formal korrespondiert in ihrem Bild das Fragezeichen mit dem tränenden Auge. Durch die zweiflerische Ungewissheit kommt eine andere Funktion des Auges ins Spiel. Wenn sich im Weinen das Sehen eintrübt und das Sichtbare verschwimmt, tritt an die Stelle von Einsichten die Empfindsamkeit. So wie das bildliche Zweifeln die Wahrnehmung zerwühlt, so verschleiert die Träne den Blick: Die Gestalt zerschmilzt und der malerische Körper wird zur fühlenden Substanz. Das, was mit den Tränen in der Malerei hervorquillt, ist die Erinnerung daran, dass der Mensch über Sehen und Wissen zugunsten von Sensibilität und Verletzlichkeit hinausgelangen kann.[22]

Der beständige Zweifel an ihrer Wahrheit und Glaubwürdigkeit gehört zu den konstitutiven Merkmalen von bildender Kunst. Die einfachste Form von Bildzweifel betrifft seit der Antike »die Adäquatheit der Abbildung. Ursprung des Zweifels ist die Zweiheit des Bildes: Es zerfällt in Abbildung und Abgebildetes«.[23] In der Moderne bezieht sich der Zweifel nicht mehr auf das Abgebildete, sondern auf den Abbildcharakter von Malerei überhaupt. Dieser erkenntnistheoretische Selbstzweifel der modernen Malerei, wie man ihn bei van Gogh oder Cézanne finden kann, hat paradoxerweise die Glaubwürdigkeit der Malerei bestärkt und garantiert. In der zeitgenössischen Malerei wird deshalb – wie bei Nicole Eisenman und Jutta Koether – diese zweiflerische Geste der Malerei selbst noch einmal angefochten und als maskulinische Geste demontiert. Im Unterschied zum Modernismus betrifft der Zweifel bei ihnen den Status der Malerei selbst und lässt einen Bogen zu den konzeptuellen und forschenden Praktiken der Gegenwartskunst schlagen. Wenn der Zweifel als ein Manöver gelten kann, das den Übergang vom Bestimmten zum Unbestimmten oder Nicht-Formierten schafft, dann befragt der zeitgenössische Zweifel nicht mehr die Figur, das Bild oder die Malerei, sondern er richtet sich heute auf das Wissen, das er mit den formzersetzenden Mitteln der Kunst bearbeitet und virtualisiert. Als Methode künstlerischen Forschens gewinnt der Zweifel aus dem gefestigten be-

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

grifflichen ein ungewisses, fühlendes, sensibles Wissen.

— Kathrin Busch

1 Vgl. Ammer, Manuela: »How's my painting?‹ (Judge Me, Please, Don't Judge Me)«, in: *Painting 2.0. Malerei im Informationszeitalter*, Ausstellungs-Katalog (Museum Brandhorst, München und mumok – Museum moderner Kunst, Wien), München 2015, S. 85–101.
2 Vgl. Krauss, Rosalind E.: *Das optische Unbewusste*, Hamburg 2011, S. 235–242.
3 Vgl. Descartes, René: *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie*, Hamburg 1960, S. 15–20.
4 Zur ausführlichen Interpretation dieses Briefzitats siehe Derrida, Jacques: »Passe-Partout«, in: ders.: *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 1992, S. 15–29.
5 Merleau-Ponty, Maurice: »Der Zweifel Cézannes«, in: Gottfried Boehm (Hg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 39–59, hier: S. 53.
6 Ebd., S. 43.
7 Ebd., S. 41.
8 Ebd., S. 48.
9 Ebd., S. 44.
10 Ebd., S. 46.
11 Ebd., S. 50.
12 Ebd., S. 49.
13 Ebd., S. 51.
14 Merleau-Ponty, Maurice: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 1984, S. 20.
15 Vgl. Merleau-Ponty 1994 (wie Anm. 5), S. 51.
16 Siehe Kröner, Tonio: »Malerei nackter als nackt«, in: *Jutta Koether. Tour de Madame*, Ausstellungskatalog (Museum Brandhorst, München), Köln 2019, S. 269–277.
17 Koether gibt jegliche Könnerschaft auf zugunsten einer – wie Benjamin Buchloh es nennt – »ostentativ inkompetenten Zeichnung« oder einem »geradezu schmerzhaft zwanghafte[n] Gekritzel«. Buchloh, Benjamin: »Jutta Koether: Über Cézanne«, in: *Jutta Koether. Tour de Madame*, Ausstellungkatalog (Museum Brandhorst, München), Köln 2019, S. 298.
18 Koether, Jutta: »Anschaulich werden. Von manischem Materialismus«, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 70, 2008, S. 196–201, hier: S. 199.
19 Ebd., S. 197.
20 Ebd.
21 »Where the human determination to rise above things is indissociable from overreach and vulnerability [...] we reach out, we regularize, we raise up. He ›put reason in the grass‹, Cezanne was supposed to have said of him [Poussin], but also – crucial insight – ›tears in the sky‹«. (Clark, T. J.: *The Sight of Death. An Experiment in Art Writing*, New Haven/London 2006), zit. nach Koether 2008 (wie Anm. 18), S. 200f.
22 Vgl. Derrida, Jacques: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, München 1997, S. 122.
23 Ripplinger, Stefan: *Bildzweifel*, Hamburg 2011, S. 11–12.

https://doi.org/10.14361/9783839462201-018 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY