

Gifts Royal
NEW COLLECTION
100% COTTON

39/40
DF 404

Gifts Royal
Super Shirt for men
100% cotton

Ins Offene

Gegenwart : Ästhetik : Theorie

Vorwort

Elke
Bippus

Jörg
Huber

Roberto
Nigro

3

Vorwort

Seit zwei Jahren konzentriert sich die Arbeit am *ith* in der Bündelung unterschiedlicher thematischer Schwerpunktsetzungen auf die Auseinandersetzung mit der Ästhetik oder anders formuliert einer **Theorie des Ästhetischen**. Damit soll ein Zentrum für Ästhetik entwickelt werden, das in der Verbindung von Lehre, Forschung und Promotion einen Zusammenhang schafft, der an einer Hochschule der Künste seinen sinnvollen Ort findet. Gefragt wird, was wir unter Ästhetik überhaupt verstehen können und was wir meinen und beabsichtigen, wenn wir die Ästhetik als Theorie des Ästhetischen entwickeln wollen. Gefragt wird auch, wie Ästhetik auf unsere **Gegenwart** bezogen werden kann und muss, resp. welche Bedeutung ihr zukommt in der Deutung einer Jetztzeit. Mit den hier versammelten (Er-)Öffnungen in ein Denken des Ästhetischen versuchen wir, die Diskussion in einen grösseren Kreis zu führen und in einen produktiven Arbeitszusammenhang mit Kunstschaaffenden weiter zu treiben. Denn ästhetische Theorie kann nur auch ästhetische Praxis sein. Wenn die Ästhetik das sinnliche Gewebe und die Verständlichkeitsform und die Verständigungsform der Kunst ist, d.h. der Name des Begriffes, der seit zwei Jahrhunderten dies sinnliche Gewebe bezeichnet, dann kann die Entstehung der Ästhetik nicht von den Lebensformen getrennt werden. Die Bedingungen der Ästhetik, die Bedingungen ihrer Entstehung wie auch die ästhetische Lage, können nicht von einem allgemeinen Begriff der Kunst oder des Schönen abgeleitet werden; sie stammen nicht von einem globalen Denken des Menschen, der Welt, des Subjektes oder des Seins. Sie sind von der Transformation der sinnlichen Erfahrung abhängig und wirken zusammen mit der Veränderung der Lebensformen. Die Ästhetik begreift die neuen Konfigurationen der Erfahrungen, d.h. die Transformationen unserer Wahrnehmung und der Art und Weise, wie wir affiziert werden. Unter dem Begriff

Ästhetik wird keine Theorie der Kunst genannt, kein Privileg des Diskurses wieder aufgerufen; aber auch keine Autonomie des plastischen Universums eingefordert. Ästhetik beschreibt die Komplexität der Beziehung zwischen Diskursivem und Nicht-Diskursivem und ist der Name für den Boden, auf dem die sinnliche Erfahrung von dem, was wir Kunst nennen, stattfindet. Ästhetik ist dann das Terrain, das am besten erlaubt, die gegenwärtige Lage zu denken, vor dem Hintergrund der Transformationen der Produktionsweisen und der damit veränderten Rollen, die Immaterialität und Affektivität in den sozialen wie maschinischen Gefügen spielen.

Im Titel *Ins Offene* hallt die Sache und die Aufgabe des Denkens wider, weil sich die Ästhetik nach der Aktualität richtet; ihr obliegt die Aufgabe, die Gegenwart zu denken, die Zeit und die historische Lage, in der wir leben, zu untersuchen. Ihr gehört der Versuch, zu bestimmen, was mit uns geschieht, wer wir in diesem präzisen Moment der Geschichte sind. Die Aufgabe der Ästhetik besteht dann darin, das Offene zu erkunden und die *Präsenz* ans Licht zu bringen, bzw. das Abwesende und das Anwesende, die sich im Offenen versammeln, zu beleuchten. Aber es handelt sich um eine sehr besondere Erfahrung der Beleuchtung; nicht nur weil sie jenseits des Auges alle Sinne einbezieht, sondern insbesondere, weil sie sich gerade nicht auf die Macht des Lichtes stützt. Es geht vielmehr um einen auf die Dunkelheit geworfenen Blick auf der Suche nach einem schwachen Licht, das sich immer verschiebt, das sich immer von uns distanziert. Der Versuch, die Finsternis zu schauen, ist eine mutige Geste. Hier wird die ästhetische Erfahrung zum Unbehagen, weil sie, anstatt in der Klarheit des Tageslichtes die Wahrheit des Werdens des Seins zu begreifen, den unzeitgemässen Charakter der Gegenwart zeigt. Anstatt vom Licht der Gegenwart geblendet zu werden, handelt es sich darum, den Blick auf die Schattenseite der Gegenwart zu werfen. Nicht das Mittagslicht, sondern die Blässe und die Undurchsichtigkeit, durch die sich die ästhetische Erfahrung ergibt, zeigen, dass die historischen Bedingungen, auf denen die künstlerische Erfahrung beruht, mit der Zeit und der Gegenwart nicht übereinstimmen, sondern sich im Widerstreit befinden. Hier erscheint das Unzeitgemässe der Ästhetik, ihr (Ein-)Wirken gegen die Zeit, auf die Zeit, auch im Sinne einer noch zu kommenden Zeit. Durch eine immer noch verschobene Geste versucht die

Ästhetik, das sinnliche Gewebe sagbar, sichtbar, hörbar zu machen. Sie versucht, die historischen Möglichkeitsbedingungen der Kunst zu begreifen, d.h. die singulären Dispositive, die die künstlerische Erfahrung regieren, zu erörtern. Wenn wir von ästhetischer Erfahrung sprechen, denken wir nicht an einen besonderen Bereich, etwa den Bereich der Experten oder der Künstler, sondern an das Leben eines jeden Individuums, weil jeder Lebensweise potentiell ein Künstlerisches eignet. Die Reflexion über die Bedingungsmöglichkeiten der Kunst ist denn auch Reflexion über die Existenz, über die Existenzmodi; daher wird die Ästhetik zur Ästhetik der Existenz bzw. Reflexion über die Aktualität, über die Gegenwart.

Die in diesem Magazin **31** versammelten Beiträge nehmen — der Konzeption entsprechend — Ästhetik, Theorie und Gegenwart aus künstlerischer wie akademischer Perspektive ins Visier.

Erich Hörl und **Jörg Huber** beschäftigen sich entlang eines alles andere als schnelllebigen Email-Dialogs mit der Frage nach einer von Hörl in Anlehnung an Gilbert Simondon vorgeschlagenen «technologischen Sinnverschiebung» im Hinblick auf Hubers Interesse einer Neuverortung der gegenwärtigen ästhetischen Theorie. In einer ersten Invention schlägt Hörl eine sinnliche Wende im Zuge neu entstandener «Technik-ökologien» vor. Hierbei ergibt sich ein Ineinanderverwirken von Affektivität, Medialität und Technizität, was die Verschiebung des Sinns hin zu einer Priorisierung von Wahrnehmungsproblemen und Fragen der Empfindung gegenwärtiger techno-ästhetischer Erfahrung forciert. Huber komplementiert Hörls Ausführungen mit einer Verschiebung der Rolle der ästhetischen Theorie. Ästhetik ist eben nicht mehr das Festschreiben

von Phänomenen, sondern das Entstehen einer Ästhetik der Existenz, die immer wieder neu geschieht. Eine ästhetische Theorie hat nun zur Aufgabe, dieses Werden zu analysieren und als eine Form der Metatheorie im Sinne von Kritik zu agieren — insbesondere im Hinblick auf eine kommerzialisierte Fassung von Kreativitätsindustrie. Basierend auf Huber geht Hörl in der zweiten Intervention auf die Frage nach der Ästhetik und ihrer Verbindung zur Gegenwart und Ontologie ein. An diesem Punkt zeigt sich nun für Hörl eine Abkehr vom poetischen Paradigma hin zu einer relationalen Ontologie unter den gegenwärtigen technisch-medialen Konditionen. Im Zuge dieser Wende müssten ästhetische ebenso wie ethische Fragen einer «Geschehenstheorie» auch neue Formen der Kritik anhand eines Bündnisses von künstlerischer und technischer und theoretischer Aktivität hervorbringen.

Hans Ulrich Reck skizziert in groben Zügen die Ausbildung des abendländischen Ästhetikdiskurses und betont dabei dessen eurozentrische Verfasstheit. An mehreren Beispielen künstlerischer und kultureller Praktiken aus Indien, dem fernen Osten und Afrika beschreibt er die Unmöglichkeit der Übertragbarkeit dieses Konzeptes von Ästhetik. Will man sich weltweit orientieren, gilt es vielmehr die je spezifischen historischen und kulturellen und zivilisatorischen Modelle zu analysieren, auch hinsichtlich des jeweiligen Verständnisses und der Verhältnisbestimmung von Sinnlichkeit, künstlerischer Praxis, Denken und Wissenschaft — ohne sie auf den uns vertrauten Begriff einer Ästhetik zurückzurechnen. Die Kritik an der Idee einer universalistischen Ästhetik führt zur Kritik einer Ästhetik als Metatheorie, wie sie sich im europäischen Kulturraum durchgesetzt hat: Wenn Ästhetik als Kompensationsfigur verstanden und paradigmatisch auf die Epistemologie verpflichtet wird (und damit aufgewertet wird), droht die Missachtung und Instrumentalisierung der Kunst und damit der sinnlich empirischen Wirklichkeit. «Ästhetisch bedeutsame Differenz ist also stets, in, durch und als Geschichte der Künste in jeweiliger zivilisatorischer und kultureller, rituell-religiöser und apparativ-technischer Hinsicht zu studieren» — als eine mögliche Aufgabe einer ästhetischen Theorie heute.

Gifts Royal
NEW TOTAL SECTOR
100% COTTON

Gifts Royal

39/40
DF 404



Gifts Royal
Super Shirt for men
100% cotton



Anne Sauvagnargues' Auseinandersetzung mit Gilles Deleuzes Philosophie macht deutlich, dass Ästhetik in seinem Denken keine Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis, keine Philosophie ist, die das, was in der Kunst steckt, auf den Begriff bringt, sondern sich selbst von der Kunst affizieren lässt. Kunst wird zur treibenden Kraft der Philosophie. Kunst fängt Kräfte ein und macht sie wahrnehmbar. Sie erforscht wie Literatur «das reale Werden sozialer Körper» (Sauvagnargues). Das Einfangen von Kräften ist für das Denken der Ästhetik zentral. Deleuzes Philosophie der Kunst als einer Theorie der Sensation modifiziert nicht allein das tradierte Verhältnis von Form und Materie, sie verbannt zudem das «Zeichen aus der transzendenten Ebene des Sinns [...], um es auf der materiellen Ebene von Kräften zu exponieren.» In Deleuzes Definition der Malerei gibt es keine Narration, sondern die differentielle Bearbeitung des Materials führt zu einem figuralen Ereignis. Dementsprechend fordert eine Philosophie der Künste eine Semiotik, welche die pragmatischen und ästhetischen Effekte bedenkt und sich gerade nicht auf verbale Aussagen reduziert.

In «(Warum) Hat die Rede vom Ästhetischen Konjunktur?» gehen **Sabeth Buchmann, Marion von Osten und Ruth Sonderegger** der Frage einer gegenwärtigen diskursiven Aufwertung des Ästhetikbegriffs gegenüber dem Kunstbegriff nach. Die Autorinnen stellen eine allgemeine Verschiebung einer Kritik der Ästhetik als Lifestyle der 60er Jahre hin zur gegenwärtigen Kritik der ökonomischen Indienstnahme des gegenwärtigen Kunstsystems fest. Ästhetik scheint vordergründig an den Rändern des Kunstsystems agierend und daher als kritisches Gütesiegel betrachtet zu werden. Jedoch bietet sich die Konjunktur ästhetischer Theorie und politischer Philosophie im Kunstfeld ebenso für profitable Verwertungsmechanismen an. Als Beispiel dient hierzu die Institutionskritik, die es einerseits nicht vermag sich der eigenen Vermarktbarkeit durch die Institution zu entziehen. Andererseits ist die Institutionskritik ein veritables Beispiel, dass sich eine aktive ästhetische Praxis im Prozess der Vereinnahmung durch das Kunstsystem immer wieder neu positionieren muss. Mit dem Verweis auf einen globalisierten Kunstbetrieb eröffnet sich parallel hierzu eine neue Ästhetik der Produktion jenseits eines westlichen Theorie- und Institutionsverständnisses.

In einem riesigen Asien-Markt in Berlin-Lichtenberg lagen an einem Stand Hemden aus: bunte Objekte, auf buntem Hintergrund unter Folien, in denen das Licht sich verführerisch spiegelt: «Königliche Geschenke», für wahr! Ästhetik einer Sichtbarkeit. **Erik Steinbrecher** geht durch die Welt und lässt diese auf sich zukommen; und derartig angemutet, *en passant*, registriert er, irgendwo im Auge, im Kopf, was ihm zufällt. Diese Zu-Fälle sind dann seine Bilder. Gleichzeitig staunt er, was es da so alles zu sehen gibt, und begibt sich auf die Pirsch. Oder im Originalton: «Ich bin einer, der die Welt überwältigt anglotzt, alles, was der Fall ist zur Kenntnis nimmt und sich misstrauisch fragt, wie geht das alles.» So entstehen Bilder von (Un-)Ordnungen und Strukturen alltäglicher Dispositive: Merk-Würdiges hier und dort, das, von einem surrealistischen Blick getroffen, seine andere Seite, die dem Funktionalen entzogen ist, sichtbar macht. Und auf ähnlich spielerische Weise gibt Steinbrecher mit seinen Objekten und Skulpturen, Videos und Bilderbüchern der Welt die Dinge wieder zurück, leicht verdreht, verstellt, ironisch bespielt, humorvoll beim Wort genommen. Spiel der Einbildungskraft, Ästhetik der (Selbst-)Ironie. Taten eines «Kultur Witzelschaftlers» (Ernst Jandl, so Steinbrecher).

In einem von Bildern und Texten zusammengesetzten Beitrag beschreiben **Rossella Biscotti und Roberto Nigro** Mechanismen von Freiheitsentzug. Der Blick geht auf verschiedene Erfahrungen, die es uns gestatten, bestimmte Mechanismen zu verstehen (zum Beispiel die Gefängnishaft durch die Bilder des alten Gefängnisses von Santo Stefano in Italien). Es handelt sich nicht darum zu zeigen, wie absurd unser System ist oder zu welchem Grad von Irrationalität es fähig ist, sondern darum, das innere Funktionieren seiner Rationalität ans Licht zu bringen und die Art und Weise, in der wir uns von diesem lösen oder aber in seine Falle gehen. Es handelt sich um den Versuch, an einen bestimmten Punkt des Lebens zu gelangen, der dem Nicht-Lebbarem so nahe wie möglich kommt. Gefordert wird das Äusserste an Intensität und zugleich an Unmöglichkeit. Anstatt die Bedeutungen des alltäglichen Lebens zu erfassen, besteht der Versuch darin, eine Erfahrung zu produzieren, die das Subjekt von sich selbst losreißt. Die Komposition von Texten und Bildern spielt hier die Rolle, Felder von Sichtbarkeit und Sagbarkeit zusammen entstehen zu lassen: Gefängnisse, Fragmente von Gefangenenleben, Reste von Lagern in zeitgenössischen Zeiten zeugen von der Komplexität der Beziehung zwischen Produktion und Kontrolle von Freiheit in unseren neoliberalen Gesellschaften.

Elke
Bippus

Jörg
Huber

Roberto
Nigro

5

Vorwort

In drei Expositionen und einem kurzen Gespräch diskutieren **Michaela Ott**, **Mirjam Schaub** und **Dieter Mersch** das Verhältnis von Kunst, Wissenschaft und Philosophie so, wie es gegenwärtig beobachtbar wird. Themen sind dabei u.a. die Theoriebildung in Kunst und Naturwissenschaften sowie die Frage nach der Wirklichkeit, resp. den Verfahren sie zu erkennen und zu erfahren. Und auf die Kunst fokussiert: die ihr spezifischen Weisen der Wissensproduktion, der Epistemologie und der (Selbst-) Reflexivität sowie die «undisziplinierten» Praktiken im Umgang mit Verfahren, Materialien, Inhalten, Theorien etc. Die Analysen dieser Relationen diagnostizieren Annäherungen zwischen den verschiedenen Wissenskulturen und betonen gleichzeitig die Bedeutung der Unterscheidungen, die nicht zu überspielen sind. Sie beobachten chiastische Durchkreuzungen sowie Wanderbewegungen und gegenseitige Aneignungsverfahren. Und sie verweisen auf die Produktivität dieser Wechselseitigkeit in Hinsicht sowohl von Ähnlichkeiten und Verwandtschaften wie auch möglicher Störungen und Irritationen. Interessant sind die unterschiedlichen Vokabularien und Zugangsweisen der drei Beiträge in ihren grundsätzlich jedoch ähnlich gelagerten Einschätzungen der künstlerischen und ästhetischen Praxis als spezifischer Wissenskultur der Gegenwart.

Die drei Poeten **Ann Cotten**, **Christian Filips** und **Monika Rinck** setzen sich zusammen mit **Florian Neuner** in einem Gespräch zur gegenwärtigen Rolle der Lyrik auseinander. Am hierfür nicht unbewusst gewählten Ort des *Goethe-Ecks* in Berlin Charlottenburg oszillieren die vier zwischen Formfragen des Gedichts und der bourgeoisen Aufwertung des Lyrikbetriebs als Marktstrategie. Die Frage steht offen im Raum, inwiefern man sich auf traditionelle Formen des Gedichts beruft, als eine bestimmte Ästhetik der Dichterexistenz, oder ob es nicht viel eher darum geht, immer wieder andere Sprechformen aus aufgenommenen Rhythmen des Denkens und Schreibens aufzugreifen und zu destillieren. In der Diskussion schimmert durch, dass es ein Festlegen von ästhetischen Kriterien der gegenwärtigen Poesie kaum gibt, es jedoch immer wieder zu Momenten der Relevanz kommen muss, so zum Beispiel anhand einer «Angemessenheit» einem Problemzusammenhang gegenüber. Aufbrechend vom Verhältnis des eigenen Tuns im Bezug auf die Aussenwelt steuert die Diskussion letztendlich auf die Relevanz der ästhetischen Theorie für die Arbeit der drei Poeten zu. Hierbei wird die politische Problematik der Theorie für die kreative Arbeit deutlich, so sind es doch die Deutungs- und Erklärungszwänge des eigenen künstlerischen Schaffens, die in Förderanträgen und im öffentlichen Diskurs eingefordert werden. Zugleich scheint eine ebenso problematische Selbstlegitimation gegenwärtiger Theorie durch eine gewisse Poetisierung stattzufinden, die wiederum auf ähnliche Legitimationszwänge wie die der Poesie verweist.

Bea Schlingelhoff,

<http://www.youtube.com/watch?v=oo4Sqt2Bmag&feature=fvsv>

Die Debatte um die künstlerische Forschung nimmt **Anke Haarmann** zum Anlass, um über Ästhetik als Epistemologie nachzudenken. Während epistemologische Ästhetiken bislang auf den Erkenntnischarakter der Werke gerichtet waren, provoziert, so die Annahme der Autorin, die künstlerische Forschung eine Verschiebung auf die Tätigkeit: «von der Poiesis zur Praxis, von der Erkenntnis im künstlerischen Produkt zur Kunst als Wissensproduktion.» (Haarmann) Die von ihr ins Auge gefasste epistemologische Ästhetik setzt bei den künstlerischen Praktiken an und versteht sich als eine partielle Theorie. Die künstlerische Forschung führt sie auf konzeptuelle Ansätze zurück. So habe Duchamp Prozesse des Werdens und der künstlerischen Verfahren akzentuiert und mit Warhol habe sich Kunst als Denkungsart behauptet. An Beispielen entwickelt sie Charakteristika künstlerischer Forschung, beispielsweise die reflektierende Demonstration, also das sichtbare Zeigen (*Radioballet* der Hamburger Gruppe Ligna), performative und bildproduzierende Forschungen (Candice Breitz) sowie bildliche Argumentationen (Fischli/Weiss). Eine epistemologische Ästhetik ist nach Haarmann vor die Aufgabe gestellt, Phänomene der künstlerischen Forschung zu sammeln, zu sortieren, ihre Verfahren zu untersuchen, um von diesem konkreten Material ausgehend, «erkenntnistheoretische Begriffe der Künste zu entwickeln.»

Ausgehend von Cézannes verschollenem Bild *Urteil des Paris* entwickelt **Emmanuel Alloa** eine Spannung zwischen Urteil und Differenzierung. In Cézannes Bild erkennt er eine neue Ästhetik, die anstelle eines Verfahrens der Negation das Prinzip der Relation setzt: Das *Urteil des Paris* provoziert weniger Werturteile, es appelliert vielmehr, über «visuelle Feldorganisationen nachzudenken, auf die judikative Attributionen zwar angewendet werden können, jedenfalls aber darin noch nicht enthalten sind.» Alloa problematisiert, ob eine Bildkritik, die sich an das ästhetische Urteil anlehnt, Prozesse der visuellen Selbstorganisation aus dem Blick verliert und unfähig wird ikonische Genesen zu differenzieren, die Wertzuschreibungen vorausgehen. Er verweist auf eine zweifache Distinguiertheit des Bildes und plädiert für ein Differentialdenken und eine «Bildkritik», die nicht nur «durch die medialen Konstitutionsmomente des Bildlichen hindurchgeht, sondern sämtliche bildpraktischen Vollzüge miteinbezieht.» Die von Alloa entwickelte Bildkritik verspricht, die Potentialität der Bilder freizulegen, und nimmt dafür in Kauf, auf das Urteil über Bilder zu verzichten.

Philipp Stoellger fragt nach Sinn und Sinnlichkeit von Theorie, die ihr theoretisches Reinheitsgebot, ihre reine Rationalität verliert, wenn sie es mit ästhetischen Phänomenen zu tun bekommt. Dementsprechend agiert eine ästhetische Theorie in ihrer Verbindung zu Diskursivem und Nicht-Diskursivem oder, wenn sie dem dualen System von Anschauung und Begriff folgt, auf den «Grenzen der unreinen Vernunft». Stoellger inszeniert in verschiedenen Kapiteln das Wettrennen von Hase und Igel, das die ästhetischen Phänomene mit der Theorie spielen, um zunächst eine Differenz zwischen Theorie und ästhetischer Theorie zu ziehen und die ästhetische Theorie in ihrer Vielgestaltigkeit zu bestimmen und um schliesslich auch die Theorie mit ihrer ästhetischen Dimension zu konfrontieren, die sich damit einstellt, dass «Sinn ursprünglich und unausweichlich *sinnlicher* Sinn ist.» In einer Antwort auf Emmanuel Alloas Beitrag führt Stoellger die differentielle Verschränkung von Theorie und ästhetischem Phänomen fort, indem er — das Spiel von Hase und Igel aufnehmend — eine doppelte Ungleichzeitigkeit von Bild und Blick problematisiert, die beide jeweils früher als der / das andere da und die zugleich dem anderen gegenüber verspätet sind.

In ihrem Aufsatz fragt sich **Pascale Criton**, auf welche Weise der Bereich der Musik von Gilles Deleuze und Félix Guattari bemüht wird. Welche Beziehungen weben sie zwischen dem Klanglichen und ihrer Konzeption von Territorium und Mannigfaltigkeiten? Im Lauf der 70er Jahre wenden sich Deleuze und Guattari einer neuen Beziehung zwischen dem Ausdruck und den Dispositiven des Denkens zu. Ihr Standpunkt entsteht mit dem Projekt einer semiotischen Heterogenese. Auf dieser ethischen, transversalen und transkategorialen Achse der Heterogenese, die also über das Milieu erfolgt und nicht in diesen oder jenen Bereich fällt, sondern mit einem *prozesshaften Vektor* zu tun hat, stellt sich die unpersönliche Herausforderung der Deterritorialisierung — der Musik wie anderen Künsten — nicht weniger als für alle Bereiche der Individuation. Die Potentialität der Musik betrifft ihre Fähigkeit, individuelle und kollektive Subjektivitäten zu produzieren, freie Äusserungen und Zeichenpraxen zu bilden. Deleuze und Guattari verorten die Musik in ihrem Bezug zur Welt. Ihre Analyse führt dazu, eine intensive Heterogenese inmitten einer wachsenden Komplexifizierung der räumlichen und zeitlichen Modalitäten sowie ihrer dazugehörigen Kontrollweisen ins Auge zu fassen.

In Anlehnung an Jean-Luc Nancys entwickelte Reflexionen über das Kinodispositiv entfaltet **Peter Szendy** eine Analyse über das Kino als Bahnung des Blicks, als Blickbahn, als Kinematik des Sehens, die, was sie durchmisst, im Zuge dieses Durchmessens anordnet und strukturiert. Der filmische Blick verschafft sich Zugang, dringt ein, öffnet und durchdringt. Aufgrund dieses *endoskopischen* Merkmals ist das Kino mehr als die Erfindung einer überzähligen Kunst; es ist der «Keim eines Schemas der Erfahrung», der Keim einer Bewegung, die nicht bereits etablierte und verteilte Orte durchmisst, da sie diese zuallererst konstituiert. Die Blickbahn wird in das übersetzt, was man das Archi-Roadmovie nennen müsste. Das Roadmovie ist nicht nur ein kinematographisches Genre unter anderen, sondern jenes Genre, in dem es um das Kino an sich geht. Es handelt sich um ein Register des permanenten Bahnens. Es ist also die gesamte Geschichte des Kinos, die man ausgehend vom Schema der Blickbahn neu zu betrachten beginnen will. Dieser Frage nach der Bahnung des Blicks, nach der Blickbahn fügt Szendy auch die Frage nach der Hörbahn hinzu. Er fragt sich, wie es sich also verhält mit dem, was er das Archi-Roadmovie nennt, mit der audiovisuellen Montage, mit der zusammenhängenden Bewegung der Fortbewegung auf der Strasse und der verstärkten Phonographie? Muss man neben der Blickbahn an das denken, was man *Hörbahn*, eine parallele Tonbahnung, nennen müsste?

Um die Freiheit geht es bei **Josef Früchtl**, **Christoph Menke** und **Juliana Reben-tisch**: die ästhetische einerseits und die praktische (und politische) andererseits, die wechselseitig aufeinander bezogen sind — wenn auch auf widersprüchliche Art, so die Feststellung. Die Frage ist denn auch, wie diese Beziehung zu beschreiben ist, wenn beide Seiten paradox strukturiert sind. Die praktische Freiheit ist in paradoxer Weise an die Disziplinierung, d.h. die soziale Normativität gebunden. Und die ästhetische Freiheit ist Differenzfigur (und nicht, so die Ideologie, Erlösungsfigur vom Sozialen grundsätzlich und damit Versöhnung), indem sie Freiheit ist, die sich von sich selbst unterscheidet. Als «Spiel der Einbildungs-Kraft» (Menke) ist sie Freiheit von und zugleich Bedingung der praktischen Freiheit. Sie ist damit der Grund von praktischer Freiheit, ohne dass sie das Ganze ist. Sie ist denn auch nicht die primäre und «wichtigste» Dimension von Freiheit, sondern eine spezifische, die es eben in ihrer «Funktion» zu analysieren gilt. «Freiheit erfahren wir nicht *nur* im Medium der ästhetischen Erfahrung, sondern *nicht ohne* dieses Medium», so Früchtl. Die Freiheit vom Sozialen also und gleichzeitig zum Sozialen (und nicht nur in ihm). Aus der Perspektive der praktischen Philosophie ist es denn auch möglich, so Reben-tisch, den diffusen Begriff des Ästhetischen zu kritisieren: hinsichtlich der praktischen Freiheit, die der differentiellen Logik Rechnung trägt. Mimesis ist hier ein zentraler Begriff, der auch einsichtig macht, warum hier dem Theater eine zentrale Bedeutung zukommt.

Ludger Schwartes Beitrag beschäftigt sich mit der Tendenz zum *Neo-Universalismus* in der heutigen Ästhetik, die sich in verschiedenen Strömungen des zeitgenössischen Denkens ausmachen lässt. Für den ästhetischen Universalismus ist der cartesianische Rationalismus paradigmatisch und politisch brisant, weil Descartes' Vernunftbegriff die Grundlage des aufklärerischen und des revolutionären Programms bildet. Den Angelpunkt bildet dabei Descartes' Begriff des *Bon Sens*, der bereits in der Frühen Neuzeit gegen die sozialen, historischen und lokalen Differenzen der Kulturen und Religionen angetreten ist. Für Descartes ist Denken nichts anderes als die Aktivierung dieses *Bon Sens*, d.h. dieses allen Menschen unterschiedslos zugesprochenen kritischen Sinnesurteil. Die Vernunft, der *Bon Sens*, produziert die Gleichheit des Menschen. Natürlich kann man nicht einfach zum rationalistischen Universalismus zurückgehen. Der künstlerische Neo-Universalismus, ihr Widerstand gegen die «hierarchische Aufteilung des Sinnlichen» bleibt harmlos, wenn nicht auch die Hierarchien angegriffen werden, die das Sinnliche eingrenzen. Das ästhetische Régime (Rancière) der Künste schaffe die «hierarchische Aufteilung des Sinnlichen» ab. Gegen die Sonderzone Kunst, in der die Menschen eine ästhetische Erfahrung der Gleichheit unter Ausschluss jeglicher Relevanz machen können, muss die Ästhetik *Vernunft für Alle!*, das heisst die Urteils-macht jedes Beliebigen, auch im politischen Bereich demonstrieren.

In seinem Beitrag steht **Jürgen Ploog** für eine offene Textualität ein, in der die Sprache selbst zum Inhalt des Erzählten wird. Auf literarische Weise und mit Baudrillards Begriff der Simulation im Blick schlägt der Autor einen Aufbruch vom linearen Schreiben hin zur Aktivierung des simulativen Worts vor. Die Sprache im Verbund mit dem Wort lässt sich weder in eine digitale Linearität noch eine analoge Kontextualisierung mittels Vergleich passen. Vielmehr entwickelt sich entlang der Cut-Up-Techniken William Burroughs eine Materialität der Sprache, die offen ist für manuelle Manipulationen. Auf diesem Weg führt das simulative Wort zum Eröffnen von Möglichkeiten, einem Raum hinter den Worten. Das Wort, so Ploog, ist nicht mehr Verweis, sondern Simulation. In der simulativen Praxis ist es immer wieder aufs Neue auszuhandeln, ob sich Sprache in Baudrillards «Stadium totaler Relativität» begibt oder einfach selbst neue Realitäten zu schaffen vermag.

steht eine Ästhetik des Denken-Fühlens von der Mitte her. Hierbei handelt es sich um erste Schritte hin zu einem Verfahren, das die Trennung zwischen Theorie und Praxis unterminiert. Es geht in den Zeichnungen nicht mehr um die Darstellung oder Repräsentation, sondern um die Bewegung, eine reine Prozesshaftigkeit, die sich im Akt der Wahrnehmung immer wieder aufs Neue ereignet.

Alexander Düttmann befasst sich mit dem Thema des Urteils, das ein Geschäft der Philosophie ist, und der Anrufung durch den Namen, wie sie in der Literatur stattfindet. In dem Nebeneinander von Philosophie und Kunst werden beide Felder eng geführt und gleichwohl eine Differenz markiert, die sich entlang von Reflexivität und Willen sowie von ästhetischem Vernehmen artikuliert. Die Philosophie geht von einer zweiten Geburt aus, um alle Zufälligkeit des blossen Namens, der in der Kunst das Genannte zum Leben erweckt, abzustreifen. Bei ihrem Bemühen, die Abstraktion der Geburt, wie sie im Namen steckt, den immer auch ein anderer trägt, einzuholen und in die Existenz einzuführen, muss die Philosophie feststellen, (Düttmann bezieht sich auf Hegel, Arendt, Heidegger), dass die Bedingung für das Einholen der Geburt in die Existenz ihre «Uneinholbarkeit sein muss, ihre Unbezogenheit, das abstrakte Datum, der einfache Name.» Die Kunst holt nichts willentlich ein, sie verfährt anders: In der Kunst findet die Geburt durch den Künstler statt, nicht durch «seinen beschwörenden Willen, sondern dadurch, dass er etwas vernimmt, zum Beispiel ein Wort, als wäre es der Name der Sache selbst». Die Geburt des Künstlers ist keine nachträgliche Bestätigung, keine zweite Geburt, sie hängt von einem Rufen ab, über das der Künstler allerdings durch keine Entscheidung oder Wahl verfügen kann — er vernimmt es.

Jacqueline Polonis *Imaging Relational Movement* setzt sich mit der Praxis der ästhetischen Verbildlichung zum Begriff des *Relational Movement* auseinander. Gemeint ist hiermit eine neue Form des Denkens und Handelns von der Mitte her. Die Beziehung wird selbst zur Bewegung und ist nicht bloss Verbindung. Visualisierende Praxis ist somit immer auch gleich mit einem Begriffsdenken verbunden. Beide, Bild und Begriff, gehen aus der Beziehung und ihrer Bewegung hervor. Es ent-

Unser Dank gilt allen Autor_innen — Diskurs, Kunst und Literatur —, die in diesem Heft mitwirken. Dieses Heft entstand aus den Diskussionen des Arbeitskreises «Ästhetik», der seit einem Jahr besteht. An ihm wirken mit Josef Früchtel, Christoph Menke, Dieter Mersch, Hans Ulrich Reck, Philipp Stoellger, Anne Sauvagnargues, Ruth Sonderegger und vom ith: Elke Bippus, Jörg Huber, Roberto Nigro.



Gifts Royal
Super Shirt for men
100% cotton



Erich Hörl
Jörg Huber

Technoökologie und Ästhetik

Ein Gedanken- austausch

Erich
Hörl
Jörg
Huber

9

Technoökologie
und
Ästhetik

Jüngst fiel mir der von Erich Hörl edierte Sammelband mit dem Titel Die technologischen Bedingungen. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt (Berlin 2011) in die Hand. Ich kenne und schätze Hörl und seine Arbeit in den Bereichen der Technikphilosophie, Gesellschaftstheorie und Sinngeschichte seit vielen Jahren. Es war denn auch kein Zufall, dass seine Einführung in das erwähnte Buch mich gleich zu packen wusste und die breit ausgelegte Exposition seiner Analysen und Beschreibungen der «technoökologischen Seinskonditionen» des Heutigen (und Künftigen) mich dazu verleitete ihn zu fragen, ob er Lust hätte, von diesem Ort seines Denkens aus in unsere Ästhetik-Diskussion einzugreifen. Es freut mich, dass wir nun hier die Möglichkeit haben, drei dieser Interventionen zu publizieren. Sie entstanden in einem Mailwechsel und sind daher unterbrochen und animiert durch zwei kleine Zwischenstücke meinerseits. Wichtig ist mir bei diesem Austausch gerade im thematischen Kontext dieses Heftes der Versuch etwas ins Offene zu denken, d.h. eine Eröffnung zu riskieren, die ihre Fortsetzung und Schärfungen finden muss, und dabei die Denkversuche als Begriffsarbeit zu verstehen, in kritischer Sichtung der aktuell zirkulierenden Vokabulare.

Intervention 1

Erich Hörl

Heute die Frage nach der Ästhetik zu stellen, wie ihr es am 1. März vorhabt, nämlich als Frage nach einer Ästhetik der Existenz und nach der Bedeutung ästhetischer Dispositive für die Einrichtung von Leben, Existenz und von Subjektivierungsprozessen, das verlangt zuallererst einmal nach einer grundsätzlichen Klärung des Ortes, an dem sich die ästhetische Frage gegenwärtig situiert. Was zeigt sich, was artikuliert sich in dieser, wie ich finde — und diesen Eindruck teilen wir ja offensichtlich — höchst dringlichen Frage, von woher schreibt sich ihre diagnostische Virulenz?

Wir befinden uns — und das ist meine Ausgangsthese für alles Weitere — mitten in dem Prozess, den ich die technologische Sinnverschiebung nenne. Die nötige Wiederholung, der nötige Neuausstrag, die nötige Reformulierung der ästhetischen Frage findet ihr Zwingendes genau in dieser Bewegung, die unsere jüngste Vergangenheit und Gegenwart charakterisiert, ja sie ist in gewisser Weise vielleicht sogar auch deren höchste Verdichtung und deren stärkster Ausdruck.

Zunächst ist zu klären, was das genau heisst: technologische Sinnverschiebung. Im 20. Jahrhundert, insbesondere seit der allgemeinen Kybernetisierung ab den 1950er Jahren und noch einmal zunehmend seit der Durchsetzung neuer Medientechnologien und dem Auswandern der Rechenmaschinen in die Umwelt (Stichwort *intelligent environments, ubiquitous computing, ambient technologies*) erleben wir, dass sich der Sinn von Technik verschiebt — und zwar weg von einem instrumentellen und mechanischen Sinn hin zu dem, was Gilbert Simondon «offene Maschine» genannt hat, das technische «Ensemble», ich sage dazu einfach nur: Technologie, Gefüge menschlicher und nichtmenschlicher Entitäten, die mit den Begriffen, die der Sphäre des Instruments, des Werkzeugs, der einfachen, trivialen, klassischen Maschinen entstammen, gar nicht mehr zu beschreiben sind. Es gab neben Simondon noch einige andere, die eine weitreichende Intuition für diese grosse Transformation der Maschinen — und darüber hinaus eben der ganzen Sinnkultur hatten, die damit einhergeht. Ich nenne nur ein paar: Gotthard Günther, Heinz von Foerster, Francisco Varela und Félix

Guattari, ja vor allem Guattari, auf den ich gleich noch einmal zurückkommen muss, mit Einschränkungen auch Heidegger und Max Bense. Serge Moscovici hat diese Sinnverschiebung schon Ende der 1960er Jahre als Übergang in einen neuen Naturzustand verstanden, nämlich vom mechanischen zum kybernetischen Naturzustand.

Mit dem Sinn von Technik, der im Zuge dieser Transformation zuallererst technologisch wird — und das ist der springende Punkt — verändert sich zuallererst einmal der Sinn des Sinns: der Sinn des Sinns im Sinne von Bedeutung, der überlieferte Sinn des Sinns also, der unsere lang dauernde sinnengeschichtliche Grundstellung markiert hat und der vom intentionalen, finalitäts-, zweckfixierten, ganz klar nach dem Modell des arbeitenden, mit Werkzeugen und einfachen Maschinen Welt manipulierenden oder hervorbringenden Subjekts gegeben wird, Sinn des Sinns, der also ganz klar auf einem bestimmten geschichtlichen Sinn von Technik basiert, diese ganze klassische signifikative Sinnkultur, die ihren Höhepunkt und ihre vielleicht vollendetste Formulierung in der transzendentalen Phänomenologie Husserls gefunden hat, sie ist im 20. Jahrhundert in ihr technologisches Ende eingetreten. Der Eintritt in die technologische Bedingung, wie die zeitgenössische Situation genannt werden muss, der den Sinn von Technik als Werkzeug, Instrument und als einfache Maschine erschüttert, ruiniert damit auch die bis dato gültige sinnkulturelle Kernszene. Das heisst wohlgerne nicht, dass es — so etwa Husserls Angst vor der Technisierung als «gefährlicher Sinnverschiebung», wie er sie in der Krisis-Schrift formuliert — unter der technologischen Bedingung überhaupt keinen Sinn mehr gäbe, nein, nur der Sinn des Sinns als solcher hat sich transformiert. Diese sinnengeschichtliche Zäsur durch Technologie, die das transzendente Subjekt und mit ihm die überlieferte Sinnkultur der Bedeutung aus den Angeln hebt, hat freilich, das erwähne ich nur nebenbei, jede Menge Missverständnisse produziert. In den Medien- und Kulturwissenschaften beispielsweise glauben viele noch heute, dass wir uns seit der Kybernetik in einer Formation jenseits allen Sinns befänden und halten dies sogar für die Gründungsbehauptung dieser Disziplinen. Dabei ging es immer nur um das Ende der Bedeutung.

Jemand wie Guattari war mit seiner Ausarbeitung nicht-signifiktiver Semiotiken mehr, als er es selbst ahnen mochte, genau den Sinnbildungsprozessen der neuen technologischen Sinnkultur auf der Spur, das macht die ganze Aktualität seiner Arbeit für mich aus; oder um ein anderes Beispiel zu wählen: Nancys Denken des Mit-Seins, seine Koexistenzialontologie, auch wenn sie bis vor kurzem noch ohne Zweifel anthropomorph oder anthropozentristisch, allein auf menschliche Akteure fixiert war, ist ebenfalls ein Symptom dieser sinngeschichtlichen Wende. Ja, Nancy ist sogar einer der ersten, der die sinngeschichtliche Zäsur als solche begriffen und in aller Deutlichkeit benannt und auf dieser Beobachtung sein ganzes weiteres philosophisches Werk aufgebaut hat. In *L'oubli de la philosophie* von 1986 bricht dieser Gedanke zum ersten Mal durch, der seither ausbuchstabiert wird: Nancy sucht nichts anderes als die Kondition des Sinns unter der technologischen Bedingung zu eruieren. Insbesondere mit dem Begriff der Ökotechnik, der das Technologisch-Werden des Seins bezeichnet, das bei ihm hinter der Zertrümmerung der Bedeutung und der epochalen Freisetzung des Sinns steht, ist er ein grosses Stück vorangekommen in der Bestimmung der neuen sinngeschichtlichen Lage. Bei ihm, das habe ich in einem Aufsatz zu zeigen versucht, ist jedenfalls ganz eindeutig die Technologie der grosse Akteur dieser sinnengeschichtlichen Zäsur;¹ Latours neoanimistisches Denken und seine ganze Kosmopolitik des Sinns und was mir noch wesentlich interessanter erscheint: Donna Haraways radikal-ökologisches Denken der *companion species*, auch hierbei handelt es sich um Versuche, ein neues, relationistisches Bild des Seins zu konturieren und die neue polyvalente Sinnkultur zu verorten, die sich vor dem Hintergrund einer durch die Technologisierung aufgebrochenen und destruierten klassischen Sinnkultur als unsere Zukunft abzeichnet. Kurz gesagt: Ich habe das Gefühl, an den heissen Theorierden wird seit längerem an nichts anderem gearbeitet als an einer

Beschreibung dieser grossen sinnkulturellen Transformation! Die für unsere Zeit signifikanten philosophischen Kämpfe und begriffspolitischen Auseinandersetzungen scheinen mir hier ihren entscheidenden Schauplatz und Einsatz zu finden. Zeitgenössisches Denken zeichnet sich dadurch aus, dass es an dieser grossen Transformation teilhat.

Aber wo — um endlich auf die Ausgangsfrage zurückzukommen — wo rangiert in dieser epochalen Bewegung nun die ästhetische Frage? Transformiert sich der Sinn der Ästhetik in dieser allgemeinen Technologisierungsbewegung einfach so, wie sich auch der Sinn des Ökonomischen, des Politischen oder des Sozialen transformiert? Und was hiesse das dann genau? Oder ist die ästhetische Frage davon vielleicht sogar noch abgesetzt, markiert sie vielleicht sogar eine Art privilegiertes Terrain, auf dem sich die Sinnverschiebung gewissermassen als solche exponiert und lesbar wird?

Guattari, um jetzt genauer auf ihn zu sprechen zu kommen, hat hier klarer gesehen als andere: seine Intuition vom «neuen ästhetischen Paradigma», die vor allem in seinem letzten grossen Buch, in *Chaosmose* von 1992, niedergeschrieben ist, versetzt uns mitten hinein in die Sinnverschiebungsbewegung, der wir bis heute unterstehen. Guattari spricht davon, dass «das ästhetische Empfindungsvermögen gerade im Begriff zu sein scheint, eine herausgehobene Position im Herzen der kollektiven Äusserungsgefüge unserer Epoche einzunehmen.»² Dabei sollte das «neue ästhetische Paradigma» auf keinen Fall so etwas wie einen Primat der institutionalisierten Künste für das gesamte soziale Feld oder dergleichen bedeuten, sondern eher eine Art urästhetisches Paradigma, das alle anderen, nicht zuletzt in der Moderne ausdifferenzierten und letztlich vom Kapitalismus total besetzten Wertuniversen und die dazugehörigen existenziellen Territorien quert, die Sphäre der Wissenschaften und des Ethisch-Politischen genauso wie die Modalitäten und Praktiken der Subjektivierung: Überall, in allen Wertuniversen, tauchen kreative Kerne und Herde auf, geht es um Emergenz

1 – Vgl. Erich Hörl, «Die künstliche Intelligenz des Sinns. Sinngeschichte und Technologie im Anschluss an Jean-Luc Nancy», in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 2 (2010), S. 129–148.

2 – Félix Guattari, «Le nouveau paradigme esthétique», in: ders., *Chaosmose*, Paris 1992, S. 137–163, hier S. 141.

von etwas nie Dagewesenem, um radikale Hervorbringung, um heterogeneitische und autopoietische Prozesse, um Kreation und nicht um Produktion im klassischen Sinn von Herstellung, wie er für das arbeitende Subjekt zu veranschlagen war. (Und ich denke immer mehr, hier durchaus auch gegen Guattari und gewissermassen als Markierung einer gewissen Grenze von dessen Denken, dass die Produktion im Augenblick ihres Totalwerdens am Ende ist, wir eine andere Ontologie als diejenige der Produktion brauchen, die selbst in diesem radikalen Kreationismus meiner Meinung nach noch ein Stück weit nachklingt. Dass Sein Produktion ist und umgekehrt die Produktion auf das Sein verweist, dass Sein und Produktion gleichursprünglich sind, wie das kürzlich Peter Trawny (im Anschluss an Spinoza, Schelling, Marx, Nietzsche, Bergson, Deleuze) pointiert hat, ist zumindest zu überprüfen.³) Darauf ruhte Guattaris ganze Hoffnung für ein postmediales, d.h. bei ihm postmassenmediales Zeitalter jenseits der etablierten unterwerfenden oder unterjochenden Subjektivierungsregime. Diese ganzen kreationistischen Bestimmungen, und genau das ist nun der springende Punkt, halten sich in nächster Nähe der «technischen Aktivität» bzw. der «technischen Anstrengung» auf, wie sie Simondon als Gegenbegriff zur Arbeit und zum «Paradigma der Arbeit» als dem Kern der überlieferten Sinnkultur beschrieben hat. Bei Simondon wird die technische Aktivität Träger und zentrale Aktivität der vollkommen neuen technologischen Sinnkultur.⁴ Die heutigen Kreativindustrien versuchen genau diesen Typus von Aktivität industriell neu zu besetzen, den Sinn von Kreation zu reterritoriali-

sieren, um in der Sprache Guattaris zu bleiben; das ist ganz erbärmlich.

Die allgemeine Ästhetisierung, die Guattari im Blick hat, kann und muss aber auch noch anders gedeutet werden. Sie ist auch — und hier liegt vor allem der medienphilosophische Einsatz der Frage, die ich für den Anfang in aller Grobheit skizziere und auf die wir sicherlich noch zurückkommen werden — als eine der ersten Beschreibungen eines fundamentalen Umbruchs in der Geschichte von Technik und Sensation zu werten, der in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, insbesondere aber seit den 1990er Jahren und bis heute geschieht: Unter neueren medientechnologischen Bedingungen, wie sie von affektiven Medien pointiert werden, können wir eine ursprüngliche ästhetische Zurichtung der Gegenwart beobachten, will sagen eine fundamentale Priorisierung des Wahrnehmungsproblems und schliesslich eine Primarisierung der vor aller Wahrnehmung und unterhalb aller Wahrnehmbarkeit liegenden Sensation. Luciana Parisi oder Mark Hansen beschäftigen sich — in gewisser Weise in der Nachfolge Guattaris und in einer starken Zuwendung zu Whitehead — genau damit. Im Grunde ist der ganze «affective turn»⁵, wie ihn Patricia Clough beschrieben hat, genau von dieser Zurichtung getragen. Die ästhetische Frage erweist sich hier mehr und mehr als eine technoökologische Frage vernetzter und sensorischer Umgebungen, in denen Empfindung vor oder unterhalb von Subjektivität im überlieferten Sinn, der Subjektivität des Subjekts, geschieht. Parisi spricht in diesem Zusammenhang von «technoecologies of sensation», von «Technoökologien der Empfindung».⁶ Wir erleben eine technolo-

gische Umwendung, in deren Zug das Affektive und damit auch die Frage nach dem Zusammenhang von Affektivität, Medialität, Technizität und deren Rolle für die psychischen und kollektiven Individuationsprozesse zunehmend in den Vordergrund gerät. Und nicht zufällig greifen genau hier die zentralen ästhetischen Politiken bzw. die Psychopolitiken des zeitgenössischen kybernetischen High-Tech-Kapitalismus an: Nach Bernard Stiegler geschieht heute auf medientechnologischer Basis eine Grammatisierung, Industrialisierung und Proletarisierung von Sensibilität, die es aufzuhalten und zu bekämpfen gilt, ja befinden wir uns in einem regelrechten ästhetisch-industriellen Krieg. Ich werde das später noch einmal aufnehmen.

All das sind natürlich nicht mehr als erste Andeutungen, wie diese grossartige Intuition des neuen ästhetischen Paradigmas diskutiert und entfaltet werden könnte und in welchem Masse sie uns voranzubringen mag beim Unternehmen einer Auslegung der Gegenwart. Die Arbeit muss entlang des Textes von Guattari im Detail geschehen. Aber mir geht es vorerst nur darum, den zeitgenössischen Ort der ästhetischen Frage ein wenig genauer einzukreisen. Diese Frage benimmt mir fast den Atem, so zentral, so weitreichend, so aufregend und so bedeutend ist sie.

Erich
Hörl

Jörg
Huber

11

Technoökologie
und
Ästhetik

3 – Für eine erste Analyse des Totalwerdens der Produktion, von der aus weiterzudenken ist, siehe Gérard Granel, «La production totale» (1992), in: Granel: *L'éclat, le combat, l'ouvert*, hrsg. von Jean-Luc Nancy, Elisabeth Rigal, Paris 2001, S. 37–43. Peter Trawny forciert in seinem bemerkenswerten, unbedingt lesenswerten Essay *Medium und Revolution* (Berlin 2011) gegen die Tendenz einer totalen Mediatisierung eine kritische Ontologie der Produktion. Er unterscheidet dabei «ein echtes Hervorbringen» und «allseitiges Vermitteln» (S. 20), eine «eigentliche» und eine sich zunehmend ins Immaterielle, schließlich «in die reine Vermittlung, das Medium als solches» (S. 24) verlierende uneigentliche Produktion, «totale Vermittlung» und den «lebendigen Bezug zum unmittelbar Gegebenen, zur Unmittelbarkeit» (S. 43) etc. — diese Differenzen, die Trawnys kritischen Diskurs organisieren, stellen ein Erbe dar der überlieferten antitechnischen Figur der Kritik, die stets gegen «das Medium» das Unvermittelte und Unmittelbare anruft. Darin sind sie vielleicht ein Symptom für eine gewisse Grenze der Produktionsontologie, der sie entstammen, was die Lesbarkeit der Gegenwart angeht: Sie sind womöglich Unterscheidungen einer vorgängigen geschichtlichen Formation.

4 – Vgl. etwa Gilbert Simondon, «Ergänzende Bemerkung zu den Konsequenzen des Individualisationsbegriffs», in: Ilka Becker, Michael Cuntz (Hg.), *Unmenge — wie verteilt sich Handlungs-macht*, München 2008, S. 45–74.

5 – Patricia T. Clough, «The Affective Turn: Political Economy, Bio-media, and Bodies», in: Melissa Gregg, Gregory J. Seigworth (Hg.), *The Affect Theory Reader*, Durham, London 2010, S. 206–225.

6 – Vgl. Luciana Parisi, «Technoecologies of sensation», in: Bernd Herzogenrath (Hg.), *Deleuze/Guattari & Ecology*, Basingstoke, New York 2009, S. 182–199.

Mit der Frage, was Ästhetik zu Beginn des 21. Jahrhunderts sein könnte und was sich verschoben / verändert hat, damit wir diese Frage heute stellen, fragen wir, und da bin ich mit dir einig, nach dem Ort, dem Ausgangspunkt oder auch dem Notstand, der uns zwingt, die Frage der Ästhetik zu stellen — die denn auch eine Frage nach der Gegenwart (und ihrer Ontologie) ist. Wie kam es dazu, dass wir die Frage stellen? Was hat sich verschoben, verändert? Wie können wir sie im Heutigen als Heutige stellen? Und wie muss man die Gegenwärtigkeit dieser Frage verstehen? Dein Hinweis auf die «technologische Sinnverschiebung» ist *eine* — grundsätzliche jedoch — Möglichkeit, die ich hier gerne aufnehme.

Als den zentralen Punkt einer Verschiebung betonst du das Technologisch-Werden der Technik, resp. ihres Sinns und damit der Verschiebung von der «klassischen signifikativen Sinnkultur» (die zweckorientierte, zielgerichtete Arbeit der Subjekte an einer Objektwelt) zu neuen Formen der Koexistenz, d.h. des relationalen Seins.

Wir haben kürzlich diese Öffnung mit Jean-Luc Nancy diskutiert anlässlich einer Veranstaltung zum Thema der (un)möglichen Gemeinschaft.⁷ Im Zentrum stand die Frage, wie seine Ontologie des Mit-Seins, auch hinsichtlich des Ästhetischen, zu verstehen ist, und ob sie sich in ihrer anthropologischen Fassung nicht dem Politischen entziehe. Überrascht stelle ich fest (wie du in deinem Text auch ausführst), dass auch Nancy in dem Beitrag zu dem von dir edierten und in der Vorbemerkung erwähnten Buch die technologische Verschiebung aufgenommen hat und als grundlegend interpretiert für seine Koexistenzontologie. Interessant erscheint mir dabei sein Begriff der «Struktion», mit dem er eine neue Art von Gemeinde oder Gefüge beschreibt, das, jenseits von Kon-, De-, In-, Ab-straktion, ein «horizontales» Mit meint, als ein zeiträumliches Gefüge von Energien und Dynamiken, das technologisch verfasst ist. Ich möchte hier kurz eine Passage zitieren, in der Nancy betont, dass sich in der Struktion die (absichtslose) Natur und die (zweckmässige) Technik ineinanderschieben als «die nicht koordinierte Gleichzeitigkeit von Dingen und Wesen, die Kontingenz ihrer Zugehörigkeiten, die Streuung im Wuchern von Aspekten, Arten, Kräften, Formen, Spannungen und Intentionen (Instinkten, Trieben, Projekten, Elanen). In dieser Fülle macht sich keine Ordnung über die anderen geltend: Sie scheinen alle — Instinkte Reaktionen, Reizbarkeiten, Konnektivitäten, Gleichgewichte, Katalysen, Stoffwechsel — dazu bestimmt, sich ineinander zu verfangen, wechselseitig zu erfassen, sich gegenseitig aufzulösen oder sich miteinander zu vermischen und durcheinanderzugeraten.»⁸ Das klingt doch wie das Programm einer neuen Ästhetik...

Was heisst das nun für die Ästhetik, fragst du. Wir können im Folgenden die erste Variante zu denken versuchen, die du erwähnst, die Sinnverschiebung, die als Teil der grossen Verschiebung geschieht.

Die «technologische Sinnverschiebung» bewirkt die Verschiebung des Sinns der Sinne und damit der Ästhetik, die sich nun nicht (nur) auf Wahrnehmungs- und Erlebnissvorgänge bezieht, die Subjekte hinsichtlich einer Objektwelt betreffen; auch nicht (nur) auf Produktionsvorgänge, die Subjekte gestaltend an einer Objektwelt vornehmen; und auch nicht (nur) auf Hermeneutiken und Epistemologien, die über ästhetische Vorgänge und an ihnen die Welt repräsentieren und / oder bedeuten. Ästhetik betrifft eine grundlegende oder elementare Dimension der Sinnlichkeit,

ein Geschehen, das Zweckorientierungen und signifikativen Massnahmen vor-läufig ist. Damit ist nicht eine ästhetische Metaphysik gemeint, denn «grundlegend» soll nicht im Begründung stiftenden Sinn verstanden werden, sondern als ein Begründen, das den Grund im Grundlosen bestimmt: quasi-grundlegend. In deinem Verweis auf Guattari klingt dies an: mit der von ihm beschriebenen Verschiebung von Produktion (im klassischen Sinn...) zu einer radikalen Form der Kreation.

Was ist radikale Kreation? Wir verstehen das Ästhetische als Aktion und Wirken (in) der relationalen Koexistenz. Aktion und Wirken als Kräfte im Spiel der Kräfte, als die Energie eines Entstehens, Werdens, Hervorbringens. Nicht ein Gestalten also, das bedeutet oder darstellt und sich — hinsichtlich Produktion und Rezeption — auf bestehende Dinge, Objekte und Subjekte sowie deren Interaktionen bezieht. Das Ästhetische transzendiert denn auch die Dimension von Wahrnehmungs- und Erlebnissvorgängen, wie sie die Phänomenologie zum Thema macht, und manifestiert sich in der Hervorbringung von Konstellationen, die nie «zu Ende» gebracht werden, sondern immer wieder sich verändern und Neues exponieren. In diesem Herausstellen geschieht Ästhetisches: Prozesse der Sinne, des Affektiven und der Affektion, der Passion und Emergenz. Rezeptions- und Produktionsästhetik, die aber neu gedacht werden müssen hinsichtlich einer «anderen Ontologie als die der Produktion», wie du sagst. Während in der klassischen Produktion der Herstellung und Einrichtung von Lebenswelten (Arbeit) die Ästhetik bestimmte Aspekte zu erfassen und beschreiben vermochte, übernimmt sie hinsichtlich der Entstehung und Veränderung neuer «sensorischer Umgebungen» (Hörl) eine primäre und primordiale Funktion — als eine *Ästhetik der Existenz* —, indem sie auf den (abgründigen) Grund führt, auf ein primäres Sinnesgeschehen, aus dem die Figurationen, Formierungen: Subjektivierungen (auch der Dinge und Objekte) sich konstituieren. Es ist dies ein Ereignisgeschehen, das eine Ästhetik des Ereignisses erfordert. (Damit will ich mich nicht einfach der Ereignis-Euphorie anschliessen, die seit einigen Jahren die Ästhetik-Debatten durchzieht und jetzt auch schon am Abklingen ist.)

Entsprechend thematisiert die Ästhetik nicht (nur) Weisen des Sehens, Hörens, Sagens, Empfindens etc., sondern das Hervorbringen und Ereignen von (Nicht-)Hörbarkeit, (Nicht-)Sagbarkeit, (Nicht-)Sichtbarkeit, (Nicht-)Empfindbarkeit etc. Um diese komplexen Hervorgänge und Expositionen zu beschreiben, schlagen wir vor, in Anlehnung an Foucault, Deleuze und Agamben, den Begriff des Dispositivs in Spiel zu bringen.⁹ Wir untersuchen Prozesse und Konstellationen unter dem Gesichtspunkt des Dispositivs, d.h. als Verkettung oder Gefüge von Kräften, in dem — im Sinn von Foucault — verschiedene Elemente

7 – Elke Bippus, Jörg Huber, Dorothee Richter (Hg.), *Mit-Sein. Gemeinschaft – ontologische und politische Perspektivierungen*, Zürich, Wien, New York 2011.

8 – Jean-Luc Nancy, «Von der Struktion», in: Erich Hörl (Hg.), *Die technologische Bedingung*, Berlin 2011, S. 62.

9 – Dazu wird das *ith* im Herbst 2012 eine Publikation veröffentlichen.



Gifts Royal
Super Shirt for men
100% cotton

(Institutionen, Menschen, Dinge, Apparate, Instrumente etc.) mit-agieren und (etwas) hervorbringen, Effekte zeitigen, die von gesellschaftlicher Bedeutung sind. Wobei nun hinsichtlich der technologischen Verschiebung genauer gesagt werden muss: dass in den und durch die Dispositive diese Akteure sich erst konstituieren. Dispositive sind Kräftefelder, in denen Prozesse der Subjektivierung geschehen, die nicht nur Menschen, sondern auch Dinge, Objekte, Apparate etc. betreffen (Diagramme, Fluchtlinien). Die Ästhetik beschreibt dieses Agencement, dieses Zusammenspiel als Kreation, die sich nicht auf Subjekte zurückführen und auf Objekte ausrichten lässt.

Dispositive ergeben sich auf Grund einer Notlage, einer Krise, eines Drängens auf Veränderung, das Neues hervorruft. Das Vorgängige, das diese Konstellation erwirkt, können wir als Disposition bezeichnen (in Anlehnung an eine Anregung von Jens Kastner). Deinem Vorschlag folgend, müssen wir sie gegenwärtig hinsichtlich der technologischen Sinnverschiebung beschreiben. Und mit dem Dispositiv meinen wir stets einen singulären Fall eines bestimmten Aktions- und Handlungsgefüges, das sich in der Disposition herausstellt, an dem wir konkret beobachten und untersuchen können, was Kreation heisst und wie Hervorbringung geschieht. Hier stellt sich eine entscheidende Herausforderung an die Ästhetik, wenn die Aktivität weder als Arbeit im herkömmlichen Sinn noch als autopoietisch kreatürliches Geschehen verstanden soll. Die Ästhetik muss Hervorbringen denken, das Konstruktion ist und doch nicht; ein Herstellen, das nicht Produktion im Sinn von Arbeit ist; ein Ereignen, das *sich* ereignet im Feld vorläufiger Zuschreibungen; ein Handeln, das zwischen Akteuren geschieht, die zum Teil im konventionellen Sinn nicht als handlungsfähig erachtet werden. Die Ästhetik ist die Theorie, mit der wir dieses Werken und Wirken analysieren und beschreiben. Gleichzeitig ist sie als Metatheorie Kritik.

Wie können wir Ästhetik als Kritik verstehen? Du weist beispielhaft auf die Kreativitätsindustrie hin, die als eine Maschine des Neoliberalismus den Imperativ *be creative!* für alles setzt. Kreativität wird hier zum Massstab für das Funktionieren und Gelingen des kognitiven Kapitalismus¹⁰ und zur Pathosfigur einer Spektakelkultur, die dieses Funktionieren durch Inszenierungen verschleiert. Hier tritt das Ästhetische performativ grell in den Vordergrund mit Gesten, Attitüden, Maskeraden, Scharaden; als Performanz der Macht auch, die Subjektivierung verspricht und Entsubjektivierung praktiziert. Diese Art der Ästhetisierung, wie sie Benjamin mit der «Ästhetisierung der Politik» beschreibt, ist die Gegenfigur zu dem Verständnis der Ästhetisierung, das betont, dass Ästhetisches in der Realisierung von Existenz wirksam ist. Es tritt dabei jedoch nicht in den Vordergrund, sondern zieht sich zurück in die Dinge, Maschinen, Prozesse und Gefüge. Damit wird die Differenz markiert zwischen einer Ästhetik, die ihre Aufmerksamkeit auf die Dynamik des Hervorbringens und das Relationale der Gefüge richtet und derjenigen, die das Artikulierte und Festgestellte pragmatischer Praxis zum Thema hat. Aus dieser Differenz schlägt die Kritik ihre Funken, indem sie sich nicht damit begnügt festzustellen, dass letztlich alles ästhetisch ist. Folglich thematisiert die Ästhetik das Ästhe-

tische als das elementare Sinnliche, als relationale Intensitäten (Perzepte, wie Deleuze sagt), deren Sinn nicht im Bedeuten mittels Referenzen und Repräsentationen besteht. Kritik heisst denn auch nicht das Benennen anderer Bedeutungen und Repräsentationsweisen. Sie wird erst möglich, indem das konventionelle Verständnis von Sinn und der entsprechenden Repräsentationsregime transzendiert wird. Ästhetik entwickelt als Metatheorie die notwendigen Modelle (als «Modellkritik»: vgl. den Beitrag von Hans Ulrich Reck in diesem Heft) und Begrifflichkeiten.

Hier haben die Künste ihre spezifische Funktion: in der Exposition dieser Hervorbringungen in Weisen und an Orten, die sich explizit von der alltäglichen Pragmatik unterscheiden. Was Menke mit dem Begriff der Kraft für die Ästhetik stark macht¹⁰, kann man auf die künstlerische Praxis fokussieren: Kunst ist die Kraft des Spiels, des Aleatorischen, der Kontingenz, des Rätselhaften und des Entzugs. In der Kunst zeigt sich die Selbstreflexivität des Ästhetischen, nicht indem sie das Unsichtbare sichtbar (etc.) macht, sondern das Sichtbare sichtbar (das Hörbare hörbar etc.). Die künstlerische Praxis vollzieht und spiegelt das Mit-Sein von Menschen, Apparaten, Dingen und die verschiedenen Formen der Aktion und Passion, jedoch nicht in den Registern der Darstellung und Repräsentation, sondern der sinnlichen affektiven Gestaltung. Eine Gestaltung der Kräfte und Energien, deren Effekte sich zeigen und im gleichen Zug wieder verschwinden. Die künstlerische Kreativität experimentiert mit Materialien und Techniken und gleichzeitig mit ihren Bedingungen und stellt damit auch die Koordinaten und Begrifflichkeiten der Kunst-Praxis in Frage. Ich denke hier nicht nur an die Kunst, die explizit z. B. den Menschen mit Maschinen verschaltet oder an die sogenannte Medien-Kunst, die mit Computern und in Netzwerken agiert, sondern an jegliche künstlerische Praxis, von der Malerei über Installationen und Performances zum Theater, Video und zur Neuen Musik.

(Als Anmerkung ein Beispiel: Wir werden in diesem Jahr und vor diesem Hintergrund Fragen zum Körper, Verkörperung, Körperlichkeit bearbeiten. Dabei können wir nicht vom Körper als Körper ausgehen (um zu analysieren und zu diskutieren, wie er in verschiedenen Kontexten der Künste exponiert wird); die Frage wird sein, wie man den Körper heute überhaupt denken kann hinsichtlich einer Ontologie der relationalen Koexistenz. Die Frage also nach einer Körperlichkeit (*corpus*), die sich nicht nur auf den Menschen oder Dinge oder Tiere bezieht; die Frage nach dem relationalen und zerstreuten Körper, dem Körper vor aller Signifizierung (etc.) und damit auch nach dem anderen Sinn des Körpers.)

Intervention 2

Erich Hörl

Ich muss zunächst noch einmal herausstellen, was du ganz zu Beginn deiner Ausführungen betont hast: nämlich dass die ästhetische Frage heute nicht mehr und nicht weniger ist als die Frage nach der Gegenwart und ihrer Ontologie. Eben dies halte ich für ganz zentral, aber das wird kaum gesehen. Ich möchte in diesem Zusammenhang und zur Klärung dessen, worauf diese ontologische Zeitdiagnostik — die einzige Zeitdiagnostik, die diesen Namen auch verdient! — zielen könnte, unbedingt noch einmal auf Guattari zurückkommen, der hierzu schon sehr präzise Beobachtungen gemacht hat, von denen aus wir heute weiterdenken können.

In dem schon erwähnten Aufsatz *Le nouveau paradigme esthétique* führt er den Einsatz der allgemeinen Ästhetisierung genau auf diesen Punkt hin, spricht er dort doch von einer notwendigen Neubestimmung bzw. Neubeschreibung des Seins. Guattari verweist in diesem Text zunächst auf das wilde oder archaische, jedenfalls animistische «proto-ästhetische Paradigma»: Es gibt hier keine Exteriorität im strengen Sinne, keine scharfe Trennung von Innen und Aussen und mithin auch keine Unterscheidung von Subjekt und Objekt, es gibt nur einen affektiven Grund des Werdens, eine ursprünglichen Emergenzebene, wenn du so willst, auf der alle kollektiven Faltungen stattfinden und die Vektoren einer polyvalenten transindividuellen kollektiven Subjektivität sich ansiedeln. Dabei ist diese vielgestaltige, vielstimmige Subjektivität immer auch im stärksten Sinne territorialisiert, d.h. sie ist mit der Zugehörigkeit zu einem Clan verbunden, hängt an einer strengen kosmologischen Ordnung etc. Guattari unterliegt hier, in dieser offenen Anrufung des Animismus, ein Stück weit sicherlich auch einer archaischen Illusion, wie ich sie vor einigen Jahren ausführlich beschrieben habe und deren seltsame Wiederkehr heute in der ubiquitären Reklamation der Handlungsmacht nicht-menschlicher Akteure zur Beschreibung der gegenwärtigen Lage zu beobachten ist, die ja mitunter, zum Beispiel bei Latour, ganz offen einen neuen Animismus reklamiert.¹¹ Sodann verweist Guattari auf eine zweite, darauf folgende Anordnung, auf die kapitalistische Deterritorialisierungsbewegung, die zur Ausdifferenzierung der

Wertuniversen und zur Genese bzw. Aufrichtung der entsprechenden grossen transzendentalen Referenten führt: das Gesetz des öffentlichen Raums, das Kapital des ökonomischen Austauschs, das Schöne des ästhetischen Reichs, die Wahrheit logischer Idealität etc. Es kommt zu einer Segmentarisierung und Individualisierung von Subjektivität und zur Geburt entsprechender subjektiver Vermögen wie Vernunft, Verstand, Wille, Empfindungsvermögen. Die diversen Transzendentalien, die wir kennen — Gott, das Sein, der absolute Geist, die Energie, der Signifikant —, sie alle basieren auf dieser geteilten Subjektivität, die schliesslich im modernen Subjekt als solchem reterritorialisiert wird. Es ist im Grund eine geniale Kurzgeschichte zur Genealogie moderner Subjektivität, die Guattari hier abliefern. Guattari beschreibt hier, wenn du so willst, die subjektgeschichtliche Lagerung des Kantianismus, der heute vielen immer noch als unhintergebarer Horizont gilt, gerade auch wenn es um die ästhetische Frage geht.

Aber dann kennt Guattari eben noch eine dritte Anordnung, die auf die segmentalisierte und standardisierte kapitalistische Subjektivität der Moderne folgt — und genau darauf kommt es an: Im postmedialen Zeitalter, wie es Guattari nennt, d.h. bei ihm immer im postmassenmedialen Zeitalter neuer Medien und Technologien, das auf die absolut standardisierte massenmediale Subjektivitätsproduktion folgt, tauchen vollkommen andere Subjektivierungsanordnungen auf, die das ehemals isolierte Ästhetische nunmehr priorisieren, dabei zu einer allgemeinen Ästhetisierung führen: Es kommt, so die Analyse, zu einer Reevaluierung des Schöpferischen, in allen Bereichen und auf allen Ebenen tauchen schöpferische Prozesse auf, überall kleine autopoietische Maschinen, die nie dagewesene und unvorhersehbare Entitäten hervorbringen, die Künste verlieren sozusagen ihr Privileg.

Dieser neue kreative Maschinismus, und hier komme ich endlich auf die Frage nach unserer ontologischen Situation als zentralem Aspekt der heutigen ästhetischen Frage zurück, kennt keine Entitäten mehr, die die verschiedenen segmentarisierten Universen querten, nein, er wird bei Guattari seinerseits durch ursprünglich, wesentlich «transversale Wesen» charakterisiert, also Wesen, die sich transversal konstituieren, in der Transversalität werden, ohne Ende. Ich zitiere

die entscheidende Passage in extenso, weil sie mir als so wichtig erscheint:

«Sein ist zuallererst Auto-Konsistenz, Auto-Affirmation, Existenz für sich, die spezifische Beziehungen zur Alterität entfaltet. Das Für-Sich und das Für-Andere hören auf, ein Privileg der Menschheit zu sein; sie kristallisieren sich überall dort, wo maschinische Interfaces Disparität hervorbringen und sie basieren umgekehrt darauf. Die Betonung liegt nicht mehr auf dem Sein, als allgemeinem ontologischem Äquivalent, das genauso wie die anderen Äquivalente (das Kapital, die Energie, die Information, der Signifikant) den Prozeß umhüllt, verschließt und desingularisiert. Die Betonung liegt nunmehr auf der Seinsweise, auf der Maschination, die das Existierende hervorbringt, auf den generativen Praxen der Heterogenität und Komplexität.»¹²

Guattari beschreibt hier die Durchstreichung des und den Abschied vom grossen Sein (d.h. vom Sein mit grossem «S», «Être»), das er mit den anderen allgemeinen Äquivalenzen — allesamt Prinzipien der klassischen kapitalistischen Subjektivierung — in eine Reihe stellt, hin zu Seinsweisen, die als Werdensprozesse zu verstehen sind. Er spricht hier sogar gegenläufig zum Sein der traditionellen prozess- bzw. werdensvergessenen Ontologie vom «maschinischen Sein».

Mit anderen Worten: Die neuen technisch-medialen Subjektivierungsmilieus, um die wir uns heute zu kümmern und die wir heute auszulegen haben, wollen wir auch nur halbwegs verstehen, wo wir uns befinden, bringen eine gänzlich neue ontologische Situation, diejenige eines maschinischen Seins, das nur noch prozessontologisch und immanenzphilosophisch zu beschreiben ist. Ich denke, Guattari, sein prozessontologisches

14

11 – Erich Hörl, *Die heiligen Kanäle. Über die archaische Illusion der Kommunikation*, Zürich, Berlin 2005. Guattaris Animismus haben Angela Melitopoulos und Maurizio Lazzarato im Rahmen ihrer Videoinstallation *Assemblages* (2010) bearbeitet. Vgl. Angela Melitopoulos, Maurizio Lazzarato, «Machinic Animism», in: Anselm Franke (Hg.), *Animism*, Vol. 1, Berlin 2010, S. 97–108. Die von Franke kuratierte Ausstellung *Animism* ist in dieser Hinsicht insgesamt ein Symptom.

12 – Guattari 1992, S. 152.

Votum und letztlich auch sein Votum für das Immanenzdenken müssen hier wirklich streng geschichtlich gelesen werden, anders als das seine Anhänger_innen normalerweise tun. Die Geschichtlichkeit zeigt sich nicht zuletzt tief bis in seine eigenen Begrifflichkeiten hinein, die neokybernetisch geprägt sind. Emergenz und Autopoiesis, die Schlüsselwörter der second order-Kybernetik, werden insbesondere beim späten Guattari nachgerade zu ontologischen Schlüsselkategorien. Guattari kann die dritte Formation seiner Erzählung von der Subjektivität und vom neuen ästhetischen Paradigma, in deren Heraufkunft wir uns befinden, überhaupt nur in diesen Begriffen formulieren, mit denen ihn wohl in erster Linie der Maschinentheoretiker und Medienphilosoph Pierre Lévy bekanntgemacht hat, er versteht strenggenommen der neokybernetischen Hypothese, dem neokybernetischen Wahrheitsregime, das ist nicht unproblematisch und verlangt jedenfalls nach kritischer Bearbeitung.¹³ Aber hier kommt es mir zunächst nur darauf an, dass er stärker als die meisten anderen die Notwendigkeit einer ontologischen Neubeschreibung sieht, einer Neubeschreibung, zu der uns die technisch-mediale Entwicklung und die davon ins Werk gesetzte Verallgemeinerung des Ästhetischen schlichtweg zwingen.

Wenn wir die ontologische Frage ernst nehmen, die mit dem Auftauchen neuerer technisch-medialer Subjektivierungsmilieus verbunden ist, dann ist das neue ästhetische Paradigma eigentlich — das wird

Dich jetzt vielleicht überraschen — zuallererst als *ökologisches Paradigma* zu begreifen. Ich möchte in der Tat Guattaris Analyse und den skizzierten Auszug aus der modernen Segmentarisierung genau in diese Richtung weiterführen. Es reicht nämlich nicht, auf die Priorisierung des Affektiven hinzuweisen und zu betonen, dass wir es zunehmend mit affektiven Medien zu tun haben, die vor bzw. unterhalb der Wahrnehmung und Erfahrung von Subjekten operieren und insbesondere die modernen Segmentarisierungen des Seins unterminieren, affektive Steuerungsprozesse implementieren, im schlimmsten Falle affektive Gleichschaltungen bzw. psychopolitische Modulationen der Seele unternehmen etc.

(— Und ich füge in einer grossen Klammer hinzu: Genau dieses neue ästhetische Regime hat Brian Massumi im Detail beschrieben; und auch Stiegler's Kritik der zeitgenössischen Psychomacht und der neuen Ästhetik gehört genau hierher, neue Ästhetik, die jedenfalls bei Stiegler insgesamt in die symbolische Misere einer total hyperindustriellen Besetzung und Proletarisierung des Wunsches mündet und am Ende in eine Destruktion und Depravation von ästhetischer Erfahrung bzw. Erfahrbarkeit überhaupt, in die ästhetisch-politische Katastrophe: «Au XXe siècle», so Stiegler, «une esthétique nouvelle s'est mise en place, *fonctionnalisant la dimension affective et esthétique de l'individu pour en faire un consommateur*.»¹⁴ Wenn die ästhetische Frage bei Stiegler nun überhaupt als die politische Frage der Gegenwart erscheint, dann weil diese Frage an die Zukunft des Wunsches und der gemeinsamen Erfahrung bzw. der Erfahrung des Gemeinsamen im Sinne einer ästhetischen, affektiven, sensiblen Gemeinschaft rührt. Wir befinden uns im ästhetisch-industriellen Krieg, der auf der Grundlage und mit den Mitteln der neuen affektiven Medientechnologien stattfindet und die grosse Frage ist, ob die Industrie, genauer: die Hyperindustrie, die die Psychen ästhetisch moduliert, den Sieg im Kampf um den Affekt, und d.h. die Affektkontrolle, davonträgt oder ob sich andere, neue Formen ästhetischer Tätigkeiten und Praxen auf medientechnologischer Grundlage dagegen behaupten und etablieren können. Das ist der entscheidende Punkt von Stiegler's Pharmakologie des Ästhetischen. —)

Um nun die These wiederaufzunehmen und zu erläutern, dass das

neue ästhetische Paradigma als ökologisches Paradigma aufzufassen ist: Das Neudenken von Affektion und die Neubeschreibung der hyperästhetischen Gefüge, die hier zum Verständnis der gegenwärtigen technisch-medialen Kondition notwendig werden, ganz einfach weil die neueren technisch-medialen Anordnungen (etwa im Unterschied zu Technologien der Schrift) in erster Linie auf der affektiven und nicht mehr auf der symbolischen Ebene operieren, sie führen uns direkt hinüber in eine radikale ökologische bzw. technoökologische Ontologie, um nicht, wie Guattari, von Ökosophie zu sprechen, was mir etwas zu stark tiefenökologisch besetzt zu sein scheint. In ihrer Formulierung liegt heute eine der zentralen Aufgaben von Kritik! Guattari's späte allgemein-ökologische Wende, wie ich sie nennen möchte und die sich am klarsten in dem leider so miserabel ins Deutsche übersetzten Manifest *Les trois écologies* darstellt, die aber bei ihm natürlich schon viel länger zum Ausdruck drängt und sich in viele der späteren Texte einschreibt, scheint mir in genau diese Richtung einer neuen relationalen Ontologie zu gehen, auch wenn genau diese Zuspitzung der Frage in den 1980er Jahren sicherlich so noch nicht abzusehen war. Unter Ökologie ist hier wohl gemerkt eine «ecology without nature» zu verstehen, wie Timothy Morton es formuliert hat, will sagen eine nicht-, eine unnatürliche Ökologie, eine Ökologie nicht im Sinne der gleichnamigen biologischen Disziplin und auch nicht im Sinne ökologischen Wissens, aber auch nicht im Sinne eines ontologischen Triebes des Heilen, Unversehrten, zu Bewahrenden, von dem Derrida einmal sprach und der unter dem Titel Ökologie ubiquitär geworden ist, zur neuen Religion und Ideologie. Sondern viel grundsätzlicher: Ökologie als neue Denk- und Beschreibungsweise, als neues Bild des Denkens, das auch ein neues Bild des Seins impliziert und umgekehrt, beide radikal relational, relationistisch und anti-humanistisch. Wenn Husserls einmal sagte, in irgendeiner Einstellung und in irgendeinem Stil lebt die Menschheit immer, dann wäre die Ökologie unsere neue Einstellung und unser neuer Normalstil, der unsere Epoche charakterisiert und auch unsere Zukunft sein wird. Das müssen wir erst noch begreifen. All das ist für mich in der zeitgenössischen ästhetischen Frage und sei es als ihr Horizont impliziert.

Erich
Hörl

Jörg
Huber

15

Technoökologie
und
Ästhetik

13 – Grundsätzlich zur neokybernetischen Hypothese vgl. Erich Hörl, «Luhmann, the Non-trivial Machine and the Neocybernetic Regime of Truth», in: *Theory, Culture & Society* (forthcoming).

14 – Bernard Stiegler, «De la misère symbolique, du contrôle des affects et de la honte que cela constitue», in: ders., *De la misère symbolique. 1. L'époque hyperindustrielle*, Paris 2004, S. 17–40, hier S. 23. Stiegler's Ästhetik, auch etwa in Absetzung von Rancière's Reformulierung der ästhetisch-politischen Frage, habe ich ausführlicher behandelt in: «Wunsch und Technik. Stiegler's Genealogie des Begehrens», in: Bernard Stiegler, *Hypermaterialität und Psychomacht*, hrsg. v. Erich Hörl, Zürich 2010, S. 7–33, hier insb., S. 26–33.

Um nun ein zentrales Beispiel zu nennen: Luciana Parisi Begriff der «symbiosensation»,¹⁵ die das neue ästhetische Paradigma unter den Bedingungen unserer höchst fortgeschrittenen, auf dem sensorischen overload digitaler Atmosphären basierenden Technokultur des Empfindens herausarbeitet und es dabei auch in den Zusammenhang eines neuen kybernetischen Machtregimes stellt, fokussiert genau diese technoökologische Dimension, wie sie von jeder zeitgenössischen Ontologie einzuholen wäre, will sie nicht das gegenwärtige Zeitalter verfehlen. Und genau hier ist einer der privilegierten Orte der ästhetischen Frage heute, der vielleicht am Ende die ganze Frage als solche geschichtlich umwertet, sie auf ein ganz neues Terrain versetzt. Symbiosensation meint nach Parisi jedenfalls die gefühlte Erfahrung einer nichtsinnlichen Bezüglichkeit zwischen organischen und nicht-organischen Materien, die einen neuen Gradienten des Empfindens hinzufügt. Implementiert wird das durch «biodigitale Ökologien der Informationsab-tastung», die vor jeder sinnlichen Erfahrung und Wahrnehmung von Körpern liegen. Das lässt sich prothesentheoretisch nicht mehr einholen. Der Begriff der Symbiosensation verweist stattdessen zunächst einmal und mit Blick auf die sensorischen Umwelten zeitgenössischer bionischer Gefüge und atmosphärischer Medien auf Symbiogenesis, einen von der kürzlich verstorbenen Biologin Lynn Margulis wieder aufgegriffenen und stark gemachten evolutionstheoretischen Begriff, der im Grunde den für das neue ästhetische Paradigma Guattaris so zentralen Begriff der Heterogenese immer schon ökologisch wendet. (Auch Haraway interessiert sich in ihrem Begegnungsdenken der Arten an zentraler Stelle sehr für diesen Begriff von Margulis.)

Was wir hier im Ergebnis unter dem Titel des neuen ästhetischen Paradigmas zu diskutieren haben, das sind insgesamt also die Konturen einer neuen Ökologie (vielleicht müssen wir sagen: maschinischen Ökologie) der Verwicklungen, Verknäuelungen, Begegnungen, Begegnisse (*entanglement* von Karen Barad und *encounter* von Donna Haraway sind hier wohl die Schlüsselbegriffe), unter Einschränkungen auch einer Ökologie des Mit-Seins, das du mit Nancy erwähnt hast, jedenfalls sofern dessen Anthropozentrismus ausgetrieben wird, was in der Tat der Sinn von Nancys Rückgang auf

die Struktion und seiner Anrufung von Figuren der reinen Kopräsenz, der Anhäufung, der Koordination, Disposition, Zusammenfügung verschiedenster humaner und nicht-humaner Akteure, Kräfte, Entitäten sein könnte. Die französische Originalfassung von Nancys Text über die Struktion ist übrigens kürzlich als Teil einer Art Neokosmologie erschienen, die Nancy zusammen mit dem Astrophysiker Aurélien Barrau herausgebracht hat unter dem Titel *Dans quels mondes vivons-nous?* Auch die neue Aktualität der spekulativen Philosophie, insbesondere die Auseinandersetzung mit Whitehead — ich denke an die Arbeiten von Didier Debaïse, die schon erwähnte Luciana Parisi oder an Mark Hansens Versuch über radikale umweltliche Bedingung¹⁶ — hat hier ihren Ort: Es geht um die Neukonzeption von Erfahrung, Empfinden, Subjektivität etc. unter Bedingungen radikaler Vermitteltheit und das heisst heute weit unterhalb der Ebene menschlicher Subjekte. Das ganze spekulative Programm hat gegenwärtig eine zunehmend hochtechnologische Evidenz und umgekehrt brauchen wir heute vielleicht ein spekulatives Programm à la Whitehead, um überhaupt aus den überlieferten sinn-geschichtlichen Gemeinplätzen herauszukommen, um uns aus der traditionellen sinnkulturellen Verfassung herauszusprengen und nicht mehr weiter den Trugschlüssen unangebrachter Konkretisierungen aufzusitzen, mit denen wir der neuen Lage — vielleicht: des Seins im Medium — einfach nicht mehr gerecht werden können. Das könnte uns im Übrigen auch davor bewahren, unkritisch auf die neokybernetische Hypothese und ihre Begriffe zu vertrauen, würde uns begriffspolitischen Freiraum verschaffen. Die Aufgabe der Befragung des neuen ästhetischen bzw. ökologischen Paradigmas bestünde dann auch darin, noch die neokybernetische Hypothese kritisch zu unterlaufen und uns nicht mehr so ohne weiteres aus deren Begriffsarsenal — eben z. B. Autopoiesis, Emergenz — zu bedienen.

Wenigstens einen zweiten Punkt möchte ich noch in dieser so langen grundsätzlichen Bemerkung, die mir wichtig war, ganz kurz streifen: die Möglichkeit einer anderen Ontologie als die der Produktion. Die Frage ist zugespitzt formuliert folgende: Geht eine Ästhetik als Aktion und Wirken in der relationalen Koexistenz, eine Ästhetik des Werdens, des Entstehens,

des Hervorbringens, der Affektion, Passion, Emergenz, ja des Herausstellens, wie du sie gleichsam als Züricher Programm angedeutet hast, tatsächlich über die Produktion hinaus? Mit anderen Worten: Reicht es, den grossen Produzenten als zentralen Akteur durchzustreichen? Reicht es, nicht zu arbeiten? Oder ist dies am Ende, auch wenn es um ein Hervorbringen ginge, das noch kein Herstellen wäre, vielleicht doch der letzte Gruss des Produktionszeitalters, den eine zeitgenössische ökologische Ästhetik bzw. Onto-ästhetik zu verwinden hätte, ein letzter Gruss der so vertrauten Anthropologie der Arbeit und der Produktion? Geht es letztlich immer und unhintergebar um verschiedene Weisen des Hervorbringens, die uns jeweils die ontologischen Differenzierungen quasi diktieren? Um es mit einer Differenzierung Heideggers zu sagen, in der sich für ihn ja die Fragestellung der Ästhetik zusammenballte: Folgt auf das Herstellen und das zugehörige Vorstellen (was für Heidegger einfach das moderne Zeitalter der Produktion charakterisierte) das Schaffen? Oder geht es darum, noch jedes Hervorbringen einzuklammern, geht es eher um ein Hervorgehen, Geschehen, Ereignen? Und wäre dies dann das letzte Wort? Oder haben wir noch grundsätzlich andere Möglichkeiten der Beschreibung, jenseits jedes poetischen Paradigmas, wie gebrochen auch immer dieses sein mag? Was könnte dies sein? Oder ist das Poietische gesetzt, haben wir nur die Möglichkeit, im Poietischen zu bleiben und es geschichtlich zu variieren, aber nichts darüber hinaus? Gilt denn der ontologische Hauptsatz von Spinoza bis Marx und bis Deleuze und Guattari, wonach Sein Produktion ist, auf ewig?

EXTRA LONG SLEEVE

Gifts Royal
MEN'S COLLECTION
EXTRA LONG SLEEVE

39/40
DF 404

Gifts Royal
Super Shirt for men
100% cotton

15 – Parisi 2009, S.191ff.

16 – Vgl. Mark Hansen, «Medien des 21. Jahrhunderts, technisches Empfinden und unsere originäre Umweltbedingung», in: Erich Hörl (Hg.), *Die technologische Bedingung*, Berlin 2011, S.365–409. Hansens Text ist ein Manifest für die medientheoretische Aktualität von Whiteheads spekulativer Philosophie; Didier Debaise, *Un empirisme spéculatif. Lecture de procès et réalité de Whitehead*, Paris 2006; ders., «The Emergence of Speculative Empiricism», in: Keith Robinson (Hg.), *Deleuze, Whitehead, Bergson: Rhizomatic Connections*, Basingstoke, New York 2009, S.77–88. Für den breiteren Zusammenhang dieser Aktualität des Spekultativen sind auch die Arbeiten von Graham Harman oder Quentin Meillassoux zu nennen. Vgl. Levi Bryant, Nick Srnicek, Graham Harman (Hg.), *The speculative turn. Continental materialism and realism*, Melbourne 2011.

Jörg Huber

Ich möchte in meiner Weiterführung einige Stichworte aus deinem Text aufnehmen:

- affektiver Grund des Werdens
- die Künste verlieren sozusagen ihr Privileg
- zuallererst als ökologisches Paradigma zu begreifen
- neudenken von Affektion
- relationalistisch und anti-humanistisch
- vor jeder sinnlichen Erfahrung und Wahrnehmung – unterhalb der Ebene menschlicher Subjekte
- ein letzter Gruss der so vertrauten Anthropologie der Arbeit

Die Neubestimmung des Seins als Ontologie der Gegenwart verlangt nach einer Genealogie. Wir müssen fragen: Wie kam es dazu, dass heute ...? dass wir heute so und nicht anders ...? Von wo ist auszugehen? Aus welchem Grund? Welches sind die Voraussetzungen? Ein Fragen also nach der Herkunft des In-der-Welt-Seins – wobei es eben zu bedenken gilt, dass die Ontologie nicht das Sein im herkömmlichen Sinn meint (als Einheit), sondern das Werden von Sein – Seinsprozesse – ins Zentrum stellt. Deshalb fragen wir allgemein, wie etwas wird oder wie Werden geschieht. Und in diesem Fragen können wir eine Art Agenda einer Ästhetik erstellen, die verschiedene Eckpunkte auflistet.

1. Frage nach dem Grund / der Herkunft

Der Fokus auf das Prozessuale richtet die Aufmerksamkeit auf ein Davor, auf einen Grund, aus dem ...; auf einen Anfang; auf ein Vor... (das Vorindividuelle z.B.) oder: ein Jenseits oder ein Unterhalb von ..., ein Trans-. Man kann dieses Vorgängige das Chaos nennen oder das Ungeschiedene, das Unbewusste, der Wirkungsgrund, das Virtuelle etc. – aus dem oder von dem aus etwas her(auf)kommt (sich trennt, spaltet, zeigt, aktualisiert). Es ist ein Grund im Grundlosen, ein Anfang, der nicht zu haben ist. Um zu verstehen, dass und wie etwas wird und wir sind, muss man einen Ausgang annehmen, nicht als *point de départ* jedoch, sondern eher als zeit-räumlich gefasste Umwelt (*Ökologie!*).

2. Frage des Entstehens

Die Annahme eines Grundes im Grundlosen – im Grund, der sich entzieht –, eines Ausgangs oder eines Davors provoziert die Frage nach dem Entstehen, dem Werden, der Emergenz von *etwas*. Es ist die Frage nach einer Ereignis- oder Geschehenstheorie und damit nach den Kräften, die ein (Sich-)Ereignen bewirken. Zur Beobachtung stehen hier Prozesse, die in einem Ungestalteten, Ungeteilten Dividuationen auslösen und Ensembles, Konstellationen, Verhältnisse sich bilden lassen. Vorgänge des Schöpferischen und der Kreativität. Und damit stellt sich die Frage nach dem Verhältnis dieser Geschehenstheorie zu einer Handlungstheorie im überlieferten Sinn; die Frage nicht nur nach den nicht-menschlichen Akteuren, nach Formen der verteilten *agency*, sondern nach dem, was unter Akteuren, Aktion, Tätigkeit, Produktion, Arbeit heute zu verstehen wäre, sollte man diese Begriffe nicht ad acta legen.

3. Frage der agency

Das Problem des Spannungsfeldes, das durch die Begriffe der Arbeit und der Autopoiesis ausgelegt wird, eröffnet die Frage nach der Autorschaft und damit nach dem Subjekt, resp. hier nun nach den Prozessen der Individuation und der Subjektivierung, die nicht nur Menschen betreffen,

sondern auch Dinge und Objekte. Wobei damit nicht einfach die Aufmerksamkeit von der *Feststellung* von Entitäten (Subjekten) auf die *Produktion* von Entitäten verschoben wird, sondern sich der Blick weg von den *Entitäten* hin zu einem nicht abschliessbaren *Prozessualen* der Subjektivierung wendet; Prozesse der Bildung von Einzelnen wie Kollektiven.

4. Frage des Zeit-Raumes

Indem die Subjektivierungen stets in einem Mit-Sein erfolgen — von Menschen, Tieren, Pflanzen, Dingen, Objekten, Maschinen, Apparaten ... —, stellt sich die Frage nach der Qualität dieses Mit- als eines Zeit-Raumes: als Milieu, das du zu Recht als Ökologie bezeichnest, wobei mit diesem Begriff sehr allgemein die Umwelt gemeint ist und man könnte ergänzen: der Haushalt. Eine Umwelt, die in Hinsicht auf die gegenwärtigen technisch-medialen Bedingungen als relational gefasst werden muss: als ein Kraftfeld von Bezügen, Vektoren, Intensitäten, Kräften, Energien — von «Verwicklungen, Verknäuelungen, Begegnungen, Begegnissen ...», wie du sagst. Als ein Geflecht und Geschehen der Immanenz.

5. Fragen nach den Medien

Und last but not least gilt es dieses Fragen auf das Problem der Medien auszurichten: auf Fragen etwa, wie Maschinen und Apparate funktionieren und wirken (Dynamik der Algorithmen); was man mit dem Begriff des Körpers meint, und wie «Körper» zu denken ist, wenn er nicht nur den menschlichen Leib betrifft; welche Bedeutung der Sinnlichkeit zukommt, wenn die alles durchdringenden Affektionen, die Sensationen, nicht nur auf menschliche Individuen und interpersonale Kommunikation zu beschränken sind.

Gegenwart : Ökologie. In der Einrichtung von Lebensverhältnissen wirken — im Wechselspiel mit diskursiven Prozessen — affektive Kräfte und Energien der Sinne. Indem Ästhetik deshalb ein (oder *das?*) Paradigma ist, mit dem die Ontologie einer Gegenwart beschrieben und genealogisch zu entwickeln ist, ist Ästhetik auch als Ästhetik der Existenz und als Ethik zu verstehen. Es gilt zu beobachten und «lesen» zu lernen und zu erleben/erfahren, wie dieses Paradigma des Ästhetischen wirkt und Effekte zeitigt, und wie sich darin und in welchen Registern, Modalitäten, Regimes seine Intelligibilität *zeigt*. Wir suchen und bestimmen dabei beispielhafte Konstellationen einer Praxis, was ich oben mit dem Begriff des *Dispositivs* angezeigt habe.

Mit dem Begriff der Paradigmas gelingt es, das Verhältnis von Einzelem und Kollektivem zu beschreiben und das Analogische der Geschehen zu beleuchten (vgl. dazu Giorgio Agamben:

«Im Paradigma ist die Intelligibilität nicht vor den Phänomenen da, vielmehr befindet sie sich sozusagen «bei», oder «neben» (*pará*) den Phänomenen. Nach der aristotelischen Definition geht der paradigmatische Gestus nicht von einem Besonderen zum Ganzen oder von einem Ganzen zum Besonderen, sondern stets vom Einzelnen zum Einzelnen. Das Phänomen, sobald es im Medium seiner Erkennbarkeit präsentiert wird, zeigt das Ensemble, dessen Paradigma es ist. Darin liegt, im Hinblick auf die Phänomene, aber keine Voraussetzung (keine «Hypothese»); das Paradigma, als «nicht vorausgesetztes Prinzip», hat seinen Ort nicht in der Vergangenheit oder in der Gegenwart, sondern in deren «beispielhafter» Konstellation.»¹⁷

Etwas entsteht und zeigt sich, indem es in der Aussage hervorgebracht wird: Enunziation, *enoncé* (Foucault).

Hinsichtlich der Künste ist die Ansicht heute verbreitet, dass diese im allgemeinen Spiel des Ästhetischen aufgehen und verschwinden. Ich bin jedoch der Meinung, dass wir — gerade in Bezug auf das hier Geschilderte —, einen starken Begriff der Kunst brauchen. Kunst liefert ein Praxisfeld, auf dem und durch das die allgemeine Ästhetisierung kritisch zur Beobachtung und zur Reflexion gebracht werden kann. Und zwar nicht als ein Blick von aussen, sondern indem die künstlerischen Kräfte und Energien andere Praxiskontexte durchqueren, unterlaufen, stören und immer wieder ins Offene führen («Kunst» nicht als romantische Gegen- oder anthropologische Pathosfigur, sondern als Verfahren mit und in und als Technik. Dies eine Anmerkung im Voraus und Reaktion auf deinen nun folgenden Schluss).

Intervention 3

Erich Hörl

Mir gefällt der Gedanke, dass die Perspektive und der Ertrag unseres Austauschs in einer wenigstens vorläufigen und offenen Agenda der Ästhetik bestehen könnte, die unterwegs zu einer ontologischen Gegenwartsbeschreibung wäre und gleichzeitig zu deren Genealogie, die also mit der ontologischen Neubeschreibung der Gegenwart immer auch die Genealogie dieser Beschreibungsweise selbst, ihrer Begriffspolitik etc. mit im Blick haben würde. Eine gewaltige neue Aufgabenbeschreibung für eine zeitgenössische Ästhetik.

Hier rühren wir meiner Meinung nach an ein ganz entscheidendes Moment unseres heutigen Theoriebegriffs, das mit dem neuen ästhetischen Paradigma ganz explizit hervortritt: zu beschreiben und zugleich dieses Beschreiben selbst noch einmal in seiner ganzen Gewordenheit als solches denken zu wollen. Diese seltsame Doppelung, die uns ins Ungedachte unserer eigenen geschichtlichen Situation hineinführt und uns zeigt, wie wir möglicherweise noch in unseren avanciertesten Theorieprogrammen und Denkversuchen einem bestimmten Wahrheitsregime unterstehen, uns zeigt, dass für uns etwas radikal aufbricht, uns zur Reformulierung zwingt und uns dabei immer auch gerade in diesem Bruch, in diesem Riss, in diesem Aufbrechen irgendwie auch einen neuen Stil, neue Begriffe, ein neues Bild des Denkens, ein neues Bild des Seins etc. zuspült und aufnötigt, etwas, dem wir uns würdig zu erweisen haben, vielleicht gerade da, wo wir am wenigsten damit rechnen — eben diese in sich verschlungene Bewegung kostet mich manchmal schier den Kopf, sie affiziert den Ort des eigenen Sprechens, führt vor, dass wir mehr, als wir wahrhaben wollen, eingefaltet sind in die Immanenzebene, auf der die Begriffe eines Zeitalters zirkulieren und auf der unsere jeweiligen Begriffsschöpfungen stattfinden und in die wir uns mit unseren Begriffsschöpfungen einspeisen — eine Ebene, die von Deleuze und Guattari nicht zufällig auch Konsistenzebene genannt wird, weil es hier konsistent ist, und zwar immer auch hinter unseren Rücken, über unseren Köpfen. Und neue Konsistenzen herzustellen, darum geht es. Heute dominiert, wie ich schon angedeutet habe, die neokybernetische Hypothese in weiten Tei-

len die epochale Immanenzebene: Emergenz, Kontingenz, Rekursion (und vielleicht sogar: das Ritornell) und Wiederholung, Autopoiesis, Selbstorganisation, Netzwerk usw., all dies sind Begriffe und Figuren der neokybernetischen Rationalität, und sie sind auch Teil des kybernetischen Imaginären, das sich im Gleichschritt mit der Kybernetisierung der Lebensform und dem Durchmarsch der Technowissenschaften über uns legt und die epochale Konsistenzebene durchzieht. Die allgemeine Ökologie, von der ich vorhin sprach, mag eine Möglichkeit sein, hier zumindest eine Zeit lang ein wenig für Unruhe zu sorgen, eine neue Form der Konsistenz hervorzubringen, die den neokybernetischen Einklang stört, wenngleich auch sie selbst mindestens mit einem Bein in der Neokybernetik steht, wissens- und mediengeschichtlich tief mit der Kybernetisierung verbunden ist. Die Frage ist jetzt, wie sich die neue ästhetische Agenda nun dazu verhält?

Angewandt auf das, was du «Geschehenstheorie» genannt hast und der ja ein ganz zentraler Platz in der ästhetischen Agenda zukommt, müssen wir sogleich fragen: Wo kommt denn die zeitgenössische Ereignis- und Geschehensfaszination eigentlich genau her? Wovon wird das freigesetzt? Wovon zeugt, um es salopp zu formulieren, die gute Presse, die das Werden und das Ereignis heute haben? Warum wollen wir uns «dessen würdig erweisen, was uns zustoßt»,¹⁸ wie Deleuze es so grossartig als zentrale Losung jeder Geschehenstheorie formulierte? Woher stammt die, ja, Notwendigkeit und Verpflichtung, in Begriffen des Ereignisses und Geschehens zu denken, dem Ereignis zu antworten, es zu wollen und es zu bejahen, Söhne und Töchter des Ereignisses zu werden und nicht mehr des Werks, die Haltung, die mir zentral zu sein scheint für das, was Du, was ihr, Ästhetik der Existenz und Ästhetik als Ethik nennt? All das sind Fragen, die bislang viel zu wenig bearbeitet worden sind — sie gehören ohne Zweifel auch ganz zentral auf die ästhetische Agenda.

Ich denke, Fragen dieses Typs markieren jedenfalls im Prinzip genau den Ort der Kritik heute: eine radikale Neubeschreibung des Seins zu liefern, deren Notwendigkeit sowie die entscheidenden Angriffspunkte zu erkennen und zugleich auch von deren eigener Geschichtlichkeit und Genealogie zu zeugen oder diese jedenfalls auch mit zu befragen. Ich denke, um hier

etwas präziser zu werden, dass genau dies der kritische Ort und Einsatz eines Denkens der Medien und Techniken heute ist, dessen eminent kritische Aufgabe, und dass umgekehrt kritische Theorie heute zuerst Medien- und Techniktheorie zu sein hat, von den technisch-medialen Grundlagen herzukommen hat, von der technologischen Bedingung. Viele mögen aus guten Gründen und schon lange das Wort Kritik nicht, einer meiner Lehrer, Friedrich Kittler, hat es praktisch vollkommen verworfen, in seiner Gegenwart durfte es nicht ausgesprochen werden — doch die Zeiten ändern sich, ein gewisse antitechnische Einstellung, wie sie die Frankfurter Schule verkörpert hat und dies zum Teil bis heute noch tut, sie hat nicht mehr die Definitionsmacht darüber, was Kritik heisst. Wir müssen die Kritik heute neu ins Spiel bringen — vor allem die Medienwissenschaft muss dies tun und es als ihre Aufgabe begreifen.

Um nun noch einmal auf die Frage der Geschehenstheorie zurückzukommen: Wie gehen das Hervortreten der Ereignis- bzw. Geschehenstheorie, die affektive Wende und die technisch-mediale Entwicklung seit mindestens einem halben Jahrhundert zusammen? Ist dieses Zusammentreffen schon genau beschrieben und wissen wir, was es für uns bedeutet? Ich denke nicht. Das ist für mich eine ganz zentrale Frage, um die sich eine Agenda der Ästhetik zu kümmern oder die sie jedenfalls mitzudenken hat — sie muss ja zuallererst auch die Verwandlung verstehen, in der sich der Sinn des Ästhetischen selbst befindet und damit die Drift, in der sie ihrerseits steht! Mit dieser Frage begeben wir uns mitten in die zentralen sinngeschichtlichen Verschiebungen seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein, in deren technologische Grundlagen und schliesslich auch in die vielleicht avancierteste Theoriebildung heute, die tief in diese Verfasstheit eingeladen ist, zugleich deren Untersuchung und mächtigster Ausdruck ist. Hier hast du genau die Doppelung und den Kurzschluss von Neubeschreibung und deren eigener Genealogie. Nehmen wir in aller Kürze Brian Massumi als Beispiel, dessen begriffliche Kraft ich mehr und mehr bewundere. Massumis Ereignisdenken — ich füge rasch hinzu: sein vor kurzem erschienen Buch

18 – Gilles Deleuze, *Logik des Sinns* (1969), Frankfurt a. M. 1993, S. 187.

Semblance and Event habe ich noch nicht gelesen — schreibt sich ganz entscheidend von einer Ontologie des universalen Unfalls her, als deren zentraler Bestandteil sich bei ihm eine wahre Ökologie der Angst als affektive Grundstellung des ganzen Zeitalters abzeichnet. Angst wird nun jedenfalls in genau dem Augenblick, da der Übergang vom Primat symbolischer Medien zum Primat affektiver Medien stattfindet, also zum Primat von Medien, die zuallererst auf der Ebene der Affektmodulation operieren, zum gleichsam epochalen Affekt, in dem sich vor allem auch die neue Zentralposition des Affektiven als solche anzeigt (Luhmann sprach sogar vom «Prinzip Angst», das an die Stelle einer durchgängigen Sinngebung treten, die Stelle des fehlenden Sinns markieren würde). Genau diese grosse medientechnische Transformation wird sichtbar in Massumis Ereignisdenken, schreibt sich darin an, ohne dass er sie als solche denken würde. Und wenn bei Massumi das Ereignis zunächst der Unfall ist bzw. der zu vermeidende Unfall, die Zeitlichkeit des Ereignisses die Zeitlichkeit des Bevorstehens und Drohens ist («threat-event»), Sein prinzipiell und ursprünglich auf die Möglichkeit des Desasters verweist und Angst die Form der direkten Wahrnehmung der gegenwärtigen Möglichkeitsbedingung von Sein darstellt — all dies sind ohne Zweifel entscheidende Momente einer Ereignistheorie, der es um ein Verständnis und um eine Kritik des gegenwärtigen Zeitalters geht —, dann mündet dies schliesslich am Ende in ein ontogenetisches Denken, das noch auf Ebene des Naturzustandes, wie er unserer Epoche des Universums entspricht, genau diese Verfasstheit nachbuchstabiert. Hier habe ich grosse Schwierigkeiten, überhaupt die Position auszumachen und zu verstehen, von der her Massumi spricht, auszumachen, in welchem Masse dieses Denken der macht- und mediengeschichtlichen Situation, die sie so klar auseinanderlegt und kritisiert, immer auch entspricht.

