Im Gespräch mit Bildern. Über die Rolle von Anderen in der Verflechtung mit Kunst bei Alva Noë

Von Iris Laner

Wenn ich mit Studierenden der Kunstpädagogik über mögliche Arten der Auseinandersetzung mit Bildern spreche, begegnen mir immer wieder zwei konträre Zugänge. Grob gesprochen lassen sich diese in einen der beiden Bereiche einordnen: Einerseits kreisen manche Vorstellungen dessen, was eine Auseinandersetzung mit Bildern in Vermittlungskontexten sein kann und soll, um ein Erschließen der Bildbedeutung. Es geht hier in den allermeisten Fällen um den kunst- oder kulturwissenschaftlich objektivierbaren Gehalt eines Bildes, der keine individuelle Meinung widerspiegelt, sondern das Ergebnis einer strukturierten Analyse ist. Andererseits orientieren sich viele Zugänge an einem Sich-affizieren-lassen durch das Bild, das nicht objektivierbar ist, sondern sich als ein subjektives Empfinden äußert. Gerade mit Bezug hierauf betonen Studierende immer wieder das Potential der Auseinandersetzung mit Bildern für das Bildungsanliegen der Individualisierung, das mit einer gefühlsoffenen Form der Annäherung in Zusammenhang zu stehen scheint. An dieser sehr schematisch dargestellten Zwiespältigkeit der Auseinandersetzung mit Bildern lassen sich zwei in ästhetischen Debatten gar nicht so selten anzutreffende Auffassungen ablesen: Rational-analytische Verfahren der Auseinandersetzung mit Bildern (z.B. Panofsky 2006) legen wenig Wert auf den individuellen Zugang zum Bild, sondern orientieren sich an allgemein (mit)teilbaren Auslegungen von Bildern. Sie lassen sich entsprechend problemlos versprachlichen und in gemeinschaftlichen Vermittlungssettings anwenden, weil die Blicke der Einzelnen auf dieselben (formalen und inhaltlichen) Aspekte des Bildes gelegt werden. Emotional-intuitive Verfahren der Auseinandersetzung mit Bildern dagegen (z.B. Kämpf--Jansen 2012) fokussieren den individuellen Zugang zum Bild und betonen gerade die möglicherweise nicht mit anderen teilbaren Ansichten und Affektionen, die in der Begegnung mit Bildern situational spezifisch auftreten können. Sie lassen sich durch ihren teils nur schwer zu versprachlichenden Gehalt schlecht in gemeinschaftliche Vermittlungssettings integrieren, es sei denn, in der Vermittlung wird auf ein Nebeneinander unterschiedlicher Wahrnehmungen zugesteuert.

Im Lichte dieser freilich stilisierten, doch aber für die Ästhetik und die Kunstpädagogik theoretisch ebenso wie praktisch nicht unwesentlichen Zwiespältigkeit, die allerlei Implikationen für das Verhältnis von Ich und Anderen in Prozessen des ästhetischen Erfahrens enthält, möchte ich mich in meinem Beitrag der Position von Alva Noë zuwenden. Mit seiner Betonung der Rolle des Gesprächs (*conversation*) in der Verflechtung (*entanglement*) mit Kunst nämlich markiert er einen Zwischenweg, indem er rational-analytische mit emotional-intuitiven Verfahren verwebt und damit das Ich mit Anderen in einen Prozess des (Mit)Teilens bringen könnte, ohne dass dieser einen verallgemeinerbaren Ausgang nehmen muss. Inwiefern und mit welchen Mitteln dieses Gespräch geführt wird und in welcher Weise es auf Andere angewiesen ist, soll dabei die Frage sein, die an Noës Thesen gerichtet wird.