Jean-Luc Nancy schreibt in seinem eben erschienenen Buch *L'équivalence des catastrophes*, dass der Sinn selbst katastrophisch geworden ist, dass wir einer Katastrophe des Sinns ausgesetzt sind, wir in der Aussetzung an diese Katastrophe des Sinn *sind*, diese katastrophische Aussetzung unseren Sinn ausmacht! Es geht darum, so Nancy, dem ausgesetzt zu bleiben und das zu

denken, was uns zustösst, was uns geschieht, über uns hereinbricht. Ich zitiere die Passage im Original, die die ganze Ereignisfaszination durchbrechen lässt und zugleich auch schon deren Analyse:

«Nous sommes dans l'exposition à une catastrophe du sens. Ne nous empressons pas de cacher cette exposition sous des chiffons roses, bleus, rouges ou noirs. Restons exposés et pensons ce qui nous arrive: pensons que c'est nous qui arrivons, ou qui partons.»¹⁹

Die Ereignis- und Geschehenstheorie, ihre Dringlichkeit wie ihre Notwendigkeit, sie zeigt vielleicht nichts so sehr wie genau diese unsere katastrophische Ausgesetztheit an, unsere Situation, die durch die Katastrophe als unserem Sinn und durch die Katastrophe des Sinns bestimmt ist. Das ist eines der grundlegenden Merkmale der technologischen Sinnverschiebung, mit dem wir uns zu befassen haben, ja ihr Kerngehalt: die Katastrophe des Sinns. Diese Katastrophe — sie verweist auch bei Nancy ganz klar auf eine neue ontologische Situation, wie sie bedingt ist und möglich gemacht wird durch Technologie, die im Übrigen auch laut Nancy ein ganz neues Verständnis von Technik von uns fordert. Das ist der Horizont, in dem letztlich jede zeitgenössische Ästhetik und die ästhetische Frage als solche steht. Die Leitfrage, die Nancys Text abschliesst, macht dies konkret:

«Quel assemblage pourrions-nous inventer? Comment assembler les pièces d'un monde, de divers mondes, des existences qui les traversent? Comment nous assembler, «nous», tous les étants?»²⁰

Mit dieser Frage kehren wir an den Ausgangspunkt unserer Interventionen zurück.

Lass mich abschliessend bemerken: Es ist mir tief sympathisch, dass du einen starken Begriff der Kunst forderst, auch wenn ich zugeben muss, dass ich an einem Punkt immer auch ein wenig skeptisch bin: die Vernähung der Philosophie mit der Kunst, das hat Badiou oft dargelegt, hat auch etwas Romanisches, das Votum für das *poem* war zu einem Gutteil immer auch ein Votum gegen das *mathem*, gegen die Mathematik, aber auch gegen die Wissenschaft und vor allem auch: gegen die Technik. Es muss klar sein, dass wir diese Vernähung, die so typisch ist gerade für die deutsche Philosophie

seit dem deutschen Idealismus, dass wir diese geophilosophische Vernähung in ihrer spezifischen Gestimmtheit hinter uns lassen müssen. Wenn ich mir Heidegger anschau, sagen wir: den Heidegger des Kunstwerkaufsatzes, so wird hier die Kunst angerufen, aber in Bezug auf Momente, die heute auch Sache der technischen Aktivität, auf jeden Fall nichts Gegen-technisches mehr haben: ein nicht-herstellendes, nicht-vorstellendes Hervorbringen, das der Erde näher sein mag als der Welt, das den Streit von Erde und Welt austrägt. Die Künste müssen heute ein Bündnis mit der technischen Aktivität eingehen oder sagen wir besser: auf dieses ursprüngliche Bündnis zurückkommen, es bejahen. Nur dann kann der Begriff der Kunst heute wirklich stark sein — das ist jedenfalls eine entscheidende Voraussetzung dafür. Aber lassen wir das: Es geht nicht darum, den Künsten irgendwelche Vorschriften zu machen, sondern nur darum, ihren Ort zu umkreisen, den Ort der ästhetischen Frage heute, ihren Sinn zu bestimmen, und sei es nur zu dem Zweck herauszufinden, wo wir heute stehen. ●

19 – Jean-Luc Nancy, *L'équivalence des catastrophes (Après Fukushima)*, Paris 2012, S. 20.

20 – Ebd., S. 61.

Gifts Royal
Men's Casual Wear
Product Line

39/40
DF 404

Gifts Royal
Super Shirt for men
100% cotton

Polylog über Ästhetik

Metatheorie, Eurozentrismus und zeit- genössischer Horizont

«Von nichts wimmelt unsere Zeit so sehr als von Ästhetikern. Selten wird ein junger Mensch sein Honorar für ästhetische Vorlesungen richtig erlegen, ohne dasselbe nach wenigen Monaten vom Publikum wieder einzufordern für etwas ähnliches Gedrucktes; ja manche tragen schon mit diesem jenes ab.» (Jean Paul, S. 22).

Eine etwas grobe Feststellung und pauschale Frage vorab: Ästhetik hat heute wie der Konjunktur. Weist das darauf hin, dass es sich um einen einheitlichen Begriff, ein geordnetes Territorium, eine gesicherte Kartographie handelt?

Keineswegs am gebräuchlichsten scheint die Vorstellung einer Mischung von Atmosphäre, Anmutung, Emotionalität zu sein – etwas Greifbares, Konkretes, sinnlich Wirkendes, etwas Vorhandenes. Im abendländischen Traditionsraum, zu schweigen zunächst von anderen Kulturen, gibt es unterschiedliche Gebrauchsweisen von Begriff und Sache. Das Wort ästhetisch wird benutzt, um sinnlich Atmosphärisches wiederzugeben, eine Anmutung oder etwas, das als individuell schön, zudem als gegeben erscheinen soll, ohne dass die individuelle Setzung einer Begründung oder eines Nachweises der Fähigkeit zur Verallgemeinerung bedarf. *Ästhetik* im Sinne von *Aisthētik* oder *Aisthesis* bezeichnet seit der Antike unterschiedlich aufgefasste Formen sinnlichen Erkennens, also Wahrnehmung und kognitive Repräsentation von Wahrgenommenem. Die damit verbundenen Vorgänge gehören deshalb traditionell zur Physiologie, Medizin, Philosophie oder Erkenntnispsychologie. Natürlich geht es

dabei immer auch um den Stellenwert solcher Daten und Prozesse gegenüber ontologisch Substanziellem, Allgemeinheits-, später auch Gottesbegriffen. Im 18. Jahrhundert wird das *niedrige* Vermögen als eigenständige Form des Erkennens rehabilitiert, wenn auch die damit verbundenen Probleme und Themen wie Qualia oder phänomenales Bewusstsein geistphilosophisch oder kognitionstheoretisch bis heute unaufgeheilt geblieben sind. Damals jedenfalls war man der im Barock formal verselbständigten metaphysischen Verallgemeinerungen müde. Sie waren in Dogmatismen erstarrt. Zudem hat die Philosophie damals epochal ihren lebendigen und erst recht jeden bestimmenden Bezug zur Entwicklung von Wissenschaft, Technologie, Anwendung von Wissen und Gesellschaft eingebüsst. Ästhetik wird jetzt eine Disziplin, in welcher die Ressource des Schönen behandelt und bald darauf am Wirken von Kunstwerken ausgerichtet wird. Damit wird Ästhetik zu einer Disziplin der Erörterung der moralischen Wirkung des Schönen in Gestalt von Kunstwerken. Die Kunst wiederum wird ihrerseits aus dem Zirkulationssystem des gesellschaftlich Nützlichen und Lehrreichen ausgeschieden und steht jetzt für Höheres, für universal nur noch symbolisch vermittelnde Sinn- und Sinnesan-

sprüche (vgl. Bredekamp 1993). Von hier ergibt sich erst die historisch folgenreiche und heute akzeptierte Entfaltung des Adjektivs: *ästhetisch* ist, was eine philosophisch selbstbezügliche, explizit ausweis- und beschreibbare Wahrnehmung der Wahrnehmung am schönen Gegenstand für sich selber deutlich werden lässt. *Ästhetik* im Unterschied zur *Aisthētik* ist also philosophisch kategoriales Nachdenken über den Status der schönen Dinge und die Modalitäten ihrer ästhetischen Wirkung auf ein Subjekt, d. h. eine praktische Disziplin von imaginierter Selbstthematisierung eben zum Zweck der identitätssichernden Formung solchen *Subjekts*. Es gibt aber noch wesentliche andere Konzeptionen, die das Problem gerade im 20. Jahrhundert grundsätzlich anzugehen versuchen: Ästhetik als Theorie der Differenz (vgl. Brock 1977 und 1986), die alle Setzungen menschlicher mentaler Artefakte, also Mentefakte, Theoreme, Modelle in Wissenschaften und lebensweltlichem Denken, prozessualen Figurationen aller Art, erfasst und in Bezug setzt auf notwendigerweise im Hintergrund steuerungsmächtige Annahmen, die in der Regel selber nicht explizit thematisiert werden, sondern prozessual wirksam sind im Sinne eines Unbewussten der Symbolik und der Kultur (vgl. Sperber 1975, Leroi-Gourhan 1980). Das scheint mir grundsätzlich der interessanteste Gebrauch zu sein (vgl. Reck 1991). Dagegen verstrickt sich regelmässig jede Erneuerung einer philosophischen Behauptung des Ästhetischen in die Kritik oder Legitimation der Figur der Künste, d. h. einer hochstufigen, kulturstrategisch normativierenden Aussonderung elitäristisch konzipierter Werte, deren ästhetische und moralische Valenz sich nur in strikter Abgrenzung von einem Alltäglichen und Gewöhnlichen definieren lassen.

Und wie steht es mit aussereuropäischen Auffassungen – tragen sie etwas zur Anreicherung der Phänomene oder gar Lösung des Problems bei?

Phänomenreichtum ist jedenfalls ein gutes Stichwort. Die Frage ist nur, ob die Phänomene im Hinblick auf dieselben Kriterien und Kategorien aussagekräftig sind, dies auch sein sollen oder eben nicht. Hier bin ich skeptisch und bleibe das zunehmend.

Das Problem beginnt bei der Übersetzung oder Wiedergabe der Begriffe, ihrer Denotate und ihrer Referenten. Natürlich gibt es jederzeit zahlreiche Bezugspunkte zum eurozentrischen Ästhetikdiskurs in anderen zivilisatorischen und kulturellen Konzepten (vgl. Reck 2007). Unvermeidlicherweise handelt es sich hierbei zunächst durchgängig um Analogiebildungen, denen immer etwas Willkürliches anhaftet. Versuchen wir es demnach mit einigen solcher Analogien.

Der hinduistischen Skeptik gegen das Sensorische als einer puren Illusion entspricht ein Konzept der Verkörperung, das allerdings keine Sphäre von Schönheit oder Kunst abgegrenzt oder ausgesondert hat. Die Demonstration der göttlichen Attribute und der Auffassungen vom Verhältnis des Numinosen zum humanoiden Eros, wie sie in skulptierten Tempelfriesen zum Ausdruck kommen, verweisen direkt auf die religiösen Aspekte und haben mit der autonomen Sphäre eines Ästhetischen nichts gemein. *Rasa* als hinduistischer Ausdruck für kontemplative Abstraktion kann man zwar komparatistisch als ein ästhetisches Äquivalent der sich selbst vergewissernden Rückbezüglichkeit des empfindenden Subjekts auf die lebendigen Akte seines Empfindens verstehen, aber dieser Rückbezug ist hier nicht kategorial-reflexiv, sondern vollzieht sich in Verkörperungsformen des Emotionalen, also direkt, inkorporativ und nicht repräsentierend. Die dramaturgische Erörterung der verschiedenen *Rasas*, als da sind Bezugnahmen auf Gefühle des Tragischen, Schrecklichen, Hässlichen, Schönen, Erfreulichen, Vergnüglichen, Erotischen und so weiter, bilden Attribute eines Erlebens aus, das nicht in poetisch formulierte Formen einer spezifischen Ausgestaltung mündet, wie dies in der Tradition eines Aristoteles' zwingend geworden ist. Noch im aktuellen *Bollywood-Film* sind deshalb eine *wilde* Summierung und willkürlich anmutende Hybridisierung der aristotelisch getrennten Gattungen und Affektreinigungstechniken kennzeichnend. Und letztlich führt jede ästhetische Erfahrung eines *Rasas* auf die Verkörperung früherer Existenz, also das Dogma der Seelenwanderung und des *Kharma* zurück. Konfuzianische Betrachtungen zu einer Ästhetik des Genusses sind dort eingebunden in politische und moralische Regeln, auch solche

der Erziehung. Sie sind am ehesten der platonischen Trinität der unverbrüchlichen Einheit des Schönen, Guten und Wahren/Tugendhaften vergleichbar. Und teilen eine gewisse Skepsis gegen die selbstgenügsame Begründung des ästhetischen Scheins als einer ontologisch unterlegenen oder irreführenden, zuweilen gar Missbildungen und illegitime Devianzen befördernden Sphäre. Harmonikale Deutungen des kosmischen Empfindens, die Analogie von Musik und politischer Ordnung und dergleichen finden sich in westlichen Traditionen ebenfalls, gehören aber zur vor-modernen oder einer vorkritischen Ästhetik. Gerade an der Komparatistik eines durch solche Analogiebildung nahegelegten Gemeinsamen erweist sich, wie singular die Baumgartensche Konstruktion als ein Systemzwang der abendländischen Philosophie in einer spezifischen Epoche der Mentalitätsentwicklung doch gewesen ist, was zahlreiche Kommentatoren, am frühesten G. F. Meier (1757), später beispielsweise besonders deutlich A. Baumler (1923), akzentuiert haben.

Ein Systemzwang entfaltet sich auf einem über lange Zeit sich entwickelnden Hintergrund. Es geht dann nicht nur um die Empirie eines jeweiligen Terrains oder Gebiets, um Entdeckungen, Erschliessungen und Neubewertungen von Phänomenen, sondern eben auch um eine mögliche Modifikation des gesamten Systems, das sich zunehmend in einer Krise befindet, sich zumindest kritisch empfindet. Wie kann man sich diese Problemlage im 18. Jahrhundert vergegenwärtigen?

Baumgarten ging es nicht um eine transkulturelle Empirie, sondern um die Markierung eines entscheidenden Wandels im europäischen Selbstbewusstsein. Die Aufwertung der Künste vollzieht sich darin immer im Gegenzug gegen eine deutlich artikulierte, klare philosophische Wahrheit, der die Praktiken der Künste nicht zu genügen vermögen. Rationale, auf deutliche, distinkte Erkenntnis gegründete Wissenschaft bildet das Paradigma weniger einer Ästhetik als vielmehr einer Anästhetik, die sich als tatsächliche Anästhetisierung gegen sinnliche Verführung und Irrtumszauber seit dem Theater des bösen Gottes bei Descartes zu bewähren hatte. Kunst liegt der Philosophie aus deren

Sicht deshalb nicht nur fern, sondern steht ihr entgegen. Eben das markiert das Drama der eurozentrischen Ästhetik als einer spezifischen Begründung des Kognitiven, das kognitiv gar nicht mehr erkannt werden kann: Da, wo die Natur als ganze unausgesprochen, ungesagt und ungedeutet bleibt und bleiben muss, soll Subjektivität es übernehmen, sie im Empfinden und Fühlen gegenwärtig zu halten.

Also eine durch und durch metaphysische Verpflichtung künstlerischer Prozesse: Kunst an der Stelle und als Platzhalterin eines Metaphysischen erweist sich, einmal mehr, als ein ästhetiktheoretisch motiviertes Argument...

Dichtung und bildende Künste bringen dieses Ungesagte nach eigenem Formdenken zum Ausdruck, als Äquivalent und Platzhalter. Nicht aber das Wirkliche erscheint hier, sondern ein relativistisches Äquivalent, das *an der Stelle eines Wahren* steht und damit ein Uneigentliches, Vorläufiges, Ungenügendes bleibt, auch wenn man ihm diverse Reize abgewinnen kann. Da nützt es auch nichts, wenn man versucht, an der Kunst eine Systematik zu exemplifizieren, die dem Apriori der Logik als Erkenntnisform wahrer Philosophie genügen können soll. Ästhetik als ein Pendant zur philosophischen Logik instrumentalisiert unvermeidlicherweise die Künste zu diesem Zweck. In genau solch abstrahierender Weise hat sie Hegel dann in eine Wissenschaft von den Ausdrucksformen des Geistigen aufgenommen: Wahrhafte Kunst muss dann durchgängig zur ästhetischen Kunst werden, weil sie dem Systemzwang der Philosophie anders nicht genügen kann. Zwar erweisen sich die Künste durch die Bewegung der lebendigen Metapher und die Poetik der Polysemien (vgl. Ricœur 1986) als besonders geeignete Kandidaten für das Studium aller differenziellen Verschiebung in der Sphäre des Symbolischen, aber nicht, weil sie als Platzhalter von *Schönheit* philosophische Aufgaben eines Systems zu bewältigen hätten, das seit langem mit der doppelten Ontologie einer wahren gegen eine falsche, scheinhafte und *uneigentliche* Wirklichkeit (vgl. Rosset 1976 und 1977) operiert. Am Problem dieser abendländischen und eurozentrischen Konstruktion einer veritablen Wirklichkeitsverachtung

ändert gerade die Aufwertung spezifischer Gegenstände zur hohen Sphäre der schönen Künste nichts.

Kehren wir nach der Schilderung dieses Dramas der europäischen als einer unvermeidlich eurozentrischen Ästhetik wieder zu den komparatistischen Analogien zu anderen Kulturen zurück...

Bei Lao-Tse bleibt die Betrachtungsweise gegenüber einer Rehabilitierung der abgewerteten Sinne durch Auszeichnung einer Sphäre von Kunst ausserordentlich skeptisch. Er bedarf gar nicht solcher Aufwertung und die Auszeichnung der Kunst erschiene ihm als gefährlicher Trug. Lao-Tse verdammt alle Kunst als Täuschung, ja gar Abstumpfung der Sinne. Bildende Kunst führe zum Erblinden des Auges wie Musik zum Abstumpfen des Gehörsinns. Jede Philosophie der Schönheit in dieser Tradition bezieht sich strikt auf hermetisches Wissen von Eingeweihten über Künste, aber nicht über epistemische Ästhetiktheorie. Die Initiierung ist das entscheidende, die poetische Form der Sentenzen und Epigramme beruft sich auf dieses Gebot der Verschlüsselung, gerade nicht auf einen allgemein zugänglichen oder verfügbaren Sinn. Nicht nur seine Gedichte, sondern erst recht auch die Sentenzen, Maximen, politischen Lehrsätze eines Mao-Tse-Tung leben, auch wenn sie sich auf einen Kampf gegen das Schöne einschwören, primär von der unerschütterlichen puritanischen und elliptischen Tradition der Epigrammatik des Zen-Buddhismus in Nachfolge Lao-Tses.

Eigentliche akademisch formalisierte Kanoniken sind, ebenfalls ohne jeglichen Bezug auf ein überflüssiges ästhetiktheoretisches Problem, in der japanischen Tradition ausgebildet worden. Hier dient der Kunstgenuss nicht einer Bewährung philosophischer Erkenntnistheorien, sondern der akademischen Ritualisierung und Dogmatisierung der Kunstpraxen innerhalb der evident starken und verbindlichen japanischen Zivilisation. Es geht gänzlich um die Konformität der Regeln für die Praktik der literarischen Formen inklusive des literarischen Kommentars. Noch heute sind die mittelalterlichen Vers- und Kompositionsformen, sind Metrik und Rhythmik der Bilder nicht nur gültig, sondern werden in nahezu unverän-

derter begrifflicher Weise (sowohl für die Gestalt wie die Strukturen) erörtert. Die Aktualisierungen erhalten, wenn sie sich an der grossen Form bewähren, gelegentlich den Status anerkannter Neologismen. Aber das gesamte ästhetische Phänomen gehört zur zivilisatorisch etablierten Sphäre der Künste und bedarf keiner, schon gar nicht einer epistemologischen oder auch nur quasi-erkenntnistheoretischen philosophischen Begründung oder Aufwertung. So ist es in Japan immer noch massgebend, die literarischen Debatten beispielsweise auf die über Jahrhunderte anhaltende Kommentierung des Werks *Genji monogatari* der höfischen Autorin Murasaki Shikibu zu beziehen — ein in Europa undenkbares ästhetisches Phänomen. No- und Puppentheater wie Haiku-Techniken beziehen sich ebenfalls auf diese Tradition. Man mag nicht einmal formulieren, dass die Tradition lebendig blieb, weil man nicht in *früher* und *jetzt* unterschied. Das quasi absolute Meisterwerk ist *immer* gegenwärtig und zeitgenössisch. Insofern gilt, was gilt, aber nicht, weil es eine *besonders starke* oder *lebendige* Tradition wäre. Solche Vorstellungen bezeugen ebenfalls, diesmal in biologistischer Manier, den Systemzwang europäischer Geschichtsphilosophie, wie sie die Rangfolge der Künste im Durchlauf durch ihre Historisierung, Geographien und selektive Territorien als Inkorporation von Zeitgeistern bezeugte. Das ist dem gesamten Konzept der japanischen Zivilisation und der unverbrüchlichen Faktur der Kunstpraktiken sowie ihrer ästhetischen Wirkung im ritualisierten aristokratischen Genuss vollkommen fremd. Vergleichbar würde das universalisierte kognitive Problem erst durch Säkularisation sowohl der Kunstpraxen, der Theorie des Geschmacks, vor allem aber einer Philosophie, die sich auf die Selbstkritik ihrer Erkenntnismittel und Kategoriensysteme, also das durch und durch kritische Geschäft einer relativistischen Aufklärung, bezöge.

Es gibt also spezifische Voraussetzungen dafür, dass Künste mitsamt ihren poetischen und poetologischen Ansprüchen auf Innovation, Abweichung, Originalität ausgerichtet und rituelle Verpflichtungen der Kunst auf findungsreichen freien Ausdruck umgestellt werden. Kulturelle Modelle, die auf Konstanz und Unverän-

Gifts Royal
Super Shirt for men
100% cotton

39/40
DF 404

derlichkeit akademisch perfekt eingehaltener Ausdruckcodes, Stile und Beschränkungen am Repertoire ausgerichtet werden, bilden eine eigene Ästhetiktheorie aus, die nur innerhalb des jeweiligen kulturellen Rahmens angemessen beschrieben, bewertet, anerkannt werden, also Bedeutung erlangen kann?

Nur Ästhetiken nach der erfolgreichen Durchführung einer Binnen-Säkularisation und radikalen Substanz- und Ontologiekritik, zudem unter Vorgaben einer cartesianischen Täuschungstheorie, wären vergleichbar in ihrem Theorieproblem. Man muss sich nur verdeutlichen, wie massgeblich die kunsttheoretischen Erörterungen der Kunstformen in den Schriften von Zeami Motokiyo (1363–1443) geblieben sind, wie aktuell und als unmittelbar zeitgenössisch empfunden, um zu verstehen, was es bedeutete, wenn die aktuelle europäische Produktion von Poesien und Poetologie sich stetig nicht nur an den Leistungen von Petrarca, Dante und Boccaccio zu messen, sondern wie selbstverständlich deren Poetologie in metrischen und rhythmischen Formen, Versmass, Aufbau und Abfolge, Dramaturgie und Handhabung von Höhepunkten zu berücksichtigen hätte. Dies würde in absolut dogmatischer Weise gelten als nicht zu verletzende Vorgaben. Säkularisation bedeutet demgegenüber Öffnung der Erwartungshorizonte auf alles Nicht- und Noch-Nicht-Denkbares unter Bereitschaft einer Verletzung genau dieser dogmatischen Bestände und Traditionen. In Japan dagegen sind die von Motokiyo entwickelten, der Kunst zugeschriebenen Werte immer noch orientierend: Der Wert der Kunst gründet in *yugen* (Geheimnis und Tiefe), der Künstler habe die Regeln von *Soo* zu beachten, nach denen jedes Objekt, jede Geste, jeder Ausdruck dem theoretischen Regelkontext zu entsprechen vermag. Natürlich steht die gesamte Palette der Affektwirkung und rhetorischen Ausbildung von Einwirkungen offen, aber sie spielt sich immer innerhalb der virtuos bewerteten Regeln der Kunstfertigkeit eines Autors ab, der sich nicht durch Originalität in vordergründiger Weise, sondern alleine durch Einhalten der Normen auf höchstem Niveau auszeichnen kann. Es ist die Konformierung, nicht die Originalität, welche über den Status der Kunst-

werte entscheidet. Erst wenn ein Meister als Meister gewertet ist, kann er die höchste Stufe einnehmen und eine den Kennern als unverwechselbar erscheinende Handschrift mit den medialen Regeln der Gattungs-Kunst-Ästhetik verbinden, sie in diese einweben.

Es gäbe zwar — wenig erstaunlich — ein universales Interesse an Kunst, aber nur vermittelt einiger formaler Analogien, nicht als Ausdruck einer stofflich kohärenten universalen Ästhetik im Sinne einer theoretisch (formal wie inhaltlich) die Bezüge klärenden transkulturellen Kunsttheorie?

So scheint es mir jedenfalls. Die Divergenzen sind zu stark. Japanische und chinesische, also seit langem massgeblich zivilisatorische Konzepte der Theorie des Schönen oder der Wirkweisen im Gebrauch der Künste zeigen, dass es sich hier um unproblematische kanonische Auffassungen und Handhabungen von den Voraussetzungen, Ausbildungen und Pflichten der Künste handelt, die man sinnvollerweise nicht in den Kontext des selbstverursachten und spezifischen abendländischen Problems einer nachträglichen Korrektur der Abwertung von sinnlichem Erkennen stellen sollte. Wenig verblüffend nämlich erweist sich, dass die Traditionen sowohl akademisch wie gesamtkulturell unproblematisch sind und sich noch je interne Avantgarde-Äquivalente auf die Konstanten einer gerade nicht historisierbaren, sondern mythisch autorisierten, also kollektiv verbindlichen, in reversiblen Zeitformen (oder auch: in stiller, träger Zeitenthobenheit) artikulierbaren Kunstauffassung beziehen. Tradition und Konfirmierung sind hierin stets wichtiger als die Demonstration ästhetischer Brechungen zum Zwecke des Vorführens individueller Singularität und Eigenwilligkeit. Dafür stehen in den jeweiligen Konzepten zahlreiche äusserst differenzierte Begriffe und Konzepte zur Verfügung, metrische Formen, unhintergebar verbindliche Kompositionsregeln, atmosphärische Differenzierungen in der Auffassung eines naturfähigen Landschaftsbildes etc. (zur fernöstlichen Bildauffassung vgl. Reck 2007, S.107–117). Die kulturell massgeblichen Rezeptionsformen entsprechen dem. Es wird klar: In Zivilisationen, in denen die Aufgaben unter dem Gesichtspunkt der Konstanzsicherung for-

muliert werden, gibt es keinen Bedarf an ästhetiktheoretischer Diskursivierung oder ästhetischer Innovation. Das belegt auch die Tatsache, dass die bildenden Künste (zwei- und dreidimensional), aber auch die Schrift und die Herstellung von Gebrauchsgegenständen beispielsweise in der chinesischen Zivilisation auf einem Modul-System beruhen, das keine Abwandlungen zulässt und doch eine Variation von Typen und Stereotypen zulässt, die nicht nur nicht vermieden werden, sondern die geradezu erwünscht und gesucht sind (vgl. Ledderose 2000; Reck 2007, S. 438–459). Ähnlich verhält es sich in archaisch-mythischen Kulturen wie beispielsweise derjenigen der Aborigines (vgl. Reck 2007, S. 9–11, 360–369). Die uns geläufige Vorstellung, dass Menschen sich reflexiv auf Wirkungen von etwas beziehen, das sie selber als Geschaffenes (zuweilen auch Gewordenes) vergegenständlicht haben, ist haltlos oder erschiene, wenn behauptet, als absurd, gegenstandslos, jedenfalls als uninteressant und unwichtig, verfehlt.

Es ist also keineswegs evident, dass explikative Ästhetik einen Fortschritt markiert, beispielsweise im Hinblick auf eine aktualisierte, lebendig vollzogene Wahrnehmung anstelle der auf rituelle Kohärenz und nicht-wahrnehmungs- oder momentbezogene Kontinuität gegründeten Künste. Die Vorstellung, dass Menschen über eine spezifische Kreativität verfügen, ist in solcher Kultur nicht nur nicht selbstverständlich gegeben, sondern findet schlicht keinen Ort. Für afrikanische Kulturen hat Edmund Leach plausibel gezeigt (vgl. Leach 1967), dass die Wertschätzung künstlerischer Leistungen differenziert existiert und die Stilvielfalt grösser, ja gerade individualistischer zu werten ist als im europäischen Kulturraum, ganz gegenläufig zur Selbstauffassung vom abendländischen schöpferischen Individuum (vgl. Blumenberg 1981). Es gibt also Formen und Strukturen des Umgangs mit Kunst, die im Lebensvollzug differenziert verfestigt sind, ohne dass man sie auf irgendeinen gewandelten Diskurs des Ästhetischen beziehen müsste. Man landet also immer wieder beim abendländischen Problem einer intern und normativ hergestellten Divergenz eines substanziellen gegenüber einem stofflich als äusserlich, episodisch, undeutlich und nicht korrekt kategorial bezeichneten und abgewerteten Erkennen

oder auch *Gestimmt-Sein*. Dieses generelle Problem des Ästhetischen ist ein abendländisches Privileg — was man nicht in einen Vorzug oder eine Überlegenheit umdeuten sollte. Eine nochmals andere Variante stellt die russische Kulturphilosophie dar, die auf einer Anlehnung an westeuropäische Modernisierungsprozesse beruht, sich aber dennoch nicht diesen gemäss artikuliert. In ihrer Ästhetik spielt das Modell der Nachahmung eine ganz andere Rolle als im Westen, obwohl intensive wie exzessive Nachahmung durchgängig den Modus einer Selbstbehauptung russischer Originarität hinter den importierten europäischen Kulissen ausmacht und bestimmt (vgl. Ingold 2009).

Das epistemische Modell der Ästhetik ist also ein unvermeidlicherweise eurozentristisches Modell?

Ja. Denn *Ästhetik* ist nicht einfach eine Disziplin oder gar ein Territorium. Die epistemische Aufwertung nicht generalisierbarer oder restlos formalisierbarer *einfacherer* oder *niedrigerer* Erkenntnisvermögen setzt deren Divergenz zu der eigentlichen Episteme voraus. Eben diese Divergenz bedingt die Ausformung einer Disziplin oder eines Organons *Ästhetik*. Ihm eignet ein Defizit oder Mangel. Und zwar in grundlegender, begründender sowie auch struktureller Hinsicht. Mit der Notwendigkeit, *Ästhetik* als Horizont theoretischer Begründung der sensuellen Erkenntnisprozesse innerhalb wie an der Grenze und sogar stetig und zugleich ausserhalb einer *eigentlichen Philosophie* anzusiedeln, *ist* unvermeidlicherweise ein europäisches Modell exklusiv gegründet. Von *Eurozentrismus* zu sprechen, ist deshalb und insofern irreführend, weil nur die europäische Philosophie den systemischen Charakter eines ästhetischen Modells zur Korrektur einer unzeitgemäss gewordenen philosophischen Argumentation erzwungen hat. Wo es keine Peripherie oder andere Sphären gibt, gibt es, genau besehen, auch kein Zentrum, nur ein abgeschlossenes Territorium. Man sollte also den Mangel des Ästhetischen nicht nach aussen verlegen, um Aufschlüsse über ein vermeintlich beliebig erweiterbares und mit Diversem zu bereicherndes Gebiet zu erhalten, sondern nach innen, um die Aporie einer Methode kritisch zu

erfassen. Dieser Eurozentrismus sollte in keiner Gestalt, auch nicht einer revidierten, exportiert werden.

Eine Zivilisation, in welcher unter *Ästhetik* problemlos eine Methodologie, Praktik, Heuristik und Theorie der Künste, also normative Grundierung, Anleitung, Sortierung und Bewertung herausragend gewichteter Kunstpraktiken verstanden wird, ist stets ein unproblematischer Bestandteil aller innerhalb solcher zivilisatorischer Auffassungen zirkulierenden Erkenntnismotive und epistemischen Modelle. Eben deshalb sollte man sich von einer Remedur eurozentrischer Perspektiven aus solchen Quellen und in solcher Hinsicht nicht verführen lassen. Da komparatistisch verallgemeinerte Ästhetik nicht in sich eurozentrisch verfasst ist, sondern deren Grundcharakter (als Gerüst, Theorie, Modell, Systemteil) aus einer von Wissenschaft abgespaltenen Reflexionsdisziplin namens *Philosophie* und ihrer sensuellen Deprivation hervorging, bezeichnet und bestimmt die Korrektur der sensuellen Abwertung unter Anleitung von als *schön* bewerteten, offen normativen Kunstpraxen aus dem 18. Jahrhundert notwendig auch das Fundament eines von nun an in sich divergenten philosophischen Systems. Man sollte wenigstens diesbezüglich die radikalen Kunstavantgarden der klassischen Moderne ernst nehmen, deren utopische Sehnsucht eine Entbindung der hermetischen Gehalte des Universalen aus den restringierenden Formen musealisierter, lebensferner Künste bewirken, das Leben aus den erstarrten und eingezäunten Formen des Symbolischen und seiner Kontrolle heraussprengen soll.

Der Kampf der jeweils neuen gegen eine alte Kunst geht einher mit der Emphase, die neue Kunst stehe dem Leben näher und widme sich vorbehaltlos diesem, weshalb sie die Einsperrung der Vitalität in das Museum vehement bekämpfen müsse. Der Museumshass ist also eine Figur der Selbstlegitimierung in einem spezifisch säkularen Kulturkampf mit den Mitteln der Kunst?

Der Mechanismus der Kunstskepsis durch Kunst ist der utopischen Suggestion einer Lebensbefreiung durch Kunst geschuldet und nicht einfach der typischen, später zur geradezu ritualisierten Dialektik von ret-

tender Musealisierung und immer wieder radikal ansetzender Kunstverweigerung und Museumszerstörung, wie sie aktuell noch die Kunstfeindlichkeit eines Rancière prägt, der der Ästhetik die Zuteilung von Formen der Kunst vorbehalten und dieser zwingende Grenzen der Ausdruckslegitimation vorschreiben möchte. Die Kehrseite der Museumszerstörung ist die Kontrolle und Bevormundung der Künste. Exakt dieser verschreibt Rancière sich programmatisch. Ich bringe als Beleg nur ein Zitat bei: «Man muss in die Kunst die religiösen Verbote hineinlegen, indem man das Verbot, den Gott der Juden darzustellen, in die Unmöglichkeit verwandelt, die Auslöschung des jüdischen Volkes darzustellen.» (Rancière 2008, S. 145) Rancière benutzt Ästhetik als dogmatische Metatheorie der Künste — so setzt sich das Elend politischer Philosophie als Entmündigung der Ästhetiktheorie fort. Meine Auffassung von metatheoretischer Ästhetik bezieht sich dagegen auf die notwendige intrinsische Kritik und Selbstrelativierung aller Mentefakte, also das, was Ernst Cassirer *symbolische Formen* nennt. Diese reichen von den Wissenschaften über die Künste zu Religion und Philosophie, erschöpfen sich aber keineswegs nur und auch nicht in erster Linie in den Künsten.

Dieser begründenden Divergenz des Ästhetischen in diesem selbst, aber auch den Ausdrucksformen der Künste, hilft keine kulturelle Komparatistik ab. Erst die Beanspruchung einer Ausweitung der eurozentrischen Ästhetik wäre also ein, diesmal allerdings gravierender Beleg einer gewalttätigen, zumindest wirkmächtigen eurozentrischen Perspektive. Die kulturelle Multiplizität von ausserhalb Europas leitend gewordenen Ästhetikmodellen als solche muss gar nicht auf die eurozentrische Perspektive bezogen werden. Die Kritik am *Eurozentrismus* hat etwas überaus selbstgefälliges.

Also kann man die gegenwärtige hedonistische Phase der ästhetischen Selbstkorrektur und eines stetig unerbittlich verfolgten Selbstentwurfs nicht nur als kulturellen Zwang zur absoluten Selbstverwirklichung und damit als letztes inhaltliches Ziel einer freiheitlichen, zumindest negativ freien Kultur sehen, sondern auch als unvermeidliches Symptom des spezifischen abendländischen Ästhetikdiskurses?

Es drückt sich hier erneut und wiederholt das Problem der Ästhetik als Reparatur eines defizienten philosophischen Systems im Europa von der klassischen Aufklärung bis heute aus und kehrt auch im Zeitalter globalisierter Erlebnisversprechen und Ereignis-Inszenierungen wieder. Es droht hier die Vorherrschaft einer Legitimationsstruktur, der alle Ästhetiken und Kulturen im Sinne selbstbezogener formaler Devalorisierung von ästhetischen Referenzen unterworfen werden. Es geht hierbei im Wortsinne um nichts mehr ausserhalb dessen, was im Ereignis als Ressource selbstgenügsam verzehrt, benutzt und ausgereizt wird. Dass dies die Kolonialisierung externer Werke mitsamt Negierung ihrer lebendigen, meist eben nicht ästhetisch, sondern rituell gefügten Kontexte wiederholt, die schon für die Künste der klassischen Moderne typisch ist, macht die Sache natürlich nicht besser, sondern recht eigentlich ausweglos. Mit einer Vervollständigung von ästhetischen Konzepten durch postulierten Einbezug besonders asiatischer, aber auch ozeanischer, afrikanischer, südamerikanischer, präkolumbianischer und anderer Bewertungskonzepte von Künsten, also explizierten oder impliziten Ästhetiken (vgl. Genette 1994 und 1997), ist hier aber nichts gewonnen. Dieser Einbezug blieb schon im 18. Jahrhundert mit seinen vitalen Interessen an aussereuropäischer Symbolik und besonders asiatischer Poesie episodisch.

Es gibt also, auch wenn so etwas meistens gut klingt, gar keine universalistische Perspektive. Die suggerierte Weltphilosophie der Aufklärung markiert eine kulturtypische Rationalität und ist zugleich ein Surrogat für gescheiterte kulturelle Komparatistik, damals wie heute. Die Auffassung, es könne gelingen und sei deshalb geboten, den eurozentrischen Universalismus durch Beiziehen inhaltlicher Differenzen aus ganz anderen Positionen zu ergänzen, zu modifizieren oder gar zu kurieren, beruht auf einem Denkfehler. Es geht gar nicht um Inhalte, sondern um den Status eines Modells in einem umfassenden und zugleich determinativen (also keine Alternativen ohne weiteres zulassenden) epistemologischen System. Wenn dieses System *Ästhetik* als Form kompensatorischer Aufwertung ansonsten abgewerteter (oder zumindest misstrauisch betrachteter) sinnlicher *Denkformen*

erzwingt, dann eröffnet sich damit keinerlei einfache Modifikation durch Betrachtung blosser Inhalte, sondern setzt eine dogmatische Form unverändert als massgebenden Inhalt durch. Divergente andere Formen würden hierin und demnach annektiert, ohne dass das Begründungsproblem verändert würde. Man würde also, wenn man nur ästhetische Gehalte multiplizierte, ohne den Status der Bezüge zwischen Sinnlichkeit und Denken, Kunst und Wissenschaft beispielsweise zu ändern, die instrumentelle Gängelung der Kunst als *sinnliches Scheinen der Idee* und Ausdruck von Kognition in Gestalt von Stofflichem schlicht exportieren und in den alternativen Modellen von Ästhetik gleichbleibend mit unveränderten Zwängen einer identischen Systemarchitektur implantieren. Man würde also die Krankheit ausbreiten, statt sie zu bekämpfen.

Es gibt also auch keine kohärente Theorie der Atmosphären oder der in einem angeborenen Gemeinsinn angelegten ästhetischen Werte?

Wenn man die regelmässig ausbrechenden Debatten und kulturellen Konflikte um die selektiven Wertigkeiten von schönen und nicht schönen, hohen und nicht-hohen Künsten betrachtet, muss man sagen: offenbar nicht. Das hat aber für unseren Zusammenhang eine besondere und intrikate Pointe: Wenn es nämlich kein wirklich in diversen Kulturen identisch formulierbares oder fassbares universalistisches Problem gibt (weder in der Empirie noch im Systembau noch in der Handhabung von *dichten* Kategorien), dann gibt es auch keine eurozentrische Problematik, die über die sich selber disqualifizierende Behauptung einer ebensolchen hinausginge. Die Debatte liegt also schief und führt in die Irre. Das Problem ist zugleich banal wie gravierend. Die konstitutive Herausforderung blieb unbeantwortet und scheiterte. Dieses Scheitern, und nicht einfach ein Mangel, ist, was dann zur *Ästhetik* werden konnte in einem spezifischen Zusammenhang, der auch erklärt, weshalb der Ästhetikdiskurs kaum je mit den wirklich internen poetischen Prinzipien der Kunstproduktion verbunden war, sondern in diese normativ intervenierte. Trotz der späteren gelungenen Bemühungen eines Aufschlusses der



Gifts Royal
Super Shirt for men
100% cotton

Ästhetiktheorie durch die theoretisch wirksam werdende Erfahrung der radikalen Insistenz des hermetischen Kunstwerks, beispielsweise bei Adorno, Jauss, Imdahl und Szondi, blieb der Einbezug ein äusserliches Postulat. Betrachtet man die wesentlich leitenden Prinzipien der Poetologie in Wort- und Bildsprache seit Goethe, Blake, Piranesi und der europäischen Romantik, so haben die Erfahrungen diverser Kulturen den Poeten immer viel näher gestanden als dies eine europäische Systemphilosophie nahelegt, was dann auch prompt zu den Blindheiten der bornierten, geradezu stolz und entschieden eurozentrisch sich stellenden Ästhetik Hegels führte. Dass aber europa-diverse Kulturen, insbesondere die arabische, persische, nordindische, japanische und chinesische dem europäischen Kunstempfinden, der poetischen Produktion der Künstler und *devianter* Kulturphilosophen wie zum Beispiel dem *Polymathen* Athanasius Kircher und vielen anderen herausragenden Künstler- und idiosynkratischen Forscherfiguren vertraut waren und nahestanden, ist sehr gut belegt. Ebenso deutlich aber ist, dass der Einbezug immer wieder ausgegrenzt bleibt. Am Mythologen Max Müller könnte das dann gegen Ende des 19. Jahrhunderts in für die Ästhetikdebatte besonders aufschlussreicher Weise erörtert werden (vgl. Müller 2001).

Ist das also so zu verstehen, dass Alternativen gegen die systemische Instrumentalisierung des Ästhetischen immer auch eine kritische Sicht auf die eurozentrische Gratifikation des Kunsterlebens als einer kontrollierten kompensatorischen Evidenz des sinnlichen Erkennens bedeuten, man also durch die Kritik sich durcharbeiten und sich nicht einfach sammelnd anderen Ansätzen zuwenden kann?

Solch dekonstruktive Arbeit scheint unvermeidlich. Nehmen wir ein weiteres, diesmal nach Afrika als dem unerlösten Kontinent menschheitsgeschichtlicher, damit antikolonialistischer Utopie weisendes Beispiel. Es geht darin um eine Kontrastfolie zur pseudoevidenten Prädominanz des weissen Gesichts, das sich als universale Figur setzt und doch nur theophanatisch christliches Antlitz ist. Die kulturell verblendete Figurationsvorlage des leeren weissen Antlitzes mit zwei dunklen

Augenöffnungen findet sich nicht nur in den üblichen rassistischen Stereotypen, sondern auch in einer Metaphorisierung philosophischer Zuschreibung und Stilisierung, die als ganz unstatthaft, ja geradezu als undenkbar und unmöglich erscheint — und doch existiert in Gestalt einer Behauptung in Deleuze/Guattari *Tausend Plateaus*, das arche- und prototypische, ganz und gar universale, das vorprägende Antlitz sei ein Gesicht, das sich ursprünglich modelliere als eine weisse Wand mit schwarzen Löchern. Es erscheint dieses Motiv bei den beiden dekonstruktiven Philosophen keineswegs interkulturell reflektiert oder rhizomatisch ausgeweitet, sondern klassisch, ja ganz und gar christologisch eingeschränkt. Just dieses Modell behaupten Deleuze und Guattari als universales Antlitz. Die Figur zweier schwarzer Löcher auf einem weissen Grund für den Prototypen von Gesicht schlechthin — katexochen — zu halten, zumal mit christologisch inkorporierter, also katholischer Evidenzbehauptung, ist nun in der Tat ein europäischer Ethnozentismus erster Güte (ich verdanke den Hinweis auf dieses koloniale Motiv bei Deleuze / Guattari einem Vortrag von Michaela Ott am Doktorandenkolloquium der KHM Köln vom 2. Februar 2012 unter dem Titel *Bild-Werden. Zu philosophischen Theorien der Sichtbarmachung*). Nun lässt sich solche Fixierung zurecht in vielerlei Hinsicht kritisieren. Sie gehört zum kolonialen und kolonialistisch etablierten Inventar des weissen Mannes. Erstaunlich bleibt eben deshalb, dass zwei sich der dekonstruktiven Zerlegung just solcher philosophisch unreflektierter Prämissen verschreibende Denker eine solch blinde, ja primitive Suggestion pflegen. Das ist mehr als nur betrüblich und durchaus geeignet, den nominalistischen Zauber dieser Begriffsjongleure auch sonst, also generell, einer grundlegenden Skepsis, testenden Unglaubwürdigkeit zu unterwerfen. Alternative Beispiele liessen sich dagegen und gegen Solches viele beibringen. Es kann aber den Hinweisen auf nicht-weisse Modelle nicht um ein Plädoyer für Pluralität und multiple Perspektiven, also Anreicherung des Ästhetikdiskurses mittels Variationen gehen. Die Kritik hat im Zeitalter der entfalteten Telekommunikationsmaschinen ein anderes Profil. Dass ausgerechnet der damals kaum rezipierte, da als politi-

scher Radikalinski abgestempelte Jean-Luc Godard in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre eine praktische mediale Arbeit realisiert hat, die auch in der publizierten fotografischen Ikonographie ganz andere als die ewig gleichen weissen Gesichter im Umgang mit Bildmaschinen zeigt, die Frage der diskursiven Herrschaft und damit auch die des poetologisch souveränen Subjekts anders stellt, soll hier wenigstens erwähnt werden. Jean-Luc Godard hat 1979 mit *Sonimage* und anderen Produzenten für die Regierung in Mosambik eine Medienarbeit geleistet unter dem Titel *La naissance (de l'image) d'une nation*. Die Anspielung an Griffith ist bezeichnend, aber auch tauglich zur Markierung der Differenz, ging es doch nicht um einen durch einen Autor zu realisierenden Film von mythischer Kraft, sondern um die Anverwandlung der bildproduzierenden Apparatur durch ein stellvertretendes, technisch konstruierendes Kollektiv an der Stelle der bisher ideologisch mythisierten vor-technischen Nationalstaatlichkeit. Angestrebt war nicht die Herstellung von Kunst, sondern ihre Nutzung als Verfahren, als Methode und Praktik, um ein Lernen als Frage nach Autonomie einzurichten, Medien als Mittel, Autonomie auch als Form der Interaktivität, der durchbrochenen, unterbrochenen, suspendierten und zunehmend liquidierten Zustimmung zu Unterdrückungsformen evidenter und subtiler, grober wie unsichtbarer Art lesbar zu machen. Diese Medienarbeit existiert — zumindest für die Kreise der Cineasten — bis jetzt nur in einer wunderbaren Dokumentation in Standbildern und Dokumentarfotos im Heft 300 der *Cahiers du Cinéma*. Stellt man daraus signifikante Bildfolgen zusammen (vgl. Reck 1987), so wird die emanzipative Handhabung der Medien lesbar, zum Beispiel an der kommunikativ-befreienden Wirkung des Lachens, als zerstreute Konzentration, Aneignung des Apparates in lebendiger Beziehung zwischen Medien und Machern. In *La naissance (de l'image) d'une nation* vollzieht sich die Arbeit des Kollektivs unterhalb jeglichen Zwangs zur Vergegenständlichung der lebendigen Praxis in einem erstarrten Produkt. Innerhalb eines durch die neue Praktik geschaffenen auratischen, konkreten Raumes markiert und ist die Präsenz der Apparaturen immer auch Ausdruck konzentrierender Beiläu-

figkeit der sie benutzenden Menschen. Entsprechend gibt es hier nicht nur viele lachende, sondern vor allem lachende schwarze Gesichter, weisse Augen auf einer schwarzen Hintergrundfläche, also das Inverse zur katholischen Apodiktik bei Deleuze / Guattari.

Depravierende und allseitig instrumentelle Inanspruchnahmen des Ästhetischen sind heute prägend. Man muss sich vergegenwärtigen, dass Ästhetik seit geraumer Zeit als eine Art Menschenrecht zur willkürlichen, grenzenlosen und beliebigen Umgestaltung seiner Selbst, als und zum Bild über Krankenkassen als sozialstaatlich gratifizierte Leistung eines hedonistisch entgrenzten Individualismus abgerechnet werden kann. Ästhetik verkommt also zur Schönheitschirurgie. Anders gesagt: Die Entwicklung geht von der Sinnklammer der Kunst zum musealen Freizeitpark. Ästhetik nach dem Verbrauch der Durchlauferhitzer von Kunstutopien zerfällt zum Ereignis, das dann, eben wegen der Entwertung, immer wieder zum numinosen und quasisakralen Datum überhöht wird.

Die Rückgewinnung einer kognitiv neutralisierten und ausgegrenzten Empirie wird als Kunst dem epistemischen System reimplantiert. Kunstphilosophie ist also das Opfer, das der empirielose Gedanke der kognitionsimmunen Sensualität darbringt — es handelt sich bei solchen Dingen um ein durch und durch *abgekartetes* Spiel. Und in der Tat markiert die Verfügbarkeit der ästhetischen Selbstbehauptung von allem und jedem den entscheidenden Horizont zeitgenössischer Verschiebung in der Landschaft dieses Begriffs. Das spiegelt sich auch in wenigen der jüngeren theoretischen Versuche, nicht mehr an Adornos Vorgaben zu einer philosophischen Theorie der Künste und ihren Herausforderungen an einen am Rätsel interessierten Menschen anzuknüpfen, sondern eine nachrevolutionäre Verklärung der verschwundenen politischen Resistenz mit Mitteln des Empfindens zu betreiben. Die ästhetische Selbstmodellierung der plastischen Chirurgie macht ja auf ihre Weise ebenfalls die modernistische Utopie gegenstandslos, nämlich im Konkreten greifbar als strategisch erreichbares Ziel. Der Weg, die Tendenz von der kritischen Kunst zum

je privat enthusiastischen Ereignis ist also durchaus von allgemeiner Aussagekraft und nicht nur episodisch. Wo in philosophischer Entschiedenheit als Engagement die Bereitschaft leitend war, Kunst zu erkennen nach den im Inneren des Kunstwerks wirkenden logischen Formationsbedingungen (vgl. Szondi 1975), so entwirft sich nun die plastische Selbstmodellierung als Alltagstechnik. Das Gewöhnliche des Ästhetischen ist das, was nicht zum Unbehagen *in*, sondern *an* der Ästhetik führen müsste. Die Radikalität der Beteiligung an der Dialektik der Entfremdung, die zum vorbehaltlosen Sich-Einlassen auf das Kunstwerk bei einem Adorno führte, ergab sich aber gerade nicht aus dem *Willen zur Kunst*, der heute medial und alltagskulturell als Selbstsetzungssuggestion beobachtbar ist. Der Anspruch des Werks, nicht die Absicht des Künstlers oder akademisch erlernbare, dogmatisch bewertende, strikte verbindlich vorgegebene Regeln sind hierin entscheidend. Genau darin handelt es sich um ein dogmatisches europäisches Modell der ästhetischen Differenz, wohingegen der Pan-Ästhetizismus der Selbststilisierung ein Kollateralphänomen globalisierter Selbstdarstellungs-Apparaturen und telekommunikativer Zwangsformierungen darstellt. Dennoch ist nun schon wieder postulativ an die utopische Differenzleistung dieses eurozentrischen Ästhetikmodells, wenigstens für unsere Breitengrade, zu erinnern. Denn wenn nicht die Intention des Künstlers, sondern seine Fähigkeit, sich auf die intrinsische Autonomie des werdenden Werkes vorbehaltlos einzulassen, entscheidend ist, dann wirkt alle Kunst, die auf erlernbaren Konventionen beruht, als ein hinter Innovationsgeboten des hermetischen Werks zurückbleibende, gegebenenfalls virtuose, einer spezifischen Zivilisation typisch zugehörnde *blosse* Verfahrens-Technik. Damit verfielen alle Kunst als angewandte Technik aber zugleich dem Verdikt, den intrikaten Selbstsetzungen des überwältigenden Schönen nicht genügen zu können. Es handelte sich dann nur um eine soziale Praktik, einen valorisierenden Code, die Handhabung selektiv zugeteilter und beherrschbarer *titres de culture* (vgl. Bourdieu 1970 und 1982), also Selbstsetzung, -sicherung und -schutz einer spezifischen Herrschaftselite. Kunst wäre dann illustrative Sozialpraktik.

Kann man eine Theorie der Ästhetik als Zeitdiagnose konzipieren?

Es bedarf dazu wohl eines stetigen Rückgriffs auf einen nicht-historiographischen, sondern intensiven Begriff von Zeitlichkeit als je Gegenwärtigkeit, Präsenz und Aktualität. Also lässt sich sagen: Es geht, wenn man unter Zeitgenossenschaft das romantische Selbstempfinden einer mythisch interessierten, aber rückhaltlosen Weltkunst versteht, um ein Experiment ins Offene, strikt a-moralisch und kontra-tabuisierend ausgerichtet — was natürlich wiederum ein spezifisch europäisches Modell ist. Es geht in solch ästhetischem Gezwungensein immer auch um Rückgewinnung der Empirie als philosophische Substitution des internen philosophischen Mangels, um ein Durchbrechen einer starren Ontologie von Wirklichkeitsverachtung (vgl. Rosset 1994). Das macht die Empirie mit der sensuellen Multiplizität nicht kognitiv selektionierbarer Erfahrungen im System seit Baumgartens Entwurf aus. Und erklärt den historischen Siegeszug dieses Denkmodells. Kunstphilosophie wirkt darin als das Opfer, das der Gedanke den Sinnen darbringt, ein Stück polytheistischer Polymorphie zulassend, wie sie der Polytheismus der Einbildungskraft und der Poesie aus der Sicht der jungen Freunde Schelling, Hölderlin und Hegel im sogenannten ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus von 1797 zum Ausdruck bringt. Heute geschieht aber Konträres: Eine theorie-defiziente Empirie wird mit dem Argument des ästhetischen Regimes und einer ja schon vom Prinzip her niemals abweisbaren Vielfalt erneut diszipliniert und soll in spezifischer Hinsicht theoretisiert werden als Rest, Hinterlassenschaft und Erbe der verwaisten und vertriebenen praktischen radikalen Vernunft. Ästhetische Theorie wird zum Platzhalter für ein immunisiertes und depraviertes revolutionäres Subjekt, dessen Subjektivität annektiert worden ist, ohne dass sie im System der Künste noch kompensatorisch zum Ausdruck kommen könnte.

Was wären Aufgaben einer ästhetischen Theorie heute?

Ein Stichwort bündelt mancherlei: Modellkritik. Das bedingt, wie jede radikal

skeptische Haltung, eine nominalistische Position. Von Realien eines allgemein Gegebenen mag man hier nicht ausgehen. Dennoch: Zwischen Realismus und radikalem Nominalismus wird den Schwankungen eines notwendig ästhetischen, also unsicheren Wissens am ehesten gerecht, was Wolfgang Stegmüller einen platonisch abgefederten Universalismus nennt. Es handelt sich hierbei um das Bekenntnis zur stetigen Affizierung des Denkens mit mythischer Materialität und hybrider Stofflichkeit (vgl. Stegmüller 1965). Ein weiterer Hinweis, der sich für jede Metatheorie der Ästhetik als nützlich erweisen wird. Der Linguist und Semiotiker Algirdas J. Greimas erklärt in komplexen Modellen, wie Handlungsstränge durch Einführung neuer Aktanten sowie mittels Attributmodellierungen, durch die auch andernorts bekannte Verformung, Verdichtung und Verschiebung verändert werden können (vgl. Greimas 1970). Aspektualisierung und Attributverschiebung ermöglichen eine formale Metatheorie, in welcher das ästhetische Argument als ein Setzen von Theoremen, inhaltliche Differenz, niemals gelingende Identität von Entwurf und Theorie verstanden werden kann.

Wie lässt sich die Perspektive einer ästhetischen Theorie aus Sicht der Kunst formulieren? Lassen sich beispielsweise Dissidenz und Obsession nicht nur als Werte im Kunstsystem, sondern als ästhetische Begriffe auszeichnen?

Nicht in allgemeiner Hinsicht. Ästhetik ist nicht immer und vorrangig als transgredierende poetische Praktik zu verstehen, auch wenn man mit guten Gründen just einem solchen Konzept der Kunst grösstes Interesse entgegenbringen mag. Begriff und Feld der Ästhetik liefern, so mein Vorschlag, keine inhaltlichen Kriterien für eine kulturelle Komparatistik im *Univers des formes*, zu deutsch *Universum der Kunst*, wie das typisch modernistische, universal-anthologisch angelegte Unternehmen von André Malraux — immer unter strikten Vorherrschaftsansprüchen der europäischen Museums- und Zivilisationsmaschine — seit den 1950er Jahren in geradezu vermessener und nicht nur anspruchsvoller Weise genannt wurde (vgl. Cerisier 2000). Ästhetisch bedeutsa-

me Differenz ist also stets in, durch und als Geschichte der Künste in jeweiliger zivilisatorischer und kultureller, rituell-religiöser und apparativ-technischer Hinsicht zu studieren. Die inhaltlichen Differenzen, der Reichtum des Stofflichen entspringt stets den Praktiken, danach ihrem sozialen und zirkulierenden Gebrauch, also der Diversität. Mir scheint es nicht reizvoll, diesen Reichtum unter ein einheitliches theoretisches Konzept namens *Ästhetik* zu subsumieren. Umgekehrt sind epochen- und kulturtypische Bildordnungen und Ausdrucksformen nicht in hinreichend vielen Situationen und Fällen ästhetiktheoretisch generalisierbar (vgl. Francastel 1951, 1965 und 1967). Die formalen Eigenheiten einer metatheoretischen Situierung des Ästhetischen, also Modellkritik, würde ich anderen Domänen, vorrangig sprachtheoretischen Argumenten entleihen. So macht beispielsweise Hjelmslev deutlich, dass es in jeder symbolischen Gestalt, bei jedem *Ausdruck* stets um ein aspektuales Zusammentreffen diverser ausdrucks- und inhaltsbezogener Aspekte geht. Hjelmslev hat für die immer vom Substanziellen abweichenden Mischungen einen Begriff von Ausdrucksform entwickelt, welcher Ausdruck und Inhalt, die bei de Saussure noch getrennten *signifiant* und *signifié*, vereinheitlichen kann (vgl. Hjelmslev 1968 und 1974). Hjelmslev kombiniert die traditionelle Opposition zwischen Bezeichnendem / Ausdruck und Bezeichnetem / Inhalt zugleich mit der Entgegensetzung von Substanz und Form. Es entsteht so ein konzeptuelles Begriffsquadrat: Inhaltssubstanz, Inhaltsform, Ausdruckssubstanz, Ausdrucksform. Inhaltssubstanziell sind beispielsweise noch nicht strukturierte Bewusstseinsinhalte, kollektive Mentalitäten, das allgemeine Denken, auf das sich Kunst immer, wenn auch auf spezifische Weise, bezieht. Inhaltsformen gehen aus einem Prozess der Gestaltgebung von Inhaltssubstanzen hervor. Sie sind jedoch noch nicht unbedingt als Sprache oder schon auf der Ebene eines Mediums artikuliert. Das leistet erst die Sphäre des Ausdrucks. Ausdruckssubstanziell sind alle Dispositive, welche Botschaften wahrnehmbar machen. Das wäre also das Feld des Ästhetischen. Ausdrucksformen modellieren Ausdruckssubstanzen zu Elementen, Repertoires, sprachlichen oder medialen Codes. Das

leisten die Künste, also die Praxen des Poetischen und Poetologischen. Allegorie und Metapher etwa gehören zur Sphäre der Inhaltsformen, die Materialität der Kommunikation, das Verhältnis von menschlichem Körper und Medientechnologien zum Ausdruck. Die intensive Verbindung von Gestaltgebung (Inhaltsform) und Dispositiven (Ausdruckssubstanz) ist die eigentliche Sphäre einer historisch argumentierenden Ästhetik. Und zwar nicht nur im Hinblick auf die Künste, sondern, wie in diesem Modell angelegt, im Hinblick auf jedes Mentefakt, jedes theoretische Modell. Gerade wissenschaftliche Diskursivierung und Theorien sind Gegenstand der ästhetischen Metatheorie als einer Kritik der Setzungen und der Relativierung von Anspruchsformen. ●

Literatur / Referenzen

Hans Blumenberg, «<Nachahmung der Natur>. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen», in: ders., *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart 1981, S. 55–103.

Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt a. M. 1970.

Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a. M. 1982.

Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinelnglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993.

Bazon Brock, *Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten*, Köln 1977.

Bazon Brock, *Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Die Gottsucherbande. Schriften 1978–1986*, Köln 1986.

Alban Cerisier, «L'Univers des formes (1955–1997). Livres d'art et pratiques éditoriales», in: *Bibliothèque de l'École des chartes, (études réunies par Annie Charon, Isabelle Diu et Elisabeth Parinet)*, Bd. 158 première livraison, Paris, Genève 2000, S. 247–271.

Pierre Francastel, *Peinture et Société*, Paris 1951.

Pierre Francastel, *La Réalité Figurative*, Paris 1965.

Pierre Francastel, *La Figure et le Lieu. L'Ordre Visuel du Quattrocento*, Paris 1967.

Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art, tome 1: Immanence et transcendance*, Paris 1994.

Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art, tome 2: La relation esthétique*, Paris 1997.

Algirdas Julien Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris 1970.

Louis Hjelmslev, *Die Sprache. Eine Einführung*, Darmstadt 1968.

Louis Hjelmslev, *Aufsätze zur Sprachwissenschaft*, Stuttgart 1974.

Felix Philipp Ingold, *Die Faszination des Fremden. Eine andere Kulturgeschichte Russlands*, München 2009.

Edmund R. Leach, «Ästhetik», in: **Raymond Firth u.a.**, *Institutionen in primitiven Gesellschaften*, Frankfurt a. M. 1967.

Lothar Ledderose, *Ten Thousand Things. Module and Mass Production in Chinese Art. The W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1998 (The National Gallery of Art, Washington D. C., Bollingen Series XXXV: 46)*, Princeton NJ 2000.

André Leroi-Gourhan, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt a. M. 1980.

Friedrich Max Müller, *Ausgewählte Werke*, 13 Bände, Leipzig 1872–99, Reprint Hildesheim (Olms) 2001.

Jean Paul, «Vorschule der Ästhetik. Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule. Vorrede zur ersten Ausgabe von 1804», in: *Jean Paul. Werke*, Bd. V, München 1963.

Jacques Rancière, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien überarb. 2. Aufl. 2008.

Paul Ricœur, *Die lebendige Metapher*, München 1986.

Hans Ulrich Reck, «Wahrnehmen, aber nicht für wahr halten. Der Wunsch nach zerstückelten Körpern: Die Krise der Weltbilder», in: *Kunstnachrichten* 6/87, Zürich 1987, S. 162–171.

Hans Ulrich Reck, *Grenzziehungen. Ästhetiken in aktuellen Kulturtheorien*, Würzburg 1991.

Hans Ulrich Reck, *Index Kreativität*, Köln 2007.

Clément Rosset, *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*, Paris 1976.

Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, Paris 1977.

Clément Rosset, *Das Prinzip Grausamkeit*, Berlin 1994.

Dan Sperber, *Über Symbolik*, Frankfurt a. M. 1975.

Wolfgang Stegmüller, *Glauben, Wissen und Erkennen. Das Universalienproblem einst und jetzt*, Darmstadt 1965.

Peter Szondi, *Einführung in die literarische Hermeneutik*, Studienausgabe der Vorlesungen Bd. 5, Frankfurt a. M. 1975.



34

Abb. 1
Francis Bacon, Study after Velázquez
(Studie nach Velázquez), 1950. Öl auf
Leinwand, 198×137.2 cm. The Estate of
Francis Bacon, London.

Kunst als Einfangen von Kräften

Das Einfangen von Kräften

Die Kunst ist in der Philosophie von Gilles Deleuze eine treibende Kraft: Seit dem Erscheinen eines ersten Aufsatzes über Marcel Proust im Jahr 1964 beschäftigt sich Deleuze mit der Literatur und interessiert sich später — einem Werdegang folgend, der von der Sprache zur Materie der Perzeption verläuft — auch für die nicht-diskursiven Künste, die Malerei und das Kino. Die Definition der Kunst als Symptomatologie von Affekten, als Einfangen von Kräften und schliesslich als Bild korrespondiert mit dieser Bewegung. Das Einfangen von Kräften, das zunächst im Hinblick auf die Literatur entwickelt und später mit *Francis Bacon — Logik der Sensation* auf die Analyse der Malerei übertragen wurde, legt eine Gemeinschaft der Künste frei, die die Literatur und die nicht-diskursiven Künste miteinander verbindet. Es lässt sogar darauf schliessen, dass der künstlerische Effekt, mitsamt der Literatur, nicht auf seine sprachliche Dimension reduziert werden kann, sondern eine Semiotik des Effekts fordert, die sich nicht auf das Diskursive zurückführen lässt: eine wahre Logik der Sensation, eine Semiotik der Affekte. Diese Ausweitung der Philosophie der Kunst wird in den achtziger Jahren mit *Francis Bacon* als Einfangen von Kräften seine Formulierung finden und im *Bewegungs-Bild* sowie

im *Zeit-Bild*¹, den beiden dem Kino gewidmeten Büchern, als Bild bezeichnet werden. Nachdem sich Deleuze auf die Erfahrung der Kunst gestützt hat, um mit der Philosophie sein «Bild des Denkens»² umzugestalten, ebnet er jetzt der Kunst einen neuen Weg, der auf eine vollständige Neugestaltung der Theorien von Bild und Zeichen hinausläuft. In Anknüpfung an Henri Bergson und *Materie und Gedächtnis* begreift Deleuze das Bild nicht als Kopie, als geistige Doublette, sondern als einen Modus der Materie, einen Komplex von realen Kräften in Bewegung. Der Effekt der Kunst muss auf dieser ausschliesslich positiven Ebene verstanden werden: «Jedenfalls repräsentiert ein Bild keine vorgebliche Realität, es ist für sich selbst seine ganze Realität.»³ Die Kunst — alles andere als eine kulturelle Fiktion oder ein anthropologisches Kriterium — erhält bei Deleuze die Konsistenz und Unschuld eines Subjektivierungseffekts, der die Affekte in der Materie erzittern lässt.

Das Einfangen von Kräften, das Deleuze in *Francis Bacon* als Definition der Künste systematisiert, wird zunächst — von *Proust und die Zeichen* 1964 bis hin zu *Differenz und Wiederholung* 1968 — im Hinblick auf den literarischen Effekt entwickelt. Es bietet eine Erklärung dafür an, wie — Deleuze zufolge — die Kunst die Philosophie verändert. Das Denken taucht unter der eruptiven Gewalt des Zeichens auf. Dieses Einbrechen begreift Deleuze mit Friedrich Nietzsche und Gilbert Simondon als eine Physik der Intensität, als eine Semiotik der Kraft, was es, wie dies Nietzsche wollte, ermöglicht, den Künstler zum Arzt der Zivilisation zu machen. Die Kunst übernimmt dabei als Symptomatologie eine klinische und kritische Funktion. Der Künstler entwirft die Karte, mittels derer die Kräfteverhältnisse, die eine Gesellschaft durchziehen, erkannt werden können und unterzieht diese einer Bewertung; das heisst, er bestimmt die Verfasstheiten jener Vermögen, auf die die Kräfte antworten. Seine Theorie der Individuation als intensive Modulierung ermöglicht es Simondon, den künstlerischen Effekt auf der Ebene von Kräften zu denken, und nicht mehr auf der Ebene von diskursiven Bedeutungen allein; die abstrakte Gegenüberstellung von Materialien und Formen wird so ersetzt durch eine intensive Beziehung von Materialien und Kräften.

Von der signifikanten Form zur realen Kraft

Die Kunst ist real; sie zeitigt reale Effekte im Bereich der Kräfte und nicht in dem der Formen. Daraus folgt eine sehr originelle Verlagerung des Bruchs zwischen dem Imaginären und dem Realem: das Imaginäre wird nicht länger als eine mentale Fiktion verstanden und die Kunst nicht mehr als ein Zeitvertreib der Kultur. Während die im Hinblick

Anne Sauvagnargues

35

Kunst als Einfangen von Kräften

1 – Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Die Logik der Sensation*, München 1994, Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a. M. 1997a, Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a. M. 1997b.

2 – Gilles Deleuze, *Proust und die Zeichen*, Berlin 1993.

3 – G. Deleuze, «Portrait des Philosophen als Zuschauer», in: *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995*, hrsg. v. David Lapoujade, Frankfurt a. M. 2005, S. 202–209, hier S. 204.

auf die Literatur formulierte Kritik der Interpretation auf der nicht-literarischen Dimension jener Künste beharrt, die zunächst nicht oder nicht ausschliesslich durch das Medium der Sprache verlaufen, betont Deleuze stets den realen Aspekt des Imaginären: die Bilder müssen wörtlich und nicht bezeichnend verstanden werden. Es geht darum, das von ihnen hervorgebrachte Denken freizusetzen, und zwar durch Extraktion und nicht durch Abstraktion. Das Imaginäre ist nicht unreal, sondern hat mit der Ununterscheidbarkeit von Realem und Irrealem zu tun, eine Ununterscheidbarkeit, die mit dem Begriff des Einfangens umrissen werden kann. «Alle Bilder sind wörtlich und müssen wörtlich genommen werden.»⁴ Das Denken lässt sich folglich nicht von den Bildern absondern, die es heraufbeschwören und stimulieren; aber sie geben ihm nicht seine Bedeutung im Sinne eines abstrakten Inhalts, den sie repräsentieren würden. Hier ertönt ein Schlachtruf für die nicht-diskursiven Künste, die nicht zur unnötigen Wiederholung oder Dekonstruktion von Formen gezwungen sind und auch nicht unter das Signifikantenregime fallen. Nicht dass es ihnen deswegen an Intelligibilität oder Denken mangelte, aber sie können nicht auf eine Bedeutung und weniger noch auf eine diskursive Bedeutung reduziert werden. Das Einfangen von Kräften und das Bild vergegenwärtigen das Denken auf der Ebene der Sensation. Die Kunst operiert nicht in einem eingeschränkten, subjektiven und mentalen Bereich. Sie lässt sich nicht auf ein symbolisches System reduzieren und ist auch kein Appell an das Imaginäre, das Phantasma oder den Traum; vielmehr produziert sie tatsächlich Bilder, die zu denken geben. «Es gibt keine abstrakten Gedanken, die sich unterschiedslos in diesem oder jenem Bild verwirklichen würden, sondern lediglich konkrete Gedanken, die nur durch diese Bilder und ihre Mittel existieren.»⁵ Hier wird eine Definition von Erfolg in der Kunst deutlich: «Ein Bild ist nur soviel wert wie die Gedanken, die es hervorbringt.»⁶

1981 widmet Deleuze den nicht-diskursiven Künsten schliesslich ein ganzes Buch und taucht in das Werk von Francis Bacon ein. Hatte er sich zuvor in zahlreichen Analysen sowie in einigen Artikeln mit Malerei und Musik beschäftigt, so ist dies seine erste direkte Konfrontation mit einem ganzen pikturalen Oeuvre sowie sein erster Versuch an jener Semiotik des Werks, die er zuvor in Bezug auf die Literatur zur Anwendung gebracht hat. Das Problem einer solchen Semiotik von Kräften besteht darin, das System von Bildern und Zeichen unabhängig von der Sprache im Allgemeinen zu denken, ohne dabei die Kräftekomplexe auf signifikante Begriffe zu reduzieren. Das ist die ganze Schwierigkeit einer Analyse der Malerei, die das Werk nicht durch eine Beschreibung duplizieren und auch nicht dem Geschwätz oder der angewandten Metaphysik verfallen will. Wie eine plastische Masse fassen? Wie erklären, was uns die aus einer nicht-sprachlichen Materie geformten, die a-signifikanten und a-syntaktischen Bilder der Malerei zu denken geben? Die Malerei

dringt in unser Auge ein und «errichtet [...] vor uns die Realität eines Körpers, Linien und Farben.»⁷ Doch das Bild ist keine Aussage und verlangt, wenn wir der Unterscheidung von Deleuze folgen, eine Semiotik und keine Semantik; das heisst, eine Theorie nicht-diskursiver Zeichen, die sich nicht mit der Vervielfältigung von Rhetoriken der Signifikation oder mit der Nachahmung von linguistischen Vorgehensweisen zufrieden gibt. Die Semiotik definiert sich zudem unabhängig von der Sprache im Allgemeinen als System von Bildern und Zeichen. Darin liegt die Schwierigkeit einer Analyse der nicht-diskursiven Künste: Man muss diskursivieren, was nicht Teil des Diskursiven ist, und dieser noch nicht-sprachlichen Zeichenmaterie das Denken auf eine Weise entlocken, dass es nicht amorph bleibt und sowohl semiotisch wie auch ästhetisch und pragmatisch wohlgeformt ist. Die dreifache Bestimmung des Zeichens als ein nicht auf die Sprache reduzierbares, sinnliches Zeichen, das Effekte produziert, lässt jene Logik der Sensation möglich werden, die Deleuze mit Bacon ins Auge fasst. Sie ist eine Antwort auf die 1969 vollendete *Logik des Sinns*, die sie zugleich verlagert. Im Übergang vom Sinn zur Sensation gelangt man von einem Regime des Werks, das noch um die signifikante, mentale Sphäre kreist, zu einer Logik der Sensation, einer wahrhaft programmatischen Definition der Ästhetik als Logik des Sinnlichen. Deshalb ist die Kinoanalyse so entscheidend, wenn es darum geht, die Definition der Kunst als Einfangen von Kräften zu komplettieren: denn mit dem Bild wird die Kraft zum Affekt.

Klinisches Einfangen, kritisches Einfangen

Bacon interessiert Deleuze wegen der Gewalt seiner Malerei, eine Gewalt, die nicht nur dem Repräsentierten anhaftet — Sensationslust —, sondern sich in der plastischen Arbeit von pikturalen Materien, Linien und Farben konzentriert: «Bacon [unterscheidet] zwei Gewalten [...], die des Schauspiels und die der Sensation, und sagt, dass man auf die eine zugunsten der anderen verzichten müsse [...]».⁸ Diese Gewalt der Sensation verfolgt Deleuze seit seiner ersten Studie über Proust im Jahr 1964 als Kriterium der Schöpfung und als Neuheit, die auf sublimale Weise als Gewalt und Sehen erscheint, als Schock für das Denken, als *matter of fact*. Dieser Modus des — zugleich unerwarteten und erschütternden — Eindringens ist eine erste Verständigung über das Einfangen von Kräften, das eine Definition der pragmatischen und ästhetischen Gemeinschaft der Künste verspricht.

Wie verschieden ihre Modi auch sein mögen, alle Künste fangen Kräfte ein: diese begeisternde und positive Bestimmung verändert den Status und die Analyse der Künste grundlegend. Wie verschieden sie auch sein mögen, die Künste antworten auf ein gemeinsames Problem. Eine solche Definition nimmt keinen Einfluss auf die Singularität der Künste und Werke, da ein Problem Lösungen erfährt, je nachdem, wie es gestellt ist. Und dieses Problem hat mit Kräften und nicht mit Formen zu tun.

«Denn es gibt eine Gemeinschaft der Künste, ein gemeinsames Problem. In der Kunst und in der Malerei wie in der Musik geht es nicht um Reproduktion oder Erfindung von Formen, sondern um das Einfangen von Kräften.»⁹

4 – Deleuze 2005, S. 203.

5 – Gilles Deleuze, ««Kino 1, Premiere», in: Deleuze 2005, S. 199–201, hier S. 199.

6 – Ebd., S. 200.

7 – Deleuze 1994, S. 36.

8 – Ebd., S. 41.

9 – Ebd., S. 39.

10 – Gilles Deleuze, «Sacher-Masoch und der Masochismus» in: Leopold von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz. Mit einer Studie von Gilles Deleuze*, Frankfurt a. M. 1980, S. 163–281; vgl. ausserdem: Gilles Deleuze, «Zola und der Riss», Anhang zu: ders., *Logik des Sinns*, Frankfurt a. M. 1993.

11 – Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialoge*, Frankfurt a. M. 1980, S. 14.

12 – Dieser Text wurde wiederaufgenommen in: Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1993.

Über die Bejahung dessen, dass das Problem der Kunst nicht in der aktiven Produktion von Formen besteht, sondern mit dem passiven Einfangen von Kräften zu tun hat, sondert Deleuze zwei Positionen gleichzeitig ab; man glaubt oft, diese seien antagonistisch und trügen zur Klärung der Frage der Künste bei, die sich der Nachahmung der Natur und der figurativen Repräsentation entweder untergeordnet oder davon befreit haben. Das immanente und bescheidene Einfangen tritt an die Stelle der Erfindung oder der Reproduktion von Formen: Es geht nicht um eine Reproduktion der existierenden Formen der Kunstgeschichte und auch nicht darum, durch eine formale Revolution neue Formen zu erfinden; vielmehr beschränkt man sich auf das Einfangen von real existierenden Kräften. Die Kunst wird so zu einem Operateur auf dem Gebiet einer Symptomatologie von Kräften oder einer strikt immanenten Ethologie.

Das Einfangen ist klinisch: Es verfügt über eine Dimension der Aufnahmefähigkeit, die erstaunlich ist, weil es sich zunächst als Passivität entfaltet, als unmittelbares Einregistrieren von Kräften des Realen, als eine Modulation, die Deleuze der Simondon'schen Analyse der Individuation entnimmt, als eine reale Wirkung auf existierende Kräfte. Das ist eine nietzscheanische Position, die Deleuze bereits in Zusammenhang mit der Literatur erkundet hat; sie macht aus dem Künstler den Arzt der Zivilisation, da dieser von einer Diagnostik noch nicht wahrnehmbarer Kräfte ausgeht, die das Soziale bewegen. Dies gilt für Proust, Zola und Sacher-Masoch¹⁰: Deleuze begreift die Literatur als eine Klinik, die die Medizin ergänzt und korrigiert, weil sie auf der Ebene einer Symptomatologie von realen Wirkungen angesiedelt ist und nicht auf der Ebene einer Ätiologie von abstrakten Ursachen. Sacher-Masoch untersucht die Effekte der masochistischen Subjektivität und fördert ihre Dynamiken zutage, und zwar nicht weil er pervers ist, sondern weil er ein Romancier ist. Die Literatur ist nicht nachrangig; sie ist nicht das imaginäre Zeugnis einer vorfindlichen Perversität. Sacher-Masoch erfindet, und zwar im archäologischen Sinne, weil er Schriftsteller ist; das heisst, er legt Kräfte, Haltungen und Verhältnisse frei, die ohne seine Intervention unsichtbar geblieben wären. Der erste Auftritt der Kunst als Einfangen von Kräften nimmt also in dieser nietzscheanischen Optik Gestalt an — als Symptomatologie von Subjektivierungsprozessen, die in den Kulturen am Werk sind — und etabliert die für Deleuze so wichtige Beziehung zwischen Kunst und Klinik. In den Jahren 1964 (*Proust und die Zeichen*) bis 1975 (*Kafka. Für eine kleine Literatur* gemeinsam verfasst mit Guattari) zunächst als Definition der Literatur entwickelt, stellt Deleuze 1993 den Titel *Kritik und Klinik* zusammen, das letzte veröffentlichte Werk und der letzte der Literatur gewidmete Sammelband, in dem alte Texte (1963) mit neuen Schriften versammelt werden, was als Beleg für die Kontinuität dieses Motivs gelesen werden kann. Es gilt das Einfangen von Kräften auf der Ebene einer Physik von Kräften zu verstehen. Deleuze entlehnt Bachelard, dem Epistemologen, und nicht Bachelard, dem Poeten, das Motiv einer Phänomenotechnik, einer Technik der Affektproduktion. Die Literatur ist die Ausarbeitung eines solchen Dispositivs; der Masocheffekt, der Prousteffekt oder der Kelvineffekt machen es möglich, Kräfte zu offenbaren, die bisher noch nicht fühlbar waren, sodass der Name des Romanciers jenem Kräftebündel anhaftet, das er buchstäblich offenbart hat: «etwas [...] passiert wie unter einem Spannungsunterschied: <Comptoneffekt>, <Kelvineffekt>». ¹¹ Die Klinik wird also auf der Ebene des

Realen und nicht des Imaginären angesiedelt. Sie ist faktisch und realistisch, experimentell und maschinisch und: sie produziert Effekte. Aber gleichzeitig ist sie *kritisch*. Weil die Klinik auf der faktischen Ebene einer Exposition von realen, aber nicht wahrgenommenen Kräften angesiedelt wird, von Kräften, die das soziale Feld bearbeiten, beinhaltet das Kunstwerk diese kritische Dimension, die ihm von seinem faktischen Aspekt selbst zukommt. In *Kafka. Für eine kleine Literatur* wird die Klinik mit Nachdruck in ihrer dreifachen — experimentellen, maschinischen und politischen — Dimension entfaltet, eine Dimension, die der schöpferischen Literatur eignet; man nennt diese Literatur klein, weil sie die Sprache ebenso subvertiert wie die Kodes des Sozialen und der Literatur. Die Kunst und die Literatur erforschen das reale Werden sozialer Körper; die Literatur erhält eine politische Funktion, nämlich die der Aktualisierung der kritischen Dimension der Klinik. Das gemeinsam mit Guattari entwickelte Konzept des Maschinischen bezeichnet diese Wirkungsweise, die eine funktionalistische und nicht länger signifikante oder strukturelle Definition der Literatur möglich werden lässt (*Rhizom*, 1976). ¹² Im Maschinischen und im Politischen steckt eben diese Polarität der kritischen Klinik: Die politische Kritik ist eine Funktion der maschinischen Klinik; und beide Konzepte zusammen entwerfen und definieren die Kunst als Einfangen von Kräften. Diese funktionalistische Definition der Literatur ist entscheidend für eine Analyse der nicht-diskursiven Künste. Eine signifikante Interpretation ist weder für die Kunst noch für die Literatur von Relevanz, da ihr Intelligibilitätstypus nicht auf der strukturellen Ebene des Symbolsystems eines Werks und auch nicht auf der phantasmatischen Ebene eines schriftstellerischen Imaginären entsteht. Die maschinische Eignung widersetzt sich jedem Regime der Werkinterpretation und sieht demnach für die Philosophie des Kunstwerks eine andere Aufgabe vor: nämlich die, die Zeichen zu bestimmen, die im Material des Kunstwerks tatsächlich am Werk sind, und diese durch eine Klassifizierung ihrer operativen Typen zu erfassen; diese Aufgabe wird durch die Transformation der 1969 von Deleuze noch verfolgten Logik des Sinns in die Logik der Sensation gewährleistet, die er 1981 mit Bacon umsetzt.

Modulation von Kräften und Materialien

In der Logik der Sensation gibt es eine Physik des Werks, die die Physik der Intensität von Gilbert Simondon¹³ aufnimmt. Das Einfangen von Kräften betrifft die Malerei ebenso wie die Literatur, da es die Beziehungen von Form und Materie verändert. Dass das passive Einfangen auf der Ebene von Kräften operiert und nicht auf der von Formen, impliziert, dass seine Neutralität eine polemische Dimension aufweist. So wie die Klinik eine kritische Funktion übernimmt, übt das Einfangen von Kräften eine Kritik, die radikaler ist als eine formale Revolution oder eine oberflächliche Transformation von Formen. Die Veränderung in der Kunst muss an der Neuheit der wahrnehmbar gemachten Kräfte gemessen werden: Prousteffekt oder Masocheffekt für die Homosexualität oder den Masochismus, die Ränder der Sexualität; Artaudeffekt für das Auskundschaften der Fransen des Psychismus und der Sprache. Diese neue Konzeption der Beziehungen von Formen und Kräften ist ein Beleg für die Bedeutung der Simondon'schen Analyse der Modulation, die zugleich die Rolle der Philosophie im Rahmen einer Analyse der Künste bestimmt. Denn die Ästhetik verlangt einen neuen Status des Objekts und erneuert den Status der Subjektivität, während sie gleichzeitig die Beziehungen zwischen Form und Materie verändert. 1978 betont Deleuze: «Allenthalben wird uns also nahegelegt, nicht mehr in den Begriffen von Materie und Form zu denken.»¹⁴ Er greift hier wörtlich die Kritik des hylemorphismischen Schemas von Gilbert Simondon wieder auf; dieser zeigte, dass man zur Erklärung der Individuation die Formung, die die träge Materie und die aktive Form einander gegenüberstellt, durch einen Prozess der Modulation ersetzen müsste, der die Formwerdung als eine Kopplung von Kräften und Materialien begreift und nicht so, dass einer passiven Materie eine abstrakte Form auferlegt wird. Diese sehr schöne Analyse, die es Simondon erlaubt, eine Metaphysik und eine Epistemologie der Intensität zu entwickeln, wird von Deleuze auf den Bereich der Ästhetik übertragen. Sie erneuert das Konzept der Form, die nunmehr als Einfangen von Kräften, als bewegliche und provisorische Assemblage von sinnlich gemachten Kräften verstanden wird.

Die Modulation ermöglicht es zudem, sich auf der Ebene der Materie selbst einzurichten, um diese als Trägerin von Singularitäten und Ausdrucksmerkmalen zu denken. Von der statischen Gegenüberstellung von Form und Materie gelangt man also zu einer energetischen und molekularen Zone mittlerer Grösse, die eine «sich bewegende energetische Materialität» zu denken erlaubt und «die Singularitäten oder Haeceitates trägt, die bereits so etwas wie [...] implizite Formen sind

und mit Deformationsprozessen kombiniert werden» (TP, 564). Das Einfangen von Kräften beruht auf einer derartigen Modulation der Sensationen in einem entweder klanglichen, visuellen oder diskursiven Material. Die Kunst beruht daher nicht darauf, einer Materie eine Form aufzuzwingen oder einen subjektiven Effekt auf die Sinnlichkeit auszuüben, da man «dem Materie-Strom [...] nur *folgen* kann»¹⁵; das heisst, man kann die materiellen Ausdrucksmerkmale in einem Material nutzen, um eine Physik von Kräften offen zu legen, die im Realen gegeben sind, aber bislang nicht wahrgenommen wurden. Das Einfangen schliesst die Sensation im Material ein und konsolidiert die Ausdruckskräfte des Materials und des Affekts im Werk: «Das Paar Materie-Form wird ersetzt durch *Material-Kräfte*.»¹⁶

«Es geht nicht mehr darum, der Materie eine Form aufzuzwingen, sondern ein immer reichhaltigeres und konsistenteres Material zu entwickeln, das immer intensivere Kräfte einfangen kann.»¹⁷

Die Kunst als Modulation kann als ein Kräftesensor definiert werden: das ist die Gemeinschaft der Künste, ihr gemeinsames Problem. Von der Gegenüberstellung von Form und Materie geht man dazu über, ein Ausdrucksmaterial auf der Ebene des Werks selbst zu konstituieren, was ein Gewinn ist für eine ästhetische Analyse, die nunmehr auf eine wahrhafte Semiotik des Materials abzielen kann. Darauf stützt sich auch die Logik der Sensation, die ihre «Haeceitates» oder Singularitäten erfasst; sie bedient sich dieser, um die Beziehung zwischen Werk und Betrachter im Hinblick auf Affekte oder Sensationen zu bearbeiten, die gleichfalls als Modulation verstanden werden müssen. Das verändert die Analyse aller Künste einschliesslich der Literatur. Deleuze ersetzt die abstrakte Gegenüberstellung von Materien und Formen, der Simondon'schen Definition der Modulation folgend, indem er ein Material und Kräfte koppelt, die nur durch dieses Material wahrnehmbar werden. Diese Vorgehensweise verändert die Philosophie der Kunst grundlegend, insofern sie das Zeichen aus der transzendenten Ebene des Sinns verbannt, um es auf der materiellen Ebene von Kräften zu exponieren. Die Analyse der unterschiedlichen Künste untersteht also einer konkreten Semiotik, welche die sinnlichen, audiblen oder visuellen Bildarten erfasst, und, wie wir bezüglich des Kinos noch sehen werden, die Zeichen klassifiziert und zählt; dabei setzt sie Denkweisen frei, die von diesen Bildern heraufbeschworen werden. Die Aufgabe der Semiotik wird also präzisiert: Es geht darum, die Bearbeitung eines Materials und die auf der Affektebene enthaltenen Potentialitäten zu beschreiben. Für die Musik gilt:

«Was sich herausgebildet hat, ist ein höchst elaboriertes Klangmaterial, nicht mehr eine rudimentäre Materie, die eine Form erhielt. Und die Koppelung erfolgt zwischen diesem äusserst elaborierten Klangmaterial und Kräften, die von sich aus nicht klanglich sind, sondern durch das Material, das sie wahrnehmbar macht, klanglich oder hörbar werden.»¹⁸

Die Musik offenbart dem Ohr eine Klanglichkeit und entkörperlicht die Körper, sodass man von einem Klangkörper dort sprechen kann, wo uns die Malerei «überall» Augen einsetzt und die pikturale Materie körperlich werden lässt. Musik und Malerei errichten unterschiedliche Sinnessysteme; ihre Effekte modulieren nicht dieselben Materien und nicht dieselben Materialien, was die Analyse für die singulären Künste offen hält; aber das Problem, das ihnen gemeinsam ist — obschon es von Fall zu Fall behandelt wird — besteht darin, die Sensation ihrer energetischen oder intensiven Dimension zuzuführen, sie also dadurch zu steigern, dass sie nicht fühlbare Kräfte einfangen kann. Wenn sich folglich Malerei und Musik bezüglich ihrer Mittel und ihrer Effekte unterscheiden — selbst wenn man sagen kann, dass die Musik in gewisser Weise dort beginnt, wo die Malerei aufhört —, dann haben es beide mit der Sensation zu tun. Die nicht wahrnehmbare Kraft beschwört die Sensation herauf: sie ist ihre Bedingung. Die Malerei muss als Sichtbarmachen von unsichtbaren Kräften definiert werden; und diese Definition gilt für alle Künste.

«Wie wird sich die Sensation hinreichend auf sich selbst zurückwenden können, sich entspannen oder kontrahieren können, um in dem, was sie uns gibt, die nicht-gegebenen Kräfte einzufangen, um die nicht-spürbaren Kräfte spürbar zu machen und bis zu ihren eigenen Bedingungen vorzudringen? Auf diese Weise muss die Musik die unhörbaren Kräfte hörbar und die Malerei die unsichtbaren Kräfte sichtbar machen.»¹⁹

Dies führt indes nicht dazu, dass die verschiedenen Künste in abstrakter Weise gleichgesetzt werden: die Malerei unterscheidet sich von der Musik. Das Kino, die Literatur unterbreiten andere Bildarten, andere Zeichenassemblagen. Die Malerei hat die singuläre Aufgabe, «die materielle Realität des Körpers, mit ihrem System Linien / Farben und ihrem mehrwertigen Organ, dem Auge»²⁰ zu versinnlichen. In dieser Hinsicht steckt Bacon wie alle kreativen Maler_innen in einer Geschichte der Malerei fest, die er auf singuläre Weise, das heisst auf seine Weise, zusammenfasst und rekapituliert, indem er sie verändert und die Frage des Portraits sowie der menschlichen Figur wiederholt. «Es scheint, dass die Figuren Bacons in der Geschichte der Malerei eine der großartigsten Antworten auf die Frage sind: Wie lassen sich unsichtbare Kräfte sichtbar machen?»²¹

13 – Gilbert Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Paris 1964.

14 – Gilles Deleuze, «Kräfte hörbar machen, die durch sich selbst nicht hörbar sind», in: Deleuze 2005, S. 148-152, hier S. 151.

15 – Deleuze, Guattari 1993, S. 565.

16 – Deleuze 2005, S. 151.

17 – Deleuze, Guattari 1993, S. 449.

18 – Deleuze 2005, S. 151.

19 – Deleuze 1994, S. 39.

20 – Ebd., S. 37.

21 – Ebd., S. 40.

Die Figuren von Francis Bacon

Deleuze nennt «Figur» jenen Modus, in dem Bacon die Kräfte, das Warten und die Triebkräfte des Körpers exponiert. Wie Deleuze wiederholt betont, geht es nicht um eine Transformation der Formen, sondern um eine Deformation der Körper. Bacon bleibt nicht bei abstrakten Transformationen des Körpers stehen, sondern schafft reale Deformationen des Körpers, Deformationen, die es auf der Ebene der Materialien, Linien und Farben, der «Haecceitates» der Malerei und der von ihr produzierten Affekte zu erfassen gilt. Bacon verharret nicht dabei, das Vokabular der Formen aufzufrischen; er fängt neue Kräfte ein und verändert unsere eigenen Sensationen, indem er sein pikturales Material mit neuen Perzepten und neuen Affekten, mit neuen Sensationen anreichert. Die Definition der Malerei, die Deleuze vorschlägt, gilt so für die gesamte Kunstgeschichte: Malen bedeutet die Sensation zu malen, das Agens der Deformationen des Körpers; und das war immer schon so. Das Einfangen von Kräften beruht auf dieser Individuation, die sich nicht auf die Kombination einer Form und einer Materie reduzieren lässt und die Deleuze im Anschluss an Simondon die «Haecceitas» des Materials nennt; sie lässt eine Definition von rhythmischen Personen möglich werden: Das Material selbst muss die noch nicht aufgespürten Kräfte versinnlichen. Diese Kräfte berühren im Falle der Malerei Bacons die Vermögen des Körpers, die in der differenziellen Bearbeitung des Materials, in den Farbflächen, den zufälligen Spuren, dem Ausbürsten oder den Pinselstrichen visuell erfahrbar gemacht werden.

Deleuze glaubt, dass sich Bacon auf diese Weise der Figuration, der Illustration oder der Anekdote, das heisst der konventionellen Repräsentation des Körpers, entzieht. Der Figuration stellt Deleuze das Figurale gegenüber, einen Begriff, den er Lyotard ent-

lehnt.²² Es gibt keine Narration, sondern ein figurales Ereignis: etwas geschieht, hat statt; im sinnlichen Auftauchen der Figur passiert etwas, das unter das intensive Register der körperlichen Deformation (das Figurale) und nicht unter das der abstrakten Illustration und Transformation von Formen (das Figurative) fällt. Wie jedoch dem figurativen Klischee entgegen; wie der Reproduktion von Formen oder dem abstrakten Protest dagegen? Denn es reicht nicht aus das Klischee zu verstümmeln, um aus dem Figurativen auszubrechen. Die Lösung besteht darin, Kräfte mit dem Ziel einzufangen, die Sensationen zu transformieren, weil sich die Form «an das Gehirn adressiert, über das Gehirn wirkt»²³ und letztlich als Klischee, das heisst als konventionelles, fixiertes und verallgemeinertes Bild, funktioniert. Die Form muss als Komplex von Kräften, als Figur, als «auf die Sensation bezogene sinnliche Form» erfasst werden, die es erlaubt, «unmittelbar auf das Nervensystem»²⁴ zu wirken; dabei produziert sie jenen Schock, jene gewaltvolle Sensation, die ein Meisterwerk auszeichnet. Wenn von der Figur gesagt wird, sie sei eine «sinnliche Form», geht es weniger darum, die Formen abzulehnen, als eine neue Konzeption vorzuschlagen: eine materielle und sinnliche, variable und intensive Form, eine Modulation und keine abstrakt bestimmte Form. Die Form bei Deleuze ist aus Kräfteverhältnissen zusammengesetzt; es gibt also strikt nur Kräfte und die Formen sind ein Werden dieser Kräfte. Die Figur reproduziert keinen durch seine individuelle Form geprägten Körper, sondern versucht alle Triebkräfte des Körpers zu berühren. Bacon kann sich damit vorzugsweise an den menschlichen Körper und an das Portrait, an die klassischen Genres halten und erneuert den Weg der Malerei dennoch grundlegend: Sein schöpferisches Vermögen darf



Abb. 2-4
Francis Bacon, Triptychon
 – Studien des menschlichen
 Körpers (Triptych – Studies
 of the Human Body) 1970.
 Öl auf Leinwand, jedes Bild
 198 x 147,5 cm. Sammlung
 Jacques Hachuel, New York.

nicht am Massstab des Themas der Malerei gemessen werden und auch nicht an einer beliebigen Dekonstruktion des Genres, sondern muss an der Gewalt beurteilt werden, mit der er die Frage des Portraits über den Weg der Figur erneut aufwirft. Die Form, die sich auf die Sensation bezieht, ist also eine Frage von Kräften; hält sie sich hingegen an die Kopie oder kämpft gegen die pikturalen Methoden der Vergangenheit an, bleibt sie eine Reproduktion des Klischees. Das ist denn auch der Grund, weshalb die Kunst ein Einfangen von Kräften und keine Erfindung von Formen ist. Die auf die Sensation bezogene Form wird zur Figur; sie hat nichts mit jener Form zu tun, die auf ein Objekt bezogen bleibt, das sie repräsentieren soll. Die Figur ist daher eine Idee, in jenem sehr singulären und nicht mentalen Sinn, den Deleuze ihr gibt: «Was ich Ideen nenne, sind Bilder, die zu denken geben»²⁵ und die sich, da es sich um Bilder handelt, als Sensation entfalten. Die Aufgabe einer Logik der Sensation klärt sich: Es geht darum, durch empirisches Erfassen das Funktionieren der Malerei zu ermitteln, das heisst, das Auftauchen der Figur bei Bacon. Deleuze erörtert also drei pikturale Elemente bei Bacon: die Figur, die Fläche als materielle Struktur der Verräumlichung und den Schauplatz, die Bahn oder die Kontur, die der Figur einen Platz einräumt.

Die Bewegungen der Figur

Was Deleuze Figur nennt, ist weniger eine menschliche Person, ein menschlicher Kopf oder Körper, der sich auf dem Gemälde niederlässt, sondern dynamische Spiele, Ströme und Kräfte der Isolierung, der Deformation sowie der Auflösung, die die Beziehungen zwischen den drei pikturalen Elementen affizieren. Die in ihrer Grundbedeutung verstandene Figur bezeichnet oftmals die Person; doch das, was Deleuze das Ereignis der Person nennt, verweist immer auf dieses dynamische Spiel, das jene drei Elemente konvergieren lässt und sie rhythmisch inszeniert. Die grossen Flächen — die materielle Struktur — widersetzen sich dem Schauplatz, der Bahn, der oberflächlichen Arena, der Pfütze oder der Matratze. Der Schauplatz legt Grenzen fest und lässt die Person auftauchen, die Figur in ihrer Grundbedeutung, das Faktum des Körpers. Sodass, wie Deleuze festhält, Konturen und vibrierende, monochromatische Flächen an die Stelle von nahezu rudimentären Verfahren, eines operativen Feldes treten, um die Beziehung der Figur zu jenem Schauplatz zu definieren, der sie isoliert und aus dem sie hervorgeht: Die Figur taucht auf, sie ereignet sich. Der Stil Bacons lässt sich auf diese Formel zurückführen: Die drei verschiedenen Elemente — die Flächen, die minimalen Dekors und die Personen — konvergieren auf die Farbe hin, in der Farbe. Der Effekt des Gemäldes ist also gleichbedeutend mit einer «Modulation der Farbe»²⁶, welche die Figur in Entsprechung mit zwei simultan erfolgenden Bewegungen animiert. Es handelt sich um eine doppelt dynamische Beziehung, die durch ihre Athletik und ihre mächtige Deformation, durch ihren gewaltvollen Nahkampf mit der Sensation bestimmt wird.

Die erste Bewegung rollt sich von der materiellen Struktur oder Fläche zur Figur hin auf und stösst dabei die Figur aus, indem sie diese zusammenpresst und einschliesst. Das ist der Schauplatz der Figur, der weniger ein räumlicher Ort ist als ein Stattfinden, das Deleuze Faktum nennt, das Faktum der Figur. Dieses koexistiert mit einer zweiten Bewegung von der Figur hin zur Fläche, der materiellen Struktur, durch die die Figur in einem Spasmus in die Kontur einzugehen scheint, sich scheinbar in der materiellen Struktur auflöst. Diese zweite Austauschbewegung, die zweite Form der Athletik, übersetzt den Rhythmus, den Herzschlag des Gemäldes. Durch eine statische Deformation an Ort und Stelle, die den Körper mit einer intensiven Bewegung durchquert, hat die Figur nicht nur statt; sie taucht als Ereignis, als «unförmig unförmig[e] Bewegung» auf, die nicht nur das reale Bild des Gemäldes affiziert, sondern auch die Sensation, die den Zuschauer physisch trifft und immerzu das reale Bild auf den Körper überträgt, um die Figur zu konstituieren. Das Schlagen belebt die Sensation im Gemälde: Diastole, die die Figur unförmig auf ihren isolierenden Schauplatz verweist (Bewegung des Flachen hin zur Figur); Systole, die die Figur ins Gemälde ausstösst. Eine vibrierende Dynamik auf der Leinwand, die zeigt, dass die Kontur zwischen Fläche und Figur die Funktion einer Membran übernimmt, welche die Kommunikation der Kräfte in beide Richtungen sicherstellt. Das, was zwischen der Figur und der materiellen Struktur geschieht, dieses Schlagen,

22 – Vgl. Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris 1971, vgl. ausserdem Gilles Deleuze, ««Appreciation» de Lyotard, *Discours, Figure*», in: *La Quinzaine littéraire*, Nr. 140, 1.–15. Mai 1972, S. 19, wiederabgedruckt in: Gilles Deleuze, «Würdigung», *Die einsame Insel und andere Texte. Texte und Gespräche 1953–1974*, hrsg. v. David Lapoujade, Frankfurt a. M. 2003, S. 313–314.

23 – Deleuze 1994, S. 27.

24 – Ebd.

25 – Deleuze 2005, S. 199.

26 – Deleuze 1994, S. 73.

das die Systole und die Diastole abwechselnd heimsucht, ist der Rhythmus. Die Systole verdichtet den Körper von der Struktur zur Figur, während die Diastole den Körper gleichzeitig von der Figur zur Struktur «dehnt und auflöst.»²⁷ Man kann die verschiedenen Bewegungen, aus denen jedes Gemälde zusammengesetzt ist, auf zwei Haupttriebkkräfte zurückführen: eine individuierende Aktualisierung (von der Struktur zur Figur) und eine krasse Deformation beziehungsweise ein virtuelles Intensiv-Werden (von der Figur zur Struktur). Die Malerei Bacons fängt folglich das Werden und die Modulation des Aktuellen (Systole) sowie des Virtuellen (Diastole) ein. Die gemalte Sensation wird temporalisiert; sie wird zwischen der individuierenden Aktualisierung (aktuelles Statthaben) und der intensiven Differenzierung des organlosen Körpers (virtuelles Ereignis) hin- und hergerissen. Sie wird Vibration.

Vibration und organloser Körper

Der Rhythmus des Gemäldes, erzeugt durch das empirische Erfassen von Bewegungen, die sich zwischen jenen Elementen entfalten, aus denen sich der Rhythmus zusammensetzt — eine Methode, die zugleich einen Stil definiert —, stellt die Sensation als intensive Vibration und Deformation des Körpers zur Schau. Das, was geschieht und was die Figur näher bestimmt, sind die Bewegungen, die sie beleben, die Bewegungen, die das Vermögen der Deformation des Körpers einfangen; diese Bewegungen erschöpfen sich nicht in der narrativen Reproduktion eines Klischees sowie im Wiederholen von Formen, sondern sind, einer Äusserung Bacons zufolge, ein Schock für das Nervensystem. Die Sensation malen, bedeutet demnach, die Beziehung zwischen Kraft und Sensation zu malen, den Ort des Entstehens und der Vibration einer Sensation; eine Beziehung, die imstande ist, vom piktoralen Material auf den Zuschauer überzugehen. (Das ist die sehr schöne Analyse der taktilen Farbe.) Die Figur wird durch diese Übertragung der Sensation bestimmt. In Entsprechung zur intensiven Definition des Meisterwerks, das einen Effekt zu produzieren imstande ist, verweist der Schock hier auf die Theorie des organlosen Körpers. Diese Theorie, die Deleuze zunächst für das Feld des Poetischen ausarbeitet und bei Antonin Artaud findet, wird später im Bereich der Lebenswissenschaften insbesondere unter Bezugnahme auf die Analysen von Geoffroy Saint-Hilaire und Canguilhem entwickelt.

Der organlose Körper nimmt die Debatte um intensive Kräfte und abstrakte Formen auf der Ebene des Organismus wieder auf, das heisst auf der Ebene der Repräsentation, die man sich vom Körper macht. Das Organ ist eine abstrakte Form, die das Kommando über die Repräsentation des organischen Körpers innehat; dieser wird um seine Organe herum angeordnet und unter der Kontrolle des Gehirns, dem wichtigsten Organ, hierarchisiert und vereinheitlicht. In Zusammenhang mit den Kräften, die ihn durchdringen, muss der Körper als ein Körper ohne Organe begriffen werden, den eine intensive Bewegung durchzieht.

«Man möchte glauben, dass Bacon Artaud in vielen Punkten begegnet: Die Figur ist exakt der organlose Körper (den Organismus zugunsten des Körpers, das Gesicht zugunsten des Kopfes auflösen).»²⁸

Bacons hohe Spiritualität führt ihn über das Organische hinaus; auf diese Weise entkommt er dem somatischen Klischee und erreicht die Bewegung der Deformation des Körpers, das heisst seine intensive Variation. So gelangt er zur Figur und entwischt dem Figurativen. Deleuze zufolge «hat Bacon unablässig organlose Körper, das intensive Faktum des Körpers gemalt.»²⁹ Die Sensation durchstösst die Grenzen der körperlichen Einheit, sie befreit sich von der Gussform, die den Organismus fesselt, und setzt sich der Begegnung mit jenen Kräften aus, die auf den Körper einwirken. Solchermassen auf den Körper bezogen ist die Sensation nicht länger Repräsentation und wird real. Bacon kann also das mächtige, anorganische Leben spürbar machen, das den Körper belebt. Die Kräfte, die er einfängt, sind die des organlosen Körpers, den Deleuze auch Intensiv-Werden oder Tier-Werden nennt, um auf das intensive Vermögen der Deformation und Grenzüberschreitung oder der sublimen Auflösung der individuellen Form hinzuweisen. Eine solche Figur erfährt ein Tier-Werden «in einer Reihe krasser Deformationen.»³⁰ Die erschütternde Deformation der Körper besteht in dieser gewaltvollen Modulation der organischen Form unter der Einwirkung von Kräften, die sie zusammensetzen und dehnen, denen sie sich widersetzt und auf die sie antwortet. Die Figur bezieht sich daher nicht nur auf den isolierten Körper der Person, der von den Flächen und Konturen eingeschlossen ist, sondern auf ein dynamisches Netz, das von dieser vibrierenden Person in Verbindung mit anderen piktoralen Elementen geformt wird: sie erleidet das mächtige anorganische Leben des deformierten Körpers, der sich entweicht. Der organlose Körper beruht darauf, das Vermögen der Kräfte unter den konstituierten Formen spürbar zu machen. Er erweist sich als radikaler, einschneidender und subversiver als der phänomenologische Rhythmus, der noch zu sehr dem eigentlichen Körper, der Definition eines domestizierten und gewöhnlichen Körpers verbunden bleibt. Der organlose Körper befreit folglich das intensive Faktum des Körpers; dieser ist nicht durch die Abwesenheit von Organen gekennzeichnet, sondern wird von vorübergehenden und vorläufigen Organen erschüttert. Der Rahmen des Gemäldes beschränkt sich nicht länger darauf, einen Körper, der einen Platz einnimmt oder statthat, auf statische Weise zu beinhalten, sondern wird zur intensiven Stätte eines Auftauchens: des Ereignisses der Figur und ihrer intensiven Anstrengung sich der organischen Grenzen des Körpers zu entledigen. Diese rhythmische Vibration, die durch das dynamische Zusammenspiel von Figur, Struktur und Farbgrund gewährleistet wird, verleiht Bacons Malerei ihr sensitives Vermögen. Sie erlaubt es ihm, die narrative, anekdotische und sensationelle Figuration zu überwinden, indem er dem besonderen Weg folgt, den er beschritten hat: den des nicht-figurativen Portraits.