Um Noës Position in Bezug auf die Rolle von Anderen in der Verflechtung mit Kunst zu untersuchen, werde ich im Folgenden zunächst (1) sein enaktivistisches Verständnis von alltäglichen Formen des Wahrnehmens darlegen. Das phänomenologische Erbe, das Noë antritt, ist für mich als phänomenologisch sozialisierte Theoretikerin besonders spannend, weswegen ich seine Thesen mit den Überlegungen von Maurice Merleau-Ponty parallelisieren werde, um spezifische Schwerpunktsetzungen des Enaktivismus herleiten und aufzeigen zu können. Auf Basis des erarbeiteten Verständnisses einer normalisierten Form alltäglichen Wahrnehmens, Denkens und Handelns, die sich in praktizierten Organisationen (*organizations*) äußert, werde ich in einem zweiten Teil (2) auf das reorganisierende Potential der Kunst eingehen und dabei genauer auf die Überlegungen zu Bildern der Kunst (*artwork pictures*) bzw. zur bildenden Kunst (*pictorial art*) achten. Bilder der Kunst können laut Noë die Grenzen der normalisierten Bildwahrnehmung herausfordern und dabei Transformationen anstoßen. Das im ersten Abschnitt bereits begonnene und von mir vermittelte Gespräch mit Merleau-Ponty wird mit Blick auf den entnormalisierenden Charakter ästhetischen Erfahrens fortgesetzt. Schließlich wende ich mich in einem letzten Part (3) den möglichen Arten von Auseinandersetzung mit Bildern der Kunst zu, wie sie von Noë in seinem *conversation model* beschrieben wird. In diesem Teil werde ich kritische Nachfragen an die Rolle der Anderen in den Gesprächen mit Bildern der Kunst stellen und damit auch Rückbezüge zum Transformationscharakter der Kunst machen. Die Überlegungen in diesem Abschnitt orientieren sich einerseits an einer Untersuchung und Befragung der Verflechtung von Ich und Anderen, wobei Andere sowohl als konkrete körperliche Andere, als mögliche imaginierte Andere als auch als nicht-menschliche Andere gedacht werden. Andererseits zielen sie auf das Ausloten potentieller Anknüpfungspunkte der

philosophischen Theorie Noës für kunstpädagogische Reflexions- und Praxisfelder ab.

1. Organisationen, Alltag, Normalität

Ich verstehe Alva Noë im Folgenden als einen Vertreter des Enaktivismus[1], der Motive aus der kontinentalen Phänomenologie aufnimmt, dabei aber hauptsächlich im Rahmen des Diskurses der analytischen Philosophie operiert. Noë betont die Untrennbarkeit von Körper, Geist und Umwelt und stellt einen dynamischen menschlichen Organismus ins Zentrum der Diskussion, der weder als völlig autonom handelnd noch als durch Dispositionen und Umgebung determiniert verstanden werden kann (vgl. dazu auch Noë 2004). Die Frage nach dem Verhältnis von Freiheit und Abhängigkeit, d.h. von spezifisch menschlichen Gestaltungsräumen, ist in seiner Philosophie wesentlich. Anders als in rein kognitivistischen Debatten wird die Frage nach den Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsmöglichkeiten nicht an den Menschen als Raum und Zeit enthobener Entität gestellt; sie wird dagegen formuliert an den Menschen in seiner Umwelt lebend und mit dieser verflochten. Insofern ist für ihn die Bedeutung der Lebenswelt zentral, wie sie im phänomenologischen Denken von Edmund Husserl (1993) als ein Kernkonzept bereits Anfang des 20. Jahrhunderts etabliert wurde. Während Husserl aber auf die Lebenswelt nicht zuletzt im Sinne einer sich historisch und kulturell verändernden Situation verweist, legt Noë den Fokus auf die konkrete körperliche Orientierung in spezifischen Zeiten und Räumen, die sich in Form von alltäglichen Praktiken und Formen des Wahrnehmens, Denkens und Handelns, Gewohnheiten und Habitualitäten äußert. Das Prinzip der Organisation (*organization*) ist in diesem Zusammenhang ein wichtiger Bestandteil seiner Theorie: Menschliche Aktivitäten sind organisiert, was so viel bedeutet wie, dass sie einerseits durch anatomische und hierin genetisch sich entwickelnde und andererseits umweltliche, d.h. historisch, kulturell, gesellschaftlich veränderbare Strukturen geprägt sind. Diese Strukturen erlauben uns eine Orientierung in der Welt (Noë 2023: 18f.). Als körperliche Dispositionen und als Gewohnheiten bilden sie einen Rahmen, innerhalb dessen sich alltägliches Sein und Tun vollzieht. Damit wir also überhaupt Orientierung erhalten und entsprechend gezielt wahrnehmen, denken und handeln können, setzen die Organisationen, mit und in denen wir leben, unserem Erfahrungs-, Denk- und Handlungsraum Grenzen.