27 – Ebd., S. 26.

28 – Ebd., S. 32.

29 – Ebd., S. 33.

30 – Ebd., S. 25.

31 – Deleuze 2005, S. 207.

32 – Deleuze 1997a, S. 86.

Die Unterscheidung zwischen dem Figurativen und dem Figuralen wie auch die Aufforderung zur Überwindung der Figuration dürfen jedoch keinesfalls als Errungenschaft der modernen Malerei verstanden werden. Wenn es immer darum ging, die Malerei dem Figurativen zu entreissen, so gelang dies der alten Malerei auf vortreffliche Weise, während die Gegenwartsmalerei mehr Schwierigkeiten hat, das zu erreichen, da sie vom Klischee, das heisst vom bereits gemachten Bild oder von der bereits konstituierten Form, belagert wird. Das Überwinden der Figuration erfolgt auf verschiedenen Wegen: Die alte Malerei liess unter den Koordinaten des organisierten Körpers vom Körper befreite und durch den göttlichen Atem desorganisierte Präsenzen zirkulieren; die Gegenwartsmalerei oszilliert zwischen dem intellektuellen oder informellen Abstrakten sowie dem Weg der Figur; diese verwickelt die Malerei in ihrer materiellen Dimension in einen Nahkampf mit den lebendigen und anorganischen Vermögen, die den Körper durchziehen.

Die Definition der Malerei, die Deleuze in *Francis Bacon* entwickelt, ist also zugleich von entwaffnender Einfachheit und von enormer Tragweite für die gegenwärtige Malerei. Jenseits von Genres und Stilrichtungen sowie fernab von Formdiskursen hat es die Malerei mit der Sensation zu tun. Mehr noch, die Malerei malt die Sensation. Der Malerei gelingt diese Produktion von Sensation auf verschiedensten Wegen; je nach Malereigeschichte greift sie auf unterschiedlichste Methoden zurück. Stets geht es um jenen ästhetischen Schock, den man stur im Nervensystem verorten muss und der für den Körper ein Ereignis ist, eine im Material der Malerei gefangene Sensation.

Die als Verfahren des Realen konkretisierte Modulation erlaubt daher die Definition der Kunst als eine Herangehensweise, mittels derer Kräfte spürbar gemacht werden, die nicht spürbar sind. Die Philosophie der Kunst steht für eine Theorie der Sensation ein, die materiell als eine auf den Körper einwirkende Kraft verstanden wird. Dies erreicht sie über eine Modulation, die heterogene Kräfte im Modus des Einfangens spürbar werden lässt. Diese Modulation ermöglicht es, die Ununterscheidbarkeit von vorfindlichen Kräften und ihre Heterogenität zu vereinen. Es geht nicht mehr um figurative Ähnlichkeit und strukturelle Identität, sondern um ein Werden, das das Werk und seinen Referenten, die Perzeption und ihre Öffentlichkeit, den Künstler und sein Milieu zugleich konstituiert. Alle Zeichentypen werden so zu einer Modulation des Objekts selbst, zu einer Differenzierung, durch die eine Zeichenmaterie — ein nicht-sprachliches, aber zu Effekten auf die Sensitivität fähiges Material — je nach Kunsttyp mit den Charakteristika der Modulation versehen wird.

Man versteht nunmehr, warum eine Philosophie der Künste eine Semiotik und eine Zeichentheorie fordert, die sich nicht auf verbale Aussagen reduzieren lässt, sondern auf ihre pragmatischen und ästhetischen Effekte bedacht ist. Auch das Kino darf nicht als Sprache begriffen werden, sondern muss als Zeichenmaterie verstanden werden. So gelangt man also von der Modulation und dem Einfangen von Kräften zum Bild.

«Die Idee über das Kino zu schreiben, kam mir deshalb, weil ich mich seit langem mit einem Zeichenproblem herumschlug. Die Linguistik schien mir untauglich zu sein, es zu behandeln. Ich stieß auf das Kino, weil es aus Bewegungsbildern bestehend, allerlei fremdartige Zeichen wuchern lässt.»³¹

Das Bild

Auch hier geht es darum, sich der Dualität von Bild und Bewegung, von Bewusstsein und Ding zu entziehen. Die Kunst muss als ein Verfahren begriffen werden, das sich auf der Ebene des Realen entfaltet und nicht als eine mentale Figuration, als subjektive Repräsentation. Deleuze bezieht sich folglich auf Bergson und seine Definition des Bildes in *Materie und Gedächtnis*, um das Einfangen von Kräften im Hinblick auf das Kino in einer Materiologie des Effekts zu entwickeln. Das Bild ist nicht mehr das Objekt-Bild, das Bewusstseinsbild. Es ist keine Repräsentation des Bewusstseins (psychologische Gegebenheit) und auch kein Repräsentant des Dings (Ziel des Objekts). Das Bild wird im Bergson'schen Sinn als Erscheinung, als System von Aktionen und Reaktionen auf der Ebene der Materie selbst begriffen. Es muss folglich nicht wahrgenommen werden, sondern existiert an sich, als Erschütterung, Vibration sowie als Bewegung.

«Nennen wir Bild die Menge dessen, was erscheint. Man kann nicht einmal sagen, dass ein Bild auf ein anderes einwirkt oder auf ein anderes reagiert. Es gibt nichts Bewegliches, das sich von der ausgeführten Bewegung unterscheidet, es gibt nichts Bewegtes, das getrennt von der übertragenen Bewegung bestünde. Alle Dinge, das heißt alle Bilder fallen mit ihren Aktionen und Reaktionen zusammen: das ist die universelle Veränderlichkeit.»³²

Das Bewegungs-Bild

Das Bild ist nicht ein Träger von Kräften, sondern ein Kräfteverhältnis, eine Beziehung von Aktionen und Reaktionen und existiert folglich notwendig im Plural. Ein isoliertes Bild macht keinen Sinn, insofern es ein Kräfteverhältnis ist. Es gibt immer eine Pluralität oder vielmehr eine Mannigfaltigkeit von Bildern. So verstanden, hat das Bild zwei Charakteristika.

Zunächst ist es ein Wesen, ein Ding und keine Kopie oder Repräsentation im Sinne eines psychologischen oder psychischen Aktes. Das Bild ist nicht im Inneren des Gehirns. Es ist nicht «im Kopf»; im Gegenteil, es ist das Gehirn, das ein Bild unter anderen ist. Deleuze entwickelt also unter Rückgriff auf Bergson einen Realismus des Bildes und kommentiert buchstäblich die ersten Seiten von *Materie und Gedächtnis*. Die Bewegung dehnt sich im Bild aus. Mit Bergson, so Deleuze, befindet man sich «vor der Exposition einer Welt, in der BILD = BEWEGUNG ist.»³³ Dieser Realismus des Bildes impliziert, dass das Bild Bewegung und Materie ist: Es ist die wogende Vibration der Materie. So definiert, wird das Bild nicht länger auf die Ebene der Repräsentationen verbannt, sondern erhält eine physische Existenz. Es definiert eine neue Hyletik, eine Philosophie der Materie; und das Kino wird in diesem Kontext interessant. Dennoch muss betont werden, dass das Bild in den beiden Kino-Büchern nicht nur auf ein dem Kino eigenes Verfahren verweist, sondern als Bewegungs-Bild auf die Materie selbst abzielt. Das Bild hat, noch bevor es ästhetische Effekte zeitigt, eine physische Tragweite. Die Titel *Bewegungs-Bild* und *Zeit-Bild* bezeichnen zuallererst eine reale Exposition von Kräfteverhältnissen, und zwar noch bevor sie zu Kategorien werden, die die kinematographischen Produktionen klassifizieren und denken helfen. Das Kino ist also keine Kunst des Bildes im gewöhnlichen Sinn (einer Reproduktion des Klischees), sondern jene Kunst, die auf das Bewegungs-Bild als Definition der Materie antwortet. Es ist darum so interessant, weil es das Bild in Bewegung setzt bzw. dem Bild eine Eigenbewegung verleiht. Doch es hat ebenso wenig ein Privileg auf das Bild, wie das Bild auf das Visuelle beschränkt bleibt. Es gibt Klangbilder ebenso wie es taktile Bilder gibt (*Opto-Zeichen, Sono-Zeichen, Taktil-Zeichen*). Das Bild nimmt folglich die Definition der Kunst als Einfangen von Kräften und als Symptomatologie von Affekten wieder auf und erweitert diese.

«Die Natur der Bilder verändert sich von einer Kunst zur anderen und ist nicht von Techniken zu trennen: Farben und Linien in der Malerei, Klänge in der Musik, sprachliche Beschreibungen in der Literatur, Bewegungsbilder im Kino usw.»³⁴

Eine Bewegung ist also ein Bild. Ein Atom ist ein Bild, das so weit reicht wie seine Wirkungen und seine Reaktionen. Das Gehirn, subjektives Zentrum der Unbestimmtheit, ist ein Bild, weshalb es keine Bilder im Sinne einer psychischen Repräsentation enthält, die in ihrer Beschaffen-

heit von den äusseren Bewegungen unterschieden wären. Das Gehirn kann keine Bilder enthalten, weil es selbst ein Bild ist. Man kann nicht zwischen *Bildern, Dingen* und *Bewegung* unterscheiden. Es gibt folglich strikt nur Bewegungen, die sich durch andere Bilder hindurch ausbreiten. Deleuze definiert so eine Hyletik der fließenden Materie. Man erhält also folgende Gleichstellung, die Deleuze manchmal in dieser Weise formuliert:

*Bewegung-Materie-Bild*³⁵

Die Bewegungen, die die Materie affizieren, bilden eine Ebene in dem Sinn, den Deleuze ihr gibt, nämlich als Mannigfaltigkeit im Werden oder Immanenzebene, welche die Aktualisierung aller Bilder beinhaltet oder sich vielmehr durch ihre Aktualisierung konstituiert.

«Eine solche unbegrenzte Menge aller Bilder wäre gewissermaßen die Ebene der Immanenz. Das Bild existierte an sich, auf dieser Ebene. Dieses An-sich des Bildes ist die Materie: nicht irgendetwas, was hinter dem Bild verborgen wäre, sondern im Gegenteil die absolute Identität von Bild oder Bewegung. Es ist die Identität von Bild und Bewegung, die uns unmittelbar auf die Identität von Bewegungs-Bild und Materie schließen lässt.»³⁶

Bild ist also dasselbe wie Bewegungs-Bild, reales Bild, Materie. Das ist eine neue Hyletik: die Materie ist Energie; es gibt eine Äquivalenz von Materie und Licht, dem wissenschaftlichen Korrelat und der Möglichkeitsbedingung für die Erfindung des Kinos. Diese leuchtende, funkelnde und erhellende Fähigkeit der Materie-Bewegung erklärt, warum das Bild an sich als Realität, als Kräfteverhältnis gegeben ist. Das Bewegungs-Bild ist kein statischer Körper, sondern ein vibrierender Raum-Zeit-Block, ein Bild an sich. Der Identität von Bild und Bewegung entspricht die Identität von Materie und Licht: Das Kino ist folglich das Dispositiv, das unserer Zeit entspricht, das auf «*das maschinische Gefüge der Bewegungs-Bilder*» antwortet.³⁷

44

33 – Ebd.

34 – Deleuze 2005, S. 199.

35 – Deleuze 1997a, S. 92. Anm. d. Übers.: Die Übersetzung wurde hier und an anderen Stellen modifiziert, da die vorliegende deutsche Übersetzung von *Bewegungs-Bild*. Kino 1 begriffliche Ungenauigkeiten enthält.

36 – Ebd., S. 87.

37 – Ebd., S. 88 (Übers. mod.).



Abb. 5
Francis Bacon, Studie
nach dem Portrait Papst
Innozenz X von Velazque,
(Study after Velazquez's
portrait of Pope Innocent
X), 1953. Öl auf Leinwand,
153 x 142 cm, Sammlung
des Städelschen Kunst-
instituts und der Städt-
ischen Galerie, Frankfurt.



Abb. 6
Francis Bacon, Tryptych –
Studies of the Human Body,
1970. Öl auf Leinwand, jedes
Bild 198 x 147.5 cm. Samm-
lung Marlborough Interna-
tional Fine Art.

Bleibt noch zu klären, wie sich das kinematographische Bild von den anderen Bildern unterscheidet. Das ist das zweite Charakteristikum des Bildes. Das Bild ist also eine Realität. Aber unter gewissen speziellen Bedingungen kann es sich wieder zusammenfallen, sich mit einem Innen versehen. Das ist eine neue Eigenschaft des Bildes, die es auf der Ebene der Materie selbst mit einem Subjektivierungskeim versieht, der genau das Einfangen von Kräften wieder aufnimmt. Subjektivierung will nicht sagen, dass das Bild auf ein Subjekt verweist oder dass es auf ein Subjekt bezogen ist, das es bewirken würde, sondern dass es unter gewissen Bedingungen, den Bedingungen des Lebens, in sich selbst Aktion und Reaktion, einen Abstand zwischen Aktion und Reaktion, einen kleinen Zwischenraum produzieren kann, der das Bild mit einer Dichte, mit einer Fähigkeit versieht, die es mit sich bringt, dass seine Produktion eines (subjektiven) Affekts verdoppelt wird. Die Bilder sind also in einem Innen, und zwar in dem Sinne, dass sie ihr Innen produzieren (Deleuze beruft sich hier auf die Theorie der Membran bei Simondon; diese Krümmung der Materie im Bild und im Affekt kündigt *Die Falte* an).³⁸

«Aber die Bilder haben auch ein Innen, oder manche haben ein Innen und werden von innen empfunden. Das sind Subjekte [...]. Es gibt nämlich einen Zwischenraum zwischen der Aktion, die auf diese Bilder einwirkt und ihrer Reaktion. Dieser Zwischenraum gibt ihnen das Vermögen, andere Bilder zu speichern, das heisst, wahrzunehmen. Aber was sie speichern, ist nur das, was sie in den anderen Bildern interessiert. Wahrnehmen heisst: vom Bild das abziehen, was uns nicht interessiert; es gibt immer weniger in unserer Wahrnehmung.»³⁹

Der Subjekt-Effekt stellt sich also ein, wenn der Abstand zwischen Aktion und Reaktion (Bewegungs-Bilder) ausreicht, um die Wahrnehmung freizusetzen, das heisst, ein subtraktives Licht auf die anderen Bilder zu werfen. Die Wahrnehmung (und auch diese These verdankt sich Bergson) ist Resultat der Ausbildung eines Zentrums der *Unbestimmtheit* (oder der Subjektivierung), das die Abfolge von Aktionen und Reaktionen auseinanderschiebt. Das Subjekt-Bild geht aus diesem Abstand hervor; es existiert nicht ausserhalb dieses Abstandes, sodass die Subjektivität der Bilder nicht mehr ist als dieser Zwischenraum, diese Lockerung, dieser Abstand zwischen Aktion und Reaktion. Deleuze kommt systematisch auf das erste Kapitel von *Materie und Gedächtnis* zurück, das es ihm ermöglicht, die Subjektivität anhand einer verblüffenden Ökonomie zu definieren, ohne sich einem vollständig durchformten substanziellen Subjekt zu verschreiben, sondern dieses genetisch zu konstituieren. Das Subjekt ist also nicht mehr als ein Abstand, eine Zeitspanne, eine Nische, die die Aktionen von den Reaktionen dehnt, sie voneinander löst; es ist ein *Intervall*.

Diese speziellen Bilder, die die anderen Bilder einrahmen, fangen Kräfte ein. In diesem Universum, in dem alles auf alles reagiert, ist das Bild im gewöhnlichen Sinne des wahrgenommenen Bildes ein Bild zweiten Grades; es ist ein Intervall, ein Bild, das durch das Verfahren der Kadrierung gevierteilt wird; es ist ein Wahrnehmungsbild, das heisst ein lebendes Bild, das sich zwischen Aktion und Reaktion schiebt; es ist, wie Bergson sagt, ein Analyseinstrument sowohl in Bezug auf die Bewegung, die es aufnimmt, wie in Bezug auf die Aktion, die es erleidet. Es ist ein Selektionsinstrument im Verhältnis zur ausgeführten Bewegung, der motorischen Reaktion. Aus diesem Zwischenraum entweichen nicht nur subjektive Bilder — Einfangen von Kräften —, sondern, wie man sieht, auch die aktive Kadrierung. Die kinematographischen Bilder sind solche subjektiven Bilder. Dies ermöglicht die dreiste Definition der Subjektivität durch drei materielle Eigenschaften oder Verfahren der Kadrierung und des Einschnitts in andere Bilder: Wahrnehmung als Subtraktion, Kadrierung als Aktion und reflektierende Bildintensität als Affizierung. Das sind die drei Spielarten des Bewegungs-Bildes. Die Subjektivität ist ein lebendes Bild, das die anderen Bilder wahrnimmt, das heisst sie durch Subtraktion kadriert, weil sie von der Interaktion und Variation der Bewegungs-Bilder all das abzieht und unbeachtet lässt, was sie nicht interessiert. Das ist dann das Wahrnehmungsbild. Auch hier zeigt sich wieder die subtraktive und realistische Definition der Wahrnehmung bei Bergson. In Wirklichkeit ist die Wahrnehmung kein anders geartetes Bild als die Bewegung, die sie wahrnimmt, sondern eine kurzsichtige Diagonale, die die anderen Bilder durchquert und nur jene Elemente bewahrt, die für unsere mögliche Aktion von Interesse sind. Die Materie beinhaltet die Gesamtheit aller Bilder und die Wahrnehmung eröffnet eine eingeschränkte Perspektive auf diese Bilder, die durch ein subjektives Bild, einen Körper gerahmt werden.

«Mit anderen Worten, das Auge ist in den Dingen, in den Licht-Bildern selbst. <Die Fotografie, wenn es überhaupt eine Fotografie ist, ist für alle Punkte des Raums im Inneren der Dinge schon aufgenommen und entwickelt...>»⁴⁰

Das Bewegungs-Bild weitet sich zum Wahrnehmungsbild aus, sobald sich die Zeitspanne zwischen Aktion und Reaktion ausdehnt. Die Subjektivität kann damit als Zentrum verstanden werden; sie ist ein Zentrum der Unbestimmtheit, das die Reaktion verzögert, da sie die Aktion verstärkt, die ihr von sensibler Seite wiederfährt. Doch die Subjektivität verwandelt ihre Wahrnehmung in Motorik, sodass man von der Wahrnehmung zur Aktion gelangt, und zwar auf eine sensomotorische Weise, die langsam genug ist, damit sich der motorische Gegenschlag mit einem Perzept (Wahrnehmungsbild) und einem subjektiven Affekt (Affektbild), mit einem Innen versehen kann. Das Subjekt dehnt sich also aus

zwischen subtraktiver Wahrnehmung einerseits und Aktion andererseits; diese krümmt die Welt um es herum, sodass «die Wahrnehmung nur die eine Seite des Abstands [ist], dessen andere die Aktion ist.»⁴¹ Das ist dann die zweite Wirkungsweise der Subjektivität. Der dritte materielle Aspekt der Subjektivität stellt den Übergang vom Sensorischen (Wahrnehmungsbild) zum Motorischen (Aktionsbild) sicher: Das Affektbild ist der Umschlagpunkt, an dem das Bewegungs-Bild zum Zeit-Bild wird, an dem sich der sensomotorische Bogen dem Affekt öffnet und sich dem Ereignis des Werdens darbietet.

Dieser Abstand kommt in der Aktion als Zeit, in der Wahrnehmung als Raum sowie im Affekt als Intensität zum Ausdruck. Statt die erlittene Aktion sofort in einer motorischen Reaktion abzusondern, bringen diese lebenden Bilder, die Wahrnehmungsbilder oder Subjektbilder, die schwarze Leinwand hervor; diese ermöglicht es, dass sich das einwirkende Bild (erlittene Aktion) zeigt, dass es das Kräfteverhältnis über eine sensorische Kadrierung (Wahrnehmungsbild) einfängt und spürt (Affektbild), ehe es als Reaktion agiert (Aktionsbild).

Die kinematographischen Bilder sind Bilder, die in der Verkettung von Aktionen und Reaktionen eine Wahrnehmung stabilisieren und kadrieren; eine Wahrnehmung, das heisst ein spezielles, maschinelles und lebendes Bild, das über eine anorganische Vitalität und eine Subjektivität verfügt, nicht weil es der Vision eines Cineasten zugeschrieben werden oder eine Projektion darstellen müsste, die den Formen der Natur ähnelt, sondern weil es das subjektiv gerahmte und sensorische Bild materiell auf die Leinwand wirft, ein Bild, das der Zuschauer seinerseits kadrieren kann. Das kinematographische Bild bietet derart seine Perzeptionen der Kamera, seine Affekte dem Licht, den Farben und den Klängen dar, sodass für das Kino gilt: «Das Gehirn ist die Leinwand».⁴² Weil es die anderen Bilder einrahmt, funktioniert das kinematographische Bild wie ein lebendes Bild. Es besitzt also ein eigenes Leben, eine anorganische Lebendigkeit, welche die vorangegangenen, der Malerei und dem organischen Körper gewidmeten Analysen aufgreift. Was die kinematographische Technik so interessant macht, ist, dass die Problematik der Kadrierung und der Montage (Welche Kadrierung und Montage von Ebenen wählt man, um welche Bewegungen und welche Zeit zu verdichten?), die das Kino kennzeichnen, wie auch die Art und Weise, wie sich das Bewegungs-Bild im Zeit-Bild (das moderne Kino) auflöst, genau dieses doppelte System des Bewegungs-Bildes untersuchen: das Bild an sich, das sich auf alle anderen Bilder bezieht, auf die es unmittelbar reagiert; oder das spezielle Bild, das die anderen Bilder einrahmt und eine Aktion, auf die es nur mittelbar reagiert (motorische Bewegung), nur teilweise zurückhält (Perzeption, Bild).

Das Bewegungs-Bild liefert also den Rahmen für eine freie und bewegliche Klassifizie-

rung des Kinos, und zwar je nach der Art und Weise der Montage und Aktualisierung von Bewegungs-Bildern. Das kinematographische Bild als tierisches Bild verdoppelt mit einer sensiblen Membran die Aktion, die es erleidet: Statt sich sofort in einer Aktion aufzulösen, entwickelt es zwischen seiner sensiblen Seite (Wahrnehmungsbild) und seiner motorischen Seite (Aktionsbild) eine Zone des Affekts, über die es seine subjektive Rezeptivität exponiert und entfaltet. Das kinematographische Bild erfährt sich selbst, indem es den Kreislauf von Perzeption zur Aktion zerstört und die Bewegung eher mit einer Eigenschaft als gelebtem Zustand (Affektbild), denn mit Handlungen (Aktionsbild) oder Körpern (Wahrnehmungsbild) in Beziehung setzt.

«Abschliessend können wir sagen, dass sich die Bewegungs-Bilder in drei Arten von Bildern unterteilen, wenn man sie auf ein Indeterminationszentrum als spezifisches Bild bezieht: Wahrnehmungsbild, Aktionsbild und Affektbild.»⁴³

«Jeder von uns ist als spezifisches Bild oder etwaiges Zentrum nichts anderes als eine Verkettung dieser drei Bilder, eine Fusion von Wahrnehmungsbild, Aktionsbild und Affektbild» (BB, 97; übers. mod.). Diese Analyse leitet die Klassifizierung in Das Bewegungs-Bild: Wenn alle Filme die drei Arten des Bewegungs-Bilds abmischen, dann kann man die Stile und Werke so unterscheiden, dass man sie mal eher auf das Bewegungs-Bild bezieht und dabei die Totale und die Panoramas aufwertet (die Western von Anthony Mann), mal auf die Halbnahaufnahme und die schnelle, segmentarisierte Montage des Aktionsbildes (der Film Noir von Hawks), mal auf die Grossaufnahme des Affektbildes (Dreyer, Ozu).

Deleuze schlägt also — in Entsprechung zu zahlreichen Einteilungen, die versuchen, die Neuheit des Kinos als Eigenschaft der Bilder selbst zu fassen — eine sehr freie Semiotik vor, die wie eine Naturgeschichte, die Subjektivierungsweisen und die kinematographischen Zeichentypen unterscheidet. Er stellt klar, dass es sich dabei um eine bewegliche Klassifizierung handelt, «die man verändern kann und die Wert nur durch das hat, was sie sehen lässt.»⁴⁴ Aber sie dient auch dazu, die Philosophie grundlegend zu verändern.

38 – Gilles Deleuze, *Leibniz. Die Falte oder der Barock*, Frankfurt a. M. 2000.

39 – Gilles Deleuze, *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt a. M. 1993, S. 64 f.

40 – Deleuze 1997a, S. 89 f. Deleuze zitiert hier Henri Bergson, *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg 1991, S. 23.

41 – Ebd., S. 95.

42 – Gilles Deleuze, «Das Gehirn ist die Leinwand», in: Deleuze 2005, S. 269–277.

43 – Deleuze 1997a, S. 97.

44 – Deleuze 2005, S. 207.

Einfangen von Kräften und Wahrnehmungsbilder

Das Bewegungs-Bild, das als Einfangen von Kräften definiert wurde, nimmt also die Simondon'sche Modulation wieder auf und erhält von Deleuze die Bestimmung einer Modulation des Objekts selbst; diese verändert das Verständnis der Form als Beziehung von Subjekt und Objekt grundlegend.

«Der neue Status des Gegenstands bezieht diesen nicht mehr auf eine räumliche Formprägung, sondern auf eine zeitliche Modulation, die eine kontinuierliche Variation der Materie ebenso wie eine kontinuierliche Entwicklung der Form impliziert.»⁴⁵

Durch die Transformation des Objektstatus verändert sich auch der Status des Subjekts grundlegend. So wie das Objekt auf der Ebene von Kräften, als bewegliches Bild im Werden erfasst werden muss, darf man auch die Subjektivität nicht länger als exklusiven Besitz der menschlichen Psyche verstehen. Das Einfangen von Kräften und das Aufquellen subjektiver Bilder findet überall dort statt, wo die Aktion nicht unmittelbar in Reaktion aufgeht; überall, wo ein Bild andere Bilder kadriert und schneidet. Das tun alle Lebenden, vor allem die territorialen Lebenden; so kann Deleuze affirmieren, dass die Kunst kein Vorrecht der menschlichen Subjektivitäten und keine anthropomorphe Eigenschaft ist, eine Finesse der Kultur, die eine ideale Hinterwelt aufzuzeigen vermag, die die gewöhnliche Realität ausschmückt, sondern dass die Kunst als tierisches Habitat begriffen werden muss. Das Wahrnehmungsbild ist nicht mehr als diese Dehnung von Bild und Bewegung, die durch ein spezielles Bild gerahmt wird. Die Subjektivität erzittert demnach in der Materie, während sie sich faltet und sich durch die Temporalisierung der Beziehung zwischen Aktion und Reaktion krümmt. Aber die Perzeption hat keine der Kunst äusserliche Konsistenz, obschon die Wahrnehmungsbilder nicht mit der Kunst gleichgesetzt werden dürfen, da ihnen das Einfangen von Kräften in einem äusseren Material fehlt. Deleuze stützt sich für die Entfaltung dieser Physik der Perzeption und dieser Semiotik des Affekts auf die *Logik der Sensation*. Doch die Kunst impliziert nicht nur, dass man vom Bewegungs-Bild zum «speziellen» oder subjektiven Bewegungs-Bild übergeht; sie verlangt überdies, dass das Bewegungs-Bild die Konsistenz von konsolidierten Affekten und Perzepten annimmt, die nicht gelebt werden, sondern in einem äusseren Material eingeschlossen sind; dies bietet eine Erklärung dafür, dass Deleuze die Kunst als Habitat begreift. Die Kunst ist also das reale und nicht signifikante Einfangen von Kräften in einem Material. Diese dem Material eigene Subjektivität, ermöglicht es ihm, die menschliche Perzeption zu

erschüttern und Kräfte einzufangen, die bisher nicht wahrnehmbar waren. Da das Lebendige, Deleuze zufolge, maschinisch und nicht organisch ist, muss sich die Kamera, das Artefakt der menschlichen Kulturen, nicht der natürlichen menschlichen Wahrnehmung als Modell bedienen, um ihren subjektiven Effekt auf die Leinwand zu projizieren. Die Mobilität ihrer Zentren der Unbestimmtheit, die Veränderlichkeit ihrer Kadrierungen ermöglichen ihr im Gegenteil, andere Kräfte einzufangen oder zu kadrieren, und eine andere, zum Beispiel eine flüssige oder gasförmige Wahrnehmung, zu erreichen. Das Kino ist demnach mit einer eigenen Subjektivität, mit den Affekten und Perzepten der Kamera ausgestattet und fängt nicht nur die anorganische Lebendigkeit von Körpern und Materien ein. Aus diesem Grund ist sein Dispositiv dermassen attraktiv und singular. Alle anderen Künste entwickeln jedoch ihrerseits ihre klanglichen oder visuellen Bilder. Was Deleuze zur Kunst beiträgt, ist, dass die Subjektivität, der Affekt und der Perzept dem Bild eigen sind und dass diese im Material vibrieren.

Was die Philosophie an den Schöpfungen interessiert, ist ebenso offenkundig: Ähnliche Probleme erschüttern «bei anderen Gelegenheiten und unter anderen Bedingungen ganz unterschiedliche Wissenschaften [...], ob nun die Malerei, die Musik, die Philosophie, die Literatur oder das Kino.»⁴⁶ Diese gleichen Erschütterungen in völlig unterschiedlichen Bereichen ermöglichen eine «vergleichende Kritik». Wenn eine Disziplin «erkennt, dass sie für sich und mit ihren eigenen Mitteln ein Problem lösen muss, das sich in ähnlicher Form auch in einer anderen stellt»⁴⁷, überschneidet sie sich mit der anderen. Es sind Interferenzen dieser Art, die es der Philosophie ermöglichen, ihre Konzepte zu verändern und sich der Kunst zuzuwenden. Denn «es gibt kein Werk, das nicht in anderen Künsten seine Fortsetzung oder seinen Anfang hätte»:

«Nicht aufgrund des Rechts auf Reflexion konnte ich über das Kino sprechen, sondern nur dann, wenn philosophische Probleme mich bewogen, im Kino nach Antworten zu suchen, auf die Gefahr hin, dass diese wieder andere Probleme aufwarfen.»⁴⁸ ●

Übersetzt von Birgit Mennel

45 – Deleuze 2000, S. 35.

46 – Deleuze 2005, S. 271.

47 – Ebd.

48 – Ebd.

Sabeth Buchmann
Ruth Sonderegger
Marion von Osten

(Warum) Hat die Rede vom Ästhetischen heute Konjunktur?

allein aber Rancières Konzept einer primären Ästhetik eine Rolle, welche letztere ja das Denken einer Auseinandersetzung mit dem Sinnlichen und Affektiven im umfassenden Sinn erlaubt — eine praktische Auseinandersetzung mit anderen Worten, die weit über den in der okzidentalen Moderne ausdifferenzierten, gesellschaftlichen Bereich der Kunst hinausweist. Folgt man dieser Diagnose, dann scheint die Rede vom Ästhetischen vor allem die Funktion zu haben, sich vom vermarktlichten System der Kunst abzugrenzen. Nur in Bezug auf soziale Errungenschaften wie etwa die Künstlersozialkassen oder rechtlich verankerte Freiheiten der Kunst gegenüber Zensur scheint der Begriff der Kunst dann noch o.k. zu sein.

Vor diesem Hintergrund möchte ich euch zunächst einmal fragen, ob ihr die eingangs formulierte Diagnose einer gewissen Konjunktur des Ästhetik-Begriffs teilt, und zwar sowohl was eure Position als Theoretiker_innen betrifft als auch in Bezug auf eure Auseinandersetzung mit/als Künstler_innen. Oder anders gesagt: Seid ihr auch häufig mit dem Unbehagen von Künstler_innen am Kunstbegriff und dem Kunstmarktsystem konfrontiert und teilt ihr dieses Unbehagen bzw. das Ausweichen auf den Ästhetik-Begriff?

Sabeth Buchmann

Ich sehe das genauso: Während bis vor einiger Zeit der Begriff der Ästhetik oder des Ästhetischen eher tabu war, wird er inzwischen zunehmend ungebrochen verwendet und affirmiert. Die Relegitimierung des Ästhetischen hat in meinen Augen z.T. berechtigte Gründe, steht die sicherlich fragwürdige Diskreditierung des Ästhetik-Begriffs doch auf tönernen Füßen. So berührt jede Darstellungsform, die als Kunst wahrgenommen wird, die Dimension des Ästhetischen. Das Problem ist doch, dass die Grenzziehung zwischen dem, was als ästhetisch und dem, was als nicht-, un- oder anästhetisch wahrgenommen wird, zwangsläufig auf normativen Kriterien beruht und dass diese stets mit sozio-kultureller Distinktion verknüpft sind. Genau dies sind Gründe dafür, warum Künstler_innen, die sich politisch zu positionieren suchen, sich von high-culture-codierten Ästhetiken abgrenzen und auf Inhalte und Stile der Alltags-, Pop-, Jugend-, Migrant_innen- und Arbeiter_innenkultur zurückgreifen. Auffällig ist in diesem Zusammen-

Ruth Sonderegger

Im Gespräch mit insbesondere jungen Künstler_innen fällt mir immer häufiger auf, dass sie dem Begriff des Ästhetischen gegenüber den Begriffen «Kunst» bzw. «Künste» den Vorrang geben. Die Antwort, welche ich auf Nachfragen in Bezug auf diese Attraktivität des Ästhetik-Begriffs am häufigsten bekommen habe, lautet, dass Kunstbegriffe mit einem ökonomisch dominierten Kunstsystem aufs Engste zusammen hängen und dass das Arbeiten in diesem System als unattraktiv, einengend und politisch fragwürdig gesehen und erfahren wird. Dem Ästhetischen dagegen trauen die entsprechenden Künstler_innen zu, künstlerisches Arbeiten an den Rändern des Kunstsystems, aber auch das Agieren mit künstlerischen Strategien und Kompetenzen gegen oder ausserhalb des Kunstsystems besser fassen zu können. Nicht selten spielen dabei Referenzen auf Rancières Rede vom ästhetischen Regime der Künste, vor

Sabeth
Buchmann

Ruth
Sonderegger

Marion
von Osten

49

(Warum)
Hat die Rede
vom
Ästhetischen
heute
Konjunktur?

hang auch die Vorliebe für die Sachlichkeitsrhetorik des Dokumentarischen oder des Journalistisch-Reportagehaften: Genau sie scheint für eine Form der ästhetischen Neutralität zu stehen, die kein hochkulturelles Vorwissen voraussetzt und von jedem/jeder gelesen werden kann. Doch tendieren ironischerweise genau solche Formen dazu, dem Aspekt des Wissens und der Bildung Vorrang einzuräumen und damit wiederum nur ein eingeschränktes Öffentlichkeitssegment zu adressieren: Das Massenpublikum ist für «Das MoMA in Berlin» fraglos eher zu haben als für sozialpartizipatorische Projekte. Letztere sprechen bezeichnenderweise lieber von «kritischer Kunstpraxis» als von «kritischer Ästhetik». Eine solche auf die Tradition der Konzeptkunst bezogene Begrifflichkeit ist vielleicht genau das, was auf Seiten der Zeitgenoss_innen, die du, Ruth, zitierst, eine gegenteilige Position provoziert. Insofern lässt sich zunächst einmal eine Verkehrung der Argumente konstatieren: Denn genau die negativen Zuschreibungen, mit denen heute der «Kunst»-Begriff aufgeladen ist, richteten '68er gegen den Ästhetik-Begriff. Er galt nicht nur unter den sog. Konzeptkünstler_innen als das natürliche Feindbild warenkritischer Kunst. Um das Ästhetische, das mit hergebrachten Gattungen wie der Malerei und der Skulptur resp. individueller Handschrift ebenso wie mit Design und Lifestyle assoziiert war, auszuschalten, griffen sie auf scheinbar ästhetisch unverdächtige, «objektive», informations- und kommunikationsorientierte Darstellungsmittel zurück: Maschinenschrift, Büromöbel und Aktenordner, neue Medien und technische Apparaturen, Stadtpläne, Landkarten, Diagramme, Milimenterpapier etc. Möglichst sachlich und kühl also, bloss keine Ausdruckskunst. Und bloss nichts, das nach gutem Geschmack oder designerschen Ambitionen aussah. Dieses Ressentiment gegen subjektivistisch-ästhetische Darstellungsstile wurde im Laufe der Zeit zwar immer wieder aufgebrochen, aber es ist in bestimmten Segmenten des Postkonzeptualismus und der Institutionskritik bis heute verbreitet. Man denke nur an Hal Fosters Buch *Design & Crime* von 2002. Helmut Draxler hat in seinem Aufsatz «Loos lassen. Institutionskritik und Design», der sich u.a. gegen Fosters «kulturkritische These von der zunehmenden Ästhetisierung der

Lebenswelt» positioniert, zurecht darauf verwiesen, dass und in welchem Masse anti- resp. funktionsästhetische Rhetoriken ihrerseits in hohem Masse totalisierende Aspekte aufweisen. Der wohlfeile Affekt der (institutions-)kritischen Künstler_innen und Theoretiker_innen gegen alles, was nach Design klingt, erkennt ihre eigene strukturelle Verflechtung mit dem Gegenstand der Kritik. Denn, wie Draxler argumentiert, hat gerade die institutionskritische Strömung der Konzeptkunst mit ihrer Betonung des Nicht-Werkförmigen resp. ihrer Vorliebe für das, was aus dem Werkbegriff ausgegrenzt wird – i.e. Einladungskarten, Kataloge, Informationstafeln und Poster, für Medien-, Kommunikations- und Raumgestaltung – das Designerische und damit scheinbar ausser-künstlerische Formen des Ästhetischen ins Spiel gebracht. Damit betrieben (institutions-)kritische Künstler_innen am Ende nichts anderes als eine ästhetische Aufwertung des vorgeblich «Non- oder Ausserästhetischen».

Doch eine solche Betrachtungsweise läuft einschlägigen Kritikfiguren zuwider; das betrifft auch Benjamin Buchlohs vielfach zitiertes Diktum der «administrativen Ästhetik», das auf die frühe Konzeptkunst eines Joseph Kosuth oder der Gruppe Art & Language gemünzt ist. Deren Affinität für bürokratische Informationsästhetik stellt Buchloh den wahrhaft ästhetik-kritischen Einsatz der seiner Meinung nach ersten, bezeichnenderweise männlich dominierten Generation der Institutionskritik (Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Dan Graham etc.) gegenüber: Doch genau diese Künstler haben genau jene Sprache des (Grafik-)Designs in ihre Werkformen integriert, die bei der zweiten und dritten Generation der Institutionskritik als offensives Mittel wieder auftaucht. Der Vorwurf der «administrativen Ästhetik» klingt für kritisch sozialisierte Ohren natürlich nach systemaffirmativer Ästhetisierung des Falschen, nämlich nach Ästhetisierung der bürokratischen Verwaltung. Und das klingt ganz schlimm nach massgeschneiderter Ästhetik für normiertes Angestellten-Mittelmass, den Durchschnitt-Bürger, mithin für die totalitär-technokratische Variante kapitalistischer Demokratie. Hiergegen muss der/die kritische Künstler_in selbstverständlich aufbegehren und in einem dialektischen Drahtseilakt aus seiner unfrei-

willigen mehrheitsgesellschaftlichen Komplizenschaft eine widerständige Praxis generieren: Eine Ästhetik mithin, die sich ex negativo bestimmt und die Partei gegen sich selbst, das heisst ihre strukturelle Komplizenschaft mit der herrschenden ökonomischen Moral ergreift.

Die Diskreditierung des Ästhetischen hat zuweilen seltsame Stilblüten hervorgebracht, von denen ich an dieser Stelle eine erwähnen möchte, da sie von durchaus nachhaltigem Einfluss auf die Konzeptkunst und das, was im weitesten Sinne darunter verstanden wird, war. So plädierte der Künstler Joseph Kosuth in seinem programmatischen, 1968 publizierten Text «Art After Philosophy» für eine Unterscheidung von Kunst und Ästhetik; d.h., dass er in scheinbarer Abkehr vom Credo des «formal criticism» die Qualität eines Werks nicht mehr auf der Grundlage seiner optisch-morphologischen Beschaffenheit bestimmen wollte. Sein Gewährsmann war, wie könnte es anders sein, Marcel Duchamp: «Mit dem unbearbeiteten *Ready-made* änderte die Kunst ihre Ausrichtung: von der Form der Sprache auf das Gesagte.» Kosuth war der Auffassung, dass Kunst in dem Moment zur Ästhetik und damit zu einer bloss willkürlichen, mimetischen Aussage werde, wenn sie qua Material, Medium, Technik, Komposition etc. Informationen über irgendwelche ausser ihr liegenden Tatsachen repräsentiere. Stattdessen forderte er, Kunst zu einer Frage des Wirklichkeitsbeweises in eigener Sache zu machen: An die Stelle der Empirie als einer der Malerei und Skulptur gemässen Methode sei, wie er schreibt, im 20. Jahrhundert eine «gewisse Sprachphilosophie» getreten. Er bezog sich dabei auf A. J. Ayers» «Unterscheidung zwischen dem Analytischen und dem Synthetischen». Was Kosuth damit einfuhrte, war am Ende nichts anderes als eine andere, nun jedoch sprachphilosophisch gefasste Variante des Formalismus (dem Buchloh eine Fortschreibung des hergebrachten Positivismus vorwirft). Das heisst, dass die Konzeptkünstler_innen mit dem alleinigen *Bashen* des Ästhetischen die Grundproblematik des von ihnen als gleichermassen subjektivistisch-willkürlich und autoritär-normativ abgetanen Kunsturteils des «formal criticism» nicht aus den Angeln gehoben hatten.

Das heisst aber auch nicht, dass die von mir geteilte Kritik der Ästhetik-Kritik folgerichtig eine Affirmation des

Ästhetik-Begriffs bedeutet. Zur Frage, warum der Begriff des Ästhetischen gegenüber dem der Kunst eine neuerliche Aufwertung erfährt, möchte ich folgende Beobachtung bzw. These anbringen: Sie hängt m. E. mit der allseits heraufbeschworenen Krise institutionskritischer Praktiken zusammen — eine Krise, die auf der einen Seite damit zu tun hat, dass sich Institutionen und Kurator_innen ihrer bemächtigt haben; und auf der anderen Seite damit, dass die «(institutions-)kritischen» Künstler_innen zum Teil tatsächlich ihr ambivalentes Verhältnis zu Kunstinstitutionen und -markt nicht klären konnten — dies zumal sich Kritik (als Intention, Haltung, Verfahren, Diskurs und/oder Wirkung) kaum normativ und/oder objektiv bestimmen lässt. Was gegenüber dem Kunstmarkt vielleicht eine Geste der Verweigerung oder des Angriffs darstellt, kann im Kontext neoliberalen Wissens- und Kulturmanagements u.U. eine gute Währung sein. Doch die Krise der Institutionskritik vollzieht sich durchaus auch im Sinne des Kunstmarkts — die Galeristen können die damit assoziierten Artikulations- und Projektformen eben nicht so leicht verkaufen. Mit dieser Krise ist auch ein Einknicken des Soziologie- und Cultural Studies-Hypes im Kunstkontext zu beobachten. An die Stelle soziologisch-sozialhistorischer, kultur- und identitätstheoretischer Themen und Verfahren, die zuvor den kunstkritischen Diskurs massgeblich (mit-)bestimmt haben, sind in einem bestimmten institutionellen Segment, letztlich auch dem, in dem wir uns bewegen, in den letzten Jahren verstärkt Positionen aus dem Bereich der ästhetischen Theorie und politischen Philosophie getreten: Es sind auffälligerweise wieder eher ontologische und zum Teil auch universalistische Konzepte gefragt. Die Rede vom Ästhetischen bzw. von der ästhetischen Erfahrung ist dabei gleichwohl differenziert zu betrachten, weisen doch auch sie sozial- und genderpolitische, globalisierungs- und migrationsspezifische Perspektiven auf. Dennoch ist zugleich die Tendenz zu einem entdifferenzierten Begriff des Ästhetischen zu erkennen — jenseits seiner Einbettung in sozio-kulturelle Kontexte sowie in das internationale Kunst- und Ausstellungsmarktgeschehen. Gerade viele jener Künstler_innen, die früher der Konzeptkunst und Institutionskritik zugerechnet wurden, scheint die Assoziation der eigenen Arbeit mit Kategorien des

Ästhetischen äusserst recht zu sein, da sie eine Art Gütesiegel repräsentieren, das durchaus auch marktrelevante Aspekte aufweist. Die Rede vom Ästhetischen scheint jenen muffigen, marktgerechten Beigeschmack verloren zu haben, der ihr noch in den Augen der ersten Generation der Konzeptkunst anhaftete.

Dass aber, wie Ruth anmerkt, sich gerade jüngere Künstler_innen mit Kritikananspruch vom Kunstbegriff abzugrenzen und den Begriff der Ästhetik bzw. des Ästhetischen als unkontamierter ansehen, hat meiner Meinung nach mit dem *Hype* politisch radikaler Philosophie zu tun, die sich zugleich mit ästhetischer Theorie mischt.

Was hierbei meiner Meinung nach auf Seiten der Theoretiker_innen und Künstler_innen verloren geht, ist eine präzise Wahrnehmung der eigenen widersprüchlichen Involviertheiten in ein erweitertes institutionelles Kunstfeld, dessen radikale Kritiker_innen oftmals bewusst oder unbewusst dem *Hipness-Faktor* von radikalem Wissens- und Kulturmanagement zuarbeiten. Oder wie sonst kann man sich erklären, dass Künstler_innen, Theoretiker_innen und Kurator_innen die Biennalen und Manifestas dieser Welt mit kritischen Themen und Inhalten wie jenen der Migration, der Ökologie, der Neoliberalismus-Kritik etc. beliefern, ohne dass die jeweils veranstaltenden Länder, Städte, Regionen oder Institutionen sich veranlasst sähen, in langfristige Strukturveränderungen zu investieren?

Ruth Sonderegger

Ich finde es überzeugend wie du, Sabeth, das gegenwärtige Interesse am Ästhetik-Begriff mit der «allseits heraufbeschworenen Krise institutionskritischer Praktiken» zusammenbringst. Die Gründe, die du dafür nennst — nämlich einerseits, dass Institutionen sich der Institutionskritik bemächtigt haben und sie heute oft sogar in Auftrag geben, und andererseits, dass Künstler_innen ihr ambivalentes Verhältnis zu Kunstinstitutionen und zu den Kunstmärkten nicht befriedigend klären konnten — sind ebenso plausibel. Nachfragen möchte ich aber trotzdem, und zwar in Bezug auf deine Charakterisierung der Krise als einer «allseits heraufbeschworenen». Diese Charakterisierung lässt darauf schliessen, dass hier eine Krise herbeigeredet wurde, obwohl nicht alles im Argen liegt. Du scheinst mir vielmehr nahezulegen, dass in der künstlerischen Institutions-

kritik durchaus Potentiale stecken, die man allen Schwierigkeiten zum Trotz nicht aufgeben sollte. Deine kritische Schlussdiagnose zum gegenwärtigen *Hype* radikaler Theorie weist möglicherweise in eine ähnliche Richtung. Während du der Institutionskritik nämlich bei allem Scheitern und trotz aller Ambivalenz zugute zu halten scheinst, dass sie kleinteilig, ja mikropolitisch kritisch und in Bezug auf die eigenen Verstrickungen reflexiv agiert, wirfst du den Vertreter_innen radikaler Theorie vor, alle Verstrickungen zu leugnen und *tabula rasa* machen zu wollen. Interessanterweise ähneln die von dir erwähnten radikalen Theorieentwürfe ja auch den ahistorischen und/oder ontologischen Ästhetik-Konzeptionen. Auch letztere wollen die Probleme meines Erachtens ein für allemal lösen, während du in meinen Augen zurecht darauf hinweist, dass Kritik — gerade auch Kritik an Ästhetikverständnissen — sich in ihren je spezifischen Intentionen, Verfahren, Ausgangspunkten und Wirkungen nicht wirklich objektiv im Sinn von endgültig bestimmen lässt. Das war 1965 übrigens auch eine von Adorno artikulierte Position, der in «Funktionalismus heute» schreibt:

«Ich weiß, wie verdächtig Ihnen das Wort Ästhetik klingt. Sie werden dabei an Professoren denken, die mit zum Himmel erhobenem Blick formalistische Gesetze ewiger und unvergänglicher Schönheit aushecken, die meist nichts sind als Rezepte für die Anfertigung von ephemeren klassizistischem Kitsch. Fällig wäre in der Ästhetik das Gegenteil, sie müsste eben die Einwände absorbieren, die sie allen Künstlern, die es sind, gründlich verkelte. Mache sie akademisch weiter ohne die rücksichtsloseste Selbstkritik, so wäre sie schon verurteilt.»¹

1 – Theodor W. Adorno, «Funktionalismus heute», in: ders., *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt a. M. 1967, S. 104–127, hier S. 126f.

Ich sehe in Sabeths Überlegungen eine spannende Umwertung dessen, was oft als Ohnmacht, Komplizenschaft oder affirmative Kollaboration der Institutionskritik abgewertet worden ist; nämlich eine Umwertung des Verdikts, wonach Kritik über kurz oder lang immer vereinnahmt, wenn nicht sogar zur Wegbereiterin dessen wird, wogegen sie angetreten ist. Du scheinst aus dieser Diagnose nicht den Schluss zu ziehen, dass man der *criticality*, die

Sabeth Buchmann
Ruth Sonderegger
Marion von Osten

51

(Warum)
Hat die Rede
vom
Ästhetischen
heute
Konjunktur?

eine Kritik der *criticality* provoziert, vorwerfen müsste, aus dem «Hamster-rad» von Kritik nicht herauszukommen.² Nicht das Vereinnahmt-Werden von Kritik scheint in Deinen Augen das Problem zu sein, sondern wenn man die Vereinnahmung nicht merkt, ignoriert oder nicht auf die neuen Vereinnahmungs-Verhältnisse reagiert. Das eigentliche Problem wäre dann die Hypothese, man sei jenseits der Vereinnahmbarkeit. Das hingegen, was auf den ersten Blick wie das Lauf-rad der Korrumptierbarkeit aussieht, könnte aus deiner Perspektive gerade eine mikropolitische Beweglichkeit sein. Wer Positionen der ersten Generation der Institutionskritik nur dahingehend zur Kenntnis nimmt, dass sie auch zu einer pseudokritischen Veränderung der Institutionen geführt hat, versteht demnach die Geschichte vom falschen Ende her. So gesehen müsste man die Massstäbe von Kritik und *criticality* ganz anders formulieren denn als Forderung, sich jeder Vereinnahmung zu widersetzen.

2 – In einer kritischen Diskussion von Helmut Draxlers Kritik der *criticality* hat Jens Kastner einmal gemeint, Draxlers Kritik komme aus der «Beschreibung eines Lauftrads oder Teufelskreises» nicht heraus. Jens Kastner, «Zur Kritik der Kritik der Kunst-kritik. Feld- und hegemonietheoretische Einwände», in: Birgit Mennel, Stefan Nowotny und Gerald Raunig (Hg.), *Kunst der Kritik*, Wien 2010, S. 125–148, hier S. 142.

Wenn ich dich, Sabeth, mit dieser Umwertung der Kritik an der Institutionskritik richtig verstanden habe, bleibt aber doch immer noch die Herausforderung und krasse Realität jener Phänomene, welche die Vertreter_innen radikaler Theorie und die mit ihnen kollaborierenden Kunstinstitutionen nur zum Schein bearbeiten. Du nennst Migration, Ökologie und Neoliberalismus und sagst meines Erachtens zurecht, dass man sie jenseits von langfristigen Strukturveränderungen nicht angehen kann. Was könnte hier der Einsatz von institutionskritischer Kunst sein? Inwiefern geht es hier um Institutionskritik jenseits von Kunst? Oder anders gefragt: Gibt es eine Radikalität jenseits des Kahlschlags und der *tabula rasa*? Eine Radikalität der Beharrlichkeit, der Unbeirrbarkeit, des geduldigen und freundlichen Arbeitens mit Widersprüchen? Wäre hier möglicherweise eine Radikalität auch dahin-

gehend gefragt, dass sich künstlerische mit anderen Praktiken kreuzen? Vielleicht könnten wir das im Ausgang von Marions neulich bei der Postkolonialismus-Tagung gehaltenen Vortrags noch weiter entwickeln.³

3 – Gemeint ist Marion von Ostens Vortrag «L'Art Autre» beim Symposium *Universalisms in Conflict / Post-colonial Challenges in Art History and Philosophy* (9.–10. März 2012; Akademie der bildenden Künste Wien).

Marion von Osten

Ich stimme euch zu, dass es eine Konjunktur des Ästhetik-Begriffs gibt, der mit einem Versuch verbunden ist, die bestehenden Zwangsjacken der Gegenwartskunst zu verlassen, ohne sie gänzlich abzuschütteln. Aber das haben Zwangsjacken natürlich auch so an sich, man kann sie ja gerade nicht in einem individuellen Willensakt ablegen. Gleichzeitig wird aber auch parallel zu dieser Konjunktur des Ästhetikdiskurses im Feld der bildenden Kunst der Gegenwartskunstbegriff von westlichen Kunsttheoretiker_innen und Kurator_innen kritisch auf seine Substanz befragt, wie etwa in spezifisch herausgegebenen Ausgaben der Zeitschriften *October*, dem *e-flux journal* oder in Schriften von Terry Smith oder Donald Kuspit. Dabei wird einerseits davon ausgegangen, dass «Contemporary Art» (Zeitgenössische oder Gegenwartskunst) kaum mehr zu definieren, da konturlos sei, denn unter diesem Begriff würden unterschiedlichste global produzierte Praktiken quasi differenzlos vereinheitlicht werden. In den genannten Zeitschriften und Publikationen wird der Begriff «Contemporary Art / Gegenwartskunst» andererseits trotz seiner globalen Relevanz vor allem mit dem westlichen Kunstmarkt und den damit verbundenen Institutionen und Arbeitsteilungen in Verbindung gesetzt. Die Homogenisierungsthese (alles, und zwar aus allen Teilen der Welt, kann heute Gegenwartskunst werden und ist dann, ja was eigentlich, Ästhetik?) basiert so auf einer kulturpesimistischen Perspektive, die trotz ihres skandalisierenden Tons die westlich-kapitalistischen Wertesysteme als Zentrum des Diskurses um Gegenwartskunst letztendlich nicht in Frage stellt.

Ein wesentlicher Punkt der Debatte ist die These, dass zeitgenössische Kunst (wie die Formen ihrer Entgrenzung) aus einer westlichen Kunsttradition (etwa der Post-Avantgarden und des Konzeptualismus) hervorgehe, die heute zum

zentralen Paradigma des globalen Kunstbetriebs geworden seien. Mit dieser Behauptung wird zeitgenössische Kunst aus Afrika, Asien und Südamerika nur in Relation zum westlichen Kunstbegriff und dessen Distributionszentren gelesen oder gar als eine Art verspätete bis hin zu einer aufgezwungenen Zeitgenossenschaft beschrieben, die ihre Wurzeln in unterschiedlichen Macht- und Herrschaftsverhältnissen habe. Damit wird einerseits nicht-europäischen Künstler_innen abgesprochen, die Moderne und Postmoderne massgeblich mitgestaltet zu haben, und man negiert, dass gerade die Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts in einem Wechselverhältnis mit anderen lokalen nicht-europäischen Modernen entstanden ist, wenn auch unter radikal ungleichen Austauschverhältnissen. Im Sinne der landläufigen Globalisierungstheorien, aber auch in der Neuschreibung der Geschichte von Kolonialismus und Imperialismus usw., wird die Vorherrschaft des Westens auf allen Ebenen der Praxis quasi weiterhin als gegeben angenommen. Aus dieser ungebrochenen Dominanzvorstellung muss sich dann zwangsläufig ableiten, dass zeitgenössische Kunst, die nicht in Europa oder USA produziert wird, eine Art vormals fremdbestimmte und später angelegene Praxis sei und damit eher den Grad der ökonomischen Globalisierung / Verwestlichung widerspiegele, dem ein nicht-westliches Land sich aufgeschlossen bzw. unterworfen habe. Dieser aktuelle Diskurs über zeitgenössische Kunst ermöglicht auch jene «Entdeckungen» einer globalen Kurator_innenelite, die ihren Wissensvorsprung und ihr kulturelles Kapital sichert, indem sie zunehmend interessante zeitgenössische Kunst im nicht-europäischen Kontext sucht und findet. Diese Praxis der «Entdeckung» von zunehmend männlichen Einzelkünstlern aus dem globalen Süden reproduziert dabei auch eine ahistorische und dekontextualisierende Perspektive und konstruiert Ausnahmefiguren, ohne die lokalen Auseinandersetzungen um diese Praktiken und deren Genealogien in den diversen nicht-europäischen Kunstszenen und -zentren in den Blick zu nehmen.

Diese absichtlich von mir vorgenommene Zuspitzung kennt natürlich auch Abweichungen, dennoch lässt sich aus den meisten aktuellen kunsttheoretischen Schriften meines Erachtens eine Tendenz wie die eben skizzierte ablesen. Die Entgrenzung künstlerischer Praktiken und die damit verbundenen «social,

curatorial, educational turns» und deren Integration unter Berufung auf den Begriff «Contemporary Art» haben möglicherweise tatsächlich die Grenzen zwischen Hoch- und Populärkulturen und den wissensproduzierenden Disziplinen verschoben. Die marktökonomischen, institutionellen Rahmen- und Repräsentationsbedingungen haben sich demgegenüber aber nicht massgeblich verändert bzw., wenn sie sich verändert haben, dann haben sie sich eher verschärft.

Wenn die Konjunktur des Ästhetik-Begriffs also nur so etwas ist wie ein diskursiver Exodus aus dem bestehenden institutionalisierten Kunstfeld, dann scheint er jedenfalls janusköpfig engstens mit dieser Debatte um die Gegenwartskunst verbunden zu sein. Aber weder die Entgrenzungskritik noch der Ästhetikbegriff benennen jenen forcierten Prozess der Institutionalisierung der Gegenwartskunst, wie er mit dem Ausbau der Museen und Kunsthallen, des Galeriesystems und des Kunstmarktes, wie auch mit der Biennalisierung in den letzten dreissig Jahren einherging; ein Prozess, in dem völlig veränderte Produktionsbedingungen für Künstler_innen und vor allem auch Kurator_innen entstanden sind. Dabei könnte gerade diese forcierte Form der Institutionalisierung meines Erachtens den Ästhetikbegriff, wie er bei Jacques Rancière Verwendung findet, relevant machen, nämlich für die Kritik dieses Prozesses. Unter anderem führte der Institutionalisierungsschub auch zu einer zunehmenden re-nationalisierenden oder aber regionalisierenden Beschreibung und Wahrnehmung von Kunstproduktion weltweit. Demgegenüber fehlen in grossen Teilen der Kunstzentren der Welt genau jene stabilen Strukturen und Institutionen, die zeitgenössische Kunstproduktion langfristig stützen und ermöglichen könnten, wie es etwa in den euro-amerikanischen Kunstzentren seit dem Ende des zweiten Weltkriegs der Fall ist. Biennalen als temporäre Plattformen haben zu Teilen gerade diese langfristigeren Institutionalisierungsdynamiken vielmehr teilweise ersetzt. Das Begehren, den Kunstbegriff durch den Ästhetikbegriff zu ersetzen, ist bislang noch mit der Amnesie ausgestattet, diese Prozesse nicht deuten zu können oder zu wollen.

Sabeth Buchmann

Ich komme noch einmal auf die Frage der «heraufbeschworenen Krise» zurück: Einerseits bin ich der Auffassung, dass die Krisenrhetorik gene-

rell strukturell (wert-)konservativ verfasst ist und sich im Fall des *Bashens* von Institutionskritik mit neokonservativen Positionen, wie sie für den Kunstbetrieb kennzeichnend sind, bestens verträgt. Ich will dennoch nicht die Probleme einer längst orthodoxen Rhetorik und affirmativen, marketinggerechten Praxis der Institutionskritik bestreiten. Gleichzeitig bin auch nicht die Erste und Einzige, die dennoch ihre Potenziale verteidigt und diese in der Thematisierung ihrer eigenen und für Institutionen offenbar konstitutiven Widersprüche erkennt. Die spielen schliesslich von Anfang an eine entscheidende Rolle: Denn Institutionskritik zielt allenfalls in ihren naivsten und banalsten Ausformungen auf die Abschaffung von Museen, Kuratoren, Kunstkritik etc. — das erledigt der Neoliberalismus besser. Zumeist ging es ihr ja eher um Offenlegung hierarchischer Machtstrukturen, sozio-symbolischer Ausschlüsse und ökonomisch-ideologischer Interessen und Verstrickungen sowie, positiv gesprochen, um partizipationsorientierte Demokratisierung bzw. integrative Kollektivierung: Schlicht um das, was der Modernisierung der Institution Kunst zugutekommen sollte. Doch die Forderung nach dem Einschluss, der Beteiligung und einer angemessenen Repräsentation strukturell ausgeschlossener sozialer Gruppen und Öffentlichkeiten wurde inzwischen von zielgruppenspezifischen und corporate-identity-orientierten Marketingstrategien absorbiert. Aber das kann gleichwohl nicht heissen, das politische Projekt, das mit der Forderung nach Dehierarchisierung und Partizipation etc. verbunden ist, aufzugeben und sich in defätistischen Klagen über die bösen Vereinnahmer zu ergehen. Es wäre eher, auch im Sinne von Marions Ausführungen, nach der Ausrichtung bzw. dem Status einer Kritik zu fragen, die letztlich einem westlichen Institutionsbegriff verhaftet bleibt. Wenn die öffentliche Hand inzwischen dazu tendiert, nur mehr zeitlich befristete Projekte zu fördern, nicht aber in Strukturen zu investieren, dann bedeutet das vielleicht auch, dass die Institutionskritik ihren konstitutiven Widerspruch noch stärker einbringen und positionieren muss: Nämlich sich die Gleichzeitigkeit von Kritik und Verteidigung einer nach wie vor dem idealistischen Gedanken einer «bürgerlichen» Öffentlichkeit verbundenen kulturellen Szene einzugestehen, auf die es offenbar schon gar

nicht mehr ankommt. Es mutet natürlich absurd an, auf eine zu Recht obsolete gesellschaftliche Formation zu rekurrieren, die zugleich Zielscheibe von Institutionskritik war, ist und sein sollte. Heute wird sie zumeist von einem mehr oder weniger akademischen Milieu repräsentiert, welchem die Akteur_innen jener ökonomisch prekarierten Projektekultur entstammen, mit der sich die Politik von langfristiger Kunst- und Kulturförderung entlasten will. Diese Projektekultur verständigt sich auf Kunst-, Kultur- und Gesellschaftskritik, wobei doch längst deutlich werden konnte, dass der permanent erbrachte und immer wieder erneuerte Nachweis von Kritik-Fähigkeit zugleich als Ausweis von flexibler Intelligenz, strategischem Denken und unausgesetzter Lernfähigkeit gilt. Die konkreten Inhalte von Kritik werden somit neutralisiert und beliebig; sie spielen dann erst eine Rolle, wenn sie zu konkreten politischen Konflikten führen oder in diesen wirksam werden. Diese Konflikte ernsthaft herausfordern und eingehen tun jedoch die wenigsten Projekte, die unter dem Stichwort der Institutionskritik firmieren. Das heisst aber nicht, dass das nicht möglich wäre und nicht zum Teil auch praktiziert wird.

Marion von Osten

In der Arbeit an einem neuen Ausstellungsprojekt mit dem Titel «Action! painting / publishing» beschäftige ich mich mit der kulturellen und politischen Notwendigkeit, Organe und Institutionen zu schaffen. Bereits im Modernismus wurden vor dem Hintergrund der strukturellen Ungleichheit, die ich schon betont habe, zwischen den westlichen Kunstzentren (Paris, New York, London, Berlin) des 20. Jahrhunderts und nicht-westlichen Zentren derselben Zeit (Algier, Beirut, Cairo, Casablanca, Dakar, Dehli, Douala, Habana, Lagos, Mexico City, São Paulo, um nur einige wenige zu nennen) mit der Herausgabe von Publikationen und Magazinen ein Wissenstransfer und translokale Kollaborationen zwischen Künstler_innen und Autor_innen trotz oder gerade wegen institutioneller Limite forciert. Diese Schriften genauer in den Fokus zu nehmen und von ihnen aus eine Kartierung der Beziehungen und Bedeutungen für die Herausbildung der Gegenwartskunst zu entwickeln, scheint längst überfällig zu sein. Von hier aus gesehen könnte der Begriff der Ästhetik eine noch ganz andere Relevanz bekommen. Denn wie ich in der Recherche

Sabeth
Buchmann
Ruth
Sonderegger
Marion
von Osten

53

(Warum)
Hat die Rede
vom
Ästhetischen
heute
Konjunktur?

sehen konnte, sind diese Schriften — beispielsweise die Zeitschrift *Souffles* aus Marokko, die von 1965–72 erschienen ist — nicht nur Veröffentlichungsmedien, sondern transnationale Verhandlungsorte einer spezifisch politischen, philosophischen und gleichsam künstlerischen Problematik gewesen. Aus den verschiedenen Beiträgen und unterschiedlichsten Autor_innenperspektiven lässt sich jedenfalls eine stetige Suche nach Artikulationsformen ablesen, die die Herausforderungen der Dekolonisierung im Blick hatten. Hier ging es tatsächlich um ein neues ästhetisches, gesellschaftliches Projekt, das die geopolitischen Umwälzungen auch in einer neuen Kunstsprache zum Ausdruck bringen wollte.

Die genannten transnationalen Austauschbeziehungen sind nicht immer und ausschliesslich in einer Referenz zu /über Europa oder die USA entstanden, sondern im Sinne des Konzeptes der Off-Centers (Okwui Enwezor) sind hier genau jene Beziehungen zu betonen, die zwischen Orten und Akteuren in Asien, Afrika, Indien und Südamerika stattfanden und in denen der «Westen» eine Referenz unter anderen war und ist. Diese Beziehungen sind in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts durch die *Non-Aligned* und die *Trikontinentale* Bewegung in der Ära der Dekolonisierung auch strukturell gefördert worden. Durch die neuen Kommunikationstechnologien und eine zunehmende weltweite Mobilität sind in letzten dreissig Jahren darüber hinaus weitere, intensive Beziehungen zwischen Orten, Personen, selbst-organisierten Räumen, Praktiken und Institutionen entstanden, die längst nicht mehr dem Konzept des Nationalen oder Regionalen gehorchen. Auch in Europa haben sich beispielsweise Produktions- wie Widerstandsnetzwerke entwickelt, die zu Teilen mit anderen Zentren und Akteuren in der Welt verbunden sind und gemeinsam vorgehen. Ein Projekt in diesem Sinn, an dem ich selbst massgeblich beteiligt war, war etwa *MoneyNations* von 1997–2001 — ein Projekt, bei dem die Austauschbeziehungen u.a. auch von der Tatsache markiert waren, dass die Reisefreiheit auch für viele Kulturproduzent_innen zunehmend eingeschränkt wurde und bis heute wird. Gleichzeitig war das Projekt neben den künstlerischen Auseinandersetzungen auch von den in dieser Zeit stattfindenden Debatten und Aktionen der Anti-Globalisierungsbewegung geprägt. Die Diversi-

tät und Spezifik solcher von Künstler_innen initiierten Projekte zu erfassen, bedeutet, auch jenen darin zentralen Referenzen und Auseinandersetzungen zu folgen, die nicht ausschliesslich auf das Kunstfeld selbst beschränkt sind. In gewisser Weise könnte man sagen, dass dieses Projekt Teil einer ästhetisch-politischen Bewegung war, die ihren offensichtlichsten Ausdruck möglicherweise tatsächlich in der Anti-Globalisierungsbewegung fand.

Darüber hinaus haben sich vor dem Hintergrund von sich zunehmend professionalisierenden Routinen und Arbeitsteilungen im Kunstbetrieb kuratorisch-künstlerische Praktiken als Gegenmodelle etablieren können, in denen neue Formen von kultureller Praxis und Theorieproduktion erprobt und praktiziert wurden. Möglicherweise könnte man hier eine neue Ästhetik der Produktion nachweisen, die wie die oben erwähnten Beispiele aus einer Notwendigkeit entstanden sind, in den verschärften institutionellen Bedingungen weiterhin handlungsfähig zu bleiben. Diese Praktiken sind — aus unterschiedlichsten Gründen — weltweit zu finden, wie dies etwa Patrick D. Flores in «Turns in Tropics: Artist Curator» im Jahresbericht der Gwangju Biennale, 2008 beschreibt. Diese multiplen Rollenmodelle lassen sich so auch weder einfach auf der Ebene des Import-Export-Modells beschreiben noch allein auf der Ebene der lokalen oder nationalen Spezifik. Sie lassen sich — wenn überhaupt — durch die transkulturellen Transfers von Wissen und Praktiken wie auch den translokalen Begegnungen und kollaborativen Netzwerken von Künstler_innen und Autor_innen beschreiben, die oftmals mit ihren Produktionen und der Einnahme unterschiedlicher Rollen Kritik üben an den bestehenden herrschenden oder fehlenden Strukturen und dem damit einhergehenden einschränken den Kulturbegriff.

Die zunehmende Selbstorganisation von Auftritts-, Distributions- und Handlungsorten, die mit diesen multiplen Kunstpraktiken und Subjektivitäten einhergeht, hat zudem ein para-institutionelles kulturelles Feld eröffnet, das mich zunehmend zu interessieren beginnt. In ihm werden nicht nur nationale Grenzen, sondern auch institutionalisierte Grenzen zwischen den Kunstgenres Literatur, Musik, bildende Kunst und den performativen Künsten überschritten.

Ruth Sonderegger

Ich finde es vollkommen überzeugend, dass Sabeth das Gelingen von Institutionskritik an konkrete Inhalte und an langfristige politische Auseinandersetzungen bindet, d.h. an Auseinandersetzungen, die sich ihrerseits gerade der Konkretheit und Bestimmtheit der Anliegen und Angriffspunkte von Institutionskritik verdanken. Mari-ons Überlegungen machen darüber hinaus deutlich, dass es heute genug Anlässe und Gründe für solche Auseinandersetzungen gibt. Denn einerseits vollziehen sich in den westlichen Kunstzentren, in denen es lange Zeit relativ stabile (bürgerliche) Kunstinstitutionen gab, «forcierte Institutionalisierungen»; Institutionalisierungen, welche temporäre Events, Plattformen etc. (mit einem für interessierte Künstler_innen teilweise geradezu wahnsinnigen Bewerbungs- und Berichtaufwand!) an die Stelle langfristigen und — zumindest in manchen Fällen — sozial halbwegs abgesicherten künstlerischen Arbeitens setzen. Gleichzeitig und zusammenhängend mit der gerade skizzierten Entwicklung scheint es in nicht-westlichen Kunstzentren von vornherein unmöglich gemacht zu werden, überhaupt erst einmal jene Institutionen aufzubauen, die in der westlichen Welt derzeit abgebaut werden. Bei allen Unterschieden zwischen diesen Entwicklungen kann es (institutionskritischen) Praktiken nur darum gehen, Handlungsfähigkeit zu behalten oder wieder zu erlangen. Die Beispiele, die Marion dafür gibt, machen deutlich, dass dabei neue Zusammensetzungen von künstlerischen, politischen, aber auch wissenschaftlichen Wissens- und Praxisformen sowohl zwischen als auch innerhalb einzelner Akteur_innen notwendig werden. Und das wiederum impliziert, dass es auch um neue Formen von Subjektivierungsprozessen geht. Ich meine Subjektivierungsprozesse, in denen Handlungsfähigkeit im Wissen um die forcierte Prekarisierung und Partialisierung des Kunstfelds — und darüber vermittelt natürlich auch in den Feldern, die als solche der Nicht-Kunst definiert und etabliert werden — erprobt und erkämpft wird. Mit der Begrifflichkeit des späten Foucault könnte man das (institutionskritische) Erlangen von solcher Handlungsfähigkeit über bestehende Subjekt-, Institutions- und Disziplinargrenzen hinweg vielleicht als Ästhetik einer Existenz jenseits des disziplinär vereinzelt Subjekts bezeichnen. ●

Rossella Biscotti
Roberto Nigro

Mechanisms of Im- prisonment



1



2



3



4



5

Rossella
Biscotti
Roberto
Nigro

55

Mechanisms
of
Imprisonment

Fig. 1-5

Il Processo (The Trial), documentation
of the performance, former High Secu-
rity Courtroom in the Foro Italico,
Rome. Still from 8mm film, 2010–2012.



6



7



8

Fig. 6
The Library, metal, 590 books, 300 x 300 x 240 m, 2010. Collaboration work with Kevin van Braak.

Fig. 7
The Prison of Santo Stefano, documentation of the making of the sculptures, 2012.

Fig. 8
The Prison of Santo Stefano, lead sculpture of one of a cell, a bench and a publication, 2011. Installation view at the "RijksakademieOpen", Rijksakademie van beeldende kunsten. (Photo Willem Vermaase)

On one side of the work, are books floating in a cage; at the opposite end, are men and women in a cell. These fields of visibility are often doubled by accompanying fields of audibility¹. So, while looking at the scene, one can also hear voices of human beings trapped, for instance, in the Aula Bunker of the Foro Italico, where one of the most important trials from the *Years of Lead* (the so-called “anni di piombo”) was celebrated. It is not a *re-presentation*². The line of time here is bent in the circle of the *eternal return*. Voices of *revolutionary* people in cages who mingled with the voices of the court return time and time again, not to recall our past, but to give meaning to how constitutive our present is. Prisoners and persecutors: persecutors become prisoners of their own prison, and we ourselves, prisoners of our own history. The fragmented voices of the protagonists, memories from the underground, still reach and affect, like an eternal return of a past that in fact does not pass and *cannot* pass. Like it or not, it is the soil of our history and the question to know how one has been trapped in the fences of our own history that still pervades.

As mentioned, posed opposite the men and women in the cell, are books located in a cage: reinforced and doubled within their imprisonment. Firstly, the writing captured the *sayable* (and, by the same token, the *seeable*); and then, such an experience, trapped in books, undergoes a process of meaning cleansing whereby its intrinsic polyphony has to be reduced to the only accepted meaning. Those who police meaning act powerfully in order to prevent any additional meanings: nothing should escape the fortress of the univocal meaning. Everything is to be locked in the citadel of the one and only permitted meaning: such was the control over the dissidence during the Stalinian period, which tells us a lot about the functioning of biopolitical power in our modern societies.

Nevertheless, books, things, bodies, and human beings are not the only inmates of the cells. The 8 m² of the prison cell on the Island of Santo Stefano, next to the larger Island Ventotene, doesn't entail anything, anymore, at least not apparently. However, does a real void exist? Supposing we take an imprint in lead of the floor from the cell of this prison. The heavy lead sheet has to be transported to the island, to be put down on the floor and hammered or treated in a way that the surface becomes the negative of the existing floor. At this point, it will speak to us. You will be able to see, to hear, and to decipher fragments of stories, of people's lives, and their resistance; in a word what remains of their suffering. Bodies, lives, experiences, once imprisoned there, are still there to remind us that they were imprisoned once and forever.

To take an imprint of the floor of the cell is not only a technical procedure: it is a political method of historical analysis³. It consists not in showing how absurd or irrational our system is nor how excessively rational and inhuman it has become, but rather to reveal its intrinsic rationality. It is not a matter of recalling how absurd our daily life is. The absurd would only be the dark side of a meaning, which already left. On the contrary, Rosella Biscotti's work confronts us with power mechanisms and their functioning in modern societies. It is not a question of reason and unreason, rational and irrational, meaning and absurd, but of the understanding of the intrinsic rationality of systems in which we are trapped. What is at issue in her work is the organization of a gaze that lets appear the mechanisms to which we are linked and subjugated (the imprisonment, for instance). Her work aims at producing an experience trying to reach a certain point in life that is as close as possible to the unliveable, to that which can't be lived through. As Foucault outlines, what is required is the maximum of intensity and the maximum of impossibility at the same time. It is not a question of unfolding the field of possibilities related to everyday experience, and attempting to recapture the meaning of everyday experience. It is rather a question of wrenching the subject from itself, of bringing it to its annihilation or its dissolution⁴.

The experience of imprisonment appears to many of us so far from our daily life. But certainly: to some it must also appear too close. So far, so close ...

- 1 - In his commentary of Michel Foucault's work, Gilles Deleuze makes clear the relationship between these fields. In particular, he speaks of *visibility* and *sayability* (which includes discursive and non-discursive practices) and explains how these dimensions set up a new configuration of thought going beyond (and against) any phenomenological approach (Gilles Deleuze, *Foucault*, Minneapolis 1988).
- 2 - Very significantly Paul Klee remarks that Art does not reproduce the visible; rather, it makes visible. The function of representation in our modern culture has been deeply investigated by Louis Marin in his remarks on the power of images (Louis Marin, *On Representation*, Stanford 2001).
- 3 - The artist is here reduced to his most crucial function: the invention, the connection of forces. He/she is an inventor, a connector of forces; he/she makes visible. (See Gabriel Tarde, *L'opposition universelle, Empêcheurs Penser en rond*, Paris 1999; ID, *On Communication and Social Influence: Selected Papers*, Chicago 2011).
- 4 - The core of this political and methodological approach is outlined by the work of Foucault. See “Interview with Michel Foucault”, in: Michel Foucault, *Power. Essential Works of Foucault 1954–1984, vol. 3* (edited by James D. Faubion), New York 1997, p. 241–248.

Rossella
Biscotti

Roberto
Nigro

57

Mechanisms
of
Imprisonment



9



10



11



12



13



14

Fig. 9-11, 13-14
The Prison of Santo Stefano,
still from 8mm film, 10', 2011.

Fig. 12
The Prison of Santo Stefano,
documentation of the
making of the sculptures,
2012.



15



16



17



18



19

Fig. 15, 16, 18, 19
The Prison of Santo Stefano, still from 8mm film, 10', 2011.

Fig. 17, 20
The Prison of Santo Stefano, documentation of the making of the sculptures, 2012.



20



21



22



23



25



24

Fig. 21

The Prison of Santo Stefano, documentation of the making of the sculptures, 2012.

Fig. 22-24

The Prison of Santo Stefano, still from 8mm film, 10', 2011.

Fig. 25

A topographic map of the prison on the island of Santo Stefano, 1848. Courtesy Certosa di San Martino Museum, Naples.

Let's take into account the perimeter of the former Nazi concentration camp of Bolzano, or the Panopticon structure of the prison of Santo Stefano: in either case the wall and the architectonic structure are still there, although, in a case, the wall has been re-used as fences for an apartment complex, and, in the other one, the empty Panopticon structure remains as a relic remembering its former function. It is still there to remind us that other Panopticon structures are still at work, albeit somewhere else. Both the Bolzano wall and the Santo Stefano prison play a paradigmatic function consisting in making comprehensible (that is visible, understandable ...) a series of phenomena that haunt our daily life. Walls of concentration camps became fences for an apartment complex; creating internal and external borders; prisons populate our daily experience. And yet, everyday, we go round and round by progressively paying less and less attention to them. It is not a question of being provided with a supplementary eye in order to penetrate the depths that are hidden under the crust of the visible; everything is visible, all too visible. We are dazzled because of the excess of light illuminating everything. Oedipus had one eye too many preventing him from seeing. When his blindness, caused by exposure to too much light, left him, he was compelled to return to blindness if he wanted to stay alive; for so tragic was the knowledge he had acquired while he had sight.

The work of the artist consists not in showing the invisible, but in showing the extent to which the invisibility of the visible is invisible. The silence is broken; for the experiences described by Rossella blow up like a light breaking the darkness of the night. The thin line separating the border of our being from the journey at the extreme limit of human being is drawn behind us.

We experience the possibility that lines circumscribing confinements can extend larger than the 8 m² of a cell. The wall, for instance, closing the perimeter of the former Nazi concentration camp of Bolzano; the sea surrounding the island of Santo Stefano, locking the cells of the prison yet again: the sea, a cell of the cells. However, there are also other forms of confinements, of internal and external borders: the monochrome yellow enveloping the human brain in an indistinct space, where memories, dreams, and nightmares mingle with one another and make impossible the difference between illusion and reality, for instance.

Prisoners and prisons, patients and physicians, industrial plants and workers, utopian projects of ideal cities and the unknown motivation of an individual running across the ground of an industrial plant. Subjugated knowledge, subaltern classes, people deprived of any word find their position in this interplay between visible and *sayability*, as constructed by Rossella. But she does not give voice to those who, by definition, do not possess it by just imposing upon them her own interpretation. Her procedure consists of collecting and selecting notes, memories, fragments of life, in order to return what remains of a history.

Rossella
Biscotti

Roberto
Nigro

61

Mechanisms
of
Imprisonment

We know to what extent (artistic and not only artistic) works exceed the boundaries of the author's creation. They always entail flight lines, margins that cannot be bridled into a unitary conception. The notion of author is highly problematic.⁵ We are confronted with a work producing percepts and affects.⁶ We are affected by it. Faced with Rossella's work, one feels, from time to time, a note of melancholy emerging here and there as a constant leitmotiv. This has nothing to do with any pessimistic conception of life. It is not at all a question of pessimism or optimism. It is a question, rather, of an emotive affection enveloping you; the same, let me say, you experience when faced with the great works of Primo Levi or Robert Antelme. One knows, their work does not deal at all with the idea of a (bad) nature of human beings. And it's known that they are not at all trying to say that we all are and were equally responsible for what has happened. Nonetheless, shame is felt at crimes perpetrated against other human beings: you feel shame at your powerlessness to prevent that such events took place. You feel shame at the small compromises you are obliged to make every day in order to survive. This draws a kind of «grey zone», as Primo Levi says, enveloping you and the whole of mankind; a grey zone that will no more leave you, that inexorably accompanies you from morning to night, from life to death. It is the shame you feel because you know how the machine functions and, nonetheless, you still let it go on.

To be sure: Rossella does not tell the story of an omnipresent power that incessantly overwhelms us from morning till night. It is not a question of repression or of an age of terror. To believe that society works, since people ignore how it functions, would be as misleading as the idea that it functions since everybody knows how powerful its mechanisms of control are. Neither ignorance nor excess of knowledge explains what allows society to get gathered.

When we look at this work, we understand that mechanisms of power are more effective and subtle than we can believe. Tiny lines of power do not stop crossing society at different levels. There are not only physical borders and lines confining bodies; but also internal and external borders; prisons can trap bodies, but can also be prisons for the soul; the Panopticon architecture extends to the whole of society and becomes the paradigm of the control society. We ourselves are the controllers of ourselves, even before being (or, at any rate, at the same time) controllers of the others. Panopticon is the first and only archaic form of social control. It is interesting that one of the last creations of Rossella deals with a dismissed prison, with cells in which bodies have disappeared. Such disappearance is certainly the sign of a modification of penalty, but also the clue that the Panopticon system spread over society as a whole.⁷

If the Panopticon allows for the understanding of the mechanic functioning of power, the fact that it works as a machine having no regard for the subjects involved in the mechanism, means however that post-modern societies rest on a more sophisticated procedure of control to which neoliberal ideologies have given their broader development. Neoliberal societies need to keep elements under control in order to ensure their free movement. A very specific dialectic between production of freedom and control of freedom takes here place. Neoliberal societies are avid for freedom; therefore, liberalism consumes what it tries to produce. We are faced here with a new governmental reason that needs freedom, on the one side, and consumes it, on the other. And in order for it to consume freedom, it must produce it. If, on the one side, liberalism is in search of techniques that govern and administer life (that constantly escapes them); then on the other side, such encompassing administration turns against itself, since the best government is the one governing the least. The coexistence of these two aspects of liberalism is all the more paradoxical for it leads to recurrent crises of governmentality.

5 – See Michel Foucault, “What is an Author?” in ID., *Aesthetics, Method, and Epistemology. Essential Works of Foucault 1954–1984*, New York 1998, vol. II.

6 – Gilles Deleuze, Félix Guattari, «Percept. Affect, and Concept», in: *What is Philosophy?*, New York 1996, Part II, chap. 7.

7 – Foucault's analyses of the Panopticon in *Discipline and Punish*, New York 1977, are no doubt the main reference to this topic. His analysis of the birth of biopolitics (See *Security, territory, population. Lectures at the Collège de France 1977–78* and *The Birth of Biopolitics. Lectures at the Collège de France 1978–79*, New York 2008 and 2009) is the necessary corollary. See also the crucial text by Gilles Deleuze, “Postscript on Control Society”, in: ID., *Negotiations (1972–1990)*, New York 1997, p. 177–181. On these topics Antonio Negri and Michael Hardt have recently expanded the most: see, for instance, *Commonwealth*, Cambridge (MA) 2011.



26

Rossella
Biscotti
Roberto
Nigro

63

Mechanisms
of
Imprisonment

Fig. 26

21 Everything is somehow related to everything else, yet the whole is terrifyingly unstable, performance, former Bolzano concentration camp, 2008.

Fig. 27, 28

Yellow Movie, still from 16mm film, optical sound, 22', 2010

Fig. 29-30

168 sections of a human brain, silver gelatin print on baryta paper, 35 x 45 cm, 2010



29



30



27



28

Crises from governmentality emerge where power clashes with life. “The most intense point of lives”, — Foucault writes — “the one where their energy is concentrated, is precisely where they clash with power, struggle with it, endeavours to utilize its forces or to escape its traps”.⁸ It is as if Rossella has assimilated and translated these words into a new and different language. First of all, you get the impression that she is profoundly interested in what Foucault names “The Life of Infamous Men”: all these existences wrenched away from themselves or from what is considered as the normal course. If it is probably impossible to speak of these lives, it is no doubt possible to put them on stage, as Rossella does. The field of visibility, she creates with her work, returns us, under a new form, to the impossibility of speaking in everyday language of an experience that is unspeakable.

Finally, Rossella’s work shows very well that power never takes life as its objective without revealing or giving rise to a life that resists power. So, the trial and the Aula bunker host “subversive people”; the archive of the anarchists is a fragment of the history of struggles and fights of workers, from the quarries in 1922 to the anarchical antifascism; the 168 sections of the human brain is a history of delirium, individual and collective, historical and geographical ... our delirium. ●

8 – Michel Foucault, “The Life of Infamous Men”, in: ID., *Essential Works of Foucault 1954–1984*, vol. 3, ed. by J. Faubion, New York 1997, p. 157–175.

Aus der genaueren Betrachtung der Begriffsgeschichte von *Kunst* und *Wissenschaft* folgt heute die Erkenntnis, dass seit der lateinischen Antike etwa eineinhalb Jahrtausende lang das Wissbare im Sinne des Erlernbaren unter dem Namen der *Artes* gefasst wurde, das mit Philosophie bzw. Theologie ein historisch sich wandelndes wechselseitiges Vorsetzungsverhältnis unterhielt. Selbst diese Zeitspanne erscheint indes zu eng umrissen, wenn man Wissenskonstruktionen aus dem 6. Jh. v. Chr. mit berücksichtigt, die sich in ihren der Kunst entliehenen Wahrnehmungsmustern bis ins 17. Jh. behauptet haben: Die für harmonisch befundenen musikalischen Proportionsgesetze, wie sie die pythagoräische Schule erlauscht,

in alphanumerische Verhältnisse gesetzt und auf den Kosmos angelegt hat¹, wurden trotz späterer empirischer Beobachtungen bis hin zu Kepler immer wieder bestätigt. Gerade in ihrer Kritik an diesen platonisierenden Erkenntnisrastern und ihrer Hochschätzung von sinnlicher Erfahrung und Experiment gelangt die französische *Encyclopédie* nicht nur zu einer Gleichbehandlung von *art* und *science*, sondern stellt die *arts mécaniques* als die in ihrer Nützlichkeit relevanteren Wissenskünste über *science* und *arts libéraux*. Die Geburt jenes Wissens, das sich später als Naturwissenschaft von den Geisteswissenschaften und den Künsten

1 – Friedrich Kittler, *Musik und Mathematik*, Bd. 1, München 2006, S. 219–282.

Dieter Mersch

Platztausch: Kunst / Wissenschaft — Wissenschaft / Kunst

1. Gewöhnlich gelten die Wissenschaften als objektiv, der Wahrheit verpflichtet und in ihrem Vorgehen als rational, die Künste hingegen als subjektiv, spielerisch und irrational. Die Wissenschaften treffen Aussagen, die Künste lassen erscheinen. Dass sich auch die Wissenschaften auf ästhetische Praktiken stützen, ist vielfach bemerkt worden, u. a. bereits in den 1970er Jahren durch den Wissenschaftstheoretiker Paul Feyerabend oder den Semiotiker Umberto Eco, die beide auf die spezifischen Intuitionen von Künstlern und Wissenschaftlern hingewiesen haben, sowie in jüngster Zeit durch die kritischen Interventionen von Wissenschaftshistorikern wie Hans-Jörg Rheinberger, Michel Serres oder Bruno Latour, die die Ding- und Experimentalpraktiken beider miteinander verglichen. Andererseits hat schon in den 1950er Jahren der amerikanische Kunstwissenschaftler Kenneth Clark das Gegensatzpaar Kunst und Wissenschaft dadurch unterlaufen, dass er beide als zwar unterschiedliche, aber dennoch gleichwertige Erkenntnismethoden auffasste. Die Künste hätten ihre

Michaela Ott

Dieter Mersch

Mirjam Schaub

65

Kunst und Episteme

Mirjam Schaub

Plädoyer für Kunst als verkannte Heuristik der Philosophie

I. Hintergrund

... meiner Überlegungen bilden zwei Tendenzen der gegenwärtigen — geistes- und kulturwissenschaftlichen — Forschungslandschaft: Der Kunstraum wird zum einen als Ressource für neue und andere Formen des Wissens entdeckt, die auch die festgefahrenen Bahnen der Wissenschaft inspirieren können.¹⁷ Im Zuge von performativen (d. h. an Versinnlichung und Re-enactment interessierten), diagrammatischen¹⁸ (d. h. von Schaubildern, Diagrammen, Skizzen, Karten ausgehenden), und propädeutischen Überlegungen (zu Beispielen, Gedankenexperimenten)¹⁹ wird zum anderen bekannten sinnlichen Vermittlungsformen des Denkens ein noch unausgeloteter Mehrwert für

die Argumentation zugestanden, über Illustration und Persuasion hinaus. Die Steigerung der Nachvollziehbarkeit ist dann lediglich ein willkommener Nebeneffekt. Denn im Kern geht es um das Wagnis, kreative Prozesse mit tentativen Verfahren zur Wissensgenerierung zu verbinden — dies unter Verzicht auf Generalisierungs- oder Verallgemeinerungsansprüche.

17 – Vgl. zu dieser Tendenz exemplarisch aus jüngster Zeit: Martin Tröndle, Julia Warmers (Hg.), *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*, Bielefeld 2012; Corina Caduff, Fiona Siegenthaler, Tan Wälchli (Hg.), *Kunst und Künstlerische Forschung (Zürcher Jahrbuch der Künste 2009, Bd. 6)*, Zürich 2010; Elke Bippus (Hg.), *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, Berlin, Zürich 2009; Dieter Mersch, Michaela Ott (Hg.), *Kunst und Wissenschaft*, München 2007.

abkoppelt und zunehmend für die Wissenschaften als solche zu stehen beansprucht, ist ein neuzeitlicher Vorgang, der im 17. Jh. zunächst in London und in Paris institutionalisiert wird und in der Gründung der beiden Berlin-Brandenburgischen Akademien der Künste und der Wissenschaften Ende des Jahrhunderts sein deutsches Gegenstück findet. Trotz der damit einziehenden neuen Insistenz auf induktiven Verfahren und Laboratoriumsforschung korrigieren die Naturwissenschaften noch im 19. Jh., wie Lorraine Daston² aufzeigt, die Unregelmässigkeiten von unterm Mikroskop beobachteten Phänomenen zum Zweck der Bestätigung von Idealstrukturen nach. Erst mit der Einführung der Fotografie und mit

deren Dokumentation der Regelmässigkeit von Abweichungen setzt sich die Einsicht und Akzeptanz des Unterschieds zwischen Idealform und je besonderem Einzelphänomen durch. Für die Gegenwart, so mein Eindruck, sind erneute Annäherungen zwischen naturwissenschaftlichen und künstlerischen Theoriebildungen und Verfahren erkennbar: Astronomische Spekulationen zu «dunkler Materie» oder «dunkler Energie» entlehnen ihre Termini dem Hollywood Sciencefictionfilm. Den Aufbau molekularbiologischer Versuchsanordnungen beschreibt Soraya de Chadarevian kunstnah als Zusammenspiel kognitiver, politischer und persönlicher Faktoren und als «pragmatische Bricolage»³ dieser Elemente.

Die zeitgenössische Einsicht, dass wir nur die Spitze des Eisbergs des Wissbaren kennen, da sich seine Mikro- oder Makro-Dimensionen unserer Beobachtung und Überprüfbarkeit entziehen, lässt Mathematiker wie Jochen Brüning oder Wissenschaftstheoretiker wie Hans-Jörg Rheinberger davon sprechen, dass es Physik und Biologie heute nicht mehr mit Referenzsystemen und Phänomenen, son-

2 – Lorraine Daston, «Die Kultur wissenschaftlicher Objektivität», in: *Science + Fiction. Zwischen Nanowelt und globaler Kultur*, hrsg. v. Stefan Iglhaut, Berlin 2003, S. 45–64.

3 – Soraya de Chadarevian, «Architektur der Proteine. Strukturforschung am Laboratory of Molecular Biology in Cambridge», in: Michael Hagner u.a. (Hg.), *Objekte, Differenzen und Konjunkturen*, Berlin 1994, S. 181–200.

eigene Weise, Wissen zu generieren — ein sinnliches Wissen, das nicht auf wissenschaftliche Kenntnisse zurückgeführt werden könne, ihnen dennoch in Aussagekraft und Relevanz in nichts nachstehe. Ähnliches hatten zuvor schon längst die grossen philosophischen Ästhetiken von Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Martin Heidegger und Theodor W. Adorno je auf ihre Weise behauptet: Kunst partizipiere am Wahrheitsgeschehen, sei eine andere Form, Zugang zur Welt zu gewinnen und darin der Philosophie verwandt. Für Hegel bedeutete beispielsweise das künstlerische Werk eine Verkörperung der *Idee* im Sinnlichen, für Heidegger waren die Künstler *Stifter* und *Gründer*, die wie *Dichter* verführen, um neue Figuren zur Beschreibung des Wirklichen einzuführen, und für Adorno bildete die Kunst eine Weise der Kritik an der Unwahrheit der Zeit, die im Namen der Freiheit Widerstand gegen die «Liquidation» des Subjekts übe. Seit zwei, drei Jahrzehnten scheinen zwar solche emphatischen Einschätzungen im Zeichen einer postmodernen Entgrenzung der Künste obsolet, dennoch haben,

seit Christopher Frayling — zunächst im Rahmen von Design-Theorie — die Zauberformel von der «künstlerischen Recherche» ausrief, viele Künstler damit begonnen, auf sehr viel bescheidenerem Wege ihre eigenen Forschungsfelder zu eröffnen, die sie mit ihren jeweiligen Kompetenzen und Methoden zu bearbeiten suchen. Nicht nur bedienen sie sich dabei klassischer wissenschaftlicher Verfahrensweisen wie der Quellenrecherche, dem Experiment oder der Erstellung spekulativer Klassifikationen und Taxonomien, vielmehr dringen sie auch in die Wissenschaften selber ein und stellen deren Ästhetiken wie die bildgebenden Verfahren oder technischen Visualisierungen unter systematische Reflexion. Seither untersteht der immer noch verbreitete Glaube am Antagonismus zwischen Künsten und Wissenschaften einem permanenten, destabilisierenden Platzttausch, der nicht nur Auswirkungen auf die künstlerischen Praktiken und deren Beziehung zur *Episteme* hat, sondern auch auf die wissenschaftliche Theoriebildung.

66

meinerbarkeitsversprechen. Nur in dem Masse, indem künstlerische Forschung (*artistic research*) anders als herkömmliche Wissenschaft funktioniert, nur in dem Masse, indem sinnliche Vergegenwärtigung etwas *anderes* als das diskursiv Vereinbarte zeigt, ist es als kritischer und produktiver Impulsgeber von Interesse.²⁰

II. Vorhaben

Mein eigenes Interesse zielt dabei jedoch weder auf die vom eigenen Körper ge- und entdeckte Dramatisierung noch auf die Theaterbühne als «Labor» philosophischer Ideen, wie es sich etwa in Eva Maria Gauß' und Petra Lums «performativen Sinnerfassungsmassnahmen»²¹ zeigt. Vielmehr fasse

18 – Vgl. hierzu: Dieter Mersch, «Visuelle Argumente. Zur Rolle der Bilder in den Naturwissenschaften», in: Sabine Maasen, Torsten Mayerhauser, Cornelia Renggli (Hg.), *Bilder als Diskurse, Bilddiskurse*, Weilerswist 2006, S. 95–116; Sybille Krämer, «Operative Bildlichkeit. Von der Grammatologie zu einer «Diagrammatologie»? Reflexionen über erkennendes Sehen», in: Dieter Mersch, Martina Heßler (Hg.), *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, Bielefeld 2009, S. 94–123; diess., «Notationen, Schemata, Diagramme: Über «Räumlichkeit» als Darstellungsprinzip. Sechs kommentierte Thesen», in: Gabriele Brandstetter, Franck Hofmann, Kirsten Maar (Hg.), *Notationen und choreographisches Denken*, Freiburg 2010, S. 27–45.

19 – Vgl. hierzu Mirjam Schaub, *Das Singuläre und das Exemplarische. Zur Logik und Praxis der Beispiele in Philosophie und Ästhetik*, Berlin, Zürich 2010.

20 – Von den oben genannten Tendenzen, die jeweils von singulären Prozessen ihren Ausgang nehmen, zeugen besonders an Kunst-

hochschulen praktizierte Bemühungen um *artistic research*, ausserdem Projekte wie «soundcheck philosophie» (Universität Halle-Wittenberg in Kooperation mit der Volkswagen Stiftung) oder «Philosophy on Stage» (Universität Wien). Einen Einblick in die performativen Arbeitsweisen von Arno Böhler und Susanne Valerie Granzer geben: «Pirouette: «Being a good girl»» (von Susanne V. Granzer) oder auch «Ästhetische Performance: Das Phänomen des Berührens» (von Arno Böhler), beide in: Kogge, Lagaay, Lauer, Mahrenholz, Schaub, Schiffers (Hg.), *Drehmomente. Festschrift für Sybille Krämer*, Berlin 2011 zit. nach <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/drehmomente/>, letzter Aufruf vom 13. Februar 2012.

21 – Vgl. <http://www.soundcheck-philosophie.de/netzwerk.html> und <http://www.plum-productions.de/info.html>, letzter Aufruf vom 13. Februar 2012.

22 – Als «Kunstraum» sei hier schlicht die Gesamtheit aus künstlerischen Werkformen, ihrer Ausstellungspraxis, Diskussion und Kritik umrissen.

dern rein mit Ergebnissen von Versuchsanordnungen zu tun haben, die durch gewagte Theorien und Rechenprogramme zu erschliessen sind. Die erkenntnistheoretische Position, auf der Basis früherer Beobachtungen weitere Wirklichkeiten annehmen zu müssen, die nicht verifiziert werden können, macht einen Begriff des Wirklichen erforderlich, wie er von den modernen Künsten implizit vorausgesetzt und von gewissen modernen Philosophien explizit gemacht worden ist.

Für dieses zu fordernde, über den Bereich des Erfassbaren hinausgehende Wirkliche wird von Seiten der Philosophie der Name des *Virtuellen* angeboten, wie ihn Leibniz eingeführt hat: Er gibt mit ihm seine Überzeu-

gung wieder, dass das unendlich Kleine, die Monade, in sich das unendliche Universum konzentrieren und, aus je spezifischem Blickwinkel, in sich entfalten kann: Diese «Mehr-als-Unendlichkeit (soll) in dem ganz und gar einzelnen Mehr-als-unendlich-Kleinen konzentriert sein, indem sie virtuell die ganze Folge des Universums in jeden wirklichen Punkt legt, der eine Monade oder substantielle Einheit ausmacht».⁴

Deleuze⁵ übersetzt dieses metaphysische Wuchern von Unendlichkeiten in den Gedanken der unendlichen Differentialität von Zeit, die mit Bergson⁶ und Merleau-Ponty⁷ als primäre (Selbst-)Setzung, (Selbst-)Affizierung und -wiederholung und damit als

heterogenetisches Prinzip verstanden wird, das in je anderen Zeitigungen und Materiesynthesen unbegrenzt vielfältige Wirklichkeiten generiert. Als differentielle und sich unablässig differenzierende Prozessualität bezeichnet das Virtuelle gleichsam ein Wirklichkeitsreservoir, das sich fortge-

4 – Gottfried Wilhelm Leibniz, «Unendlichkeit und Fortschritt», in: ders., *Kleine Schriften zur Metaphysik. Philosophische Schriften*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1996, S. 365–386, hier S. 381.

5 – Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, München 1992.

6 – Henri Bergson, *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg 1991.

7 – Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966.

2. Die hier vertretene These lautet jedoch, dass die künstlerische Praxis eine Erkenntnispraxis *sui generis* ist, die nicht auf wissenschaftlichem Wege, sondern allein mit künstlerischen Mitteln zu erreichen sei. Sie geht zudem weiter als die wissenschaftstheoretische oder wissenschaftshistorische Vergleichung beider, die ihre klassische Differenz einzuebnen trachten, um etwas Wissenschaftliches an der Kunst und etwas Künstlerisches an den Wissenschaften aufzuweisen – vielmehr wäre gerade an der Unüberbrückbarkeit ihrer Unterscheidung festzuhalten, allerdings nur, um ihnen umso eigenständigere und unverzichtbarere Räume zu sichern. Für die Künste können diese mit Blick auf ihre «Arbeit im Sinnlichen» und «am Material» bzw. «im Medialen» reklamiert werden: Künstler adressieren Singularitäten, sie hantieren gleichsam «im Wahrnehmbaren» und wenden Materialitäten in Materialitäten *gegen* Materialitäten oder Medien *mittels* Medien *gegen* Medien, während die Wissenschaften auf Generalisierungen zielen, im Begrifflichen operieren und sich für

Medialitäten allenfalls als Anwendungsmodi interessieren. Sich im Sinnlichen bewegen oder mit Singularitäten umgehen bedeutet vor allem, sich im Exemplarischen aufhalten und Farben oder Töne aufeinander zu beziehen und Materialien auf eine Weise assoziativ miteinander zu verknüpfen, dass ihre Gegensätzlichkeiten hervortreten vermögen oder sich «zwischen» ihnen «Energien» (Beuys) ereignen. Ihre Praxis gehorcht damit einer anderen Ordnung als der diskursiven, die es stets mit Allgemeinheiten und diskreten Einheiten zu tun hat. Man kann diese andere Ordnung als eine *Ordnung des «Zeigens»* ausbuchstabieren, wie sie gleichermassen Ludwig Wittgenstein und Nelson Goodman vorgeschlagen haben. Sie steht quer zur Ordnung des Sagens, die denotativ statt exemplifikatorisch verfährt. Haben wir es in diesem Sinne in den Wissenschaften durchweg mit Zahlen, Diagrammen, Relationen, Schriften oder Formeln zu tun, die nach Jacques Derrida, trotz aller «Ikonisierung» zum Zwecke ihrer Lesbarkeit, sich des Registers der Zeichen und damit der Iterabilität bedienen

ich Kunstwerke selbst als tentative Problemlösungen auf. Ich möchte daher eine philosophisch inspirierte «Kunstraumforschung»²² anregen, mit dem Ziel, die Kunst als verkannte Heuristik der Philosophie stark zu machen.

Als Probiermittel hierfür dienen mir die sog. *travelling concepts*, wandernde Begriffe und Theoriefragmente, die – obgleich nie für den Kunstraum gedacht – in diesen einwandern und dort ein überraschendes «Nachleben» führen. Das führt nicht nur zu einem Nachdenken über gelingende Interdisziplinarität, sondern auch zu einer Problematisierung des herrschenden Wissenschaftsideals. Denn mit der notwendigerweise einseitigen,

je spezifischen Versinnlichung geht eine epistemische Zuspitzung und Radikalisierung der Konzepte einher, die so interessant wie erklärungsbedürftig ist. Die Neuheit dieses Ansatzes verdankt sich einer Blick- wie Praxisumkehr – weg vom bekannten Neutralitätsgebot des wissenschaftlichen Einsatzes hin zu einer Logik der Präferenz. Nicht die – *volens nolens* gewählte, immer defizitär bleibende – Versinnlichung einer Theorie soll als unzulänglich kritisiert, sondern im Gegenteil die Theorie durch ihre Versinnlichung gerade *angesichts* der *ihr eigenen* Züge problematisch werden. Nicht um eine Metatheorie des Kunstgeschehens, sondern um philosophische Grundlagenforschung entlang

der Konfliktlinien von Kunst/Wissenschaft geht es, d.h. um Theoriebewegungen, die ob der riskanten Entscheidung von Kunst nicht völlig zu kontrollieren sind.

Philosophische Forschung in diesem Sinne zu betreiben, bedeutet, Kunst als zeitabhängige, epistemische Praxis eigenen Rechts zu entdecken. Gegen den Vorwurf der Beliebigkeit gilt es, die zu Unrecht übersehene Entscheidung der künstlerischen Ideenumsetzung stark zu machen. Ich setze auf ihr Überraschungspotential. Kunstwerke werden so lesbar als Trajekte für Ideen, die unzeitgemäss sein können und für die sich doch überraschend neue und andere Gebrauchsformen auftun. Zudem wirkt die mit

setzt selbst generiert, anders aktualisiert und — darin dem «Chaos» der Quantentheorie verwandt — die Bedingung der Möglichkeit von Werdensprozessen und von fortgesetzt anderem Wissbaren abgibt: «Die Subjektivität ist niemals die unsrige, denn sie ist die Zeit». Die Zeit selbst, «reine Virtualität, die sich in Affizierendes und Affiziertes aufteilt, «Selbstaffektion durch sich selbst» als Bestimmung der Zeit.»⁸ Da das Virtuelle als autoaffizierendes und -genetisches Prinzip nie endgültig einholbar ist, stellt es zugleich die Grenze des Wissbaren und Abbildbaren dar. Mit ihm könnte sinnvollerweise reklamiert werden, den Namen der «Künste» erneut auf alle Bereiche des Wissbaren auszudeh-

nen, da es von sich her nach der Erfindung neuer Aktualisierungsverfahren und neuer Wissensweisen verlangt.

In ihrem impliziten Wissen um die Uneinholbarkeit des Wirklichen realisiert sich Kunst heute in vielfältigen ästhetischen Praktiken, die in ihrem haptischen, technischen, medialen, ihrem Material-, Konstruktions- und Kompositionswissen, ihrem konzeptuellen und spekulativen Wissen sinnlich-sinnhafte Raumzeitkonfigurationen erstellen und in eine Eigenbewegung entlassen. So eröffnen Tomas Saracenos ätherische Raumgebilde eine leibniznahe Vielfaltwelt, lassen ungewohnte Raumzeiten erfahrbar werden und verweisen zugleich auf Aussparungen und nicht-symbolisier-

bare Momente darin. Die multiplen Installationen Gerhard Roths leben von ins Werk gesetzter unbegrenzter zeitlicher Entfaltung bei gleichzeitiger formaler Begrenzung und beziehen daraus ihre konstitutive Spannung, ihren Appelcharakter und ihren symptomatischen Stellenwert.⁹ In dem Wunsch, als materiale Selbstläufigkeit einem bestimmten Verständnis von Leben und Lebendigkeit zu entspre-

8 – Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 1*, Frankfurt a. M. 1997, S. 113.

9 – Adorno möchte gerade in der gegenstrebigen Fügung die Einheit des Kunstwerks erkennen: «Einheit wird nicht zuletzt davon motiviert, dass die Einzelmomente durch ihre Richtungstendenz ihr entfliehen», Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1977, S. 278.

müssen, gilt dies für die ästhetischen Medien der Künste nicht, jedenfalls nicht in gleicher Weise. «Kunst», heisst es in Paul Klees *Schöpferischer Konfession*, «gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern Kunst *macht sichtbar*». Der Ausdruck, der ebenfalls für die Arbeit am Körper in den darstellenden Künsten oder mit Klängen und Stillen in der Musik gilt, *evoziert das Ereignis*. Denn Sichtbarmachen bedeutet vor allem *Erscheinenlassen*. Dazu sind ebenso Dispositive der Herstellung erforderlich wie technologische Strategien, die allererst etwas in Szene setzen und wahrnehmbar machen, doch eignen diesen Momente einer Einmaligkeit und Nichtwiederholbarkeit, die nicht bruchlos auf die Regime des Symbolischen zurückgerechnet werden können. Visualität bezieht sich hier auf Visualität wie Akustisches auf Akustisches sowie beide in ihren unterschiedlichsten Überschneidungen und Kombinationen, die aus sich das gebären, was man einen Überschuss des *Sichzeigens* nennen könnte. Das Ästhetische feiert gerade darin seine ausserordentliche Kraft: Es lebt von seiner Nichtab-

schliessbarkeit, seiner strukturellen Offenheit und Unbestimmbarkeit, die gerade das ausmacht, was Adorno die «Rätselgestalt» der Kunst nennt, welche die Aufmerksamkeit auf immer neue Weise wachzurufen und anzustacheln vermag. Es ist diese *Duplizität aus Zeigen und Sichzeigen*, das Gestische der Erscheinungen und Darstellungen auf der einen Seite, wie das Ereignis und seine Unerschöpflichkeit auf der anderen Seite, worin die *Episteme* der Künste ihre spezifische Gestalt und ihren Platz findet.

3. Ihre Duplizität liefert den Schlüssel zu deren Theorie. Kunst bildet in dem Masse ein *Denken und Wissen*, wie es sich entlang der Differenzen von Zeigen und Sichzeigen entfaltet, um je eigene Möglichkeiten einer Reflexivität zu induzieren. Diese Reflexivität bildet keinen indirekten Effekt von Interpretationen, zu dem uns die künstlerischen Praktiken Anlass gäben, sondern intrinsische Wirkungen ihrer Struktur. Sie wohnt den differenziellen Mustern der Produktionen selber inne. Kunst führt im Sinnlichen vor —

68

der Aisthetisierung augenfällig werdende Radikalisierung von Theoriebildung zurück auf die «Herkunftsorte» dieser Ideen (Philosophie, Kulturtheorie, Politische Ökonomie).

Für das Denken stellt der prosperierende Kunstraum, der die Grenzen des Museums verlassen hat, auch deshalb gegenwärtig die grösste Herausforderung dar, weil er unterschiedliche Medien (Farbe, Klang, Körper) und Künste (wie Malerei, Zeichnung, Skulptur, Film, Theater) zu integrieren und zugleich gegen den Strich zu nutzen vermag. Die Entgrenzung der Einzelkünste und die Paarung der dabei eingesetzten «Stoffe» führen nicht nur zu neuen Kunstkreuzungen, sondern auch zu einem unstillbaren Hunger nach

Theoriebildung. Diesen Befund auf die Spitze zu treiben, heisst anzuerkennen, dass es vermehrt Wanderungsbewegungen von Theorien hinein in den Kunstraum gibt, die *überhaupt nicht* für diesen gedacht waren.²³ Alexander Cammann fasst diese Entwicklung überspitzt so zusammen: «Einst heftig diskutierte Theorien erscheinen heute ausschließlich als Kunstform verständlich».²⁴ Trifft diese Einschätzung zu? Legt sie Zeugnis davon ab, wie es um philosophische Theorie und künstlerische Praxis bestellt sein könnte?

Theorien — egal welcher Couleur — sind aus der Perspektive der Kunst ein formbares Material unter anderem. D.h., es geht hier nicht um eine Kommentierung der Theorie durch

die Kunst, sondern um eine wörtlich verstandene Aneignung durch Verkörperung, ungeachtet des begrifflichen Zuschnitts und der universalistischen Ansprüche von Theorien. Diesen Prozess nenne ich *«Versinnlichung» oder sinnliche Realisierung*. Der respektlose Umgang mit Theorien als *sinnliches Material* ist selbstverständlich nicht unproblematisch (sowohl für die Theorie als auch die Praxis), jedoch

23 – Das wird besonders pikant, wenn philosophisch *ad acta* gelegte philosophische Theorien (wie der Utilitarismus) plötzlich im Kunstraum eine Art «Nachleben» beschieden ist, das zur Revision liebgewonnener Urteile zwingt.

24 – Alexander Cammann, «Lebendig-museal: 40 Jahre Merve Verlag», in: *DIE ZEIT* Nr. 8, 18. Februar 2010, S. 57.

chen, weichen derartige ästhetische Praktiken mit erprobtem Empfindungswissen der Gewalt ihrer Vereinheitlichung zum Kunstwerk aus und inszenieren sich als unab abschliessbare Kombinatoriken, wie etwa die kleinteiligen Ensembles Anna Oppermanns. An die Stelle von Formgesetzen lassen sie Informelles, additive Prinzipien und Verzeitigungsprozesse treten und ermöglichen eine Verunendlichung des Kunstwerks von innen her. Auch der avancierte Film sucht sich dem bewährten Wissen um narrative Logiken und dramaturgische Bögen zu entziehen: Die locker verknüpften audiovisuellen Blöcke der Filme Angela Schanelecs reihen rein optisch-akustische Situationen anein-

ander, die nicht nur ihre etymologische Herkunft aus dem Sehen ausspielen¹⁰ sondern das Bild als solches, den Ton als solches wahrzunehmen und anders affiziert zu werden verlangen. Der Betrachter bewegt sich — nicht viel anders als durch eine monografische Ausstellung des malerischen Werks von Rothko — durch eine unbekannte Erfahrungswelt, die ein neues Anschauungs- und Empfindungswissen aufruft und sich als Problemfeld eröffnet, in dem sich die sinnliche Neuaffizierung mit dem politischen Wissen um die prinzipielle Unzulänglichkeit gesellschaftlicher Repräsentation und dem philosophischen Wissen verschränkt, dass die hier getroffene Auswahl notgedrungen eine zeichen-

mässige Unterrepräsentation des potenziell unendlich Aktualisierbaren ist. Mit zugespitztem Bild- und Tondekodierungs- und Rekodierungswissen erheben fotografische und musikalische Praktiken ihre artikulatorische Begrenztheit und die Grenze ihrer Bezugnahme auf Welt zum Prinzip

10 – Wissen (von althochdeutsch *wizzan*; zur indogermanischen Perfektform **woida* «ich habe gesehen», somit auch «ich weiss» von der indogermanischen Wurzel **weid-* leiten sich auch von lateinisch *videre* «sehen» und Sanskrit *veda* «Wissen» ab) wird in der Erkenntnistheorie traditionell als wahre Meinung (engl. *justified true belief*) bestimmt; es versteht sich damit weder als gesicherte, explizite Erkenntnis noch als vernetzte Information oder als soziales Wissen, obwohl es sich aus historischen Kontexten und deren Symbolisierungsverfahren speist. Vgl. www.wikipedia.org

etwa ein schwerentzifferbares Objekt, ein Klangschemata, das einer Zufallsreihe folgt, eine Installation aus einer unübersehbaren Anzahl von Fernsehbildern usw.; doch enthüllt ihre besondere Anordnung, ihre Lokalisierung im Raum, ihr ansteigendes Crescendo oder ihr flüchtiges, unüberschaubares Flimmern zugleich eine Kluft oder Lücke inmitten der Erscheinung, die von sich her zur Reflexion des Gezeigten, seiner Wahrnehmbarkeit oder Medialität zwingen. Das lässt sich auch so ausdrücken: Die Besonderheit des Wissens der Künste verdankt sich einer besonderen Form von *Differenzpraxis*. Sie ist von den diskursiven Modi der Distinktion in den Wissenschaften zu trennen. Ihre Andersheit liegt vor allem in ihrem genuin affirmativen Charakter, der sich der Wahrnehmbarkeit verdankt und seine eigenen Pfade im Denken legt. Von Anfang an unterhält nämlich das Zeigen wie Sichzeigen ein *problematisches Verhältnis zur Negation*, die ihrerseits von der Philosophie stets mit der Rationalitätsauszeichnung des Denkens selber identifiziert worden ist — so sehr, dass sie

die *Aisthesis* und mit ihr die Praxis der Künste in den Vorhof des Denkens verschoben hatte. Heisst gemäss des Spinozistischen *Omnis determinatio est negatio* Wissen in erster Linie bestimmen, bestimmen unterscheiden und unterscheiden negieren, avanciert die Verneinung zum *Ursprung der Erkenntnis selbst*. Will man daher das Denken der Kunst vom Denken der Wissenschaften unterscheiden, kommt alles darauf an, ihre Differenzpraxis auf Chancen immanenter Verneinbarkeit abzuklopfen. Allerdings unterscheidet die Philosophie, in der Präzisierung von Hegel, gewöhnlich drei Weisen des Negativen: *einmal* die *abstrakte*, die die *Indifferenz zwischen Sein und Nichts* behauptet, *so dann* die *bestimmte* zwischen *Einem* und *Anderem* — oder der Andersheit überhaupt — sowie *drittens* die *konkrete* zwischen *diesem* und *jenem*. Alle drei Negationen generieren unterschiedliche Differenzformen, zunächst dazwischen, *dass etwas ist und nicht nichts*, ferner die *Distinktion zwischen Bestimmtheit und Unbestimmtheit* und schliesslich die *Unterscheidung zwischen zwei*

gerade deswegen untersuchenswert. Zwar dient Theorie als ästhetische weiter dem Lustgewinn und der Intensivierung der Betrachtung von Kunst, doch erlaubt sie es auch, in völlig andere Gebrauchskontexte entführt zu werden.²⁵

III. Eine Beobachtung und eine Vermutung

Diese Beobachtung sieht sich konfrontiert mit Theorien, die im Zuge von sich verlagernden Diskursen zu wandern beginnen und ganz buchstäblich in Räumen, diskursiven wie praktischen, auftauchen, für die sie gar nicht gedacht waren. Dieses Phänomen wird in den Kulturwissenschaften als *traveling theories*²⁶ bezeichnet

oder, wenn es sich um Theoriefragmente, also *theories in miniature* handelt, als *travelling concepts*.²⁷ Sind diese Wanderungsbewegungen natürlich oder provoziert? Was verändert sich dadurch für unser Verständnis sowohl der Theorien, als auch der Räume, in denen sie wirksam werden?²⁸

Angesichts der Frage, wie sich Theorien und Begriffe an «operative» Räume anpassen, für die sie nicht geschaffen wurden, und warum sie es im Kunstraum bis zum vorübergehenden Verlust ihres Konzeptcharakters tun, verfolge ich einen doppelten Verdacht: Ich vermute, dass sich ihre Integrierbarkeit wesentlich dem perzeptiv wie konzeptuell, dabei eigentümlich «*interessellos*» operierenden

modernen Kunstraum verdankt. Der vereint damit Eigenschaften, welche

25 – Diese Dimension zeitgenössischer, künstlerischer Praxis ist für die hergebrachte Kunstphilosophie eine Provokation. Sie bedroht den Status der Ästhetik als relevante Metatheorie der Kunst. Nicht nur, dass sich der diskursive Bezugsrahmen, in dem Theorien begriffen werden, allmählich wandelt. Auch ihre Inhalte verändern sich, wenn sich Theorien aus den Hörsälen und Lehrbüchern hinaus hineinbewegen.

26 – Edward Said, «Traveling Theory», in: *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge/Mass. 1983, pp. 226–47.

27 – Mieke Bal, «Scared to Death», in: *A Mieke Bal Reader*, Chicago, London 2006, pp. 149–168, hier 157; –, *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, Toronto, Buffalo, London 2002; –, *Loving Yusuf: Conceptual Travels from Present to Past (Afterlives of the Bible)*, Chicago 2008.

ihrer inneren Brechung und Selbstreflexion und stellen, wie auch die Texte Becketts, ein ästhetisches Grenzerfahrungswissen bereit.

Adornos Bestimmung von Kunst als «ganz und gar von Menschen gemacht» und damit der Natur «gegenüberstehend»¹¹ wird hier in wechselseitige Implikationen von Sichtbarem und Unsichtbarem, von Wissbarem und Nicht-Wissbarem überführt. Indem die ästhetischen Praktiken selbstreflexive Verlaufsformen zwischen Figuration und Entfigurierung in Szene setzen, gelangen sie zwangsläufig zu Darstellungsweisen zwischen Dokumentation und Fiktion. Wenn der libanesische Künstler Akram Zaatar das Fotoarchiv seines verstorbenen Landsmanns Has-

hem el-Madani auswertet, um ein kulturhistorisches Wissen zur Geschichte der arabischen Ikonografie bereitzustellen und gleichzeitig mit der Artificialität der Repräsentation zu spielen, arrangiert er Teile der Sammlung zu immer anderen Serien, die er in ihrer Variabilität gleichzeitig an verschiedenen Ausstellungsorten zeigt. Er liefert damit ein medientheoretisches Wissen um den sich selbst entgründenden Charakter alles Dokumentarischen, auch jeder politischen Gender- und Rassen-Problematisierung.

In genauer Entgegensetzung gegen Adornos Lesart von Penelopes (De-) Konstruktion des Artefakts als «Kategorie der Kunst»¹² löst der Film *Pas-*

sing Drama von Angela Melitopoulos unter Bezugnahme auf Penelopes unbeendbaren Webakt die von Adorno geforderte Einheit in ein variabel komponiertes Bild- und Tongewebe auf. Der Film lässt sehen und hören und vielleicht schmerzhaft empfinden, dass die Erinnerungen der befragten Zeitzeugen zu keiner geschlossenen Erzählung zusammenzuführen sind, vielmehr eine Montage von Erinnerungsbruchstücken auch von Dingen, Materialien und Orten erzwingen. Er bietet das politische Wissen an, dass die Migration der Griechen durch das 20. Jh. in keiner identitätsstiftenden Darstellung zu fassen und nicht retro-

11 – Adorno 1977, S. 98.

12 – Ebd., S. 278.

verschiedenen Entitäten. Alle drei Negationen sind indes verantwortlich für die Determination von *etwas als etwas*, mithin massgeblich für die Konstitution des «Als» überhaupt – und für die Frage nach der Möglichkeit ästhetischen Denkens ist entscheidend, *ob und wie sich ein «ästhetisches Als» denken bzw. wahrnehmen oder hervorbringen lässt*.

4. Geht man einen Schritt weiter, zeigt sich, dass es, um *etwas* gegen *Anderes* oder ein *Bestimmtes* gegen ein *anderes Bestimmtes* abzugrenzen, der Negation in dem Sinne bedarf, dass das Andere *nicht dieses* ist, dass also *etwas* und *etwas anderes* dem *principium contradictionis* als «designiertem» Zentrum der klassischen Logik unterliegt; ja eigentlich sind alle Bestimmungen der Logik einschliesslich des Identitätsprinzips und des *tertium non daturis* vorzusetzen, um über eine Kette von Negationen eine genaue Kennzeichnung des «Als» zu erreichen. Die Struktur des *omnis determinatio est negatio* führt damit auf eine

Logik des *Entweder-oder* bzw. des *kontradiktorischen* oder *exkludierenden Negativen*, und Denken – das ist die Pointe der hier vorgelegten Überlegungen – bedeutet für die gesamte Geschichte der Philo-

sophie ein Unterscheidenkönnen auf der Grundlage strikter Dichotomisierungen und Oppositionsbildungen. Offensichtlich gilt dies für ästhetische Praktiken nicht, zumindest nicht in gleicher Weise, weil mit dem Wahrnehmungsakt nicht schon eine Reihe von Alternativen aufgeschlossen ist: Der Wahrnehmungsraum zerfällt nicht in eine disjunkte Reihe von wohlunterschiedenen Gegenständen, vielmehr begegnet er, so auch Immanuel Kant, als «diffuse Mannigfaltigkeit», die durch Kontraste regiert wird. Zudem gibt es keine *negativen Wahrnehmungsfakten*, denn selbst das Dunkel ist nicht leer, wie die Wahrnehmungsexperimente James Turrells demonstriert haben, sowenig wie eine abso-



70

streng disziplinäre Wissenschaften gerade *nicht* eröffnen. Der Unterschied liegt im affirmativen, praktischen, idiosynkratischen *Gebrauch* mit gleitendem Übergang zum Missbrauch begründet und nicht in der kontrollierten, kritischen, distanziereten *Anwendung*, wie sie die üblichen Wissenschaften praktizieren. Die sich hieran anschliessende Vermutung lautet nun, dass es einen *entscheidenden* Unterschied macht, ob *travelling theories* sich in anderen Wissenschaften oder in einer künstlerischen Disziplin (dem Theater, der Kunst usw.) wiederfinden. Im Fall der Einwanderung in die Kunst stehen dem «fahrenden Begriff» drei Möglichkeiten – und ihre Mischformen – offen:

1) *Der Diskurscharakter bleibt erhalten. Konzept bleibt Konzept:* Der «fahrende Begriff» erscheint als reizvoller, neuer Beschreibungsmodus; er stimuliert dann idealerweise einen festgefahrenen Diskurs und schreibt die Geschichte der ästhetischen Theorie als Metareflexion weiter. Das bekannteste Beispiel hierfür sind Theodor W. Adornos mittlerweile zu ästhetischen Termini geronnenen Begriffe wie Souveränität, Autonomie, *fait social* (politische Theorie), Sublimierung und Fetischcharakter (Psychoanalyse und Ethnologie), Warencharakter und Verdinglichung (politische Ökonomie).

2) *Der Diskurscharakter geht verloren.* Konzepte werden Perzepte: Der Begriff verliert dann, weil die Kunst ihn als formbares Material neben anderen Materialien begreift, seine diskursiven Eigenschaften und wird praktisch, d.h. zum Inbegriff einer Versinnlichung durch ein Kunstwerk. Konzeptuelle Sättigung scheint der Regelfall künstlerischer Arbeit zu sein; sie ist weder als ein intentionaler Vorgang überzuinterpretieren noch als regelrechtes Übersetzungsgeschehen misszuverstehen. Vielmehr fließen Konzepte – sei es als blosses Zitat, nicht aufgehender Rest oder Ideenruine – in künstlerische Arbeiten ein, ohne dass die Künst-

aktiv zu einem Volksschicksal zu mythisieren ist. Radikal thematisiert er die Uneindeutigkeit und Begrenztheit des Erzählbaren, indem er mit Unschärfen und Verwischungen spielt, aber auch die Materialität des numerisch Virtuellen exponiert und Bilder

in Pixel und Video-Schnee zergehen lässt. Er stellt das anthropologische Wissen bereit, dass das Erinnernte nie zu Ende erinnert ist, die Serien nahsichtiger Affektbilder von wimmelnden Materialoberflächen vielmehr unpersönliche Erinnerungsschichten und nicht-zählbare unbekannte Sprecher mitartikulieren, die aus homerischen Zeiten her reden und als nicht still zu stellendes Gemurmel die Fragen der Vertreibung für die Gegenwart artikulieren.

Noch tiefer gehend bietet er das philosophische Wissen an, dass sein ästhetischer Zusammenhalt auf der filmischen (Selbst-)Affizierung des Bild-

Tongewebes und wie jede symbolische Setzung auf der (Selbst-)Affizierung der Zeit beruht: «Ist aber das Subjekt Zeitlichkeit, so ist die Selbstsetzung kein Widerspruch mehr, da sie vielmehr genauester Ausdruck des Wesens der lebendigen Zeit ist. Die Zeit ist <Affektion ihrer selbst durch sich selbst>». ¹³ Aus Merleau-Pontys Einsicht, dass als nicht-hintergehbare Quasi-Erstes nur die Zeit und ihre Bewegung von Selbstvorlauf in Vergangenheit und gegenwärtiger Wiederholung angenommen werden können, entfaltet Deleuze seinen Begriff des Virtuellen und seine These, dass als Kunstwerk nur zu bezeichnen

13 – Merleau-Ponty 1966, S. 484.



lute Stille existiert, wie John Cages Erfahrungen im schalldichten Raum gezeigt haben. Auch ein Bild zeigt immer etwas, selbst wenn wir Piero Manzonis *Achromes* (seit 1957) vor uns haben oder Robert Rauschenbergs *Erased DeKooning-Drawing* (1951), eine sorgsam über vier Wochen ausradierte Zeichnung Willem DeKoonings, die noch die Spuren seiner Löschung enthüllt. Die Differenz ist hier radikal: Entweder es gibt ein Zeigen — oder nichts, wie es umgekehrt kein Nichtzeigen geben kann: die Wahrnehmung erlaubt kein Tertium. Unbenommen bleibt, dass wir uns täuschen können, dass uns zeigend etwas vorgetäuscht werden kann, dass wir in mancherlei Illusionen verfallen, doch bleibt allen diesen Varianten gemeinsam, dass sie selbst *Weisen eines Zeigens* sind, die *sich dabei selbst zeigen müssen*. Zwar kann ich mich darin irren, *was* ich sehe, nicht aber darin, *dass* ich sehe, was ich sehe: Die Unterscheidung, die bereits in der Wahrnehmungslehre des Aristoteles verhandelt wird, variiert Wittgenstein am Beispiel einer Kugel, die zwar *als* Kugel zweifelhaft sein kann, nicht aber,

dass sie mir *als solche vorkommt*: «Der Mechanismus der Hypothese würde nicht funktionieren, wenn der Schein auch noch zweifelhaft wäre. [...] Wenn es hier Zweifel gäbe, was könnte den Zweifel heben?» ¹⁴ Die Bemerkung aus dem Jahre 1930 leitet direkt zur Frage der Negativität im Ästhetischen über: «Nichtsein» kann kein möglicher Darstellungsmodus sein, weil jede Darstellung immer schon *«etwas» sichtbar und also auch wahrnehmbar macht*. Das Erscheinen ist nicht tilgbar, allenfalls lässt sich eine andere Erscheinung gegen sie ausspielen. Deswegen heisst es in einer anderen Notiz Wittgensteins: «Man kann nicht das contradictorische Negative sondern nur das conträre zeichnen (d.h. positiv darstellen)». ¹⁵ Und weiter: «Ich kann ein Bild davon zeichnen, wie Zwei einander küssen; aber doch

14 – Ludwig Wittgenstein, *Bemerkungen – Philosophische Bemerkungen*, Wiener Ausgabe, Bd. 3, Wien, New York 2003, S. 19.

15 – Ebd., S. 56.

16 – Ebd.

ler_innen darüber Auskunft geben könnten oder müssten.

3) *Der Diskurscharakter bleibt latent erhalten. Perzept und Konzept bleiben distinkt und aufeinander angewiesen*: Auf dem «Rücken» eines jener Objekte (ready-mades, objets trouvés, Kultobjekte, Artefakte), die aus anderen Zeiten und Kontexten stammen, werden dort anhängige Konzepte, mitunter ganze Theoriegebäude plötzlich mit in den modernen Kunstraum versetzt. Dort führt es dann ein unfreiwillig ästhetisches «Nachleben». Durch seine überraschende Eingemeindung deckt es zugleich symptomatische Züge des Gegen-

wartsdiskurses auf und fällt, solchermassen zugespitzt, als Denkaufgabe an die Philosophie zurück. Als prominentes Beispiel kann das «Auto-Icon» des 1832 verstorbenen Philosophen Jeremy Bentham gelten, das als humanoides Artefakt heute in einer Durchgangshalle des University College of London (UCL) als krudes «Theorievehikel» seines Utilitarismus überlebt hat.

Natürlich gibt es Mischformen: Die bekannteste stellt bekanntlich die Konzept-Kunst dar. Sie versinnlicht zwar je andere Ideen (Konzepte), doch sie tritt zugleich den Beweis dafür an, dass sinnlich *wahrnehmbare* (ästhetische) Unterschiede zwischen Kunst-

werken und alltäglichen Gegenständen in der Moderne *keine* zuverlässige Grenzziehung mehr erlauben, um etwas als Kunst oder Nicht-Kunst (hier: Kommerz) zu identifizieren. Es ist *genau diese besondere Idee* des Ideellwerdens des Sinnlichen selbst, die es in der Konzept-Kunst im Rückgriff auf die ästhetische Theoriebildung mitzusehen, nicht nur mitzubedenken gilt.

IV. Kunst als epistemische Praxis eigenen Rechts

Es geht mir daher um eine strategische Blickumkehr. Kunst rückt ausdrücklich als Medium der «ästhetischen Selbstverständigung» ²⁹ (so will die Philosophie die Kunst gerne sehen!) aus dem Fokus, weil sie vorzüglich

ist, was seine Grundlegung in der Zeit, seine zeitliche Rhythmisierung und formale Minorisierung und damit seine gleichzeitige symbolische Entgründung mitausstellt. Wie Melitopoulos' Film sich in den miteinander verwobenen Affektbildern zu einem Empfindungswissen des Getriebenen und Ausgesetztheits verbindet, entgründet der Film jede symbolische Ordnung in dem als auftrennbar vorgestellten Bild- und Tongeflecht.

Die gegenwärtig entschiedenste Entgründung eines konventionellen

Wissens um Wirklichkeit leistet der Film *Melancholia* von Lars von Trier. Das Anschauungswissen, das dieser Film bereitstellt, ergibt sich weder aus selbstreflexiven Teilaktualisierungen des Wirklichen noch aus einer als stimmig vorgestellten Filmillusion. Seine Radikalität liegt in der fortschreitenden Aufkündigung jedes selbstverständlichen Weltbezugs und in der Affirmation eines anderen Wirklichen, das umfassender und bedeutsamer als das irdische erscheint. Indem sich die fortgesetzt bewegte

Kamera den Konventionen eines Hochzeitsfests ausliefert, decouvriert sie dessen unterschwelligsten Zwangscharakter, bewegt sich auf Momente des reinen Schauens und Hörens zu und revirtualisiert die Gegenwart — die auditive Erschütterung durch den herannahenden Planeten untermalt ab dem Moment seines Sichtbarwerdens im Teleskop den Film. Er zwingt ein unbekanntes, verstörendes Empfindungswissen auf, wenn er die Protagonistin jeden versöhnlichen Akt zurückweisen und gleichzeitig die ihr

nicht davon, wie Zwei einander nicht küssen (d.h. nicht ein Bild, das bloss dies darstellt.).¹⁶

5. Das bedeutet, dass das ästhetische Denken einer «nichtkontradiktorischen Logik» gehorcht, die weder «klassisch» vom Typ eines «Entweder-oder» noch nichtklassisch im Sinne einer «mehrwertigen Logik» ist — vielmehr wäre sie als eine «nicht-nichtklassische Logik» vom Typ des «Sowohl-als-auch» zu bezeichnen, die Wissen einzig im Feld des Kontrastiven austrägt. Anders gewendet: Das Denken der Kunst argumentiert *im Dinglichen*, lässt Muster oder Unvereinbarkeiten hervortreten, deutet winzige Wahrnehmungsdifferenzen an oder arbeitet durch Brüche oder kalkulierte Störungen einer «Entdeckung» des Medialen zu. Korrespondierend folgt das ästhetische «Als» nicht der Struktur einer Bestimmung, welche durch *Exklusion* funktioniert, vielmehr operiert es *inklusiv*, um an der Grenze zwischen Kontrasten und Materialitäten

etwas zu erkennen zu geben, was einzig der Wahrnehmung — oder gar nicht aufgeht. Folglich erweist sich auch der Sinn des Reflexiven als verschieden vom diskursiven Schema. Partizipiert dort Reflexivität immer schon an Prozessen der Selbstreferenz, gleicht sie hier einer Evokation, die die Duplizität von Zeigen und Sichzeigen so zerdehnt, dass sie sich wechselseitig aneinander zu spiegeln vermögen — etwa bei Videoinstallationen, die notorisch etwas anderes vorzuführen scheinen, als die Blickkonvention zu sehen wünscht, oder durch Kratzgeräusche eines Streichinstruments, die die Gewalt der Tonerzeugung zu demonstrieren sucht, wie schliesslich bei Filmbildern, die allein ihre Perforierung oder Hell-Dunkel-Schattierungen vorführen. Erneut verhalten sich in dieser Hinsicht Künste und Wissenschaften quer zueinander — und zwar nicht nur in Ansehung von Sagen und Zeigen, sondern gleichfalls mit Blick auf ihre disparaten Reflexionsweisen. Letztere kann als eine «Reflexivität im Zeigen» beschrieben werden. Die

72

anderes als sich selbst zu thematisieren in der Lage ist: Wenn die Kunst tatsächlich Ideen (*ideas*) zu versinnlichen vermag, die zugleich als Konzepte (*concepts*) mit diskursiven Ansprüchen *erkennbar und d.h. identifizierbar* bleiben, zeugt das nicht von einer allgemeinen Konstitutionsleistung der Kunst für das Denken? Weiter gefragt: Lässt sich das *besondere* Versinnlichungsgeschehen von Ideen in der Kunst für die Philosophie epistemisch und d.h. hier strategisch nutzen? Es geht dann darum, zu ergründen, auf welche Weise Kunst bei ihren Betrachter_innen andere, direktere, lokalere und parteiischere Formen der Reflexion anstösst, als dies gewöhnlich philosophische Diskurse tun. Dieter Mersch nennt diesen Anstoss, etwas Singuläres wirklich — d.h. nicht nur formal, sondern material — zu (be)denken, das Reservoir der Kunst, ihre negative Potenz, ihre «Idiosynkrasie». ³⁰ Diese idiosynkratische Verkörperung einer

Perspektive auf ein theoretisches Problem sei an einem Beispiel gezeigt.

Nehmen wir eine beliebige Ausstellung der französischen Künstlerin Sophie Calle. Ihr Werk kreist offensichtlich um Ideen von Intimität und Privatheit. Allerdings *nicht um irgendwelche Ideen* dazu. Man muss weder Richard Sennetts *The Fall of Public Man* (1977) noch Raymond Geuss' *Privatheit* (2002) gelesen haben, um zu verstehen, wofür Calles Kunst Partei nimmt: Sie inszeniert Privatheit *ex negativo* als den prekären Versuch, den eigenen Dingen — Zeitschriften, Kleidern, Parfümflaschen — eine unbewusste Ordnung zu geben. Eine Ordnung, die nur so lange *auch für uns* unsichtbar bleiben kann, wie kein fremder Blick von aussen auf sie fällt, was im Moment des Ausgestelltwerdens unweigerlich passiert. Privatheit wäre, mit Sophie Calle begriffen, das heikle Privileg, sich mitten im Sichtbaren wie in einem optisch-unbewussten

Raum bewegen zu dürfen. Das ist philosophisch interessant, weil die Option des Für-sich-selbst-Unsichtbarwerdens durch die *Präsentation* im Kunstraum *performativ* nachgerade *konterkariert* wird. Wenn das Optisch-Unbewusste Privatheit garantiert, dann droht die damit einhergehende Anästhesierung der Eigen- wie der Fremdwahrnehmung just das auszuschliessen, was Privatheit zu eröffnen schien: das Stattfinden von Nähe. Calles Kunst kann so zum Anlass werden, Privatheit als Kontrollphantasie (über Eigenes wie Fremdes) ebenso zu verabschieden wie die Vorstellung, Intensität und Intimität basierten auf *face-to-face*-Kommunikation.

Das Beispiel zeigt *en miniature* die charakteristische Zuspitzung eines an sich nicht-ästhetisch konnotierten Konzepts (hier: der Privatheit). Dass es sich um eine interessante *sinnliche Realisierung* eines *problematischen Konzeptes* und nicht einfach um eine

Anvertrauten mit selbstbewusster Geste dem Weltuntergang zuführen lässt. Statt unser eingeübtes Anschauungswissens abzurufen, konfrontiert uns der Film mit einem Ereignis, das unser Empfindungs- und Handlungswissen übersteigt. Indem er der Gegenwart ihr kommendes Ende unterschiebt, legt er ihre wesentliche Unbegründetheit offen und revirtualisiert sie auf eine unbestimmte Zukunft hin. Nicht nur die eingeblendeten Gemälde dekomponieren sich, verschromen und lösen sich in Asche auf;

jedes Sich-Einrichten wider besseres Wissen im Hier und Jetzt verunmöglicht sich selbst.

Anspruchsvolle Kunst verhandelt, wie dieses Beispiel noch einmal vorführt, jenes Uneinholbare, das in unsere Wirklichkeit als deren virtuelle Potenz und als Bedrohung von deren Begründetheit eingelegt ist. Indem Kunst an ihre Verflechtung mit ihm erinnert und die Unmöglichkeit letzter Begründung in kontingente und spielerische ästhetische Setzungen überführt, wachsen ihr neue

Arten des Wissens zu, die die Aushandlung des Wirklichen heilsam unbeendbar erscheinen lassen. ●

Fig. 1–3
Screenshots aus Angela Melitopoulos' Film *Passing Drama* (1999).

Formulierung gemahnt an Hegels Wort von der «Arbeit im Begriff». Sie kennzeichnet den Prozess dialektischer Selbstreflexion, deren «Energie» (Heidegger) oder Motor die kontradiktorische Negation darstellt. Sie bedingt etwas, was sich als eine «Zerarbeitung» der Begriffe charakterisieren lässt. Wenngleich im Modus des Zeigens die strikte Negativität fehlt, es nurmehr Kontrastbildungen statt Kontradiktionen gibt, existiert dennoch Verwandtes. Sie wäre analog der Hegelschen Zerarbeitung als Praxis der «Zerzeugung» zu kennzeichnen. Die künstlerische Praxis offenbart darin ihre Kontur: Systematisch deplatziert, «ver-stellt» oder stört sie die Referenzen, unterbricht ihre medialen Anordnungen oder inszeniert Friktionen in der Wahrnehmung, die die vermeintlichen Ordnungen des Zeigens umkehren oder gegen sich selbst wenden. Das bevorzugte Mittel dazu ist die Paradoxierung, die nicht nur den angestammten Ort künstlerischer Kreativität bildet, sondern gleichzeitig die ausgezeichnete Stätte ästhetischer Reflexi-

vität. Man denke an Vexierungen, an Figur / Hintergrund-Brechungen, an die Aushöhlung der Figur, an die Stille als akustisches Ereignis und vieles mehr. Wenn daher die Ordnungen des Zeigens als ästhetische Expositionen von etwas «als» etwas im Sinne ihres Erscheinenlassens gelten können, dann läuft die *conclusio* unserer Erörterungen schliesslich darauf hinaus, dass die künstlerische Praxis noch etwas anderes tut, nämlich die *Einräumung von Brechungen oder Differenzen zum Zwecke einer Reflexivität des Zeigens im Zeigen*. Die Spezifik künstlerischer *Episteme* ist darin beschlossen. Sie führt uns Ereignisse vor, in denen wir den unbewussten, verborgenen oder latent mitlaufenden Bedingungen unseres Tuns gewahr werden — gleichsam die Randzonen unserer Existenz, aus der sich allererst neue oder andere Zugänge zur Welt ergeben. ●

Michaela
Ott
Dieter
Mersch
Mirjam
Schaub

73

Kunst
und
Episteme

Darstellung von etwas Schon-Bekanntem handelt, lässt sich u.a. daran ablesen, dass sowohl der *Wunsch nach Unsichtbarkeit selbst* als auch *seine performative Durchkreuzung* in den philosophischen Texten von Privatheit gänzlich fehlt. Das Beispiel zeigt nicht die Beliebigkeit, sondern die Entschiedenheit eines Kunstwerkes hinsichtlich der in ihm wirksamen Ideen. Es gelingt so im Gegenteil, Konzepte und Ideen den Vagheiten der Begriffsbildung zu entziehen und ihnen eine «radikale Kohärenz»³¹ abzuverlangen. ●



28 – Ausgehend von diesem Befund braucht es eine gewisse Selbstzurücknahme, um sich auf die Konkretisierungs- und Akzentuierungsleistung der Kunst gedanklich einzulassen – und zwar durchaus zu Lasten der schon gut dokumentierten Fragen nach Autorschaft und künstlerischer Intention. Das bedeutet, die Theorien als Praktiken und als Material freimütig der künstlerischen Bearbeitung zu überlassen und die dabei freigesetzten Ideen (wie ihre spezifischen Probleme) erst nach der Brechung durch die Kunstwerke wieder entgegenzunehmen. Gerade die in den sog. «harten» Wissenschaften verbotene Zuspitzung und Drastik, die sich hierbei auftut, soll zum Anlass genommen werden, über das Ideal von Theoriebildung selbst neu nachzudenken. Ferner geschieht dieses Sich-Einlassen unter der Massgabe, dass die Versinnlichung von Ideen nicht künstlich oder von aussen aufoktroiert werden darf, sondern dass es sich um reale

Wanderungsbewegungen bestimmter – und eben nicht aller! – Begriffe handelt. Letzteres soll sicherstellen, dass man sich an tatsächlichen Bewegungen der von der ästhetischen Kunsttheorie vernachlässigten Gegenwartskunst orientiert. Alles andere würde die Kunst als Theatralisierung und Dramatisierung der Philosophie unzulänglich verkürzen. Es geht stattdessen darum, Kunst als epistemische Praxis eigenen Rechts zu entdecken.

29 – Stellvertretend für diese Position: Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, besonders S. 112–167, S. 295–300. Bertram beansprucht so unterschiedliche Denker wie Hegel, Adorno und Heidegger für die leitende Idee der «Selbstverständigung».

30 – Dieter Mersch, «Dispositivität / Medialität», in: ders. *Ästhetische Dispositive*, Reader zur gleichnamigen Tagung am Institut für Theorie, Zürcher Hochschule der Künste, 9.11.–12.11. 2011, S. 35.

31 – David Antin, *Radical Coherency: Selected Essays on Art and Literature, 1966 to 2005*, Chicago 2010.

Kunst und Wissen

Ein Gespräch über Virtualität und die schwarze Billiardkugel Kunst

Michaela Ott

Jüngst hat die Wissenschaftstheoretikerin Isabelle Stengers davon gesprochen, dass Naturwissenschaft heute ihren Gegenstand nicht mehr über das Prinzip der «*omnis determinatio est negatio*» konturiert, sondern wie die Kunst von «Unbestimmtheitsbereichen» (Deleuze) und affirmativen Determinationsverfahren ausgeht, das heisst zu bestimmen sucht, welche Komponenten des komplexen Wirklichen sie ins Verhältnis zu setzen, in die Sichtbarkeit zu heben und in ihrer Relationalität der Untersuchung unterziehen will. Aufgrund der Nähe zu gewissen künstlerischen Praktiken scheint mir heute eine erneute Annäherung zwischen Wissenschaft und Kunst vor sich zu gehen. Stengers betont zudem, dass die hier eingerichtete Relationalität als eine der wechselseitigen Affizierung und Modellierung der Elemente verstanden und reflektiert werden muss.

Mirjam Schaub

Kannst du dafür ein Beispiel geben?

Michaela Ott

Ein mögliches Beispiel könnten die filmischen Recherchen von Harun Farocki sein, der mittels Montage von dokumentarischen und Spielfilmmaterialien mediale und politische Probleme erhellte. Sowohl wissenschaftliche wie künstlerische Praktiken lassen heute deutlich werden, dass sie nicht mehr auf die Produktion finiter Gegenstände abzielen, sondern auf unterschiedliche Aktualisierungen eines differentiellen Wirklichen.

Wissenschaften wie Künste verfügen über verschiedene Vermögen des Hervorkehrens und Unterschlagens dieser Differentialverhältnisse und ihrer sich wechselseitig bedingenden Dynamiken; sie sind als solche prinzipiell gleichrangig, wenn sie auch unterschiedliche Bereiche des Wirklichen thematisieren. Nicht nur aus ökologischer, sondern auch aus erkenntnistheoretischer Perspektive eröffnet sich Welt als Immanenzplan in Abhängigkeit von der Leistungsfähigkeit unserer Erhellungsverfahren, d.h. von den vielfältigen haptischen, affektiven, perzeptiven und kognitiven Wissensweisen, die ihrerseits durch die gegebenen medialen, technischen und kulturhistorischen Felddynamiken affiziert und in diese eingebunden sind. Die Frage, was wahrnehmbar gemacht und gezeigt werden kann, ist daher zu ergänzen durch die Frage, welche nicht-sichtbaren und nicht-sichtbar-zu-machenden, aber als grundlegend anzunehmenden Konstellationen die künstlerischen und wissenschaftlichen Problematisierungen mitbedingen, welches implizite Wissen und welches Nichtwissen sie mitkonturieren.

Mirjam Schaub

Das klingt immer noch sehr abstrakt, aber ich weiss, du meinst das ganz konkret. Wenn ich das von dir Gesagte wie Michel de Certeau als eine Aufgabe von «*L'art de faire*» begreife, liege ich dann richtig?

Ja, das liesse sich auch mit Hannah Arendt sagen: An die Stelle des Hervorbringens sollte das Handeln treten; es geht um Praktiken, Assemblagen, offene Problemkonturierungen. Dazu gehört etwa das «Räubern» im andern Feld: Wissenschaftliche Theorien können künstlerische Praktiken befördern oder zu Kunstperformanzen eigener Art werden, künstlerische Spekulationen leiten unter Umständen wissenschaftliche Theoriebildungen an. Allerdings scheinen die Künste eher als die Wissenschaften geneigt, diese vielfältigen Aspekte der Wissensgenerierung zu veranschaulichen und zu reflektieren.

Mirjam Schaub

Veranschaulichen und reflektieren — beide Begriffe machen aus der Kunst eine wohlherzogene, erwachsene Sache, die auf kritische Vermittlung bedacht ist. Warum nicht präsentieren, zeigen, entblößen durch Verinnerlichung, durch Affirmation?

Dieter Mersch

Vor allem gehört ja das Zeigen zu den kardinalen Praktiken des Ästhetischen, das in sich bereits eine Pluralität eröffnet: Anzeigen, Aufzeigen, Vorzeigen sowie alle mit *monstrare* verbundenen Phänomene wie das Demonstrieren oder die Erzeugung des Monströsen, ferner das Zum-Vorschein-bringen, Erscheinen-lassen, Sichzeigen. Diese wiederum lassen sich in unterschiedlichen Modalitäten anwenden: Ich kann etwas vorzeigen, um es zu dekuvirieren, ich kann etwas in einer Weise zur Erscheinung bringen, dass es den «Schein» darin entlarvt, ich kann das Monströse in einer Weise vorzeigen oder aufführen, dass es als Produkt unserer eigenen Phantasmatik, unserer Ängste oder Vorurteile sichtbar wird, usw. Allerdings halte ich ein Kriterium für entscheidend, um Kunst von Nicht-Kunst zu unterscheiden: Reflexivität. Jeder Hollywood-Horrorfilm bringt Monströses zur Geltung, das macht ihn aber noch lange nicht ästhetisch interessant; jeder TV Showmaster oder jede Schlagersängerin präsentieren etwas, doch heisst das noch lange nicht, dass wir von Kunst oder Künstlern sprechen dürfen.

Mir kommt es darauf an, die Kunst vor allem als ein *Denken eigener Art* aufzuweisen — ein Denken, das anders verfährt als die Wissenschaften und doch ein Wissen eigenen Rechts hervorbringt. Dabei habe ich die klassische Formel des «*omnis determinatio est negatio*» nicht angeführt, um von affirmativen Determinationen zu sprechen, sondern vor allem als Unterscheidungs- oder Aufteilungsprinzip; man könnte im Hinblick auf die Künste im Sinne Jacques Rancières von «Aufteilungen im Sinnlichen» sprechen. Auch alle Wissenschaften setzen es voraus: Das, was herausgeschnitten, was in Beziehung zueinander gesetzt, was sichtbar gemacht oder überhaupt spezifischen Modellierungsverfahren unterzogen wird, ist das Produkt von Differenzierungspraktiken, die ihrerseits — und so verstehe ich das von Michaela zitierte Immanenzpostulat — überhaupt erst den Zusammenhang der Gegenstände, von denen gehandelt wird, konstituieren. Nun sind in dieser Hinsicht die Künste — oder allgemeiner:

die ästhetischen Praktiken — von den verschiedensten Philosophien bestenfalls in den «Vorhof» dieser Differenzierungsarbeit gerückt worden: Viele traditionelle Ästhetiken mit Ausnahme Hegels, Heideggers und Adornos haben die Künste allein auf die Wahrnehmung verwiesen und damit bestritten, dass auch sie zu «denken» oder zu «bestimmen» vermögen, und zwar deshalb, weil nur der Begriff in der Lage ist, eine Bestimmung vorzunehmen. Meines Erachtens liegt der Schlüssel zur Frage nach einem genuin ästhetischen oder künstlerischen Denken vielmehr in dreierlei: *Erstens* in der Differenz zwischen dem Diskurs und dem, was ich eine «Ordnung des Zeigens» nenne, *zweitens* im Verhältnis dieser Ordnung zur Negation und *drittens* in der Fähigkeit, gewissermassen zeigend bzw. über Erscheinungsweise Reflexionsmomente zu statuieren.

Michaela Ott

Nur um Missverständnissen vorzubeugen: das Konzept virtueller Wirklichkeit, wie ich es verwende, ist nicht identisch mit digitaler Virtualität, sondern meint eine Gegebenheitsweise des Wirklichen gleichsam als Reservoir, das in den unterschiedlichen Praktiken unterschiedlich aktualisiert werden kann. Selbstverständlich gehört zu dieser Aktualisierung ein Zurückbeugen auf die eigenen Setzungen, deren Wiederholung und Intensivierung bis an den Rand ihrer Artikulierbarkeit, also nichts anderes als jene Reflexivität, von der du, Dieter, sprichst. Allerdings sollte nach meinem Dafürhalten durch diese formalen Brechungen hindurch anderes, nicht auf das Kunstfeld Bezogenes, aufscheinen: z.B. Fragen der Konstitution von Sensibilität, der Politiken der Sichtbar- und Hörbarmachung, der Inwertsetzung neuer ästhetischer Praktiken und anderer Wissensweisen, der Begegnung des Humanum mit einem möglichen Aussen usf.

Mirjam Schaub

Ich halte Selbstreflexivität als Kategorie — in der Kunst wie in der Philosophie — für überschätzt. Wenn sie da, wo sie plakativ in Anspruch genommen wird, auch praktiziert würde, wäre ich vielleicht optimistischer. Selbstreflexivität verhiess Kritikfähigkeit, doch ist sie — auch im Zeichen vieler Kunstwerke — zu einem ironischen Reflex verkommen, der eine leere Form der Selbstreferenz kultiviert. Was Finesse versprach, schützt nicht mehr vor intellektueller Aushöhlung. Filme, die das Filmemachen thematisieren, Romane, die das Romanschreiben zum Inhalt haben — auf die trifft zu, was Foucault einmal von der Sprache gesagt hat, welche die sinnlichen Wahrnehmungen, die man gerade hat, so exakt wie möglich zu verdoppeln versucht: die Sprache trocknet aus ... gähnende Langeweile greift um sich. Ich sehe den Vorzug der Künste darin, durch *Wahrnehmungen und d.h. durch ebenso intensive wie graduelle Unterschiede* zu kommunizieren, so frei, ungeschützt und unkonventionell wie irgend möglich, weil nur dies den Funkenflug zwischen Affekten und Perzepten begünstigt und zum Denken zwingt, wie Deleuze sagen würde. Unerlässlich erscheint mir dabei die Möglichkeit, *anderes* als die Differenz zwischen Kunst- und Nicht-Kunst (oder Leben oder

Wissenschaft) zu thematisieren. Die Relevanz der Kunstwerke besteht doch gerade darin, wie beim Billard, «über Bande» zu spielen, d.h. sich mit ganz anderen Phänomenen zu beschäftigen als denen des Eigenen. Kunst ist wie die schwarze Kugel: ein raffiniertes, da dezidiert «unpädagogisch» auftretendes Medium, das sich selbst zwar nicht unsichtbar macht, das man aber nie auf direktem Wege angehen sollte, will man das Spiel nicht vorzeitig beenden. Ansonsten ist das Spektrum der möglichen Evolution und Provokation durch nichts begrenzt. Ein wesentliches Distinktionsmerkmal zwischen Kunst und Nicht-Kunst scheint mir diese Breite sowie der völlig undogmatische Umgang mit ihr zu sein. Kunst braucht keine allseits anerkannten Probleme, keine Desiderate, keine Leerstellen, um sie zu lösen, auszufüllen oder sonst wie zu glänzen. Kunst braucht keine leitende Arbeitsfrage, keine Methode, kein ausgeklügeltes Verfahren, keine Aufsicht über ihre Versuchsanordnungen, keine Gaußsche Normalverteilung ihrer Ereignisse. Was mir an der Kunst gefällt, sind die Abkürzungen und Umwege, die sie sich herausnimmt, das Mäandern und Zögern, das Scheitern — und zugleich, das werdet ihr vielleicht merkwürdig finden — diese *Entschiedenheit und das Überraschungsmoment* im Zugriff auf philosophische (nicht künstlerische) Probleme. Innovation durch Radikalität, durch Vereinseitigung, durch Singularisierung haben den unguuten Beigeschmack von politischem Extremismus, ich weiss. Doch Werke (nicht Menschengruppen oder Meinungen!) bedürfen dieser Zuspitzung. Ich sehe in dieser «Präferenzlogik» der künstlerischen Invention ihren eigentlichen Gewinn, ja epistemischen Vorsprung vor der Wissenschaft wie vor der Philosophie. Die Künste operieren schneller, direkter, ungeschützter. Ihre Angreifbarkeit und Antastbarkeit liebe ich.

Dieter Mersch

Hinsichtlich der Einschätzung, dass die Künste zuweilen «wendiger» verfahren können als die Philosophie, bin ich völlig einverstanden. Überhaupt geht ja mein Plädoyer in die Richtung, weniger den Zusammenhang von Kunst und Wissen auf die Wissenschaften zu beziehen und mit ihr zu vergleichen als vielmehr mit dem philosophischen Denken, das sich zwar lange Zeit zur Magd einer Fundierung der Wissenschaften deprimiert hat, tatsächlich aber

eher auf die Grundbedingungen des Sagbaren und Nichtsagbaren und dessen, was Michaela eben das *Virtuelle* genannt hat, zielt. Philosophie ist eine Praxis der Aufschliessung und das hat sie mit den Künsten gemein, nur unterscheiden sie sich radikal in ihrer Vorgehensweise, ihrer Art des Fragens, weil die Künste — und auch damit bin ich völlig einverstanden — ungeschützt, aber auch scheiternder einem experimentellen Extremismus zuneigen. Ein Mittel dazu, darin gebe ich dir recht, Mirjam, ist die Vereinseitigung, die Singularisierung. Auch gefällt mir das Bild des «Über-Bande-spielens» im Billard. Doch bevorzuge ich ein anderes: Des «Von-der-Seite-Blickens», gleichsam der Anamorphose. Natürlich benötigt die Kunst keine Arbeitsfrage, keine Methodik, keine feste Experimentalanordnung — aber ihre Eigenart besteht m.E. darin, ins Feld der Wahrnehmung Risse zu schlagen, z.B. durch mediale Brüche, aber auch Brüche in den Subjektivierungsweisen, den öffentlichen Ordnungen, den signifikativen Strukturen des Sozialen, der Nötigung sich zu entscheiden oder sich *nur noch* entscheiden zu können, dem Zwang, Stellung zu beziehen oder kommunizieren zu müssen usw. Dazu gehört auch, wie Michaela es formuliert hat, eine eigene Weise der Konstitution von Sensibilität, der Intensivierung von Erfahrung bis an die Grenzen der Artikulierbarkeit und vieles mehr. Deswegen spreche ich von «Reflexivität»: eine Reflexionspraxis im Affektiven oder Perzeptiven, d.h. unter Ausnutzung von Singularitäten, von Ungerechtigkeiten, von Unwahrscheinlichkeiten, von Schockmomenten oder durch die Inszenierung unhaltbarer Frakturen oder Paradoxien — und nicht von Selbstreflexion im Sinne von Bewusstwerdung oder Selbsterkenntnis. Das meine ich letztlich mit «Zerzeugung». Zwar benutzen wir alle drei verschiedene Sprachen und haben folglich auch verschiedene Auffassungen: Aber vermutlich finden wir hier — in dieser Besonderheit «gegenwändiger» Praktiken — eine gemeinsame Schnittfläche.

Mirjam Schaub

Das hast Du schön gesagt: In der Kunst erscheint also im Idealfall beides: die «wunden Punkte» der Wissenschaft und die «schönen Stellen» der Philosophie. ●

Die verbreitete Rede von der künstlerischen Forschung bietet den Anlass, um über eine Ästhetik als Epistemologie nachzudenken. Nicht weil es epistemologische Ästhetiken nicht schon gäbe. Die Philosophen Baumgarten, Hegel, Kant, Adorno oder Heidegger, um nur einige prominente zu erwähnen, haben Kunst oder ästhetische Erfahrung unter erkenntnistheoretischen Gesichtspunkten diskutiert. Der Begriff der Forschung aber, im Terminus der künstlerischen Forschung, provoziert eine Verschiebung der epistemologischen Aufmerksamkeit vom

Werk auf die Tätigkeit, von der Poiesis zur Praxis, von der Erkenntnis im künstlerischen Produkt zur Kunst als Wissensproduktion. Es geht nicht mehr nur um den Erkenntnischarakter der Werke, sondern um die künstlerischen Verfahren, die analysiert und deren Qualitäten als Forschung diskutiert werden sollten. Meines Erachtens ist eine kritische Produktionsästhetik an der Zeit, um das künstlerische Forschen als Tätigkeit in seinen Bedingungen und Möglichkeiten zu bestimmen, wobei der Begriff der *Produktion* in der Ästhetik genauer als Praxis zu fassen wäre.

Die künstlerische Forschung ist ein schillernder Begriff, der für viele Phänomene in der gegenwärtigen Kunstdebatte und Bildungspolitik in Gebrauch genommen wird: Hochschulprogramme, künstlerische Selbstverständnisse oder die experimentelle Nähe zwischen Medienkunst und Naturwissenschaft sind gemeint. Daher gilt es zunächst den Begriff zu präzisieren und zu klären, inwiefern es sich bei der künstlerischen Forschung um eine bloße Mode handelt. Eine epistemologische Ästhetik nähme vor allem die künstlerischen Verfahren in den Blick, die eingesetzt werden, um kulturelle Phänomene erkenntnisorientiert zu bearbeiten. Diese for-

male Vorbestimmung macht deutlich, dass es mit der epistemologischen Ästhetik um eine induktive Theorie geht, die jenseits von Programmen und proklamierten Selbstverständnissen bei den konkreten künstlerischen Praktiken ansetzt, sowie um eine partielle Theorie, die nicht beansprucht, die Kunst im Ganzen zu bestimmen. Was die Reichweite und Beständigkeit der Debatte angeht, so erweist sich die *künstlerische Forschung* als ein umkämpftes Terrain, in dem es um grundsätzliche Dinge wie Forschungshoheiten, Sprecherpositionen und die Zukunft der Wissenschaften und ihrer Methoden geht. Es wird

Anke Haarmann

Verschiebungen im Feld der Kunst

Oder warum eine epistemo- logische Ästhetik an der Zeit ist

Anke
Haarmann

77

Verschiebungen
im Feld
der Kunst

Von der Grundsatzfrage zur Forschung

behauptet, Künstler hätten ohnehin *immer* schon geforscht, wie auch umgekehrt, dass ihre Praktiken *nie* den herrschenden Forschungsstandards entsprechen könnten. Diese Gemeinplätze machen zweierlei deutlich: Zum einen, dass eine Epistemologie notwendig ist, weil mit völlig unterschiedlichen Forschungsbegriffen argumentiert wird, zum anderen, dass die Brisanz der künstlerischen Forschung nur verstanden werden kann, wenn neben einer rein erkenntnistheoretischen Ästhetik auch die diskurspolitische Dimension des Phänomens im Blick bleibt. Die hitzigen Debatten können als Geschichtszeichen verstanden werden, die auf das epistemische Problemfeld der Neuformation von Wissenschaften verweisen. Bestimmte Formen künstlerischer Produktion kämen zum gegenwärtigen Zeitpunkt als Forschungspraxis eigens zu sich, weil etwa die Hochschulpolitik des Bolognaprozesses, die Geschichte der Konzeptkunst, die philosophische Kritik der Wissenschaften, aber auch die Allgegenwart der visuellen Kultur zusammenspielen und dem impliziten *immer schon* der Kunst als Forschung zu eigenen Forschungsparametern aus der Praxis der Kunstproduktion heraus verhalten. Diese Eckpunkte eines angenommenen Dispositivs der künstlerischen

Forschung sind erste Markierungen des Feldes sich gegenseitig verstärkender Kräfte, die zur Geburt der künstlerischen Forschung als neuer Disziplin führten. Bestimmte Kunst würde dann als Forschungspraxis in der Gegenwart wahrnehmbar und epistemologisch diskutierbar, weil sie mit der Konzeptkunst reflexiv geworden ist, weil die Hochschulpolitik ihr einen Platz im Feld der Wissenschaften zuweist, weil sich die Methoden der Wissensproduktion diversifizieren und auch weil die visuelle Kultur einer angemessenen ikonischen Auseinandersetzung bedarf und sich damit als ein vorzüglicher Gegenstandsbereich für visuelle künstlerische Forschung anbietet. Die modische Verwendung des Begriffs sollte also nicht darüber hinwegtäuschen, dass die künstlerische Forschung eine kulturgeschichtliche und erkenntnistheoretische Bedeutung hat.

Ich möchte aus der Vielzahl der Kräfte, welche der künstlerischen Forschung zur Durchsetzung verhelfen, hier nur die konzeptuelle Kunst herausgreifen und mich damit einer epistemologischen Ästhetik in einem ersten Schritt nähern sowie den theoretischen Topos der *künstlerischen Forschung* in der Praxis verorten. Denn konzeptuelle Kunst hat seit dem Beginn des letzten Jahrhunderts den Status und das Selbstverständnis der Kunst in Frage gestellt, weshalb gegenwärtiges künstlerisches Forschen als eine Antwort auf das in Frage gestellte und veränderte Selbstverständnis der Kunst verstanden werden kann.

Es heisst, der damals im Paris des frühen 20. Jahrhunderts noch unbekannte Marcel Duchamp wäre mit Constantin Brâncusi und Fernand Léger über die Luftfahrtschau gelaufen und hätte angesichts der Eleganz und Aura der technischen Artefakte bemerkt, dass die Malerei am Ende wäre, denn wer könne noch etwas Schöneres erschaffen als diese Propeller. Angeblich wählte Duchamp daraufhin sein erstes *objet-trouvé*, Brâncusi polierte Skulpturen, bis sie der Industrienorm entsprachen und Léger befasste sich mit der Frage, wie die Kunst in den Stand versetzt werden könne, die Schönheit der Maschinen zu erreichen. Diese Episode — ob wahr oder nicht¹ — lässt erkennen, dass bestimmte Kategorien, wie die der Schönheit und ästhetischen Erfahrung, sich von der Kunst zu lösen begannen. Nachweislich ist Duchamps Feststellung darüber, dass die Gemälde ausgedient haben, weil sie nicht länger zur Dekoration der Speisezimmer oder des Salons dienen. «Man

dekoriert heute auf andere Weise. Die Kunst aber wird zu einer Art Zeichen, wenn man das sagen kann [...]»² Die Kunst als vorzügliches Objekt und als Gegenstand der ästhetischen Erfahrung ist für Duchamp obsolet geworden — sie wurde ein Zeichen. Mit dieser konzeptuellen Neuverortung stellt Duchamp das alte Selbstver-

ständnis der Kunst nicht nur in Frage, sondern schlägt vor, künstlerische Artikulation als intellektuelle Kommunikation zu begreifen — er inspiert den Weg zur künstlerischen Forschung.

Im New York von 1964 findet der Philosoph Arthur Danto durch den Besuch einer Kunstausstellung die Infragestellung und intellektuelle Neuverortung der Kunst von Duchamp bestätigt. Das Publikum drängte sich durch die engen Flächen, die das Aufbauteam von Andy Warhol zwischen aufgetürmten Schachteln freigelassen hatte. Angesichts der Warenwelt und Fließbandökonomie seiner Zeit schien dem Künstler Warhol die Wiederholung dieser Warenwelt und Produktionsmethode die angemessene künstlerische Antwort zu sein. Er hatte *Brillo Boxes* nachgebaut und in der Galerie stapeln lassen. Im Supermarkt waren diese Verpackungskisten der Marke *Brillo* gefüllt mit Scheuerschwämmen. Das Sichtbare der Hülle versprach den Inhalt als Ware. In der Galerie und als Produkt aus der Warhol-Factory wurden die Verpackungskisten zum reinen Inhalt ihrer selbst — sie waren leer. Leer wie die Kunst, so schloss daher Danto. «Nichts braucht äusserlich einen Unterschied zwischen Andy Warhols *Brillo Box* und den Brillo-Kartons im Supermarkt

1 – Duchamp wird tatsächlich einige Jahre später unter dem Pseudonym Louise Newton im Dada-Magazin *Blind Man* festgestellt «The only works of art America has given are her plumbing and her bridges.» Louise Norton, «The Richard Mutt Case», in: *The Blind Man*, No. 2, New York 1917.

2 – Pierre Cabanne, *Gespräche mit Marcel Duchamp*, Köln 1972, S. 143.

zu markieren»³, schreibt Danto. Die Kunst ist von der Verpackungsschachtel durch keine sinnliche Differenz unterschieden. Danto proklamiert das Ende der sinnlichen Werkkunst oder, wie er es nennt, den Anfang einer «posthistorischen Kunst». Die Schachteln bedeuten für Danto die Infragestellung des traditionellen Kunstverständnisses, weil hinsichtlich des Erscheinungsbildes alles Kunst sein konnte und man «von der sinnlichen Erfahrung auf das Denken umschalten [musste], um herauszufinden, was Kunst war.»⁴ Aus der Perspektive Dantos «philosophierte» daher Warhol mittels künstlerischer Darstellung über den Begriff und das Sein von Kunst im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit und materiellen Beliebigkeit. «Die philosophische Frage nach dem Wesen der Kunst war deshalb etwas, das aus der Kunst heraus entstand [...]»⁵

Während Duchamp in der Geste der Setzung seiner Fundstücke den Prozess der Werdung eines Kunstwerks sichtbar machte und damit die Aufmerksamkeit der Betrachter vom Werk auf die künstlerischen Verfahren lenkte, unterminierte Warhol das Wesen des künstlerischen Erscheinungsbildes und behauptete die Kunst als Denkungsart (zumindest in der Interpretation Dantos). Beide legten das Fundament für ein posthistorisches Kunstverständnis, auf dem die künstlerische Forschung basiert. Künstlerische Forschung entwickelt sich aus den Vorgaben der konzeptuellen Kunst als eine der möglichen Antworten auf die Bedingungen der Kunst nach ihrer Dekonstruktion. Die konzeptuelle Kunst des 20. Jahrhunderts wird zu einer Praxis des Forschens, weil sie selbstreflexiv den kulturellen Kontext und den Produktionsprozess als Teil der künstlerischen Praxis nachvollziehbar macht. Ihr geht es um die Sichtbarmachung der Prozessualität der Erkenntnis und Kontextualität des Künstlerischen. Sie arbeitet an der Verdeutlichung, dass künstlerische Arbeiten nicht autonom geschaffen, sondern in soziale, kunsthistorische und kulturelle Entstehungshorizonte eingebettet sind. Künstler *arbeiten* seit dieser Kontextualisierung ihrer Kunst in der Selbstbeschreibung ihres Tätigseins und *schaffen* nicht mehr. Duchamp spricht von «Sachen», die er «gemacht» habe. Die Produkte ihrer Arbeit gelten konzeptuell arbeitenden Künstler_innen nicht als *Werke*, sondern als *Positionen*, denen ein Prozess künstlerischen Reflektierens und Handelns vorangeht, aus dem sich die künstlerische *Sache* als Sichtweise ergibt. Eine Phase der Selbstreflexion und des Kontextbewusstseins ist mit dieser Konzeptionalisierung in der Kunst angebrochen und hat zu dem Anspruch geführt — einer Argumentationslinie gleich — die Rahmenbedingungen und Bezüge der jeweiligen Arbeit mit zu bedenken und zu zeigen. Dieses offene Zeigen der Genese von Positionen

ist relevant für einen forschenden Anspruch, der sich als Nachvollziehbarkeit der künstlerischen Behauptung präsentiert. Von reinen Wahrnehmungsgebilden lässt sich bei diesen Positionen dann nicht mehr sprechen — aber keineswegs, weil diese Arbeiten *unsinnlich* geworden wären. Prozessuale Konzeptkunst ist auch und gerade in letzter Zeit wieder sehr ästhetisch, sehr sinnlich und opulent geworden. Aber die Positionen haben eine Geschichte und ein Umfeld, innerhalb dessen sie wahrnehmbare Bezüge kommunizieren. Die konzeptuellen Arbeiten in der zeitgenössischen Kunst sind in dieser Hinsicht des Zeigens von Bezügen und Darstellens von Positionsgenesen Forschungsgebilde. Nicht jede konzeptuelle Arbeit kann künstlerische Forschung genannt werden. Aber einige künstlerische Arbeiten ermöglichen nicht nur ästhetische Erfahrung oder behaupten nicht nur Ideen, sondern reflektieren die Bedingungen der Möglichkeit ihrer Position. So zu arbeiten bedeutet, etwas mit den spezifischen Mitteln der Kunst zu erforschen und zur Darstellung zu bringen. Hier kann eine Ästhetik als Epistemologie ansetzen, um die konkreten Praktiken zu analysieren, aus denen künstlerische Erkenntnisse gewonnen und *begründet* werden.

Forschende Praktiken

Seit Duchamp und Warhol sind der fundamentalen Infragestellungen des Kunstbegriffs differenzierte Formen gefolgt. Beispielfhaft sollen hier drei unterschiedliche Verfahren angesprochen werden, denen gemeinsam ist, dass sie aus der Praxis der künstlerischen Arbeit heraus den Reflexionsprozess entwickeln, der sie als Forschung verständlich macht.

Im Jahre 2002 findet im Hamburger Hauptbahnhof eine künstlerische Aktion statt, die sich als interventionistische Forschung beschreiben lässt. Schauplatz des Geschehens ist ein Bahnhof, der in eine Konsumzone verwandelt wurde, mit Bäckereien, Kleidergeschäften, Aufenthaltsregeln und Sicherheitspersonal. In dieser Halle des öffentlichen Fernverkehrs und warenförmigen Marktgeschehens werden Anzeigetafeln, Schaufensterauslagen oder Menschen nur beiläufig wahrgenommen. Unvermittelt zeigen sich jedoch einige dieser Schemen als Personen, indem sie Unerwartetes tun: Sie legen sich inmitten des Bahnhofgetümmels auf den Boden. Sie breiten im Stehen an der Rolltreppe die Arme zur Seite aus. Sie fangen an, vor sich hin zu tanzen oder strecken Passanten die Hände begrüßend entgegen und drehen dann langsam die Handinnenflächen bettelnd nach oben. Sie tun dies verstreut über die ganze Bahnhofshalle gleichzeitig, wie von einer Geisterhand an Marionettenfäden dirigiert. Das *Radioballett* der Gruppe Ligna untersucht performativ die Grauzonen zwischen den erlaubten, den zwielichtigen und den verbotenen Gesten im öffentlichen

3 – Arthur C. Danto, *Das Fortleben der Kunst*, München 2000, S. 35.

4 – Ebd.

5 – Ebd., S. 36.

Raum. Die Performance basiert auf einer vorproduzierten Radiosendung, die zu einem bestimmten Zeitpunkt über einen freien Radiosender der Stadt oder einen mobilen Transmitter ausgestrahlt wird. Die Aktion arbeitet mit einer beliebigen Menge von Beteiligten, die mittels des Radiohörens informiert und arrangiert werden. Diese Beteiligten lassen durch ihre Gesten eine Choreografie im Bahnhof sichtbar werden — ein *Ballett*, das mit den Gesten auftaucht und wieder verschwindet. Die Inszenierung ist eine Analyse und Intervention zugleich. Durch das Intervenieren in den öffentlichen Raum fordert das *Radioballett* wie in einer Versuchsanordnung die Passanten und das Sicherheitspersonal auf, Normalverhalten und Abweichung zu analysieren. In der experimentellen Darstellung von Gesten untersuchen die Beteiligten an sich selbst den Mut, den es erfordert, von der Anpassung in die Devianz zu wechseln. Der ganze Bahnhof hallt vom heftigen Pochen der Beteiligten an Schaufensterscheiben wieder. Das Klopfen ist nicht verboten, aber auch nicht normal. Es fordert das gefährlich schwingende Glas ebenso heraus, wie die gesellschaftliche Trennung von Eigentum und Gemeinwesen. Was, wenn die Scheiben sprängen? Was, wenn die Eigentumsverhältnisse splitterten? Die ungehörige Geste des herausfordernden Klopfens gegen die Ladenscheiben bewirkt im Normalfall das Einschreiten des Sicherheitspersonals. In seiner choreografischen Vervielfachung aber ruft das kollektive Klopfen komplexe Resonanzräume auf, innerhalb derer die Kategorien von Einschluss und Ausschluss, Aneignung und Anpassung, Straftat und Widerstand verhandelt werden. Das Radioballett ist eine künstlerische Erforschung des Geregelten und des Unerlaubten, die eine reflektierende Demonstration ausstellt — im buchstäblichen Sinne des *demonstrare*, des sichtbaren Zeigens. Tatsächlich wurde diese *Feldforschung* im Hamburger Hauptbahnhof als politische Demonstration *verstanden* und sollte verboten werden, um den Ablauf von Konsum und Fahrgastabfertigung nicht zu stören. Da die Performancekünstler der Gruppe *Ligna* das *Radioballett* allerdings entwickelt hatten, um Demonstrationsverbote in der Hamburger Innenstadt zu unterwandern, liessen sie sich ihre künstlerische Aktion nicht einfach verbieten. Mit einer namhaften Kunstinstitution im Hintergrund klagten sie vor Gericht und gewannen gegen die Bahngesellschaft und für ein Demonstrationsrecht in Bahnhöfen, die auch als Konsumzonen immer noch öffentliche Räume sind.⁶

6 – Diese Arbeiten von *Ligna* lassen sich als Forschung und als politische Handlung beschreiben, weil ihr Untersuchungsgegenstand der öffentliche Raum ist, der zugleich als politischer Raum performativ bearbeitet wird.

Im Juli 2005 arbeitet in den *Jungle Sound Tonstudios* von Mailand die Künstlerin Candice Breitz an der Produktion von *Queen*. Techniker arrangieren das Set, Mailänder_innen treten ein und aus. Sie präsentieren singend und tanzend, eine nach der anderen das Album *Immaculate Collection* der Popdiva Madonna

im Scheinwerferlicht vor der Kamera. Breitz' künstlerische Arbeit thematisiert die Popkultur in ihrer Wechselwirkung mit dem Individuum. Aber nicht die Künstlerin selber macht dabei die Arbeit alleine. *Queen* versetzt die Fans von Madonna medial in die Position ihres Idols. Diese Fans sind die Experten des Charakteristischen der Popfigur durch den imaginären Bezug, den sie zu ihrem Idol aufgebaut haben. Durch die Kooperation mit diesen *Experten des Popalltags* betreibt Breitz eine performative und bildproduzierende Sozialforschung, die in einer Videoinstallation mündet. Sie lädt Fans ein, sich medial in die Rolle ihrer Kultfigur zu versetzen und damit ihr kulturelles Wissen über diese Figur und ihr Verhältnis zu dieser Figur im Medium Film zu erforschen. Die Überprüfung der künstlerischen Arbeitshypothese über das Verhältnis von populärem Kultobjekt und individueller Performance findet in der Phase der visuellen Gestaltung der künstlerischen Behauptung statt. Die Videoinstallation ist das kommunikable Ergebnis der künstlerischen Forschung; der Prozess dorthin aber ist die Forschungstätigkeit. Breitz' These zum performativen Verhältnis zwischen Selbstbild und Popkultur wird im Prozess der künstlerischen Arbeit kontinuierlich durch die Kooperation mit den Beteiligten verifiziert. Mit dieser Verlagerung der Aufmerksamkeit vom Werk zum kooperativen Prozess vollzieht sich ein verändertes Selbstverständnis in der Kunst selber. Sie wird entwickelnder, experimenteller und fragender. Und sie macht ihre Praxis als

Forschungstätigkeit nachvollziehbar. Methodisch bedeutsam ist, dass Breitz bei ihren Videoinstallationen die Genese der Forschungsarbeit als Teil des Konzepts offenlegt. Sie macht den Experimentalaufbau der künstlerischen Position transparent. Die Fans werden als Autodidakten in der Betrachtung der Videoinstallation wahrnehmbar und diese Wahrnehmbarkeit weist die Produktionsbedingungen und die Heuristik des Erkennens aus.

Auch das Künstlerduo Peter Fischli und David Weiss hat sich mit der populären visuellen Kultur der Gegenwart beschäftigt, dabei aber Werbeanzeigen aus Zeitschriften und Magazinen systematisch gesammelt, in Kapiteln geordnet und als gleichformatige Farbausdrucke auf langen Tischen aneinander gereiht ausgelegt. Mit der enzyklopädischen Arbeit *Sonne Mond und Sterne* von 2007 erforschen die beiden archivarisches das Verhältnis von Wahrnehmung und Wirklichkeit in der visuellen Kultur der Gegenwart. Ihre Bild für Bild dargelegte *Argumentation* zeichnet nach, inwiefern das mediale Bilderarrangement der allgegenwärtigen Werbung eine Wechselwirkung eingeht mit dem menschlichen Selbst- und Lebensverständnis. Nichts an ihrer Arbeit ist im klassischen Sinne künstlerisch, gemalt, gezeichnet oder geformt. Sie zeigen Kopien gefundener Bilder in Serien

Ästhetik als Epistemologie und Praxologie

gelegt und zu Themen gebündelt. Gerade deswegen erweist sich diese künstlerische Position als beispielhaft für die forschende Kunst. Der sammelnde, kategorisierende und kondensierende Charakter der Darlegung lässt ein methodisches Durchschreiten von Standpunkten erkennen. Die serielle Arbeit schliesst sich nicht als Bild ab, sondern durchläuft ikonisch einen pikturalen Reflexionsprozess. Die Bilderreihen von Fischli und Weiss im Fall von *Sonne Mond und Sterne* verlangen von den Betrachtern das physische und nicht nur das begriffliche Nachvollziehen. Es wird kein Werk präsentiert, sondern heuristische Praktiken begreifbar gemacht. Nicht Poiesis, sondern Praxis bestimmt hier das ästhetische (bzw. epistemische) Geschehen. Die künstlerische Forschung präsentiert sich als eine Praxis, der es um das pikturale Darlegen und Nachvollziehen geht.

Ein Blick auf die konkrete zeitgenössische Praxis von Künstler_innen, Gruppen und Einzelpersonen lässt insgesamt die These zu, dass laborähnliche oder büroverwandte Tätigkeitsfelder die künstlerische Arbeit bestimmen. Die künstlerischen Akteure skizzieren Fragestellungen oder arrangieren Ansichtsmaterial. Das Telefon klingelt und der Rechner läuft. Zu sehen sind das Videoschnittprogramm und dessen Einteilungen des Bildschirms in Schnittbalken, Quellmaterial und Bearbeitungssequenzen. Das Programm erinnert mit seinen so genannten *Werkzeugpaletten* an abwesende Welten: Die Welt der Malerpalette und die Welt der Handwerkszeuge. In der gegenwärtigen Kunstwelt heften skizzierte Diagramme mnemotechnisch an den Wänden. Ausdrucke von Anträgen auf Förderung stecken in den Druckern. Zeitschriften, Magazine und aus ihnen herausgerissene, angesammelte Seiten, Fotos von Alltagsszenen, Bildbände der Kunstgeschichte und Dokumentar fotografie stapeln sich auf Tischen, während die Aktenordner mit Projektnamen und Ausstellungskataloge so wohlgeordnet platziert sind, wie andernorts die selbst verfassten Monografien: Die allorts zu beobachtende künstlerische Praxis scheint abgemischt aus Fern- und Nahsehen, dem Ergreifen und Ergriffensein von Bildern und Situationen, dem Lesen in kulturellen Traditionen und dem Ermessen von gesellschaftlichen Räumen, dem Kommunizieren durch das Filmen, Zeichnen, Fotografieren, die mündliche Rede, dem Austauschen von Bildern, dem Verschicken von Texten oder Agieren im Kontext. Ein stetes Geben und Nehmen von immateriellen und materiellen Symbolen. Praktiken, die sich zu nachvollziehbaren Einsichten und Ansichten formen und einen Beitrag zum kulturellen Selbstverstehen der Gegenwart leisten.

Worauf deuten diese Beispiele? Dass Kunst zu einer Tätigkeit des Forschens geworden ist? In Hinblick auf die grosse Menge dessen, was im Feld der Kunst gegenwärtig hergestellt wird, wäre diese Charakterisierung nicht haltbar. Massenweise wird Werkkunst erzeugt und dominant ist im Betrieb nach wie vor der warenförmige Kunstmarkt. In Hinblick auf die kunsthistorische Bedeutung der Gegenwartskunst kann aber vermutet werden, dass mit der Infragestellung der Kunst seit Duchamp jene künstlerischen Praktiken für die Kulturgeschichte relevant sind, die über diese Infragestellung hinausgehend mit ihr arbeiten und die Kunst zu etwas transformieren, was sie vorher nicht war: forschende Praxis etwa. Eine epistemologische Ästhetik trägt dieser forschenden Dimension der Kunst Rechnung. Was bringt eine solche epistemologische Ästhetik auf den Begriff? Sie will die Kunst als forschende Praxis begreifen und ist dabei mit der fundamentalen Frage konfrontiert, was als Forschung überhaupt gelten soll. Wie lassen sich Kriterien der Nachvollziehbarkeit oder der methodischen Strenge auf künstlerische Praktiken übertragen? Was bleibt vom Anspruch an Wissenschaftlichkeit, wenn die Kunst zur Forschung avanciert? Worin besteht das Forschende der künstlerischen Praxis und auf welchen Erkenntnistyp zielt es? Der Forschungsbegriff selber bleibt im Kontext der Künste anstössig. Eng mit dem naturwissenschaftlichen Geschäft des Laborierens, Experimentierens, Explorierens oder Kalkulierens verbunden, widerstrebt er dem künstlerischen Selbstverständnis. Forschung lässt an experimentelle Anordnungen im Labor oder explorative Ausflüge ins Gelände denken, bei denen Techniken der Messung, technischen Zeichnung, Berechnung und diskreten Logik angewendet werden. Kunst aber misst nicht und rechnet nicht. Andererseits artikuliert gerade der neuzeitliche Begriff der Forschung jene Idee, dass Erkenntnis nicht eine Frage des Lehrens von Kenntnissen vorgefundener Wahrheiten, sondern die Aufgabe eines aktiven Erkenntnissubjekts ist. Forschung basiert auf der Vorstellung, dass Erkennen eine die Sachen ergründende Tätigkeit ist. Vor dem Hintergrund dieser systematischen Innovation, die der Forschungsbegriff für das wissenschaftliche Selbstverständnis bedeutet hat, erscheint es durchaus sinnvoll, den Begriff für jene künstlerischen Tätigkeiten anzueignen, die sich als prozessuale Beiträge zum kulturellen Selbstverstehen begreifen.

Es öffnet sich mit der künstlerischen Forschung der Fragehorizont für eine spezifisch tätige Heuristik der Künste. Die Aufgaben einer Ästhetik als Epistemologie bestehen darin, die

Phänomene künstlerischen Forschens zu sammeln und zu sortieren, die konkreten Verfahren zu untersuchen und die erkenntnistheoretischen Begriffe der Künste zu entwickeln. Es braucht Terminologien, die nicht einfache Übertragungen aus begrifflichen oder numerischen Disziplinen sind. In den Natur- und den Geisteswissenschaften wird argumentiert, bewiesen, berechnet, begründet, deduziert. Was tun die forschenden Künste? In der Tradition der philosophischen Ästhetik wurde weniger den künstlerischen Tätigkeiten als vielmehr den künstlerischen Werken und deren Rezeption die meiste Aufmerksamkeit geschenkt. Was die Kunstschaffenden taten, um die Werke zu produzieren, blieb häufig unbedacht und das, obwohl eine Produktionsästhetik schon 1750 bei Alexander Gottlieb Baumgarten angelegt war. Dieser beschrieb die Ästhetik als eine «Kunst des schönen Denkens» und projektierte in seiner «Praktischen Ästhetik» die Tätigkeit dieses Denkens als Kunstpraxis.⁷ Auch Konrad Fiedlers *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* von 1887 ist mit dem Begriff der «Ausdrucksbewegung» als theoretischer Aufbereitung der künstlerischen Tätigkeit für die Praxis der Künstler seiner Zeit zentral gewesen.⁸ Trotz dieser Ansätze standen im Zentrum des theoretischen Interesses meist die Werke und ihre Wirkungen. Auch wenn die Kunst unter epistemologischen Gesichtspunkten betrachtet wurde, ging es häufig darum, den Erkenntnischarakter der Werke zu dechiffrieren und nicht die künstlerischen Praktiken als forschende Tätigkeit zu verstehen. Nicht der künstlerische Erkenntnisprozess, sondern dessen Ergebnis (im Werk) stand im Mittelpunkt der ästhetischen Aufmerksamkeit, wenn es darum ging, Kunst als Beitrag zum Weltverstehen zu begreifen. Der Grundimpuls zu diesem werk- und

rezeptionsästhetischen Kunstverständnis entspringt der Annahme, dass dem Werk eine ästhetisch artikulierte Erkenntnis innewohnt, die sich durch *ästhetische Erfahrung* dem Rezipienten als *sinnlicher* Eindruck vermittelt. In Hinblick auf den Begriff der Erkenntnis, verstanden als Ergebnis eines Einsichtsprozesses, ist die werkästhetische Orientierung auch sinnvoll. Erkenntnisse stehen am Ende von Forschungsprozessen, wie Werke am Ende von künstlerischen Produktionsprozessen. Die werkästhetische Orientierung verhindert allerdings die Fragestellung, inwiefern Kunst wesentlich als (epistemische) Tätigkeit verstanden werden darf und inwiefern innerhalb der künstlerischen Tätigkeiten eine besondere Praxis, nämlich die des Forschens, analysiert werden kann. Die Fokussierung auf Werk und Erkenntnis hatte zur Folge, dass die Phase der künstlerischen Entwicklung und Produktion in der Ästhetik ausgeblendet wurde. In Hinblick auf die Forschung aber, verstanden als Prozess der Wissensproduktion, ist eine produktionsästhetische Orientierung innerhalb einer Epistemologie der Kunst sinnvoll. Die produktionsästhetische Analyse der Kunst ist dabei auch inspiriert vom *practical turn* in der Wissenschafts- und Kulturtheorie. Dieser Paradigmenwechsel ermöglicht es, den Erkenntnisvorgang hinsichtlich seiner Prozessualität zu denken und nicht alleine von dessen Ergebnissen her. Nicht die werkhafte Erkenntnis, sondern die Erforschung einer Sache, die Prozesse, die Tätigkeiten oder das Handeln rücken in den Mittelpunkt. Die Analysen der künstlerischen Forschung, im Rahmen einer epistemologischen Ästhetik und vor dem Hintergrund der gegenwärtigen Verschiebungen im Feld der Kunst konzentrieren sich auf die Verfahren der künstlerischen Arbeiten und untersuchen deren Qualitäten als Wissensproduktion. ●

7 – Vgl. Alexander Gottlieb Baumgarten, *Ästhetik*, Bd. 1, hrsg. v. Dagmar Mirbach, Hamburg 2007.

8 – Vgl. Konrad Fiedler, «Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit», in: ders., *Schriften zur Kunst*, Bd. 1, (Text nach der Ausgabe 1913/14), hrsg. v. Gottfried Boehm, München 1991, S. 111–220.

Classtime Ima read that bitch

Watch How fast we readthat bitch

*Watch my mouth dontyousee that
bitch I called you a slut*

what you gonna do bitch?

Ima read Ima read Ima

read



First period dont give a fuck

Second period dont get cut

Lunchtime feed that bitch

Like a slaughterhouse

I'll Bleed that bitch

Ima

Ima

Ima



Ann Cotten
Christian Filips
Florian Neuner
Monika Rinck

Pathos mobilisieren

Ein poeto-
logisches
Stammtisch-
Gespräch
im *Goethe-Eck*
in Berlin-
Charlottenburg



Ann
Cotten
Christian
Filips
Florian
Neuner
Monika
Rinck

87

Pathos
mobilisieren



Florian Neuner

Seit etwa zehn Jahren lässt sich beobachten, dass eine neue Aktualität des Gedichts entweder besteht oder herbeigerechnet wird. Es gibt einen gewissen Szene-Appeal von Lyrikveranstaltungen, der weit über den Slam-Bereich hinausgeht. Man geniert sich nicht mehr, Gedichte zu schreiben, wie das vielleicht noch vor 20 Jahren der Fall war. In Berlin findet heute jeden Tag eine No-Budget-Veranstaltung statt, bei der Gedichte gelesen werden und deren Publikum zu 90 % aus Lyrikern besteht oder solchen, die es noch werden wollen. Wie nehmt ihr das wahr — wenn diese Beobachtungen überhaupt zutreffen?

Ann Cotten

Wenn das stimmt, dann würde ich das assoziieren mit einer neuen, sehr ironischen Bürgerlichkeit, die in Mode gerät: dass man sich auch hübsche Kneipen mit Wohnzimmerdekor einrichtet, mit Versatzstücken aus anderen Jahrzehnten.

Monika Rinck

Aber das Gedicht scheint da nicht mit reinzugehören notwendigerweise. In diesen Wohnzimmerkneipen werden ja selten Gedichte vorgelesen.

Christian Filips

Mir kommt es vor, als ob es so etwas gibt wie einen simulierten Lyrikbetrieb und dass das Internet dazu beiträgt, so eine Simulation herzustellen. Jeder, der marginalisiert ist, versucht diese Marginalisierung irgendwie aufzuheben. Gesellschaftlich gesehen ist das Ganze völlig marginal. Es gibt einzelne, die machen etwas, und weil sie aber nun ein Bewusstsein vielleicht von ihrer Marginalität haben, bauen sie so ein Simulacrum auf wie den Lyrikbetrieb.

Monika Rinck

Ich finde auch, den gibt es nicht so richtig.

Christian Filips

Dass man Idolatrie betreibt mit dem Eigenen, das scheint mir so ein genuin dichterisches Moment zu sein. Aus der Position der Randständigkeit kann man nicht anders, als Hyperbeln ins Feld zu führen, sich Sprechpositionen einfach zuzulegen. Die Frage ist: Warum hofft man nicht mehr auf den Einzelnen, sondern setzt auf so etwas wie Gruppe, Betrieb? Mir kommt es so vor, als ob bestimmte Marktstrukturen einfach nachgeahmt werden.

Monika Rinck

Gut, das ist eine bekloppte, fatale, irgendwie scheppern-de Nachahmung! Schon allein ein Begriff wie Lyrikmarkt ist ja total grotesk.

Christian Filips

Aber wenn man von einer neuen Aktualität spricht, dann appelliert das eigentlich an solche Modelle. Vielleicht kann man's auch grösser fassen, wenn man jetzt nicht nur über die Dichtung spricht, sondern auch den akademischen Betrieb anschaut: diese Zergliederung in Fachbereiche und diese Bündelung in Kompetenzzentren für jegliches Gebiet, selbst wenn es überhaupt nicht marktrelevant ist.

Monika Rinck

Einerseits Nischenkompetenz und die Idee, man könnte eine Nische ausbreiten, bis sie quasi marktförmig wird.

Christian Filips

Gestern hatte ich einen Brief in der Post von der literaturWERKstatt,¹ wo ich aufgefordert werde, das «Deutsche Zentrum für Poesie» zu unterstützen, und zwar, indem ich eine Absichtserklärung mache, dass ich dieses Vorhaben gutheisse in meiner gesellschaftlichen Position, in der ich bin, als Dichter, Dramaturg, dessen Stimme zählt.

Ann Cotten

Was ist das Deutsche ...?

Christian Filips

Das ist jetzt ein Versuch der literaturWERKstatt, vielleicht genau dieses Phänomen, das wir gerade beschreiben, zu institutionalisieren.

Florian Neuner

Das ist eine Schnapsidee, die schon seit Jahren herumgeistert.

Ann Cotten

Aber ist das nicht etwas, was auf das Vakuum reagiert, das nach der Beendigung des Kalten Krieges entstanden ist? Jetzt gibt es keine Grossmächte mehr, die sich via CIA usw. darum kümmern, Poesiegesellschaften zu gründen und zu fördern. Jetzt muss man das irgendwie selber machen.

Monika Rinck

So ein Zentrum muss ja ein sich selbst die ganze Zeit dekonstruierendes Ding sein, also etwas, was sich gleichzeitig immer de-institutionalisiert.

Ann Cotten

Machen wir das nicht selber, auf der individuellen Ebene, die ganze Zeit?

Florian Neuner

Das appelliert doch wahrscheinlich an viel trivialere Bedürfnisse von Autoren, die jahrzehntelang prekär gelebt haben und das dann geil finden, wenigstens in irgendeiner Akademie herumsitzen.

Ann Cotten

Weil die Leute immer älter werden, gibt es zu wenige Plätze in den schon existierenden Gremien.

Christian Filips

Dann wäre das Bestimmende Angst. Die Grundstücke sind fast alle verteilt, dann muss man sie besetzen. Die Poesie will keiner haben, also muss man sie besetzen.

1 – 1991 gegründetes Literaturhaus mit Sitz in der Kulturbrauerei in Berlin-Prenzlauer Berg.

Florian Neuner

Man sollte die literaturWERKstatt als Institution nicht zu wichtig nehmen, aber aus ihrer Perspektive ist es sicher die Strategie, als Alleinstellungsmerkmal im Marketingsinne die Lyrik zu besetzen.

Christian Filips

Vielleicht gibt es ja auch eine berechtigte Angst vor der Dichtung, die durch die Hintertür diese Aktualität ausmachen könnte. Vielleicht ist sie wirklich der Form nach weniger marktförmig als andere Gattungen, weil sie von Einzelnen bestimmt ist im besten Fall und sich nicht verkauft. Diese Einzelnen reagieren unberechenbar.

Ann Cotten

Aber das genügt nicht. Ich meine, um wirklich gefährlich zu sein, müssten wir weniger diplomatische Gedichte schreiben.

Florian Neuner

Vielleicht sollte man das nicht ganz so auf die Gattung begrenzen. In der Prosa funktionieren am Markt ja auch nur Kriminalromane oder der neueste Quatsch von Martin Walser.

Monika Rinck

Liesel Ujvary sagt, Prosa funktioniert sogar noch schlechter, weil es die Aufmerksamkeit nicht gibt.

Florian Neuner

Ann hat zu Beginn dieses Bürgerliche oder Neo-Bürgerliche ins Spiel gebracht. Dieses Bedürfnis gibt es sicher auch. Das sind die Gedichte, die auf der ersten Feuilletonseite der FAZ abgedruckt werden, die haben so eine Funktion.

Monika Rinck

Lyrikkalender gehen, glaube ich, gut. Und dann heisst es: Ja, wenn man zu der Lyrik jetzt auch beispielsweise Xavier Naidoo zählt, dann geht sie doch ganz prächtig! Was willst du — Lyrik, also auf Englisch *lyrics*... Das war ja auch immer so eine Frage, ob das Schreiben von Gedichten per se schon ein subversiver Akt ist. Was könnte dann ein gefährlicher oder unterschätzter oder sonstwie quer zu neoliberalistischem, marktförmigem *common sense* stehender Text sein, der sich gleichzeitig eben aufgrund seiner Marginalität entfernt von Wirkmächtigkeit? Aber man muss sich ja nicht orientieren an genau diesem Skript, das sozusagen festfügt, was hier Macht und Machtlosigkeit ist.

Ann Cotten

Ich finde interessant, dass ich das Gefühl habe: Im Moment weiss man weniger als vielleicht sonst, was Lyrik überhaupt ist. Die

Definition ist sehr, sehr offen geworden. Gleichzeitig ist die Differenz zwischen dem Diskurs und der Wirklichkeit irgendwie eingefahren. Es geht ein bisschen im Kreis. Man sagt nichts Neues. Es erscheint auch aussichtslos, nach einer wirklich neuen Idee zu suchen, sondern es geht eher darum, irgendwelche alten Sachen hervorzuholen und anzuwenden, als wäre man mit dem Diskurs längst viel weiter als mit der Wirklichkeit, und diese Differenz fängt an zu schmerzen. In der Lyrik z. B. werden neue Ansätze gesucht oder neue Redeweisen, die irgendeine Schärfe beibringen könnten, so wie man Karten mischt. Die Lyrik ist oft ein vages Protokoll ohne Plan, aus dem man dann irgendwelche Gerüche oder Witterungen aufnehmen möchte zu den Logiken und den Strukturen der Welt, weil die geradlinige Artikel-Prosa nicht mehr greift und der x-te Artikel zum Börsenkrach nichts weiter beizutragen hat als: Wir wissen es auch nicht.

Florian Neuner

Aber Literatur ist doch ein langsames Medium und kann nicht an diese Front gehen. Es gab vor ein paar Jahren eine Anthologie zum Thema politische Lyrik,² bei der man sich gefragt hat: Gibt es keine politische Lyrik oder hat der Herausgeber sie nicht gefunden? Offenbar gab es aber einen gewissen medialen Zugzwang, dieses Thema zu lancieren. Dabei hatte man das Material gar nicht.

Ann Cotten

Niemand in Deutschland oder in Europa hat das Gefühl, dass mit literarischen Mitteln ein grosser Einfluss auf das Geschehen bewirkt werden kann — im Gegensatz zu anderen Ländern, wo es politische Lyrik gibt, die vielleicht auch schlecht oder banal ist, wo man aber merkt, dass die im Glauben schreiben, dass sie mit Gedichten eine grosse Wirkung haben.

Monika Rinck

Da geht es um Partizipation, um Teilhabe.

Christian Filips

Ich habe das Gefühl, wir reden die ganze Zeit über Institutionenkritik. Das ist relativ simpel, zu sagen: Es gibt Leute, die machen Anthologien und die wählen falsch aus oder sie haben keine Möglichkeit, das Richtige zu finden, weil es das Richtige nicht gibt.

Ann Cotten

Nein, ich finde schon, dass wir darüber reden, dass niemand weiss, wie man schreiben müsste, um griffig zu sein.

Christian Filips

Aber ich meine, ich oder du, wir tragen es ja aus und warum sagt man jetzt niemand? Ich müsste mich ja fragen: Warum mache ich es denn nicht, was hält mich denn davon ab?

Ann Cotten

Jahrhundertlang wurde Politik über sehr viel Pathos kommuniziert und jetzt ist Pathos sehr ausser Mode. Es wirkt einfach nur altmodisch.

Monika Rinck

Aber Obama ...

Ann Cotten

Es gibt Pathos, aber es gibt gleichzeitig die Ironie, die dieses Pathos wieder aufhebt. Einerseits ist Pathos die grösste Wirkmacht der Dichtung. Andererseits wird sie entweder unfreiwillig komisch oder freiwillig ironisch oder irgendwas, wo sie Pathos auffährt. Es gibt diese gläserne Mauer des mangelnden Ernstnehmens, dass man das Gefühl hat, die Realität ist auf einer ganz anderen Schiene als das, worüber die Dichtung im Stande ist zu sprechen, ausser im Privaten.

Christian Filips

Ausser im Privaten, aber das gibt es eben gar nicht! Es gibt aber mich, der ich diesen Konflikt habe und diese Angst, die sich damit verbindet: Kann ich das, was der Dichter als Institution war, was mich so geprägt hat, dass ich begonnen habe, mit dieser Rolle umzugehen, also diese Rolle auch zu spielen, kann ich das so ausfüllen, dass mir das einleuchtet? Und das würde ja tatsächlich heissen, diese Art von Pathos zu mobilisieren und eine Art von Existenzform damit zu verbinden.

Ann Cotten

Weil privatistisch zu leben und dann grosse Töne zu spucken, das geht nicht, das ist unglaublich.

Christian Filips

Die Texte allein tragen's nicht aus.

Florian Neuner

Für Euch alle drei ist die Nachkriegs-Neoavantgarde, sind modernistische Traditionen wichtig im Gegensatz zur Mehrheit der Autoren. Nun hat es ja gerade in dieser Zeit Ansätze gegeben, die Gattungsgrenzen ganz in Frage zu stellen. Warum hat man heute wieder so ein distinktes Bild, was das Feld der Lyrik sei und was nicht dazugehört? Passt ihr euch da an oder habt ihr andere Einsichten, die euch dazu bringen, die Gattungsgrenzen gar nicht einreissen zu wollen?

Ann Cotten

Als ich nach Berlin kam und merkte, dass sich alle als Lyriker bezeichnen, kam mir das wie ein Rückschritt vor. Aber jetzt merke ich, dass unter Lyrik alles Mögliche fällt, dass es einfach eine relativ unbedeutende Konvention ist, ob man jetzt diese Trennlinie kultiviert oder nicht.

Christian Filips

Diese Unterscheidung, was die Textgattungen betrifft, ist ja doch eher eine Behauptung. Wenn man faktisch ansieht, was unter Gedicht firmiert, ist diese Trennung eigentlich aufgehoben — selbst wenn das zurückfällt, sind das ja keine Rückfälle in klassische oder romantische Formen meistens, sondern merkwürdige Durchmischungen von allem.

Ann Cotten

Wenn man anfängt zu dichten und noch nicht genau weiss, was das ist, dann hat das schon eine Wirkung, wenn man sagt: Ich möchte Gedichte schreiben. Dann kann das Streben nach dieser Gedichtform eine leichte Verharmlosung bedeuten.

Florian Neuner

Ich weiss aber, was eine Lyrikzeitschrift druckt und was nicht. Und wenn man dem entsprechen will, so offen das Feld vielleicht gehalten wird, dann gibt es auch Ausschlusskriterien bzw. denke ich, dass es schon auch auf die Produktion zurückwirkt, wie die Grenzen gezogen sind.

Christian Filips

Wir alle drei, die wir am Tisch sitzen, gelten schon eher als Dichter, und was die Textgattungen betrifft, ist es aber doch so, dass es extreme Mischformen gibt. Woran liegt das? Mir kommt es so vor, wenn man irgendwann behauptet, das ist die Dichterrolle, dann ist das erst mal eine Bastion, um zu sagen: Das Hermetische hat recht oder es darf sein. Die Komplexität ist nicht weiter zu legitimieren, als ob man sich hinter einer gewissen Tradition erst mal verschanzen darf, die einem überhaupt ermöglicht zu agieren.

Florian Neuner

Nach dem Motto: Hölderlin war auch schon unverständlich ...

Christian Filips

Ganz am Anfang, das ist doch der allererste Impuls, dass man sagt: Ich mache etwas, das ich nicht weiter legitimieren muss als dadurch, dass ich Dichter bin.

Monika Rinck

Und meine Empfindsamkeit zwingt mich auch dazu.

Christian Filips

Meine Empfindsamkeit zwingt mich dazu und sie hat recht, ich muss ihr nachgehen. Sie hat sogar wahrheitskategorischen Wert.

Monika Rinck

Und andere Leute müssen mich dafür bezahlen.

Christian Filips

Bewundern!

Monika Rinck

Lieben!

Florian Neuner

Was wären dann Kriterien? Ist es die gebundene Sprache? Oder ist Lyrik wirklich nur ein Dach, unter dem vieles existiert und wo ich mich da und dort nach Belieben andocken kann?

Ann Cotten

Die Modelle ändern sich bei jedem Projekt ein bisschen. Man kann z. B. das Modell haben, das mir im Moment als Ideal vorschwebt, ein arges Leben zu führen und dann eine Form zu finden, wo ich in einem Text das

Interessante an meinem Leben gut fassen kann. Das wäre der Anti-Formalismus, dass die Texte ihre Komplexität und ihr Niveau brauchen, um das, was ich erlebe, gut darzustellen. Ich könnte dieses Argument aber sehr gut auch umdrehen: Mein Leben muss der Komplexität dieser Texte genügen.

Christian Filips

Also würde man jetzt nicht von der formalen Verfasstheit der Texte, sondern eigentlich von der Dichterexistenz aus argumentieren.

Ann Cotten

Ich finde, dass es sich gut abwechseln kann.

Christian Filips

Was immer ich mache, ist in irgendeiner Weise Gedicht, selbst wenn es das nicht ist. Es steht im Verhältnis dazu.

Florian Neuner

Aber sind das nicht bürgerliche Projektionen, dass man sich ein aufregendes Leben erwartet und einen frühen Tod und mindestens Schwerstalkoholismus?

Christian Filips

Ich habe das Gefühl, dass das Bürgertum im Moment eher dazu neigt zu glauben, dass das mit der exaltierten Lebensweise usw. doch überschätzt wurde und dass man auch gute Gedichte schreiben kann, wenn man so lebt wie das Bürgertum selbst. Ist nicht gerade eher die gängige Meinung, dass man das doch voneinander trennen müsse, dass auch die Weise, wie diese Dichterrolle eingesetzt wird, Inszenierungsformen unterliegt, dass man auch ganz gerne diesen Inszenierungen folgt und dass das geradezu die Aufgabe ist, ein gewisses taktils Gefühl zu haben, ob man sich nun als weiche, einfühlsame Dame gibt oder als Scharlatan, der die Jahrhunderte überblickt oder so — als ob das alles nur Zitate von Dichterrollen sind.

Monika Rinck

Ich glaube, es ist noch einmal etwas anderes, wenn ich versuche, ein möglichst «komplexes» Leben zu führen und das möglichst gut zu beschreiben — dann kann es auch für andere befreiend sein. Und das heisst ja auch nicht, dass ich sozusagen meine Abgründe nach aussen auskippe. Ich stelle mir vor, es braucht ein unglaubliches Management auch dazu.

Ann Cotten

Literatur sucht immer wieder nach Möglichkeiten, andere Sprechformen zu entwickeln als die des Feuilletons. Das Feuilleton versucht doch immer, über andere Lebensformen zu berichten und ist aber dazu sprachlich oft nicht im Stande. Da gibt es viele Artikel, die

versuchen jetzt eine bestimmte Lebensform zu beschreiben für alle, damit man Einsicht bekommt in diese Art zu leben, und scheitern daran, weil sie diese Artikelform haben und alles idyllisiert wird. D. h.: Die Literatur kultiviert Möglichkeiten, über etwas zu sprechen, ohne es zu verharmlosen oder an dieser Grenze zu wandeln, einerseits schreckliche Einsichten zu vermitteln und andererseits den Schrecken in der Idylle aufzubrechen, gleichzeitig Kritik zu machen und gleichzeitig Vermittlung.

Florian Neuner

Das klingt so, als würde man dann bei so etwas wie Beat-Literatur landen. Da hätte man Protokolle der Unmittelbarkeit.

Ann Cotten

Das wäre zu primitiv!

Christian Filips

Aber wenn man jetzt mal wirklich eine Dialektik ansetzt, die alles umfasst: Wenn keine Existenzform bereits feststeht, das Dichterbild nicht bereits festgelegt ist, wenn keine formalen Kriterien da sind und wenn man aber trotzdem dieses Pathos, dass das etwas mit Wahrheit oder realisierter Freiheit zu tun habe, nicht aufgeben will, dann kann ich doch nicht anders als so: wenn ich mich in dem Verdacht wähne, jetzt plötzlich so etwas wie authentische Beatnik-Literatur zu machen, das wieder mit einer formalen Geste aufheben — und wieder zurück! Hin! Zurück!

Ann Cotten

Wir haben vorhin Pathos gesagt. Vielleicht wäre eine alternative Formulierung, die Produktion oder die Reproduktion von Schönheit als Kraft zu verwenden im Sinne von Majakowski oder so, dass die Dichtung Schönheiten verständlich macht, zum Teil aber auch verkäuflich macht, sich aneignet und wieder verkauft. Gerhard Falkner hat so eine Formulierung gebraucht: Etwas, was sowieso allen gehört, soll er jetzt verkaufen, weil sie irrig meinen, es nicht schon zu besitzen. Also, so eine Funktion kommt mir eigentlich recht schlüssig vor — auch ein bisschen idiotisch natürlich, aber scheinbar notwendig.

Florian Neuner

Ihr wart jetzt sehr schnell bei den Lebensformen, aber noch mal zurück zu formalen Kriterien: Wenn man jetzt so ein *Jahrbuch der Lyrik*³ hier liegen hätte, für das sich die deutschsprachigen Lyriker immer so fleissig mit Texteingendungen bewerben — würdet ihr dann sagen: 80 % der Texte sind sowieso keine Lyrik?

Ann Cotten

Das ist alles Lyrik, alles!

Florian Neuner

Es geht aber doch auch darum zu wissen, wovon man spricht. Deshalb hat es wahrscheinlich keinen Sinn, alles als Lyrik zu bezeichnen.

Ann Cotten

Vielleicht nicht alles, aber Werbung ist schon Lyrik, leider. Das ist nicht schön, aber hat doch gemeinsame Ursprünge in der Propaganda.

Monika Rinck

Das ist immer schwierig. Man kann z. B. sagen, dass man viele Formen von direkter persönlicher Auskippung unangenehm findet — es sei denn, jemand hat eine sehr gute Persönlichkeit. Dann findet man's wieder gut, wie z. B. die Gedichte von Tomáš Šalamun total persönlich sind, aber auch klasse, einfach weil die Haltung dahinter gut ist. Dann kann ich auch nicht per se sagen: Ich bin gegen ungeformte Persönlichkeits-Auskippungen, wo nicht viel Arbeit in der Sprache geleistet wird.

Ann Cotten

Das ist halt schon Propaganda im Sinne von Statuen-Errichten. Cecil Day-Lewis hat im Vorwort zu einer Anthologie von 1941 auf den Vorwurf der linken Vereinnahmung von manchen Dichtern damals geantwortet, die bürgerliche Lyrik könnte man auch als Propaganda bezeichnen, nämlich als Werbung für Brauereien und Spaziergänge.

Christian Filips

Ich bin jetzt aber doch geneigt, das Gegenteil zu vertreten und zu sagen: Doch, bei mir, beim Machen der Sachen gibt es Gedicht, und Gedicht ist tatsächlich gebundene Rede — gebundene Rede in dem Sinn, dass es ein rituelles Sprechen ist und dass die Lektüren und alles hineinschiesst. Es gibt für mich tatsächlich eine Unterscheidung, ob ich einen Tagebucheintrag mache oder eine Notiz oder einen Gedanken formuliere oder ob das diese Art von Bindung hat.

Ann Cotten

Und was ist genau das Kriterium?

Christian Filips

Die Präsenz von anderen Texten ist höher — das, was mitspricht, wenn ich spreche. Und ich kann auch so sprechen, dass ich das ausblende oder gegenwärtiger bin oder nur protokolliere. Und wenn ich Gedichte von anderen lese, habe ich oft das Gefühl, das ist nicht gut gesetzt, also so etwas wie einen rhythmischen Anti-Affekt: Man will jetzt oder jetzt die Zeile brechen und das ordentlich machen, gelenkig.

Florian Neuner

Das Rhythmische muss mitreflektiert sein, sonst ist es doch kein Gedicht.

Christian Filips

Natürlich.

Ann Cotten

Ich finde, es gibt einen musikalischen Rhythmus und es gibt Gedanken-Rhythmus, und die spielen ineinander. Man spricht doch vom Mehrwert des Gedichts, und dieser Mehrwert bedeutet für mich, dass es strukturelle Ähnlichkeiten gibt, die aktiviert werden, so dass man nicht nur die semantische Ebene wahrnimmt und den Gestus, sondern auch sich noch reichhaltiger auf geheime Weisen mit der Wirklichkeit in Verbindung setzt — aber auch so ähnlich, wie wenn man ein Gespräch unter Bäumen führt und diese Bäume nehmen Einfluss auf das Gespräch. Im Grunde

ist es etwas sehr Banales, nur dass es im Gedicht intensiver in die Sprache hinein verarbeitet ist.

Christian Filips

Ich weiss nicht so recht, ob es da überhaupt einen grossen Progress nach Klopstocks Wortfuss-Theorie gibt, also dass einmal der freie Vers da ist und dass der Rhythmus Mit-Ausdruck des Gedankens wird und zwar egal, wie der agiert, weil er immer Bestimmtes mitträgt.

Monika Rinck

Es gibt aber auch Struktur ohne Gedanken!

Christian Filips

Ja, jetzt kann es aber auch so sein, dass ein Nicht-Gedicht Gedicht ist, weil es die gedankenlose oder allzu intentionale Verwendung von gewissen Strukturen wiederum negiert und da eine Freisetzung macht. Das kann auch zwischen Texten sich abspielen.

Florian Neuner

Aber muss nicht die Form die Hauptsache sein, wenn es um Gedichte geht?

Monika Rinck

Naja, es gibt aber auch eine leere, klappernde Form.

Christian Filips

Die Form als Prozess, könnte man sagen, wenn man die Nicht-Form als Teil der Form begreift, nämlich dass die Form durch einen chaotischen Zustand sich erst wieder konstituiert. Es gibt sie nicht als solche, es gibt sie eben nur als Prozess.

Ann Cotten

Aber du wirst, wenn du Lyrik schreibst und veröffentlichst, im Licht der Form beurteilt oder wahrgenommen. D.h.: Wenn du dich für eine Nicht-Form entscheidest, dann ist das auch im Fokus.

Monika Rinck

Ein meisterhafter Sonettenkranz, dessen Inhalt mich langweilt, würde mir nicht gefallen.

Florian Neuner

Sicher macht jeder Leser die Erfahrung, dass er über Literatur mit Themen oder Milieus konfrontiert wird, die ihn sonst nie interessiert hätten — nicht jetzt auf so einer journalistischen Ebene, dass man sagt: Endlich gibt es einen Roman, der mal die Stricherszene im Lissabon der siebziger Jahre beleuchtet. Sondern man kann dann nach der Lektüre noch immer keinen Grund angeben, warum einen das faktisch interessieren sollte.

Ann Cotten

Da hat die Form eine Vermittlungsfunktion, z. B. als Sonettenkranz über die Stricherszene von Lissabon in den siebziger Jahren, die mich vielleicht als formloser Bericht nicht locken würde, weil ich selbst nicht genügend Identifikationspotential finden würde. Dann kann ich mich mit der Form identifizieren und schlüpfe da hinein mit Hilfe dieses Sonettenkranzes.

Christian Filips

Aber die Form, die man verwendet, ist ja Träger der Semantik, die in dieser Form historisch bereits vorgeprägt ist. Und wenn ich z. B. Sonette schreibe, kann ich diese ganze Liebessemantik nicht ausblenden. Man wird mir automatisch unterstellen, dass das hineinspielt. Also werde ich die Gedichte dann auch daraufhin lesen. Aber wenn ich das Gefühl habe, das wird hier gar nicht verhandelt ... also, sagen wir z. B. Franz Josef Czernin: Das ist ja eine Formalisierung des Prinzips — eine ziemlich grosse Reduktion von Semantik, von Referenz, von Erfahrung.

Florian Neuner

Czernin hat ja auch keine Themen, sondern höchstens Wortfelder.

Christian Filips

Jetzt würde ich aber sagen: Das Sonett selbst ist ein Thema und trägt einen Hof von Semantik mit sich. Und das ist bei Czernin nicht wirklich reflektiert. Oder wie kaltgestellt, Angst?

Monika Rinck

Es gibt natürlich immer extreme Differenzen zwischen Form und Inhalt. Als die französische Synchronschwimm-Mannschaft den Holocaust schwimmen wollte, hiess es, das ist kein Wasserballett, das darf nicht gemacht werden. Das ist nicht die angemessene Form. Dann müsste man sich fragen: Was ist die angemessene Form?

Christian Filips

Dabei würden wir das so gerne sehen!

Florian Neuner

Aber Angemessenheit könnte doch ein ästhetisches Kriterium sein, wenn man sich z. B. vorstellt: Man ist kein Lyriker, der sowieso immer nur Gedichte schreibt, sondern man hat ein Thema oder einen Problemzusammenhang und wählt dann eine Form. Und dann gibt es Gründe, das Gedicht als Form zu wählen oder nicht.

Ann Cotten

Vielleicht kenne ich Gefahren, die in der Gedichtform liegen, dass man sich in das Formale einspinnt. Manchmal merke ich, dieses oder jenes in Gedichtform darzustellen ist eine Verharmlosung. Ich sollte lieber Prosa wählen, weil das ein bisschen durchsichtiger ist für diese nackte Stimme, die für dieses Thema wichtig ist.

Christian Filips

Wenn man so eine gewisse Schönheit zulässt, eine Schwelgerei, auch eine formale Schwelgerei, dann habe ich z. B. die Neigung, eine Analyse dagegenzusetzen, die mir da in den Karren fährt.

Ann Cotten

Ich finde, es ist oft auch eine Entscheidung, ob ich jetzt eine SMS oder ein Gedicht schreibe. Nehme ich dieses Problem, diese Frage für mich, mache etwas daraus und veröffentliche es später oder bleibe ich in der Aktion drin und schiebe die Reflexion auf?

Monika Rinck

Das ist genauso wie Frank O'Haras *personism*: «Instead of writing a poem I just called him.»

Florian Neuner

Wenn wir die formale Seite unter politischen Voraussetzungen betrachten, dann könnten wir uns daran erinnern, dass es in der Neoavantgarde der sechziger Jahre die Auffassung gegeben hat, man müsse zuerst die Sprache revolutionieren und z. B. enthierarchisieren — als sozusagen Vorschein einer sinnvoller eingerichteten Welt.

Monika Rinck

Gibt es überhaupt eine Verbindung zwischen enthierarchisierter Sprache und der Gesellschaft? Ich habe mir neulich mal die Vorrede von Adorno anlässlich der Lesung von Hans G Helms angesehen.⁴ Was der sagt, würde sich heute niemand trauen. Die würden sagen: Das ist elitistisch, ein Anti-Demokrat! Und Adorno sagt: Wir brauchen, um das zu verstehen, eine neue Kunst-Philosophie. Basta. Zack.

Ann Cotten

Ich finde, dieses Kriterium experimentell oder nicht-experimentell ist manchmal eine Schein-Unterscheidung. Nach wem richtet man sich eigentlich? Macht man experimentelle Literatur, weil man diesen experimentellen Helden gefallen will oder macht man es, weil man es am transparentesten findet? Was ist denn eigentlich Transparenz? Hat es nicht zum Beispiel als Transparenz von den irren Aktionen von Banken oder vom englischen Königshaus auch etwas völlig Höhnisches? Der Machtlose darf alles sehen, weil er sowieso keinen Zugriff darauf hat. In diesem Soziotop der Literatur kann man quasi drin bleiben und einen Ehrgeiz entwickeln, sich *peers* suchen und Leute, die das lesen und beurteilen. Oder man kann ein hohes Niveau an Sprache entwickeln, das man auch für kompatibel mit dem Rest der Welt hält. Man möchte fein sprechen und auch einer Kneipe gefallen.

4 – Theodor W. Adorno, «Voraussetzungen», in ders., *Noten zur Literatur (Gesammelte Schriften 11)*, Frankfurt a. M. 1997, S. 431–446.

Florian Neuner

Du hast die Sache jetzt vom Publikum her aufgezümt. Aber könnte man nicht sagen: Ich muss eine ästhetische Lösung finden, die aus der Sache begründbar ist, und ob es dafür gerade ein Publikum gibt, ist historisch kontingent.

Ann Cotten

Das ist die noble Einstellung. Ich glaube, das ist die einzige gute Denkweise, aber es ist schwierig, sich dann zu überprüfen.

Florian Neuner

Etwas anderes, was in Gedichten gesucht wird, gerade von konservativer Seite, ist dieser Rätselcharakter ...

Monika Rinck

Das wollen sie doch gerade nicht! Die wollen doch eher so etwas wie: «Teetrinken mit Archimedes / Das Tischtuch ist kariert / Darauf Nüsse / Schweigen».

Florian Neuner

Ich denke schon, dass es auch das Bedürfnis nach dem Rätselhaften gibt. Gerne wird dann das Klangliche betont, es wird in einen Zusammenhang mit Musik gestellt, und das Angenehme an der Musik ist ja, dass sie uns nichts Genaues sagt. Man kann vieles hineinlegen und sich dabei wohlfühlen.

Monika Rinck

Rätsel aufgeben kann man ja auf die unterschiedlichsten Arten und Weisen. Rätsel hat immer so etwas Abgepacktes. Ich würde eher so etwas denken wie: das Prozessuale am Verstehen mitverstehbar zu machen.

Florian Neuner

Das wäre eine aufgeklärte Haltung.

Monika Rinck

Ich habe das oft erlebt, dass Leute gesagt haben: «Sie haben sehr schön gelesen, aber ich habe kein Wort verstanden.»

Ann Cotten

Vielleicht ist das eine Frage der Dosierung, und die Frage der Dosierung hat damit zu tun: Welchen Platz hat die Lyrik in der Gesellschaft? Wieviel Lyrik kann man vertragen? Ist es z. B. sinnvoll, die Arbeitsteilung hochzuhalten, dass es vollberufliche Schriftsteller geben soll unbedingt — oder zum Teil oder nicht. Hat der Schriftsteller in jedem Fall recht mit seiner Subjektivität oder muss er sich selbst arbeitsteilen in einen Teil, der voll auf experimentell geht und einfach an der eigenen Grenze arbeitet und einen zweiten Teil, der vermittelt oder der überlegt, wie das anwendbar ist.

Christian Filips

Ich sehe keine andere Lösung jenseits der individuellen. Wie hält man es denn selber? Bei mir ist es klar. Ich mache diese Arbeitsteilung. Ich will nicht hauptberuflich Dichter sein müssen. Ich halte das für falsch. Das hat es in der Geschichte nie gegeben, und wo es so war, waren es Staatsdichter.

Florian Neuner

Man war Pfarrer oder Lehrer.

Christian Filips

Irgendetwas war man.

Ann Cotten

Aber ich denke, durch die Reproduktion ist schon viel geschehen, z. B. eine Durch-Ästhetisierung der Gesellschaft, die dazu führt, dass man sich in manchen Jobs ästhetisch voll aufgeben muss.

Monika Rinck

Ein Hoch auf die entfremdete Arbeit, weil eine nicht-entfremdete Arbeit wäre ja der Komplettvöllzug!

Ann Cotten

Bei Tolstoi gibt es die Bauern, die sich gegen den Fortschritt wehren und sagen: Das gehört zu unserem Lebensstil, wir wollen während der Arbeit Spass haben und nicht diese Trennung zwischen Arbeit und Freizeit vollziehen. Eine andere Version dieses Modells findet man dann wieder in der Kreativwirtschaft.

Florian Neuner

In unserem Stadium des Kapitalismus soll das für die gesamte Arbeitswelt durchgesetzt werden.

Christian Filips

Ein Beispiel: Ich habe vor zwei Wochen eine Präsentation des Jahresprogramms der Sing-Akademie⁵ gemacht, für die ich als Dramaturg frei arbeite. Das wäre ein Beispiel für Kreativwirtschaft. Jetzt muss ich da eine Jahrespräsentation machen, und abends kriege ich einen Anruf, dass am nächsten Tag im Grunde der ganze Vorstand der Axel Springer Stiftung in diese Veranstaltung kommt, wo ich mehr oder weniger alleine, zusammen mit dem Dirigenten, das Jahresprogramm vorstelle. Das ist ein echter Konflikt mal. Es ist ja nicht so, dass du weisst, was du sagen musst, damit das Geld an deine Einrichtung gegeben wird oder dass du weisst, an wen das Geld sonst ginge. Du kennst nur die Leute, für die du verantwortlich bist und die das natürlich wollen, weil es die Wissenschaftler, die im Archiv an den Noten forschen wieder für vier Jahre beschäftigen wird, und die Restauratoren. Was die machen, ist sinnvoll, und es sollte passieren. Und am Ende bin ich, wenn ich sage, ich will meine Kreativität nicht so verkaufen, dafür verantwortlich, dass 10, 15 Leute nicht fünf, sechs Jahre ihr Auskommen haben. Dann komme ich in einen Loyalitätskonflikt, der nicht mich alleine betrifft.

Monika Rinck

Da hängen ja Schicksale dran!

5 – Sing-Akademie zu Berlin, 1791 gegründete, älteste gemischte Chorvereinigung der Welt.

Florian Neuner

Aber hat man diese Konflikte, wenn man jetzt rein in diesem Literaturcircus agiert, nicht genauso und bloss bessere Strategien, sie zu verdrängen, weil einen dann in der Regel nicht interessiert, wo die Preisgelder herkommen?

Monika Rinck

Die Zeiss-Waffentechnik kommt vielleicht ja auch nicht auf die Idee, Lyrik zu fördern. Worte, die treffen! Es geht letztlich um Welt-Kontakt. Ein Freund von mir macht so interventionistisches, aufsuchendes Theater im Stadtraum, auch z. B. mit Drogenabhängigen und Behinderten. Wir haben uns jeden Tag eine SMS hin und her geschickt. Und ich schrieb immer: Ich sitze am Schreibtisch und mache das und das. Und er schrieb: Fahre von Dortmund nach Wien, habe mit dem und dem gesprochen, treffe diese und andere Leute. Welt könnte zwar auch an meinem Schreibtisch stattfinden, aber dennoch musste ich mich da fragen, was ich eigentlich mache und ob das recht ist.

Florian Neuner

Dieses Für-die-Welt-zuständig-Sein, ist das eine Erwartungshaltung, die an einen herangetragen wird oder glaubt man das selbst?

Monika Rinck

Nicht für sie zuständig zu sein, sondern sie aufzusuchen! Ich meine ja nicht, dass ich mein sprachliches Talent der Armut in der Dritten Welt überantworten sollte, sondern die Idee, müsste man nicht viel stärker auch aufsuchend arbeiten, wie du das auch machst, wenn du durch das gesamte Ruhrgebiet läufst?⁶

Christian Filips

Aber schon noch mal der Appell für die Zuständigkeit für die ganze Welt! Das gehört zu dieser Dichter-Imago dazu.

Florian Neuner

Welche Konsequenzen hat das?

Christian Filips

Die, dass ich nicht schlafen kann vor so einer Geschichte, dass ich irgendwie versuche, damit umzugehen, und dass ich danach etwas sehr Gegenteiliges versuche zu tun. Das nicht durchzuziehen, käme mir wie ein Protest auf einer völlig falschen Ebene vor. Ich bin ja dann in einem Konflikt, wie es andere auch sind und eigentlich froh, dass es mir widerfährt, und dann denke ich mir: Jetzt agiere es auch aus!

Florian Neuner

Welchen Stellenwert haben poetologische Erwägungen für euch? Interessieren euch poetologische Theorien überhaupt?

Ann Cotten

Es gibt Theorien, die etwas verständlicher machen oder transparenter. Es gibt aber auch Theorien im Sinne von Vernebelung. Ich mag es nicht, wenn Theorie so als Legitimationsmaschine verwendet wird. Ich finde es aber gut, wenn man Poetologie verwendet, um sich zu erklären, um sich fundiert kritisieren zu lassen.

Florian Neuner

Welche Art von Theorie spielt für euer Schreiben eine Rolle, und gibt es da einen nennenswerten Anteil an ästhetischer Theoriebildung?

Monika Rinck

Das ist ganz unterschiedlich — auch das, was ich suche oder was ich brauche. Aber da ist schon auch ästhetische Theorie dabei.

Ann Cotten

Ich finde die für mich individuell sehr unterschiedlich ansprechend oder nicht — je nachdem, ob das einfach ein Anbieten an den Akademismus ist. Manchmal finde ich Eklektizismus auch gut, dass man Begriffe rausnimmt aus einem Kontext, der sehr akademisch ist, und die dann irgendwie lebendig macht, auch wenn das manchmal verpönt ist.

Monika Rinck

Es gibt auch Autoren wie Silvan S. Tomkins, den Psychoanalytiker, der phasenweise so schreibt wie Gertrude Stein und der eine Art hat, Sachen zu beschreiben ... der hat eine Affekttheorie geschrieben. Plötzlich findet man da Sachen, die ganz woanders hinführen.

Aber ich muss zugeben, ich bin über das letzte, vorletzte Jahr zunehmend unsicherer geworden, was die Rolle von Lyrik sein könnte. Ich wusste es vor zwei, drei Jahren noch viel besser: Einübung in Verstörung, Wahrnehmungsüberschuss blablabla. Aber das liegt auch daran, dass man so häufig gefragt wird, und dann gibt es zwei Möglichkeiten: Ich kann es rationalisieren oder ich kann es irrationalisieren. Das ist ein ständig mitlaufender Nebenschauplatz, auf dem sich das Charmante am Irrationalen und das Charmante am Rationalen die ganze Zeit bekriegen — was aber auch eine Sache ist, die im Gedicht stattfinden könnte. Die Unbefangenheit muss mit soviel Alkohol herbeigetrunknen werden, dass es ungesund wird.

Christian Filips

Ich finde an der Frage nach Poetologie und Theoriebildung interessanter, warum sie so oft gestellt wird.

Florian Neuner

Wie interpretiert ihr das?

Ann
Cotten

Christian
Filips

Florian
Neuner

Monika
Rinck

Christian Filips

Der gesellschaftliche Status von Gedichten ist unklar. Es gibt keine Codifizierung für die Sache. So entsteht der Wunsch, dass man sie gleich mitzuliefern habe. Und das machen ja alle so. Das ist die Antragskultur. Etwas ohne Konzept existiert nicht als Gegenstand.

Ann Cotten

Das Peinliche ist: Dann kommt heraus, wofür man sich eigentlich einbildet, dass man schreibt. Das ist oft so daneben.

Florian Neuner

Aber um das noch mal umzudrehen: Welche Art von Theorie ist für euch im Produktionsprozess wichtig?

Ann Cotten

Ich weiss nicht. Ich habe eine unglaubliche Kapazität, Sachen aufzuschnappen und damit etwas zu machen und das aber sofort wieder zu vergessen.

Christian Filips

Der Status verändert sich. Ich habe ja Philosophie studiert, und da habe ich das Gefühl zunehmend gewonnen, dass Theoriebildung mich behindert, weil sie mir die Legitimationsfrage stellt. Das ist aber mein Problem. Dann gibt es einen ganz grossen Theorieanteil, der so etwas macht wie Pseudo-Dichtung, der mit scheinbar dichterischer Logik agiert ...

Monika Rinck

Thomas Schestag.

Christian Filips

Fast alle Franzosen. Und da ging es mir immer so: Je phänomenologischer, je konkreter die Anbindung von Theoriebildung an die verhandelten Affekte oder die verhandelten soziologischen oder gesellschaftlichen Phänomene ist, desto besser. Deswegen konnte ich Roland Barthes oder Foucault eigentlich immer mit Gewinn lesen oder sehr konkrete Studien über sehr konkrete Phänomene. Aber dann ist das auch so, dass es sich zu den Gedichten eigentlich nur vorgängig verhält. Irgendwann ist etwas vorgefallen im Denken und es gibt späte Reflexe darauf.

Florian Neuner

Mit dem neuesten Rancière oder Badiou zur Ästhetik fängt man auch nichts an?

Monika Rinck

Was Badiou macht ist so eine Geschichtstheologie auf der Basis von Gedichten — das ist total verschwurbelter Schmock.

Christian Filips

Mir kommt das vor wie eine Selbstlegitimation der Theoriebildung durch eine ganz eigenartige Ontologisierung von Poesie. Daran sieht man vielleicht etwas anderes, nämlich dass diese akademische Theoriebildung selbst unter einem Legitimationsdruck steht und das auslagert an die Dichtung, also an etwas, was scheinbar lebendiger ist als sie selbst.

Monika Rinck

Das ist wirklich ein absoluter Vorteil dichterischen Schreibens: Die einzige Vorgabe, die man gegenüber der Lektüre hat, ist Interesse. Man muss nichts lesen, nur weil es den Forschungsstand reflektiert. ●

*Das Gespräch fand am 4. Februar 2012 statt.
(Textdokumentation: Florian Neuner)*



Abb. 1
Der verliebte Schäfer
(Das Urteil des Paris),
ca. 1872–75 [Venturi-
Katalog N. 537], gilt seit
dem Zweiten Weltkrieg
als verloren.

Das Bild zeigt eine arkadische Szene, in der unter Laubbäumen ein junger Mann auf drei leicht gekleidete Frauen zugeht und einer von ihnen einen Korb voller Äpfel überreicht. Das in den frühen 1880er Jahren entstandene Werk Cézannes, das heute als verschollen gilt und nur noch als Photographie bekannt ist, wird in Werkverzeichnissen unter dem Titel *Urteil des Paris* aufgeführt, womit auf jene homerische Episode angespielt wird, die als mythologisches Präludium von Kants Geschmacksurteil gelten dürfte. Zu der Hochzeit des Peleus und der Thetis sind alle Götter des Olymps geladen, mit Ausnahme von Eris, der Göttin der Zwietracht. Aus Rache wirft sie vor das Tor der Feiernden einen goldenen Apfel mit der Aufschrift *kallistē* («Für die Schönste»). Auf den Apfel erheben nun jeweils Pallas Athene, Aphrodite und Zeus' Gattin Hera Anspruch; der Göttervater entzieht sich mit Hinweis auf seine Parteilichkeit der richterlichen Aufgabe und schliesslich wird der Jüngling Paris zum Schiedsrichter erkoren, der die Schönheit gleichsam in «interesslosem Wohlgefallen» beurteilen soll. Paris, der Sohn des trojanischen Königs Priamos, überreicht bekanntlich schliesslich der Aphrodite den Apfel. In dem von Botticelli bis ins 20. Jahrhundert immer wieder abgewandelten Bildsujet inszeniert die Malerei gleichsam ihre eigene Betrachtungsanleitung: In der geistigen Gemäldegalerie des westlichen Bildfundus setzen sich die Paris-Urteile von Botticelli, Cranach, Rubens, Böcklin, Fantin-Latour, Klinger und anderen dem ästhetischen Urteil des Betrachters aus.

Jene Bilder liessen sich dann mit Blick auf technische und stilistische Qualitäten differenzieren, für das Werturteil liessen sich Gründe angeben und die Kritik wäre fundiert im *kriterion*, im entscheidenden Merkmal also und der Eigenschaft, die den Bildern jeweils prädikativ zugeschrieben werden kann. Die Vergleich- und damit Hierarchisierbarkeit setzt dabei einen bereits eingemeindeten Raum voraus, innerhalb dessen Prädikate verhandelbar sind, sie impliziert, dass es sich **a)** um verschiedene Ausprägungen

eines *selben Referenten* handelt und **b)** um Artefakte, die von einem *selben Kritiker* beurteilt werden, der jedem Werk gegenüber gleichmässig distanziert und, mit Kant gesprochen, «der Sache gegenüber ganz gleichgültig» ist.¹

Es ist jene doppelte Bestimmung des objektiven Raums von Kritik, den Cézannes Gemälde gleich zweimal unterläuft. Als Versinnbildlichung des ästhetischen Urteils erweist sich die Paris-Legende deshalb als verfänglich, weil sich der trojanische Königssohn als nicht minder parteilich herausstellt als der Gatte der Hera. Paris, von Ovid in einem fast kantischen Sinne als *arbiter formae*, als «Richter über die Formen» bezeichnet,² erfüllt gerade nicht die Bedingung für ein Formurteil, winkt doch hinter einer Entscheidung für Aphrodite zugleich das Versprechen der Helena von Mykene. Eine «zweckfreie Zweckmässigkeit» zeichnet das ästhetische Urteil daher hier bereits *ab origo* nicht aus; der Apfel der Eris, der letztlich den trojanischen Krieg losstritt, kann nur ein Zankapfel sein.

Cézannes als *Urteil des Paris* bekanntes Gemälde kann jedoch auch noch in einem zweiten Sinne nicht als Versinnbildlichung eines ästhetischen Urteils gelten, schlichtweg weil es den mythischen Stoff gar nicht zum Inhalt hat und daher mit anderen Darstellungen des Sujets nicht verglichen

Emmanuel Alloa

Das Urteil des Paris'

Stichproben für eine Bild(dia)kritik

1 – Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* §2, B7.

2 – Ovid, *Heroides* XVI, 79.

werden kann. Vor Meyer Schapiro scheint kein Kommentator daran Anstoss genommen haben, dass der Jüngling nicht einen Apfel, sondern gleich einen gesamten Korb überreicht. Cézanne deutet, wie Schapiro nachwies, den Paris-Mythos, den er selbst zwei Jahrzehnte früher ins Bild gesetzt hatte, nun in eine Hirtenszene um, bei der vermutlich ein Gedicht von Properz als Vorlage diente.³ Der Apfel dient nun nicht mehr als Zuschreibungskriterium innerhalb eines Verfahrens der bestimmten Negation, er wird vielmehr zum Relationsprinzip einer neuen Ästhetik, die biographisch in jenem Apfelkorb ihre Wurzeln hat, die der junge Cézanne dem Schulfreund Zola überreichte, und sich piktoral in der Vervielfältigung des Tafelobstes niederschlägt, die zum Markenzeichen des Malers wurde.

Anstelle des Apfels aus dem Paris-Urteil der *theon krisis* oder einer adamitischen Zäsur im Garten Eden geht es nunmehr um die spriessende «Quellkraft des Apfels» (*force de germination de la pomme*),⁴ um eine sich selbst im Sichtbaren organisierende Natur. Solcherlei Organisationsprozesse entziehen sich schon insofern einem Werturteil, als sich jedes Urteil prinzipiell nur auf beschränkbare Sachverhalte beziehen lässt. Cézannes Äpfel provozieren dann weniger Werturteile als sie gleichsam einen Appell darstellen, über visuelle Feldorganisationen nachzudenken, auf die judikative Attributionen zwar angewendet werden können, darin aber jedenfalls noch nicht enthalten sind. Anstelle des Urteilsinstruments wird der Apfel bei Cézanne zum Mittel, um das Auge wieder in den Zustand eines visuellen *thaumazein*, eines Staunens

über das Rätsel der Sichtbarkeit zu versetzen: «Mit einem Apfel» erklärt Cézanne dem Kunstkritiker Gustave Geoffroy «will ich» — und aus dem Helden wird nun die Stadt — «Paris ins Erstaunen versetzen».⁵

I.

Krinein: Urteil vs. Differenzierung

«Bilder nehmen überhand» konstatiert Bernhard Dotzler in dem von ihm herausgegebenen Band *Bild/Kritik*: «Aufklärung tut not. Wie Kant einst seine Zeit zum «eigentlichen Zeitalter der Kritik» gegenüber Religion und Gesetzgebung — diesen Domänen des Worts — erklärte, scheint ein solches Zeitalter nun gegenüber der Herrschaft des Bildes angesagt zu sein.»⁶ In einer visuell durchbuchstabierten Epoche mag die Einführung einer neuen gesellschaftlichen Funktion — diejenige des Bildkritikers — zunächst einer gewissen Plausibilität nicht zu entbehren, dennoch setzt sie bereits zu spät an, wenn sie ein ikonisches Urteil nach dem Vorbild des *ästhetischen* Urteils zu etablieren sucht. Schon insofern wäre der Bildkritiker mit dem Musik-, Literatur-, Film- oder Kunstkritiker nicht vergleichbar, weil Bilder

(lässt man die Erweiterung der Bildfrage von den künstlerischen auf sämtliche Bilder gelten) nicht mehr allein unter ästhetischen Gesichtspunkten zu beurteilen sind. Das Vorbild des ästhetischen Urteils erweist sich gleichwohl auch noch in anderer Hinsicht als zu voraussetzungsschwanger: Denn ob Bilder mit Hinblick auf ihren künstlerischen Charakter, auf ihre kulturelle Relevanz, ihre technische Reproduzierbarkeit oder auf ihre kommunikative Durchsetzungskraft hin betrachtet werden — gesetzt werden sie immer schon *als* etwas bzw. *auf etwas Bestimmtes* hin: Bilder besitzen (so die Vorstellung) dementsprechend einen Gehalt, weil sie funktional bereits lebensweltlichen Regionalhermeneutiken zugeordnet wurden. Wie Bilder in die Sichtbarkeit kommen, wie sie Blicke auf sich ziehen und in sich verteilen, wie sie etwas zu sehen geben, Tiefenbezüge herstellen und wieder von sich weisen, ist damit noch nicht beantwortet. Dass Bilder *als* Illustrationen, Memorierungshilfen, Veranschaulichungen oder Handlungsanweisungen betrachtet werden und innerhalb dieser Kontexte auch hinsichtlich ihrer Wirksamkeit kritisch beurteilt werden können, steht ausser Frage; eine Bildkritik beschneidet sich indes zu früh, wenn sie solcherlei Partitionierungen lediglich als arbiträre Projektionen begreift und damit den Prozess der visuellen Selbstorganisation aus dem Blick verliert, der solcherlei Einordnungen allererst hervorruft. Zu fragen wäre daher — in einem Wort — ob der Kritikbegriff, der aus dem ästhetischen Urteil entlehnt ist, nicht bereits zu voraussetzungsreich ist, um ikonische Genesen zu differenzieren, vor denen Wertzuschreibungen liegen.

Das ästhetische Urteil, jenes kritische Vermögen, das nicht nur dem Spezialisten im Sinne des spätantiken *kritikos* zukommt, sondern der Aufklärung zufolge jedem vernunftbegabten Wesen und dem modernen Begriff der Kunstkritik eignet, ist nicht nur keineswegs selbstverständlich; für einen platonisch geschulten Blick kommt das «ästhetische Urteil» einem hölzernen Eisen gleich. Aus dem Ästhetischen kann für Platon insofern kein Urteil gewonnen werden, weil die *Aisthesis* — der berühmten dritten These aus dem *Theaitetos* entsprechend — nicht logosfähig ist. Mit der *Aisthesis* lässt sich keine sichere Unterscheidung treffen, im Gegensatz zum Vernunftgebrauch gehört sie zur blossen *doxa* oder Meinung, weil ihr das unterscheidende *krinein* fehlt.⁷

Einen ganz anderen Weg schlägt dagegen Aristoteles ein, wenn er die *aisthesis* selbst schon als ein Vermögen definiert, das *kritisch* verfährt und Unterscheidungen fällt. Aristoteles wird dann nicht selten als eine Rehabilitierung der Sinnesvermögen interpretiert, wenn er im Unterschied zu Platon der Wahrnehmung durchaus Wahrheitsfähigkeit zuspricht. In einer berühmten Stelle aus *De anima* III. 2 heisst es entsprechend, schon die *aisthesis* sei bereits ein *krinein*.⁸ Man hat in dieser Stelle den Beleg einer intrinsischen Logoshaftigkeit der *aisthesis* sehen wollen und hat das *krinein* zumeist mit «Urteilen» übersetzt: Jede Wahrnehmung enthielte dann bereits einen propositionalen Kern, der auf die Erkenntnisförmigkeit der Wahrnehmung und damit auf ihren Wahrheitsgehalt schliessen lässt.⁹ Die hier vollzogene Aufwertung der niederen Seelenvermögen nimmt dann, die-

3 – Meyer Schapiro, «Cézannes Äpfel. Ein Essay über die Bedeutung des Stilllebens», in: ders.: *Moderne Kunst – 19. und 20. Jahrhundert*, Köln 1978, S. 7–69.

4 – Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris 1981, S. 39.

5 – *Conversations avec Cézanne*, hg. v. P. M. Doran, Paris 1978, S. 4 (dt. *Gespräche mit Cézanne*, Zürich 1982, S. 21).

6 – Bernhard Dotzler, «Vorwort», in: ders.: *Bild / Kritik*, Berlin 2010, S. –12, hier S. 9.

7 – Platon, *Theaitetos*. 186b9.

8 – Aristoteles, *De anima*. III 2, 426b10.

9 – Besonders emphatisch haben diese Deutung vertreten Michel Narcy, «Κρίσις et αἴσθησις» *De anima* III. 2, in: G. Romeyer-Dherbey (Hg.), *Corps et âme. Sur le de anima d'Aristote*, Paris 1996, S. 239–256 und Barbara Cassin: «Enquête sur le logos dans le *De anima*» in: *Corps et âme*, ebd., S. 257–293.

ser Lesart zufolge, bereits die Autonomisierung der Ästhetik in der Neuzeit vorweg und bildet eine ferne Vorlage zur Herausbildung des ästhetischen Urteils.¹⁰

Fraglich bleibt dabei indessen, ob ein solches *top-down*-Verfahren, das dem phänomenalen Feld diejenigen Rasterungen aufoktroiert, die höheren Urteilsvollzügen zukommen, nicht wiederum – wenn auch wider dessen Intentionen – intellektualistische Vorurteile wiederholt. Wenn moderne Übersetzer das *krinein* mit «Urteilen» wiedergeben, dann können sie sich zwar auf eine lange Tradition des lateinischen Aristotelismus berufen, der den Begriff zumeist mit *iudicare* übersetzt, an der Spezifik dieser Wendung bei Aristoteles gehen sie, wie Theodor Ebert zeigen konnte,¹¹ dennoch vorbei: Bis auf vier Ausnahmen bezeichnet *krinein* bei Aristoteles nicht «urteilen», sondern schlicht «unterscheiden».¹² Eine Farbe kann von den anderen, sie umgebenden Farben unterschieden werden, eine weisse Fläche von einer grünen und blauen. Insofern die Initiative der Wahrnehmung nicht beim Wahrnehmenden liegt, sondern immer bereits «früher» beginnt¹³ und als *pathos* immer schon mit einer vorgängigen Affektion einsetzt,¹⁴ kann das *krinein* nicht in einer willentlichen Einteilung des Sinnesmaterials durch den Wahrnehmenden bestehen: Das Wahrnehmungsfeld muss sich bereits räumlich modulieren, es muss sich auffächern und innerlich differenzieren, damit es überhaupt zu einer Affektion und, damit, zu einer Erscheinung kommen kann. Dass *sich etwas von etwas abhebt* bezeichnet ein originäres *Sich-Unterscheiden*, das durch eine judikative Entscheidung nicht angemessen wiedergegeben wird. Für Aristoteles ist die *aisthesis* dann, unter bestimmten Umständen, wahrheitskonform, doch nicht deshalb, weil der Wahrnehmungsakt ein propositionales Urteil enthielte, sondern weil es innerhalb eines spezifischen Sinns laut Aristoteles immer stimmt, dass ich einen spezifischen Gegenstand vor dem Hintergrund von anderem wahrnehme. Zwar kann ich mich darüber täuschen, dass Wasser tatsächlich blau ist; die Erfahrung der Bläue ist als solche gleichwohl unhintergebar. Nicht darüber, dass etwas blau ist, täuscht sich die Wahrnehmung, sondern möglicherweise darüber, dass diese Bläue diesem oder jenem *Etwas* zukommt.¹⁵ Folglich sieht oder hört der einzelne Sinn stets «etwas Wahres, wenn auch nicht das, was man zu sehen oder zu hören meint».¹⁶ Die Triftigkeit der Wahrnehmung ist dann mithin eine, die keine Andersheit neben sich duldet und diesseits der Alternative von wahr und falsch liegt; erst mit dem Urteil, das *etwas von etwas* aussagt, hält die Bestimmungslogik Einzug und damit auch die Möglichkeit des *Fehlers*.

In diesem Sinne lässt sich der Wahrnehmungsraum «weder ohne weiteres als alogischer, noch als logischer ansetzen»,¹⁷ vielmehr ist das Aisthetische zum Logos hin offen, ohne mit ihm zu kongruieren. Wenn Aristoteles schreibt, sowohl das Denken als auch das Wahrnehmen seien *kritika*, darf dies nicht im Sinne einer Nobilitierung des Phänomenalen vom Standpunkt der Vernunft aus verstanden werden, vielmehr weist die organische Seelenlehre auf ein *bottom-up*-Modell hin, bei dem die begrifflichen Unterscheidungen lediglich Intensivierung einer originären Unterscheidungsfähigkeit darstellen, die bereits auf der

Ebene basalster Operationen beginnt. Schon niedrige tierische Lebensformen besitzen diese «angeborene Unterscheidungsvermögen»,¹⁸ jene Vermögen, die bei den arabischen Autoren, und vornehmlich bei Avicenna, unter dem Namen der *vis aestimativa* (*al-qūwah al-wahmiyyah*) geführt werden.

Noch Kant bezieht sich auch die *vis aestimativa*; der Differenzierungsprozess ist gleichwohl in die Innerlichkeit des einzelnen Wesens hineinverlegt worden. Zwar sei das «unvernünftige Thier» zu keinem Urteil fähig, dennoch vermöge es die eigenen Reize und Rührungen, die durch einen Gegenstand verursacht werden, auseinanderzuhalten: «Der Hund unterscheidet den Braten vom Brote, weil er anders vom Braten, als vom Brote gerührt wird»¹⁹ Es ist daher zweierlei: «Dinge voneinander *unterscheiden*, und den *Unterschied* der Dinge *erkennen*. Das letztere ist nur durch Urteilen möglich [...]».²⁰ Kant bemüht damit letztlich wieder die platonische Unterscheidung von *doxa* und *episteme*, die Aristoteles bereits nicht mehr gelten lässt, wenn er innerhalb der lebenspraktischen Vollzüge die urteilende *doxa* und die unterscheidende *aisthesis* kontrastiert. Höhere Lebensformen *beurteilen* das Wahrgenommene auch stets (das hier benutzte Verb ist *δοξάζειν*),²¹ dennoch behält die phänomenale Ordnung eine Eigengesetzlichkeit bei, die auch dessen Beurteilung nicht gänzlich nivellieren kann. Mit Bezug auf ein klassisches Beispiel, das bei Heraklit überliefert ist, führt Aristoteles die untilgbare Eigenständigkeit des Phänomenalen in der Spannung zur Ordnung des propositionalen Wissens vor. Alles deutet in der Meinung (*doxa*) sowie in der Überzeugung (*pistis*) darauf hin, dass die Sonne «größer als die bewohnte Erde ist», dennoch «erscheint» sie (*phainetai*) immer nur einen Fuss breit.²² Obgleich Meinungen und Überzeugungen die Erscheinungen lebenspraktisch stets einfärben: restlos durch propositionale Gewissheiten ersetzbar sind sie nicht. Aristoteles propagiert hier, so liesse sich mit Jocelyn Benoist sagen, die *Autonomisierung der Erscheinungsebene* und nimmt Husserls spätere Differenzierung von Erscheinung und Urteil vorweg.²³ Mehr noch: Aristoteles weist einen Weg vor, wie sich gleichsam eine Genetik der Kritik entwerfen lässt.

Die implikative Lehre der Seelenvermögen, die darin ihren Ausgang nimmt, dass höhere Vermögen *in nuce* in den niederen gleichsam enthalten sind und mit zunehmendem Entwicklungsgrad an Entfaltung gewinnen, so wie die vierte Ecke des Quadrats bereits im Dreieck enthalten ist, wenn auch nur potentiell,²⁴ lässt sich nicht nur im Sinne einer Teleologie der Vermögen deuten, die im Begriffsurteil gipfelt; sie lässt sich umgekehrt auch als eine Genetik begreifen, die nach der Erfahrungsfundierung dieser Vermögen fragt.

10 – Vgl. dazu David Summers, *The Judgment of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge 1990.

11 – Vgl. Theodor Ebert, «Aristotle on What is Done in Perceiving», in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 37 (1983), S. 181–198, der auch die frühe Begriffsgeschichte des *krinein* rekonstruiert.

12 – Vgl. den Nachweis von Theodor Ebert, «Aristotle on What is Done in Perceiving», in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 37 (1983), S. 181–198, hier S. 189.

13 – Aristoteles, *Met.* Γ 5, 1010b37.

14 – Aristoteles, *De an.* II 11, 424a.

15 – Aristoteles, *De an.* III 3, 428b21 f.

16 – Aristoteles, *De somno* I, 458b32–34.

17 – Aristoteles, *De an.* III 9, 432a30–432b1.

18 – Aristoteles, *Analytica posteriora*, II 19, 99b35f.

19 – Immanuel Kant, *Von der falschen Spitzfindigkeit der vier syllogistischen Figuren* [1762], § 6 (AA 2, S. 59 f.)

20 – Ebd.

21 – Aristoteles, *De an.* III 3, 428b1 f.

22 – Aristoteles, *De an.* III 3, 428b3–5.

23 – Vgl. Jocelyn Benoist, «L'idée de phénoménologie», in: ders., *L'idée de phénoménologie*, Paris, 2001, S. 123–149.

24 – Aristoteles, *De an.* II 3, 414b29–32.

Es ist in diesem Sinne bezeichnend, wenn Aristoteles gegen Ende seiner Analyse der Seelenteile die verschiedenen Funktionen auf zwei grundlegende Bestimmungen zurückführt: Lebendiges ist zum einen definiert durch das *kritikon*, ein Differenzierungsvermögen, das in der Wahrnehmung beginnt und im Denken fortgesetzt wird, zum anderen durch die *kinesis*, die Bewegungsfähigkeit.²⁵

II. Für eine Genetik der Kritik

Das Projekt der Phänomenologie im 20. Jahrhundert liesse sich als ein Versuch deuten, die genetischen Verankerungen der Urteilsbildung freizulegen. Die «Genealogie der Logik», die Husserl in *Erfahrung und Urteil* ausdrücklich entwirft, bildet den Horizont schlechthin zahlreicher Untersuchungen; Heideggers Vorstoss zur Analyse der Faktizität geht unmittelbar aus den frühen Arbeiten zur *Lehre des Urteils im Psychologismus* aus; Merleau-Pontys Figur der *surréflexion* fragt nach den leiblich-weltlichen Bedingungen einer jeden Reflexionsphilosophie, die auf die Isolierung eidetischer Urteile abhebt; Jan Patočka schliesslich wendet die Einsichten der zuvor genannten Autoren auf Aristoteles zurück, wenn er die Unterscheidungsfähigkeit auf die Doppelbestimmung von *aisthesis* und *kinesis*, von Wahrnehmung und Bewegung, zurückführt. Dass die menschliche Existenz eine leibliche ist, bedeutet für Patočka zum einen, dass Sinnstrukturen in das Sinnliche eingelassen sind, das das leibliche Wesen umgibt und affiziert, zum anderen jedoch, dass sich leibliche Wesen zu ihrer sinnlichen Umwelt verhalten können. Leiblichkeit bezeichnet dann insofern immer auch «Beweglichkeit», als der Leib zugleich nie festgestellt ist und dennoch als Bezugspunkt der Orientierung *in* und *zur* Welt fungiert. Jede Wahrnehmung setzt eine Distanz zwischen Wahrnehmenden und Wahrgenommenen voraus, der sichtbare Raum muss ein Tiefenraum sein, in den

die Gegenstände zurücktreten, um in den Blick genommen werden zu können; ein solcher Tiefenraum liegt gleichwohl nicht *vor* dem leiblich Wahrnehmenden: als bewegungsfähiger Leib *verhält* sich der Wahrnehmende zu dem, was er wahrnimmt, weil er sich immer schon *in* einem Feld *aufhält*, in das er zugleich tiefer eindringen kann und das sich zugleich mit ihm verschiebt, sodass es prinzipiell unausschöpflich bleibt. Gegenstände erscheinen dann unter der Bedingung, dass deren Umraum als Grund *aisthetisch* zurücktritt, der Wahrnehmende jedoch gleichzeitig *kinetisch* darauf zutritt.

In diesem Sinne lässt sich sagen, dass die Wahrnehmung «nicht nur von Bewegung begleitet ist, sondern dass sie deren Bestandteil ist, ja dass sie selbst Bewegung ist.»²⁶ Das sinnliche Wesen muss sich auf

die Dinge zubewegen, weil sie in ihrer empirischen Sättigung rational nicht deduzierbar sind; die Bewegung wird dennoch nur unter der Voraussetzung eine Annäherung, wenn sich zugleich das, was anvisiert wird, in seinem Grund zurückzieht. «Kin-Ästhetisch» ist die Lebenswelt dann insofern, dass sie durch die zweifache (perzeptive wie motorische) Annäherung aufgefächert, gegliedert und verräumlicht wird, kurzum: dass sie *sich* differenziert. Die kinetisch-aisthetische Doppelbestimmung der leiblichen Existenz verweist dann auf basale Vollzüge der Welterschliessung, die sich gegen eine Abschlüssung — und damit gegen thetische Setzungen — sperren. Während ein kantisch inspirierter Kritikbegriff tendenziell die Einheit in der Synthese des Mannigfaltigen meint «noch höher suchen»²⁷ zu müssen, nämlich in den logischen Grundvoraussetzungen, müsste ein phänomenologischer Kritikbegriff niedriger ansetzen, nämlich bereits auf der Stufe einer transzendentalen Ästhetik, in der passive Synthesen nur unter der Bedingung glücken können, dass kein «Ich denke» sie begleitet und hinter dem *krinein* kein Kritiker steht. Auf der Ebene passiver *Synthesis* finden bereits Paarungen und Abhübe, Assoziationen und Dissoziationen, Überlagerungen und Kontrastierungen statt, die in der auf *apophansis* basierenden Aussagelogik ihre Verfestigung finden können. Jeder *apophansis*, die buchstäblich «etwas von etwas» sagt, vollzieht sich allererst auf dem Boden eines kontinuierlich fluktuierenden Sichtbarkeitsteppichs, der durch ein Alternieren von *phainesthai* und *aphansis*, von Erscheinen und Verschwinden, gekennzeichnet ist.

Eine *Kritik des Visuellen* müsste daher, will sie nicht Gefahr laufen, wie Platons schlechter Fleischer das Tier willkürlich und nicht «entlang der natürlichen Schnittlinien des Leibes» zu zergliedern,²⁸ bei solchen primären Distinktionsprozessen beginnen, die gleichsam anonym und ohne das Zutun eines tätigen Subjekts sich vollziehen und dem sichtbaren Feld Konsistenz verleihen. Im Bild fände eine solche Kritik des Visuellen ein eminentes Untersuchungsobjekt, scheinen Bilder doch geradezu Paradebeispiele von «passiven Synthesen» darzustellen. Wolfgang Iser geht gar soweit zu behaupten: «Der zentrale Modus passiver Synthesen ist das Bild»,²⁹ Bildwerdungen lassen sich weder im Gegenstand allein verorten noch handeln es sich um schiere Phantasmen der Einbildungskraft.³⁰ Im Unterschied zu Isters Theorie des Leseakts, innerhalb derer das evozierte Bild das letzte Stadium solcher passiver Synthesen darstellt, hätte eine Theorie bildlicher Akte bei der Erfahrung des konkreten Bildes zu beginnen, in dem sich retentional bereits Zeit angestaut hat und protentional der Blick des Betrachters zum Nachvollzug angestachelt wird. Dass ein an der Wand hängender Gegenstand *als* Bild angeschaut werden kann, setzt voraus, dass wir den Gegenstand nicht nur von seiner Umgebung, sondern dass wir *auf ihm* etwas unterscheiden können. Was sich derart unterscheiden lässt, ist der Willkür des Blicks nicht beliebig ausgesetzt, vielmehr geben Bilder ihre eigenen Gelenkstellen zu erkennen, die gleichsam ein Unterscheidungsangebot liefern, das vom Betrachter übernommen werden kann oder auch nicht, sich jedenfalls aber nicht schlichtweg übergeben lässt.

100

25 – Aristoteles, *De an.* III 9, 432a15–18. Vgl. auch II 4, 416b33.

26 – Jan Patočka, *Die Bewegung der menschlichen Existenz. Phänomenologische Schriften II*, hg. v. K. Nellen, J. Nemec und I. Srubar, Stuttgart 1991, S. 236.

27 – Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, B 131.

28 – Platon, *Phaidros* 265e.

29 – Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976, S. 220.

30 – Ebd., S. 219.

III. Bild-(dia)-kritik

Bilder *unterscheiden sich*, nach innen wie nach aussen. Analog zu dem Wahrnehmen, das immer ein ›Herausnehmen‹ ist bzw., mit Gurwitsch, jedes *percipere* stets ein *ex-cipere*³¹ ist, ist auch jedes Bild ein Ausschnitt. Wie jeder phänomenale Gegenstand sind Bilder also begrenzt, hinzu kommt fernerhin, dass sie ihre eigene Begrenztheit ausstellen und zum Thema machen. Bilder müssen sich mithin, um als Bilder betrachtet werden zu können, durch Rahmungs-geschehen von einem nichtbildlichen Grund abheben, wobei Rahmung sich nicht in der Messing-einfassung erschöpfen muss, sondern sämtliche Absonderungsprozesse bezeichnet, durch die innerhalb des Wahrnehmungskontinuums eine Zone geschaffen wird, innerhalb derer die Erscheinungsfluktuation reduziert oder gar stillgestellt wird, ein Raum, der einen anderen Blick und eine andere Zeit verlangt. Rahmen sind dann Medien der *distractio*: Sie ziehen eine Region der Sichtbarkeit aus dem gewohnten Verkehr heraus (**dis-trahere*), dadurch aber auch entziehen sie diese auch dem alltäglich-praktischen Zugriff. In dieser Perspektive kann Jean-Luc Nancy davon sprechen, dass Bilder (und seien diese noch so profan) auf gewisse Weise latent ›sakrale‹ Züge besitzen, weil sie dem gewöhnlichen Kommerzium zumindest partiell enthoben sind.³² Doch das Bild ist kein Etwas und gerade deshalb liegt dessen Sakralität nicht in einer wie auch immer gearteten Unberührbarkeit, genau genommen wäre eher von einer ›Ungreifbarkeit‹ des Bildes zu sprechen.³³

Ikonoklastische Transgressionen mögen als Ges-ten der Entwei-hung daherkommen; sie bleiben tumb, solange sich ihr Zugriff auf den materiellen Bildstoff allein beschränkt: schliesslich lassen sich Bilder ja durchaus auch in andere Träger übersetzen, in denen sie fortexistieren (etwa im Gedächtnis). Auf Bilder lässt sich jedoch noch in anderer Weise Ein-fluss nehmen, etwa wenn sie als mediale Aufmerk-samkeitsstrategien anerkannt werden: Bildrahmun-gen bewirken noch eine weitere *distractio*, wenn sie die schweifenden oder besorgenden Blicke einfan-gen und für einen Aufenthalt im Bildlichen pachten. Durch ihre *captatio attentionis* mutieren Rahmen dann zu Bildfängern, die nach getaner Arbeit zwar nicht völlig verschwinden, aber dennoch in den Hin-tergrund treten, um das Auge gegebenenfalls wieder hinauszuleiten.

Bilder heben sich indessen nicht nur von ihrem Hintergrund ab; sie gliedern sich ebenfalls durch Bin-nendifferenzierungen, die dem Blick Halt geben und an dem ein reflexiver Blick Halt macht. Es liesse sich von einer zwiefachen *Distinguiertheit* des Bildes sprechen, das sich einmal von seinem Umfeld absetzt und ein andermal durch innere Artikulationen die Projektionsfläche als eine immer schon von Linien durchkreuzte und visuellen Rhythmen durchzogene herausstellt, sodass sich die Vorstellung eines ›unmarked state‹ als nachträgliche Rückprojektion des Wahren entpuppen muss. Die ikonische Dis-tinktion ist dann kein von aussen angewandtes

Geschmacksurteil im Sinne der von Bourdieu analy-sierten sozialen *distinction*,³⁴ sondern legt gleichsam *dia tōn eikonōn*, durch den Durchgang durch das phä-nomenale Bildmaterial selbst, Grundzüge des Ikonischen frei. Eine Bildkritik, die *vor* der apophanti-schen Zuordnung ansetzt, muss dann in zweifacher Hinsicht eine Bilddiakritik sein: **A)** Ihre Artikulati-onsmomente gewinnt sie durch eine aufmerksame Beschreibung der visuellen Salienzen und durch die Berücksichtigung des medialen Konstituens, der in dem Konstituierten stets noch als Wasserzeichen durchscheint. Ähnlich zu Schlegel, der die Kritik als eine ›Reflexion im Medium der Kunst‹ favorisierte,³⁵ wäre eine ikonische Kritik einzig im Medium des Bil-des zu entwerfen. **B)** Zu unterstreichen und offenzu-legen vermag sie jene Gelenkstellen im Bild, die man als visuelle Diakritika bezeichnen könnte. Sie glei-chen den diakritischen Zeichen der Philologen, die selbst keinerlei Bedeutung besitzen und doch durch ihre präzise Platzierung über, unter oder neben den Bedeutungsträgern diesen zu einem spezifischen Sinn verhelfen. Sie sind Leerstellen in der Sinntextur und bilden doch zugleich deren Rückgrat.

Merleau-Ponty, der den saussureschen Gedanken des Diakritischen auf die Struktur der Sinneswelt schlechthin übertrug, beschreibt ein sol-ches perzeptuelles Diakritikon am Bei-spiel der Selbstorganisation der Farbe, die sich nicht länger in die scholastische *Qualia*-Lehre einfügen lässt: ›Zuerst muss verständlich werden, dass dieses Rot vor meinen Augen nicht, wie es immerzu heisst, ein *quale* ist, eine Haut des Seins ohne Dichte‹.³⁶ Anstelle einer attributiven Identitätslogik tritt ein Dif-ferentialdenken, das sinnerschöpfende Momente in der Konfiguration der Zwi-schenräume verortet: ›Dieses Rot gewinnt seine Eigenart nur dadurch, dass es von seinem Platze aus mit anderen Rottönen der Umgebung in Verbindung tritt und mit diesen eine gewisse Konstel-lation bildet‹.³⁷ Was das Rot zum Rot werden lässt, liegt nicht *in* ihm, aber ebensowenig *hinter* ihm und wäre dann durch eine wie auch immer geartete Ver-weisungsstruktur zu eruieren, sondern um ein figurales Sinn-geschehen, das in den asemantischen Leerstellen selbst anhebt. Das Visuelle besitzt mithin eine eigene Stimmigkeit, die der Operationen des Logos nicht erst bedarf und die in Bil-dern einsichtig werden kann: eine intrin-sische Konsistenz, die sich auch als Bild-stil beschreiben lässt. Der Stil, der auf den antiken Schreibgriffel *stilus* zurück-weist, schreibt sich in die Materie selbst ein, als dessen Prägestruktur und Typik, die pikturalen Schraffen, Striemen und Schrägen geben ein Raster vor, das den Stoff zu einem immer schon ›gezeichnet‹ werden lässt. Ob analog oder digital, ob verschwommen oder gestochen scharf: jedes Bild besitzt eine ihm eigene Kör-nung, eine jeweilige ›Punktierung‹.³⁸

Emmanuel
Alloa

101

Das Urteil
des Paris

31 – Aron Gurwitsch, *Théorie du champ de la conscience*, Paris 1957, S. 259.

32 – Jean-Luc Nancy, *Am Grund der Bilder*, Zürich 2003, S. 9.

33 – Ebd., S. 10.

34 – Vgl. Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris 1979 (dt. *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a. M. 1982).

35 – Die Formel selbst findet sich bei Schlegel nicht, sondern ist eine Zuspitzung Benjamins (*Der Begriff der deutschen Kunstkritik*, GS I, 40).

36 – Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible suivi de notes de travail*, hg. v. Claude Lefort, Paris 1964 (dt. *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, gefolgt von *Arbeitsnotizen*, München 1986, S. 174).

37 – Ebd.

38 – Vgl. dazu Bernard Stiegler, ›L'image discrète‹, in: Jacques Derrida, Bernard Stiegler, *Echographies de la télévision*, Paris 1996, S. 165–182 (dt. ›Das diskrete Bild‹, in: Jacques Derrida, Bernard Stiegler, *Echographies des Fernsehens*, Wien 2006, S. 161–180).

Die bildliche *distinctio* kann daher keine dem Ort und der Zeit entbundene sein; ihre Bedeutung gewinnt sie vielmehr aus ihrer irreduziblen Okkasionalität. Von jenem *punctum saliens*, vom «springenden Punkt», an dem der Blick tropisch umschlägt, jenseits einer Blickbeziehung zu sprechen, verliert jeden Sinn. Distinktion ist dann niemals eine nur immanente, schon etymologisch verweist sie auf den Einschnitt, den sie im Wahrnehmungsverlauf vornimmt, auf ein *dia-stizein*, ein Ein- und Durchstechen der Bildsingularität im jeweiligen Bildbewusstsein. Bilder unterscheiden *sich* also stets, sie unterscheiden sich jedoch immer auch *für jemanden*. Der genuine Stil des Bildes, sein jeweiliger Ausdrucksduktus und seine charakteristischen Züge bleiben auf keine *characteristica imaginalis* beschränkt, zu physiognomischen Zügen werden sie erst, weil sie einen Blick auf sich ziehen und ihnen mithin eine eigentümliche Zugkraft innewohnt, die einen Wahrnehmenden an das Objekt bindet. Von Bildstilen zu sprechen müsste dann auch immer heißen, vom ikonischen *stylum* zu reden, von jenem Stilet, das ins Auge sticht und die Aufmerksamkeit anstachelt.³⁹ Nicht nur die im Tiefdruck hergestellten Werke: alle Bilder sind insofern *Stiche*, als sie dazu anspornen, dass der Betrachter ihnen Zeit schenkt.

Die bildliche *Distinktion* verweist schliesslich auch noch auf eine dritte und letzte Dimension: *Stizein* leitet sich von der Wurzel **stig* bzw. «stechen» ab und findet sich noch im *Stigma* wieder. Es ist jenes *Stigma*, jene visuelle Typik, die sich in die Bildkörper eingeschrieben hat, die in ihrem Exponiertsein die Bilder im Barthes'schen Sinne zum *punctum* werden lässt. Wenn Bilder besonders hervorstechen, können sie — rein rechnerisch — «punkten». Einige Bilder brennen sich ins Gedächtnis und hallen noch weit später nach, als Halluzinationen, traumatische Bilder oder Irrlichter. Die Affektion der Materie, die Einkerbungen, Einschreibungen und Markierungen im Bildträger, die einiges hervortreten lassen, weil sie

anderes exkludieren, wirkt in der Affektion des Betrachters nach, der durch das Gesehene ebenso stigmatisiert werden kann wie das Sichtbare noch Spuren der Fremdeinwirkung aufweist. Einige Bilder, die man hier vielleicht vorläufig als extreme Bilder charakterisieren könnte, sind dann buchstäblich «nicht anzusehen» — der Blick hält ihnen nicht stand, ohne umzukippen. *Extreme Bilder* verschlagen dann gleichsam den Blick.

«Diese Bilder sind unerträglich» — ein solches Urteil hat mit einem ästhetischen nur noch wenig gemein und auch dessen Verallgemeinerbarkeit bleibt ungewiss. Dennoch lassen nicht wenige Bilder die kontemplative Distanz kollabieren und überwältigen den Betrachter. Auch ihnen muss die bildkritische Bestimmungsarbeit gelten. Geradezu exemplarisch können sie den Sachverhalt vor Augen führen, dass Bildlichkeit immer nur im Zwischenraum zwischen Sichtbarkeitsstiftung und Blickschenkung besteht, kurzum: dass Bildforschung Korrelationsforschung ist.

Bildqualitäten liegen jenseits der «Alternative des Für-Sich und des An-Sich»,⁴⁰ eines vor der Welt stehenden, unbeteiligten *kosmotheoros* und einer «als etwas fertig Gegebenes» aufgefassten «Welt an sich»;⁴¹ sie sind nur *im Vollzug* einsehbar.

Eine *Bildkritik* wird dann zur *Bilddiakritik*, wenn sie nicht nur durch die medialen Konstitutionsmomente des Bildlichen hindurchgeht, sondern sämtliche bildpraktischen Vollzüge miteinbezieht. Die Möglichkeit eines Bildurteils ist damit noch nicht kategorial verschlossen, jedes axiologische Urteil lässt sich dann gleichwohl nur auf dem Boden eines relationalen Urteilskomplexes aufstellen. Um Heideggers Beispiel zu bemühen: Das Urteil «Der Hammer ist schwer» bedeutet im besorgenden Umgang kein Urteil darüber, dass dem Hammer die Eigenschaft der physischen Schwere zukommt, vielmehr liegt darunter die Aussage «Der Hammer ist zu schwer», eine Aussage also, die ob ihrer Okkasionalität in die formale Logik gerade keinen Eingang finden kann.⁴² Eine bildkritische Tätigkeit, die damit beginnt, relationalen Gefügen wie rechts-links / oben-unten einen konstitutiven Sinn zuzubilligen, die Emergenzprozesse in der Erfahrung beschreibt und das Apparative an die apparativen Bedingungen zurückbindet, leistet indirekt dann auch einen Beitrag zu der genetischen Rückfrage über die Voraussetzung derjenigen Urteile, die als Allsätze das Feld des Tatsächlichen auf das allzeit Gültige verpflichtet und damit das Denken von seiner zeitlichen Bedingtheit enthoben haben.

Man mag sich an das Verständnis Michel Foucaults von Kritik erinnern:

«Ich kann nicht umhin, an eine Kritik zu denken, die nicht versuchte zu richten, sondern die einem Werk, einem Buch, einem Satz, einer Idee zur Wirklichkeit verhilft; sie würde Fackeln anzünden, das Gras wachsen sehen, dem Winde zuhören und den Schaum im Fluge auffangen und wirbeln lassen. Sie häuft nicht Urteil auf Urteil, sondern sie sammelt möglichst viele Existenzzeichen, sie würde sie herbeirufen, sie aus ihrem Schlaf rütteln [...]. Die Kritik durch Richtspruch langweilt mich».⁴³ ●

39 – Zu der schwindelerregenden Mehrdeutigkeit des *stylums* vgl. Jacques Derrida, *Éperons: Les styles de Nietzsche*, Paris 1978 (dt. «Sporen. Die Stile Nietzsches», in: W. Hamacher (Hg.), *Nietzsche aus Frankreich*, Frankfurt a. M. 1986, S. 131–168).

40 – Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945, S. 247 (dt. *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966/1974, S. 251).

41 – Ebd., S. 240 (dt. S. 244).

42 – Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1927, §33, S. 154.

43 – Michel Foucault, «Der maskierte Philosoph», in: ders.: *Von der Freundschaft*, S. 9–24, Berlin 1984, S. 14.

Sichtbarkeit der Theorie

Zur visuellen Kritik als «Hermeneutik der Differenz»

«Über Malerei zu reden ist ja nicht nur sehr schwierig, sondern vielleicht sogar sinnlos, weil man immer nur das in Worte fassen kann, was in Worte zu fassen geht, was mit der Sprache möglich ist. Und damit hat ja Malerei eigentlich nichts zu tun. Da gehört vielleicht auch diese stereotype Frage dazu: Was haben sie sich dabei gedacht? Man kann sich nichts dabei denken, denn Malen ist ja eine andere Form des Denkens.

Im Übrigen interessiert mich, und das betrifft das Malen, das Was und Wie, überhaupt nur das, was ich nicht kapiere. Und so geht mir das auch mit jedem Bild. Ich finde die Bilder schlecht, die ich begreifen kann.»

Gerhard Richter¹

Philipp
Stoellger

103

Sichtbarkeit
der
Theorie

1 – Archivmaterial SWF FILM 1965
(www.hoehnepresse-media.de
9.2.2012, 10.00). Vgl. http://www.daserste.de/ttt/beitrag_dyn-uid,bvi54ht0hvh9qgc-cm.asp
(9.2.2012, 10.00).

Was war die Frage – wenn ästhetische Theorie die Antwort wäre?

Die Frage ist schlicht: Was heisst es für den Sinn und die Sinnlichkeit von *Theorie*, wenn sie es mit ästhetischen Phänomenen zu tun bekommt? Die Antwort ist ebenso schlicht: Sie bleibt nicht, was sie ist, war oder gerne wäre: so rein und rational, wie es das theoretische Reinheitsgebot gelegentlich noch vorschreibt.

Ästhetische Theorie operiert auf den Grenzen der unreinen Vernunft. Diese Unreinheit mag manchen als der Theorie unwürdig erscheinen, zumal wenn sie auf Propositionen und logische Schlüsse reduziert wird, oder wenn sie dem dualen System von <Anschauung und Begriff> folgen soll. Aber die als ästhetisch qualifizierten Phänomene nehmen Theorie in einer Weise in Anspruch, dass sie über solche Grenzen hinaus gefordert wird, grenzüberschreitend und nicht immer ohne Gefahr des Überschwangs.

Dabei ist aber a limine zweierlei unklar: was denn Phänomene als <ästhetisch> qualifiziert. Wird ihnen das zugeschrieben von Seiten der Theorie? Ist es ihnen zu eigen, wie dem <intrinsischen> Bildakt? Gilt das aus Tradition, Konvention oder aktueller Kommunikation, und sei sie kommerziell? Wollte man ein Set von Kriterien vorab zur Verfügung haben, um sich in der phänomenalen Welt eindeutig zu orientieren und entscheiden zu können: <Ist das Kunst oder kann das weg?>. Wollte man also eine Differenz von Ästhetischem und Anästhetischem oder Müll, hätte man das Problem noch nicht im Blick: eine Offenheit, Fraglichkeit und Unentschiedenheit. Ob das weg kann oder als Kunst angesehen werden kann (und womöglich aufbewahrt für alle Zeit), ist nur im Rückblick entscheidbar, in Antwort auf das Phänomen.

Insofern ist die Qualifikation als <ästhetisch> in phänomenologisch präzisen Sinn <responsorisch>: eine Weise der Antwort auf den Anspruch des Phänomens. Eine elaborierte Spätform solcher Antwort ist auch die Theorie, mit der die Phänomene daher stets Hase und Igel spielen – auch wenn die Theorie die Rolle gern vertauschen würde. Nichts liegt näher, als den Zustand der <Dinge> beherrschen zu wollen, um Ordnung zu schaffen im Gewusel der Phänomene. Und wenn es erst ästhetisch wird, die Dinge derart ermächtigt sind, dass sie mit dem Anspruch auftreten <Kunst> sein zu wollen, wird es um so dringender und drängender. Die Welt ist voller Dinge, und es ist wirklich nötig, dass man sie ordnet ... Soll doch ästhetische Theorie nicht selten gerade dazu dienen, solche Dinge zu identifizieren, die unter Kunstverdacht stehen, und am besten sie auch gleich zu sortieren und nach Kriterien zu bewerten. Machtphantasien haben ihren Sitz im Leben nicht zuletzt am Ort der Theorie.

Das ist ja auch verständlich, und man hätte nie den Orientierungsbedarf erlitten, zumal angesichts von Kunstdingen, wenn man diese Phantasie nicht nachvollziehen könnte. Ist es doch beunruhigend, wenn nicht sogar unheimlich, wenn Dinge den Aufstand proben, etwa wenn sie sich nicht finden lassen.

Daher ist es auch so beruhigend, Ordnung zu schaffen und die Welt der Dinge damit zu beherrschen. Es ist beruhigend – und solcher Beruhigung dient Theorie – mit der Nebenwirkung, allzu beruhigend und menschlich zu werden. Man hätte nie die nachhaltige Vergeblichkeit der Theorie erlitten, solches Leid zu lindern oder endlich davon zu erlösen, wenn man dieser Phantasie auf Dauer nachhinge. Aber über die Impotenz der Theorie zu lamentieren angesichts der Potenz der Dinge, der Kunstdinge zumal, ist abwegig. Die Verhältnisse vom theoretischen Standpunkt aus zu invertieren allerdings ebenso. Denn damit würde man den <Schiffbruch des Zuschauers> erleiden. Die gesicherte Position des Theoretikers ist spätestens seit Thales Grund zum Gelächter, wenn man in den Brunnen fällt (und sei es nur, um von dort aus die Sterne zu beobachten).

Theorie und ihr Standort war wie am Beispiel Thales deutlich, von ihren Phänomenen bestimmt. Ebenso ergeht es der Theorie, wenn sie es mit Ästhetica zu tun bekommt: Sie wird von ihnen infiziert, oder bekömmlicher: affiziert. Denn entwickelte die Theorie nicht Sinn für diese besonderen Phänomene, wäre sie gar nicht auf selbige aufmerksam geworden. Daher ist ästhetische Theorie <erfahrungsgeleitet>, oder mehr noch: von solchen Widerfahrungen provoziert, die das Prädikat <ästhetisch> ins Spiel der Theorie bringen. Solche Widerfahrungen ereignen sich an den <Bruchlinien> der Erfahrung, um mit Bernhard Waldenfels zu sprechen. Es sind Erfahrungen, die die lebensweltliche Normalstimmigkeit des Handelns und Denkens stören, hätte Husserl gesagt. Was als <Störung> sich bemerkbar macht und aus der Reihe des Gewohnten fällt, provoziert normalerweise Entstörung und Normalisierung, etwa Integration ins Bekannte, schon Gesehene, Übliche, auf dass danach wieder <alles in Ordnung> sei. So sprach die Theorie, es werde Ordnung. Und es ward Ordnung.

Ästhetisch zu qualifizieren wäre dann das, was sich dieser Einordnung widersetzt – daher die schräge Alternative: Kunst oder Müll. Weniger witzig heisst das <desoeuvrement> oder <inoperativeness>: Kunst könnte sein, was <out of order> ist, unbrauchbar gemacht, aber nicht nur defekt, sondern Artefakt mit Effekt. Es ist darin dem Müll ähnlich, als es sich nicht mehr in der Ordnung des üblichen Gebrauchs befindet. Nur ist der Eingriff, der es unbrauchbar machte, kein Versehen sondern gewollt und gezielt, heisst es. Damit würde die Intentionalität oder das Aussein auf Kunstsein zum Ursprung stilisiert – und die Versehen und Kontingenzen dabei unterbelichtet. Und dennoch, an dem Unterschied von Kunst und Müll hält man solange fest, als man das <objet desoeuvré> für sehenswert und der Aufbewahrung und Präsentation wert erachtet. Bei Gebrauchskunst, im Grenzwert Verbrauchskunst, wird die Schwelle merklich: Ab wann ist ein Kunstobjekt im Kultkontext <verbraucht> und darf in Frieden ruhen?

Sich der Einordnung und Normalisierung widersetzen, das ist leider unzureichend für die Frage nach dem Woher und Wozu ästhetischer Theorie. Denn zum Beispiel auch Gewalt oder Kontingenzen widersetzen sich der Einordnung, Schocks und Traumata ebenso. Daher muss <mehr> hinzukommen oder etwas anderes. Nicht ohne Grund hiess es <je ne sais quoi>. Vielleicht kommt man dem näher, wenn man sagt, es gehe um Phänomene, die solchen Widerstand leisten, dass man von ihnen nicht lassen kann und mag. Das wäre ein Indikator für Attraktion und Affektion durchaus *lustvoller* Art. Nur wäre auch das unterbestimmt. Könnte so doch manches Wesen unter Kunstverdacht geraten, das nicht an die Wand gehängt werden will. Und es könnte Unterhaltung ebenso benennen wie anästhetische Passionen und Süchte. Sind es dann solche Phänomene, die ein <freies Spiel der Einbildungskraft> freisetzen? Das könnten auch technische Probleme oder soziale sein, in denen Sinn und Geschmack gefordert sind. Mir scheint das Ästhetische im Spiel zu sein, wenn es um Sinn und Geschmack für die Endlichkeit und Sinnlichkeit geht, und zwar auf solch eine Weise, die nicht auf Gebrauch oder Verbrauch aus ist, sondern auf unendliche Variation. Nur bleibt auch das unzureichend. Don Giovanni würde sich darin wiederfinden – und damit zeigen, das die Bestimmung nicht ausreicht. Noch etwas genereller könnte man sagen, ästhetische Ereignisse sind *Pathosereignisse*², will sagen: sie gehen nicht primär auf Ethos und Logos, sondern auf das Fühlen des Menschen, ohne dass Logos und Ethos dabei <draussen bleiben> würden. Es ist, was uns *trifft* und deswegen auf nicht triviale Weise *betrifft*. Näher bestimmt, gehen diese Phänomene aufs Auge oder auf *alle* leiblichen Sinne. Es sind sinnliche Ereignisse, die Sinn provozieren. Das heisst, sie bringen ihn nicht schon mit (wie belehrende Bilder) oder evozieren nur schon bekannten Sinne (wie im Wiedererkennen), sondern in ihnen entsteht ein Sinn dieser Sinnlichkeit, der zuvor gar nicht absehbar war. So zu sprechen grenzt allerdings an religiöse Erfahrung, nolens volens. Lässt man dieses Problem der Abgrenzung von ästhetischer und theologischer Theorie für den Augenblick beiseite, ist ästhetische Theorie eine Theorie angesichts bestimmten Sinnlichkeiten und provoziert von diesen. Sie ist Explikation bestimmter Wahrnehmungsergebnisse (oder -erlebnisse, wenn das nicht problematisch klingen würde). Wenn man die *Zeitlichkeit* solcher Ereignisse noch tentativ bestimmen wollte,länge es nahe zu sagen, sie seien von bestimmter Gegenwärtigkeit und Aktualität: es sei die Gegenwart, die darin besonders gegenwärtig werde, sich auf anders modalisierte Weise treffe. Nur scheint mir damit der Sinn und Geschmack fürs Unmögliche der ästhetischen Ereignisse unterbestimmt. Die Gegenwärtigkeit wäre das Wirkliche, vielleicht mit einem Sinn fürs Mögliche. Aber die ästhetische Lizenz ist (der technischen verwandt) frei fürs Unmögliche, bisher Undenkbare, Ungesehene, Unwahrnehmbare. Darin ist sie eine Horizontüberschreitung des gegenwärtig Wirklichen und Möglichen. *Das* könnte der Sinn fürs Zukünftige sein, auch für das Zufallende, Widerfahrende.³

Ästhetische Theorie ist a limine oder ab ovo *selber* ästhetisch verfasst, ihrer Wahrnehmbarkeit wegen und um der Phänomene willen, mit denen sie es zu tun bekommt. Es ist nicht eine Theorie (in generellem oder vorgefasstem Sinn), die im Besonderen mit ästhetisch genannten Phänomenen zu tun hat, sondern der Sinn von Theorie bestimmt sich von diesen Phänomenen her (was allerdings höchst unterschiedlich angelegt werden kann). Die Frage der <von Kriterien geleiteten> Sortierung der Ästhetica und Anästhetica ist dann bemerkenswert verspätet. Anfänglich hat man es mit einer Indifferenz zu tun, in der diese Separation noch nicht präsent ist, sondern erst allmählich entsteht. Und wenn denn unterschieden wird, geschieht das basal *in der Wahrnehmung*, im so oder so Sehen. Dass in der Wahrnehmung ein Unterschied <gemacht> wird, ist allerdings eine seltsame façon de parler. Sie imputiert der Wahrnehmung einen kleinen Agenten, der in ihr tätig ist, als hätte man einen Regisseur im Kopf oder einen Beleuchter im Augapfel. Diese Verlegenheit zeigt, dass unklar ist, wie die vermeintlich konfuse Wahrnehmung selbst schon Unterschiede <macht>. Hier auf das Ding <selbst> zu verweisen, oder auf das Bild, das hier unterscheidend am Werk sei, ist eine prekäre Übertragung. Denn dann wird der Agent nicht dem Kopf oder Auge imputiert, sondern dem Objekt. Es ist eine Retrojektion, in der die selbstgemachten Unterscheidungen übertragen werden. Das ist bei kulturellen Phänomenen zwar möglich. Sind sie doch gesetzt, gestaltet und so oder so bestimmt. Aber dennoch werden Unterscheidungen selbst gemacht. Die Verantwortung dafür ist keinem anderen zu übertragen.

Auf die ästhetische Dimension von Theorie hinzuweisen – gerät stante pede unter Verdacht, sie gefällig, anmutig oder hübsch und populär zu machen. Es regt sich der <Designverdacht>, der ja angesichts von Theorie- und Antragsdesign nicht immer abwegig scheint. Nur unterschritte das ebenso den Sinn von <Ästhetik> wie die unausweichliche Aufgabe, vor der jede Theorie steht. Grosstheoretiker wie Kant, Luhmann oder Habermas haben sich dem in der Regel virtuos entzogen: die Lesbarkeit der Theorie wird marginal, wenn nicht minimal.

<Theorie> gilt in der Regel als rein vernünftige Angelegenheit. Sie besteht aus Begriffen, Propositionen und nach Kombinationsregeln aus Schlüssen. Es ist eine wissenschaftliche Angelegenheit mit bestimmten Zwecken. Wie man die bestimmt, ist nicht selber nur eine rein wissenschaftstheoretische

Frage, sondern ebenso wissenschaftssoziologisch und -politisch. Mit einer Hermeneutik des Verdachts wird es stets um Macht gehen, selten zu unrecht. Nur wäre das zu eng, wenn es immer nur um <die Eine> ginge.

2 – Gemeint ist sc. nicht das Pathetische, sondern das Pathische – was die Affekte trifft. Vgl. Bernhard Waldenfels, *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomentechnik*, Frankfurt a. M. 2002; Philipp Stoellger, *Passivität aus Passion. Zur Problemgeschichte einer Categoria non grata*, Tübingen 2010.

3 – Selbstredend sind diese vagen Andeutungen <à suivre> und nur eine Geste des Zeigens in die Richtung, in der weiter zu diskutieren wäre.

Phänomenologisch gesprochen kann man sagen: Theorie schafft Ordnung und ermöglicht damit Orientierung im Denken und Handeln (im Fühlen merklich seltener). So hilfreich das ist, wenn es gelingt, ist damit etwas vorentschieden: Theorie bestimmt dann den Horizont, in dem gesehen wird. Sie kontrastiert das Wichtige gegenüber dem Unwichtigen, Vordergrund und Hintergrund, Klein und Gross. Sie ist damit die entscheidende *Form der Gestaltung* des Feldes, an dem gearbeitet wird. Theorie macht sichtbar — und unsichtbar, wenn sie Bestimmtes fokussiert und in einer Ordnung loziert.

Der ästhetische Zug, der darin merklich wird, lässt sich gleichsam <bildtheoretisch> formulieren: Theorie *lässt sehen und macht sehen*. Das kann man für Bilder sagen, die etwas so oder so zeigen und sehen lassen und damit einen Betrachter so oder so sehen machen. Das gilt vermittelt aber ebenso für Theorien. Etwas gross dimensioniert formuliert: Theorien sind <weltbildhaltig>. Schlichter gesagt sind sie stets von *bestimmter* Aufmerksamkeit, die dieses gegenüber jenem kontrastieren und anderes ganz ausser Acht lassen. Und sie machen dabei nicht <nur> sehen, sondern *auch sagen und denken*. Denn sie geben ein Sprachspiel vor, in dem einiges unsagbar, wenn nicht unsäglich bleibt. Sie exkludieren, indem sie ordnen. Das ist nicht per se <schlecht>, sondern unvermeidlich. Es ist nur der Preis von Theorie, den zu unter-

schätzen, unkritisch wäre. Sie gibt damit den Gestaltungsspielraum des Sehens, Denkens und Sagens vor und auch des Handelns, sofern sie das impliziert. Damit bekommt die Theorie eine regulative Position: sie ermöglicht und verunmöglicht. Dass die Grenzen und Schwellen dabei nicht einfach Datum oder Faktum sind, versteht sich längst von selbst. Dass in der Bestimmung derselben allerdings eine fundamentale Form von Gestaltung liegt, dass Theorien daher nicht nur weltbildhaltig, sondern nicht selten geradezu missionarisch die Verbreitung dessen betreiben, ist auch klar. Hermeneutik wie Ideologiekritik haben das zur Genüge ausgebreitet. Man kann diese Dimension Theoriepolitik nennen — und damit auch die Präntention der Weltgestaltung benennen, die in Theoriearbeit mitgesetzt ist. Das kann gewollt sein und dann leicht <gewollt> wirken, als könnte eine Theorie die Welt verändern. Dieser demiurgische Gestus ist indes nur die gewollte Aussenseite des latent unvermeidlichen Moments von Zu- und Eingriff, eben von Theorie *als* Gestaltung.

Das Ambivalente daran ist, dass entweder diese Gestaltungsdimension unterschritten oder übertrieben wird: entweder <reine> Theorie oder die Gestik des Willens zur Macht (sei es imperial oder revolutionär). Und von beiden Problemen ist die Aufgabe der Selbstgestaltung von Theorie deutlich zu unterscheiden.

Theorie unter Literaturverdacht

Der Sinn und Geschmack von Theorie qualifiziert sie selbst als <ästhetisch>. Würde man das unterschreiten und einen allgemeinen Theoriebegriff unterstellen, operierte man <anästhetisch>: die Eigenarten der zu reflektierenden Phänomene und den Umgangsformen mit ihnen bis in die Methodik hinein — würde das thematisch betäuben zugunsten der Selbsterhaltung des generellen Theoriebegriffs. Wenn hingegen Theorie erst wird, was sie gewesen sein wird, angesichts dessen, womit sie es zu tun bekommt — ist sie zu gestaltende Antwort auf ihr Woher und Worumwillen.

Theorie als ästhetische ist nicht vom Literaturverdacht freizusprechen oder freizuhalten, selbst wenn man meint, die vermeintlich entscheidende Differenz von Theorie zu Literatur bestehe im rational wohlbegründeten Geltungsanspruch. Diese Differenz wird mit einer Indifferenz des Autors und der Stimme des theoretischen Textes <begründet> — als wäre der Text die Stimme des Autors. Das ist Selbsttäuschung.

Wenn die Literatur ihre Freiheit des Möglichen und ihre Lizenz zum Unmöglichen und Phantastischen sich nimmt und gibt mit der dunklen Differenz des <empirischen Autors> zur Stimme des Textes (heisse sie impliziter Autor oder Erzähler), dann ist diese Differenz auch jedem Leser mitgegeben. Denn der Leser eines guten Krimis, von Fred Vargas etwa, wird auch nicht nur identisch sein mit der Person des Lesers als <ganzer>, zumal über die Lebenszeit hin-

weg. Solche Nichtidentität der Person ist auch für jeden Schreiber zu unterstellen. Dann ist es eine Täuschung zu meinen, ein Theoretiker sei mit seiner Theorie identisch oder gar mit dem theoretischen Text, den er in die Welt setzt. Zwar wird ein wissenschaftlicher Text anders behandelt als ein literarischer. Zum Beispiel kann der <Urheber> haftbar gemacht werden, wenn er geklaut hat, zumindest wenn er so dumm war, das wörtlich zu nehmen. Er kann auch exkommuniziert werden aus der <community>, wenn er gar zu wilde Thesen verbreitet. Aber diese juristischen Zurechnungen treffen nicht die epistemische oder wissenschaftstheoretische Frage, ob die Stimme des Theoretikers mit der <seines> Textes identisch sei. Sich eine Theorie über die Person des Theoretikers zu erschliessen, lässt einen zu Recht ratlos zurück. Man stolpert theoretische Hintertreppen hinunter und findet sich im Dunkel der vergeblichen Schlüsse von Person auf Werk. Vergeblich, denn zwischen den beiden gehört bekanntlich unterschieden.

Zum anderen ist die Sichtbarkeit der Theorie unhintergebar — ihre Lesbarkeit, Wahrnehmbarkeit bis zu <Oberflächenphänomenen> und wissenschaftspolitisch gewünschten <Sichtbarkeiten> (die Vermarktbarkeiten sind). Damit ist Theorie nolens volens eine Gestaltungsaufgabe. Ergo: Theorie ist intrinsisch ästhetisch verfasst — und gelegentlich auch so qualifiziert.

Die <Abspaltung> des Literarischen von der Theorie und die Leugnung der ästhetischen Dimension kann man als Regulativ verstehen, Theorie nicht auf ein Designobjekt zu reduzieren und im Gegenzug das theoretische Reinheitsgebot zur Geltung zu bringen. Aber selbst noch so rein gebraut, wird sie von Theorietrinkern genossen, und sei es mit Kopfschmerzen in der Folge.

Blumenberg allerdings war hier anderer Ansicht, seltsamerweise:

«Theorie ist etwas, was man nicht sieht. Zwar besteht theoretisches Verhalten aus Handlungen, die unter intentionalen Regeln stehen und zu Komplexen von Aussagen in regulierten Zusammenhängen führen, aber diese Handlungen sind nur mit ihrer Aussenseite als ›Verrichtungen‹ sichtbar. Einem in ihre Intentionalität nicht Eingeweihten, sie vielleicht nicht einmal ihrem Typus nach als ›Theorie‹ Vermutenden, müssen sie rätselhaft bleiben, können sie anstößig oder sogar lachhaft erscheinen.»⁴

– Allerdings, so fremd ist dies der Sichtbarkeit von Theorie nicht. Gilt sie Blumenberg doch lediglich für die Aussenstehenden als unsichtbar. Wer ›drin‹ ist, sieht schon dies oder jenes. Wer Augen hat zu sehen ... Das jedoch den ›Eingeweihten‹ vorzubehalten, würde Theorie wie ästhetische Ereignisse den Mysterienkulten bedenklich nahe kommen lassen. Auch wenn das beunruhigender Weise nicht selten plausibel scheint, sollten doch beide ›ins Offene‹ gehen: Sich öffnen, ungesehene Horizonte eröffnen und sich darin exponieren (mit einigem Risiko).

Theorie ist etwas, was man nicht *liest*, könnte man Blumenberg aufnehmend sagen. Sie ist in der Regel unlesbar, sondern wird erarbeitet, durchdacht, auf dass ihre Sichtbarkeit möglichst schnell verschwindet im Unsichtbaren des Denkens. So geistert sie ›zwischen den Ohren‹ umher, manchmal auch zwischen den Köpfen, wie ein Gespenst, das sich nur im Vorübergehen gelegentlich zeigt, und das meist nicht auf besonders reizvolle Weise.

Wenn Odo Marquard anlässlich der Verleihung des Sigmund-Freud-Preises für Sprache und Dichtung an Blumenberg in seiner Laudatio entsprechend lobend von ›seinen als gelehrte Wälzer getarnten Problemkrisen‹⁵ spricht und zu seiner wie zu aller philosophischen Prosa meint ›jede ist mythenpflichtig, jede metaphernpflichtig‹⁶, kann man fragen, ob in diesem Lob nicht ein entscheidendes Problem auf die Bühne gehoben ist, das Problem, das dieses Lob selber darstellt. Mit einem ähnlichen Willen zum Lob äusserte sich in der Literaturbeilage der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* ein rezensierender Leser zu Blumenbergs ›Sorge‹ und seinem Oeuvre im allgemeinen: ›Wir werden künftig, wenn wir von den führenden Schriftstellern des Landes reden, auch den Namen Blumenberg erwähnen müssen ...‹.⁷

Habermas nahm das Literatenlob zum Ausgangspunkt seiner Frage nach ›Philosophie und Wissenschaft als Literatur?‹⁸ und zeigte an Heidegger, de Saussure, Lévi-Strauss, Foucault und Derrida: ›Alle Versuche, den grundbegrifflichen Bann des subjektzentrierten Denkens der Bewusstseinsphilosophie zu brechen, machen sich den Übergang zum Paradigma der Sprache zunutze‹⁹, wovon die Paradigmen der Metaphorologie und der Unbegrifflichkeit nur ein zugespitzter Fall wären. ›Alle Geltungsansprüche werden diskursimmanent‹¹⁰, was er exemplarisch an Italo Calvino zeigt, der sich basal frage,

«ob ein Text nicht in der Weise reflexiv sein kann, daß er auch noch das Realitätsgefälle zwischen sich, als einem Corpus von Zeichen, und den empirischen Umständen seiner Umgebung überbrücken, alles Reale gleichsam in sich aufsaugen kann. Dadurch würde er sich zu einer nicht-hintergehbaren Totalität erweitern».¹¹

Habermas seinerseits versuchte zur Rettung der Eigenart von Philosophie gegenüber der Unterwanderung durch die Literatur die *Geltungsansprüche* wissenschaftlicher Texte im Allgemeinen und im Besonderen der philosophischen geltend zu machen. Der Leser werde durch sie zur Kritik aufgefordert, die ›sich nicht, wie die ästhetische, auf den Text und die von diesem vollzogene Operation der Welterschließung, sondern auf das *im* Text über etwas in der Welt Gesagte‹ beziehe.¹² Dieser wissenschaftlich unhintergehbare ›Zusammenhang von Bedeutung und Geltung‹¹³ gelte auch für ›Blumenbergs ›philosophische Erzählungen‹ und Reflexionen‹, die den genannten ›Gattungsunterschied nicht zum Verschwinden‹ bringen. ›Sie geben die Orientierung an Wahrheitsfragen nicht auf‹¹⁴, was sich daran exemplarisch zeige, dass Blumenberg in *Die Sorge geht über den Fluß*¹⁵ ungenannt Adorno kritisiere. Blumenberg gehe es um etwas, er will etwas bewirken und er habe konkrete Probleme, die seine Texte bearbeiten. Aber die binnenphilosophische Kritik, die sich bei Blumenberg findet, macht weder die Pointe seiner Philosophie aus, noch wird sie im üblichen Sinne wissenschaftlich vollzogen.

Habermas' Ehrenrettung Blumenbergs trifft nicht *den* Punkt – nicht den Punkt, den er wenige Zeilen vorher anvisiert: Bei Blumenberg ›besteht zwischen der literarischen Form und der philosophischen Überzeugung eine Entsprechung: wer die Einwurzelung der Theorie in der Lebenswelt kontextualistisch versteht, wird die Wahrheit in der Metaphorik der Erzählungen entdecken wollen‹.¹⁶ Wahrheit wie Geltungsansprüche und deren Plausibilität sind lebensweltlicher Herkunft. Es geht um die Erinnerung an die ehemalige Geltung vergangener Formen der lebensweltlichen Vernunft und darin um die regionale Begründung ihres gegenwärtigen Gebrauchs. Nur ist das *Wie dieser Wahrheit* mitnichten wissenschaftlich, wohlbegründet und ihr *Wozu* scheint vor allem praktischer Natur zu sein.¹⁷ Blumenbergs phänomenologische Wissenschafts- und Lebenswelttherapie

4 – Hans Blumenberg, *Das Lachen der Thrakerin. Eine Urgeschichte der Theorie*, Frankfurt a. M. 1987.

5 – Odo Marquard, *Laudatio auf Hans Blumenberg*, in: *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 1980*, S. 53–56, hier S. 55.

6 – Ebd., S. 56.

7 – Frank Schirrmacher, ›Das Lachen vor letzten Worten. Hans Blumenbergs ›Die Sorge geht über den Fluß‹‹, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 17.11.1987, zitiert nach Jürgen Habermas, ›Philosophie und Wissenschaft als Literatur?‹, in: ders., *Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze*, Frankfurt a. M. 1992, S. 242–263, hier S. 243.

8 – Jürgen Habermas, ›Philosophie und Wissenschaft als Literatur?‹, in: ders., *Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze*, Frankfurt a. M. 1992, S. 242–263, hier S. 242.

9 – Ebd., S. 245.

10 – Ebd., S. 246.

11 – Ebd., S. 248.

12 – Ebd., S. 262.

13 – Ebd., S. 261.

14 – Ebd., S. 263.

15 – Hans Blumenberg, *Die Sorge geht über den Fluß*, Frankfurt a. M. 1987, S. 75.

16 – Ebd., S. 262f.

bringt den Gattungsunterschied zwischen Philosophie und Literatur gelegentlich zum Verschwinden¹⁸, weil sie ihn einerseits problematisiert, andererseits unterläuft, wenn er sich literarischer Formen bedient, die sich auf andere Weise den wissenschaftlichen Methoden entziehen. Blumenberg sensibilisiert, gelegentlich ad infinitum; während Habermas anästhesiert, die Philosophie um den Sinn und Geschmack für solche Schwellenphänomene bringt. Da war Adorno merklich weiter. Diese Anästhetik ist deswegen um so erstaunlicher, als doch in den Übergängen, die Blumenberg demgegenüber riskierte, gerade der Sinn fürs Kommunikative gebildet wird — und Theorie so selber zur Form «kommunikativen Handelns» wird. Wer wollte das versäumen?

Theorie als Technik der Kritik

Theorie ist, jenseits der Ökonomien und Politiken, *Technik*, in vorbildlicher Weise natürlich die analytische Philosophie mit ihren nicht weniger anästhetischen Folgen. Nur wäre ein verkürztes oder polemisches Technikverständnis hier fehl am Platz. Denn es geht mit Technik — wie am Ort der Theorie mit Rhetorik — keineswegs nur um strategisches Handeln, sondern um die Gestaltung der Medialität von Theorie.

Technik ist als Kunst des Möglichen die Grundform humaner Selbsterhaltung, und in ihren kultivierten Formen ebenso der Fremderhaltung. Restauratoren wissen das nur zu gut. Wer sein Leben dem Antiaging der Kunst widmet, der technischen Sorge um den Anderen namens «Kunstwerk», der wird keine Technik scheuen, von der er sich sicher sein kann, dass sie dem «Ding» zu überleben verhilft. Technik als Selbst- und Fremderhaltung — das gilt auch für Theorien, mit Hilfe derer der Mensch diagnostiziert und prognostiziert, manchmal auch therapiert. Es sind Formen der cura, der Sorge, nicht nur um sich selbst. Denn *Selbstsorge* wäre wie einer Ästhetik der Existenz nur zu leicht zu sehr an «meinem» Selbst gelegen (was immer dieses «mein» denn sein mag). Die existenzphilosophische Tradition Kierkegaards, sei sie bei Heidegger präsent oder bei seinem machtbewussten Nachfolger Foucault, sorgt sich um ein Selbst, das bei Kierkegaard «der Einzelne» hiess.

Technik am Ort der Theorie ist nicht nur apparativ zu verstehen, auch nicht nur strategisch, sondern cura *um* die Form der Theorie. Rhetorik wäre das im Sinne von Renaissance, wie sie Blumenberg repräsentiert. Dass Denken Sprachdenken sei, ist seit Rosenzweig zur Denkgewohnheit geworden. Dass Theorie damit Sprachphilosophie sein muss, ist nicht erst seit der linguistischen Wende bekannt. Dass aber ästhetische Theorie daher auch rhetorisch gestaltet ist, so oder so, ist demgegenüber eher latent geblieben. Nur wird Theorie aus Worten fabriziert. Sie ist rhetorisches Artefakt, wie Nietzsche überdeutlich zeigte. Dass sie darum vor allem Willen zu Macht sei, wäre verkürzt. Sie ist vielmehr Wille zur Wahrnehmung und deren Intensivierung. Wie anhand von Blumenberg deutlich: Sensibilisierung des Sinns und Geschmacks für die Phänomene. Wer hier «mehr» als Technik will, könnte sagen, es geht um die Sichtbarkeit der Theorie als deren Lesbarkeit. Darin geht es schon um mehr als

Lesbarkeit, eben um Sichtbarkeit, und mehr noch um Wahrnehmbarkeit derselben. Sorge um die Wahrnehmung und die Wahrnehmbarkeit — ist eine seltsam sinnlich anmutende Regel für die Aufmerksamkeit für das, was Theorie in der Regel als Latenz schützt.

Ästhetische Theorie ist — was immer sie sein mag — «natürlich» *kritische* Theorie. Das ist nicht auf die Frankfurter Tradition allein zu reservieren, sondern mit der Zeit längst ein gängiger Topos geworden. Damit ist eine systematische These vertreten, die zunächst schlicht darin begründet ist, dass eine Theorie nicht «rein beschreibend» vorgehen kann (als gäbe es «reine Deskription»), sondern sie ordnet, systematisiert, argumentiert. Damit unterscheidet sie und operiert kritisch, besser volens als nolens. Denn wer dies zu vermeiden suche, in vermeintlich «rein historischer» Distanz oder in angeblich «evidenter» Objektivität oder szientifischer Neutralität, der hätte die Perspektivität des eigenen Urteils unterschlagen und sie nicht ihrerseits der Kritik exponiert. Dabei bliebe auch auf der Strecke, dass Kritik eine Form der Gestaltung ist und erfordert, eine «Darstellung»¹⁹, wie es Schleiermachers Kulturtheorie genannt hat, in der im Sagen auch gezeigt wird und sich einiges zeigt von der Art zu sehen, zu sagen und zu denken.

Daher müssen die Formen der Kritik und die Arten der Gestaltung von Theorie thematisch werden. Denn *wie* operiert wird und diese Operationen gestaltet werden, ist von Belang. Daher ist eine Theorie nicht allein kritisch, sondern *als Theorie* unhintergebar ästhetisch qualifiziert. Das mag man für eine Äusserlichkeit halten — und sich darin irren. Denn es geht um den Sinn und Geschmack von Theorie. Theorie kann nicht unsichtbar sein und bleiben — auch wenn die von Evaluatoren geforderte «Sichtbarkeit» nur eine ganz bestimmte, recht beschränkte Vorstellung davon zu haben scheint. Kultur der Kritik — heisst «Ästhetik der Kritik», sofern es darin um die ästhetischen Qualitäten einer ästhetischen Theorie geht.

17 – Hier ist das offensichtliche Problem um die Wahrheit des Mythos und auch das um die praktische Wissenschaft und Wahrheit ignoriert.

18 – Blumenbergs Nietzschegebrauch lässt das fraglich werden. Zumindest kann man nicht einfach wie Habermas behaupten: «Blumenbergs Hang zum Anekdotischen verrät ein anderes literarisches Vorbild, vielleicht Georg Simmel, jedenfalls nicht Nietzsche» (ebd., S. 262).

19 – Vgl. Petra Bahr, *Darstellung des Undarstellbaren. Religions-theoretische Studien zum Darstellungsbegriff bei A. G. Baumgarten und I. Kant*, Tübingen 2004.

Im Anfang ist das Bild

Nur, worum Willen ist Theorie da, zumal <ästhetische Theorie>?

Theoriearbeit geht vom Gesagten aus, um das Gedachte zu rekonstruieren, weiterzudenken und von daher ins Sagen überzugehen, dass wieder Gesagtes wird. Es ist ein Zirkel des Logos, in dem Fragen von Ethos (und Politik) methodisch ebenso ausgeklammert werden wie Dimensionen des Pathos, der Affektion, Leidenschaft und Widerfahrungen. Das ist methodisch nur zu verständlich, würden diese Fragen und Dimensionen doch den Logos stören. Nur weder vor noch nach einem Bild lässt sich diese methodische Restriktion lange durchhalten, ebensowenig wie angesichts <des Anderen>, der einen affiziert und verantwortlich werden lässt.

Insofern sind ästhetische Phänomene, Artefakte, die auf Wahrnehmung zielen, <auf die Augen gehen> und nicht *nur* auf die Augen, sondern den Leib berühren und nicht mehr aus dem Sinn gehen — Phänomene, die den Sinn von Theorie gründlich und nachhaltig verändern können. Theorie kann an diesen Phänomenen den Sinn von Sinnlichkeit entdecken — und den Sinn von <Sinn> anders begreifen. Dass Sinn ursprünglich und unausweichlich *sinnlicher* Sinn ist, trifft das Selbstverständnis von <Theorie> im Innersten. Denn Theorie, die ihrer ästhetischen Dimension gewahr wird, kann nicht mehr *reine* Vernunft bleiben. Ästhetische Theorie innerhalb der Grenzen der *unreinen* Vernunft, wäre daher die Wendung, die von vertrauten Reinheitsgeboten Abschied nimmt.

Ohne hier den theoretischen Forderungen nach wohlbegründeter Argumentation genügen zu können, sei vorgeschlagen: Um sagen zu können, was ich sehe. Um anders sehen und sagen zu können, was sich zeigt. Um sehen zu lassen und zu machen, als wollte sie nicht nur vor Augen malen, sondern die Augen öffnen, den Mund auch — um zu sagen, was sich zeigt, zeigen könnte und was nicht. Theorie ist nicht nur Diagnosticum, sondern vor allem Therapeuticum (wie Wittgenstein unvermeidlich unzureichend begründet meinte). Man sollte sie nicht gleich überlasten als <Schreibtischsoteriologie> und <Heilungswunder> von ihr erwarten; aber wenn sie um Willen der Phänomene da ist und unseres Umgangs mit ihnen, *hilft* sie dabei, wenn es gut geht. Sie lässt und macht sehen und sagen.

Wahrnehmen macht Unterschiede — in Antwort auf Emmanuel Alloa

Wer unterscheidet, sagt oder zeigt, wo es lang geht. Er lässt dies sehen und jenes sagen, anderes aber nicht. Fast könnte man sagen, wer unterscheidet, gebietet über den Ausnahmezustand vor einem Bild. Damit wäre der Interpret der Souverän. Das ist eine Ermächtigungsphantasie, die nur zu naheliegt, aber kaum weiterhilft (ausser dem, der an solchen Phantasien Lust gewinnt). Emmanuel Alloas Bilddiakritik formuliert seinen Widerstand gegen solche Vorstellungen: <Bilder *unterscheiden sich*> ist ein gegenläufiger Grundsatz. Nicht der Interpret agiert als Souverän — sondern die Bilder? Wie Levinas den Anderen zum Ursprung meiner Freiheit werden liess, so Alloa das Bild zum Ursprung der Unterscheidungen, auf denen das Denken zu antworten sucht, bis in die Elaborationen von <Theorien>. Bilddiakritik ist eine davon.

Diese Art der Bildkritik geht aus von den <visuellen Diakritika>, der dem Bild intrinsisch eigenen Struktur, die Alloa am Beispiel einer Farbwahrnehmung verdeutlicht (<dieses Rot>). <Das Visuelle besitzt mithin eine eigene Stimmigkeit> — was zu bestreiten zwar möglich wäre, aber nicht nötig. Zwar gibt es genug Beispiele, die keine <Stimmigkeit> inszenieren. Rothkos Farbkämpfe sind zwar als <stimmig> wahrnehmbar, aber wären damit wohl unterbestimmt. Dennoch sitzt die Pointe Alloas, die aus der Textthermeneuk bekannt ist: Bei Texten wie Bildern hat man es mit strukturierten Konstellationen zu tun, deren eigene Struktur für die Wahrnehmung und Interpretation massgebend ist (so das Regulativ). Entsprechend übernimmt Alloa Roman Ingardens (und daher Isers) Theorem der <Leerstellen> — die nun gerade *Unbestimmtheiten* benennen, im Unterschied zu der Stimmigkeit. Es geht erstens um, mit Blumenberg zu sprechen, *bestimmte* Unbestimmtheiten, die zweitens mit der bestimmten Unbestimmtheit des Wahrnehmenden interferieren. Die Konstellation *des Bildes selber* ist daher unvermeidlich eine, in der der Wahrnehmende bereits <drin> ist — ohne damit das Bild zur Wundertafel des Betrachters zu machen. Zum <Differentialdenken> Alloas, das man

einen Beitrag zur <Hermeneutik der Differenz> nennen kann, gehört daher das <Integraldenken>, in dem die *Konstellation* der Differenzen erst das Bildereignis zu fassen vermag. Die Komplexitätsreduktion auf die Selbstorganisation des Bildes ist zwar methodisch verständlich (wie bei Textthermeneutiken), aber auch eine (sc. bewusste) Abstraktion. Das Bild ohne Blick wäre — ein schwarzes Loch. Deswegen weist Alloa auf die Basalität der <Blickbeziehung> hin — in der erst ein Zusammenhang entsteht, der die Genese von Sinn ermöglicht.

Wenn Bilder par excellence <Singularitäten> sind, die mit anderen Singularitäten (Bildern wie Blicken) interferieren, wäre die Theorie dieser Konstellationen eine *characteristica singularum*. Nur die Leibnizidee einer *characteristica* (universalis, wie die mathesis universalis) ist hier fehlplaziert. Denn diese mathematische Übersicht ist sc. genau das, was Singuläres unmöglich macht (was in beide Richtungen lesbar ist).

In dieser Interferenz von Bild und Blick spielen beide miteinander Hase und Igel: das Bild ist immer schon da, der Blick aber auch. Deswegen stünde hier die ästhetische Theorie vor einem Paradox der Zeitlichkeit. Beide sind jeweils früher als der andere, jedes dem anderen gegenüber verspätet: doppelte Ungleichzeitigkeit, die man einen temporalen Chiasmus nennen kann. Es sei denn, die Zeit des Bildes ist doch immer noch ursprünglicher: Im Anfang war das Bild ...? Diese neuplatonisch klingende Variation des Johannesprologs hat einen antiplatonischen Zug. Denn platonisch vertraut wäre, im Anfang ein bildloses Eines zu setzen, von dem alle folgenden Bilder, selbst die Urbilder, nur Abglanz oder Eigenschaft wären. Wenn im Anfang das Bild war und ist und ewig sein wird — wenn dem so wäre —, ist das Bild eine immer schon vorgängige Gegenwart, eine Präsenz aber, die sich dem Zugriff entzieht. Und so sind es alle ästhetischen Phänomene, genauer: alles, was erscheint, sofern es erscheint. Dann aber wäre ein kleiner Einspruch nötig. Allosa notierte, «alle Bilder» spornten dazu an, dass «der Betrachter ihnen Zeit schenkt». Nur woher nimmt er diese Zeit? Mit Lacans Wendung für die Liebe (geben, was man nicht hat), ist die Zeit des Betrachters ein Geben dessen — was er zuvor vom Bild empfing. Das Bild *gibt Zeit* — ohne darum gleich Falschgeld zu sein. Das temporale Paradox der doppelten Ungleichzeitigkeit verschiebt sich so und wird zu einem asymmetrischen Chiasmus: Die Zeit, die der Betrachter dem Bild schenkt, ist eine Antwort auf die Zeit, die das Bild gibt, verspätete Gabe des Empfangenen.

Nur klingt der Grundsatz ein wenig magisch, darin aber auch bezaubernd: Bilder unterscheiden sich. Sind es «die Bilder», die die Unterschiede machen? Kann man so sprechen, oder sollte man es? In phänomenologischer Tradition ist das vertraut: den Phänomenen zuzuschreiben, was doch nur verspätete Antwort der Arbeit an den Phänomenen sein kann. Wahrnehmen als «Herausnehmen», Rahmung, Vorder- und Hintergrund — all diese Unterscheidungen sind nicht «Acheiropoieta», sondern von Menschenhand gemacht. Es sind theoretische Artefakte, mit denen der Theoriebildner, der denkende Artifex an einem Scheideweg steht: ob er seine Theorie zur Geltung bringt oder aber ihr Worumwillen? Eben dies, das «Worumwillen» von Theorie steht darin zur Disposition.

Selbsterhaltung oder gar Selbststeigerung der Theorie, mit dem Willen zur Interpretation (der die sublimale Form des Willens zur Macht werden kann) — so kann man übertreibend die Theoriearbeit bestimmen, der es vor und nach allem um Theorie geht. Fremderhaltung und Selbstzurücknahme mit dem Willen, den Phänomenen Raum zu geben — so wäre die nicht weniger übertreibende Wendung, mit der die Theorie «marginal» wird: zum Randphänomen in der das Phänomen einen Rand, eine Fassung und Rahmung erhält. Selbst in dieser diskreten Bestimmung von Theorie wird sie noch zum Ein- und Zugriff auf das Phänomen. Wie sollte sie das auch vermeiden können? *Wie* hier unterschieden wird, zeigt einiges über die ästhetischen Potentiale der Theorie — oder ihre anästhetischen Nebenwirkungen.

Nur ist die antagonistische Unterscheidung leicht gesagt, aber unendlich schwer realisiert. Denn sie markiert eine Differenz, der man nicht einmal so oder so folgt, sondern die als kritisches Regulativ stets von neuem zu erarbeiten und durchzuhalten ist. Es wäre eine nachhaltige Beruhigung zu meinen, die Selbststeigerung der Theorie vermieden zu haben, wenn man «um der Phänomene wil-

len» denkt und spricht. Denn die Medialität des Sprachdenkens wird — Rosenzweig zum Trotz — immer wieder selbstbezüglich und nur zu leicht selbstgenügsam. Diese Unvermeidlichkeit kann nur von Zeit zu Zeit *unterbrochen* werden. Das ästhetische Phänomen wirkt dann als Störung, *anästhetisch* der Theoriearbeit gegenüber. Die Selbstbezüglichkeit sich steigernder Theorie muss vorübergehend «anästhesiert» werden, um den Einspruch des «Anderen» durchdringen zu lassen. «Nonsense!» wird hier ein gestandener Theoretiker einwenden und sich mit Grausen abwenden. Dass genau in diesem Nonsense der Sinn für das Andere der Theorie anklingt, ist die Wette auf einen «Mehrwert» des Phänomens: seinen ästhetischen Mehrwert gegenüber der Selbstzweckhaftigkeit der ästhetischen Theorie. Taking nonsense for sense — wäre eine unmöglich klingende Wendung des Blicks und Denkens.

Im moralischen wie politischen Sinn ist «Diskriminierung» selbstredend unerwünscht, eine categoria non grata, und erst recht eine Praxis, die nicht sein soll, zumindest nicht im ausgrenzenden oder herabsetzenden Sinn. Soweit, so klar. Nur im epistemischen, ethischen wie pathischen Sinn ist Diskriminierung nicht nur unvermeidlich, sondern die eigentliche Aufgabe, zu unterscheiden, dies von jenem. Im Grenzwert ist nur so «Singuläres» von allem anderen zu unterscheiden, wenn man es nicht im Begriff oder der «Masse» aufgehen lassen will. Die «Rettung der Phänomene» ist sicher ein etwas pathetisches Fanal. Aber die Diskriminierung als Praxis der Differenzierung um der Phänomene willen ist wohl weder unkorrekt noch zu pathetisch. Auch wenn diese Aufgabe unendlich ist, kommt sie doch nie an ein Ende oder Ziel. Sie ist in den unendlichen Umwegen des Lebens wie Denkens, Sprechens und Fühlens der dauernde Versuch, dies von jenem zu unterscheiden.

Von dem Wort «Kritik» notierte Schleiermacher²⁰ in seinem Doppelwerk *Hermeneutik und Kritik*: «Wir gebrauchen es in Beziehung auf wissenschaftliche Werke, wie auf Kunstwerke». ²¹ In der Kritik gehe es stets darum, «einzelne Produktionen mit ihrer Idee zu vergleichen, das ist das Gericht, aber auch Einzelnes in Beziehung auf anderes Einzelnes zu betrachten, und das ist das Vergleichende». ²² Die Betrachtung des Singulären ist jedenfalls *nicht* Gericht, mit Urteil oder Verurteilung. Vielmehr kommt Singuläres mit Singulärem in Beziehung in der Betrachtung. Das ist schlicht die These, dass Wahrnehmung bereits synthetisch ist: Zusammenhänge entstehen lässt und darin eine Minimalform von «Sinn» ist.

20 – Von dem immerhin der Satz stammt: «alle Menschen sind Künstler». Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Brouillon zur Ethik* (1805/06), hg. von H.-J. Birkner, Hamburg 1981, S. 108.

21 – Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik* (1838), hg. v. Manfred Frank, Frankfurt a. M. 1977, S. 241. Vgl. Philipp Stoellger, «Ästhetik der Kritik. «Vorübungen zur kritischen Virtuosität» im Anschluß an F.D.E. Schleiermachers Kritik», in: Jörg Huber, Philipp Stoellger, Gesa Ziemer, Simon Zumsteg (Hg.): *Ästhetik der Kritik oder: Verdeckte Ermittlung*, Wien, New York 2007, S. 121–130.

22 – Schleiermacher 1977, S. 241.

23 – Vgl. «Anfangen mit dem Bild» Wie nicht nicht sprechen vor einem Bild? in: *Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik*, hrsg. v. Iris Laner und Sophie Schweinfurth, 1, 2011, S. 21–46, <http://rheinsprung11.unibas.ch/archiv/ausgabe-01/thema/anfangen-mit-dem-bild.html>

24 – Elmar Holenstein, «Passive Genesis. Eine begriffsanalytische Studie», *Tijdschrift voor Filosofie* 33, 1971, S. 112–153; ders., *Phänomenologie der Assoziation. Zu Struktur und Funktion eines Grundprinzips der passiven Genesis bei E. Husserl*, Den Haag 1972.

Für die ästhetische Theorie dürfte das dunkelste und aufregendste Problem sein, dass die Differenzierung nicht ein Privileg des Begriffs ist, wie man in Kantischer Tradition zu denken gewohnt ist. Diese Denkgewohnheit wurde in der Tradition Leibniz' wie bei Baumgarten bekanntlich nachhaltig korrigiert: bereits die Wahrnehmung macht Unterschiede.²³ Die vermeintlich dunkle und konfuse Perzeption — ist keineswegs sinnlos oder differenzlose Mannigfaltigkeit, sondern der Ort, in dem bereits die Unterscheidungen Raum greifen und strukturieren, der alles Folgende orientiert und strukturiert. Bei Cassirer heisst das, sie ist *«präprädikativ synthetisch»*. Bei Husserl ist das das Thema der *«passiven Synthesis»*, die in Assoziation, Perzeption, Konnotation oder Affektion auftritt, einfällt und sich einstellt *«ohne Ichbeteiligung»*.

Daher sollte man in einem Punkt präzisieren. Denn *«ikonische Distinktion»*, wie sie Alloa nennt, steht im Zwielficht einer Zweideutigkeit. Ist es souveräner Akt des Interpretieren? Nicht weniger souveräner *«Bildakt»*? Oder ist es eine passive Genesis im Zwischenraum *«vor einem Bild»*? Letztes vermeidet die Agentenlogik, lässt aber im zweideutigen Zwielficht, wie aus der (keineswegs) so konfusen Perzeption ihre distinkten Klarheiten entstehen.

Wenn man nicht gleich Agenten (und deren Intentionalität) unterstellen will, auch nicht auf Seiten des *«Bilddings»* oder *«Wahrnehmungsfeldes»*, entstehen die kleinen, feinen Unterschiede in der Interferenz des Erscheinens und Wahrnehmens. Selbstredend ist das Erscheinende strukturiert, wie auch immer bei ästhetischen Phänomenen. Selbstredend ist auch das soziale und geschichtliche Umfeld ebenso strukturiert wie die *«Optik»* des Wahrnehmenden. An Vorstrukturierungen mangelt es nicht. Deswegen liegt auch nichts näher als ästhetische Ereignisse in diese Strukturen zu integrieren, Störungen zu beseitigen und Bekanntes wiederzuerkennen. Wenn auch Emmanuel Alloa *«statt dessen»* auf die phänomenologische Figur der *«passiven Synthesen»* (ohne Ichaktivität) rekurriert — hat das gute Zürcher Tradition. War es doch immerhin (der St. Galler) Elmar Holenstein, der Husserls *«Analysen zur passiven Synthesis»* als Erster in aller Gründlichkeit analysierte.²⁴ Diese Passivitätsregister von Assoziation und Affektion auszuarbeiten, wären Wege ästhetischer Theorie, die einige Horizontenerweiterungen eröffnen könnten. Nicht zuletzt das *«desœvrement»* scheint mir eine pointierte Passivität zu benennen. Wenn man jedoch Wahrnehmung vor allem als Aktivität begreift und Interpretation als Handeln, wenn man zudem noch gefangen ist im alten Dual von *«aktiv versus passiv»* und dann gegen eine banalisierte Passivität andenkt, wird man diese Chance kaum wahrnehmen. Sinn und Geschmack fürs Unmögliche allerdings und die Sensibilität für die feinen Passivitäten und Passionen, von denen wir leben, könnten hier weiterführen. ●



Abb. 1
David Lynch, *Lost Highway*,
USA/Frankreich 1997.

Peter Szendy

Das Archi-Roadmovie

112

Müsste ich mich für ein Wort oder für eine einzige Losung entscheiden, um die Richtung oder den Verlauf meiner Absicht hier zu benennen, dann wäre es wahrscheinlich dieses: Blickbahn*.¹

Dieses deutsche Wort ist ungewohnt; es ist ungewöhnlich, wie Jean-Luc Nancy feststellt: «ein seltener Ausdruck, der wörtlich ‚Bahnung des Blicks‘ bedeuten würde.»² Man findet diesen ungebräuchlichen Signifikanten jedoch hie und da auch bei Heidegger: nicht nur im § 42 der *Beiträge zur Philosophie*, auf die Nancy sich bezieht, sondern zum Beispiel auch in der *Einführung in die Metaphysik* (ab dem § 45, wo er ausserdem mit einem Präfix bedacht wird, nämlich Vor-blickbahn*, um damit eine Art Präperspektive zu behaupten, die offen ist, noch ehe der Blick darin eintaucht)³, oder auch in *Der Ursprung des Kunstwerks*, in *Der Satz vom Grund* ...

Diesen merkwürdigen Ausdruck möchte ich mir also zur Devise machen oder als Leitfaden verwenden (ein Leitwort* wie man in der Sprache Heideggers sagen könnte); und indem ich seinen Bahnungen folge, lasse ich mich dahin *lenken*, mitnehmen oder darauf ein, was einem Roadmovie in Begleitung von Jean-Luc Nancy gleichkommen wird.

Übrigens könnte Roadmovie die freilich ungeschickte oder scheinbar falsche Übersetzung von Blickbahn* sein.

1 – Alle mit Asterix gekennzeichneten Worte sind Deutsch im Original.

2 – Jean-Luc Nancy, *Dekonstruktion des Christentums*, Berlin, Zürich 2008, S. 186.

3 – Vgl. Martin Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, hrsg. v. Petra Jaeger, II. Abteilung, Band 40, Frankfurt a. M., 1983, S. 125: «Die Blickbahn des Anblicks muss im voraus schon gebahnt sein. Wir nennen sie die Vor-blickbahn, die <Perspektive>.»

×

Versehen wir das Wort Blickbahn* mit Bildern.

Stellen wir uns vor: Was wäre das für ein Film, dessen Drehbuch sich auf dieses eine und ungewöhnliche Lexem beschränken liesse?

Man würde darin vielleicht das zu hören und zu sehen bekommen, was man im Vorspann von *Lost Highway* (1997) von David Lynch hört und sieht: Geräusche des Windes sowie eines laufenden Motors, Scheinwerferlicht,

zuckende gelbe Mittelstreifen, die die beiden Seiten einer in die Dunkelheit eingetauchten asphaltierten Strasse markieren. Während die Namen der Schauspieler_innen und der Filmtitel im Gelb der Strassenmarkierungen auf dem Bildschirm auftauchen, als würden sie auf die Windschutzscheibe prallen, hört man David Bowies Stimme in *I'm deranged* (vom Album *Outside* aus dem Jahr 1995); diese Stimme, die untermalt von einer entfesselten Rhythmik auf seltsam beunruhigende Weise zu schweben scheint; und während man die gesungenen Wortfetzen aufschnappt, versteht man auch *how secrets travel*, wie Geheimnisse reisen, *cruise me babe*, mach mich an, verführ mich oder fahr mich ... Die Leinwand wird nach und nach schwarz: Ende des Vorspanns, der Film kann beginnen.⁴

Was sieht man, noch ehe *Lost Highway* etwas erzählt oder zeigt? Was sieht man in der entfesselten Dromoskopie dieses beinahe schon abstrakten Vorspanns? Jedes Mal, wenn ich mir diese hypnotischen Bilder ohne Bilder wieder ansehe, sage ich mir: Es ist, als würde man allen Roadmovies der Kinogeschichte — von *Lohn der Angst* von Clouzot (1953) bis zu *The Road* von John Hillcoat (2009) über den mythischen *Easy Rider* von Dennis Hopper (1969) oder *Duell* von Spielberg (1971) — als würde man also all diesen Strassenfilmen die Personen und ihr Erlebtes ebenso nehmen wie die Landschaften, die Zwischenfälle, das Innehalten und die Aufbrüche, die Stationen, Überraschungen oder Wendungen, um nur ... zu bewahren. Nur was? Vielleicht die einfache Form des Rahmens auf Achse, der die rein kinematische Figur der Fahrbahn unmittelbar zu produzieren vermag. Also letztlich das Archi-Szenario der Blickbahn*.

×

In die *Evidenz des Films*⁵ beschreibt Nancy das Kinodispositiv mit folgenden Worten:

«Der Betrachter ist, in der Dunkelheit des Saals, auf einen Platz festgelegt, von dem man nicht sagen kann, dass das filmische Bild in ihm vorfindlich sei (wie dies der Fall sein könnte mit einem anderen Bild), da es in Wirklichkeit eine ganze Seite dieses Saales konstituiert. Es ist also der Saal selbst, der zum Ort oder zum Dispositiv des Blicks wird, ein Schaukasten, um zu sehen — oder eher: ein Kasten, der ein Blick ist oder den Blick herstellt, ein Guckloch, um eine Öffnung zu bezeichnen, die dazu bestimmt ist, eine Beobachtung zu erlauben oder eine Inspektion (in einem Röhrensystem oder einer Maschine). Hier ist der Blick ein Eintreten in einen Raum, ein Eindringen, bevor er eine Betrachtung oder eine Kontemplation ist.»⁶

Der filmische Blick verschafft sich Zugang, dringt ein, öffnet und durchdringt wie die Chirurgie, die schon für Benjamin das Paradigma der Kamerabewegung bildete.⁷ Und wahrscheinlich ist das Kino aufgrund dieses *endoskopischen* Merkmals, wie wieder Nancy schreibt, «mehr noch als die Erfindung einer überzähligen Kunst»: es ist der «Keim eines Schemas der Erfahrung.»⁸

Dieser Keim ist der Keim einer Bewegung, die nicht bereits etablierte und verteilte Orte durchmisst, da sie diese vielmehr konstituiert: «Die Bewegung bringt mich woanders hin, aber dieses <Anderswo> ist nicht vorher da: meine Ankunft, wird das <dort>, wohin ich von <hier> gekommen sein werde, erwirken.»⁹ Das Kino als Bahnung des Blicks, als Blickbahn* ist eine solche Kinematik des Sehens, die was sie durchmisst, im Zuge dieses Durchmessens anordnet und strukturiert. Der Verlauf öffnet eine Präperspektive, die die kinematographische Erfahrung ermöglicht, die bewirkt, dass es jene «Kinowelt» gibt, von der Nancy spricht:



Abb. 2
Steven Spielberg, *Duell*,
USA 1971.

4 – Vgl. David Lynch und Barry Gifford, *Lost Highway*. Screenplay, <http://www.lyncnet.com/lh/lhscrip.html>; «Die Credits werden eingeblendet. Ein zweispuriger Highway — es ist Nacht. Wir sehen eine deutlich bewegte Perspektive, die von Scheinwerfern beleuchtet wird. Wir gleiten auf einer alten zweispurigen Bundesstrasse entlang, die sich durch eine verlassene Wüstenlandschaft zieht. Diese gleitende furchterregende Perspektive zieht sich durch den gesamten Vorspann. Am Ende des Vorspanns scheinen die Scheinwerfer abzublenken und sehr rasch finden wir uns in der Dunkelheit wieder.»

5 – Jean-Luc Nancy, *Evidenz des Films* — Abbas Kiarostami, Berlin 2005.

6 – Ebd., S. 13.

7 – Vgl. Walter Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» (Dritte Fassung), in: ders., *Gesammelte Schriften* Band I, Teil 2, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M., 1980, S. 496: «Magier und Chirurg verhalten sich wie Maler und Kameramann. Der Maler beobachtet in seiner Arbeit eine natürliche Distanz zum Gegebenen, der Kameramann dagegen dringt tief ins Gewebe der Gegebenheit ein.»* Benjamin fügt in der Fussnote hinzu: «Die Kühnheiten des Kameramanns sind in der Tat denen des chirurgischen Operateurs vergleichbar.»* (wie man einige Zeilen weiter oben lesen konnte, «im entscheidenden Augenblick darauf [verzichtet] der Chirurg [...] darauf, seinem Kranken [...] sich gegenüber zu stellen; er dringt vielmehr operativ in ihn ein.»). Im jüngeren Kino ist es zweifellos *Panic Room* von David Fincher (2002), der dank der Verstärkung durch Digitaleffekte dieses chirurgischen Vermögens der Kamera mit mehr Virtuosität aufzeigt. Während sich Burnham (Forest Whitaker) und Junior (Lared Leto) anschicken, in das von Meg (Jodie Foster) und ihrer Tochter Sarah (Kristen Stewart) bewohnte Haus einzubrechen, dringt die Kamera zuerst durch das Schlüsselloch ein, das die Einbrecher nicht zu öffnen vermögen. Die Kamera kommt wieder heraus und zeigt, wie sie von Aussen durch das Fenster einen prüfenden Blick ins Zimmer werfen, ehe sie sich dazu entscheiden, einen anderen Zugang zu suchen. Die Kamera schwenkt also herum, durchquert das Zimmer, streift über Möbel und Objekte, streift den Henkel der elektrischen Kaffeemaschine ...

8 – Nancy 2005, S. 17.

9 – Ebd., S. 23.

Abb. 3
Dennis Hopper, *Easy Rider*,
USA 1969.



«[...] die Kinowelt ist eine Welt, unsere Welt, deren Erfahrung schematisiert wird — im Kant'schen Sinne, das heisst, die in ihrer Konfiguration ermöglicht wird — und zwar durch das Kino. Das soll nicht heissen, dass unsere Welt nur auf diesen Schematismus antworten würde, aber sie zählt ihn zu den Bedingungen ihrer Möglichkeit. Wenn wir eine Landschaft aus dem Zug, aus dem Flugzeug oder aus dem Auto betrachten, oder wenn wir plötzlich einen Gegenstand, ein Gesichtsmerkmal oder ein Insekt fixieren, unseren Blick in einer bestimmten Bewegung der Annäherung darauf richten,

wenn wir die Perspektive einer Strasse erblicken, wenn wir eine bemerkenswerte, merkwürdige oder verwirrende Situation einschätzen, aber auch wenn wir einen Café trinken oder Stiegen hinuntersteigen, all das sind Gelegenheiten, um letztlich zu denken oder zu sagen: «Das ist Kino.»¹⁰

10 – Jean-Luc Nancy, «Cinéfile et cinémonde», in: *Trafic*, Nr. 50, Paris: Édition P.O.L, Mai 2004. Nancy affirmiert auf diesen Seiten sogar, dass das Kino nichts geringeres ist als «ein <Existenzial> im Sinne Heideggers: eine Bedingung der Möglichkeit des Existierens».

11 – Vgl. unter so vielen anderen Texten, in denen Derrida vom Quasi-Transzendentalen spricht, folgende Passage aus *Vergessen wir nicht — die Psychoanalyse!*: «[Das] quasi-transzendental[e] Gesetz der Serialität [...], das sich [...] illustrieren ließe — jedesmal, wenn die transzendente Bedingung einer Serie paradoxerweise der Serie zugleich angehört»; In: ders., *Vergessen wir nicht — die Psychoanalyse!* hrsg. v. Hans-Dieter Gondeck, Frankfurt a.M., 1980, S. 72. Vielleicht müssen die Zeilen von Nancy, wenn er in Bezug auf das Kino die Pertinenz des Paradigmas der platonischen Höhle zurückweist, so gelesen werden: «Bis zu unserer Zeit war die Wand als Darstellungsfläche konsistent, und sie zeugte von einem Außen oder von seinen innersten Tiefen [...]. Mit dem Kino wird die Wand eine Öffnung, die in die Welt geschnitten worden ist, auf diese Welt. Das ist der Grund, warum der immer wiederauftauchende Vergleich des Kinos mit der platonischen Höhle nicht haltbar ist: der Grund der Höhe bezeugt ganz genau ein Außen der Welt, aber im Negativ, und bewirkt so die Diskreditierung der Bilder, wie wir wissen, oder die Forderung jene Bilder zu betrachten, die höher und reiner sind und <Ideen> genannt werden. Das Kino operiert umgekehrt: es reflektiert kein Außen, es öffnet das Innere auf sich selbst» in: Nancy 2005, S. 37 (Hervorhebungen durch den Autor).

12 – Ebd., S. 23.

13 – Ebd., S. 9 (Hervorhebungen durch den Autor).

14 – Ebd., S. 14.

15 – Ebd., S. 13.

16 – Ebd., S. 25.

17 – Ebd., S. 32.

18 – Ebd., S. 40.

19 – Ebd., S. 51.

20 – Ebd., S. 42; (Hervorhebung durch den Autor).

21 – Ebd., S. 51 f.; (Hervorhebung durch den Autor).

Doch das hier erwähnte Auto ist nicht nur ein Beispiel unter anderen Beispielen; es ist nicht nur eine beliebige Situation unter all jenen Situationen, in denen es zu einer Kinematisierung des Lebens kommt. Das Auto oder vielmehr das Roadmovie bedeutet, der Kinowelt die Bedingung der Möglichkeit der kinematographischen Erfahrung wieder einzuschreiben: Es ist die Falte oder — wie man mit Derrida sagen könnte, die quasi-transzendente — Neueinschreibung [*re-marque*] des Kinos.¹¹

«Das fahrende Auto», schreibt Nancy in der *Evidenz des Films*, «ist also auf zweifache Weise eine Wahrheit des Kinos: einmal ein Guckkasten, und einmal eine unausgesetzte Bewegung».¹² Auch das Roadmovie ist nicht nur ein kinematographisches Genre unter anderen, sondern jenes Genre, in dem es um das Kino an sich geht. Das ist es im Grunde, was Nancy — ohne es so explizit zu machen — mit Bezugnahme auf die Filme von Kiarostami unablässig sagt: Er beschreibt «die Bewegung eines Autos, das Objektiv im und ausserhalb des Autos: ein Film, dessen Thema sich verschiebt wie sein Filmstreifen»¹³; er betont jedes Mal, wenn der Regisseur den «Rahmen eines Autofensters», ein «Bild in einem Rückspiegel» zeigt¹⁴; er erwähnt die «Autofenster [...], die den Film öffnen (ihn in Gang setzen)»¹⁵; er betont das «Kameraobjektiv (sprich das Auto)»¹⁶, das «unermüdliche Zeigen von Autos, Autofenstern, Windschutzscheiben und Rückspiegeln [...], um Blickwinkel einzufangen»¹⁷ oder um «Bilder einzufangen»¹⁸. Kurz, wie er im Hinblick auf *Das Leben geht weiter* (1992) schreibt, ist «das Auto, als zentrales Objekt und Subjekt des Films, als Darsteller und black box, seine Referenz und sein Motor».¹⁹

Das Auto erscheint folglich als *Kupplung* [*l'embrayeur*] des Films — eines jeden Films, in dem es auftaucht — im Strassenschema, in der *Streckenführung*, die die filmische Erfahrung als solche lenkt:

«Der Fahrweise kommt eine große Bedeutung zu: auf diesen Zickzackrouten wird das Lenkrad gedreht, das Tempo gewechselt, die Bremse gezogen. Es vollzieht sich eine Art *Kupplung* im Film, die mit diesem kinetischen Mechanismus zusammengeht, der die Aufmerksamkeit des Fahrers in Anspruch nimmt.»²⁰

Deshalb kann auch die Blickbahn*, der Verlauf oder die Markierung des Sehens ständig in das übersetzt und wieder übersetzt werden, was man das Archi-Roadmovie nennen müsste, die Archi-Spur des filmischen Blicks, der die Präperspektive der Kinowelt öffnet:

«Es handelt sich um ein Register des permanenten *Bahnens*; ohne Unterlass muss man die Straße finden, freilegen [...]. Das Auto fährt das Objektiv oder die Leinwand herum, die <Leinwand-Linse> seiner Windschutzscheibe, immer weiter, und dieser Bildschirm ist genau genommen *keine Leinwand* — kein Hindernis, keine Projektionsfläche –, sondern es handelt sich um eine *Schrift*, um eine kurvenreiche, steile und staubige Spur.»²¹

Was Nancy letztens Endes also zu denken gibt, wenn er «den Blick als das, was vorwärts bringt» analysiert, ist nicht mehr oder weniger als die filmische Ipseität als Selbstbezug, die sich im und durch das verbildlichen- de Bahnen differenziert: «Auf- zeigen, dass da nie ein Selbst in der Position des Zuschauers war, denn ein Subjekt ist nichts als die Spitze einer Bewegung, gespannt, auf ein Kommendes hin, das sich auf unbestimmte Zeit ankündigt.»²²

Das ist der Film, der ich also bin.

×

Die Dromoskopie des Vor- spans von *Lost Highway* wird bei Lynch in den Bildern von *Blue Velvet* (1986) buchstäblich angedeutet, und zwar im ver- zweifelten Wettlauf, in den Jef- frey Beaumont (Kyle MacLach- lan) durch das Verhalten von Frank Booth (Dennis Hopper, der hier die Erinnerung von *Easy Rider* zu verkörpern scheint) verstrickt wird. Wohingegen *Mulholland Drive* (2001) den Rhythmus wechseln wird und von einer extremen Geschwindigkeit zu einer fast ebenso schwindeelerregenden Langsamkeit übergeht, um sich auf den Anblick eines Autos zu öffnen, das in Zeitlupe zwischen Strassenstreifen dahingleitet, die sich durch die Hügel von Los Angeles schlängeln, ehe es heftig von einem mit voller Wucht gestarteten Rennwagen angefahren wird. Lynchs Kino oszilliert also zwischen den Extremen einer wilden Eskapade (*Wild at Heart*, 1990) und einem langsamen Durchqueren (*Eine wahre Geschichte* inszeniert 1999 die unvergessliche Odyssee eines Rasenmähers durch die Vereinigten Staaten). Doch wie Lynch selbst nahelegt, diese Bildersymbolik aus Strassen und Fortbewegung, aus Figuren der Strasse, das ist ganz einfach der Film selbst: Sicher ist «eine Stra- sse», wie er sagt, «eine Vorwärtsbewegung ins Ungewisse», aber «sie ist auch das, was Filme sind: die Lichter erlöschen, der Vorhang hebt sich und man geht los, ohne zu wissen, wohin man geht»²³

Ist die Aufmerksamkeit einmal geweckt, tauchen in der Kinogeschichte unablässig zahllose Variationen dieses Kinostrassenschemas auf.

In *Christine* (1983) zeigt John Carpenter nicht nur die unterbrochene gelbe Linie der nächtlichen Strasse, über die Buddy (William Ostrander) flieht, um Arnies (Keith Gordon) mörderischem Plymouth zu entkommen. Jedes Mal, wenn sich die Bildaufnahme Christine selbst zuwendet, jedes Mal, wenn wir das herumgeisternde Auto von Angesicht zu Angesicht sehen und ihm sozusagen in die Augen schauen, ist das auch so, als versuchte der Film die Realisierung des «absoluten Gegenschuss»²⁴: Was man zu sehen bekommt, ist ein schwarzer Fahrgastraum, der hinter grellen Scheinwer- fern verschwindet; was uns betrachtet, ist ein von blendenden Scheinwer- fern umgebener «Schaukasten», wie Nancy sagt.

In *Death Proof* – *Todsicher* (2007) lässt Quentin Tarantino eine der Per- sonen, Stuntman Mike (Kurt Russell), die Worte sagen, die wie die algebräi- sche Formel des Kinos als Opto-Strassenarchisur klingen: «Dies ist ein Film- auto» (*This is a movie car*), erklärt der psychopatische Stuntman und zeigt sein Auto der jungen, ahnungslosen Pam (Rose McGowan); «manchmal will ein Regisseur den Unfall aus dem Wageninneren filmen» (*sometimes when you're shooting a crash, the director wants to put the camera in the car*). Das junge Mädchen nimmt also in diesem «Schaukasten» aus Plexiglas Platz, gegen dessen Wände geschlagen sie enden wird. Hier wie auch in *Crash* von



Abb. 4 & 5
Quentin Tarantino,
Grindhouse: Death Proof,
USA 2007.

22 – Ebd., S. 52.

23 – *Lynch on Lynch* (revised edition), hrsg. v. Chris Rodley, London 2005, S. 269.

24 – Michel Chion spricht in «Die Stimme im Kino» von dem, «was man das Trugbild des absoluten Gegenschusses nennen könnte: dass die Personen des Films uns so sehen könnten, wie wir sie sehen [...]»; in: Cornelia Epping-Jäger, Erika Linz (Hg.), *Medien/ Stimmen*, Köln 2003, S. 124–159, hier S. 144. In anderen Worten, dass die Kamera, die die subjektive Sichtweise einer Person ein- nimmt, sich irgendwie gegen sich selbst wendet und sich durch sich selbst hindurch uns zuwendet, die wir den Film sehen.

Abb. 6
David Lynch, *Mulholland Drive*, USA/Frankreich
2001.



David Cronenberg (1996) geht — oder fährt — der Todestrieb mit dem Sexualtrieb einher, wobei der eine an den *Drive* des anderen anknüpft. *Death Proof* zieht jedoch auch und vor allem eine Parallele zwischen dem Abspulen des Films und dem Vorbeiziehen der Strasse: der stellenweise zerkratzte Film (Tarantino spielt mit den Kodes der schlechten Projektion in den als Grindhouses bezeichneten Kinosälen) wird in der Vertikalen von einer diskontinuier-

lichen und zuckenden Linie durchzogen, dem exakten visuellen Pendant zur gelben Strassenführung auf dem Asphalt.

Death Proof ist ein äusserst kinobegeistertes Roadmovie, gewebt aus expliziten oder flüchtigen Anspielungen auf soundso viele andere Filme, das zahllose Gabelungen und Kreuzungen in der Kinogeschichte aufmacht. Während Julia (Sydney Tamiia Poitier) eine verliebte SMS versendet, hört man die Musik aus *Blow Out — Der Tod löscht alle Spuren*, das faszinierende Anhorchen eines Strassenunfalls, von Brian de Palma 1981 inszeniert.²⁵ Am Ende der zweiten Hälfte erkennt man in dem von drei jungen Frauen aufgetriebenen, weissen Dodge Challenger aus dem Jahr 1970 zudem genau Kowalskis Auto aus *Vanishing Point — Fluchtpunkt San Francisco* von Richard Sarafian (1971). Man fängt also plötzlich an, die Strassenbilder aus *Death Proof* mit den unvergesslichen Sequenzen dieser Roadmovie-Anthologie zu überlagern (Tarantinos Personen zitieren diese unablässig: Stuntman Mike spricht von den guten alten *Vanishing Point days*, eine der drei jungen Frauen entnervt sich darüber, dass die Stuntfrau unbedingt, *some fucking Vanishing Point car* fahren will). *Vanishing Point* ist in der Tat eine Abfolge, ein Katalog von Strassen, Wegen, Kreuzungen und Verkehrsschildern. Tausend Strassenmotive und ebenso viele Sequenzen, von denen ich vor allem jene festhalte, in der es Kowalski, während er sich der Grenze von Nevada nähert und von zwei Polizeiautos mit heulenden Sirenen verfolgt wird, gerade noch schafft, zwei Lastwagen der Strassenmeisterei auszuweichen, die weisse Verkehrsstreifen auf den Asphalt sprühen: die Verfolgungsautos kommen daraufhin von ihrem Kurs ab und am Strassenrand zu stehen — die Bahnung wird aus der Bahn geworfen.

116

Es ist also die gesamte Geschichte des Kinos, die man ausgehend vom Schema der Blickbahn* neu zu betrachten beginnen will.²⁶ Mit der ersten Sequenz aus *Ossessione — Besessenheit* von Visconti (1943) bahnt sich auch der Neorealismus seinen Weg und zeigt eine aus dem Fahrgastraum eines Lastwagens gefilmte Strasse. Viel später, im postapokalyptischen Genre und vor dem Hintergrund überbelichteter Schwarz-Weiss-Bilder hört man die Off-Stimme vom Anfang von *Mad Max II* von George Miller (1981) feierlich verkünden: «Die Straßen waren ein endloser Albtraum. Nur die Fähigkeit zu Improvisation [...] liess überleben» (*on the roads it was a white-line nightmare, only those mobile enough [...] would survive*). In der Opto-Strassenbewegung geht es tatsächlich um das (Über-)Leben des Films im Allgemeinen: um seine Bedingung der Möglichkeit — was er sehen lässt, wer ihn zu sehen gibt.

×

25 – Vgl. Peter Szendy, «*Blow Out ou la captation*», in: *Vacarme*, Nr. 36, Sommer 2006 (online unter www.vacarme.org).

26 – Wenn es wahr ist, dass 1896 das Kino mit dem Zug der Brüder Lumière begründet wurde, der auf die verblüfften Betrachterinnen von *Die Ankunft eines Zuges auf dem Bahnhof in La Ciotat* zuraste oder sich auf diese gründete, kann man folglich denken, dass der Film seit seinen Anfängen von Schienen, Spuren und Wegen aller Art verfolgt wird.

27 – Michel Chion, *Le promeneur écoutant*, Paris 1993.

Seit es auch akustisch wurde, erscheint das Kino oftmals als eine Art Remake des Erlebten. Michel Chion hat davon auf nette Weise in seinem Buch *Le Promeneur écoutant* erzählt.²⁷ Im zweiten Kapitel mit dem Titel *On the Road* beschreibt sich also der «Chronist des Hörens», wie er am Steuer seines Autos die Vereinigten Staaten durchquert. Er macht Musik; diese begleitet ihn, während vor seinen Augen die Landschaften vorüberziehen, durch die er hindurchfährt. Er spricht «vom <Effekt der Filmmusik>, der denjenigen wohl bekannt ist, die das Autoradio lieben», wie wenn «wir die Musik von

Bach spielen, während wir durch wilde Küstenpanoramas fahren» (S. 43). Dieser Tondeffekt färbt auf die aufeinander folgenden Gegenden ab; er setzt sie — ohne Film und Kamera — zusammen wie in einem Film, der sich abspult, während man dahinrollt.²⁸

Wie also verhält es sich, in dem, was ich hier das Archi-Roadmovie nenne, mit der audiovisuellen Montage, mit der zusammenhängenden Bewegung der Fortbewegung auf der Strasse und der verstärkten Phonographie? Muss man neben der Blickbahn* an das denken, was man Hörbahn*, eine parallele Tonbahnung nennen müsste? Aber geht es auf diesen Spuren oder Wegen, die uns schon in die Kinowelt führen, zu Recht um einen Parallelismus?

Setzen wir den Weg fort und hören wir zu.

In *Vanishing Point* ist es ein blinder DJ, Super Soul (Cleavon Little), der Kowalski mit seinen Worten und seinem Musikkonvoi auf dessen Wahnsinnsfahrt durch die Vereinigten Staaten begleitet. Es scheint fast so, als ob er, indem er die Polizeifrequenz hackt, den Raser mit seiner täglichen und über Wellen verbreiteten Sendung vermittels eines Dispositivs distanzierter Radiosteuerung lenken könne; das erinnert entfernt an jenes Dispositiv, das Fritz Lang am Ende von *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933) inszeniert. Denn auch dort wohnt man einem zügellosen Autorennen bei, nämlich dem von Baum (Oskar Beregi), der flieht und dabei geradeaus zwischen den die Strasse säumenden Bäumen durchrast, ganz so als würden Mabus gespenstische Stimme und Silhouette (Rudolf Klein-Rogge) seine Fahrweise fernsteuern; und dem Wettrennen von Kommissar Lohmann (Otto Wernicke), der den verrückten Psychiater mithilfe von Kent (Gustav Diessl) als Chauffeur verfolgt.²⁹

In diesen Sequenzen ebenso wie im Vorspann von *Lost Highway* könnte die zweibahnige Spur auf dem Makadam (*Two-Lane Blacktop* ist auch der Titel eines schönen Roadmovies von Monte Hellman aus dem Jahr 1971), könnte die zweiseitige Markierung das audiovisuelle Dispositiv als solches in Erinnerung rufen. Die zwei Streifen oder Spuren (*track*) sind tatsächlich eine mögliche Figur des Tonfilmträgers: ein Filmstreifen, auf dem neben den Fotogrammen die Tonspur (*sound-track*) abläuft, so wie ein Pannestreifen oder ein Bankett, das den Bildverlauf einfassen oder die allgemeine Bewegung säumen würde, durch die der Blick ins Unbekannte eintaucht.

Ist der Archifilm hier ein Archiv der Audiovision? Handelt es sich dabei um die quasi-transzendente Neueinschreibung auf der Leinwand und auf dem Split Screen, die die beiden parallelen Bahnungen der Kinowelt zu hören-sehen gibt — das Sehen auf der einen Seite, das Hören auf der anderen — getrennt vom aufblitzenden Verlauf der — unregelmässigen — gelben Linie, die die beiden Streifen oder Spuren unterscheidet und sie gleichzeitig zusammenfügt?

×

Der Parallelismus ist irreführend. Er ist beinahe ebenso naiv wie die ruhige und hübsche Personifizierung der Tonspur, wie sie die Sequenz aus Walt Disneys erstem *Fantasia* vorschlägt. Denn das audiovisuelle Kinoschema kommt nicht dadurch zustande, dass zwei Spuren Seite an Seite aneinandergefügt werden und nahe beieinander in synchroner Bahnung vorüberziehen. Um im Register des Zeichentrickfilms zu bleiben, man müsste die Erfahrung des kinematographischen Hören-Sehens mit Tex Avery viel eher als einen Ausweg verstehen, als ein Ausweichmanöver, das die Opto-Strassenphotogramme in Richtung der sie säumenden Tonspur ausscheren lässt. Armer Wolf! In einer Episode mit dem Titel *Dumb-Hounded* aus dem Jahr



Abb. 7
David Lynch, *The Straight Story*, USA 1999.

28 – Ebd., S. 46: «[...] es ist eine euphorisierende Erfahrung, wie sie jede_r kennt: in einem Auto mit guter Musik zu fahren. Ein kinematographisches Genre, der Roadmovie, geht auf dieses Gefühl zurück (Hervorhebung durch den Autor), das beispielsweise durch einige Filme von Wenders oder durch zahlreiche amerikanische Filme veranschaulicht wird. Das Gesetz des Genres besteht darin, dass wir die Musikspur — im Allgemeinen eine Zusammenstellung aus Rockmelodien, Rhythm and Blues oder Country — unter denselben akustischen Bedingungen zu hören bekommen, wie die, von denen die Figuren profitieren, das heißt, ein naher, kräftiger und bestimmter Klang, ganz so als wären die Lautsprecher des Kinosalls direkt an den Verstärker des Fahrzeugs angeschlossen. Dies induziert eine neue Weise der Teilhabe, in der der Betrachter den Film in der Weise vor sich ablaufen, an sich vorbeiziehen sieht, wie die Figuren die Landschaft, die sie durchqueren, vorbeisaulen sehen.»

29 – Es ist überraschend, dass Hitchcock in einem wichtigen und fesselnden Interview über die Verfolgungsjagd als Paradigma des Kinos nichts zur Rolle des Tons sagt («Core of the Movie – The Chase»); dieses Interview, das zuerst im New York Times Magazine vom 29. Oktober 1950 veröffentlicht wurde, ist wieder abgedruckt in: *Hitchcock on Hitchcock. Selected Writings and Interviews*, hrsg. v. Sidney Gottlieb, Los Angeles 1997, S. 125 f.).



1943 macht er alles, um Droopy zu entkommen (der übrigens zum ersten Mal auf der Leinwand auftaucht): er wird zu einer Art animiertem Kowalski; er fährt mit voller Geschwindigkeit auf der ganzen Welt herum, wird aber immer wieder vom Polizeihund eingeholt. Als er aus seinem Iglu am Nordpol flieht, durchquert er pfeilschnell die Vereinigten Staaten und findet sich verzweifelt durch eine Strasse in New York laufend wieder; es bleibt ihm nur noch ein letzter

Ausweg, um den Spürhund loszuwerden, der ihn jagt: aus dem Film aussteigen. Er tritt also aus dem Bild heraus und während er im Ausserhalb des Bildes [hors-cadre], das den Bereich der Tonspur bildet, dahinschlittert und rutscht, hört man das Quietschen von Reifen.

Auch in *Das Testament des Dr. Mabuse* nimmt man — während zwei Autos, die eins ums andere eine ungezügelter Verfolgungsjagd aufnehmen und in genau dem Moment ein Bahngleis überqueren, in dem sich die Bahn-schranke senkt — ein Schild wahr, auf dem man lesen kann: «Achtung! Bahnübergang»*. Als müsste die Verknüpfung von Blickbahn* und Hörbahn* unter das Zeichen von drohendem Strassenunfall, Zusammenstoss und Aufprall gestellt werden: Während Mabuse als Phantom einer Doppelbelichtung mit dem Finger auf die Strasse deutet, der Baum am Steuer folgen muss, zeigt die Kamera beharrlich den Strassenrand und suggeriert die drohende Abweichung, die das Fahrzeug aus seiner Spur bringen wird.

Auf all diesen Wegen und Strassen erscheint also zwischen den Auf- und Abfahrten sowie den Kreuzungen die Angst oder das Phantasma *des Zusammenstosses*. Dieser wäre der Grenzpunkt, der eigentlich filmische Aufhänger, wo jede Zone des Fühlens *in extremis* ihren Rand berühren würde. Denn Fühlen heisst, wie Nancy schreibt,

«zugleich fühlen, dass da etwas anderes ist (das, was man fühlt) und dass es andere Zonen oder Bereiche des Fühlens gibt. Die jeweils aktive Gefühlszone nimmt diese anderen Zonen nicht wahr, auch wenn sie sich überall mit ihnen berührt, zumindest in jenem Grenzbereich, wo eine Zone in eine andere übergeht. Jedes Fühlen berührt sich mit den übrigen Bereichen des Fühlens, mit dem, was es selbst nicht fühlen kann. Das Sehen sieht den Ton nicht und hört ihn auch nicht, wenngleich es dennoch in sich, ganz an sich selbst, an dieses Nicht-Sehen rührt und von ihm ange-rührt wird ...»³⁰

Übersetzen wir diese Zeilen in den Wortschatz des Opto- und Oto-Strassenschemas: Nicht nur öffnet die Blickbahn* die Präperspektive dessen, was infolgedessen ins Bild kommen kann, sondern sie kann den Weg des Sehens so nur bahnen, wenn sie unaufhörlich zugleich auch das streift, ja sogar damit zusammenstösst, was man hören kann. Derrida betonte in einem ganz anderen Kontext, dass «es keine reine Bahnung ohne Unterschiede gibt»; ³¹ für das, was uns hier interessiert, heisst das ohne Unterschied der Sinne. Dieser Unterschied geht jedoch dem Strassenverlauf nicht voran; denn weder Sehen noch Hören gibt es als stabile Allgemeinheit, bevor sie sich nicht im Rhythmus der Stösse und Erschütterungen, die den Anbruch der Kinowelt begleiten, ganz nahe beieinander (neu) verteilen.

Nancy stellt in *Die Musen* zunächst folgende Hypothese auf: «die Einteilung(en) der Sinne wäre(n) die Erzeugnisse der <Kunst>.» ³² Und er zögert nicht, im Anschluss daran zu bekräftigen:

«Jedes einzelne Werk ist *auf seine Weise* Synästhesie und Eröffnung einer Welt. Wobei allerdings «die Welt» an sich, in ihrem Welt-sein [...] Pluralität von Welten ist.» ³³

30 – Jean-Luc Nancy, Warum gibt es viele Künste und nicht nur eine einzige Kunst?» (Eine Rede über die Vielzahl der Welten), in: ders., *Die Musen*, Stuttgart, 1999, S. 32. Man müsste hier an die meiner Kenntnis nach einzige Passage erinnern und diese genau lesen, in der Heidegger nicht vom Film im Allgemeinen spricht (wie er dies vor allem ganz am Anfang des 1950 gehaltenen Vortrags über Das Ding macht), sondern von einem Film im Besonderen, nämlich *Rashomon* – *Das Lustwäldchen* von Akira Kurosawa (1950). In der Tat, in einem Gespräch von der Sprache. Zwischen einem Japaner und einem Fragenden» (*Unterwegs zur Sprache*, Neske 1959) geht es zugleich um das Kino als Welt-Machen oder als Welt-Sein-Lassen sowie um ein Berühren, wie es anscheinend nur das Kino herbeizuführen vermag. In diesem eigenartigen Dialog diskutieren die beiden Stimmen (von denen man eine — ein unwiderstehlicher Drang — mit der Stimme von Heidegger selbst» zunächst über den mutmasslichen «Realismus» von *Rashomon* (S. 105 f.): «J — [...] Ich meinte im Grunde mit dem Hinweis auf das Realistische des Films [...], dass die japanische Welt überhaupt in das Gegenständliche der Photographie eingefangen und für diese eigens gestellt ist. F — Sie möchten, wenn ich recht hingehört habe, sagen, dass die ostasiatische Welt und das technisch-ästhetische Produkt der Filmindustrie miteinander unvereinbar sind. J — Dies meine ich.» Diese Worte des Japaners scheinen also ein Echo der Worte Heideggers über die Technik als Erzeugerin einer Unwelt zu sein (von der beispielsweise in der *Überwindung der Metaphysik* die Rede ist). Etwas weiter oben in dem Dialog kann man dagegen jenen anderen Austausch nachlesen, der vielmehr auf die Fähigkeit des Kinos verweist, das Fühlen — am Beispiel des Berührens — auf eine Weise neu zu verteilen, als käme es aus einer anderen Welt (S. 104 f.): «F — [...] Ich glaubte, [in *Rashomon*] das Bezaubernde der japanischen Welt zu erfahren, das in das Geheimnisvolle entführt. Darum verstehe ich nicht, inwiefern sie gerade diesen Film als ein Beispiel der alles verzehrenden Europäisierung vorbringen. J — Wir Japaner finden die Darstellung vielfach zu realistisch, z. B. in den Zweikampfszenen. F — Doch erscheinen nicht auch verhaltene Gebärden? J — Unscheinbares dieser Art fließt in Fülle und kaum merklich für das europäische Betrachter durch diesen Film. Ich denke an eine ausruhende Hand, in der sich ein Berühren versammelt, das unendlich weit von jeglichem Betasten entfernt bleibt, nicht einmal Gebärde heißen darf, in dem Sinne, wie ich ihren Sprachgebrauch zu verstehen meine [...]»

31 – Jacques Derrida, «Freud und der Schauplatz der Schrift», in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M., 1972, S. 308.

32 – Nancy 1999, S. 23.

33 – Ebd., S. 52, (Hervorhebung durch den Autor).

Die Streckenführung der Sinne in den Kinowelten ist also jedes Mal einzigartig.

Darum scheint es schwierig, den Herolden eines «akkustischen» oder «auditiven Turns» (*auditory turn*, *acoustic turn*, *aural turn*) in den Humanities, in der Theorie, im Denken vor-schnell zu folgen. Gewiss, es gab un-leugbar ein erneuertes Inter-esse für den Ton und das Hören, an der solche Seiten wie diese von Nancy, von mir und ande-ren Anteil hatten.³⁴ Doch die Kurven, die das Sichtbare auf

die Abwege des Hörbaren bringen (oder umgekehrt) und das eine zum ande-ren werden lassen, diese Kurven sollten nicht von oben, in der Luftlinie, auf-genommen oder begriffen werden: wenn es eine Kehrtwendung gibt, dann ist diese nicht andernorts zu suchen als im Quasi-Transzendentalen, wo sich das Opto- oder Oto-Strassenschema über der Kehre faltet, die auf einzigartige Weise hier und jetzt produziert wird.

Auf diese Weise muss man, wie ich glaube, Nancy verstehen, wenn er von der «Transimmanenz» spricht («die Transzendenz einer Immanenz, die im Moment des Transzendierens nicht aus sich heraustritt») und der Losung von Adorno zustimmt, der zufolge «die Ästhetik die Versenkung eines ein-zelnen Werks voraussetzt.»³⁵

Jedes Mal einzigartig, sagte ich, die Streckenführung des Sinns. ●



Abb. 9
David Lynch, *Blue Velvet*,
USA 1986.

Peter
Szendy

Übersetzt von Birgit Mennel

34 – Vgl. bspw. Peter Szendy, *Écoute, une histoire de nos oreilles*, vorangestellt *Ascoltando* von Jean-Luc Nancy, Paris, 2001; Jean-Luc Nancy, *Zum Gehör*, Berlin, Zürich 2010; Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound*, Durham 2003. Don Ihde war der erste, der in der phänomenologi-schen Tradition einen «auditiven Turn» (*auditory turn*) gefordert hat (*Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*, New York 2007; die erste Ausgabe datiert auf 1976). Aber der Ausdruck scheint seit ungefähr einem Jahrzehnt wieder aufzutauchen – drei Hinweise dazu unter vielen anderen: Nick Yablon, «Echoes of the City: Spacing Sound, Sounding Space, 1888–1916», in: *American Literary History*, Jg. 19, Nr. 3 (2007) (wo man lesen kann: recent literary, cultural and historical studies take what might be called an «aural turn»); Petra Maria Meyer (Hg.), *Acoustic Turn*, München, 2008; Adrienne Janus, «Listening: Jean-Luc Nancy and the «Anti-Ocular» Turn in Continental Philosophy and Critical Theo-ry», in: *Comparative Literature*, Jg. 63, Nr. 2 (2011).

35 – Nancy 1999, S. 63; Nancy zitiert die *Ästheti-sche Theorie von Adorno*.

Auf welche Weise berufen sich Gilles Deleuze und Félix Guattari auf den Bereich der Musik? Welche Beschaffenheit hat diese *Begegnung* mit dem Musikalischen, die von den beiden Philosophen herbeigeführt wird? Welche Beziehungen weben sie zwischen dem Klanglichen und ihrer Konzeption von Territorium und *Mannigfaltigkeiten*? Wir werden uns die jeweiligen Zugänge der beiden Autoren ebenso vergegenwärtigen wie die ihrer Zusammenarbeit; umgekehrt werden wir einige der Einsätze ihres Denkens auf dem Gebiet der Musik heute berücksichtigen.

Im Lauf der 70er Jahre, eine durch den Strukturalismus gekennzeichnete Epoche, wenden sich Deleuze und Guattari einer neuen Beziehung zwischen dem Ausdruck und den Dispositiven des Denkens zu. Ihr Standpunkt entsteht mit dem Projekt einer semiotischen Heterogenese, und zwar unter Rückgriff auf Denkwerkzeuge, die allen Bereichen der Repräsentation entnommen werden. Was durchzieht die Ausdrucksfelder von der Politik bis zur Technik, vom Sozialen bis zum Psychischen? Linguistik, Ethnologie, Ethologie, Soziologie, Psychiatrie werden ebenso vergegenwärtigt wie Mathematik, Ästhetik, Literatur, Malerei und Kino. In dieser Perspektive wird der besondere Bereich der Musik befragt. Was sind ihre Werkzeuge? Was ist ihr operatives Feld? Lässt sich die Musik für ein transversales Denken in Anspruch nehmen? Was ermöglicht sie uns zu denken? Diese oft erneuerten Fragen verweisen auf ein zugleich technisches und intensives Feld, das in der Problematisierung des Musikalischen unter dem Blickwinkel eines Gefüges begriffen wird; ein Gefüge, das neue Arten von Realität hervorzu- bringen vermag.

Deleuze hat sich in der Philosophie und insbesondere unter dem Gesichtspunkt der Schaffung von Konzepten für die Musik interessiert. War die Musik nicht Gegenstand eines spezifischen Werks, so nimmt sie in seinem Denken dennoch einen privilegierten Platz ein und wird wiederholt herangezogen. So wie er sich für die Ausarbeitung seines Systems dem Kino oder der Literatur zuwendet, bietet ihm auch die Musik die Gelegenheit zu einer Begegnung besonderer Art, in der die mannigfaltigen Aspekte des Musikalischen und allgemeiner noch des Klanglichen wachgerufen werden. Deleuzes Aufmerksamkeit gilt insbesondere der Art und Weise, wie sich die Repräsentation von Körpern und Ereignissen konstituiert. Er interessiert sich für die Zusammensetzung von Verhältnissen, für die Verteilung von Elementen sowie für jene Artikulationen, die auf die Emergenz, die Organisation und die Variation von Formen einwirken. Es gilt anzumerken, dass der Philosoph Deleuze das genauer untersucht, was seine Bestimmung im zeitlichen Geschehen findet, was sich in der Bewegung von in Beziehung gesetzten Kräften zusammensetzt; er nähert sich ihnen dabei nicht unter dem Gesichtspunkt eines Prinzips, das ihnen äusserlich wäre und ihre stabile Organisation garantieren würde, sondern gemäss einem Denken von potenziellen (immanenten) Verhältnissen. Diese Problematik durchdringt alle von Deleuze umrissenen Bereiche — die Individuation von Kör-

Pascale Criton

In Richtung eines Denkens von Mannigfaltigkeiten: die Heterogenese des Klanglichen

pern, Gesellschaften und künstlerischen Produktionen –, die stets unter dem Gesichtspunkt ihrer spezifischen räumlichen und zeitlichen Bestimmungen erfasst werden.

Seit *Differenz und Wiederholung* taucht die Suche nach einem dynamischen Modell der Formierung von Körpern — von variablen und nicht-symmetrischen Krümmungen — auf der Ebene rhythmischer Ereignisse auf.¹ Sind die Regeln hierarchisch oder strukturell vorherbestimmt? Deleuze bezieht sich auf Simondons metastabile Systeme, um Nachbarschaftsbeziehungen zu denken, die sich aus Koppelungen ergeben, welche singuläre Individuationen zu produzieren imstande sind.² Was die Ereignisse bestimmt und verursacht, ist nicht einem strukturell stabilen Gesichtspunkt geschuldet, sondern einer beweglichen und in fortwährender Transformation begriffenen Strukturierung. Von der Biologie bis zur Ethologie definieren sich die «assozierten Milieus» je nach ihren energetischen Merkmalen durch Einfangen und molekulare Perzeptionen, durch perzeptive und aktive Austauschverhältnisse.³ Zu diesen Feldern von Variablen, die Deleuze als *Mannigfaltigkeiten* bezeichnen

1 – Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, München 1992.

2 – Gilbert Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Paris 1964.

3 – «Simondon stellt dem Schema von Form und Materie ein dynamisches Schema gegenüber; eine Materie, die über Kräfte-Singularitäten verfügt, oder die energetischen Bedingungen eines Systems»; Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1992, S. 507.

wird, gibt es mannigfaltige Zugänge; sie fordern keine Einheit, um ein System auszubilden. Die Mannigfaltigkeiten — von denen jeder Punkt mit allen anderen kommunizieren kann — sind interagierende Ensembles von Variablen. Deleuze setzt diese in Beziehung und unterscheidet gleichzeitig unter Bezugnahme auf Riemann zwischen topologischen und distributiven Mannigfaltigkeiten sowie in Anlehnung an Bergson zwischen intensiven und qualitativen Mannigfaltigkeiten. Dieses «metastabile» Prinzip erinnert im Übrigen in gewisser Weise an die Komposition von Bezügen in der Musik und verbindet sich mit der Notwendigkeit, die Bedingungen der Gleichzeitigkeit und Abfolge von Elementen zu denken, die die Beziehungen regeln und den Ausdruck fundieren. Es ist also, wie uns scheint, der Schauplatz eines räumlichen und zeitlichen Denkens, auf dem die Musik herbeizitiert wird, und zwar auf der Ebene ihres operativen und technischen Feldes, in Bezug auf die nicht vom Expressiven getrennten Funktionen der Temporalisierung, die Fragen der Verteilung, der Artikulation und der Variation. Weiter unten wird man sehen, dass sich dieses Interesse nicht von den durch die Musik und ihre mögliche Beziehung zu einem heterogenen «Aussen» übertragenen Affekten absondern lässt.

Wenn die Musik als solche in Deleuzes ersten Arbeiten nur wenig Erwähnung findet, so liefert die Studie der ästhetischen Individuationen bei Proust⁴ eine minutiöse Erfassung der räumlichen und zeitlichen «Zusammensetzungen der Perzeption». Die Zirkulation der kleinen a-signifikanten Perzeptionen wird in den individuellen und kollektiven Komponenten der *Recherche*⁵ in Zusammenhang mit der Figur des Leitmotivs⁶ vergegenwärtigt. In dieser Tendenz zur Beweglichkeit gehen die seit *Differenz und Wiederholung* thematisierten, dynamischen und räumlich-zeitlichen Bestimmungen gewissermassen der produktiven Begegnung mit dem musikalischen Modell voraus, das Deleuze im Lauf der 1970er mit Félix Guattari ausarbeiten wird. Man wird auch feststellen, dass in den «maschinischen» Distributionen (Schnitt/kontinuierlicher Strom), die im mit Guattari zu zweit geschriebenen *Anti-Ödipus* entwickelt werden, bereits ein proto-dynamisches Modell beinhaltet ist. Mit *Tausend Plateaus* jedoch beginnt die Bezugnahme auf die Musik zu wuchern und durchzieht ein komplexes semiotisches Feld. Die 1970er Jahre werden schliesslich die Entfaltung jener Begegnung erleben, die die beiden Philosophen mit dem musikalischen Modell herbeiführen. Darin wird ausgiebig auf einen musikalischen Korpus Bezug genommen, der — neben den Klassikern von Debussy bis Ravel — zahlreiche Komponisten der Gegenwart umfasst; diese reichen, um nur einige wenige zu nennen von Berg über Bartok, Messiaen, Boulez und Berio zu Webern, von Xenakis bis Cage und Steve Reich. Weiter gefasst, richtet sich die Aufmerksamkeit auf die Menge aller klanglichen Zeichen sowie auf ihren Ausdruck in Raum und Zeit. *Tausend Plateaus* entwickelt also eine semiotische Heterogenese, die sich — unter

anderem — auf einen in strategischer Abgrenzung vom Strukturalismus bemühten musikalischen *Nomos* stützt. Man sieht folglich, wie das musikalische Modell einer Prüfung unterzogen wird, die sein technisches Feld von der Harmonie bis zur Polyphonie, von den Rhythmen bis zu den Klängen ebenso betrifft wie seine Materialien und Formationen, die Stimme und die Orchestrierung, wobei der Einsatz einer Molekularisierung des Tons und die Variation auf einem offenen operativen Feld analysiert wird. Die Musik, der Vektor eines transversalen Variationsprozesses, wird dazu angespornt, sich zur Erfahrung eines Denkens hinzuzufügen, für das die Philosophie nicht alleinige Spezialistin sein will. Die Mehrzahl der Werkzeuge von Deleuze und Guattari beruhen auf der Entfaltung eines für Zeichen und methodische Besonderheiten empfänglichen, heterogenen Feldes. Welche Rolle spielt die Musik in der Konzeption von polyvoken und transversalen Objekten?

Das musikalische Gefüge

Was ist die Besonderheit des Individuationsfeldes der Musik? Das semiotische musikalische Feld, das in *Tausend Plateaus* am Werk ist, lässt sich nicht von jenem Oszillationsspiel zwischen zwei Ebenen oder Plänen trennen, die sich — wie zwei unauflösliche Tendenzen — in einer Doppelbewegung unaufhörlich und in unterschiedlichen Graden austauschen: einerseits ein Organisationsplan, der selber nicht gegeben sein kann; andererseits eine Konsistenz- oder Immanenzebene, die immer mit dem gegeben ist, was sie ergibt.⁷ Der erste, teleologische und strukturelle Plan ist in der Musik als Schreiben gegenwärtig. Diese Ebene ist selbst nicht «hörbar»: So wie Proust oder Balzac den Entwicklungsplan ihres Werks als Metasprache darlegen müssen, sehen sich auch Stockhausen und Xenakis genötigt, die Struktur ihrer Klangformen in einem «Ausserhalb der Zeit»⁸ zu entwickeln. Der zweite Plan ist abstrakt und potenziell; er ist eine Kompositions-Ebene von Vermögen ohne vorgängige Affizierung: «Manche moderne Musiker stellen dem transzendenten Organisationsplan, der die ganze klassische Musik des Abendlandes beherrscht haben soll, eine immanente, klangliche Ebene gegenüber, die immer

4 – Gilles Deleuze, *Proust und die Zeichen*, Berlin 1993.

5 – [Gemeint ist hier Prousts Werk *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*; Anm. d. Übers.] Die intensiven klanglichen Ausdrücke werden auch in dem gemeinsam mit Guattari verfassten Buch *Kafka. Für eine kleine Literatur herausgearbeitet*; vgl. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt a. M. 1976.

6 – Alle mit Asterix gekennzeichneten Worte sind Deutsch im Original.

7 – Deleuze, Guattari 1992, S. 361 f.

8 – Um den Ausdruck von Iannis Xenakis aufzugreifen.

mit dem gegeben ist, was sie ergibt, die das Unwahrnehmbare wahrnehmbar macht und in einer Art von molekularem Geplätscher nur noch unterschiedliche Schnelligkeiten und Langsamkeiten transponiert: *Das Kunstwerk muss die Sekunden, die Zehntelsekunden und die Hundertstelsekunden markieren.*»⁹ Wie zum Beispiel die Geschwindigkeitsmodifikationen in der elektronischen Musik oder die Bejahung eines gegen jede Struktur oder Genese gerichteten Prozesses, wie ihn John Cage entwickelt.¹⁰

Man sieht, wie Deleuze im Lauf dieser Jahre — anlässlich einer Konferenz des IRCAM mit Titel *Le Temps musical*¹¹ im unmittelbaren Dialog mit Musiker_innen — das Konzept von *Materialien-Kräften* entwickelt. Von Boulez dazu aufgefordert, einen Zyklus von Werken in Beziehung zu setzen, entwirft Deleuze ein Terrain gemeinsamer Beziehungen zwischen Musik und Philosophie und schlägt die Methode einer *Kartographie von Variablen* vor, mit der die besonderen Zeitprofile in den jeweils vorgestellten Werken unterschieden werden können. Diese gilt, wie er sagt, «für die Musik, kann aber auch für tausend andere Dinge gelten».¹² Er bietet den Begriff der «pulsierten Zeit» an, die er mit dem der «nicht pulsierten Zeit» in Verbindung bringt: «Eine nicht pulsierte Zeit stellt uns zunächst und vor allem vor eine Mannigfaltigkeit heterochroner, qualitativer, nicht koinzidierender, nicht kommunikativer Dauern.»¹³ Schliesslich legt er das Ineinandergreifen von molekularen Paaren anstelle der Suche nach einer vereinheitlichenden Form nahe und bezieht sich auf die metrischen Rhythmen der Biolog_innen sowie auf die Umhüllungen der Zeichen bei Proust ... Im Gegensatz zur Hierarchie des Paares *Material-Form*, das vom Einfachen zum Komplexen verläuft, wird das Paar *Material-Kraft* ein differentielles Spiel zwischen elaboriertem Material und nicht wahrnehmbaren Kräften in Gang setzen, «so dass man sogar die Unterschiede zwischen diesen Kräften, das ganze differentielle Spiel dieser Kräfte wahrnehmen kann»¹⁴. Folglich wird die Unterscheidung zwischen *glatter* und *gekerbter* Zeit — unter Bezugnahme auf den Ausdruck von Boulez¹⁵ — weniger als Trennung einen Wert haben denn als fortwährende Kommunikation zwischen gerichteten, pulsierten und nicht pulsierten sowie deckungsgleichen Abstufungen. Die Ebene betreffenden Begriffe müssen auch hier als Tendenzen verstanden werden, die sich unter der Bedingung der Wechselseitigkeit sowie im Hinblick auf die von ihnen freigesetzte Transversale widersetzen. Es wird folglich um einen musikalischen *Nomos* gehen, dessen Einschnitte unbestimmt, ja sogar irrational¹⁶ sind und keinem Massstab entsprechend erfolgen: Anstelle eines geschlossenen Zeit-Raums, der den Block bildenden Elementen Rechnung trägt, wird es um die Verteilung von Variationen in einem offenen Zeit-Raum gehen.

Wie konstituiert sich das Einfangen des musikalischen Feldes? *Tausend Plateaus* übernimmt Aspekte des musikalischen Modells und setzt diese mit Feldern in Beziehung, die ihm *a priori* äusserlich sind, obwohl sie immer auf ein ihnen gemeinsames diagrammatisches Feld verweisen. Das Modell der «glatten Räume» und der «gekerbten Räume» wird etwa als raum-zeitliches Diagramm dienen, das für technische, maritime, mathematische, physikalische sowie soziopolitische Modelle gilt; die Funktionen der abstrakten Maschine sowie der *Diagonale* werden in weiterer Folge im Buch über Foucault¹⁷ wieder aufgegriffen werden. Das Musikalische hat sich nach und nach als ein Prozess der *Konsistenz* eingebürgert, der imstande ist, das Sinnliche, das Kollektive und das Diagrammatische miteinander zu verbinden. Die Weise des

Zusammentreffens der musikalischen Komponenten und ihres «Haltens» durch die transversale Produktion der Koordinaten sowie das entsprechende Dispositiv der polyphonen Einschreibung, der Transposition von Massstab und Proportion, bedingt den «spezialisierten Vektor» der Deterritorialisierung.¹⁸ Die Musik in *Tausend Plateaus* wird als Deterritorialisierungsstrom definiert; sie wird mit dem Begriff des *Ritornells* beschrieben und weist einen privilegierten Bezug zu Deterritorialisierung und Werden auf. Man wird sich daran erinnern, wie das *Ritornell* Ausdrucksintensitäten — Schreie, Haltungen — und eine Markierung des Territoriums untrennbar zusammenfügt.¹⁹ Wenn das Expressive auf dem Territorium zuerst kommt, dann werden die Funktionalitäten und das Hervorbringen von Ausdrucksmaterialien von der Produktion von Werkzeugen und Techniken begleitet. Die Berufung auf das musikalische Gefüge und seine Dispositive erfolgt daher unter diesem doppelten — technischen und intensiven — Aspekt. Die Musik schaltet Gesetze der Gruppierung und der polyphonen Verteilung ein, die die räumlichen und zeitlichen Bestimmungen unter ihrem doppelten qualitativen und distributiven Aspekt ins Spiel bringen.²⁰ Zweifellos steht der Begriff der *Konsistenz* sowie die Frage danach, wie sie ins Werk gesetzt werden kann, in einem privilegierten Zusammenhang mit den Koppelungen, Resonanzen und Transkodierungen, die sich mit dem Prozess der Deterritorialisierung verknüpfen. Die untrennbar mit dem Aspekt des Qualitativen sowie der Verteilung (Teilung) verbundene Komplementarität, die Deleuze und Guattari in jedem Bereich interessiert — dem des Gefüges von räumlichen und zeitlichen Koordinaten, die für jedes Ereignis bzw. jedes Repräsentationsobjekt notwendig sind –, findet im materiellen, transversalen Feld der Musik den Ort für ein In-Beziehung-Setzen von heterogenen Serien und asymmetrischen Variablen. Folglich werden die spezifischen Individuationen der Musik als paradoxe Individuationen schlechthin betrachtet — als reale Phänomene ohne vorgängige Identität –, die der materiellen/perzeptuellen Überlappung am nächsten kommen: ihre physische Realität ist ein Ergebnis von Prinzipien der Verteilung und der Temporalisierung und können einer «Population von

9 – Deleuze, Guattari 1992, S. 363.

10 – Vgl. ebd.

11 – Eine von Pierre Boulez am IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) im Februar 1978 organisierte Konferenz, die im Rahmen der Reihe *Le temps musical* Barthes, Foucault und Deleuze versammelt wird; vgl. Gilles Deleuze, «Kräfte hörbar machen, die durch sich selbst nicht hörbar sind», überarbeitete Fassung, in: ders., *Schizophrenie und Gesellschaft, Texte und Gespräche von 1975 bis 1995*, Frankfurt a. M. 2005, S. 148–152.

12 – Deleuze 2005, S. 148.

13 – Ebd., S. 149.

14 – Ebd., S. 152.

15 – Pierre Boulez, *Musikdenken heute 1*, Mainz 1985, S. 79.

16 – Vgl. Gilles Deleuze, «Den Zeit-Raum ausfüllen, ohne zu zählen: Boulez, Proust und die Zeit»: «[...] vom Gekerbten löst sich wiederum ein glatter oder nicht pulsierender Zeit-Raum ab, der sich nicht mehr global auf die Chronometrie bezieht. Die Einschnitte sind hier indeterminiert, irrationaler Art, und an die Stelle der Massstäbe treten unzerlegbare Entfernungen und Nachbarschaften, die die Dichte oder Seltenheit dessen ausdrücken, was darin erscheint (statistische Verteilung von Ereignissen). Ein Ausfüllungsmerkzeichen ersetzt das Geschwindigkeitsmerkzeichen.» In: ders. 2005, S. 280.

17 – Gilles Deleuze, *Foucault*, Frankfurt a. M. 1992.

18 – Vgl. Deleuze, Guattari 1992, S. 458–461.

Oszillatoren» zugeschrieben werden. Daraus folgen ein Experimentieren gegen alle Nachahmung oder Interpretation ebenso wie unendliche Variationen klanglicher Zeit-Räume.

Guattari und die Heterogenese des Klanglichen

Wenn *Tausend Plateaus* das gemeinsame Hauptwerk von zwei Autoren ist, dann wird man feststellen, wie sehr Guattari in seinen eigenen Schriften nicht nur auf der heterogenen Konsistenz der Musik beharrt, sondern auch auf dem semiotischen Feld, mit dem sie sich zusammenfügt, auf ihrer körperlosen, abstrakten Dimension sowie auf ihrer ansteckenden und zu den Kategorien transversaler Verformbarkeit. Seit *L'inconscient machinique* weist die Analyse der perzeptiven Überlappungen bei Proust auf die Möglichkeiten einer Semiotik, die die Repräsentation des Raums und der Körper ebenso aufs Spiel setzt wie das Einbrechen einer heterogenen Transversalität.²¹ Es scheint, dass die Musik seit der — das kleine Thema von Vinteuil wieder aufgreifenden — Analyse mit einer «maschinischen» Dimension versehen wird, die die Ordnung der Sensationen neu aufteilt, sodass «jede mit den herrschenden Modellen konforme Mikropolitik von ihrem Eindringen bedroht wird.»²² Das ist der Entstehungsmoment des *Ritornells* und der «ritornellisierenden» Funktion. Als Agens der Deteritorialisierung «geht das Ritornell unaufhörlich aus sich selbst heraus, transversalisiert sich und bringt [den Erzähler] dazu, eine wirkliche und nachhaltige mikropolitische Mutation zu durchlaufen»²³. Als semiotische Materie, die sich der Diskursivität entzieht, produziert die Musik ihre Zeichenregime vermöge transitiver Logiken und spezifischer Artikulationsweisen. Wie Daniel Stern — oft von Guattari zitiert — erläutert, geht die Musik aus einem aufs Engste mit der Bewegung verbundenen Affekt der *Vitalität* hervor, der lange vor der Sprache entsteht und für die Konstitution eines beweglichen und zur Interaktion fähigen Selbst ausschlaggebend ist.²⁴ Die Problematik der Subjektivität wird in *Chaosmose* aktiv entworfen; in diesem letzten Buch von Félix Guattari wird die ästhetische Dimension des Ritornells als Kraft transversalisiert, die ein existenzielles Begehren, eine nicht mediatisierte, subjektive Fähigkeit neu zu verteilen imstande ist. Die existenzielle Funktion des *Ritornells* beruht auf einem intensiven Zusammenstoß (Einfangen und Wiederholung), der Komponenten autonomisiert und diese gemäss neuen Koppelungen neu zuweist, bis schliesslich — in der Kunst oder im Leben — komplexe Ritornelle entstehen, «die eine Komplexifizierung der Subjektivität möglich machen»²⁵. Und wahrscheinlich nimmt der diesem Denken der neuerlichen Verkettung zugrunde liegende Affekt der «Ritornellisierung» teilweise durch den Verweis auf eine *klangliche* Heterogenität Konsistenz an. Man wird bemerken, in welchem Masse die von Guattari beschriebene «maschinische» Subjektivierung an Funktionen der Polyvoztät, an

«unkörperlichen» Austauschbeziehungen anknüpft und an *quasi*-musikalischen Ausdrücken Anleihe nimmt: Die Subjektivität ist «polyphon», das existenzielle Festklammern ist «rhythmisch», seine Funktionsweise ist «ritornellisierend». Kritisch im Hinblick auf die alles zerlegende Rationalität, wendet sich Guattari den Möglichkeiten eines ästhetischen Paradigmas zu, dessen von therapeutischen Ansätzen bis zu sozialen Praxen, vom Unbewussten bis zur Politik sowie von der Ethik bis zum Künstlerischen reichende Resonanzen er zusammenführt. Die näheren Umstände dieses «ethischen und ästhetischen» Paradigmas fordern uns zur Produktion einer Differenz auf, die sich der Irrealität einer massenmediatisierten und homogenisierten Subjektivität zu widersetzen vermag. In diesem neuen paradigmatischen Kontext wird die Kunst zweifellos mit besonderem Vertrauen bedacht, da sie in Zusammenhang mit einem Experimentieren und einer Ethik des Schaffens über ein praktisches Wissen verfügt.²⁶ Der Bereich der Kunst wird also in einem paradigmatischen Feld «neu verortet», das aus unterschiedlichen Elementen besteht; die künstlerischen Praxen des «Bruchs und der Naht [Suture]» werden aufgewertet, insofern sie ein Universum mit Sinn erfüllen können, das den leeren Zeichen einer universalisierenden Subjektivität unterworfen ist. Denn die Zeichenregime, die durch die planetare Massenmediatisierung ins Werk gesetzt werden, greifen auf der Ebene von Subjektivierungsprozessen und semiologischen Komponenten ein: *Wie* fühlt man; *wie* repräsentiert man sich; *welche* Determinierungen erfährt man?²⁷ Gegenüber der kapitalistischen Indienstnahme fordert Guattari eine — ethische, ästhetische und politische — Gemeinschaft, der er eine Mutationsfunktion zuerkennt, dazu auf, eine subjektive und prozessuale Kreativität zu erproben.²⁸ Es geht um die Kreativität einer auf der Ebene ästhetischer Effekte ver-

19 – Vgl. Pascale Criton, «A propos d'un cours du 20 mars 1984. La ritournelle et le galop», in: Gilles Deleuze, *une vie philosophique*, hrsg. v. Eric Alliez, Paris 1998, S. 513–523.

20 – Die musikalische Partitur ist ein diagrammatisches Dispositiv mit einer horizontalen Zeitachse, einer vertikalen Achse von Gegebenheiten, modularen Verteilungen sowie einem transversalen Produkt aus den Bezügen. Das Intensive ist zur Konnexion sowie zur Dekonnexion fähig, es kann übertragen und zugeordnet werden und steht der Reorganisation von Funktionen offen, je nach Effektuierung eines Diagramms.

21 – Félix Guattari, *L'inconscient machinique. Essai de schizo-analyse*, Paris 1979, S. 251.

22 – Ebd., S. 252.

23 – Ebd., S. 244.

24 – Vgl. Daniel Stern, *Die Lebenserfahrung des Säuglings*, Stuttgart 1996, S. 83–93. Da das Zitat in der englischen Fassung in dieser Form nicht aufzufinden war, folgt die Übersetzung hier der Wiedergabe von Pascale Criton: «Tanz und Musik sind ausgezeichnete Beispiele für die Vitalitätsaffekte, die vor den «kategorialen» Affekten (Traurigkeit, Freude) zutage treten und sich mit dynamischen, kinetischen Begriffen charakterisieren lassen»; vgl. für die französische Version: Daniel Stern, *Le monde interpersonnel du nourisson*, Paris 1989, S. 77–90.

25 – Félix Guattari, *Chaosmose*, Paris 1992, S. 35.

orteten ontologischen Heterogenese, die «existenzielle Brennpunkte» ohne eine ihnen vorgängige apriorische Referenz zu produzieren imstande ist. Dies ist die Problematik einer «maschinischen» Filiation, die in Verbindung mit den Strömen der materiellen, technischen und politischen Realität, aber auch in Zusammenhang mit den subjektiven Repräsentationen, die den molaren Dominanten nicht unterworfen sind, eine Beziehung zum Begehren nach einer anderen Ordnung herstellt, und zwar — was für ein grenzenloser Humor — kraft einer kreativen Subjektivität.

Worin liegt die Erneuerung der Musik?

Wie wir vorher gesehen haben, verortet sich der von Gilles Deleuze und Félix Guattari vergegenwärtigte musikalische Bereich in «den grossen konzeptuellen Brüchen», die nach dem Krieg von Cage, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez etc. eingeleitet wurden, und fällt grösstenteils unter die Errungenschaften der Gegenwartsmusik im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Das Experiment hat darin eine privilegierte Position, nicht wegen der Neuheit selbst, sondern wegen der Manifestation möglicher Äusserungen und wegen des grossartigen semiotischen Erfindungsreichtums, der zur Entfaltung kommt. Weit von Nachahmung, Umdeutung des Vergangenen und von Akademismen entfernt, werden die paradoxen Individuationen der Musik auf der Ebene ihrer semiotischen Äusserungen und ihrer Fähigkeit zur Entfaltung von Zeit-Räumen ins Spiel gebracht — eine in einem immanenten, kreativen Prozess im Wesentlichen auf die Spannung des Gegenwärtigen gerichtete Position. Jenseits von ästhetischen Kategorien sind die unterschiedlichsten klanglichen Zeichen davon betroffen — vom Lärm bis zum Schrei, vom Tier bis zu den Maschinen, von der Natur bis zum Urbanen. Was anvisiert wird, untersteht einer semiotischen Heterogenese, deren Autonomisierung der Zeichen sowie ihrer Neuverketzung in neuen Kontinuitäten die Grenzen der Wahrnehmung in Frage stellt.

Indem Deleuze und Guattari die der Musik eigenen diagrammatischen Effektuerungen hin zu den Potenzialitäten von maschinischen Verkettungen verschieben, verorten sie die Musik in ihrem Bezug zur Welt und geben ihr ihre konstitutive Exteriorität zurück. Indem sie sich auf das der Musik eigene Denkdispositiv berufen, erstatten sie ihr nicht nur den Bezug zur äusseren Welt, sondern auch die spezifischen Modalitäten ihrer subjektiven Äusserungen. Diese betreffen nicht nur die Musik an sich, sondern den Raum für eine neue Subjektivität in Beziehung mit den Kräften des Kosmos. Wie berühren das *Ritornell* und sein Werden die lebende Affektlandschaft, die Formen der Zeit und des Lebens, in denen wir uns bewegen? Die Musik, in einem prämateriellen Bezug zum Territorium verankert und durch die Überlappung des Subjektiven, Intensiven und Diagrammatischen gekennzeichnet, wird in ihrem Verhältnis zu einem mannigfaltigen Aussen erfasst und in ihrer unmittelbaren Beziehung zu *Material-Kraft* verortet. Es scheint, dass die musikalische und klangliche Prozess-

alität von einem transversalen Feld jenseits etablierter Definitionen fortgerissen wird ... Der Einsatz ist der einer erweiterten Wahrnehmung — Finalität der Kunst –, die mit dem Gedächtnis und mit jeder Art von Identität bricht: «[...] die Musik verlangt eine Erweiterung der Wahrnehmung, die bis an die Grenzen des Universums reicht.»²⁹

Was hat diese «transkategoriale» Überlappung eines Musik-Denkens mit den ineinander verschachtelten Feldern der Politik, der Wahrnehmung und der Lebensgefüge zu tun? Die Analyse, die Deleuze und Guattari vom semiotischen Kontext im Kommen durchführen, treibt sie dazu an, eine intensive Heterogenese inmitten einer wachsenden Komplexifizierung von räumlichen und zeitlichen Modalitäten sowie der damit verbundenen Kontrollweisen ins Auge zu fassen. Jenseits eines nachweislichen oder eingeführten musikalischen Stils verweisen die Fähigkeiten der Musik zur Produktion von individuellen und kollektiven Subjektivitäten ebenso auf die Möglichkeiten eines Abstands vom regulativen Zugriff der Zeichen — ob es sich dabei nun um finanzielle, administrative, moralische oder politische Zeichen handelt — wie auf Wege zur Bildung freier Äusserungen und autonomisierender Zeichenpraxen. Auf dieser ethischen, transversalen und transkategorialen Achse der Heterogenese — die also über das Milieu erfolgt und nicht länger in diesen oder jenen Bereich fällt, sondern mit einem *prozesshaften Vektor* zu tun hat, betrifft die unpersönliche Herausforderung der Deterritorialisierung alle Bereiche der Individuation — die Musik wie auch andere Künste.

Die Hinterlassenschaften von Deleuze und Guattari führen zu einem Nachdenken über den Begriff der Dispositive, Gefüge oder Denkwerkzeuge, die imstande sind, die unmittelbaren *Material-Kraft*-Beziehungen anzugehen. Welche Fragen richten diese «transkategorialen» Werkzeuge heute an uns? Welches Echo erzeugen diese Fragen in der Musik — in Bezug auf ihre Techniken wie auf ihre subjektivierenden Modalitäten? Es gilt Begriffe ins Feld zu führen, die die Bewegung, die Energie und die sinnlichen Subjektivierungsweisen in Raum und Zeit hinterfragen; Begriffe, die die Frage nach dem Körper, dem Wert von Perzepten

26 – Vgl. ebd., S. 149: «Das neue ästhetische Paradigma hat ethisch-politische Implikationen, insofern von Schöpfung zu sprechen bedeutet, von der Verantwortung der schöpferischen Instanz im Hinblick auf das geschaffene Ding zu sprechen, von der Veränderung der Lage der Dinge; es heisst, von einer Gabelung jenseits vorab festgelegter Schemata zu sprechen, wobei auch hier das Geschick der Alterität in ihren äussersten Modalitäten berücksichtigt werden muss».

27 – Gemeinsam mit Deleuze analysiert Guattari, dass «[...] die moderne Machtausübung sich nicht auf die klassische Alternative <Repression oder Ideologie> reduzieren lässt, sondern Vorgänge wie Normierung, Modulation, Modellierung und Information einschliesst, die sich auf Sprache, Wahrnehmung, Begehren, Bewegung etc. beziehen [...]»; in: Deleuze, Guattari 1992, S. 635.

28 – «[...] eine ontologische Heterogenese, die umso schwindelerregender ist, als sie sich heute mit dem Wuchern neuer Materialien, neuer elektronischer Repräsentationen sowie mit einem Schwinden von Distanzen und einer Erweiterung der Gesichtspunkte verbindet»; Guattari 1992, S. 133 f.

29 – Deleuze 2005, S. 282.

und der Polyvoztät der Zeichen aufwerfen; Begriffe von nicht notwendig vereinheitlichten Hörerfahrungen, die sich auf einen mannigfaltigen Raum erstrecken und die Einheit von Raum und Zeit in Frage stellen; Begriffe von transversalen Dispositiven, die sich auf die Ereignishaftigkeit [*événementialité*] stützen, die Hierarchien neu verteilen und zu einer perspektivischen Einstellung führen, von deren «Beobachtungspunkt» aus mit zeitlichen Transversalitäten und mit unterschiedlichen Weisen zu hören experimentiert wird. Es braucht neue Sensibilitäten und neue Beziehungen zum Sozium, die geeignet sind, die Form des Ereignisses und des Konzerts ebenso zu hinterfragen wie die Definition des Werks. Aber es braucht auch die Konzeption passender Werkzeuge für diagrammatische Ansätze und Prozesse der Autonomisierung. Und es braucht mit Sicherheit all das, was dazu beitragen kann, die neuen Weisen des In-Beziehung-Setzens zu erfahren, die uns Deleuze und Guattari zu denken auffordern und deren subjektive, mannigfaltige und heterogene Erfahrung sie nahelegen. ●

Übersetzt von Birgit Mennel

Pascale
Criton

125

In Richtung
eines Denkens
von Mannig-
faltigkeiten

Ästhe- tische Freiheit

Eine Aus- einander- setzung

Josef Früchtl

Es war an einem jener trüben Wintertage, die einem im Norden Deutschlands und in den Niederlanden des Öfteren schwer auf das Gemüt und manchmal auch auf das Denkvermögen schlagen. Wir sitzen in einem Master-Seminar über Hegels These vom Ende der Kunst. Für die meisten Teilnehmer ist es das erste Mal, dass sie sich intensiv mit einem Hegelschen Text beschäftigen. Das Unverständnis ist gross. Viele Fragen, hilflose Gesten, ratlose Gesichter. Das Tor zum Kosmos der Hegelschen Begrifflichkeit ist aufgestossen, und die Studierenden der Philosophie wissen nicht so recht weiter. Meiner pädagogischen Aufgabe bewusst, versuche ich, den jungen Leuten das Denken eines Philosophen nahezubringen, der vor zweihundert Jahren gelebt hat, ein Zeitgenosse (und wohl auch Sympathisant) der Französischen Revolution, der Napoleonischen Kriege, der Restauration und des Preussischen Staates, auch ein Zeitgenosse Goethes, Beethovens und der Romantik (mit Schopenhauer im Vorlesungssaal nebenan). Ich rede mich in eine Begeisterung hinein, die schliesslich in dem Ausruf kulminiert, dass es erst Hegel — neben Schelling — gelungen sei, der Kunst eine Autonomie zuzuerkennen, die über die entscheidenden Anfänge Kants und das Fichtesche Subjektivitätspathos bei Schiller hinausreiche. Autonomie aber heisse Selbstgesetzgebung. Nur sofern die Kunst sich ihr eigenes Gesetz gebe, sei sie frei, nicht mehr Mittel zu einem ihr äusserlichen Zweck, und so überhaupt erst in der Lage, das Absolute, das Selbstverständnis ihrer Zeit, zur Erscheinung zu bringen. Freiheit sei hier nur ein anderes Wort für das Absolute. Frei sein sei alles.

Einmal an diesem Höhepunkt angelangt, schaue ich abwartend in die Runde meiner Zuhörer. Mein Lächeln scheint sie zu verwirren, weil sie nicht wissen, ob ich meine Rede ernst meinte. (Sie wissen auch nicht, dass ich es selber nicht weiss.) Eine junge Frau mit Sommersprossen und zerzaustem Haar schaut mich nachdenklich an. Und dann sagt sie, ihr fielen dazu zwei Sachen ein, eine Szene aus einem Film und eine Zeile aus einem Lied. Die Filmszene — und jetzt lacht die Studentin etwas verschämt — sei aus *Braveheart*. Jeder kenne sie und die meisten machten sich inzwischen über sie lustig, die Szene nämlich, wenn der Held, gespielt von Mel Gibson, am Ende auf der Folterbank liegt und sich

als Schotte weigert, den englischen König anzuerkennen und ihn um Gnade zu bitten. Statt dessen schreit er mit voller Inbrunst das Wort «Freiheit» aus sich heraus, und dieses Wort, so die Studentin, hallte im ganzen Kinosaal wieder, sodass es ihr wirklich kalt über den Rücken gelaufen sei. Irgendwie sei diese Szene kitschig, aber irgendwie auch grossartig. Und die zweite Sache sei der Refrain aus einem Song von Janis Joplin, ursprünglich, so habe sie gehört, von Kris Kristofferson: «Freedom is just another word for nothing left to lose.» Frei zu sein, so würde sie nun Hegel mit Janis Joplin verbinden, sei in der Tat alles, aber nur, wenn es heisse, dass man nichts mehr zu verlieren habe. Wenn Hegel die Kunst als Sphäre des Absoluten, also der Freiheit würdige, denke er zwar nicht an populäre Kunst, *popular art*, im Englischen gehe das problemlos von den Lippen, aber der Unterschied zur sogenannten hohen Kunst sei heute doch nicht mehr so relevant. Zumindest gebe es Filme, sogar aus Hollywood, die man ohne Zögern Kunstwerke nennen könne, und Janis Joplin sei als Sängerin doch so einzigartig, dass man sie ebenfalls eine Künstlerin nennen könne.

Dieser spontane Brückenschlag zwischen deutschem Idealismus und Popkultur, zwischen frühem 19. und spätem 20. Jahrhundert, aus der Perspektive des beginnenden 21. Jahrhunderts, hat mich einerseits überrascht und andererseits auch wieder nicht. Er kann nicht überraschen, wenn man sich auch nur kurz der Geschichte der philosophischen Ästhetik, der Künstlerästhetiken und der Manifeste der vergangenen zweihundert Jahre erinnert. Freiheit ist gewiss zunächst einmal ein Begriff der moralisch-praktischen und der Politischen Philosophie. Er meint Willensfreiheit, moralische sowie politische Selbstgesetzgebung (Autonomie) und schliesslich politische Freiheit. Selbst in hoch ambitionierten Lexika wie den *Ästhetischen Grundbegriffen* oder der *Encyclopedia of Aesthetics* kommt der Begriff der Freiheit als eigener Eintrag nicht vor. Und doch ist er eine feste und definitorische Bezugsgrösse in der Ästhetik, seit Kant das Spezifische der ästhetischen Erfahrung, bei ihm korrekterweise des ästhetischen Urteils, als ein «freies Spiel» unserer kognitiven Vermögen (Imagination und Ratio) bestimmt, das nicht durch eine bestimmte (Erkenntnis-) Regel eingeschränkt ist, und als ein «freies Wohlgefallen», das nicht durch

Interesse, weder der Affekte noch der Ratio, erzwungen wird. Die ästhetische Erfahrung sieht Kant daher durch eine «Liberalität der Denkungsart» ausgezeichnet (*Kritik der Urteilkraft*, B 116). Und doch ist der Brückenschlag in unsere Gegenwart auch überraschend, denn das 20. Jahrhundert hat uns, von der Kritischen Theorie über Heidegger bis zur jüngeren französischen Vernunftkritik, auch gelehrt oder wenigstens intellektuell sensibel dafür gemacht, dass die Grossbegriffe des deutschen Idealismus zumindest in einer Komplizenschaft stehen mit politischen und gesellschaftlichen Grossmachtphantasien. Das Pathos der Freiheit zu singen, von Beethoven bis zu Janis Joplin (und auch bei ihr ist es, trotz aller Kaputtheit und Kratzbürstigkeit, noch ein Pathos), kann daher, so scheint es, nicht mehr gelingen.

Eppure si muove. Und es gelingt doch. Meine Studentin erweckt nicht den Anschein einer naiven, romantisch angewehrten Ästhetin. Ganz im Gegenteil. Sie wirkt aufgeklärt-abgeklärt. Und doch erscheint sie — *Die kommende Revolte* gehört zu ihren Basistexten — insofern als eine typische Vertreterin ihrer Generation, als hinter ihrer leicht unterkühlten Intellektualität wärmende Grosskonzepte zum Vorschein kommen wie «globale Solidarität», «Gemeinschaft» und eben «Freiheit». Sie sind nicht ausbuchstabiert, sondern in einer diffusen Semantik gehalten, und genau das macht es leichter, an ihnen festzuhalten.

Christoph Menke

Josef hat sicher recht, bei der Verbindung von Kunst und Freiheit an die Theorie (und das Pathos) der Freiheit des deutschen Idealismus zu denken. Die Idee einer genuin «ästhetischen Freiheit» steht aber auch in Spannung zum Erbe des idealistischen Freiheitsbegriffs — zumindest in seiner geläufigen Fassung als sozial, praktische Freiheit der «Autonomie». Dazu möchte ich einige Thesen formulieren und zur Diskussion stellen.

1. Die ästhetische Freiheit ist eine Kategorie der Differenz.

— Ästhetische Freiheit ist Freiheit in Differenz zu sich selbst. Ästhetische Freiheit ist nicht die höchste Form oder die versöhnte Gestalt der Freiheit — nicht Freiheit in ihrer vollkommenen Verwirklichung, sondern *Freiheit im Unterschied* von ihrer sozialen, kulturellen, politischen, rechtlichen usw. Verwirklichung. Ästhetische Freiheit ist Freiheit im Unterschied von sich selbst: Freiheit, die sich von sich selbst geschieden, die sich in sich selbst unterschieden hat. Ästhetische Freiheit ist die Differenz der Freiheit gegenüber sich selbst: gegenüber sich selbst als praktischer Freiheit. Ästhetische Freiheit ist Freiheit von praktischer Freiheit; genauer: die Differenz der Freiheit von sich als praktischer Freiheit.

2. Die praktische Freiheit ist Freiheit im Vollzug von sozialen Praktiken.

— Alle geistigen Vollzüge des Menschen, alle Vollzüge also, die der Mensch durch Lernen und Gewöhnung auszuüben vermag, sind «Praktiken»: Praktiken des Handelns, Erkennens, Sprechens, Fühlens usw. Oder Praktiken sind ein jeweiliges Ensemble von Vollzügen, die aufgrund erlernter, insofern geistiger, nicht natürlicher Vermögen ausgeübt werden. Geistige Vermögen sind normative Vermögen: Vermögen zur Orientierung an normativen Massstäben, die das Gelingen und Misslingen einer Praxis definieren. Die praktische Freiheit besteht deshalb darin, sich selbst, das eigene Verhalten und damit den eigenen Körper (gänzlich körperloses Verhalten gibt es nicht), in Orientierung an solchen normativen Massstäben des Gelingens und Misslingens einer Praxis führen zu können. Praktische Freiheit ist die Freiheit normativer Selbstführung.

Die praktische Freiheit der Selbstführung verwirklicht sich in Vollzügen, die Züge in einer Praxis sind. Prakti-

ken sind sozial definierte Felder, die normativ verfasst sind: Sie werden konstituiert durch Güter, Massstäbe und Regeln. Diese Normativität von Praktiken bildet die elementare Struktur des Sozialen. Die Selbstführung, in der die praktische Freiheit besteht, ist daher stets zugleich die Ausführung sozialer Standards, die Verwirklichung der Güter, Massstäbe und Regeln, die eine soziale Praxis konstituieren. Das bedeutet nichts anderes, als dass die praktische Freiheit unter der Voraussetzung sozial (vor-)gegebener Normativität steht: Im praktischen Sinne frei zu sein heisst, sich selbständig an denjenigen sozialen Normen orientieren zu können, die unsere Praktiken definieren.

3. Die praktische Freiheit verstrickt sich in das Paradox von Fähigkeit und Macht.

— Dass die praktische Freiheit unter der Voraussetzung sozialer Normativität steht, bedeutet für das Subjekt der Freiheit, dass es in seiner Selbstführung Vermögen oder Fähigkeiten aktualisiert, die es nur in «Abrichtung» (Wittgenstein) oder «Disziplinierung» (Foucault) zu einem kompetenten Teilnehmer sozialer Praktiken erworben haben kann. Disziplinierung ist die Voraussetzung praktischer Freiheit. Denn Disziplinierung ist derjenige Prozess der Sozialisierung, in dem ein Individuum zum Subjekt, das heisst zu einer Instanz gemacht wird, die etwas vermag: die eine soziale Praxis erfolgreich auszuüben vermag; Disziplinierung ist der Grundprozess der Befähigung. In dieser Bedingtheit durch sozial erworbene und definierte Fähigkeiten liegt die Begrenztheit der praktischen Freiheit.

Dieser Zusammenhang von praktischer Freiheit und sozialen Fähigkeiten — die die Freiheit zugleich ermöglichen und begrenzen — beschreibt, was Foucault (in *Was ist Aufklärung?*) «das Paradox (der Verhältnisse) zwischen Fähigkeit und Macht» genannt hat: «Man weiß, dass die große Verheißung oder die große Hoffnung des 18. Jahrhunderts oder eines Teils des 18. Jahrhunderts im gleichzeitigen und proportionalen Anwachsen der technischen Fähigkeit, auf die Dinge einzuwirken, und der Freiheit der Individuen im Verhältnis zueinander bestand. Im Übrigen kann man sehen, dass durch die gesamte Geschichte der abendländischen Gesellschaften [...] der Erwerb der Fähigkeiten und der Kampf um die Freiheit die durchgängigen Elemente dargestellt haben.

Josef
Früchtl

Christoph
Menke

Juliane
Rebentisch

127

Ästhetische
Freiheit

Nun sind aber die Beziehungen zwischen dem Anwachsen der Fähigkeiten und dem Anwachsen der Autonomie nicht so einfach, wie das 18. Jahrhundert dies glauben konnte. Man hat sehen können, welche Formen von Machtbeziehungen durch verschiedenartige Technologien [...] befördert wurden: Die sowohl kollektiven als auch individuellen Disziplinen und die Normierungsverfahren, ausgeübt im Namen der Macht des Staates, der Erfordernisse der Gesellschaft oder der Regionen der Bevölkerung, sind Beispiele dafür.» Das Paradox der praktischen Freiheit ist das Paradox der Fähigkeit, des Könnens oder Vermögens: Ohne Fähigkeit keine Freiheit — denn praktische Freiheit ist Selbstführung, die nur in der Ausführung sozialer Praktiken verwirklicht werden kann. Zugleich aber gilt: Ohne Disziplinierung keine Fähigkeit — denn soziale Praktiken ausführen zu können, ist das Resultat eines Prozesses der Abrichtung zum kompetenten Teilnehmer. Praktische Freiheit und soziale Disziplinierung sind paradoxal verklammert: sie bedingen und sie widersprechen einander.

Dieses Paradox der praktischen Freiheit ist der Einsatzpunkt der Selbstreflexion der Aufklärung. Wenn im Zentrum der Aufklärung das «Könnensbewußtsein» (Christian Meier) steht, in dem auch Foucault die «einzige» Signatur der «abendländischen Gesellschaften» sieht, dann tritt die Aufklärung in die Phase ihrer Selbstreflexion ein, wenn sie erkennt, wie ihr Programm «Befreiung durch Befähigung» dialektisch oder paradoxal mit der Steigerung sozialer Disziplinierung verbunden ist. Die entscheidende Frage, die sich die Aufklärung stellt, wenn sie sich über sich selbst aufzuklären beginnt, lautet mit Foucault: «Wie lassen sich das Anwachsen der Fähigkeiten und die Intensivierung der Machtbeziehungen entkoppeln?» Wie kann das Paradox der praktischen Freiheit aufgelöst werden — wie kann es Freiheit unter sozialen Bedingungen geben?

4. Der Begriff der (ästhetischen) «Autonomie» ist die falsche Lösung des Paradoxes der praktischen Freiheit. — Das Denken der Ästhetik bildet von Anfang die radikalste Version der Selbstreflexion der Aufklärung. Die Ästhetik setzt damit ein, das Paradox der Freiheit zu denken, denn die Ästhetik ist — seitdem Baumgarten die Ästhetik als Theorie der «Kultur»,

das heisst als Theorie der Übung, Bildung, Disziplinierung etabliert hat — eine Theorie der Differenz von Natur und Gesellschaft. Diese Differenz beschreibt die Ästhetik als «Entfremdung». Ästhetik ist Ausdruck und Theorie der Erfahrung der Fremdheit der sozial fabrizierten Subjekt- und Praxisformen. «Ästhetik» heisst Problematisierung der sozialen Disziplinierung, durch die die Subjekte und ihr Vermögen praktischer Freiheit gemacht worden sind. (Zentraltexte der Ästhetik in diesem Sinn sind Schillers *Briefe zur ästhetischen Erziehung*, Nietzsches *Unzeitgemäße Betrachtungen*, Freuds *Das Unheimliche in der Kultur*, Cavells *Die Unheimlichkeit des Gewöhnlichen*, Butlers *Psyche der Macht*.)

Die Ästhetik ist aber zugleich von Anfang an durch den Versuch bestimmt, die ästhetische Lust (am Schönen) als einen Zustand zu beschreiben, in dem das in seiner sozialen Gestalt sich fremd gewordene Subjekt seine Versöhnung mit sich selbst erfährt. Die Ästhetik ist als Theorie der Erfahrung der Entfremdung zugleich eine Theorie der Erfahrung der Versöhnung: ästhetische Ideologie; das heisst die Ästhetik ist Ideologie oder die Ideologie ist Ästhetik. Deren Zentralbegriff ist Kants Begriff der ästhetischen Autonomie: Im ästhetischen Geschmack «sieht sich die Urteilskraft nicht, wie sonst in empirischer Beurteilung, einer Heteronomie der Erfahrungsgesetze unterworfen; sie gibt in Ansehung der Gegenstände eines so reinen Wohlgefallens *ihr selbst das Gesetz*, so wie die Vernunft es in Ansehung des Begehrungsvermögens tut» (*Kritik der Urteilskraft*, § 59). In demjenigen Beurteilen, das im Vollzug von sozialen Praktiken des Erkennens stattfindet, besteht zwischen den beiden Kräften, die darin zusammentreten müssen, stets eine Äusserlichkeit, gar Fremdheit, die unüberwindlich scheint. Das ist die Fremdheit zwischen Verstand und Sinnlichkeit, Kultur und Natur. Die sozial definierte Normativität des Verstandes ist der sinnlichen Natur der Einbildungskraft fremd. Oder so erscheint es uns, bis wir, so Kant, die Erfahrung ästhetischer Lust machen. Denn hier soll es ganz anders sein: Das Gesetz, dem das ästhetische Urteilen (in dem sich die ästhetische Lust ausdrückt) folgt, ist dessen eigenes — das ästhetische Urteilen ist sich *selbst das Gesetz* —, denn dieses Gesetz ist kein anderes als das der inneren Übereinstimmung von Verstand und Sinnlich-

keit. Die ästhetische Lust ist der Zustand, in dem «wir uns einer wechselseitigen subjektiven Übereinstimmung der Erkenntniskräfte untereinander [...] bewußt werden» (Kant); derjenige Zustand also, in dem wir uns so erfahren, dass die soziale Normativität des Verstandes und die sinnliche Natur der Einbildungskraft einander nicht fremd, sondern miteinander zusammenstimmend, in Harmonie zusammenspielernd sind. «Ästhetische Autonomie» heisst, dass sich im Ästhetischen der Mensch als autonom erfährt, und «sich als autonom» zu erfahren heisst, sich so zu erfahren, dass diejenigen sozialen Gesetze oder Normen, in deren Ausführung die praktische Freiheit des Subjekts besteht, dessen eigene Gesetze sind: nichts Fremdes, das dem Subjekt erst durch seine Disziplinierung zu eigen gemacht werden muss, sondern das ihm als sinnlichem oder natürlichem immer schon entspricht. Die ästhetische (Ideologie der) Autonomie bringt das Paradox der Freiheit zum Verschwinden: Was uns — praktisch — als soziale Disziplinierung erscheinen mag, soll sich — ästhetisch — als gewaltfrei-harmonische «Zivilisierung» (Kant) erweisen.

5. Die ästhetische Freiheit ist die Freiheit des Spiels der Einbildungskraft. — Seit ihrem Beginn hat die Ästhetik ein Gegenmodell ästhetischer Freiheit zur ästhetischen Ideologie der Autonomie entwickelt; die Ästhetik ist seit ihrem Beginn zugleich eine Kritik der ästhetischen Ideologie. Diese Kritik setzt mit der Erkenntnis ein, dass die ästhetische Freiheit, als die Freiheit der Einbildungskraft oder der Sinnlichkeit, nicht gesetzlich sein kann. Ästhetische Freiheit ist nicht «Autonomie»: Die Einbildungskraft ist nicht frei, wenn sie einem Gesetz folgt, das sie sich «ihr selbst» gegeben hat, denn die Einbildungskraft folgt gar *keinem* Gesetz — weder einem eigenen noch einem fremden; sie ist weder autonom noch heteronom. Die Freiheit der Einbildungskraft ist die Freiheit des Spiels. Und «Spiel» ist diejenige Hervorbringungsweise von Bildern und Formen, in der sich unablässig Bild in Bild, Form in andere Form verwandelt. Das Spiel der Einbildungskraft ist das metamorphotische Spiel unendlicher Umbildungen oder Fortbildungen. Die Einbildungskraft ist *Kraft* — nicht ein sozial definiertes und disziplinierend erworbenes Vermögen —, weil sie in einem Hervorbringen wirkt, in der dieselbe Energie, die ein Bild hervor-

gebracht hat, dieses Bild wieder auflöst und in ein anderes verwandelt. Oder die Hervorbringungsweise der Einbildungskraft ist deshalb Spiel, weil sie, als Kraft und daher im Gegensatz zu sozial definierten Vermögen, ohne inneres Mass — weil sie masslos ist. Es gibt daher im Spiel der Einbildungskraft kein Gelingen, kein richtiges und falsches Bild, keine richtige und falsche Umbildung. Das Spiel der Einbildungskraft steht jenseits oder diesseits der sozialen Sphäre der Normativität, in der wir als fähige Subjekte praktisch frei sein können.

So verstehe ich die ästhetische Freiheit: Sie ist als Freiheit des Spiels (der ein- und umbildenden Kräfte) Freiheit vom Gesetz, von der Normativität. Wenn die rauschhafte Erfahrung solcher Freiheit eine wesentliche Bestimmung ästhetischer Lust ist, kann sie daher nicht, gemäss der ästhetischen Ideologie der Autonomie, die Erfahrung der Entsprechung von Verstand und Sinnlichkeit, Gesetz und Freiheit, Kultur und Natur sein. Im Gegenteil: Jede Erfahrung ästhetischer Lust reisst wieder die Kluft zwischen ihnen auf, die wir in der disziplinierten Teilnahme an sozialen Praktiken vergessen. Die ästhetische Freiheit ist als die Freiheit eines masslosen Spiels die Freiheit der Negativität.

6. Die ästhetische und die praktische Freiheit bilden eine dialektische Einheit: eine Einheit im Widerspruch. —

Die ästhetische Freiheit ist als das Andere zugleich der Grund der praktischen Freiheit: Die ästhetische Freiheit unterbricht die Freiheit der Selbstführung in der Ausführung sozial definierter normativer Praktiken; die ästhetische Freiheit ist Freiheit von der sozialen Abrichtung und Disziplin. Zugleich aber ist die ästhetische Freiheit die Voraussetzung dafür, dass Subjekte diejenigen Fähigkeiten erwerben und ausüben können, die sie zu kompetenten Teilnehmern an sozialen Praktiken machen. Die ästhetische Freiheit ist nur die Freiheit von der sozialen Abrichtung und Disziplin, weil sie paradoxerweise zugleich auch die Freiheit *zur* sozialen Abrichtung und Disziplin ist. Nur ein Individuum, das immer schon — sagen wir in der traditionellen Sprache der Ästhetik: «von Natur aus» — ästhetisch frei ist oder Einbildungskraft hat, kann zu einem Subjekt abgerichtet werden, das die Fähigkeit hat, sich in Orientierung an den Normen der sozialen Praktiken selbst zu führen. Die ästhetische Frei-

heit der Einbildungskraft ist nicht bildend erworben — denn alles bildend Erworbene ist sozial definiert und normativ verfasst —, sondern ist die Möglichkeitsbedingung dafür, dass überhaupt irgendein Vermögen bildend erworben werden kann.

Weil die ästhetische Freiheit der Grund der praktischen Freiheit ist, stehen sie sich, als ihr jeweils Anderes, nicht äusserlich indifferent gegenüber. Die praktische Freiheit unterbricht das ästhetisch-freie Spiel der Einbildungskraft — das sie zugleich voraussetzt —, um an dessen Stelle die Normativität sozialer Praktiken zu setzen. In ihrem Verhältnis zur ästhetischen Freiheit widerspricht die praktische Freiheit sich selbst: Ihr Verhalten gegenüber der ästhetischen Freiheit bildet ein *double bind* aus Voraussetzung und Bekämpfung. Aus demselben Grund bildet auch die ästhetische Freiheit kein «Reich» — zum Beispiel der Kunst — neben der Praxis. Denn die ästhetische Freiheit «existiert» in jedem Moment nur in widersprüchlicher Einheit mit der praktischen Freiheit; die ästhetische, zumal die künstlerische Sphäre ist niemals rein ästhetisch, sondern die jeweils prekäre, ungesicherte und vorübergehende Einheit von Spiel und Praxis, von ästhetischer und praktischer Freiheit. Es gibt keine Kunst ohne, aber auch keine Kunst nur aus ästhetischer Freiheit; die Kunst bedarf des sozial normierten Könnens (das sie aussetzt). Ebenso wie die praktische Freiheit die ästhetische voraussetzt und bekämpft, setzt die ästhetische Freiheit die praktische aus und bedarf ihrer.

Was geschieht, wenn die ästhetische Freiheit, die Freiheit des Spiels der Einbildungskraft, in die Vollzüge sozialer Praktiken interveniert? Wie verändern sich diese Vollzüge? Auf den ersten Blick scheint es, dass die ästhetische Intervention die sozialen Praktiken scheitern lässt: Der Einbruch des Spiels in die Praxis lässt sie misslingen. Wenn die Vermögen zu spielen beginnen (und zu Kräften werden), löst sich ihre immanente Normativität auf. Wer ästhetisch frei ist, ist nicht mehr praktisch frei: Er kann nichts mehr, er vermag nichts mehr gelingen zu lassen.

Aber ist es nicht genau umgekehrt? Ist der Einbruch des Spiels in die Praxis nicht die *Bedingung* ihres Gelingens? Gibt es Gelingen im emphatischen Sinn nicht nur dort, wo die Freiheit im Tun nicht nur praktisch, nicht

nur ausführende Selbstführung, sondern ästhetisch, spielerische Selbstüberschreitung ist? Gelingen — wie das Erkennen der Wahrheit und das Tun des Guten — ist kein Produkt praktischer Freiheit; es kann durch die freie Ausführung sozialer Praktiken nicht her- und sichergestellt werden. Bloss praktische Freiheit erschöpft sich in einem Wiederholen sozial definierter Massstäbe, das Normativität in Normalität, Gelingen in Gewohnheit umkippen lässt. Die Unbedingtheit normativen Gelingens — die Idee der Wahrheit oder die Idee des Guten — geht über alle sozial definierten Güter, Massstäbe und Regeln hinaus. Dieser Überstieg über die soziale Praxis, der das praktische Gelingen seinem eigenen Anspruch nach ausmacht, bedarf der Intervention ästhetischer Freiheit. Praktisches Gelingen verlangt die Befreiung von der Normalität und Gewohnheit der sozialen Praxis. Und die Kraft dieser Befreiung ist die ästhetische Kraft: die Intervention ästhetischer Freiheit.

Josef
Früchtl

Christoph
Menke

Juliane
Rebentisch

129

Ästhetische
Freiheit

Worum soll es denn sonst gehen — im Leben, in der Philosophie —, habe ich mich nach dem Lesen von Josefs Auftakt zunächst gefragt, wenn nicht um die *konkrete* Bedeutung der «Grosskonzepte» Freiheit, Solidarität, Gerechtigkeit, Liebe usw.? Es wäre schlechte, gegenüber dem Leben wie dem Denken bornierte Ironie, sich hier jeglicher Bestimmung zu enthalten. Es ist nicht problematisch, dass überhaupt (und mit existentielltem Pathos) über fundamentale Begriffe nachgedacht wird; die Frage ist, wie. Auch habe ich gegen die Kombination von Intellektualität und Wärme nichts einzuwenden — vorausgesetzt, die Wärme wird nicht so verstanden wie in *Der kommende Aufstand*.

Dieser für unseren Zusammenhang symptomatische Text ist in seinen keineswegs diffusen Kernaussagen indes nicht ganz so generationentypisch, wie Josef — womöglich darin ganz mit der von ihm beobachteten Studentin einig — anzunehmen scheint. Wie die Vorlage, die es stilistisch zitiert (Guy Debords *Die Gesellschaft des Spektakels* von 1967), ist auch *Der kommende Aufstand* ein dezidiert antitheatrales Manifest. Es richtet sich gegen die Repräsentation, gegen die Medien, überhaupt gegen jegliche Form der Vermittlung, die den Verfassern für Entfremdung steht. Dem wird eine, wie Schorsch Kamerun (der gerade am Kölner Schauspiel eine Konzert-Installation mit dem Titel *Der entkommene Aufstand* inszeniert hat) sagen würde: «neo-naive» Vision kleiner Gemeinschaften respektive Kommunen entgegengehalten, wo Nähe sein soll und Wärme, wo es folglich auch keine Verstellung (kein Theater) mehr geben darf, sondern nur noch Aufrichtigkeit und Vertrauen. Hier soll es zum gemeinsamen Handeln keiner Repräsentation mehr bedürfen — womit auch gleich jegliche Asymmetrie zwischen Repräsentanten und Repräsentierten abgeschafft, alle Macht- und Herrschaftsverhältnisse verschwunden wären. Das entsprechende Ideal der politischen Gemeinschaft formuliert sich denn auch als eine «Versammlung der Präsenzen». Diese antitheatrale Utopie geht natürlich zurück auf Rousseau, der nicht umsonst bekanntermassen viele Seiten für eine Streitschrift gegen den Bau eines Theaters in seiner Heimatstadt aufgewendet hat: denn das Theater steht nicht nur für die Trennung zwischen Person und Rolle, die jeder

Ethik der Authentizität und Aufrichtigkeit entgegensteht, sondern auch für die Trennung zwischen Akteuren und Publikum, die der Idee des gemeinsamen Handelns entgegensteht. Nun hat die antitheatrale Position in ethischer und politischer Hinsicht selbst ziemliche Schwachstellen: sie trägt Züge autoritärer, wenn nicht totalitärer Vergemeinschaftung. Damit niemand den Anderen die Richtung vorgibt (sie repräsentiert und über sie entscheidet), ist vorausgesetzt, dass alle nicht nur denselben geographischen Standpunkt, sondern auch dasselbe Wissen und denselben politischen Standpunkt teilen. Das Problem der Differenz ist aber nicht dadurch zu lösen, dass man die politischen Gemeinschaften klein hält: Man könnte an *dieser* Wärme ersticken.

Was die (in der Linie Rousseau-Debord-Unsichtbares Komitee entworfene) Utopie sozialer Authentizität notorisch verkennt, ist das ethisch-politische Recht der von Christoph unter dem Begriff der ästhetischen Freiheit diskutierten Differenz des Subjekts zu seiner jeweiligen sozialen Konkretion oder Verwirklichung. In der Tat wird ja das Ästhetische gemeinhin mit einer Gestalt von Freiheit assoziiert, die sich gegenüber der sozialen Praxis, ihren normativen Ordnungen wie gegenüber den diesen korrespondierenden Identitätsangeboten oder Rollenvorgaben geltend macht. Nun hat die Kritik diese Freiheit oftmals als eine Freiheit gegenüber dem Sozialen überhaupt verstanden: als eine Form von Willkürfreiheit. Sofern sich ein derart antisoziales Modell von Freiheit durchsetzt, so die Kritik, wird dies beim Einzelnen zu einer existentiellen Haltlosigkeit und auf der Ebene des politischen Gemeinwesens zu einer Desintegration führen, die allenfalls durch seine Veranstaltung als Spektakel überdeckt werden kann. Die Konsequenz aus dieser Diagnose ist ein Kampf gegen den Einfluss des (derart begriffenen) Ästhetischen im Praktischen — ein Kampf, der im Namen der Freiheit geführt wird.

Auch Hegel spielt in diesem Zusammenhang die Rolle eines Kritikers der ästhetischen Freiheit: Er denunziert sie im Zusammenhang seiner Kritik an der romantischen Ironie als Willkürfreiheit und setzt ihr den Hinweis auf die konstitutive Rolle der sozialen Praxis für die Entfaltung individueller Freiheit entgegen. Dieser Hinweis trifft heute noch diejenigen, die die Möglichkeit zur subjektiven Gestaltung des eigenen Lebens

individualethisch reduzieren oder meinen, Michel Foucaults Forderung, «nicht dermaßen regiert zu werden», auf *das Ganze* des Lebens beziehen zu können — so, als wäre ein Leben jenseits aller sozialen Bestimmung möglich oder auch nur wünschenswert. (So ist auch bei Janis Joplin der melancholische Ton nicht zu überhören, allerspätstens in der zweiten Strophe von *Me and Bobby McGee*, wo die Euphorie des Aufbruchs — und die dazugehörige Verklärung des Elends — in das Gefühl der Verlassenheit und ins schiere Elend kippt.) Nicht nur ist jeder immer schon Teilnehmer an einer sozialen Praxis; auch bedarf jeder Entwurf des eigenen Selbst zu seiner Verwirklichung der sozialen Anerkennung. Aber die Reduktion von Freiheit auf die Freiheit im Sozialen, da bin ich mit Christoph einer Meinung, ist selbst problematisch: Das mit dem Ästhetischen assoziierte Moment der Distanz von der sozialen Praxis gehört zu einem vollen Begriff von Freiheit hinzu. Aus meiner Perspektive (beziehungsweise vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung mit der Tradition der philosophischen Kritiker der ästhetischen Freiheit, wie ich sie in *Die Kunst der Freiheit* geführt habe) treten hier aber andere Motive in den Vordergrund.

Um das Recht der mit dem Ästhetischen assoziierten Freiheit vom Sozialen zu verteidigen, ist es zunächst wichtig, diese nicht, wie die Kritiker der ästhetischen Freiheit als eine ebenso abstrakte wie letztlich imaginäre Distanz gegenüber aller sozialen Bestimmtheit überhaupt zu deuten. Eine solche Distanz lässt sich vielmehr auch ganz anders verstehen: nicht als *Modell* für den, sondern als produktives *Moment* im praktischen Lebensvollzug des Subjekts. Am schnellsten lässt sich die Verschiebung, auf die ich hinauswill, vielleicht im Blick auf das Phänomen der Selbstironie erläutern, das in Hegels Kritik der romantischen Ironie bezeichnenderweise unerwähnt bleibt: Bei Hegel ironisiert der Ironiker alles — ausser sich selbst und seine über allem stehende Willkürfreiheit. Es handelt sich hier um eine Figur, die darin tatsächlich unfrei genannt werden kann, dass sie sich in den Widerspruch verheddert, sich gottähnlich über alle Bestimmung (alle Konkretion und Entscheidung) stellen zu wollen und gleichwohl doch nicht umhin zu können, konkret zu leben. Im selbstironischen Subjekt kommt dagegen eine Distanz des Subjekts zu sich selbst zum Ausdruck, die sich diesem

Einwand grundsätzlich entzieht. Die Distanz, um die es hier geht, ist nicht die ebenso abstrakte wie letztlich imaginäre Distanz gegenüber aller sozialen Bestimmtheit, sondern die punktuelle Distanz des Subjekts gegenüber konkreten Aspekten seiner sozialen Identität. Aus ihnen befreit sich das Subjekt nicht aus der imaginären Position eines sich selbst überlegenen Gottes, sondern durch die Erfahrung von Strebungen, die den entsprechenden Selbstbildern zuwiderlaufen. In eine Distanz gegenüber einem überzogen disziplinierten Bild meiner selbst beispielsweise gelange ich nicht dadurch, dass ich mich über dieses Bild stelle, als wäre ich der Souverän meiner eigenen Souveränität, sondern im Gegenteil durch eine Erfahrung, in der ich mit Strebungen meiner selbst konfrontiert werde, die diesem Bild in einer Weise widersprechen, dass ich (über mich lachend) zu einem anderen Verständnis meiner selbst frei werde.

Dieses Bild von Freiheit, das die Distanz vom Sozialen mit einer Freiheit zum Sozialen dialektisch vermittelt, impliziert nun keineswegs eine Abkehr von der Normativität, die Ethik und Politik notwendig auszeichnet. Im Gegenteil: nur weil die Einzelnen im lebendigen Austausch mit der Welt in eine Differenz zu sich selbst, nämlich zu ihrer jeweiligen Rolle als Teilnehmer an einer sozialen Praxis, geraten können, kann sich die normative Frage nach dem individuell wie sozial Guten überhaupt als Frage stellen. Die Erfahrung einer solchen Differenz ist mit anderen Worten eine Bedingung der Möglichkeit für die selbstbestimmte Aneignung oder Veränderung der sozialen Praxis, die uns immer schon bestimmt.

Der entscheidende Begriff in diesem Zusammenhang ist jetzt jedoch nicht die Einbildungskraft (oder ihr Spiel), wie bei Christoph, sondern die Mimesis. Mimesis, das wusste schon Platon, ist für die sozialisierende Erziehung ebenso zentral wie fürs Theater — weshalb er alles daran gesetzt hat, die Mimesis identitätslogisch zu kontrollieren. Denn Nachahmungen können, heisst es in der *Politeia*, «wenn man es von Jugend an stark damit treibt, in Gewohnungen und Natur übergehen» (Rep. 395c, d). Die Gefahr, die das Theater für Platons Idee einer auf natürlichen Dispositionen gründenden Arbeitsteilung im Staat bedeutet (nach der es einige geben soll, die zur Politik, andere aber, die bloss zum Schustern bestimmt sind), ist immens:

Weil es eine Lust an der Mimesis um ihrer selbst willen, also eine Lust an der Anverwandlung an Beliebiges und Fremdes vermittelt, wird das Theater die Einzelnen am Ende von ihrer einen Aufgabe im Gemeinwesen und das heisst: von der für sie vorgesehenen sozialen Rolle entfremden. An der auf Beliebiges entgrenzten theatralen Mimesis — nicht zuletzt deshalb ist sie für Platon so bedrohlich — tritt allerdings nur die Logik aller Mimesis rein hervor: Das Subjekt der Nachahmung ist niemals Subjekt; es handelt sich hier um ein subjektloses Subjekt oder um ein Nichtsubjekt. Das «Paradox der Schauspieler» (Diderot), nach dem die Schauspieler deshalb *alles* sein können, weil sie im Kern *nichts* sind, führt modellhaft vor Augen, dass sich das, was das Subjekt der Nachahmung ist, erst in der und durch die Nachahmung bildet (das hat Philippe Lacoue-Labarthe eindrücklich herausgearbeitet). Was das Subjekt ist und sein kann, steht nie hinreichend fest, sondern vermag sich nur über den Umweg des mimetischen Bezugs auf Andere und Anderes zu kristallisieren.

Der Soziologe der Nachahmung, Gabriel Tarde, lokalisiert eben hier die Quelle der Autonomie: Die Vielfältigkeit der Einflüsse, denen der Einzelne in seinem Leben ausgesetzt ist, ist nicht nur eine Quelle von Individualität; sie ist auch die Quelle einer gewissen Widerständigkeit der Einzelnen gegenüber den auf sie einströmenden Eindrücken. Eine solche Widerständigkeit kommt dabei freilich nicht aus einer bereits vorausgesetzten Individualität, sondern aus den jeweils zuvor übernommenen Überzeugungen; wenn man so will: aus einer älteren Nachahmung. Aber was für uns von Geltung ist, muss sich — immer wieder neu — unter einem konkurrierenden Einfluss, einem neuen Eindruck bewähren. Es sind dies jeweils Situationen, in denen uns unbewusst übernommene oder unbewusst (zur Gewohnheit) gewordene Überzeugungen überhaupt erst oder erneut ins Bewusstsein treten. Es entsteht dann nämlich die Szene eines inneren Konflikts, einer «kleinen inneren Schlacht» (Tarde), die dem bewussten Urteil über die eigenen Überzeugungen vorgeht. Demnach ist Autonomie (gelingende praktische Freiheit) als das reflektierte Verhältnis zu einer doppelten Heteronomie zu verstehen: Autonomie gibt es nur im Austrag des Spannungsverhältnisses zwischen mechanischer Gewohnheit und frem-

dem Impuls, sedimentierter Nachahmung und mimetischer Öffnung — wobei der Ausgang jeweils offen ist. Das Urteil kann das Neue — die neue Idee, die neue Kunst, die neue Politik — am Ende entweder im Namen des Alten ablehnen oder aber als ein gegenüber dem Alten Besseres annehmen.

Daraus folgt: (1) Die Kritik an der ästhetischen Freiheit identifiziert mit dem Ästhetischen, was integraler Bestandteil der praktischen Freiheit ist: das Potential zur Veränderung, die in unserem mimetischen Verhältnis zu einer selbst veränderlichen Welt beschlossen ist. Dies ist eine Implikation eben der mimetischen Disposition, die auch unserer sozialisierenden Disziplinierung vorausgesetzt ist. (2) Gegen den Strang der philosophischen Tradition, der das Ästhetische (ideologisch) als Einheits- und Versöhnungsfigur feiert, stösst man (auf negativem Weg) in der Linie der Kritik an der ästhetischen Freiheit auf ein Moment der Selbstdifferenz der Freiheit, in dessen historisch-dialektischer Dynamik die einzige Möglichkeit ihrer Verwirklichung besteht. (3) Sofern man das Potential zur Veränderung so grundsätzlich ansetzt (nämlich als eine Implikation eben der mimetischen Disposition, die auch unserer Sozialisation vorausgesetzt ist), müssen sich daraus auch notwendig Konsequenzen für das Denken des Politischen ergeben. Wenn sich vor dem Hintergrund der Überlegungen zur Überschüssigkeit der Mimesis gegenüber jeglicher normativer Ordnung plausibilisieren lässt, dass Teilnehmer einer sozialen Praxis potentiell immer auch Nichtteilnehmer und also Mitglieder der Gesellschaft potentiell immer auch Nichtmitglieder sind, so dass der Sinn von Teilnahme und Mitgliedschaft, ja der Sinn der sozialen Praxis selbst jederzeit in Zweifel gezogen werden kann, dann ergibt sich daraus unmittelbar eine Kritik an vopolitischen Vorstellungen von Ordnung und Einheit des politischen Kollektivs (wie sie die antitheatrale Traditionslinie bestimmen). Weder Ordnung noch Einheit eines Gemeinwesens können als schlicht gegeben vorausgesetzt werden; stattdessen enthüllt sich nun ihr Charakter als politische Setzung. Die adäquate Antwort auf diesen Umstand ist offenkundig nicht die neo-naive Regression aufs vermeintlich Vopolitische, sondern ein offensiver Umgang mit den entsprechenden Setzungen, ihre Markierung als Set-

zung. Das ist, wie ich meine, die demokratische Variante der «Ästhetisierung des Politischen»: Anders als die monarchische verweist die demokratische Souveränität nicht auf einen unbedingten, ausserweltlichen Pol, von dem her sich ihre Setzungen legitimierten. Eben deshalb tritt die Souveränität gerade in demokratischen Gesellschaften als Macht rein hervor. In dem Masse aber, wie der Glauben an eine von transzendenter Stelle legitimierte Macht und/oder eine quasi-natürliche Ordnung zusammenbricht, öffnet sich die Souveränität zugleich auf das Problem ihrer Legitimität. Anders gesagt: In dem Masse, wie sie rein als Macht hervortritt, ist die Souveränität keine reine, unbedingte oder göttliche Souveränität mehr. Sie ist dann angewiesen auf Anerkennung. Sie muss sich der Herausforderung durch potentielle Gegenprogramme und Konkurrenten stellen. Dann aber ist die demokratische Souveränität keine reine Souveränität mehr, verliert sie ihre Immunität und Unteilbarkeit. In der Demokratie gibt es mithin weder so etwas wie eine reine unteilbare Souveränität noch aber so etwas wie eine reine Teilhabe, die frei wäre von aller Souveränität. Letztere Vorstellung wäre nur dann denkbar, wenn der *demos* tatsächlich über einen unteilbaren Willen, *eine* Stimme, *eine* Meinung verfügte. Dies aber erweist sich schon in der kleinsten Kommune aus anthropologischen Gründen, nämlich vor dem Hintergrund der Einsicht in die Überschüssigkeit der mimetischen Disposition des Menschen, als strukturell totalitäre Vorstellung.

Vorerst abschliessend: Was heisst das alles (4) für die Kunst? Es ist eine spezifische Kunst, die des Theaters, die an diese Überschüssigkeit, diese Potentialität am Ungrund unserer sozialen Existenz, in besonderer Weise erinnert, sie hervortreibt und reflektiert. In dieser Fluchtlinie liesse sich eine andere Autonomie der Kunst denken, die nicht ideologisch der Versöhnung des Subjekts mit seiner sozialen Gestalt verschrieben ist, sondern im Gegenteil der Erfahrung einer Fremdheit gegenüber dieser Gestalt die Treue hält.

Josef Früchtl

Worum soll es denn sonst gehen, im Leben und in der Philosophie, wenn nicht um die konkrete Bedeutung eines Grosskonzeptes wie dem der Freiheit? Juliane formuliert ihre Eingangsfrage rhetorisch; man kann gar nicht anders, als ihr zuzustimmen. Was also ist die konkrete Bedeutung der Freiheit, wenn sie im Kontext der Kunst oder im inzwischen weiten «Reich» des Ästhetischen erscheint? («Das Ästhetische» als Substantivierung ist ja eines der Nebenprodukte, beinahe hätte ich gesagt: eine der Nebenwirkungen der Ausweitung des Ästhetikbegriffs, wie er in den letzten Jahrzehnten im Umkreis des Postmodernismus, der «Ästhetisierung der Lebenswelt» und der Rehabilitierung der *aisthesis* stattgefunden hat.) Woher kommt, noch einmal, die offenbar anhaltende Faszination, von der Kunst und der ästhetischen Erfahrung eine ganz eigene, besondere und sogar alles andere überwältigende Erfahrung der Freiheit zu erwarten? Nahe liegend wäre ja auch der Vorschlag, Grosskonzepte, nach politischem Vorbild, abzurüsten, oder sie, nach handwerklichem Vorbild, abzubauen, im wörtlichen Sinn und ohne Finessen zu de-konstruieren. Nicht vollständig abzubauen, denn wie sollte ein solches Leben oder eine solche Philosophie dann aussehen, entleert von allen Idealen? Aber verkleinern könnte man die Konzepte sehr wohl. In jedem Fall aber ist ein Umbau angesagt, eine Verlagerung und Umschichtung der Elemente. «Das Leben ist eine Baustelle», und die Philosophie auch.

Ästhetische Freiheit ist in der Tat, wie Christoph sagt, in halb-hegelianischer und halb-neufranzösischer Akzentuierung, eine Kategorie der Differenz, insofern nämlich, als Freiheit ursprünglich kein Begriff der Ästhetik ist. Was wir ästhetische Freiheit nennen, formt sich im Unterschied zum einheimischen Reich der Freiheit, nämlich der praktischen und, wie ich hinzufügen möchte, politischen Freiheit. Die praktische Freiheit kann man als die der normativen Selbstführung definieren. Man nimmt damit in Kauf, dass die ganze Debatte um die Willensfreiheit auf diese Weise aussen vor bleibt. Man gewinnt dadurch aber die Zuspitzung eines Problems. Da nämlich, mit Foucault, zum einen Disziplinierung die Voraussetzung praktischer Freiheit ist — es kann ohne Disziplinierung weder ein Selbst noch eine Führung, also keine Selbstführung

geben —, und zum anderen Disziplinierung nur Sinn hat auf dem Boden praktischer Freiheit, bedingen sich beide Sphären wechselseitig und widersprechen einander zugleich. Hegel hätte hier noch von einem dialektischen Verhältnis gesprochen. Aber da wir heute nicht mehr davon überzeugt sind, dass es aus sich selbst heraus zu einem produktiven Prozess aufeinander aufbauender Widersprüche führt, beschreiben wir es lieber in einem abgeschwächten Sinn als «Paradox» oder, mit Adorno, als «negative Dialektik». Die Ästhetik, so kann man mit Christoph, aber etwa auch mit Terry Eagletons *Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie* sagen, nimmt dieser Doppelung gegenüber ihrerseits eine doppelte Position ein. Sie ist einerseits «die radikalste Version der Selbstreflexion der Aufklärung» (man zählt hier allerdings eine Philosophie wie diejenige Nietzsches oder Judith Butlers als Kulturkritik mit zur Ästhetik, bedient sich also eines sehr weiten Begriffs von Ästhetik), andererseits baut sie gerade durch das Konzept der ästhetischen Freiheit («Autonomie») eine Ideologie der Versöhnung auf und bringt so das Paradox der Freiheit zum Verschwinden; Disziplinierung erscheint als Harmonie. Das Gegenmodell sieht Christoph in einer Theorie der *gesetzlosen* Freiheit des Ästhetischen, deren leitendes subjektives Vermögen nun die Imagination wird. Es soll dies die Freiheit des Spiels in einem nicht mehr Kantischen Sinn sein.

Aber hier drängen sich eine ganze Reihe von Fragen auf: Mit wem spielt diese Einbildungskraft? Mit sich selber? Wie kommt es dazu, dass sich permanent Bilder in Bilder und Formen in Formen verwandeln? Bedarf es dazu nicht eines Gegenpols? Eine regulierende und disziplinierende Kraft, die wir in unserer Tradition *ratio* (Vernunft, Verstand) nennen? Ist es nicht just eine Stärke des Kantischen Ansatzes, dass er, wie später der junge Nietzsche, zwei Instanzen miteinander in Beziehung setzt, die sich strikt widersprechend gegenüberstehen? In der die eine Instanz will, was die andere gerade nicht will? (Denn die eine will die gesetzlose Produktion von Bildern, die andere Regulierung durch Begriffe. Die eine will dionysischen Rausch, die andere apollinische Klarheit.) Ist es nicht in der Tat Anlass zur Verwunderung, man möchte fast sagen: ein kleines Wunder, dass es in einer Welt voller Gegensätze eine Sphäre gibt, die — nein, nicht frei ist

von Gegensätzen, sondern — just durch den Gegensatz ein Gefühl, und das heisst auch: einen Anschein von Harmonie erweckt? Harmonie darf man freilich nicht im Sinne eines Rokoko-Kant verstehen, sondern in einem formalen und sogar agonalen Sinn, dahingehend, dass die beiden Instanzen sich gegenseitig antreiben zu immer weiterer Produktion von Bildern und Begriffen, so wie — der profane Vergleich liegt heutzutage nahe — zwei Fussballmannschaften, wenn sie sich ein klasse Spiel liefern, sich gegenseitig antreiben. Ästhetisch ist dann eine Erfahrung, die den Gegensatz, aus dem alle unsere Erfahrungen bestehen, in ein spielerisches, das heisst gerade nicht versöhnendes, sondern sich wechselseitig anstachelndes und daher letztlich lustvolles Verhältnis bringt.

Man kann dann in der Folge die These vertreten, dass Ästhetik und Ethik, speziell ästhetische und praktische Freiheit, eine dialektische Einheit bilden, eine Einheit im Widerspruch. Aber man müsste dazusagen, dass schon die Struktur des Ästhetischen selber durch einen solchen Widerspruch gekennzeichnet ist. Und vielleicht muss man das sogar auch aus dem Grund betonen, dass andernfalls das Konzept des Ästhetischen in eine aufringliche Nähe zu dem des Kompensatorischen gerät. Wenn sich das Gefühl der Freiheit, das wir im Rahmen des Ästhetischen erfahren, als Freiheit von sozialer Abrihtung erweist, erhält man für diese Beschreibung auch den Beifall von einer Seite, die einem zumindest politisch suspekt sein müsste und für die philosophisch namentlich Gehlen, Marquard und Bubner stehen.

Es ist mir klar, dass Christoph keinen kompensatorischen Konservatismus intendiert. Meine Nachfrage ist motiviert lediglich durch die Konzeption, die für den Bereich des Ästhetischen zwar einen externen dialektischen Widerspruch (zu dem des Praktischen) behauptet, nicht aber einen internen. Christoph selber stellt klar, dass ästhetische Freiheit nicht nur Freiheit vom Praktischen, sondern darüber hinaus auch «Grund» des Praktischen ist, Voraussetzung dafür, an sozialen Praktiken überhaupt teilnehmen zu können. Diese These impliziert allerdings verschiedene Bedeutungen. Wenn die Sphären des Ästhetischen und Praktischen zueinander in einem dialektischen Widerspruch stehen, sind sie *beide* füreinander Grund,

denn beide bedingen sich wechselseitig. In diesem Sinne argumentiert Christoph. Aber welche Bedeutung hat dann die Rede vom «Grund»? Man könnte sich lediglich eine Variante im Adornoschen Sinn vorstellen, nach der es einen «Vorrang innerhalb der Vermittlung» gibt, nach der also die ästhetische Sphäre (in verschiedenen Hinsichten) trotz der Interdependenz einen Vorrang gegenüber der praktischen einnehmen würde. Wenn man dagegen tatsächlich die ästhetische Sphäre als Grund der praktischen behaupten würde, geriete man in einen epistemischen und rationalitätstheoretischen Fundamentalismus, demgegenüber mir Abrüstung und Abbau an allen begrifflichen Fronten angesagt erscheint.

Ich sehe ein vergleichbares Problem auch in Julianes Vorschlag. Wir sind uns alle darin einig, dass die Attraktivität ästhetischer Freiheit nicht darin besteht, eine Distanz zu jeglicher, sondern lediglich zu einer konkreten sozialen Bestimmtheit zu verheissen. Freilich weckt die Rede von einem «vollen» Begriff der Freiheit, dem «Ungrund» der sozialen Existenz und, bei Christoph, einem «emphatischen Gelingen» auch die alten und offenbar zählebigen Geister wieder, die der Ästhetik im Zeichen der Privilegierung huldigen. Als würden wir nur im Reich, im Imperium der Ästhetik Freiheit in all ihrer Fülle erfahren und mit dem, wie es seit dem späten Schelling heisst, Ungrund des Lebens wie auch immer prekär leben lernen können. An Stelle des «nur durch» erscheint mir auch hier ein «nicht ohne» weitaus angemessener, auch hier, da Christoph diese Argumentationsfigur selbst einmal gebraucht («Es gibt keine Kunst ohne, aber auch keine Kunst nur aus ästhetischer Freiheit»). Freiheit erfahren wir dann nicht *nur* im Medium ästhetischer Erfahrung, sondern *nicht ohne* dieses Medium. Es ist essenziell, um dem Begriff und vor allem der Erfahrung praktischer Freiheit eine je andere Dimension zu verleihen, es bietet aber nicht *die* *Essenz* praktischer Freiheit.

Eine der Formulierungen, die Christoph abschliessend gebraucht, ist die, dass die «Unbedingtheit» normativen Gelingens über alle sozialen Definitionen hinausgehe und — so scheint es — daher des Ästhetischen bedürfe. Von Schelling und Hegel bis zu Adorno und Heidegger, vielleicht auch Derida, reicht diese ästhetisch-philosophische Tradition. Die Kunst, die in einem Werk verobjektivierte ästheti-

sche Erfahrung, ist für das Absolute zuständig. Dass dies in der Tat in einer modernen, ausdifferenzierten Gesellschaft der Fall ist, scheint mir nicht zu bezweifeln, wohl aber, dass das Paradox (nun ein strenges Paradox) einer Erfahrung des Absoluten, dessen, was jenseits aller Erfahrung liegt, *allein* durch die Kunst möglich sei. Die Sphäre des Religiösen und — nicht dasselbe — Mystischen bietet sich hier ebenfalls, vielleicht noch mehr an.

Vor dem Hintergrund einer bestimmten Theorie der Mimesis spricht Juliane demgegenüber von einem «lebendigen Austausch mit der Welt», durch den man zu einer Differenz zu sich selbst kommt, also Freiheit erfährt. Diese Theorie der Mimesis stellt sie als Alternative zu Christophs Bestimmung des Ästhetischen über das Spiel. Jemand, der wie ich eine gewisse Zeit seines Lebens damit zugebracht hat, intensiv über Adornos und Benjamins Begriff der Mimesis nachzudenken, stimmt der positiven Reevaluation dieses Begriffs gewiss gerne zu, nicht aber der Behauptung, man könne mit ihm den des Spiels bei der Strukturbestimmung ästhetischer Erfahrung ersetzen. Wichtiger ist mir in diesem Zusammenhang aber, die Rolle der Kunst und der ästhetischen Erfahrung zu relativieren. Der lebendige Austausch mit der Welt ist *vielfältig*. Die ästhetische Dimension spielt dabei sicherlich eine Rolle, eine wichtige sogar, aber sie geniesst kein Privileg. Sie bleibt, was das Unbedingte anbelangt, ein unzuverlässiger Kandidat. Die Freiheit, die wir im Zusammenhang des Ästhetischen erfahren, ist nämlich die Verheissung eines Absoluten, die zugleich in sich zusammenbricht, weniger dramatisch: die nicht auf Sicherheit gegründet ist. In der philosophischen Tradition hat man dieses Oszillieren wiederum seit Platon mit dem Begriff des Scheins, seit Kant mit der Als-ob-, also mit einer irrationalen Vergleichsformulierung bezeichnet («es ist, als ob man in einem ästhetischen Urteil mit einer allgemeinen Stimme sprechen dürfe», «es ist, als ob Kunst Natur sei»). Das Absolute, auf diese Weise an seine Verneinung gebunden, bringt Janis Joplin so noch einmal zu Ehren: «freedom is just another word for nothing left to lose.»

Josef
Früchtl

Christoph
Menke

Juliane
Rebentisch

133

Ästhetische
Freiheit

Ist die ästhetische Freiheit, wenn sie als Freiheit des gesetzlosen Spiels der Einbildungskraft verstanden wird, das Ganze, Tiefste oder Höchste — eine Kategorie der Totalität, des Ursprungs oder des Absoluten, wie Josef einwendet oder zurückfragt? Folgt daraus, dass ich zuerst die *radikale Differenz* der ästhetischen Freiheit betone, sie sodann zum *unhintergehbaren Grund* erkläre und schliesslich auch noch behaupte, dass es ohne ästhetische Freiheit *kein Gelingen*, kein Gutes und keine Wahrheit geben könne, dass ich damit, wie auch immer gebrochen oder verschämt, den Fundamentalismus, Totalitarismus oder Absolutismus der deutschen «ästhetischen Ideologie» fortschreibe? Ich denke nicht.

Alles hängt hier davon ab, was es heisst, dass die ästhetische Freiheit der «Grund» der praktischen Freiheit ist. Es ist sofort klar, was diese Behauptung *nicht* meinen kann: Die ästhetische Freiheit kann nicht in dem Sinn der Grund der praktischen Freiheit sein, dass sie die praktische Freiheit hervorbringt, gar sichert. Die ästhetische Freiheit kann nicht ein Grund im metaphysischen Sinn eines Ursprungs, Prinzips, einer Basis usw. sein. Denn wenn die ästhetische Freiheit die gesetzlose Freiheit des Spiels der Einbildungskraft ist, dann bringt sie *gar nichts* hervor, kann daher auch nichts tragen und sichern. Sie bringt gar nichts — nichts Bestimmtes, Bestehendes, Bleibendes — hervor, weil sie zu viel, immer noch mehr und anderes hervorbringt. Die ästhetische Freiheit der Einbildungskraft verspielt, ja zerspielt immer wieder, was sie soeben noch durch Verwandlung hervorgebracht zu haben schien. Die Romantik nannte dieses Zugleich von Hervorbringen und Auflösen, das das wahre Spiel kennzeichnet, «Ironie». Borges hat es in seiner Erzählung von dem Erbauer der chinesischen Mauer, der zugleich der Zerstörer der chinesischen Archive und Bibliotheken war — dieses «Zugleich», sagt Borges, ist das Bedeutendste und Unverständlichste zugleich —, in der Formel ausgedrückt: «Dieses Bevorstehen einer Offenbarung, zu der es nicht kommt, ist vielleicht das Ästhetische an sich.» Wenn sich aber im ästhetisch-gesetzlosen Spiel der Einbildungskraft nichts offenbart (ausser vielleicht das Ausbleiben, ja Sichaufschieben des Sichoffenbarens), dann kann es auch nicht den Grund der praktischen Welt legen, in der wir unsere praktische Freiheit ausüben.

Die ästhetische Freiheit ist also der Grund in einem ganz anderen Sinn: Sie ist der Anfang als die Bedingung, ohne die es nichts gibt: ohne die es die praktische Welt nicht gibt, die zugleich nur bestehen kann, wenn sie die ästhetische Freiheit, die sie zur Voraussetzung hat, bekämpft, begrenzt und beschneidet. Wir müssen zuerst, am Anfang des Werdens der praktischen Freiheit, ästhetisch frei gewesen sein, um uns zur praktischen Freiheit emanzipiert haben zu können. Die ästhetische Freiheit ist eine radikale Kraft der Unbestimmtheit von allen Gesetzmässigkeiten — eingeschlossen und vor allem den Gesetzen der Natur. (So würde ich mithilfe der ästhetischen Freiheit versuchen, das von Josef erinnerte Problem der Willensfreiheit nicht zu lösen, sondern loszuwerden.) Nur Wesen — nennen wir sie «Menschen» — die immer schon, von Natur aus, ästhetisch frei sind, weil ihre Einbildungskraft spielt, können zu Wesen werden — nennen wir sie «Subjekte» — die frei dazu sind, sich Gesetze zu geben und dafür zu sorgen, dass sie diese Gesetze in ihren Praktiken auch verwirklichen. Dass die ästhetische Freiheit der Einbildungskraft der Grund ist, muss in meinem Verständnis daher zwingend bedeuten, dass sie nicht das Ganze ist: Sie ist der Grund des Anderen ihrer selbst — der praktischen (und ja, eingeschlossen der politischen) Freiheit.

Weil ich die Rolle der ästhetischen Freiheit so verstehe, verstehe ich sie auch als Freiheit der Einbildungskraft — und nicht der Mimesis, wie Juliane vorschlägt. Aber das ist, wenn ich es richtig verstehe, gar kein Dissens in der Sache. Denn wenn sich die Freiheit der Einbildungskraft *manifestiert*, wenn sie sich verwirklicht, dann tut sie das auch aus meiner Sicht notwendigerweise als ein Spiel im Verhältnis zur Welt, zum Selbst — im Verhältnis also zu etwas. Wie Juliane vorschlägt (und dabei greift sie die Deutung auf, die Josef vor einiger Zeit von diesem Begriff gegeben hat), sollten wir dieses ästhetische Verhältnis zur Sache gerade deshalb «Mimesis» nennen, weil sich in ihm Unbestimmtheit und Bestimmtheit so verschränken, dass sie einander wechselseitig freigeben und steigern. Auch dieses ästhetische Verhältnis aber setzt im Rückblick den Durchgang durch ein Moment, einen Akt der radikalen Befreiung voraus, für den es selbst wiederum keinen Grund und keine Bedingung gegeben haben

kann. Diesen grundlosen Grund, der niemals ein Zustand gewesen ist, der also nie existiert hat und der doch eingetreten sein muss, damit wir überhaupt irgendetwas geworden, irgendetwas gelernt und getan haben können, nenne ich die ästhetische Freiheit der Einbildungskraft.

Ihm sei wichtig, schreibt Josef, die Rolle der Kunst und der ästhetischen Erfahrung zu relativieren. Der lebendige Austausch mit der Welt sei nämlich vielfältig und nicht auf die ästhetische Dimension zu reduzieren. Das wird niemand bestreiten, auch ich nicht. Denn ich habe in meinem Beitrag von Kunst und ästhetischer Erfahrung nur sehr am Rande, in den letzten Zeilen, gesprochen. Ausgangspunkt meiner Überlegungen war vielmehr die ethisch-politische Kritik der «Ästhetisierung», und man ist hinsichtlich dieses diffusen Begriffs gut beraten, sich genauer anzusehen, was hier jeweils mit «dem Ästhetischen» gemeint ist. Tatsächlich wird unter dieser Überschrift so Unterschiedliches verhandelt, dass man im Blick auf die heterogenen und zum Teil bloss vorderhand ästhetischen Gegenstände mit Ästhetik gerade nicht weiterkommt. Das gilt übrigens auch in der Hinsicht, dass die ästhetisierungskritische Tradition durchaus eine eigene Ästhetik verteidigt (Platon lobt das Epos, Rousseau das Fest, und beide tun dies gegen das Theater), weshalb sich der jeweilige Begriff des Ästhetischen selbst dort, wo es um einigermaßen handfest ästhetische Phänomene zu gehen scheint, nicht von selbst versteht. Welches Ästhetische zurückgewiesen und welches verteidigt wird — und vor allem: warum —, zeigt sich erst, wenn man sich die sehr spezifische Verschlingung von ethischen, politischen und ästhetischen Motiven aus der Perspektive der *praktischen Philosophie* ansieht, und zwar gerade nicht allein im Blick auf die jüngeren Diskussionen um eine postmoderne «Ästhetisierung der Lebenswelt», sondern im Blick auf die lange, bis in die Antike zurückreichende philosophische Geschichte der ethisch-politischen Kritik an bestimmten Figuren des Ästhetischen.

Was hier, schaut man sich das näher an, zurückgewiesen wird, ist eine differentielle Logik, die an den vorderhand ästhetischen Phänomenen, an chamäleonartigen Lebenskünstlern etwa oder an den (Selbst-)Inszenierungen von Politikern, die sich vor dem Volk produzieren, das sie vertreten wollen, besonders hervortreten mag; die Sprengkraft dieser Logik besteht indes gerade darin, dass sie das Verständnis nicht der Ästhetik, sondern von Ethik und Politik im Kern betrifft. Was hier auf dem Spiel steht, zeigt sich denn auch nicht zuletzt an den höchst problematischen (weil

latent totalitären) Visionen des Zusammenhangs von Regierung und Selbstregierung, in deren Namen die Kritik an dieser Logik formuliert wird: Wer die Erfahrung der Selbstdifferenz auf der Ebene der Selbstregierung, wer die Manifestationen einer Selbstdifferenz des *demos* auf der Ebene der Regierung negiert, negiert jeweils wichtige Momente von Freiheit und damit am Ende diese selbst. Von einer Privilegierung der ästhetischen Dimension vor anderen Dimensionen des Weltverhältnisses kann in diesem Zusammenhang keine Rede sein: Weder postuliere ich die Momente der Abstandnahme des Selbst von seiner sozialen, des *demos* von seiner institutionellen Gestalt als das Ganze der Freiheit noch habe ich je die These eines allein an der Kunst zu erfahrenden Vorscheins einer Freiheit vertreten, die dereinst mit sich selbst versöhnt und insofern «voll» wäre. Meine normative Rede von einem vollen Begriff von Freiheit meint gegen die Pathologien, die in freiheitstheoretischer Perspektive gerade an den von der Ästhetisierungskritik verteidigten Versionen des Zusammenhangs von Regierung und Selbstregierung sichtbar werden, vielmehr einen richtigen, nämlich der differentiellen Logik Rechnung tragenden Begriff *praktischer* Freiheit. Freiheit ist uns nur in einer dialektischen Bewegung gegeben, in der die Momente, in denen wir mit uns und der sozialen Praxis, deren Teil wir sind, uneins sind, zur Chance werden, ein — wenn auch natürlich nur *prima facie* — besseres Leben zu ergreifen und/oder politisch für es einzustehen. Ein solcher Begriff von Freiheit zieht von ihm die Metaphysik ab, nicht aber das Pathos oder das Drama; es ist jetzt allerdings (so viel Umbau muss sein) ein Drama nicht des Absoluten, sondern der Geschichte.

Nun ist es gleichwohl kein Zufall, dass nicht «die» Kunst, sondern spezifischer die Kunst des Theaters eine zentrale Rolle in den entsprechenden Diskussionen spielt. Denn der Mime macht das Ineinander von Unbestimmtheit und Bestimmtheit ausdrücklich, das alle Sozialisierung kennzeichnet. Das erklärt die Sonderstellung des Theaters im Diskurs der praktischen Philosophie, macht aus ihm aber keinen privilegierten Ort der Erfahrung von Freiheit — vielmehr reflektiert das Theater die Bedingung der Möglichkeit ihrer dialektischen Bewegung: dass wir niemals vollständig in unseren sozialen Rollen aufgehen. In diesem Zusammenhang wird

nun aber explizit betont, dass die *Mimesis* kein auf das Ästhetische beschränkter Begriff ist — weshalb ich auch weder vorgeschlagen habe, die *Mimesis* zum zentralen Begriff einer «Bestimmung des Ästhetischen» zu machen noch für die bizarre Idee geworben habe, in dieser Sache den Begriff des Spiels durch den der *Mimesis* zu ersetzen.

Gleichwohl stellt sich im Kontext unseres Austauschs nun die interessante Frage, wie sich Einbildungskraft und *Mimesis* zueinander verhalten. Christoph bestimmt die ästhetische Freiheit der Einbildungskraft anthropologisch als Freiheit zum Spiel, die aller Sozialisierung vorausgesetzt werden muss, ohne doch je Zustand gewesen zu sein. Wir wissen von deren Anfänglichkeit folglich auch nur, so schreibt Christoph in seinem Kraft-Buch, weil sie sich fortdauernd, nämlich als unterbrechende und verändernde Kraft am (sozialisierten) Subjekt zeigt. Die ästhetische Freiheit der Einbildungskraft zeigt sich mithin immer nur vermittelt — in ihren Manifestationen. Das aber liesse sich durchaus im Sinne einer gewissen Abhängigkeit der Einbildungskraft von der mimetischen Offenheit der Subjekte für die Welt, für Anderes und Fremdes deuten, durch die diese in eine Distanz zum Gewohnten und damit zuweilen auch in den Zustand einer Ausnahme von sich selbst gebracht werden, einen Zustand, in dem sie also nicht mehr oder noch nicht Subjekt sind. Dass die Kraft der Einbildungskraft — und so verstehe ich auch Christoph — nie subjektive Kraft (die Kraft eines Subjekts) sein kann, zeigte sich dann nicht zuletzt daran, dass ihr Ereignis (im Leben wie in der Kunst) nicht vollständig in unserer Kontrolle steht. Konkret zugänglich (und sie ist uns immer nur konkret zugänglich) ist uns die Freiheit der Einbildungskraft, ihr befreiendes Potential, nur über eine Erfahrung der Heteronomie, unserer Permeabilität auf die Einflüsse der Welt — in einer Erfahrung, die uns, zuweilen zumindest, auf die existentielle Frage öffnet, wie wir verstehen wollen, dass wir Subjekt sind. ●

- 1 – Daneben wären noch andere Autoren zu nennen, beispielsweise diejenigen des Bandes Judith Butler, Ernesto Laclau, Slavoj Žižek (Hg.), *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues On The Left*, London 2000.
- 2 – Jacques Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, Berlin 2008, S. 38.

Ludger Schwarte

Vernunft für alle!

Descartes' *Bon Sens* und der ästhetische Universalismus

I. Der Neo-Universalismus in der heutigen Ästhetik

In der heutigen Philosophie lässt sich eine Tendenz ausmachen, die man Neo-Universalismus nennen könnte. Diese Tendenz lässt sich beispielsweise an Etienne Balibar, Alain Badiou und Jacques Rancière beobachten.¹ Balibar kritisiert die Bestimmung politischer Grenzen durch soziale, kulturelle oder religiöse Kategorien, die den biologischen, ethnischen Rassismus ablösen: Immer militanter legt der kulturelle Rassismus die inneren und äusseren Grenzen der Demokratie fest und verhindert das Denken universalistischer Gleichheit und Freiheit. Badiou führt revolutionäre Ereignisse ins Feld, bei denen sich eine mögliche Gleichheit als zukünftige Wahrheit manifestiert, die aus dem Vergangenen nicht ableitbar wäre und die in dem Moment, wo man diese Gleichheit fordert, als Unmöglichkeit erscheinen muss. Seine Beispiele sind das Paulinische Christentum und die russische Revolution, die jeweils zuvor völlig undenkbbare Gleichheitsideen in die Welt setzten. Für Rancière schliesslich sind Machtsysteme dadurch gekennzeichnet, dass sie bestimmte Gruppen als blosse Befehlsempfänger disqualifizieren. Diese zuvor Unsichtbaren treten durch politische Aktionen in Erscheinung, die eine neue Logik und eine neue Wahrnehmung ins Spiel bringen. Diese politischen Aktionen nennt Rancière Demonstrationen der Gleichheit, die jeweils historisch singulär sind, abhängig von dem, was zuvor ausgeschlossen wurde: so ist die Gleichheit, die die Plebejer (in der *secessio plebis*) 500 vor Christus forderten, eine andere als diejenige, die die Arbeiter im 19. Jahrhundert forderten, oder die Gleichheit, für die die Frauenbewegung eingetreten ist. Für diese Philosophen ist das Konzept der Gleichheit jeweils sowohl singulär als auch universell zu denken.

Die Ästhetik spielt besonders in Rancières neo-universalistischer Konzeption eine grosse Rolle. Ich werde mich also im Folgenden auf eine Erörterung seiner Position konzentrieren. Rancière zufolge ist Macht nicht auf Rechtsdiskurse, Bürokratie und Polizeigewalt beschränkt, sondern etabliert sich vor allem über die Logik der Wahrnehmung: Ein Machtsystem entscheidet darüber, wer sich artikulieren darf und was wahrgenommen wird. Für Rancière ist Politik eine Verhandlung über das, was sinnlich gegeben ist, über das, was sichtbar ist, über die Art, wie es sagbar ist, und darüber, wer es sagen kann. Diese Aufteilung des Sinnlichen nennt er auch «erste Ästhetik»; sie richtet eine gemeinsame Welt der Bedeutung und der Geltung ein.²

Weil Wahrnehmungsregime den Unterschied zwischen dem, der Sitz und Stimme hat, und dem, der nicht zählt, regulieren, werden politische Aktionen Demonstrationen sein im Sinne der gleichzeitigen Argumentation und der Weltöffnung, die diese

3 – Siehe Jacques Rancière, *Das Unvernehmen*, Frankfurt a. M. 2002, S. 67.

4 – Ausführlich dazu: Ludger Schwarte, *Vom Urteilen*, Berlin 2012.

5 – In der *Kritik der Urteilskraft* schreibt Kant: Geschmacksurteile müssen «ein subjektives Prinzip haben, welches nur durch Gefühl und nicht durch Begriffe, doch aber allgemeingültig bestimme, was gefalle oder mißfalle. Ein solches Prinzip aber könnte nur als ein Gemeinsinn angesehen werden [...]» Der *Gemeinsinn* ist die Fähigkeit, alles Fühlen von den konkreten Umständen der Empfindung zu reinigen, d.h. von Reiz und Rührung zu abstrahieren, um im Urteil nur die formalen Eigenschaften des Gefühlten zu artikulieren. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Werkausgabe Bd. X, Frankfurt a. M. 1967, S. 157f.

6 – Immanuel Kant, *Was heißt Aufklärung?*, Werkausgabe Bd. XI, Frankfurt a. M. 1968, S. 53.

7 – Ebd., S. 53f.

Aufteilung des Sinnlichen umgestalten. Es sind polemische Situationen, in denen Akteure sich weigern, die bisherigen Spielregeln anzuerkennen, und in der sie die «universelle Zugehörigkeit der sprechenden Wesen zur Gemeinschaft der Sprache»³ fordern. So sehr sie sich im Einzelnen überschneiden mögen: Rancière unterscheidet zwei universalistische Demonstrationsweisen, d.h. zwei Weisen, in Erscheinung zu treten und das Ausgeschlossene zur Geltung zu bringen: die politische Tat und die Kunst. In seinem Buch *Ist Kunst widerständig?* wird deutlich, dass Rancière letztlich für die Kunst optiert: Die politische oder ethische Tat kritisiert er als formell, abstrakt, programmatisch. Die Kunst hingegen kann konkreten Widerstand ausüben und eine Erfahrung der Gleichheit vermitteln, wenn auch nur als monumentale Antizipation einer kommenden Gemeinschaft.

Diese Kennzeichnung von Kunst wie auch die gesellschaftliche Wirksamkeit, die Rancière ihr vorbehält, erscheint mir, soweit ich Rancière sonst zu folgen bereit bin, als sehr problematisch. Denn diese Zuordnung einer Sonderrolle der Kunst verbindet den Neo-Universalismus mit einer Tradition, die ins 18. Jahrhundert zurückreicht. Diese von Rancière fortgeführte Tradition hat das allgemeine Publikum im Bereich der ästhetischen Erfahrung emanzipiert, es jedoch zu Befehlsempfängern im Bereich der Regierungstechniken, das heisst der Erkenntnis, des Rechts, des alltäglichen Handelns und der Ökonomie gemacht. Die Universalisierung des Ästhetischen ermöglicht die Expertokratie.⁴ Denn im 18. Jahrhundert wird die Kunst als derjenige, einzigartige Bereich etabliert, der sich dem Urteil des allgemeinen Publikums öffnet. Das Geschmacksurteil des allgemeinen Publikums emanzipiert sich hier vom Expertenurteil. Gegenüber den wütenden Invektiven der in der Königlichen Akademie organisierten Künstler und Kunstkenner etabliert sich nicht nur die Kunstkritik durch Schriften von La Font de Saint-Yenne, Charles-Nicolas Cochin, Diderot oder Baron Grimm, sondern das allgemeine Publikum. Doch seine Urteile bleiben auf die Artikulation des Geschmacks beschränkt.

II. Ästhetik – eine Frage des guten Geschmacks?

Mit Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) und Schillers *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) wird die Kunst entsprechend als Spielfeld des Ästhetischen bestimmt, abgetrennt von den Feldern der Expertise, zu denen auch die Politik zählt.

Während Kants *Kritik der reinen Vernunft* wie ein epistemologischer Leviathan darauf abhebt, ein Regelwerk des Denkens zu etablieren, das die Herrschaft der Vernunft sicherstellt (qua Postulat und Zweckbestimmung), ist es die Leistung des davon strikt getrennten Gefühls, im Geschmacksurteil die tatsächliche Übereinstimmung der Menschen zu suggerieren, indem der Gemeinsinn als ideale Norm das Gefühl mitteilbar macht.⁵

Über diesen Gemeinsinn scheinen bei Kant alle Menschen zu verfügen, allein schon, damit ihnen Erkenntnisse mitteilbar und sie durch Wissen zu regieren sind. Ansonsten bildet aber das populäre Vernünfteln den negativen Untergrund der reinen Vernunft: es ist Ausdruck von selbstverschuldeter Unmündigkeit und Autoritätshörigkeit: «Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen.»⁶ Dieses Unvermögen entspringt der ökonomischen Haltung derer, die nur geniessen, aber nicht arbeiten wollen:

«Ich habe gar nicht nötig zu denken, wenn ich nur bezahlen kann; andere werden dass verdrießliche Geschäft schon für mich übernehmen. Daß der bei weitem größte Teil der Menschen (darunter das ganze schöne Geschlecht) den Schritt zur Mündigkeit, außer dem daß er beschwerlich ist, auch für sehr gefährlich halte: dafür sorgen schon jene Vormünder, die die Oberaufsicht über sie gütigst auf sich genommen haben. Nachdem sie ihr Hausvieh zuerst dumm gemacht haben, und sorgfältig verhüteten, daß diese ruhigen Geschöpfe ja keinen Schritt außer dem Gängelwagen, darin sie sie einsperreten wagen durften: so zeigen sie ihnen nachher die Gefahren, die ihnen drohet, wenn sie es versuchen, allein zu gehen [...]. Es ist also für jeden einzelnen Menschen schwer, sich aus der ihm beinahe zur Natur gewordenen Unmündigkeit herauszuarbeiten. Er hat sie sogar lieb gewonnen [...]. Satzungen und Formeln, diese mechanischen Werkzeuge eines vernünftigen Gebrauchs oder vielmehr Mißbrauchs seiner Naturgaben, sind die Fußschellen einer immerwährenden Unmündigkeit [...].»⁷

Geschmacksurteile aber darf auch jeder Unmündige fällen. Deshalb ist die Kunst für Friedrich Schiller, der Kant an

8 – Friedrich Schiller, «Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen» (27. Brief), in: ders., *Sämtliche Werke*, Band V, München 1993, S. 667f. Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst, eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 95. Bertram sieht in Schiller einen Vorläufer Wagners.

9 – Jean-François Lyotard, «Sensus Communis, das Subjekt im Entstehen» (1989), in: Joseph Vogl, *Gemeinschaften, Positionen zu einer Philosophie des Politischen*, Frankfurt a.M. 1994, S. 223–250, hier S. 244.

10 – Ebd.

11 – Ebd.

diesem Punkt folgt, das Spielfeld der Gleichheit. In seinen Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* heisst es: «Der Geschmack allein bringt Harmonie in die Gesellschaft [...]. Nur die schöne Mitteilung vereinigt die Gesellschaft, weil sie sich auf das Gemeinsame aller bezieht [...]. Die Freuden der Erkenntnis genießen wir bloß als Gattung [...].»⁸

Dieser Konzeption zufolge kann sich Subjektivität universell nur über die ästhetische Erfahrung und im Geschmacksurteil des Publikums kommunizieren. Die Allgemeinverständlichkeit dieser Mitteilungen des Fühlens und Sich-Befindens basiert auf der blossen Artikulation von Lebendigkeit als Anspruch auf Zugehörigkeit zur Gattung, einverstanden mit dem Regiertwerden. Kunst spielt sich demzufolge innerhalb einer Erfahrungsdimension ab, die ihr von Regierungstechniken zugestanden werden. Sie können deshalb nur eine Widerstandsfunktion wahrnehmen. Schon Jean-François Lyotard hat im Anschluss an Kant diese Widerstandsfunktion betont. Sie basiert allerdings auch bei ihm auf der strikten Trennung von Gefühl und Begriff.

III. Der Kult des wider- ständigen Gefühls

Für Lyotard besteht der Clou der Kantischen Vernunftkritik darin, die konkrete Möglichkeit der Übereinstimmung ins Fühlen verlegt zu haben. Besonders die Künste übernehmen eine gemeinschaftsbildende Aufgabe: sie ermöglichen die Artikulation der gefühlten Befindlichkeit, in einem prinzipiell von allen teilbaren Geschmacksurteil. Für Lyotard ist der kantische Gemeinsinn des Fühlens gar ein Akt des Widerstands gegen die Herrschaft der Verstandesoperationen.

Lyotard zufolge stellt sich Kant in der *Kritik der Urteilskraft* die Aufgabe, das Prinzip zu finden, das den Anspruch auf Allgemeinheit rechtfertigt, der a priori in einem stets singulären Urteil eingeschlossen ist. Die Übereinstimmung zwischen den zwei Vermögen, nämlich der Fähigkeit des Gemüts, «etwas zu vergegenwärtigen, es darzustellen, und seiner Fähigkeit, etwas gemäß einer Regel zu verketten, es einzubegreifen, es zu erfassen»⁹, ist eine apriorische Bedingung der Erkenntnis. Sie ist subjektiv, denn sie stellt sich nicht auf Seiten des Erkennbaren bzw. zu Erkennenden, sondern auf Seiten des Erkennenden. Darstellen und Begreifen blieben aber völlig heterogene Verfahren, wenn es keine Übereinstimmung gäbe. Ohne diese Übereinstimmung gäbe es keine erkennbare Erfahrung und also kein Subjekt. Das Geschmacksurteil generiert ein Prinzip des Einklangs: Ohne dieses Prinzip des Einklangs blieben der Darstellungoperator (Gemüt) und der Verbindungsoperator (Verstand) getrennt. «Dieses Prinzip kann nicht selbst erkennbar im strengen Sinn sein, da die Erkenntnis ein nach diesem Prinzip vereintes oder vereinbares Subjekt voraussetzt; man hat von ihm also nur eine Idee [...], ein «übersinnliches Substrat» [...].»¹⁰ Lyotard folgt nun Kant in der Überzeugung, dass «der Geschmack das Gefühl einer «natürlichen» Bestimmung der Vermögen für die Subjektivität [ist]; da das Prinzip einer derartigen «Natur» allgemein gültig ist, muß es das Gefühl dieser Bestimmung ebenfalls sein; darum kann die ästhetische Lust mit Recht ihre Verallgemeinerung beanspruchen, indem sie die Übereinstimmung aller verlangt».¹¹ Doch insistiert Lyotard, vielleicht stärker noch als Kant, auf einer Trennung dessen, was sich in der Lust traut und zusammenschliesst. Sie ist nicht in einen zeitlichen Verlauf der Kognition einzutragen, denn sie ist *unvordenklich*:

12 – Ebd.

13 – Ebd., S. 247.

14 – Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Werkausgabe Bd. IV., Frankfurt a. M. 1968, S. 442.

15 – Ebd., S. 249f.

16 – Rancière 2008, S. 41.

17 – Ebd., S. 42.

18 – Er fährt fort: «Das ist keine Frage einer idealistischen Utopie: Das ästhetische Régime der Kunst erstellt als Bedingung der Möglichkeit von ästhetischer Erfahrung eine neue Aufteilung des Sinnlichen. Es schließt in eben dieser Konstitution dieser Erfahrung eine politische Dimension in sich ein.» Ebd., S. 43.

«Es gibt kein ästhetisches transzendentes Ich. Bestenfalls ein Vor-Ich, ein Prä-Cogito, eine gleitende Synthese zwischen den Vermögen, die Ich nicht zu meiner Aufgabe mache, deren <Natur> Ich vielmehr bin. Das Subjekt ist nicht zeitlicher Träger oder Synthesemacht der Lust, man kann also nicht sagen, dass sich mit der Lust im Inneren des Subjektes eine Zweckmässigkeit des Subjekts für die Erkenntnis kundtut [...].»¹²

Für Lyotard operiert der Geschmack auf einer kategoriell anderen Stufe als die Vernunft, und nur deshalb kann er ihm Universalität zusprechen:

«Die Gemeinschaft hat kein Inneres zu schützen. Und schließlich darf man ebenso wenig sagen, dass sie eines haben wird, wenn das Subjekt einst geboren sein wird, dass man vom Gefühl zum Begriff, von der Kunst zur Philosophie, vom *sensus communis* zum *intellectus communis*, zum Ich denke gelangen wird. Denn dieser Übergang existiert nicht. Es gibt hier keine Überleitung zwischen der Reflexion und der Bestimmtheit, zwischen dem Verwandtschaftssubstrat der Vermögen und der ursprünglichen synthetischen Einheit der Apperzeption. Die Substanz wird nicht zum Subjekt. Es ist wesentlich für das Subjekt, dass es sich als Substanz erkennt [...].»¹³

Wenn Lyotard hier die Natur bzw. die Substanz gegen das epistemologische Subjekt ausspielt, so will er das Unvordenkliche gegen den Vernunft-Leviathan, gegen das «dauerhaft ruhige Regiment der Vernunft über Verstand und Sinne»¹⁴ in Anschlag bringen. Dabei vollzieht er aber eine Trennung, zwischen dem Gemeinsamen (Natur, Substanz), das nur fühlt, und dem singulären Denken. Er zieht eine Unterscheidung nach, die sich schon durch Kants gesamtes Oeuvre zieht und diese motiviert: Die Kritik der Vernunft ist bei Kant weniger eine Selbstkritik der Vernunft, als vielmehr eine Reinigung der Vernunft von allem Sinnlichen.

Bei Lyotard freilich mit einer anderen Pointe: Das Gefühl kann, in Literatur und Kunst, aufbegehren, sich entziehen, Widerstand leisten. Aber es muss vom Denken regiert bleiben. An der kantischen Unterordnung ändert sich auch bei Lyotard nichts. Dies wird deutlich in der folgenden Passage:

«Das Gefühl des Schönen ist das Subjekt in statu nascendi [...]. Es entkommt der Beherrschung durch Begriff und Willen [...]. Dies ist also ein Gebiet, das der Gründung und Seßhaftwerdung Widerstand leistet, ein Gebiet, in dem sich einschreibt und verbirgt, was geschieht, und zwar <bevor> man weiß, was es ist [...]. Das ist die Aufgabe der Literaturen und Künste [...].»¹⁵

Auch Jacques Rancière schliesst explizit an Kant und Schiller an, um die widerständige Sonderrolle der Kunst zu betonen. Die Situation, in der die Kunst diese Rolle einnehmen kann, nennt Rancière «ästhetisches Régime».

Dieses «ästhetische» unterscheidet er vom ethischen auf der einen und vom Régime der Repräsentation auf der anderen Seite. Mit dem ethischen Régime meint Rancière die lange dominierende Auffassung von Platon und Aristoteles, Kunst sei ein Erziehungs- und Therapiemittel innerhalb der Seinsweisen einer Gemeinschaft. Als Régime der Repräsentation bezeichnet Rancière die klassische Theorie einer Entsprechung von Produktions- und von Wahrnehmungsregeln. Dank dieser Korrespondenz von Poiesis und Aisthesis können technische Erfindungen präzise Affektionsformen auslösen, was sich auch in einer Hierarchie der Genres und Sujets niederschlägt. Nicht zuletzt dank Kant und Schiller jedoch gebe es, so Rancière, im ästhetischen Régime keine Entsprechung mehr zwischen den Produktionsregeln der Künste und den Gesetzen der menschlichen Sinnlichkeit. Das ästhetische Régime der Künste schaffe die «hierarchische Aufteilung des Sinnlichen» ab. Und zwar zugunsten einer Ausgliederung der Kunst in eine «eigene Sphäre der Erfahrung.»¹⁶ In dieser Sphäre ästhetischer Erfahrung regiert soziale Gleichheit:

«Wenn Kant das Schöne ausgehend vom freien, nichthierarchischen Spiel zwischen dem intellektuellen und dem sinnlichen Vermögen definiert, wenn er zwischen dem Objekt des ästhetischen Urteils und dem Objekt der Erfahrung des Begehrens unterscheidet, unterstreicht er diese doppelte Suspension einer Hierarchie der Erkenntnis und einer Hierarchie der Güter und der Größen. Schiller radikalisiert dies: Die ästhetische Erfahrung ist der Ruin der Hierarchien, die den Stoff der Form, die Sinnlichkeit der Intelligenz, die Passivität der Aktivität unterwerfen. Sie ist der Ruin der Aufteilung des Sinnlichen, die die Herrschaft über den Unterschied einer sinnlichen Befähigung zwischen Menschen mit entwickelten Sinnen und Menschen mit groben Sinnen regelte.»¹⁷

Rancière lobt also Kant und Schiller dafür, dass sie die Autonomie ästhetischer Erfahrung gegenüber den Dimensionen der Erkenntnis und des Konsums herausgearbeitet haben, dass sie die Hierarchie der Sujets aufgelöst haben und den Kunstgenuss der Elite entzogen, profaniert, für alle geöffnet haben.

Dass darin die Ästhetik tatsächlich eine *Alternative zur* Abstraktheit politischer Aktionen ist, zeigt sich in der anschliessenden Passage:

«Das ermöglicht (Schiller), eine Freiheit und Gleichheit zu entwerfen, die sinnliche Realitäten und nicht einfach legalistische oder staatliche Formeln sind. Auf dieser Schicht ruht der Traum einer ästhetischen Revolution auf, der in den Formen der erlebten Erfahrung selbst eine Freiheit und eine Gleichheit realisierte, die in ihren rein politischen Formen immer dazu verurteilt wären, abstrakt zu bleiben.»¹⁸

Der künstlerische Universalismus, wie Rancière ihn mit Kant und Schiller konzipiert, kommuniziert ein neues

19 – Ebd., S. 21f.

20 – Siehe Antonio Negri, *Political Descartes, Reason, Ideology and the Bourgeois Project*, London 2007 (zuerst auf Italienisch 1970)

21 – «Le bon sens est la chose du monde la mieux partagée: car chacun pense en être si bien pourvu, que ceux même qui sont les plus difficiles à contenter en toute autre chose, n'ont point coutume d'en désirer plus qu'ils en ont. En quoy il n'est pas vraisemblable que tous se trompent; mais plutost cela tesmoigne que la puissance de bien iuger, & distinguer le vray d'avec le faux, qui est proprement ce qu'on nomme le bon sens ou la raison, est naturellement Egale en tous les hommes.» René Descartes, «Discours de la Méthode», in: *Œuvres de Descartes*, Bd. 6, hrsg. v. Charles Adam, Paul Tannery [AT VI] Paris 1996, S. 1 f.

22 – Descartes AT X, S. 428; *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie*, lat.-dt. René Descartes, hrsg. v. Lüder Gäbe, Hamburg 1992, S. 102f.

23 – Descartes AT X, 425f.

24 – Descartes AT VI, S. 4.

25 – «Que si, mon ouvrage m'ayant assez plu, ie vous en fais voir icy le modelle, ce n'est pas, pour cela, que ie veuille conseiller a persone de l'imiter.» Ebd., S. 15.

26 – «Il est bon de sçavoir quelque chose des meurs de divers peuples, affin de iuger des nostres plus sainement, & que nous ne pensions pas que tout ce qui est contre nos modes soit ridicule, & contre raison, ainsi qu'ont coustume de faire ceux qui n'ont rien vû. Mais lorsqu'on employe trop de tems a voyager, on devient enfin estranger en son pais; & lorsqu'on est trop curieux des choses qui se pratiquoient aux siecles passez, on demeure ordinairement fort ignorant de celles qui se pratiquent en cetuy-cy.» Ebd., S. 6.

27 – «J'estimois fort l'Eloquentce, & j'estois amoureux de la Poesie; mais ie pensois que l'une & l'autre estoient des dons de l'esprit, plutost que des fruits de l'estude. Ceux qui ont le raisonnement le plus fort, & qui digerent le mieux leurs pensées, affin de les rendre claires & intelligibles, peuvent toujours le mieux persuader ce qu'ils proposent, encore qu'ils ne parlissent que bas Breton, & qu'ils n'eussent iamais appris de Rhétorique.» Ebd., S. 7.

Empfinden, ein Empfinden der individuellen Zugehörigkeit zur Gattung, das den Gegensatz zwischen den kultivierten Klassen und der einfachen Natur der unkultivierten Klassen hinter sich lässt. Die sensorielle Differenz, die angeblich die feinen Unterschiede und die sozialen Dimensionen des Geschmacks prägt, lässt das ästhetische Regime ebenso hinter sich wie die Unterscheidung von Lärm und Sprache. Darin liegt, für Rancière, die «politische Bedeutung des <Widerstands>» der Kunst:

«Das freie ästhetische Spiel und die Universalität des Geschmacksurteils bestimmen eine neue Freiheit und eine neue Gleichheit, die verschieden sind von denen, die die revolutionäre Regierung unter der Form des Gesetzes einrichten wollte: eine Freiheit und eine Gleichheit, die nicht mehr abstrakt, sondern sinnlich sind. Die ästhetische Erfahrung ist die eines neuen Sensoriums.»¹⁹

Rancière lobt die Abschaffung der Hierarchie im Bereich der Ästhetik, erkaufte sich mit der Festlegung der Kunst auf die ästhetische Erfahrung aber die hierarchisierende Unterstellung, dass das allgemeine Publikum de facto nur Gefühle artikuliert, aber nicht im vollem Sinne vernünftig denkt und handelt.

28 – Der *Sens Commun* wird hier allerdings im Sinne des *Bon Sens* angesprochen: das Wichtige verliert aus dem Auge, wer sich und seine Gedanken nicht der Wirklichkeit, sondern einer Kunstwelt ausliefert: «Car il me sembloit que ie pourrois rencontrer beaucoup plus de verité, dans les raisonnemens que chascun fait touchant les affaires qui luy importent, & dont l'evenement le doit punir bientost après, s'il a mal iugé, que dans ceux que fait un homme de lettres dans son cabinet, touchant des speculations qui ne produisent aucun effect, & qui ne luy font d'autre consequence, sinon peuteestre il en tirera d'autant plus de vanité qu'elles seront plus esloignées du sens commun, a cause qu'il aura deu employer d'autant plus d'esprit & d'artifice a tascher de les rendre vraisemblables. Et

i'avois tousiours un extreme desir d'apprendre a distinguer le vray d'avec le faux, pour voir clair en mes actions, & marcher avec assurance en cete vie.» Ebd., S. 10.

29 – Ebd., 12 f.

30 – Alle Wissensformen beruhen auf der gleichen menschlichen Weisheit. Die Wissenschaften seien alle miteinander verbunden und voneinander abhängig. Es gelte, das «natürliche Licht der Vernunft zu vermehren, nicht, um diese oder jene Schulfrage zu lösen, sondern damit in den einzelnen Vorfällen des Lebens der Verstand dem Willen vorschreibe, was zu wählen sei.» («sed cogit tantum de naturali rationis lumine augendo, non ut hanc aut illam scholae difficultatem resolvat, sed ut in singulis vitae casibus intellectus voluntati

IV. Descartes' *Bon Sens*: revolutionär, modern, universalistisch

Die Artikulation möglicher Gleichheit im Geschmacksurteil wäre durchaus ein lobenswertes Programm, wenn ihm nicht eine Hegemonie eingeschrieben wäre, die sich auch in den Schriften Lyotards und Rancières bemerkbar macht: Das ästhetische Gefühl bleibt lediglich eine Vorstufe der Subjektivität, die Kommunikationsabteilung der Vernunftbürokratie, prinzipiell abgetrennt von den höheren Erkenntnisvermögen wie auch vom leiblichen Begehren. Kants universalistisches Lob des Geschmacksurteils, sein zurechtgestutzter Gemeinssinn und sein elitäristischer Vernunftbegriff stehen am Ende einer Entwicklung, die sich durch das 18. Jahrhundert zieht und im krassen Gegensatz zum rationalistischen Universalismus René Descartes' steht.

Descartes' Vernunftbegriff bildet die Grundlage des aufklärerischen, ja revolutionären Programms, das bereits in der Frühen Neuzeit gegen die sozialen, historischen und lokalen Differenzen der Kulturen und Religionen angetreten ist. Den Angelpunkt bildet dabei Descartes' Begriff des *Bon Sens*. Für Descartes ist Denken nichts anderes als die Aktivierung dieses *Bon Sens*.

Dass der Begriff des *Bon Sens* und damit Descartes Auffassung von dem, was Vernunft ausmacht, enorme soziale und politische Konsequenzen hat, ist bisher, soweit ich sehe, nicht beachtet worden: Auch in Antonio Negris Buch über den *Politischen Descartes* findet man zur politischen Dimension der Vernunftkonzeption erstaunlicherweise nichts.²⁰ Descartes' *Bon Sens* ermöglicht die Aufklärung im Namen der universellen Vernunft. Wir alle urteilen vernünftig, weil wir Schlüsse ziehen und Entscheidungen treffen.

Dieser revolutionären Auffassung gemäss muss ich keiner Autorität und keinem Naturgesetz folgen, damit mir jemand Vernunft zubilligt oder um als vernünftig zu gelten: Indem ich urteile, wende ich alltäglich immer schon Vernunft an; auch dann, wenn ich irre. Diese universalistischen Implikationen werden deutlich, wenn man die entscheidende Eingangspassage im *Discours de la Méthode* liest, in der die Vernunft mit dem Gemeinssinn (*Bon Sens*) identifiziert und wenn man auch die Ironie nicht überhört:

Seinen *Discours de la Méthode* eröffnet Descartes mit der Feststellung, die Kraft, gut zu urteilen und das Wahre vom Falschen zu unterscheiden, die eigentlich das sei, was man *Bon Sens* oder Vernunft nenne, sei bei allen Menschen von Natur aus gleich.²¹

praemonstret quid sit eligendum» Descartes AT X, S. 361; Gäbe 1992, S. 5.)

- 31 – «Regula I: Es muß das Ziel der wissenschaftlichen Studien sein, die Erkenntniskraft darauf auszurichten, daß sie über alles, was vorkommt, unerschütterliche und wahre Urteile herausbringt.» Die menschliche Weisheit sei mit Bezug auf alle Wissensgegenstände dieselbe, ebenso wie das Sonnenlicht [Descartes AT X, S. 360]. Descartes identifiziert hier die *Bona Mens* (d.h. den *Bon Sens*) mit der *Universalis Sapientia*. Das Nachdenken über diese Weisheit nennt er «cogitare». Das Nachdenken ist also eine Reflexion des Denkens über sich selbst.

32 – Descartes AT VI, S. 22f.

33 – Descartes AT X, S. 364.

34 – Ernst Cassirer formuliert: «Die ewigen Wahrheiten wären anders geworden, wenn es dem ursprünglichen und absolut freien Schöpfungsakt Gottes, der durch nichts gebunden war, gefallen hätte, sie zu etwas anderem zu machen.» Ernst Cassirer, *René Descartes*, Hamburg 1995, S. 61 f.

35 – Bei diesen selbstgegebenen Regeln folgt die Vernunft der Intuition. Vgl. Descartes AT X, S. 368 und S. 373.

36 – Vgl. Descartes AT I, S. 152; AT IV, S. 118; AT VII, 435 ff.

37 – Vgl. Descartes AT I, S. 145f; AT VIII, S. 380.

38 – Vgl. Descartes AT IV; AT VII, S. 57.

39 – Vgl. Descartes AT VI, S. 19.

Das politisch Brisante des cartesianischen Rationalismus besteht vor allem im Universalismus des *Bon Sens*, d.h. in dem allen Menschen unterschiedslos zugesprochenen kritischen Sinnesurteil. Mit dem *Bon Sens* ist folglich mehr gemeint als eine bloße Vernunftbegabung oder eine Sozialität der Sinne. Die Vernunft, der *Bon Sens*, produziert die Gleichheit des Menschen: Vernunft ist das Denkurteil, das alle immer schon vollziehen und das es, im Hinblick auf eine universelle menschliche Weisheit, zu analysieren und zu perfektionieren gilt.

Seine Methodenschrift offeriert ein Experiment, um die Vernunft besser, gewisser, freier auszuüben.

Erst, wenn alle Menschen sich ihres Denkvermögens bewusst seien, würden sie nicht länger in Wissensdingen durch falsche Autoritäten an der Nase herumgeführt.²² Niemand sei so stumpfsinnig, dass er evidente Wahrheiten nicht einsehen könne, wohingegen die Geistreichen oft blind gegenüber dem Seien, was jeder Bauer wisse.²³

Die Leitung der Urteilskraft durch die Methode, die Descartes vorschlägt, ist später gründlich missverstanden worden. Für Descartes ist die Methode kein Wahrheitsgarant und kein System fixer Regeln, sondern nur eine Möglichkeit der Problemlösung, die sich auf die Einsichtsfähigkeit stützt. Die cartesische Methode ist nur ein Modell, aber keine Vorschrift.²⁴ An einer Stelle heisst es entsprechend: «Nur weil ich, weil mir mein Werk genügend gefallen hat, Ihnen hier das Modell zeige, will ich darum niemandem raten, es nachzuahmen.»²⁵

Seine Methode orientiert sich vor allem an einem Gegenwartsbezug, wie er nicht in ausgedehnten Reisen oder intensiven historischen Studien²⁶, sondern in täglichen Geschäften und Handwerken ausgebildet wird: hier muss überlegt und entschieden werden; die Konsequenz folgt auf dem Fusse. Diese Urteile werden desto sicherer, je klarer ich sehe, je besser ich mich auskenne und je schärfer ich meine Gedanken zu formulieren weiss. Deshalb lobt Descartes das Unverbildete, Erfahrungsgesättigte und unterstellt einen Zusammenhang von klaren Gedanken und kräftiger Sprache, insofern sich Geistvolles und Gewitztheit auch in der Eloquenz und der Dichtung nicht erlernen lassen.²⁷ Im Gegensatz dazu seien spitzfindige Logeleien konsequenzfrei²⁸ und auch das Bücherwissen näherte sich niemals so sehr der Wahrheit, wie die einfachen Rasonnements, die ein Mensch mit seinem *Bon Sens* die Dinge betreffend anstellen könne, die sich ihm präsentieren.²⁹

Das Zufällige und das Gewöhnliche, das unsere Gegenwart auszeichnet, muss in Zweifel gezogen werden, um sich durch eine Entscheidung selbst bestimmen zu können.³⁰ Den Anfang muss eine Reflexion darüber bilden, wie man überhaupt die Erkenntniskraft auf etwas richtet.³¹ Dieser erste, autonome Denkakt ist eher ein Prozess als eine plötz-

liche *Creatio ex Nihilo*. Er ist vergleichbar der Architektur, die ihre eigenen Fundamente legt.³² Diese Grundlegung durch den Vernunftakt ist prinzipiell voraussetzungslos und jedermann möglich. Durch methodisch angeleitete Erkenntnis lässt sich sodann alles Wissbare erlernen, auch in den Künsten, insofern diese auf Vernunftprinzipien bezogen sind. Doch reine Gelehrsamkeit ist Eitelkeit, Selbstbetrug und ein Geschäft. Wie jede Unterwerfung unter eine Autorität ist sie gebunden an die Disziplin, an die Zuchttrute. Dagegen hilft nur Autonomie. Man muss sich selbst Regeln vorschreiben, schreibt Descartes, («nobis ipsis regulas proponere») (wörtl. vorschlagen)³³, um zur menschlichen Weisheit zu gelangen.

Für den rationalistischen Universalismus, wie Descartes ihn formuliert, sind die Grundprinzipien der Logik und die Axiome der Mathematik keine evidenten Wahrheiten aufgrund einer inneren Notwendigkeit³⁴, sondern pragmatische Gewissheitsregeln³⁵. Gott hätte, wie Descartes in einem Brief an Mersenne schreibt, durch ein freies Dekret eine andere Logik verordnen können.³⁶ Der göttliche Wille schwankt allerdings nicht zwischen verschiedenen Entscheidungen hin und her, sondern schafft in einem einzigen Akt die Welt der Ideen und die der Dinge, die Welt der Wahrheit und die Welt der Wirklichkeit.³⁷ Diesen Akt wiederholt das menschliche Denken. Denn wenn wir in der Entscheidung die Spontaneität des Freien Willens ausüben, hören wir auf, Untertanen zu sein: Wir handeln souverän und kreativ.³⁸ Freiheit ist für Descartes nicht die Indifferenz des Wählenkönnens. Für Descartes bin ich gerade dann frei, wenn ich weiss, was ich zu wählen habe: wenn meine Neigung fest steht, weil mein Urteil geleitet vom Wahren unumstösslich ist, und wenn ich daraufhin eine Entscheidung treffe, dann bin ich frei. Es bedarf also keiner Alternative, sondern nur eines klar gefassten Entschlusses. Durch Experimente setzt sich die entscheidende Vernunft von den äusseren Erscheinungen ab. Gegen Kepler und Dürer argumentiert Descartes, es gebe keine «natürliche Geometrie» und auch die Perspektive enthülle keine versteckte Ordnung des Universums: Der Raum werde erst von tastenden Stöcken, gezeichneten Linien und eingebildeten Fluchten, d.h. in einem kreativen Denkakt des *Bon Sens* geschaffen.³⁹

Bisher hat die Forschung übersehen, dass es genau diese Vernunftkonzeption Descartes' ist, aus der die moderne Kunstpraxis, noch vor der Disziplinierung innerhalb des ästhetischen Regimes, ihren Ausgangspunkt nimmt: Es ist eine wilde und universalisierende Vernunft, die die moderne Kunst hervorbringt. Was genau unterscheidet denn die Ästhetik, die unter diesem Begriff nicht zufällig erst im 18. Jahrhundert entsteht, von den klassischen Regelpoetiken, die sich in der Nachfolge Platons und Aristoteles'

40 – Claude Perrault, *Les dix livres d'Architecture de Vitruve corrigez et traduits nouvellement en François, avec des Notes & des Figures*, Paris 1684, S. 12, Fn. 13; S. 105, Fn. 7 u. S. 106, Fn. 12.

41 – Perrault 1684, S. 105, Fn. 7; die Erstausgabe erschien 1673. Den «bon goût» stellt Perrault seinem Architekturtraktat voran. Ebd., préface u. S. 3ff. Über Perraults Theorie des Geschmacks und die Folgen, siehe Joseph Rykwert, *Les Premiers Modernes, Les architectes du XVIIIe siècle* [1980]. Paris 1991, S. 416 ff.

42 – «Tout ce calcul sert seulement pour montrer quelles consonances sont les plus simples, ou si vous voulez les plus douces et les plus parfaites, mais non pas pour cela les plus agréables [...]. Mais pour déterminer ce qui est le plus agréable, il faut supposer la capacité de l'auditeur, laquelle change comme le goust, selon les personnes.» Descartes AT I, S. 108. Im Oktober 1631 schreibt er: «Il faut supposer, que le son n'est autre chose qu'un certain tremblement d'air qui vient chatouiller nos oreilles.» Ebd., S. 149f.

43 – Pierre Chanet, *Traité de l'Esprit de L'homme*, Paris 1649, S. 64.

44 – Jean Meslier, *Le Bon Sens* («Absolument conforme à l'édition d'Holbach 1772»), Paris 1880, S. 31, S. 39 f., S. 83.

45 – Claude Buffier, *Traité des vérités premières*, Paris 1724, S. 14 f.

gebildet haben? Die zentrale Bruchstelle hin zur neuzeitlichen Ästhetik ist die Verabschiedung des Mimesis-Paradigmas, das heisst der Vorstellung, das Schöne ahme die Naturregeln nach oder stelle sie dar, wie beispielsweise die Proportionen eines Tempels den Kosmos widerspiegeln.

Diesen Bruch hat, dies ist bekannt, Claude Perrault 1673 in seinem Vitruv-Kommentar vollzogen.⁴⁰ Ästhetische Regeln beruhen Perrault zufolge auf einer blossen Konvention. Sie werden nicht durch die Natur, sondern durch den zeitbedingten «guten Geschmack»⁴¹ bestimmt. Nicht universelle Proportionsprinzipien, sondern der Nutzen (*usage*) wird mit derartigen Regeln zum entscheidenden Faktor des Entwurfs. Mit dieser revolutionären Unterscheidung verabschiedet Perrault die alte Nachahmungs-Lehre.

Allerdings hat bereits Descartes in seiner ersten Schrift, dem *Compendium Musicae* (1619), erklärt, das Objekt der Musik sei der Klang; sein Ziel sei es zu gefallen und verschiedene Leidenschaften in uns zu erzeugen. Der Klang sei ein von Körpern und Materie erzeugtes, physisches Phänomen. Die Harmonien fänden ihren Grund nicht, wie die Pythagoräer glaubten, in den Proportionen der Himmels-sphären, sondern schlicht im Geschmack des Zuhörers. Und im Januar 1630 schreibt Descartes an Mersenne:

«Dieser gesamte Kalkül dient nur dazu zu zeigen, welche Konsonanzen die einfachsten, oder, wenn Sie so wollen, die zartesten und perfektsten, aber nicht deshalb schon die angenehmsten sind. Aber um zu bestimmen, was das Angenehmste ist, muss man die Kapazität des Hörers unterstellen, die sich wie der Geschmack, je nach der Person, ändert.»⁴²

Hierher könnte Perrault die entscheidenden Anregungen zu seiner Unterscheidung bezogen haben.

V. Universalistische vs. elitäre Vernunftkonzeption

Die wilde, experimentelle Vernunft, Descartes' *Bon Sens*, kombiniert die Berechenbarkeit mit dem Einfallsreichtum und lockt die individuellen Besonderheiten des Geschmacks aus dem Konventionellen hervor: Jede künstlerische Entscheidung gelingt nur im Zusammenklang mit anderen, die sie hören, sehen, empfinden, aufnehmen und ihre Wahrnehmung unberechenbar ändern.

Für den Cartesianismus ist Vernunft ein singuläres Selbstbewusstsein, das jeder ausprägt, der urteilt. Dass andere sie auf ähnliche Weise besitzen, schliessen wir aus den Ideen, die wir von äusseren Dingen klar und distinkt im Denken vorfinden. Pierre Chanet hält, Descartes folgend, das *Discernement*, das Unterscheidungsvermögen, für die gemeinsame Eigenschaft der Menschen, auch der dümmsten. Dieses Erkenntnisvermögen aktiviere das Gehirn, das sich verhärtete, wenn es Aufmerksamkeit (*Attention*) ausrichtete.⁴³ Für Jean Meslier hängt die Intelligenz des Menschen sogar von der Ausbildung seines Gehirns ab. Nichtsdestoweniger kann sich jeder auf den *Bon Sens* (= *Sens Commun*) stützen und seine Vernunft kultivieren, um gegen Vorurteile und falsche Autoritäten zu rasonnieren. Die meisten Menschen seien allerdings im Denken verklavt.⁴⁴

Claude Buffier schreibt noch strikt cartesianisch, die Quelle des *Bon Sens*, der das *Discernement* leitet, sei das *Sentiment Intime*, die Empfindung der eigenen Existenz. Sie sei die Basis jeder Wahrheit, denn sie überzeuge uns, dass das Objekt unseres Denkens ebenso existiere wie dieses Denken selbst. Buffier will daher nicht nur *innere Wahrheiten* angeben, sondern auch solche, die die Existenz von Objekten betreffen. Unter *Sens Commun* versteht Buffier explizit die Disposition jedes Menschen, ein «jugement commun et uniforme»⁴⁵ über die äusseren Dinge, jenseits der Empfindung der eigenen Wahrnehmung, zu treffen. Grundlage dieses Vernunftgebrauchs im Sinne des *Sens Commun* sei eine jeweilige Lebensform. Diese diktiert die Wahrheiten. Logische Regeln (Widerspruchsfreiheit) beträfen nur interne Wahrheiten, auf äussere beziehe sich aber jeder, so dass hier der Konsens entscheidende Wahrheitsfunktion habe — diese Idee bereitet dann das universalistische Geschmacksurteil bei Kant vor.

Mit *Défiance*, der Selbstkritik der Vernunft, tritt Jean Baptiste Boyer, Marquis d'Argens mit seiner *Philosophie du bon-sens* 1737 auf den Plan. Für ihn ist die Vernunft nicht

46 – Etienne Bonnot De Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Amsterdam 1746, Kapitel 11.

47 – Claude-Adrien Helvétius, *De l'Esprit*, Paris 1758.

48 – Helvétius 1758, S. 289.

49 – Voltaire, *Dictionnaire Philosophique*, Amsterdam 1765, Artikel «sens commun».

50 – Thomas Reid, *An inquiry into the human mind. On the principles of common sense*, Edinburgh 1764.

51 – A.A.C. Shaftesbury, *Sensus Communis. An Essay on the Freedom of Wit and Humour*, London 1714, Stuttgart 1992, S. 120.

länger das Instrument, sondern das Objekt der Kritik. Boyer Marquis d'Argens argumentiert ebenso gegen Vernunftaxiome, die lediglich auf Tradition basieren, wie gegen den populären Konsens, der von Hochstaplern in die Irre geführt wird. Boyer will die Logik als Reflexion auf die Operationen des Geistes, concevoir, juger, raisonner et ordonner, zur Grundlage des *Bon Sens* machen, korrigiert durch Naturvernunft und Studium.

Condillac vollzieht die entscheidende Wende im 18. Jahrhundert, denn er schlägt vor, nicht mehr nach der Natur der Vernunft zu fragen, sondern sie in den Operationen der Wahrnehmung, in der Beziehung auf ein Aussen und im Urteil aufzusuchen. Folgenreich unterscheidet er zwischen dem ordinären *Bon Sens* und der produktiven Intelligenz.⁴⁶ Dieser pejorativen Wendung – *Bon Sens* = Vernünftigkeit versus *Esprit* – schliesst sich auch Helvétius⁴⁷ an. Blosser Vernünftigkeit diskriminiert die Dummen und Einfallslosen; denn der Vernunft als unproduktiver Vorsicht und plumpem Rechnen stellt Helvetius die Entscheidungsfreude des Genies entgegen.

Für Helvétius sind zwar alle Menschen gleich organisiert und daher fähig, zu den höchsten Ideen zu gelangen; den meisten aber fehlt aus seiner Sicht die Leidenschaft und Sensibilität, die die Aufmerksamkeit mobilisiert. Diese Qualitäten, vor allem physische Sensibilität (*sensibilité physique*)⁴⁸ sind für Helvétius oft Frucht der Erziehung. Das elitäristische Vernunftkonzept ist hier unverkennbar. Auch für Voltaire⁴⁹ ist Vernünftigkeit das Kennzeichen des Vulgären, des Ordinären; das Geistvolle ist brillant.

Die in der *schottischen Schule* (Thomas Reid, James Beattie) ausgearbeitete *Common-Sense* Philosophie ist vor allem abhängig von Claude Buffier. Mit *Common Sense* ist hier der *gesunde Menschenverstand* gemeint. Auf diesem Begriff gründet eine Erkenntnistheorie, die sich explizit am *Mann auf der Strasse* orientiert und nicht nur eine Erkenntnistheorie für den Spezialfall wissenschaftlicher Erkenntnis sein will. Der Verstand ist nur ein erlernbares, diskursives Vermögen. Ihm geht der *Common Sense*, als intuitive Einsicht in Wahrheit überhaupt, voraus. Der Verstand ist also dem *Common Sense* unterzuordnen, soll die Philosophie nicht dem Skeptizismus verfallen.⁵⁰

Allerdings ist in dieser philosophischen Tradition der *Common Sense* eine Tugend des klaren, wohlgezogenen Verstandes, zu unterscheiden von der *Common Language*. Der *Common Sense* ist durchaus distinguished. Neben den Erwägungen einer Alltagstauglichkeit der Epistemologie ist ein wichtiger Unterstrom dieser Philosophie ihre Verteidigung der *Gedankenfreiheit*. Die Idee der Gedankenfreiheit steht auch hinter den Forderungen nach Witz und Brillanz. Shaftesbury unterstreicht, dass die Wahrheit sich nur durch die Überprüfung als solche erweise; und der Witz sei

eines der wichtigsten Beweisinstrumente. Während es also eine natürliche Grundausstattung des Menschen gibt, die Gleichheit begründet, so liegt doch das Kriterium der Vernunft auch für Shaftesbury nicht in der Mehrheit der Meinungen, sondern in der Evidenz der Wahrheit, wobei die Evidenz bei ihm analog zur Schönheit gesehen wird (*All Beauty is Truth*)⁵¹. Eher müsse man die Menschheit als verrückt ansehen, als hinsichtlich evidenter Wahrheiten nicht der Vernunft zu folgen. So steht jedem dieser *Common Sense* zu Gebote, er ist allerdings nicht einfach das, was die Öffentlichkeit denkt, sondern spannt sich zwischen den beiden Polen einer möglichst gewitzten Darlegung und der singulären Evidenz auf.

Ludger
Schwarte

143

Vernunft
für alle!

VI. Vernunft für Alle!

Natürlich kann man nicht einfach auf den rationalistischen Universalismus zurückgehen. Dennoch folgt aus diesem Kontrast zwischen Descartes' *Bon Sens* und dem Ästhetischen Regime Rancières:

Der künstlerische Neo-Universalismus, ihr Widerstand gegen die «hierarchische Aufteilung des Sinnlichen» bleibt harmlos, wenn nicht auch die Hierarchien angegriffen werden, die das Sinnliche eingrenzen und als Befehlsempfänger funktionalisieren. Wir müssen nicht nur das Fühlen, sondern alle Dimensionen des Denkens und des Begehrens für das Freie Spiel der Einbildungskraft, für die Wilde Vernunft der Künste öffnen. Gegen die Sonderzone Kunst, in der die Menschen eine ästhetische Erfahrung der Gleichheit unter Ausschluss jeglicher Relevanz machen können, muss die Ästhetik *Vernunft für Alle!*, das heisst die Urteils-macht jedes Beliebigen, auch im politischen Bereich demonstrieren.

Die sinnliche Rationalität, die es im Hinblick auf diese Universalität zu erschliessen gilt, impliziert eine Erkundung der Ökologie der Sinne, d.h. eine Analyse des sinnprägenden Umfeldes, jenseits des *Subjekts* wie auch des *Leibes*. Sie impliziert eine Erörterung vernünftiger Gefüge des Sich-Ereignens, der Begegnung, der Annäherung, der Konfrontation, unterhalb medialer und kommunikativer Infrastrukturen und ihrer jeweiligen Hegemonie. Sie impliziert eine Analyse der Vernunft als Vernehmen auch des Amorphen, des Dispersen, des Lärms und damit eine Orientierung an Strukturen einer sich erst herausbildenden Wahrnehmung. Die sinnliche Rationalität, die im Zentrum dieser Ästhetik steht, hätte die Elemente zu untersuchen, die das Zum-Vorschein-Kommen und Vergehen von Relationen bestimmen, die Parameter des Erscheinens, des Existierens und des Vorstellbaren. Zu diesen Parametern gehörten dann die Gefüge, die die Gegenwart von etwas steigern oder schwächen, das Noch-Nicht und das Nicht-Mehr, die mögliche Anerkennung, wie auch die Punkte, an denen der Dissens, die Heterogenität, die Inkommensurabilität sich artikulieren.

Man wird also davon auszugehen haben, dass in einer solchen Ästhetik das Zentrum des Vernehmens, des Verstehens, der Einsicht, leer und ausgehandelt werden muss. Die Grenzen des Sinns und die Strukturen der Sinnlichkeit folgen einer Logik der Invention. Der Urteilsprozess kann nicht länger von der klaren und distinkten Einsicht des epistemischen Subjektes oder der Reflexion auf seine apriorischen Strukturen ausgehen. Einer Pluralität von Erschei-

nungsweisen kann nur eine Vervielfältigung der Arenen und Organe des Sinnes antworten. Der darin möglichen Ausstellung universalisierbarer Übereinstimmungskomplexe und Strukturen eines gemeinsamen Sinnes geht ein immer vorläufiges und singuläres Einräumen des Unsinnns und Ersinnen der Ausdruckformen voraus. ●

Ein fragmentierter Blick auf das simulative Wort

Es gibt Schriftsteller, die ernst genommen werden wollen, & es sind nicht diejenigen, die sich dazu äussern, was sie treiben. Nun, was treibt ein Schriftsteller? Er schreibt. Er schreibt mit einem Anliegen, er will «etwas sagen». Er schreibt, um zu zeigen, was er mit Sprache anstellen kann. Dazu sucht er sich ein Thema, einen Plot oder ein Geschehen, mit dem er zu tun hatte oder das er sich aus dem Arsenal des Geschehenen herausucht. Vor allem: Er erfindet, um dem, was seiner Fiktion zugrunde liegt, einen Dreh zu geben. Aber letztendlich lässt sich nicht sagen, was einen Schriftsteller umtreibt. Als Autor wird er zur Einrichtung, zu einem Modul, das etwas produziert, das Anklang findet oder nicht.

Das in etwa umschreibt den Komplex «Literatur», der Geschriebenes (& damit auch Gelesenes) umfasst & weitgehend ein Erzeugnis des Buchdrucks & seiner kulturellen Breitenwirkung ist. Der Buchdruck hat Sprache zu einem Medium gemacht, das von Verbreitung lebt. Ein Buch, das ohne Druck auskommen will, ist aus heutiger Sicht ein Unikum, eine Art Artefakt, dazu verdammt, ohne Bedeutung auszukommen. Im Gegensatz dazu hat der Buchdruck zu einer Inflation von Büchern geführt & Schriftliches dem quantitativen Kriterium unterworfen. Qualität definiert sich seitdem vor allem zahlenmässig, nach messbaren Massstäben. Literatur hat sich industrialisiert.

Mit der digitalen (auch elektrischen oder elektronischen) Revolution haben sich nun andere, quasi artfremde Faktoren in die mediale Landschaft gemischt, die ein Feld eröffnen, das über analoges Verständnis hinausgeht. Digital bezieht sich auf den Punkt, auf Fingerdruck & auf Ziffern. Analoges bleibt dem Ungefährten verhaftet, nähert sich an, braucht den Modus des Vergleichs & das im Kontext von Vernunft & Logos. Es lässt nur zu, was dem Schema des Verstands entspricht. Etwas nicht verstehen, heisst nichts anderes, als

dass es dem Verstand widerspricht. Analogien beherrschen die hergebrachte Wahrnehmung. Etwas ist, weil es nach den Regeln der Vernunft so sein muss.

Das Verhältnis von schöpferischem Wort (Benn hat es das «südliche Wort» genannt) & Vernunft war schon immer gestört, gestört im Sinn von Inkongruenz, denn das Schöpferische ist dort vital, wo es nicht übereinstimmt, in der Abweichung. Das ist das Feld, auf dem Kunst & Literatur angesiedelt sind. Die Differenz von Darstellung & Dargestelltem kann als Mass für artistische Qualität gelten, auch wenn die Diskrepanz auf den ersten Blick als störend empfunden wird. Die Störung ist der Mehrwert, der der Wahrnehmung entsteht, wenn sie sich diesem Spannungsfeld aussetzt. Leicht lässt sich auf diese Polarität verzichten & ebenso leicht kann der Bogen auch überspannt werden & der Reiz des Disparaten verloren gehen. (Im Unterhaltungsbereich gilt «Spannung»

als entscheidendes Lesemotiv, nämlich durch die Differenz zwischen dem, was der Autor verrät & dem, was vermeintlich ausserhalb der Darstellung geschieht.)

Der Umstand, dass vor diesem Hintergrund weder Schreiben noch Lesen mit derselben Selbstverständlichkeit rechnen können, erfüllt die Merkmale einer Krise. Eine Krise bezeichnet einen Wendepunkt oder eine gefährliche Lage & ist mit einem allgemeinen, psychologischen, existenziellen Unbehagen verbunden, das gegenwärtig vor allem wirtschaftlich, finanziell & als zeitliche Überforderung empfunden wird, wofür das sogenannte Burnout-Syndrom als symptomatisch gelten kann. Der nicht zu bewältigende Umgang mit Zeit zerstört das gewohnte Lebens- & Weltgefühl. Das kognitive Verhalten ist den Herausforderungen einer zersplitterten (Arbeits)welt nicht gewachsen. Die Wahrnehmung schafft es nicht, gegenüber dem Einbruch des Chaos in die perzeptuelle Realität den Kopf über Wasser zu halten.

Was haben diese Verwerfungen mit dem Schreiben zu tun? Es scheint, dass sich die angepasste, auf Absatz schielende Literatur entschlossen hat, sie zu ignorieren. Jedenfalls werden sie vom Grossteil der literarischen Produktion weder formal noch inhaltlich reflektiert. Der gängige Schreibbetrieb hat mit den Mitteln der linearen Sprache & einer verdinglichten Realität eine Brandmauer um seine Erzeugnisse gezogen. Nicht von ungefähr ist vereinzelt von konservativ veranlagten Autoren zu hören, dass sie ihre Arbeiten handschriftlich verfassen. Das mechanische Klappern einer Schreibmaschine widerstrebt ihnen, & zweifellos würden sie sich nie den Möglichkeiten eines Computers ausliefern. Tatsächlich wird es so sein, dass sich das punktuelle Betätigen von Tasten mit ihrer linearen Schreibweise nicht verträgt. Sie verweigern sich damit dem, was Schrift in ihrem Ursprung bedeutet: Ritzen von Zeichen, Einschreiben in eine

fremde Materie wie die Schrifttafel, Material auf eine Oberfläche bringen. Vor allem, dass es beim Schreiben um eine Form von Kodieren geht, ein Inskribieren.

Wenn Sprache fliesst, folgt sie einer Linie (die nur scheinbar die Zeile ist), setzt sich in Bewegung & das meist in Richtung des Zeitpfeils, der Chronologie suggeriert. Einen Fluss, der auf etwas hinführt & Anfang & Ende voraussetzt. Auch wenn diese Zusammenhänge selbstverständlich erscheinen, bleiben sie doch unbewusst, weil sie sich als Teil der verinnerlichten Symbiose zwischen Mensch & Sprache einer näheren Betrachtung entziehen. Dazu gehört auch der Charakter der Linearität, dem die Struktur der Sprache unterworfen ist. Das Verhältnis von Schrift & Schreiben enthüllt die alphanumerischen Bedingungen des Denkens, die es prägen & welche Artikulationen sie ihm ermöglichen. Die der Handschrift sind nicht dieselben wie die der Maschinenschrift & wieder andere, wenn sie sich im virtuellen Raum eines Computerprogramms realisieren.

Der Ausdruck, der einem Text zugrunde liegt, entsteht im Widerstand gegen Schichten, die es auf dem Weg zum schriftlichen Bild zu überwinden gilt. Das Kriterium für die Kritik eines Textes kann nicht sein, was er sagen will, sondern wie er mit den Widerständen auf dem Weg zur Wörtlichkeit fertig geworden ist. Wörter sind nichts anderes als Vehikel des Widerstands.

Die Frage, was Wort ist, rückt damit in den Mittelpunkt. Mit diesem axiomatischen Komplex hat sich vor allem William Burroughs beschäftigt, der die Rolle des Schreibers mit reflektorischem Widerwillen nicht nur gesehen, sondern vor allem praktisch gelebt hat. Angetreten als «Mentor» der frühen Beats im Kreis von Kerouac & Ginsberg, brauchte er einige Ermunterung, um zum Schreiben zu finden. Er spürte keinen von Absicht getragenen

Drang, sich auf die literarische Ebene zu begeben. Er verfügte über ein erstaunliches Reservoir an Erfahrung & Reflexion, das er nur als «Outlaw» bewahren konnte, anarchisch, autark. Outlaw bedeutet keineswegs gesetzlos, sondern beschreibt einen Standpunkt jenseits des Gesetzes, wo andere, vor allem auf den eigenen Zustand zugeschnittene & überlebensnotwendige Regeln & Erkenntnisse gelten. Nach einigem biografischen Zickzack fand er im relativ hermetischen Biotop von Tanger in der Mitte der 50er Jahre des vorigen Jahrhunderts zum Schreiben. Das Ergebnis wurde als *Naked Lunch* bekannt.

Statt den durchschlagenden Erfolg auszukosten & auszubauen, machte er sich in Paris unter dem Einfluss von Brion Gysin, einem Maler, der auch dem Schreiben nicht abgeneigt war, daran, mit einer speziellen Schnitttechnik, die Cut-up genannt wurde, der Schrift & dem Wort zu Leibe zu rücken. Ursprünglich war die Idee dabei, die in der darstellenden Kunst seit dem Kubismus, Dada & dem Surrealismus längst eingebürgerte Collagetechnik auf die Literatur anzuwenden. Das Zerschneiden von Textblöcken & ihr wahlloses Aneinanderfügen führte zu unerwartet amüsanten, poetischen & experimentellen Texten. Eingebung & Intuition traten dabei scheinbar in den Hintergrund, & das machte Schreiben mit Hilfe von Schere & Permutation handwerklich. Tatsächlich ging es dabei hauptsächlich darum, Wort & Sprache einem materiell handhabbaren Prozess zu unterwerfen. Das öffnete Tür & Tor für jedermann, mitzumachen, Textblöcke, Zeilen & Sätze beliebig zu verschieben, aneinanderzusetzen & aus jedem Zusammenhang zu reißen. Es war ein totaler Angriff auf die Linearität der Sprachschrift (& wurde von Gregory Corso als anspruchsloses Werkeln zurückgewiesen).

Die Ergebnisse sind bekannt, besonders anhand der *Nova*-Trilogie von Burroughs (*The Soft Machine*, *The Ticket That*

Exploded, *Nova Express*) & wurden mit einiger Skepsis aufgenommen, verstießen sie doch gegen die kunstverständliche Erwartung, dass Schreiben zu ästhetisch anspruchsvollen Produkten zu führen habe. Sie hatten «Literatur» zu sein. Tatsächlich geben viele Ergebnisse der Schnitttechnik lediglich einen Einblick in ein Sprachlabor frei, das der Erkundung von Wesen & Zweck des Wortes diene. Was geschieht mit dem aus dem assoziativ & linear vorprogrammierten Zusammenhang gerissenen Wort, wenn es der semantischen Abweichung unterworfen wird?

Heraus kamen mannigfaltige & spekulative Schlussfolgerungen, die sich zwar theoretisch erzählen, aber nicht stichhaltig belegen lassen. So wie Meditation bleibt das Arbeiten am Wort der praktischen Anwendung vorbehalten. Wie Vilém Flusser sagt: «Schreiben heisst, sich der magischen Macht der Wörter überlassen und dabei doch eine gewisse Kontrolle über die Geste zu bewahren.»¹ Im Vorgang des Schneidens kehrt sich der übliche Ablauf des schriftlichen Ausdrucks um, bei dem der Autor Wörter auswählt, um seine imaginäre Virtualität zu artikulieren. Cut-up dagegen geht vom gefundenen Wort aus & setzt es dem gesamten Raum der Vorstellung aus, wo es seine assoziative & vor allem dissoziative Wirkung entfalten kann. Damit ist zweierlei geschafft: Es dient nicht mehr dazu, eine wie auch immer geartete Realität abzubilden (das wäre ein analoger Effekt), & fällt zum anderen aus dem semantischen Umfeld heraus, in dem es sich gewöhnlich bewegt & das es auf eingepflanzte & vorgegebene Bedeutungen beschränkt. Kein Wort ist frei von dem, was es bezeichnet. Im Gegenteil, es erweist sich weitgehend als Produkt des Bezeichneten & insofern gibt es nur wieder, was den Bedingungen des sogenannten Realitätsstudios entspricht. Mit anderen Worten, es reproduziert & seine Wirkung bleibt affirmativ.

1 – Vilém Flusser, *Gesten*, Düsseldorf 1991, S. 45 f.

Das simulative Wort erhebt keinen Anspruch, «wirkliches» Geschehen zu erfassen. Es zeigt vielmehr auf, dass den tatsächlichen Vorgängen des realen Lebens auf bewährten sprachlichen Wegen nicht mehr beizukommen ist, wird doch immer deutlicher, dass das Paradigma der objektiven Realität hinter einem anderen, vermittelten Wahrnehmungsmuster zurücktritt & sich nicht mehr im Subjekt/Objekt-Verhältnis abbilden lässt. Das muss als Grund für die Verunsicherung gegenüber einer scheinbar zersplitterten Welt gelten (diesem «Stadium totaler Relativität»²), die sich ebenso scheinbar jedem Verständnis entzieht, zurücktritt & dem Verschwinden ausgesetzt ist. In Wahrheit handelt es sich dabei um ein Wahrnehmungsproblem, an dem die lineare Schriftvermittlung ihren Anteil hat. Die Phänomene beginnen sich aufzulösen & in Einzelteile & Pixel zu zerfallen. Sie erscheinen als demontiert, als nicht zusammenhängend & widersinnig & das, weil sich der Blick zunehmend auf ihre Reproduzierbarkeit richtet (entsprechend der Benjamin'schen technischen Reproduzierbarkeit der Kunst). Der Versuch, diesem Wahrnehmungsbild beschreibend, auf glättende & geglättete Weise gegenüberzutreten, ist zum Scheitern verurteilt. Die erzählende Sprache bleibt stets vis-à-vis dessen, was sie darzustellen versucht, statt Teil des Dargestellten zu werden. Das Wort ist darauf angewiesen, dass es an die Stelle dessen tritt, was es bezeichnet.

Der simulative Effekt darf nicht mit Scheinbarkeit verwechselt werden, die vortäuscht, dass etwas so ist, wie es scheint. Er beginnt, wenn das Simulierte anstelle des Realen tritt. Indem etwa ein literarisches Produkt vorgibt, «Literatur» zu sein, verfällt es der simulativen Dimension, beruft es sich doch darauf, die interpretatorischen Kategorien von Literatur zu erfüllen, auch wenn es Dissimulation bleibt (indem es literarische Ansprüche

vortäuscht, die es scheinbar erfüllt). Realität lässt sich nicht simulieren, wenn vom Realen nur noch Konturen geblieben sind, die andeuten, wo die Schnittstellen von begrifflichen Modellen verlaufen. Wenn Wahres, Wirkliches der «unfassbaren Torsion des Sinns»³ unterliegt, verschwindet es im Widersprüchlichen. Niemand, kein Leser, kein Schreiber, kann sich heute dem Umstand entziehen, dass er in einem Simulationsgerät sitzt, das ihn mit scheinbar realen Situationen konfrontiert, die zum Test seiner Reaktionen auf der öffentlichen, medialen Bühne präsentiert werden. Jeder Film, jeder Bericht, jede Nachricht & jeder politische Diskurs entspricht einem Simulationsmodell, an dem sich der zum Publikum degradierte Einzelne innerlich (ob explizit oder nicht) reaktiv orientiert. Darauf beruht die emotionale Wirkung von Sensations-, Katastrophen- & Bedrohungsszenarien, deren Verstärkungen umso tiefgreifender ausfallen, je virtueller & unwahrscheinlicher sie sind. Der simulative Effekt nimmt der Wahrnehmung das distanzierende Kalkül, indem er das reflektierende Element der Vorstellung unterdrückt, dass etwa Fernsehbilder virtuelle Projektionen auf dem Bildschirm sind. Wenn das Simulative die Stelle des Realen einnimmt, erweitert es das Spektrum der individuellen Reaktionen, die als unmittelbar empfunden betrachtet werden & es auch sind. Die simulierte Modellanordnung mischt sich mit der physiologischen Assoziation. Was im Flugsimulator die gefahrlose Handhabung gefährlicher Situationen ermöglicht, indem sie den Piloten mit tatsächlichen Grenzfällen konfrontiert, die dem Training seines Verhaltens dienen (der sich im simulativen Sog so verhält, als säße er tatsächlich im Flugzeug), führt beim isolierten Zuschauer zu massstabsloser Verwirrung, die ihm Hilflosigkeit suggeriert, weil sie ihm die praktische Rückmeldung entzieht. Er reagiert blind.

Der Unterschied zwischen der repräsentativen & der simulativen Dimension ist die Bruchstelle der Vorstellung, die die Wahrnehmung in die Irre führt. Sprache, die vorgibt, die Schimäre des Realen aufzuspüren, versperrt den Ausweg aus diesem Dilemma. Indem sie als Vermittler einer objektiven, scheinbar tatsächlichen Welt auftritt, verrät sie den Code & die Möglichkeiten einer deterritorialiserten Zeichenwelt, in der der Raum zwischen Bezeichnung & Bezeichnetem schwindet.

Das simulative Wort funktioniert mittels semantischer Abweichung. Es zerstört die falsche Erwartung von Sinn & rückt gleichzeitig den Unfug in greifbare Reichweite, denn auch er, so wie der Zufall, steht unter dem Einfluss eines Willens & unterliegt der Logik der Simulation. Für Simulation liesse sich auch sagen, dass sie den Gesetzen des Herrschaftssystems, der Kontrollmaschine folgt, also Fabrikationsmittel ist, das heute vor allem im Zusammenspiel von Medien & Wahrnehmung wirkt. «Alles, was du weisst, hat dir das Fernsehen vermittelt» ist der Todesstoss für jeden Zugang zur unmittelbar wahrgenommenen Wirklichkeit. Fakten & Ordnung sind Produkte der Medien, die als Perzeptionsmaschine fungieren.

Der simulativen Logik liegt zugrunde, dass nichts wahr ist. Jede Aussage, jede Feststellung steht unter dem Vorbehalt von Vorläufigkeit & beruht auf einem raumzeitlichen Ausgangspunkt. Wird dieselbe Aussage zeitlich oder räumlich verschoben, verändert sich ihr Wahrheitsgehalt. «Nichts ist wahr» sagt, dass es nicht eine Wahrheit gibt, sondern derer viele, die Sichtweise & Perspektive unterliegen. Die Feststellung «Die Sonne geht im Westen auf» ist nur wahr, wenn sie von einem Standort auf der Erde aus getan wird. Mediensprache, die scheinbar Nachrichten transportiert, legt den Standpunkt fest, den der Leser gegenüber dem Geschehen einzunehmen hat. Sie simuliert Tat-

sächlichkeit, indem sie den Leser zwingt, den von ihr gewählten Blickwinkel einzunehmen.

Inzwischen mehrten sich Untersuchungen, die offenlegen, wie mit Hilfe von Wort & Bild «reale» Vorgänge entsprechend einem politischen Willen wiedergegeben & technisch reproduziert werden. Die Angst der Herrschenden vor der Macht des Publikums ist ein Faktum, das mit der Omnipräsenz der Medien noch zugenommen hat. Das Wirken sogenannter «Spin-Doktoren» im Dienst der Politik ist ein Beispiel dafür. Für Benjamin war das Publikum ein «Examinator», «doch ein zerstreuter», was die Frage aufwirft, wie unbestechlich es als «Examinator» ist & wie weit es in die Zerstreung abdriftet. Unterhaltung dient der Zerstreung, oder nicht? Das Prüfende ist nicht ohne Verstörendes zu haben, & es kann als Menetekel gelten, wenn Politikerreden zunehmend als verstörend wirken & von der Literatur Gefälliges & Verständliches erwartet wird.

Von Simulation sprechen heisst, von Möglichkeiten sprechen, was wiederum bedeutet, dass sie einen Raum neuer Utopien eröffnet, den ich einmal den Raum hinter den Worten genannt habe & in dem Wörter als Schmuggler von Ideen auftreten, wie es Baudrillard formulierte. «Für jemanden, der nicht beansprucht, dass sein Denken als endgültig und in sich geschlossen zu gelten hat, ist klar, dass Wörter ein Eigenleben besitzen — folglich sterblich sind.»⁴ Für Baudrillard dienen sie als «Umschalter» oder «Verschieber». Was verschieben sie? Die Vorstellung davon, was sie bezeichnen. Diese Fähigkeit entfalten sie nur, wenn sie simulativ gehandhabt werden, als Hinweise & Bausteine von Entwürfen. Das Wort als aristotelische Ist-Bezeichnung, das voraussetzt, dass es ein objektives Gegenüber gibt, das es zu erfassen gilt, wird den Umbruch in eine sich virtualisierende Welt nicht überstehen. Hinweise darauf, dass es über kurz

4 – Jean Baudrillard, *Passwörter*, Berlin 2002, S. 9.

oder lang überholt sein wird, beziehen sich auf die semantische Funktion des Worts. Der Ausweg liegt in seiner Transformation, will es unter Bedingungen radikaler Ungewissheit bestehen. Der erste Schritt auf diesem Weg wäre, es von seinem verinnerlichten Assoziationskokon zu lösen & ihm seine unterschwellige Stimme zu nehmen, die es zum Fremdkörper macht, zum Virus, wie Burroughs sagt. Dieser Vorgang verlangt Stille. Das infizierte & infektiöse Wort kann in der Stille nicht überleben. Dem Unvorhergesehenen ausgesetzt, wird es zur Waffe in der Hand des Schreibers, die er bewusst einsetzt, ohne sich seinen konnotativen Zwängen auszusetzen, deren Bann er sich unter konventionellen Bedingungen nicht entziehen kann. In diesem Sinn befreit er sich vom Wort, er löscht es aus. Das Befreiende an diesem Vorgang besteht darin, Wörter als Teilchen zu verstehen, die in unendlich vielen, aber keineswegs beliebigen Verknüpfungen auftreten können, in denen sich der Mikrokosmos des Bewusstseins spiegelt. Selbstredend werden damit die bisher gültigen literarischen Kategorien wie Roman, Handlungsverlauf, Fiktion, psychologische Verwicklungen, Gedichtform oder Kurzgeschichte eingerissen & in einer offenen Textualität aufgehen. Eine erweiterte Räumlichkeit wird entstehen, in der tatsächliches Geschehen (Erfahrung) den Anlass liefert, aus dem sich sprachliche Formatierung entwickelt, die den linearen Zwang durchbricht. Ein Verfahren oder Sprachumgang, den Carl Einstein bereits in seinem 1912 erschienenen «Roman» *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* vorgeführt hat, in dem sich dadaeske Szenen mit abschweifenden Betrachtungen über Philosophisches & Ästhetisches mischen.

«Unter der blöden Sonne gingen die Grauen heim. Die Landschaft war auf ein Brett gestrichen, die aufgerissenen Augen spür-

ten nicht mehr vor Überreizung, dass es heller und klarer wurde. Das Licht der Glühlampen und die sie umhüllende Finsternis steckte noch in den Sehnerven. Bebuquin suchte weinend der Sonne in einen imaginären Bauch zu treten ... Die Hetäre zog allein weiter. Man ließ sie unbe-nutzt stehen, sie spannte ihren pfaufarbenen Schirm auf, sprang wild ein paar Mal in die Höhe, dann fügte sie sich in die Fläche einer Litfaß-Säule, sie war nur ein Plakat gewesen für die neueröffnete Animier-neipe «Essay».»⁵

5 – Carl Einstein, *Werke*, Band 1, 1908–1981, Berlin 1980, S. 21.

Es sind nicht mehr Ereignisse, die erzählt oder beschrieben werden, sondern Sprache selbst wird zum Inhalt des Erzählten. Das Rüstzeug dazu besteht & gehört im Bereich der Bilder (wie Malerei & Film) längst zum künstlerischen Arsenal. Benjamin hat erkannt, dass es auch in der realen «Kerkerwelt», zwischen deren verstreuten Trümmern wir uns bewegen, möglich ist, «gelassen abenteuerliche Reisen (zu) unternehmen». ●

Meine Geburt

Für eine Ästhetik der Interesse- losigkeit

Alexander
García
Düttmann

151

Meine
Geburt

Ästhetische Theorien, die nach der Zeit fragen, müssen nach der Geburt fragen, danach, wie etwas in der Kunst zum Leben geweckt wird, an einen Lebensnerv rührt. Die Frage der Zeit als Frage nach der Geburt ist aber nicht nur für den Künstler, sondern auch für den Philosophen bedeutsam: als Frage nach einem Namen, durch den und in dem Gerufenes oder Benanntes zum Leben geweckt wird.

Wie begreifen Philosophen die Geburt? Sie drängen auf eine zweite Geburt. Denn erst mit der zweiten Geburt hat man die Zufälligkeit der ersten abgestreift. Nach der ersten Geburt trägt man nur einen zufälligen, nicht einen notwendigen oder allgemeinen, einen wahren Namen. Man ist eigentlich noch nicht am Leben. Die Zeit der Geburt erstreckt sich also für den Philosophen zwischen zwei Geburten, ist eine Vorzeit des Lebens. Man muss erst noch geboren werden, weil man immer schon geboren ist. Man muss erst noch an der Zeit teilhaben, weil man immer schon an der Zeit teilhat.

Was ist dagegen die Geburt des Künstlers? Der Künstler hat stets eine Erinnerung an die Zeit vor der zufälligen Geburt. Als Künstler ist er nämlich ansichtslos, wird er nicht von dem *Interesse* an einer bestimmten und beschränkten Ansicht der Welt — der anderen, der Dinge, seiner selbst in der Welt — geleitet, das ihn von einer zufälligen Geburt abhängig macht. Weil er jedoch ansichtslos ist, der Name in der Kunst das Genannte zum Leben weckt, die Geburt durch den Künstler statthat, nicht durch seinen beschwörenden Willen, sondern dadurch, dass er etwas vernimmt, zum Beispiel ein Wort, als wäre es der Name der Sache selbst, geht es dem Künstler nie um die Nachträglichkeit der Geburt oder um eine zweite Geburt. Seine Interesslosigkeit ermöglicht es, dass jede Geburt «seine» Geburt ist, die Geburt der Sache in der Kunst und als Kunst.

Ästhetische Theorien, die nach der Zeit fragen, müssen deshalb immer auch Ästhetiken der Interesslosigkeit sein.¹

- 1 – In jüngster Zeit haben sich sowohl Jean-Luc Nancy (*Le plaisir au dessin*, 2007) als auch Jacques Rancière (*Aisthesis*, 2011) einer Ästhetik des Schönen oder der Lust am Schönen, die bei Kant ja eine Ästhetik der Interesslosigkeit ist, zugewandt.
- 2 – Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago 1989, S. 176.
- 3 – Ebd., S. 178.
- 4 – G.W.F. Hegel, *Wissenschaft der Logik*, Theorie-Werkausgabe, Band 6, Frankfurt a. M. 1969, S. 303. «Der Mensch muß zweimal geboren werden, einmal natürlich und sodann geistig», behauptet Hegel in seinen religionsphilosophischen Vorlesungen. Denn der Geist ist nicht «unmittelbar», sondern nur, «wie er sich aus sich gebiert; er ist nur als der Wiedergeborene». (G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Religion*, Theorie-Werkausgabe, Band 17, Frankfurt a. M. 1969, S. 323) Den Topos der doppelten Geburt hat in jüngster Zeit auch Stanley Cavell aufgenommen: dort, wo er von den «*remarriage comedies*» handelt, das Filmpaar ein zweites Mal heiraten muss, um wirklich als verheiratetes Leben zu können. Denn die erste Heirat ist nur das Ergebnis einer Überwindung äußerer Umstände und bietet eine Gelegenheit für die Entdeckung «innerer Widerstände», die es noch zu überwinden gilt (Stanley Cavell, *Cities of Words*, Cambridge (Mass.) 2004, S. 381).

- 5 – Hegel 1969, S. 305.
- 6 – Hannah Arendt und Martin Heidegger, *Briefe 1925–1975*, Frankfurt a. M. 1998, S. 184.
- 7 – Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1979, S. 390 f.
- 8 – Ebd., S. 384.
- 9 – Ebd., S. 383.
- 10 – Ebd., S. 384 f.
- 11 – Rosa Chacel, *Desde el amanecer*, Madrid 1992, S. 11.
- 12 – Ebd., S. 9 f.
- 13 – Ebd., S. 11.
- 14 – Ebd., S. 13.
- 15 – Ebd., S. 12.

«Mit Wort und Tat fügen wir uns in die menschliche Welt ein, und diese Einbeziehung ist wie eine zweite Geburt, durch die wir die nackte Tatsache unseres ursprünglichen körperlichen Erscheinens bestätigen und auf uns nehmen»,² schreibt Hannah Arendt in *The Human Condition*. Kurz darauf heisst es über Rede und Handlung, also Wort und Tat:

«Wenn die Handlung als ein Anfang dem Umstand der Geburt entspricht, wenn sie die Erfüllung der menschlichen Bedingung des Geborenwerdens ist, so entspricht die Rede dem Umstand des Unterschiedenseins und ist die Erfüllung der menschlichen Bedingung der Vielfältigkeit, will sagen: eines Lebens, das man als ein unterschiedenes und einzigartiges Wesen unter Gleichen führt.»³

In dem Abschnitt über das Urteil seiner *Wissenschaft der Logik* schreibt Hegel:

«Der Name aber steht der Sache oder dem Begriffe gegenüber; diese Unterscheidung kommt an dem Urteile als solchem selbst vor; indem das Subjekt überhaupt das Bestimmte und daher mehr das unmittelbar *Seiende*, das Prädikat aber das *Allgemeine*, das Wesen oder den Begriff ausdrückt, so ist das Subjekt als solches zunächst nur eine Art von *Name*; denn *was es ist*, drückt erst das Prädikat aus, welches das *Sein* im Sinne des Begriffs enthält. Was *ist* dies, oder was *ist* dies für eine Pflanze, usw.? — unter dem *Sein*, nach welchem gefragt wird, wird oft bloß der *Name* verstanden, und wenn man denselben erfahren, ist man befriedigt und weiß nun, was die Sache *ist*. Dies ist das *Sein* im Sinne des Subjekts. Aber der *Begriff* oder wenigstens das Wesen und das Allgemeine überhaupt gibt erst das Prädikat, und nach diesem wird im Sinne des Urteils gefragt.»⁴

Hegel führt dann folgende Beispiele an:

«Drückt das, was vom einzelnen Subjekt gesagt wird, selbst nur etwas Einzelnes aus, so ist dies ein bloßer Satz. Z.B. «Aristoteles ist im 73. Jahre seines Alters, in dem 4. Jahr der 115. Olympiade gestorben» ist ein bloßer Satz, kein Urteil. Es wäre von letzterem nur dann etwas darin, wenn einer der Umstände, die Zeit des Todes oder das Alter jenes Philosophen in Zweifel gestellt gewesen, aus irgendeinem Grunde aber die angegebenen Zahlen behauptet würden. Denn in diesem Falle würden dieselben als etwas Allgemeines, [als die] auch ohne jenen bestimmten Inhalt des Todes des Aristoteles bestehende, mit anderem erfüllte oder auch leere Zeit genommen. So ist die Nachricht, «mein Freund N. ist gestorben» ein Satz und wäre nur dann ein Urteil, wenn die Frage wäre, ob er wirklich tot oder nur scheintot wäre.»⁵

In einer Ansprache, die Arendt aus Anlass von Martin Heideggers achtzigstem Geburtstag gehalten hat, sagt sie:

«Wir sind so an die alten Entgegensetzungen von Vernunft und Leidenschaft, von Geist und Leben gewöhnt, daß uns die Vorstellung von einem *leidenschaftlichen* Denken, in dem Denken und Lebendigkeit eins werden, einigermaßen befremdet. Heidegger selbst hat einmal dies Einswerden — einer gut bezeugten Anekdote zufolge — in einem einzigen lapidaren Satz ausgedrückt, als er zu Beginn einer Aristoteles-Vorlesung statt der üblichen biographischen Einleitung sagte: «Aristoteles wurde geboren, arbeitete und starb.»»⁶

Ein Datum und ein Name sind so abstrakt wie blosse Sätze. Die Aufgabe des Philosophen beginnt erst dort, wo ein Satz zu einem Urteil wird und dadurch ein Allgemeines einführt, die Abstraktion zu etwas Konkretem macht,

indem das Allgemeine sie von ihrer Unmittelbarkeit befreit, oder dort, wo das Leben zu einem Ausdruck des Denkens wird, wo es also aufhört, ein lediglich natürliches Leben zu sein und in ein geistiges übergeht. Geburt und Tod werden von der Abstraktion des Datums und des Namens in dem Masse bestimmt, ja sie sind in dem Masse beispielhaft für die Abstraktion als Geburts- und Todestag meinem Leben äusserlich bleiben müssen. Mein Geburtstag ist der Tag, an dem jemand, der meinen Namen trägt, der ich aber eigentlich nicht bin und nicht sein kann, der eigentlich nicht ich oder *ich selbst* war, angefangen hat zu leben; mein Todestag ist der Tag, an dem jemand, der meinen Namen trägt, der ich aber eigentlich nicht bin und nicht sein kann, der eigentlich nicht *ich* oder *ich selbst* sein werde, zu leben aufhört.

Ein Versuch der Philosophie, die Frage der Geburt zu stellen, der Geburt als «meiner Geburt», des Datums, das mehr ist als ein blosses Datum, des Namens, der mehr ist als der Name eines anderen; ein Weg, auf dem die Philosophie oder das Denken versucht haben, die Geburt einzuholen, lässt sich in Heideggers *Sein und Zeit* ausmachen. In dem Paragraphen über die «Geschichtlichkeit des Daseins und die Welt-Geschichte» liest man:

«Die Entschlossenheit des Selbst gegen die Unständigkeit der Zerstreuung ist in sich selbst die *erstreckte Ständigkeit*, in der das Dasein als Schicksal Geburt und Tod und ihr «Zwischen» in seine Existenz «einbezogen» hält, so zwar, daß es in solcher Ständigkeit augenblicklich ist für das Welt-Geschichtliche seiner jeweiligen Situation. In der schicksalhaften Wiederholung gewesener Möglichkeiten bringt sich das Dasein zu dem vor ihm schon Gewesenen «unmittelbar», das heißt zeitlich ekstatisch zurück. Mit diesem Sichüberliefern des Erbes aber ist dann die «Geburt» im Zurückkommen aus der unüberholbaren Möglichkeit des Todes in die Existenz eingeholt, damit diese freilich nur die Geworfenheit des eigenen Da illusionsfreier hinnehme.»⁷

Viel hängt beim Verständnis dieser Stelle davon ab, was «Schicksal» hier bedeuten soll; deshalb sei ergänzend eine frühere Stelle angeführt:

«Je eigentlicher sich das Dasein entschließt, das heißt unzweideutig aus seiner eigensten, ausgezeichneten Möglichkeit im Vorlaufen in den Tod sich versteht, um so eindeutiger und unzufälliger ist das wählende Finden der Möglichkeit seiner Existenz. Nur das Vorlaufen in den Tod treibt jede zufällige und «vorläufige» Möglichkeit aus. Nur das Freisein *für* den Tod gibt dem Dasein das Ziel schlechthin und stößt die Existenz in ihre Endlichkeit. Die ergriffene Endlichkeit der Existenz reißt aus der endlosen Mannigfaltigkeit der sich anbietenden nächsten Möglichkeiten des Behagens, Leichtnehmens, Sichdrückens zurück und bringt das Dasein in die Einfachheit seines *Schicksals*. Damit bezeichnen wir das in der eigentlichen Entschlossenheit liegende ursprüngliche Geschehen des Daseins, in dem es sich frei für den Tod ihm selbst in einer ererbten, aber gleichwohl gewählten Möglichkeit *überliefert*.»⁸

Indem es frei und entschlossen eine «gewesene» Möglichkeit wählt, eine Möglichkeit, die nicht einfach dem «vor ihm schon Gewesenen» zugehört, indem es die Wahl einer «ererbten» Möglichkeit trifft, kann das Dasein an einer Überlieferung teilnehmen, die es selber schafft. So hört die Geburt auf, nichts als die Schwelle des Lebens zu sein; so gelingt es dem Dasein, die Geburt in seine eigene Existenz «einzubeziehen»; so wird die Geburt zu «meiner Geburt». Damit die Geburt mehr sein kann als ein abstraktes, dem Denken fremdes oder äusserliches Datum, eine ursprüngliche Zerstreuung, muss das Dasein teilnehmend eine Überlieferung schaffen, ein Erbe. Wenn dieses Schaffen

also eine Befreiung von Zerstreuung, Zufall und Schicksalosigkeit ist, von Verlorenheit und Untreue, von der Preisgabe an die «endlose Mannigfaltigkeit der sich anbietenden nächsten Möglichkeiten», dann bedeutet die Überlieferung des Daseins, dass es sich selber übergibt, dass es gleichsam sich selber gebiert, aus der Vergangenheit oder dem Gewesenen auf sich zukommt und zu sich selber kommt, nicht nachträglich erst einen Lebenszusammenhang stiftet. Insofern jedoch die Befreiung, die an einem Vorlaufen hängt, eine «schicksalhafte Wiederholung gewesener Möglichkeiten» sein muss; insofern die Geburt des Daseins durch die Wahl einer «ererbten Möglichkeit» geschehen muss; insofern das Dasein ein Erbe übernehmen und aus ihm «die jeweiligen faktischen Möglichkeiten eigentlichen Existierens»⁹ erschliessen muss, verhält sich das Dasein zu sich selbst als einem anderen, als einem Dasein, das noch nicht zu sich gekommen, und als einem Dasein, das ihm zuvorgekommen ist; es verhält sich zu sich selbst als einem endlichen Dasein, als einem Dasein, das vor anderem Dasein steht, vor sich, vor dem «toten» und vor dem «lebenden» anderen, mag Heidegger auch die Andersheit des «Vor» herunterspielen und das «Mit» in den Vordergrund rücken, sei es dadurch, dass er von dem «schicksalhaften Geschick des Daseins in und mit seiner «Generation»¹⁰ spricht oder von einem «Schicksal», das das Band mit vergangenen oder «gewesenen» Generationen meint. Die Verwandlung der Geburt in «meine Geburt» hat folglich einen doppelten Aspekt, den eines Abstossens vom Äusseren und den eines inneren Anknüpfens, als wäre «meine Geburt» stets «meine Überlieferung». Die Geburt kann nur zu «meiner Geburt» werden, wo ich mich zu mir und zu anderen «aus dem Erbe» verhalten kann. Die «Illusion», vor der Heidegger warnt, wenn er von dem «Einholen» der Geburt «in die Existenz» spricht, liegt folglich darin, dass man glaubt, «meine Geburt» könne den Tod, die Endlichkeit, die Geworfenheit überholen. Ist mit dieser Warnung aber letztlich nicht gesagt, dass die Verwandlung der Geburt in «meine Geburt» nie vollständig gelingen, die Äusserlichkeit des «Vor» nie gänzlich abgestreift werden kann, geboren werden darauf hinausläuft, nie einfach geboren zu werden? Oder, um es mit Hegel auszudrücken, dass die Geburt immer in der Schwebe zwischen Satz und Urteil bleiben muss? Oder, mit den Worten Hannah Arendts, dass es immer ein Leben gibt, das noch nicht das geistige der Leidenschaft des Denkens ist, das die Geburt also noch nicht bestätigt und auf sich genommen hat?

Folgt man ihr auf diesem Weg, behauptet die Philosophie, dass die Bedingung für die Einholung der Geburt ihre Uneinholbarkeit sein muss, ihre Unbezogenheit, das abstrakte Datum, der einfache Name.

Wie steht es nun mit dem Künstler, wie verhält er sich zur Geburt, zu seiner Geburt? Am Anfang ihrer Autobiographie *Desde el amanecer*, einen Titel, den man mit den Wendungen «Seit Tagesanbruch» oder «Vom Anbruch des Tages aus» ins Deutsche übersetzen könnte, erzählt die spanische Schriftstellerin Rosa Chacel zwei kurze Geschichten. Sie erzählt einmal die Geschichte eines Mädchens, das während eines Wolkenbruchs aus der Schule kommt, ihren umgekippten Regenschirm als Boot verwendet, um auf den herabschiessenden Fluten die steile Strasse hinunterzusegeln und mit atemberaubender Geschwindigkeit das Haus zu erreichen, in dem sie wohnt. Dann erzählt sie die Geschichte von einem Jungen, den vor der Zwiebel ekelte, die er im Auftrag seiner Mutter kaufen soll. Er bittet die Gemüsehändlerin, sie auf die Schwelle der Haustür zu legen, um sie nicht mit den Händen berühren zu müssen, und stösst sie dann mit seinem Fuss von Stufe zu Stufe die Holztreppe hinauf, immer wieder, bis die Mutter den Krach hört und erzürnt die Wohnungstür öffnet. Beide Geschichten, die Chacel nicht als Anekdoten betrachtet, sondern als «chemische Formeln»,¹¹ haben gemein, dass sie Erinnerungen an eine Zeit vor der Geburt der Schriftstellerin sein sollen.

«Dies ist das genaue Datum meiner Geburt», stellt Chacel fest, nachdem sie die Jahreszahl genannt hat, und fügt hinzu, es «gefaele» ihr, 1898 geboren zu sein. Aus Hegelscher Perspektive fügt ein solches Gefallen ein allgemeines Element in den Satz ein und macht ihn zu einem Urteil. Bekanntlich bezeichnet die sogenannte «Generation von 98» in der spanischen Literaturgeschichte eine Gruppe von Schriftstellern, Dichtern und Essayisten, die sich mit der Frage beschäftigten, was es bedeutet, spanisch zu sein. Das Datum 1898 wurde aus symbolischen Gründen gewählt, also bereits aus Gründen der Allgemeinheit, wegen der politisch moralischen Krise, die von der Niederlage Spaniens in dem Krieg gegen die Vereinigten Staaten und von dem damit zusammenhängenden Verlust der Kolonien ausgelöst worden war. «Dies ist das genaue Datum meiner Geburt», schreibt also Chacel, «doch meine Erinnerungen reichen weiter zurück, bis zu fünfzehn oder zwanzig Jahre davor.»¹² Man könnte diesen eigentümlichen Anspruch so deuten, als wolle Chacel ihr Geburtsdatum von der Äusserlichkeit und Zufälligkeit der numerischen Reihenfolge lösen, es als ein sinnvolles Datum ansehen, als eines, das in einen Lebenszusammenhang gebettet ist. Wenn sie Erinnerungen hat, die ihrer Geburt vorausgehen, wie alt, wie reif war sie 1898, in dem Jahr, in dem sie geboren wurde? Muss nicht, zumindest aus künstlerischer Sicht, auch das Dasein, das «ererbte Möglichkeiten» wählt und dadurch seine Geburt in seine Existenz einbezieht, solche Erinnerungen haben?

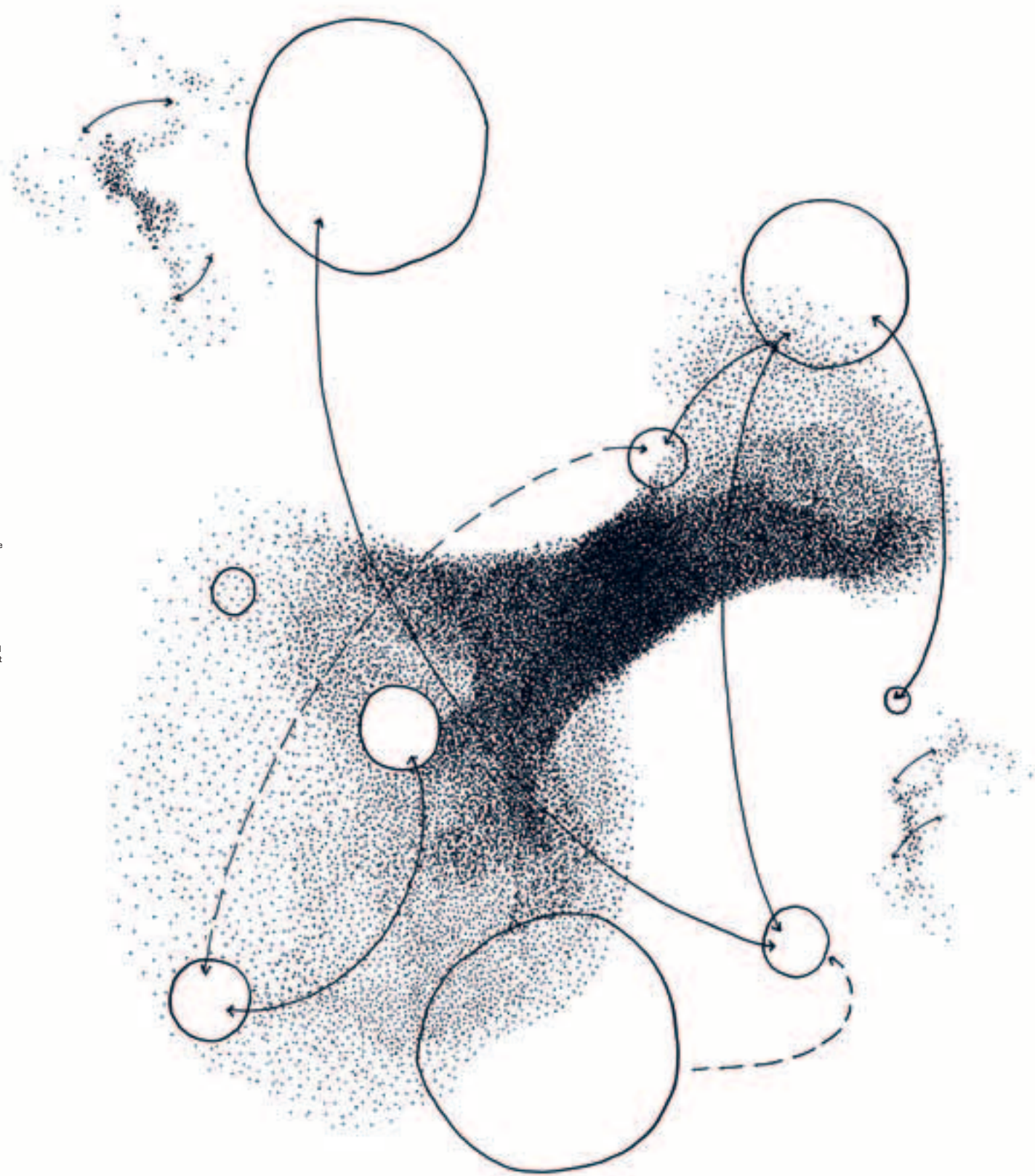
Die Geschichte von dem segelnden Mädchen ist in Caracas angesiedelt. Chacels Erinnerungen gehen also nicht nur ihrer Geburt voraus, sondern erstrecken sich ebenfalls auf ferne Kontinente, kommen von Orten, wo sie sich als Kind nie aufgehalten hat. So wie sie beansprucht, Erinnerungen zu haben, die nicht einem früheren Leben angehören, sondern einem Leben vor ihrer Geburt, vor dem genauen Datum ihres Geburtstags, so behauptet sie ebenfalls, dass die Geschichten, an die sie sich erinnert, keineswegs «abgelegene Begebnisse *in ihr*» sind; vielmehr soll sie selber eine Tatsache in diesen Begebnissen sein, einen festen Ort in ihren Erinnerungen haben. Chacels Leben wird also weder von abstrakter Zeit, von dem genauen Datum ihres Geburtstags, noch von abstraktem Raum begrenzt, von den Orten, wo sie aufwuchs. Sie ist frei von den Einschränkungen, die die Geburt auferlegt, ja die die Geburt nur dann auferlegt, wenn man sie missversteht, als ein Ereignis, dass ein blosses, zufälliges Datum anzeigt, als eine Geburt, die nicht «meine Geburt» ist. Diese Freiheit erlaubt es Chacel, dem Leser glaubhaft zu versichern, nichts könne sie gezwungen haben, in diese Welt geboren zu werden, hätte sie nicht geboren werden wollen. Sie verwirft folglich Gemeinplätze des Verdresses wie den, man werde geboren, ohne gefragt zu werden, oder den, man sei nicht verantwortlich dafür, dass man geboren wurde. Aber wie soll man, nimmt man die Schriftstellerin ernst, verstehen, dass die beiden Geschichten, die sie erzählt, als ihre Erinnerungen gelten müssen?

«Die beiden Ereignisse gehören zu meinen Erinnerungen, weil ich mich nicht daran erinnere, dass man sie mir erzählt hat; ich betrachte sie als etwas, das ich erlebt habe.»¹³ An dieser Stelle muss man zwischen dem nur Erzählten, das von dem Zuhörer nicht erlebt wurde, und dem selber Erlebten, das an die Erzählung eines anderen gebunden ist, unterscheiden. Man kann mir eine Geschichte so lebhaft erzählen, dass ich sie mir zueigen mache, sie gleichsam in meine Erinnerung eingeht, als hätte ich sie selber erlebt oder als würde sie ein Ereignis aus meinem eigenen Leben festhalten. Vergangene Ereignisse können aber auch so erzählt werden, man kann auch so über sie reden, dass ich, der zuhöre, ohne ausdrücklich angesprochen zu werden, mich angesprochen fühle, als hätte man mich beim Namen gerufen. Diese Ereignisse *sind* dann meine Erinnerungen, sie beziehen sich auf Dinge, die «in mir waren bevor ich mir überhaupt eine Meinung bilden, eine Ansicht haben konnte».¹⁴ Ich werde, wie Chacel schreibt, von einer «Bewegung» getragen, in die sich das «Sein, das sich gerufen fühlt, eingliedert».¹⁵ Es handelt sich folglich um Dinge, die sich, wenn über sie gesprochen wird, «in mir aufrichten». Die Bewegung, um die es hier gehen soll, ist eine hebende Bewegung, die den Leser an das Wunder des wiedererweckten Lazarus mahnen mag. Freilich ist bei Chacel das, worüber die Erwachsenen reden, nicht an einem anderen Ort, in einer von einem Stein versperrten Höhle, die als Grab dient, sondern in ihr selbst, doch ist es in ihr wie etwas Lebloses, Totes, Steinernes, Lapidares. Das Reden erweckt es zum Leben, lässt es lebendig hervor- und auftreten; die Dinge richten sich auf, als hätte man sie ins Leben zurückgerufen, als hätte man

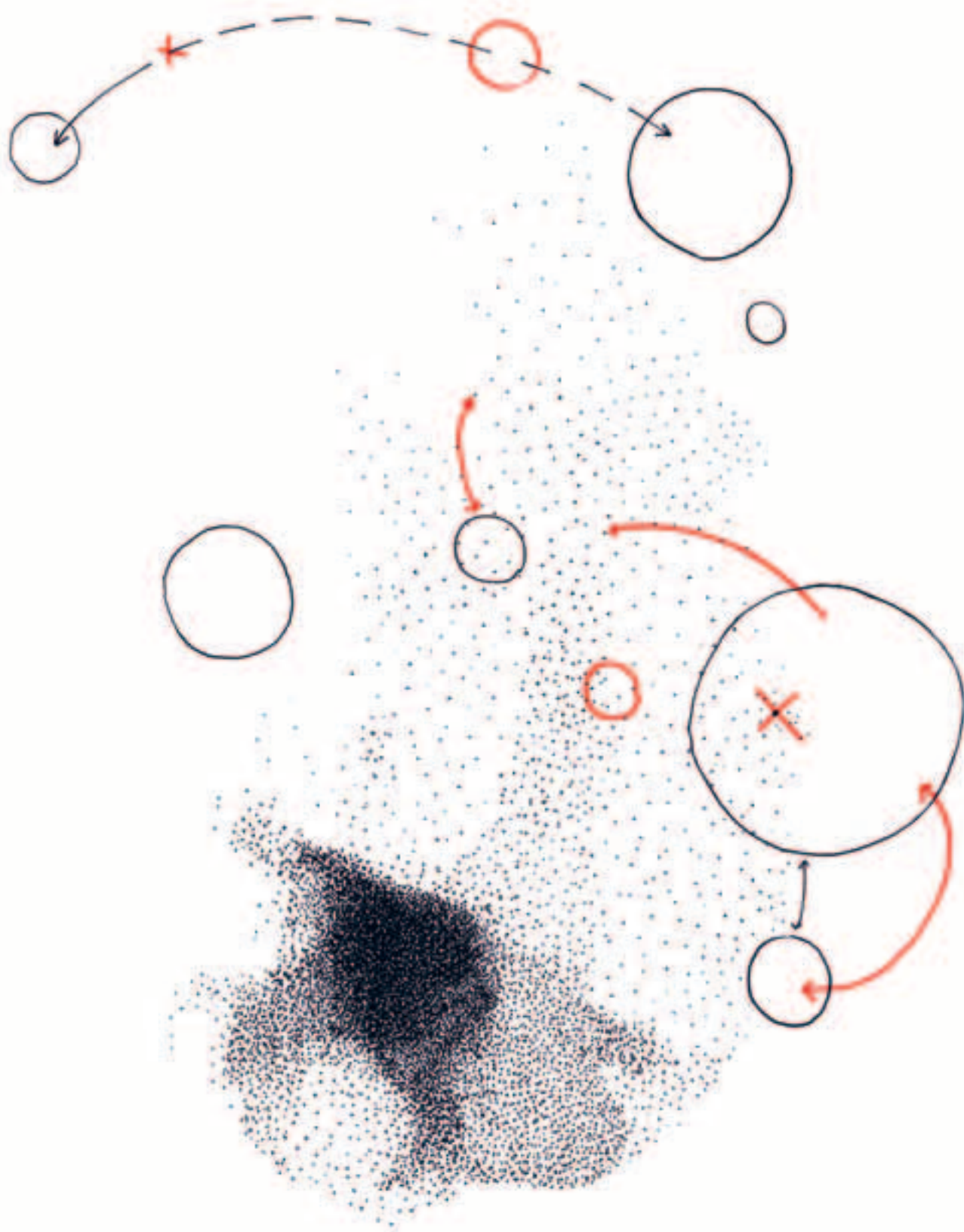
ihnen Leben eingehaucht, indem man sie beim Namen rief. Ihr Name ist Chacels eigener Name, da sie ja in ihr erstehen, wiedergeboren werden, während im Aussen der erwachsenen Rede die Erstarrung des Todes oder ein Scheinleben vorherrschen. Das Leben des Erzählten und Vernommenen, das beim Namen gerufen wird, ist untrennbar von dem Leben des Vernehmenden, der einen Namen trägt, ein einzelner ist, von anderen unterschieden, eben weil der Vernehmende noch nicht geboren war, als sich die erzählten Geschichten ereigneten, die Dinge und Angelegenheiten, um die sie kreisen, gegenwärtig waren; eben weil das Leben des Vernehmenden sich auf ein Leben vor seiner Geburt erstreckt, auf ein Leben «ohne Meinung» und «ohne Ansicht». Das Sein, das sich in den Namen eingliedert, so dass Sein und Namen untrennbar der vom Rufen ausgelösten, im Rufen bestehenden Bewegung zugehören, ist sowohl das Sein der Schriftstellerin als auch das Sein der Dinge, über die geredet wird. «Meine Geburt» lässt sich nicht auf das genaue Datum meiner Geburt zurückdatieren. Wenn Jesus ruft: «Lazarus, veni foras» oder «Lazarus, komm heraus», dann setzt der Befehl nicht die Existenz eines Subjekts voraus, das Lazarus heisst. Lazarus ist tot, man kann ihn nicht auffordern, dies anstatt jenes zu tun. Es ist das Rufen selbst, das das Sein mit Leben füllt, dass das Sein aus sich herauskommen, ins Leben treten lässt.

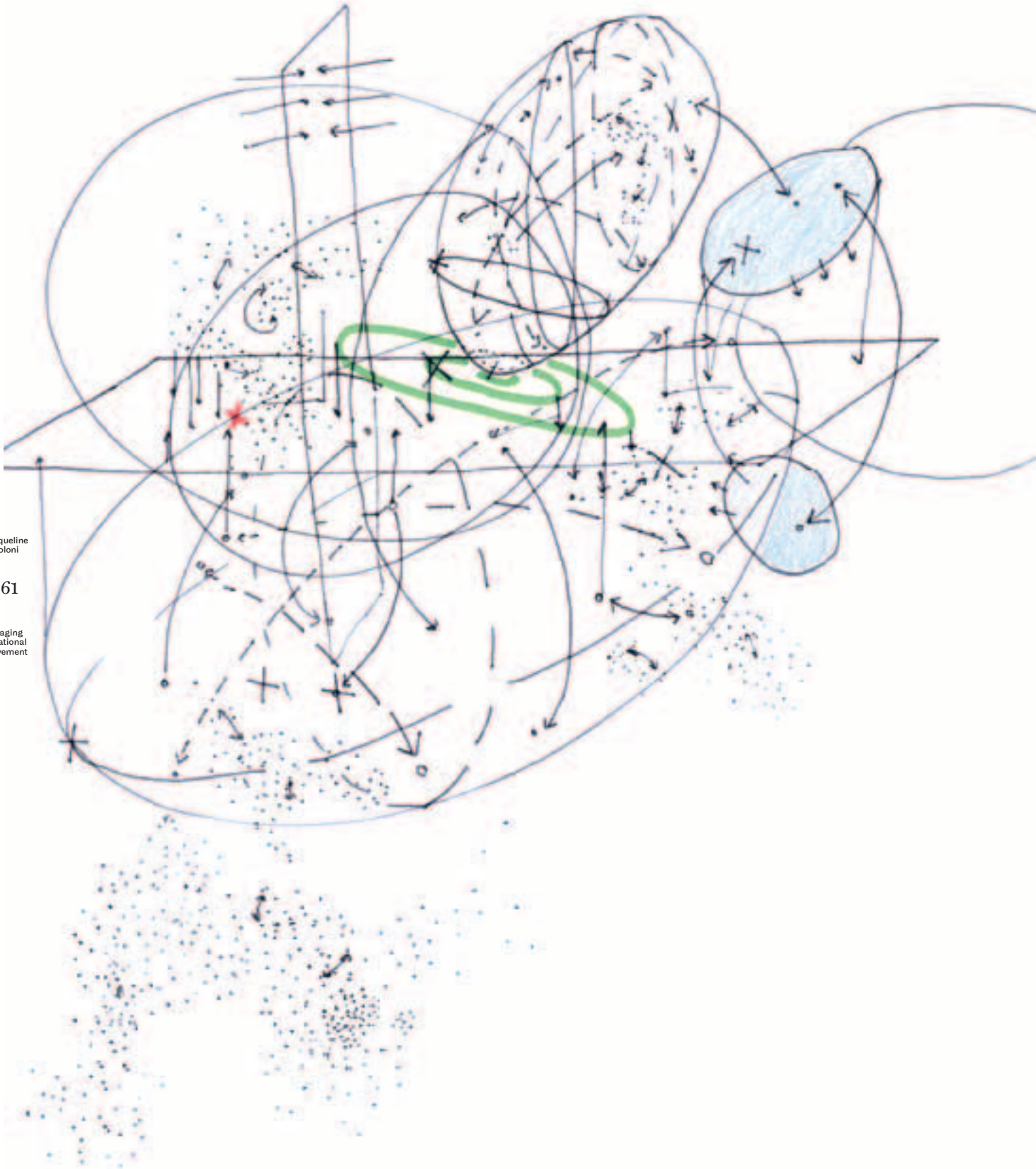
Ist die Erfahrung, von der Chacel am Anfang ihrer Autobiographie berichtet, nicht die Erfahrung des Schriftstellers oder Künstlers, die Erfahrung dessen, der schöpferisch ist? Muss der Künstler nicht immer in der Lage sein, in der Chacel hier ist, in der Lage dessen, der Erinnerungen an eine Zeit vor der Geburt hat, vor jedem «genauen Datum» eines Geburtstags? Diese Erinnerungen, von Meinungen und Ansichten unberührt, sind nichts anderes als die Werke des Künstlers. Die Geburt des Künstlers ist stets «seine Geburt», jedoch nicht als nachträgliche Bestätigung, Einholung, Einbeziehung oder Aneignung der Geburt, hängt doch diese Geburt von einem Rufen ab, über das der Künstler durch keine Entscheidung oder Wahl verfügen kann.

Der Künstler ist jener, der das Leben nicht verfluchen kann, der geboren werden will, weil er immer vor seiner Geburt lebt, weil er das, worüber geredet wird, was getan wird, ja was der Fall ist, durch einen Ruf wahrnehmen kann, wie Chacel ihn beschreibt; weil sich also die Dinge in ihm ansichtslos aufrichten können, unvermittelt durch ein subjektives Interesse. ●









Jacqueline
Poloni

161

Imaging
Relational
Movement

Autorinnen und Autoren

x

Emmanuel Alloa ist Assistenzprofessor für Kulturphilosophie und Kulturtheorie an der School for Humanities and Social Sciences der Universität St. Gallen sowie Senior Research Fellow am NFS Eikones in Basel. Zu seinen Schwerpunktt Themen gehören: Phänomenologie, neuere französische Philosophie, Bildtheorie, Ästhetik sowie Theorien der Zeugenschaft. Aus seinen neueren Publikationen: *Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie*, Zürich-Berlin 2011 und (als Hg.) *Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie*, München 2011. «Das Medium scheint durch. Talbot - Stella - Hantäi», in: *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, Finke / Halawa (Hg.), Berlin 2012, 65-85. (Mithg.) *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Begriffs*, Tübingen 2012.

x

Elke Bippus ist Professorin für Kunsttheorie, Kunstgeschichte an der Zürcher Hochschule der Künste, Vertiefung Bildende Kunst und Stellvertretende Leiterin des «Institut für Theorie» der ZHdK. Forschungsschwerpunkte: Kunst der Moderne und Gegenwart, Bild- und Repräsentationstheorien, künstlerische Produktions- und Verfahrensweisen, Schnittstellen zwischen Kunst und Wissenschaft, Kunst als epistemische Praxis, Ästhetik und Politik. Publikationen: «Fenster-(Macher) oder Konstruktionen von Sichtbarkeit», in: *Fresh Widow. Fensterbilder seit Matisse und Duchamp*, hrsg. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf 2012, S. 48-55; «Eine Ästhetisierung von künstlerischer Forschung», in: *Texte zur Kunst, «Artistic Research»*, Heft 82, Juni 2011, S. 98-107; Elke Bippus (Hg.): *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich, Berlin 2009; *Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Postminimalism*, Berlin 2003.

<http://people.zhdk.ch/elke.bippus>

x

Rossella Biscotti (*1978 in Molfetta, Italien) lebt und arbeitet in Amsterdam. Sie studierte an der Accademia di Belle Arti di Napoli (1998-2002) und hatte Residenzen an der Rijksakademie Amsterdam (NL), CAC Vilnius (LT), Künstlerhaus Bethanien Berlin und 2012 an der Kadist Paris (FR). Rossella Biscotti hat ihre Arbeit u.a. gezeigt in: CAC Vilnius (2012), Museu de Serralves, Porto; MaXXI Museum, Rome; Presentation House Gallery, Vancouver; Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino; Vleeshal, Middelburg (NL), GAM, Torino, Witte de With, Rotterdam. Sie gewann u.a. folgende Preise: «Premio Italia Arte Contemporanea» (2010), the «Premio Michelangelo» an der International Sculpture Biennale of Carrara (2010), zweiter Preis des «Prix de Rome» in Amsterdam (2009), Gstaadfilm, erster Preis –

Golden Cow, Gstaad (CH) 2008, an der 12. Biennale of Moving Images den 1. Preis, Centre pour l'Image contemporaine, Geneva (CH) 2007.

x

Christoph Brunner ist seit 2010 wiss. Mitarbeiter am Institut für Theorie (ith) der ZHdK und Doktorand an der Concordia University, Montreal (Betr. Erin Manning und Brian Massumi). Er ist Mitherausgeber des *Journals Inflections – A Journal for Research Creation* (www.inflections.org) und Mitglied des *SenseLab Montreal* (www.senselab.ca). Neueste Publikationen: «Immediation as process and practice of signalistic mattering», in *Journal for Aesthetics and Culture* (im Erscheinen); *Praktiken des Experimentierens. Forschung und Lehre in den Künsten heute*, Hg. mit Giacomo Schiesser (2012); «Research-Creation // the invention of novel textures», *Acoustic Space* 9 (Mai 2011). «Nice Looking Obstacles: Parkour as Urban Practice of Deterritorialization» *AI & Society* 26, no. 2 (Mai 2011).

x

Sabeth Buchmann ist Kunsthistorikerin und -kritikerin, Berlin / Wien. Professorin für Kunstgeschichte der Moderne und Nachmoderne an der Akademie der bildenden Künste Wien; Mit-Hg. mit H. Draxler, C. Krümmel und S. Leeb von «Polype» (b_books, Berlin) – einer Reihe zu Kunstkritik und politischer Theorie. Mit-Hg. von *Exhibition Histories* (Afterall / Central Saint Martins College of Art and Design, Akademie der bildenden Künste / Wien, Van Abbemuseum Eindhoven); zuletzt erschienene Veröffentlichungen: Hg. mit H. Draxler und St. Geene: *Film Avantgarde Biopolitik*, Wien 2009; *Denken gegen das Denken. Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica*, Berlin 2007; Hg. mit A. Alberro: *Art After Conceptual Art* (General Foundation Collection Series), Cambridge / Massachusetts und Köln 2006. Regelmäßige Beiträge für Kunstzeitschriften, Kataloge und Sammelbände.

x

Ann Cotten (*1982), lebt als Schriftstellerin und Übersetzerin in Berlin. Studium der Germanistik in Wien, Abschlussarbeit über Listen in der konkreten Poesie. Gemeinsam mit Monika Rinck und Sabine Scho tritt sie als «Rotten Kinck Show» auf. Bücher: *Fremdwörterbuchsonette*, Frankfurt a. M. 2007, *Nach der Welt. Die Listen der konkreten Poesie und ihre Folgen*, Wien 2008, *Glossaratrappen*, Hamburg 2008, *Florida-Räume*, Frankfurt a. M. 2010, *Das Pferd*, Berlin 2009, *I, Coleoptile* (gemeinsam mit Kerstin Cmelka, Berlin 2010), *Helm aus Phlox. Zur Theorie des schlechtesten Werkzeugs* (gemeinsam mit Daniel Falb, Hendrik Jackson, Steffen Popp und Monika Rinck), Berlin 2011.

www.glossaratrappen.de

x

Pascale Ciron, Komponistin, hat Komposition bei Ivan Vyschnegradsky, Gérard Grisey et Jean-Etienne Marie studiert und verfolgte eine elektroakustische Ausbildung am CIRM (1980-82) und Ausbildung in musikalischer Informatik (IRCAM, 1986). Sie

interessiert sich für die Schnittstelle von Philosophie und Musik, insbesondere aufgrund eines ausschlaggebenden Zusammentreffens mit Gilles Deleuze. Als forschende Komponistin (IRCAM 2005-2006) verfolgt sie momentan als assoziierte Forscherin an der Créart-Phi (Université Paris Ouest Nanterre La Défense) ihre Arbeit zur Wahrnehmung in Kooperation mit LAM (équipe Lutherie, Acoustique et musique, CNRS, UPMC), insbesondere zur Schallausbreitung. Pascale Ciron konzipiert Ereignisse, die Hörerfahrungen in Verbindung mit Architektur und den ortsspezifischen Gegebenheiten und Materialien bringt: *Ecouter autrement*, «Monument pour tous», Panthéon (2010), *Promenade*, «Voyager avec Le Corbusier» Louis Vuitton - La Quinzaine Littéraire, Villa Savoye (2009). Unter ihren in Frankreich und im Ausland entstandenen Arbeiten finden sich *Gaïa*, für vier Musiker_innen und Echtzeit Visualisierungen (2002), *Plis* für Instrumentalensemble, Elektronik und Sensornetzwerk (Staatsauftrag).

x

Alexander García Düttmann lehrt Philosophie an Goldsmiths (University of London) und ist Gastprofessor am Royal College of Art. Veröffentlichungen: *Das Gedächtnis des Denkens. Versuch über Heidegger und Adorno* (1991), *Unsinn mit Aids* (1993), *Zwischen den Kulturen. Spannungen im Kampf um Anerkennung* (1997), *Freunde und Feinde. Das Absolute* (1999), *Liebeslied / My Suicides*, in *Zusammenarbeit mit Rut Blees Luxemburg* (2000), *Kunstende* (2000), *Philosophie der Übertreibung* (2004), *So ist es. Ein philosophischer Kommentar zu Adornos Minima Moralia* (2004), *Verwisch die Spuren* (2005), *Visconti: Einsichten in Fleisch und Blut* (2006), *Derrida und ich. Das Problem der Dekonstruktion* (2008), *Teilnahme. Bewußtsein des Scheins* (2011), *Naive Kunst. Ein Versuch über das Glück* (2012).

x

Christian Filips (*1981) lebt in Berlin. Dramaturg an der Sing-Akademie, wo er auch mit der «Liedertafel» einen Dialog zwischen Poesie und neuer Musik anregt. Als Übersetzer hat er sich der friulanischen Gedichte von Pier Paolo Pasolini angenommen (*Dunckler Enthusiasmo*, Basel 2009). Gemeinsam mit Urs Engeler Herausgeber der Reihe *roughbooks*. Bücher: *Schluck auf Stein*, Heidelberg 2001, *Heiße Fusionen*, Berlin und Holderbank 2010, *PARA-Riding* (gemeinsam mit Monika Rinck zu Laura Riding), Berlin und Solothurn 2011.

www.filips-pavillon.com

x

Josef Früchtel ist Professor für Philosophie mit dem Schwerpunkt Kunst und Kultur / Critical Cultural Theory an der Universität von Amsterdam. Seit September 2007 (bis September 2012) ist er dort auch Vorsitzender des Departments. Von 1996 bis 2005 Professor für Philosophie an der Universität Münster. Buchpublikationen u.a.: *Mimesis: Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno* (Würzburg 1986); *Geist gegen den Zeitgeist. Erinnerung an Adorno* (Hg. zus. mit M. Callovi, Frankfurt a. M. 1991); *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil. Eine Rehabilitierung* (Frankfurt a. M. 1996); *Ästhetik der Inszenierung* (Hg. zus.

mit J. Zimmermann, Frankfurt a. M. 2001); *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne*, (Frankfurt a. M. 2004; engl. Übers.: *The Impertinent Self. A Heroic History of Modernity*; Stanford University Press 2009).

<http://home.medewerker.uva.nl/j.fruchtel>

x

Anke Haarmann ist promovierte Philosophin, Konzeptkünstlerin, Kuratorin und forscht an der Leuphana Universität Lüneburg zur Herkunft, Praxis und Methode des artistic research. Sie arbeitet darüber hinaus zur Bildwissenschaft, visuellen Kultur, Epistemologie, Ideengeschichte sowie zur Kunst im Kontext der Stadtentwicklung und über künstlerische Praxis als politische Handlung; neben der theoretischen Arbeit praktiziert sie künstlerische Forschung in Kunst- und Ausstellungsprojekten sowie im öffentlichen Raum.

www.ankehaarmann.de

x

Erich Hörll ist Professor für Medientechnik und Medientheorie an der Ruhr-Universität Bochum. Von April 2010 bis März 2011 war er Senior Fellow am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) in Weimar. Er arbeitet an der Konzeptualisierung einer Allgemeinen Ökologie der Medien und Techniken. Zu seinen wichtigsten Publikationen zählen: (Hg.) *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*, Berlin 2011; «Die künstliche Intelligenz des Sinns. Sinngeschichte und Technologie im Anschluß an Jean-Luc Nancy», in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 2 (2010), S. 129-148; «Luhmann, the Non-trivial Machine and the Neocybernetic Regime of Truth», in: *Theory, Culture & Society* (im Erscheinen); zs. mit Michael Hagner (Hg.): *Die Transformation des Humanen. Beiträge zur Kulturgeschichte der Kybernetik*, Frankfurt a. M. 2008; *Die heiligen Kanäle. Über die archaische Illusion der Kommunikation*, Berlin 2005.

x

Jörg Huber (*1948) ist Professor für Kulturtheorie und Ästhetik an der Hochschule der Künste Zürich und Leiter des Instituts für Theorie (ith) sowie Mitglied der Leitung des Studienganges Master of Arts in Fine Arts. Erist (Mit-)Herausgeber der Buchreihe T:G (seit 2001), des *Magazins* 31 (seit 2002), der Buchreihe *Interventionen* (1992-2005) und der Buchreihe *Inventionen* (seit 2010). Forschungsschwerpunkte sind Bildtheorie, Ästhetik und die Theorie des Politischen sowie Alltagskulturen im transkulturellen Kontext. Organisation zahlreicher internationaler Symposien und Fachtagungen. Initiant und Leiter verschiedener Forschungsprojekte. Publikationen (Auswahl): *Das Medien-dispositiv und seine Bilder. Präsenzproduktion und Bildkritik*, erscheint 2012; *A New Thoughtfulness in Contemporary China*, Bielefeld / Hong Kong 2011 (Hg. zus. m. Zhao Chuan); «Leibhaftigkeit – Autofigurierung», in: Antje Kapust / Bernhard Waldenfels (Hg.), *Kunst. Bild. Wahrnehmung. Blick*, München 2010; «Vor einem Bild. Eine Forschungsskizze», in: Martina Heßler / Dieter Mersch (Hg.), *Logik des Bildlichen*, Bielefeld 2009.

Christoph Menke, (*1958) Studium der Philosophie und Germanistik an der Universitäten Heidelberg und Konstanz. Promotion 1987; danach wissenschaftlicher Assistent in Konstanz (1988–1990) und an der FU Berlin (1991–1996). Habilitation 1995. 1997–1999 Associate Professor an der New School for Social Research in New York; 1999–2008 Professor für Philosophie, Schwerpunkt Ethik und Ästhetik, an der Universität Potsdam. 2008–9 Theodor Heuss-Professor an der New School for Social Research in New York. Seit 2009 Professor für Praktische Philosophie im Exzellenzcluster «Die Herausbildung normativer Ordnungen» und am Institut für Philosophie der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt a. M. **Buchpublikationen:** *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida* (1988, 1991); *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel* (1996); *Spiegelungen der Gleichheit* (2000, erweitert 2004); *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel* (2005); *Philosophie der Menschenrechte. Zur Einführung* (2007; mit Arnd Pollmann); *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie* (2008); *Ästhetik der Gleichheit* (2011); *Recht und Gewalt* (2011).

Birgit Mennel, studierte Internationale Betriebsökonomie, war an verschiedenen politischen und sozialen Institutionen tätig und mag häufige Ortsveränderungen. Arbeitet seit 2005 im Rahmen des eipcp (European Institute for Progressive Cultural Policies) und übersetzt(e), oft gemeinsam mit anderen, Texte für theoretische und politische Publikationszusammenhänge. Kämpft zur Zeit im Rahmen des Projekts «Europe as a Transnational Space. The Politics of Heterolinguality» mit der Entwicklung einer Fragestellung für ihre Philosophie-Dissertation zu Fernand Deligny und übersetzt gemeinsam mit Stefan Nowotny «De la Postcolonie» von Achille Mbembe. Interessensfelder: Kampfperspektiven in Zeiten der Prekarisierung, insbesondere globaler Süden, antipsychiatrische Kämpfe in Frankreich und Ideologien der Kindheit.

Dieter Mersch ist Professor für Medientheorie und Medienwissenschaften an der Universität Potsdam. Zahlreiche Gastprofessuren in Chicago, Budapest, Luzern, Fellow am IKKM Weimar, Fellow an der ZHdK Zürich, zudem Sprecher des DFG-Graduiertenkollegs (1539): *Sichtbarkeit und Sichtbarmachung. Hybride Formen des Bildwissens an der Universität Potsdam*. Arbeitsschwerpunkte: Medienphilosophie, Philosophische Ästhetik und Bildtheorie, Kunstphilosophie, Semiotik, Hermeneutik und Strukturalismus sowie Philosophie des 19. und 20. Jahrhunderts. **Publikationen** (Auswahl): *Umberto Eco zur Einführung*, Hamburg 1992, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zur einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2002, (Hg.) *Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens*, München 2003; (Hg.) (zus. mit Jens Kertscher), *Performativität und Praxis*, München 2003; *Medientheorien zur Einführung*, Hamburg 2006; (Hg.) (zus. mit

Michaela Ott): *Kunst und Wissenschaft*, München 2007; (Hg.) (zus. mit Martina Heßler) *Logik des Bildlichen 2009; Posthermeneutik* 2010.

Florian Neuner (*1972) lebt in Berlin. Mitherausgeber von *Idiome. Hefte für Neue Prosa*. Journalistische Arbeit u. a. für Deutschlandradio. Gemeinsam mit Thomas Ernst Herausgeber der *Anthologien Europa erlesen*. *Ruhrgebiet, Klagenfurt 2009 und Das Schwarze sind die Buchstaben. Das Ruhrgebiet in der Gegenwartsliteratur*, Oberhausen 2010. Gemeinsam mit Rainer Riehn Herausgeber von *Heinz-Klaus Metzgers Schriften über John Cage: Die freigelassene Musik*, Wien 2012. **Bücher:** *Und käme schwarzer Sturm gerauscht*, Linz u. a. 2001, *Jena Paradies, Klagenfurt/Wien 2004*, *China Daily*, Wien 2006, *Zitat Ende. Prosa, Klagenfurt/Wien 2007*, *Ruhrtext. Eine Revierliteratur*, Wien 2010, *Satzteillauger*, Wien 2011.

idiome@snafu.de

Roberto Nigro, Philosoph, Programmlektor am Collège International de Philosophie in Paris, forscht und lehrt an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK). Er ist Spezialist für gegenwärtige französische und italienische Philosophie, politische Philosophie, Theorie der Ästhetik. Gastdozenturen an der Harvard University, an der EHESS (Paris), an der École Normale Supérieure (Lyon), am Centre Foucault (IMEC, Paris), an der Uni Basel. Assistenzprofessur in Paris an der American University von 2004 bis 2006 und an Michigan State University von 2007 bis 2009. Promotion im Fach Philosophie an der Universität Paris X-Nanterre und Bari-Ferrara-Urbino, 2000. **Publikationen** (Auswahl): *Inventionen* (mit Isabell Lorey und Gerald Raunig) Berlin-Zürich: 2011; *Michel Foucault, Introduction to Kant's Anthropology*, Semiotext(e), Los Angeles: 2008.

Marion von Osten ist Künstlerin, Autorin und Ausstellungsmacherin. Seit 2006 Professorin an der Akademie der Künste Wien. Von 1999–2006 Professorin für künstlerische Praxis und Forscherin am Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich. Von 1996–98 Kuratorin an der Shedhalle Zürich; **Publikationen** (Auswahl): *Colonial Modern* (mit Tom Avermte & Serhat Karakayali), 2010; *Das Erziehungsbild* (mit Tom Holert), 2010; *Projekt Migration*, (mit Kölnischer Kunstverein et al), 2005; *Norm der Abweichung*, T:G 04, 2003; *Money-Nations*, (mit Peter Spillmann), 2003; *Das Phantom sucht seinen Mörder. Ein Reader zur Kulturalisierung der Ökonomie*, (mit Justin Hoffmann), 1999.

Michaela Ott, Professorin für Ästhetische Theorien an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg; **Forschungsschwerpunkte:** poststrukturalistische Philosophie, Ästhetik und Politik, Ästhetik des Films, Theorien des Raums, Theorien der Affekte, Fragen des Kunst-Wissens. **Wichtigste Publikationen:** *Vom Mimen zum Nomaden. Lektüren des Literarischen im Werk von Gilles Deleuze*, Wien, 1998;

u. a. *Hollywood. Phantasma / Symbolische Ordnung in Zeiten des Blockbuster-Films*, München, 2005; *Deleuze – Zur Einführung*, Hamburg, 2005.

Jürgen Ploog (*1935) lebt in Frankfurt a. M. und Florida. Über 30-jährige Tätigkeit als Linienpilot. Beeinflusst von der US-amerikanischen Beat-Literatur ist für seine Ästhetik die von Brion Gysin und William S. Burroughs entwickelte Cut-up-Technik zentral. Début mit *Cola-Hinterland* (Darmstadt 1969). Von 1973 bis 1985 Herausgeber der Zeitschrift *Gasolin 23* (gemeinsam mit Carl Weissner und Jörg Fauser, später mit Walter Hartmann). Florian Vetsch edierte den *Materialien-Band Ploog-Tanker*. **Texte von & zu Jürgen Ploog** (Herdecke 2004). **Bücher** (Auswahl): *Die Fickmaschine*, Göttingen 1970, *Motel USA*, Basel 1979, *Straßen des Zufalls*. Über William S. Burroughs & für eine Literatur der 80er Jahre, Bern 1983, *Peter Lorre in Metropolis*, Bern 1988, *Black Maria oder das Echtzeit-Endspiel*. Notizen zu Virilio, Ostheim/Rhön 1992, *Rückkehr ins Coca & Cola-Hinterland*, Ostheim/Rhön 1995, *Die letzte Dimension*, Ostheim/Rhön 2002, *Simulatives Schreiben. Ein Essay*, Ostheim/Rhön 2008, *Unterwegs sein ist alles – Tagebuch Berlin-New York*, Aachen 2011.

www.ploog.com

Jacqueline Poloni (*1989, Lugano, CH) studiert seit 2010 im Bachelor Medien & Kunst / Vertiefung Bildende Kunst an der Zürcher Hochschule der Künste.

Juliane Rebentisch ist Professorin für Philosophie und Ästhetik an der Hochschule für Gestaltung in Offenbach am Main. **Arbeitsschwerpunkte:** Ästhetik, Ethik, politische Philosophie. **Bücher u. a.:** *Ästhetik der Installation* (2003); *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus* (Hg. mit Ch. Menke 2010); *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz* (2012).

Hans Ulrich Reck, (*1953) Prof. Dr. phil. habil. Philosoph, Kunstwissenschaftler, Publizist, Kurator. Seit 1995 Professor für Kunstgeschichte im medialen Kontext an der Kunsthochschule für Medien in Köln, davor Professor und Vorsteher der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien (1992–1995), Dozenturen in Basel und Zürich (1982–1995). **Buchveröffentlichungen zuletzt:** *Spiel Form Künste. Zu einer Kunstgeschichte des Improvisierens* (Hamburg 2010), *Pier Paolo Pasolini* (München, 2010), *Traum. Enzyklopädie* (München, 2010); *Diskursive Twin Towers / Theorieturnier der Diskuren*, 2 Bde. – Bd. 1: *Utopie und Evidenzkritik*, Bd. 2: *Tarven und Täuschen* (gemeinsam mit Bazon Brock, Hamburg 2010), *Knacki* (gemeinsam mit Erik Steinbrecher, Basel 2008), *Index Kreativität* (Köln 2007), *EIGENSINN DER BILDER. Bildtheorie oder Kunstphilosophie?* (München 2007), *Das Bild zeigt das Bild selber als Abwesendes*, (Wien/New York 2007), *THE MYTH OF MEDIA ART. The Aesthetics of the Techno / Imaginary* and an Art Theory of Virtual Realities (Weimar 2007).

www.khm.de/kmw/reck/
www.hansulrichreck.de
www.khm.de/audiolectures/

Monika Rinck (*1969) lebt als Schriftstellerin und Übersetzerin in Berlin. Studium der Religionswissenschaft, Geschichte und Vergleichenden Literaturwissenschaft in Bochum, Berlin und Yale. Lehraufträge u. a. am Deutschen Literaturinstitut in Leipzig. Übersetzungen aus dem Ungarischen gemeinsam mit Orsolya Kalász (u. a. István Kemény, János Térey, Bálint Harcos). Gemeinsam mit Ann Cotten und Sabine Scho tritt sie als «Rotten Kinck Schow» auf. **Bücher** (Auswahl): *Neues von der Phasenfront*, Berlin 1998, *Begriffsstudio 1996–2001*, Berlin 2001, *Verzückte Distanzen*, Springe 2004, *Ah, das Love-Ding! Ein Essay*, Idstein 2006, *zum fernbleiben der umarmung*, Idstein 2007, *Helle Verwirrung. Rincks Ding- und Tierleben*, Idstein 2009, *PARA-Riding* (gemeinsam mit Christian Filipus zu Laura Riding), Berlin und Solothurn 2011, *Helm aus Phlox. Zur Theorie des schlechtesten Werkzeugs* (gemeinsam mit Ann Cotten, Daniel Falb, Hendrik Jackson und Steffen Popp), Berlin 2011 *Honigprotokolle*, Idstein 2012.

www.begriffsstudio.de

Anne Sauvagnargues unterrichtet Philosophie der Kunst an der Université Paris Ouest Nanterre La defense. Sie ist die Autorin von «De l'animal à l'art», in: Paola Marrati / Anne Sauvagnargues / François Zourabichvili, *La philosophie de Deleuze*, Paris: PUF, Reihe «Quadrige / Manuels», Oktober 2004; *Deleuze et l'art*, Paris: PUF, Reihe «Lignes d'art», 2005; *Deleuze, L'Empirisme transcendantal*, Paris: PUF 2011. Sie gibt gemeinsam mit Fabienne Brugère die Reihe «Lignes d'art» bei PUF heraus.

Mirjam Schaub (Dr. phil. habil.), 1989–1995 Studium der Philosophie, Politikwissenschaft und Psychologie in Münster, München, Paris und Berlin. Parallel Ausbildung zur Redakteurin an der Deutschen Journalistenschule (DJS) in München. Seit 1991 Arbeit als freie Kritikerin (Literatur, Kunst, Film), Künstlerportraits für aspekte (ZDF) und Autorin zahlreicher Katalogbeiträge und Kunstbücher, u. a. über Janet Cardiff. 1996 Besuch der Summer School (Drehbuchentwicklung) an der UCLA in den USA. 2001 Promotion an der FU Berlin mit einer systematischen Arbeit über Gilles Deleuze. 2003 Forschungsaufenthalt an der Maison des Sciences de l'Homme in Paris. 2004 Wissenschaftliche Assistentin für Kunstphilosophie an der FU Berlin. 2009 Habilitation, danach für 18 Monate Visiting Research Fellow an der University of Edinburgh, Schottland. Im akademischen Jahr 2010/11 Vertretungsprofessorin an der FU Berlin; im WS 2011/2012 an der TU Dresden. **Publikationen:** (als Hg.) *Grausamkeit und Metaphysik. Figuren der Überbreitung in der abendländischen Philosophie*, Bielefeld 2009; *Das Singuläre und das Exemplarische. Zu Logik und Praxis der Beispiele in Philosophie und Ästhetik*, Zürich, Berlin 2010.

Ludger Schwarte, Prof. Dr. phil. Professor für Philosophie an der Kunstakademie Düsseldorf (seit 8/2009). Studium der Philosophie, Literatur und Politologie in Münster, Berlin und Paris. Promotion im Fach Philosophie an der FU Berlin 1997. Habilitation für Philosophie an der FU Berlin 2007. Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der FU Berlin von 2000 bis 2006, Assistenzprofessor an der Uni Basel von 2006 bis 2009. Professur für Theorie des Ästhetischen an der Zürcher Hochschule der Künste 2009. Forschungsaufenthalte und Gastdozenturen an den Universitäten Paris 8 und am GACVS (Washington), an der Maison des Sciences de l'Homme (Paris), an der Universität Abidjan, an der Columbia University (New York), an der EHESS (Paris) und am IKKM (Weimar). Arbeitsschwerpunkte: Ästhetik, politische Philosophie, Kulturphilosophie, Wissenschaftsgeschichte. Veröffentlichungen u.a.: *Gêne - Mären*, Berlin 1998, *Die Regeln der Intuition. Kunstphilosophie nach Adorno, Heidegger und Wittgenstein*, München 2000, *Philosophie der Architektur*, München 2009, *Vom Urteilen*, Berlin 2012.

×

Ruth Sonderegger (* 1967), Studium der Philosophie und Literaturwissenschaft in Innsbruck, Konstanz und Berlin, 1998 Promotion in Philosophie an der FU Berlin; 1993-2001 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Philosophischen Institut der FU Berlin; 2001-2009 Professorin am Philosophischen Institut der Universität von Amsterdam; seit 2009 Professorin für Philosophie und ästhetische Theorie an der Akademie der bildenden Künste Wien. Publikationen (Auswahl): *Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst*, Frankfurt a. M. 2000, *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik* (Hg. mit Andrea Kern), Frankfurt a. M. 2002, *Golden Years - Queere Subkultur zwischen 1959 und 1974* (Hg. mit Dietrich Diederichsen, Christine Frisinghelli, Matthias Haase, Christoph Gurk, Juliane Rebentisch und Martin Saar), Graz 2006; *Conceptions of Critique in Modern and Contemporary Philosophy* (Hg. mit Karin de Boer), Houndmills Basingstoke: Palgrave, Macmillan 2012.

×

Erik Steinbrecher (*1963), Künstler. Studium der Architektur an der ETH Zürich. Seit 2008 Dozent an der Zürcher Hochschule der Künste (Departement Kunst & Medien / Vertiefung Bildende Kunst und Master of Arts in Fine Arts).

×

Philipp Stoellger (*1967), Prof. Dr. theol., ordentlicher Professor für Systematische Theologie und Religionsphilosophie an der Theologischen Fakultät der Universität Rostock. Mitbegründer des Zürcher Kompetenzzentrums Hermeneutik und 2011 Fellow am Käte Hamburger Kolleg «Recht als Kultur», Bonn. Publikationen (als Hg., Auswahl): *Metapher und Lebenswelt*. Hans Blumenbergs *Metaphorologie als Lebenswelthermeneutik und ihr religionsphänomenologischer Horizont*, Tübingen 2000; *Sprachen der Macht. Gesten der Er- und Entmündigung in Text und Interpretation*, Würz-

burg 2008; *Passivität aus Passion. Zur Problemgeschichte einer categoria non grata. Hermeneutische Untersuchungen zur Theologie*, Tübingen 2010.

philipp.stoellger@uni-rostock.de

×

Peter Szendy ist Professor an der Université Paris Ouest Nanterre und musikologischer Betreuer der Konzertprogramme an der Cité de la musique. Er hat von 1998 bis 2005 an Musikfakultäten der Universität Strassburg unterrichtet und ist momentan Gastprofessor am Council of Humanities at Princeton University. Er war Herausgeber der Journal- und Buchreihe von Ircam. Er ist der Autor von: *Kant chez les extraterrestres. Philosophies cosmopolitiques* (Éditions de Minuit, 2011); *Hits: Philosophy in the Jukebox* (übers. von William Bishop, Fordham University Press, 2012); *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage* (Éditions de Minuit, 2007); *Prophecies of Leviathan: Reading Past Melville* (übers. von Gil Anidjar, Fordham University Press, 2009); *Wonderland. La musique, recto verso* (Bayard, 2004, mit Georges Aperghis); *Membres fantômes. Des corps musiciens* (Éditions de Minuit, 2002); *Listen: A History of Our Ears* (übers. von Charlotte Mandell, Vorwort von Jean-Luc Nancy, Fordham University Press, 2007).

Laufende ith- Forschungs- projekte

×

Design, Kunst, Lebenswelt. Ästhetische Strategien und kulturelle Wirksamkeit

Leitung: Burkhard Meltzer, Tido von Oppeln
Kooperationspartnerin: Prof. Dr. Katrin Busch, Universität der Künste, Berlin
SNF Forschungsprojekt/D-A-CH
Projektdauer: 2012 – 2013

Das Forschungsvorhaben wird im Rahmen der D-A-CH Zusammenarbeit durchgeführt. Es handelt sich um ein bilaterales Projekt, das federführend von der ZHdK betrieben wird. Das geplante Vorhaben basiert auf der praxisorientierten Feldforschung der Projekte „Prototyp – Möbel in Design und Kunst“ sowie „Prototyp II – Repräsentationen von Möbeln in Design und Kunst“. Beides abgeschlossene snf-Forschungsprojekte.

Das Forschungsprojekt untersucht, inwieweit Dinge der alltäglichen Praxis die Lebenswelt beeinflussen. Die Designprodukte modulieren unseren Habitus. Design ist daher immer auch eine dinghaft vermittelte Selbst- und Sozialtechnik. Es fundiert kulturelle Praktiken, Lebensstile und Vergemeinschaftungsweisen. In der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts wird vielfach auf diese kulturelle und gesellschaftliche Wirksamkeit des Designs rekurriert, um die mit dem Autonomiestatus der Kunst verbundene gesellschaftliche Folgenlosigkeit zu überwinden. Umgekehrt finden die ästhetischen und selbstreflexiven Standards der Kunst Eingang in das Design. Im Forschungsprojekt wird den Übersetzungen und wechselseitigen Anleihen von Kunst und Design vor allem im Hinblick auf die Kraft gestalteter Objekte bezüglich Subjektivierungs- und Sozialformen nachgegangen.

×

Re- / Okkupation

Leitung: Imanuel Schipper
SNF / DORE Forschungsprojekt
Projektdauer: Juni 2011 – Dez. 2012

Das Forschungsprojekt «Re / Okkupation» untersucht exemplarisch am Beispiel von theatralen Interventionen im Stadtraum Zürich, wie performative Techniken zur Erzeugung und Gestaltung von Öffentlichkeit im urbanen Raum genutzt werden können. Dabei bedient es sich interdisziplinär der Instrumentarien und Methoden der Design-, Architektur-, Urbanistik- und Theaterwissenschaft sowie der Philosophie.

Forschungsgegenstand ist «Ciudades Paralelas – Parallele Städte», ein mehrtägiges Festival in verschiedenen Funktionsräumen der Stadt Zürich: Bahnhof, Hotel, Bibliothek, Shopping-Center, Wohnhaus, Fabrik, Dachlandschaft und Gericht werden von Künstlern aus Deutschland, Argentinien und der Schweiz durch Interventionen anders belebt und dem Besu-

cher anders zugänglich gemacht. Die Interventionen bespielen also nicht traditionelle Typologien öffentlicher Räume (wie Strassen, Plätze, Parks, etc.), sondern erschliessen andere / neue städtische Räume, in denen Öffentlichkeit praktiziert werden kann. Kuratiert wird das Mini-Festival von dem Rimini Protokoller Stefan Kaegi und der argentinischen Regisseurin Lola Arias. Praxispartner und Produzent ist das Schauspielhaus Zürich. Das Forschungsprojekt beschäftigt sich grundsätzlich mit der Frage, inwiefern künstlerische Strategien für wissenschaftliches Forschen fruchtbar gemacht werden können, indem es mit den Methoden der Wissenschaft die Nachhaltigkeit der theatralen Interventionen von Ciudades Paralelas im Stadtraum Zürich untersucht. Die vier Forschungsbereiche – Theaterwissenschaft, Urbanistik, Szenografie und Philosophie – arbeiten weitgehend unabhängig mit jeweils eigenen Fragestellungen und den Methoden der eigenen Disziplin. In den einzelnen Forschungsteilen werden Fragen aufgeworfen, die das theatrale Ereignis und sein Umfeld von verschiedenen Seiten beleuchten. Immer geht es sowohl um eine Beschreibung der künstlerischen Intervention im urbanen Raum, der konkreten Gestaltung einer Öffentlichkeit als auch um die Nützlichkeit theatraler Techniken zu dieser Gestaltung. Durch die enge Verzahnung mit dem Festival Ciudades Paralelas versucht das Forschungsprojekt eine Brücke zu schlagen zwischen der künstlerischen Arbeit, die sich mit dem urbanen Raum beschäftigt, und den Disziplinen, die sich in einem eher wissenschaftlichen-theoretischen Umfeld damit auseinandersetzen.

×

Supply Lines: Visions of Global Resource Circulation

Leitung: Ursula Biemann

Das visuelle Forschungs- und Ausstellungsprojekt erforscht die Interaktion zwischen Menschen und natürlichen Ressourcen (z. B. Wasser, Öl, Silber), ihre Beziehungsräume und Handlungszusammenhänge. Dabei werden Ressourcen nicht einfach als etwas extern Gegebenes verstanden – als vorhandene Materie, die wir für bestimmte Zwecke beanspruchen, sondern auch als etwas kollektiv Geschaffenes, das unterschiedliche Bereiche aufzugreifen und aufeinander zu beziehen vermag: Geschichte, Geographie, Ökonomie, Bildung, Kultur und Natur. Mit dem wachsenden Bewusstsein für die globale Erschöpfbarkeit lebenswichtiger Ressourcen besteht ein akuter Bedarf an Darstellungs- und Interpretationsformen, welche diese sozialen, geopolitischen, ökosystemischen und klimatischen Zusammenhänge verdeutlichen können. Die künstlerisch-wissenschaftliche Erarbeitung von neuen visuellen Materialien, Texten, Kartographien, öffentlichen Programmen, einer Publikation, Internetplattform und Ausstellung soll dazu beitragen, den Begriff der Ressource aus einer bislang vorwiegend ökonomisch-industriellen Bewertung herauszulösen und um den ästhetischen und kulturtheoretischen Kontext zu erweitern. Supply Lines entsteht in Partnerschaft mit Goldsmiths College London und der Universidade Minas Gerais, Brasilien.

Bilder verstehen — Untersuchung zur Visual Literacy in der Schweiz

Leitung: Matthias Vogel
SNF / DORE Forschungsprojekt
Projektdauer: Mai 2011 bis Mai 2013

Die Zielsetzung des Forschungsprojekts fokussiert sich auf das Erfassen und Entwickeln der «Visual Literacy» in der Schweiz. Bilder möglichst umfassend wahrzunehmen, darauf zu reagieren, sie zu interpretieren und zu beurteilen, um sie schliesslich zu verstehen, gehört zu den elementaren Kulturtechniken in der gegenwärtigen Gesellschaft. Nur wenn das Individuum die Funktions- und Wirkungsweisen von Bildern reflektiert und durchschaut, kann es der grossen Informationsbelastung im visuellen Bereich standhalten und seine Orientierung in der Lebenswelt gewährleisten. In diesem Sinn möchte das Forschungsprojekt Wege aufzeigen, wie die sozialen Probleme (Verunsicherung, Orientierungslosigkeit bis hin zur Gewaltbereitschaft), die durch den Anstieg der visuellen Informationsdichte entstehen, reduziert werden können.

x

Repräsentative Gewalt

Leitung: Ludger Schwarte
Gefördert vom Schweizerischen Nationalfonds (SNF)
Projektdauer: Juli 2009 bis Juni 2012

Das Forschungsprojekt untersucht die Performanz der Gewalt, insofern diese ein Strukturelement der Repräsentation von Macht ist. Ob in demonstrativen oder bloss angedrohten Gewaltakten, ob durch die Symbolik des Grausamen, durch die Inszenierung von Krisen oder die nüchterne Ästhetik von Selektion und Korrektur: die Wirklichkeitsgenerierende Wirkung der Gewalt wohnt auch den repräsentativen Akten moderner Machtsysteme inne. Unsere Hypothese ist, dass eine Politik der Repräsentation die Ausübung von Gewalt nicht ablöst oder gar ausschliesst, sondern im Gegenteil auf die Inszenierung spezifischer Gewaltakte angewiesen ist.

Wenn man der Inszenierung der Gewalt in jüngster Zeit zunehmende Aufmerksamkeit gewidmet hat, so sind in der Forschung zwei Aspekte unberücksichtigt geblieben: nämlich erstens die Notwendigkeit von inszenierten Gewaltanwendungen auch innerhalb von Repräsentationssystemen, die sich lediglich durch strukturelle bzw. symbolische Gewalt auszeichnen schienen, und zweitens die Symbolik der Gegengewalt, die strukturell auf das Repräsentationssystem bezogen ist, das sie bekämpft. In einem ersten Schritt sollen daher die einschlägigen Macht-Theorien Bourdieus, Foucaults und Marins untersucht werden, um darauf aufbauend ein genaueres Verständnis der Gewaltsymbolik in der Herrschaftsrepräsentation zu erwerben. Damit will das Projekt einen Beitrag zur Klärung der Frage liefern, inwiefern Gewalt durch Repräsentation zur Macht transformiert wird. Zentrales Beispiel ist hier die Theorie des Staatsstrechs als gewaltsamer Durchsetzung der Staatsräson. In einem zweiten Schritt soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern auf symbolischer Gewalt beruhende soziale Ordnungen das Muster für «symbolische Gegengewalt» abgeben. Die Symbolik der Gegengewalt

lässt sich beispielsweise am Umstürzen der Königsstatue erkennen oder in der Übernahme von Prinzipien des Staatsterrors durch revolutionäre oder Partisanengruppen. Gegenstand unserer Forschung in diesem zweiten Unterprojekt soll daher eine «Kulturgeschichte der Demonstration» als Beispiel der Politik der Strasse sein. Bevor derartige Fälle untersucht werden können, muss die Fragestellung philosophisch ausgearbeitet werden: Wie lassen sich Macht und Gewalt begrifflich fassen? Geht Macht aus Repräsentationen hervor? Wie verhalten sich die Begriffe «strukturelle», «symbolische» und «repräsentative» Gewalt zueinander? Was ist die Rolle der Architekturen, Techniken und Artefakte bei der Inszenierung von Gewalt? Inwiefern strukturiert die performative Kraft von Repräsentationen soziale Handlungsfelder, inwiefern macht sie unumgängliche Vorgaben, inwiefern eignet ihr gar ein Befehlscharakter, der jede Identifikation beherrscht? Warum greift das Aufgehören gegen moderne Machtsysteme nicht zum strategischen Mittel des Tyrannenmords oder der Fehde, sondern artikuliert sich durch «blinde», symbolisch aufgeladene Gewaltakte? Werden durch die Zerstörung von Machtsymbolen Ansprüche auf soziale Repräsentation artikuliert, die das System der Repräsentation nicht grundsätzlich in Frage stellen, sondern vielmehr erhalten? Die Klärung derartiger theoretischer Grundfragen nach «Gewalt als symbolischer Form», nach repräsentativen Gewaltakten und nach Inszenierungsmustern der Gegengewalt soll durch detaillierte Fallstudien in den Unterprojekten materialreich unterstützt und überprüft werden.

x

Institutions of Critique

Leitung: Sönke Gau
SNF / DORE-Forschungsprojekt
Projektdauer: April 2010 bis März 2012

Das Forschungsprojekt «Institutions of Critique» postuliert eine Entwicklungslinie zwischen der Institutionskritik der 70er Jahre über den New Institutionalism der 90er Jahre bis hin zum zeitgenössischen Bestreben, Kunstinstitutionen als Orte der künstlerischen und kuratorischen Wissensgenerierung und Forschung zu positionieren. Als verbindendes Element dieses Prozesses wird dabei der Einfluss bestimmter Formen von künstlerischer Praxis auf die Institutionen angenommen und in den Vordergrund gerückt.

Ausgehend von einer Analyse der Institutionskritik und des New Institutionalism soll der Frage nachgegangen werden, wie sich heute künstlerische und politische Praxen der Institutionskritik innerhalb von Kunstinstitutionen artikulieren können bzw. wie sie diese verändern und gestalten können. Neben der Untersuchung der historischen Entwicklungsstränge unter Bezugnahme auf politische Theorie, Soziologie, Kulturwissenschaften und Kunsttheorie wird ein wesentlicher Bestandteil des wissenschaftlichen Projektes die vergleichende Forschung von bestehenden Konzepten der künstlerischen und kuratorischen Praxis in Europa mit einem Schwerpunkt auf der Situation in der Schweiz sein.

Abgeschlossene *ith*-Forschungsprojekte

Für eine ausführliche Dokumentation der abgeschlossenen Projekte siehe www.ith-z.ch.

x

Prototyp II – Re-Präsentationen von Möbeln in Design und Kunst

Leitung: **Burkhard Meltzer**
Ein SNF, DORE Forschungsprojekt.
Projektdauer: Oktober 2010 bis November 2011

x

Forschung in den Künsten und die Transformation der Theorie

Leitung: **Elke Bippus**
CO-Leitung / Kooperation: Prof. Dr. Kathrin Busch, Merz Akademie Stuttgart

Forschungsbeteiligte:
Bildende Kunst: Prof. Christoph Schenker / Adrian Schiess
Performance / Performativität: Kristin Bauer / Sabina Pfenninger
Philosophie: Christoph Brunner / Sheryl Doruff
Design: Stefanie Kockot / Clemens Bellut
Praxispartner: diaphanes Verlag Zürich, Berlin
Projektdauer: April 2010 bis April 2011
Ein SNF / DORE Projekt.

x

Swissness revisited — Imagination «Schweiz» im Kontext von Transnationalisierungsprozessen

Leitung: **Peter Spillmann, Angela Sanders**
SNF / DORE-Forschungsprojekt
Projektdauer: August 2009 bis Januar 2011

x

Migration Design Codes, Identitäten, Integrationen

Leitung: **Christian Ritter**
KTI-Projekt
Team: Patricia Bissig, Gabriela Muri, Basil Rogger (wissenschaftliche Mitarbeit).
Projektdauer: November 2008 bis Dezember 2010

x

Prototyp I Möbel in Kunst und Design

Leitung: **Burkhard Meltzer**
Ein DORE-Projekt.
Beginn: 1. Dezember 2008
Dauer: 10 Monate
Team: Norbert Wild (wissenschaftliche Mitarbeit).

x

Komplizenschaft Arbeit in Zukunft

Leitung: **Gesa Ziemer**
Ein KTI-Projekt.
Team: Andrea Notroff, Nina Aemisegger (wissenschaftliche Mitarbeit). Film: Barbara Weber (visuelle Gestaltung und Montage), René Baumann (Kamera).

x

Und plötzlich China Das touristische Setting «Schweiz» im globalisierten Tourismus

Leitung: **Peter Spillmann**
Ein KTI-Projekt.
Team: Flavia Caviezel (wissenschaftliche Mitarbeit), Angela Sanders, Nika Spalinger, Marion von Osten, Michael Zinganel (Mitarbeit Fallstudien), Diana Wyder, Silvia Osterwalder (Mitarbeit Recherche).

x

Brands & Branding Ein Forschungsprojekt zur (trans)kulturellen Kommunikation

Leitung: **Jörg Huber**
Ein DORE-Projekt.
Team: Renate Menzi, Flavia Caviezel, Richard Feurer, Matthias Michel, Christian Ritter (wissenschaftliche Mitarbeit).

x

Bilder im Medientransfer Museen als Orte des Bildgedächtnisses und der Bildtransformation

Leitung: **Matthias Vogel**
Ein KTI-Projekt.
Team: Ulrich Binder, Künstler, Ausstellungsmacher und Dozent an der ZHdK (wissenschaftliche Mitarbeit).

x

Landschaftsbilder Bildeinsatz in der visuellen Vermittlung eines komplexen Landschaftsverständnisses

Leitung: **Annemarie Bucher**
Ein KTI-Projekt.
Team: Manfred Gerig, Elisabeth Sprenger und Michèle Novak (wissenschaftliche Mitarbeit).

x

city_space_transitions

Leitung: **Jürgen Krusche**
Ein DORE-Projekt.
Team: Yana Milev, Raumforscherin und Resonanzarchitektin, Angela Sanders, Ethnologin und Videomacherin (wissenschaftliche Mitarbeit).

x

Check it — Grenzgänge im Flughafen Zürich

Eine Installation für den virtuellen und physischen Raum
Leitung: **Flavia Caviezel und Susanna Kumschick**
Ein DORE-Projekt.
Team: Denis Hänzli (wissenschaftliche Mitarbeit), Jörg Huber (Supervision).
<http://checkit.ith-z.ch>

Publikationen

31 – Das Magazin des Instituts für Theorie

Nr 18 / 19

Ins Offene Gegenwart : Ästhetik : Theorie (Juni 2012)

Nr 16 / 17

Was ist der Weg? Bewegungsformen in der globalen Welt / What is a Path? Forms of Movement in a Global World (Dezember 2011)

Nr 14 / 15

Die Figur der Zwei / The Figure of Two (Dezember 2010)

Nr 12 / 13

Taktilität – Sinneserfahrung als Grenzerfahrung (Dezember 2008)

Nr 10 / 11

Paradoxien der Partizipation (Dezember 2007) [vergriffen]

Nr 08 / 09

Doing Theory (Dezember 2006) [vergriffen]

Nr 06 / 07

Call for Images. Bilder an der Arbeit (November 2005)

Nr 05

Only A Swan Lake (Dezember 2004)

Nr 04

Ästhetische Entwürfe (Juni 2004)

Nr 03

Heterotopien : Kulturen (Dezember 2003)

Nr 02

Ästhetik der Kritik (Juni 2003)

Nr 01

(Oktober 2002) [vergriffen]

Interventionen Jahrbuch 1–14 (1992 bis 2005)

Die Jahrbuchreihe Interventionen ist abgeschlossen.

Die einzelnen Publikationen können weiterhin unter info.ith@zhdk.ch bezogen werden.

Informationen unter www.ith-z.ch.

Reihe T:G (Theorie : Gestaltung)

T:G \ 08

>MIT-SINN< Gemeinschaft – ontologische und politische Perspektivierungen

Hg.: Elke Bippus, Jörg Huber, Dorothee Richter
Edition Voldemeer Zürich / Springer
Wien / New York 2010

T:G \ 07

Archipele des Imaginären

Hg.: Jörg Huber, Gesa Ziemer & Simon Zumsteg. 2008
Mit Beiträgen aus der Veranstaltung
«l Imagine... Das Imaginäre als Provokation» (Zürich, 2007 / 2008).

T:G \ 06

Gestalten der Kontingenz

Ein Bilderbuch
Hg.: Jörg Huber, Philipp Stoellger.
2008

T:G \ 05

Ästhetik der Kritik

oder: **Verdeckte Ermittlung**
Hg.: Jörg Huber, Philipp Stoellger,
Gesa Ziemer & Simon Zumsteg
Mit Beiträgen aus der Veranstaltung
«Ästhetik der Kritik oder: Verdeckte Ermittlung» (Zürich, Juni 2006).
2007

T:G \ 04

Kultur Nicht Verstehen

Produktives Nichtverstehen und Verstehen als Gestaltung
Hg.: Juerg Albrecht, Jörg Huber,
Kornelia Inesch, Karl Jost & Philipp
Stoellger (Koproduktion vom Institut
für Kunstwissenschaft Zürich,
Institut für Hermeneutik und
Religionsphilosophie der Universität
Zürich und dem *ith*)
Mit Beiträgen aus der Veranstaltung
«Kultur Nicht Verstehen» (Zürich,
November 2003). 2005

T:G \ 03

Norm der Abweichung

Hg.: Marion von Osten, *ith*, 2003

T:G \ 02

Stuff it – The Video Essay in the Digital Age [vergriffen]

Hg.: Ursula Biemann, *ith*, Englisch,
2003

T:G \ 01,

Mit dem Auge Denken
Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten

Hg.: Bettina Heintz & Jörg Huber, *ith*,
2001

Die Reihe erscheint bei: Edition
Voldemeer Zürich / Springer
Wien / New York

DVD

Forschungsfilm
Komplizenschaften

Barbara Weber & Gesa Ziemer. DVD,
33 Min., Zürich 2007.

augen blicke N

Gitta Gsell & Gesa Ziemer. DVD, 50
Min., Zürich 2004.

Chado & Shodo

Mit Suishu T. Klopfenstein-Aril und Soyu Yumi Mukai.

Jürgen Krusche & Marcel Erdélyi,
DVD, 30 Min. Farbe,
HGKZ 2003.

Einzel- publikationen Publikationen aus Forschungs- projekten

It's Not a Garden Table
Kunst und Design
im erweiterten Feld

Hg.: Jörg Huber, Burkhard Meltzer,
Heike Munder, Tido von Oppeln

JRP Ringier Kunstverlag AG Zürich
2011

SFr. 48.–, € 35.–

A New Thoughtfulness in Contemporary China
Critical Voices in Art and Aesthetics

Hg.: Jörg Huber, Zhao Chuan

transcript Verlag, Bielefeld 2011

€ 29.95

Inventionen 1

Hg.: Osabell Lorey, Roberto Nigro,
Gerald Raunig

Diaphanes, Zürich 2011

SFr. 40.–

Magische Ambivalenz
Visualität und Identität im
Transkulturellen Raum

Hg.: Christian Ritter, Gabriela Muri
und Basil Rogger

Diaphanes, Berlin / Zürich 2010

SFr. 44.–

Bilder, leicht verschoben
Zur Veränderung der Photographie in den Medien

Hg.: Ulrich Binder, Matthias Vogel

Limmat Verlag, Zürich 2009

SFr. 44.–, € 29.50

BrandBody&Soul –
gepflegt:krass

Hg.: Richard Feurer, Jörg Huber und
Matthias Michel, Zürich 2008

SFr. 66.–, € 39.90

Komplizenschaft – Andere
Arbeitsformen
(K)ein Leitfaden

Hgg: Andrea Notroff, Erwin Ober-
hänsli, Gesa Ziemer, Zürich 2007

SFr. 10.–, € 7.–

Das Menschenbild im Bildarchiv
Untersuchung zum visuellen
Gedächtnis der Schweiz

Hg.: Matthias Vogel, Ulrich Binder
und Flavia Caviezel, Limmat Verlag
Zürich 2006

SFr. 40.–

Design – ein Zwischenfall

Hg.: *ith* und André V. Heiz, Verlag *ith*,
Zürich 2004

SFr. 28.–, € 19.–

Design hören
21 Texte zur Theorie der Gestaltung
von Platon bis heute

Gelesen von Peter Schweiger

Hg.: Köbi Gantenbein (Hochparterre),
Plinio Bachmann und Jörg
Huber (*ith*), Zürich 2004

Doppel-CD mit Booklet

[vergriffen]

JAPAN swiss made
In fact no one actually looks at
architecture

Jürgen Krusche & Rolf Gerber,
HGKZ 2004

[vergriffen]

Das tägliche Frauen-Bild
Zur visuellen Repräsentation und
Rezeption anonymer Frauen in
Schweizer Tageszeitungen

Hg.: Matthias Vogel, Verlag *ith*,
Zürich 2002

SFr. 20.–, € 14.–

Verletzbare Orte
Zur Ästhetik anderer
Körper auf der Bühne

Benjamin Marius Schmidt und Gesa
Ziemer

Netztext > [www.ith-z.ch/publikationen/
weitere+publikationen/](http://www.ith-z.ch/publikationen/weitere+publikationen/)

Impressum

x

Herausgeber und Verlag Bestellung und Abonnement

Institut für Theorie (ith)
Hafnerstrasse 39
Postfach
CH-8031 Zürich

Telefon +41 43 446 65 00
Fax +41 43 446 45 39
E-Mail info.ith@zhdk.ch

www.ith-z.ch

x

Preis Heft

SFr. 31.–, € 25.–

Preis Abonnement

SFr. 26.–, € 21.–

x

Herausgeber_innen

Elke Bippus, Jörg Huber, Roberto Nigro

Redaktion

Elke Bippus, Christoph Brunner

Koordination

Katrin Stowasser

Korrektorat

Katharina Neyland, Ben Schmidt

Gestaltung

Bonbon – Valeria Bonin, Diego Bontognali / www.bonbon.li

x

Papier

Graukarton 350 gm²
Rebello 70 gm²
Maxigloss 90 gm²

Schriften

Maple, Miller

Druck

Druckerei Feldegg
Guntentbachstrasse 1
8603 Schwerzenbach

x

Printed in Switzerland

x

Copyright © 2012

Institut für Theorie (ith)
and the authors.

All rights reserved.

x

ISBN 978-3-906489-13-1

ISSN 3-906489-13-2

x

Auflage: 800 Exemplare

lth

x

Das Institut für Theorie (ith),
Leitung: Prof. Dr. Jörg Huber,
Departement Kulturanalysen &
-vermittlung, Leitung: Prof.
Christoph Weckerle, Zürcher
Hochschule der Künste (ZHdK),
Zürcher Fachhochschule, Rektor:
Prof. Dr. Thomas D. Meier



Die Forschungsaktivitäten des ith
werden betreut vom Bereich
Forschung und Entwicklung, F+E
der ZHdK.

Administration

Aracely Uzeda

x

ith-Team

Institutsleitung

Prof. Dr. Jörg Huber
Prof. Dr. Elke Bippus (Stellvertreterin)

Administration und Koordination

Katrin Stowasser

Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter

Ursula Biemann
Ulrich Binder
Patricia Bissig
Christoph Brunner
Francesca Falk
Tobias Gerber
Sönke Gau
Gabriel Hürlimann
Burkhard Meltzer
Stefan Neuner
Roberto Nigro
Tido von Oppeln
Gerald Raunig
Kurt Reinhard
Christian Ritter
Basil Rogger
Angela Sanders
Immanuel Schipper
Klaus Schönberger
Matthias Vogel

Abbildungs- nachweise

x

Für den Umschlag

Rückseite Irene Weingartner,
Chemische Verbindung III, 30 x 40 cm,
Graphit und Öl auf Papier, 2010

Für den Beitrag von Anna Sauvagnargues

Abb. 1 *Study after Velazquez*, 1950. Öl auf Leinwand, 198x137.2 cm.

The Estate of Francis Bacon, London. In: Wilfried Seipel /
Barbara Steffen / Christoph Vitali (Hg.), *Francis Bacon und
die Bildtradition*, Wien 2003/2004, S. 17.

Abb. 2–4 *Triptych, Studies of the Human Body*, 1970. Öl auf
Leinwand, jedes Bild 198x147.5 cm. Sammlung Jacques
Hachuel, New York. In: Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique
de la sensation*, Paris 1984, Band 2, Nr. 17.

Abb. 5 *Study after Velazquez's portrait of Pope Innocent X*, 1953. Öl
auf Leinwand, 153x142, Sammlung des Städtischen
Kunstinstituts und Städtische Galerie, Frankfurt. In: Gilles
Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris 1984,
Band 2, Nr. 54.

Abb. 6 *Triptych, Studies of the Human Body*, 1970. Öl auf Leinwand,
jedes Bild 198x147.5 cm. Sammlung Marlborough
International Fine Art. In: Gilles Deleuze, *Francis Bacon.
Logique de la sensation*, Paris 1984, Band 2, Nr. 22.

Für den Beitrag von Rossella Biscotti und Roberto Nigro

Abb. 1–35 © Rossella Biscotti

Für den Beitrag von Michaela Ott, Dieter Mersch
und Mirjam Schaub

Abb. 1–3 Screenshots aus *Angela Melitopoulos' Film
Passing Drama* (1999).

Für den Bildbeitrag und Plakat von Bea Schlingelhoff

Ima read that bitch © Bea Schlingelhoff

Für die Seite 93

Foto © Jörg Gruneberg

Für den Beitrag von Emmanuel Alloa

**Paul Cézanne, *Der verliebte Schäfer* (*Das Urteil des Paris*), ca.
1872–75 [Venturi-Katalog N. 537]. Abbildung nach: Joachim
Gasquet, *Cézanne*, Paris 1926, S. 156**

Für den Beitrag von Peter Szendy

Abb. 1 Quelle: <http://www.lychnnet.com/lh/>
Lost Highway is copyright Lost Highway Productions, Three
Pictures Production Company, Asymmetrical Productions and
CIBY 2000.

These pages contain information copyrighted by other individuals
and entities. Copyrighted material displayed in these pages is
done so for archival purposes only and is not intended to
infringe upon the ownership rights of the original owners.

Abb. 2 Quelle: <http://mymovies.ge/en/movie/1971/Duel>

Abb. 3 Quelle: http://ronbosoldier.blogspot.com/2011/05/easy-rider-wacko-calls-wacko-obama_19.html

Abb. 4 Quelle: <http://www.highdefdiscnews.com/?p=8558>

Abb. 5 Quelle: <http://www.cineastentreff.de/blog/bilder.vorschau/052007/death-proof-05.jpg>

Abb. 6 Quelle: <http://www.lychnnet.com/mdrive/>

Mulholland Drive is copyright Asymmetrical Productions, Canal+
and Universal Pictures.

These pages contain information copyrighted by other individuals
and entities. Copyrighted material displayed in these pages is
done so for archival purposes only and is not intended to
infringe upon the ownership rights of the original owners.

Abb. 7 Quelle: <http://www.andsoitbeginsfilms.com/2011/05/nine-worthy-non-animated-g-rated-films.html>

Abb. 8 Quelle: <http://moveedo.com/movie/77181>

Abb. 9 Quelle: <http://www.highdefdiscnews.com>

Für den Bildbeitrag von Jacqueline Poloni

Abb. 1–4 Jacqueline Poloni, *Imaging Relational Movement*, Filzstift
und Fineliner Zeichnungen auf Papier, A3, 2012.