In Noës Theorie der organisierten Lebensweise zeigt sich eine starke Parallele zu den frühen Arbeiten von Maurice Merleau-Ponty, mit dem er zudem das erklärte Interesse an einer Einbindung der (neuro-)psychologischen Erkenntnissen seiner Zeit teilt.[2] Für den französischen Phänomenologen gilt in seiner *Phänomenologie der Wahrnehmung* der Körper als der dynamische Dreh- und Angelpunkt eines Seins, in welchem sich ein Ich vor dem Hintergrund seines ererbten Wissens und seiner Dispositionen zu jeweils konkreten Situationen verhält. Dabei spielen die Dimensionen von Geschichtlichkeit und Tradition eine wichtige Rolle bei der Prägung von Wahrnehmungsvollzügen: „*Derjenige, der* wahrnimmt, ist nicht vor sich ausgebreitet, wie ein Bewußtsein [sic] es sein soll, er hat seine geschichtliche Dichtigkeit, übernimmt eine Wahrnehmungstradition und sieht sich konfrontiert mit einer Gegenwart." (Merleau-Ponty 1966: 281f.) Jedes Ich ist ein körperliches Wesen in einer spezifischen lebensweltlichen Lage, die eine Vergangenheit impliziert, welche nicht bloß vergangen ist, sondern in die Gegenwart hineinwirkt und damit auch Zukunft mitgestaltet; als geschichtlich geprägtes Wesen war, ist und wird es *zur* Welt hin sein. Merleau-Ponty versteht das körperliche Ich als Teil eines historisch gewachsenen Milieus, das jedes Bewusstsein als faktisch rückgebunden, gleichsam aber individuell gestaltend ausweist. Jede Wahrnehmung, jedes Denken, jedes Handeln erweist sich als abhängig von einer Erfahrungsgeschichte, zu der sich ein Ich verhalten, aber von der es sich nicht losreißen kann. Konkret handelt es sich um Habitualitäten, Gewohnheiten, implizites Wissen, motorischen sowie perzeptiven Erwerb und andere – immer in die Körperlichkeit sich einschreibende und diese prozesshaft zeichnende – Sedimentierungen, die alle gegenwärtigen und künftigen Bezüge des Seins mitgestalten (vgl. ebd.: 172–177). Erfahrung ist für Merleau-Ponty daher nicht als souveräne Konstitutionsleistung zu verstehen, sondern ist als „Rekonstitution" zu begreifen, die mit „einem latent bleibenden Wissen" (ebd.: 251) in Zusammenhang steht. Das „latent bleibende Wissen" bündelt den gewohnten, alltäglichen, körperlich eingeübten Umgang mit der Welt – in Form von Habitualitäten und Sedimentierungen verschiedenster Art –, ohne den keinerlei Wahrnehmen, Denken oder Handeln möglich ist, auch wenn er – daher bleibt dieses Wissen auch latent – niemals als solcher thematisch wird.

Organisationen, so könnte in Anschluss an Merleau-Ponty dargelegt werden, stellen von Individuen, aber auch von Gemeinschaften geteilte Formen des latenten Wissens über alltägliche und in spezifischen Zeiten und Räumen etablierte Weisen des Wahrnehmens, Denkens und Handelns dar. Als solche haben sie gleichsam eine eröffnende und eine begrenzende Funktion für

alle Vollzüge: Durch das Bereitstellen einer sinnhaften Rahmung der Welt geben sie Orientierung und ermöglichen gezielte und in spezifischen Zeiten und Räumen bedeutungsvolle Akte. Die Gesamtheit der Bedeutung dieser Akte lässt sich mit den Begriffen „Alltag“ und „Normalität“ in Zusammenhang bringen: Es sind die alltäglichen Vollzüge, die wir in den Zeiten und Räumen, in denen wir leben, als normal empfinden. Mit dem Blick auf das Smartphone von A nach B zu navigieren, ist eine organisierte Form der Verflechtung von Technik, Bild, Wahrnehmung und Bewegung im Raum, die für Mitteleuropäer*innen in den 2020er Jahren alltäglich und normal ist. Durch die Verfügbarkeit der technischen Mittel und deren regelmäßigen Gebrauch ist sie zu einer Aktivität geworden, die nicht zuletzt die Art der räumlichen Wahrnehmung und der Orientierung mitbestimmt. Mit Blick auf andere Räume und Zeiten, in denen Smartphones und Navigationssysteme nicht (regelmäßig) verfügbar sind, kann diese Organisation allerdings weder als alltäglich noch als normal gelten.

Für die enaktivistische Positionierung von Noë ist die Betonung der komplexen Verschränkung von Körper, Geist und Umwelt ein zentraler Theoriebaustein (Noë 2004). Sie zielt auf das Aushebeln von intellektualistischen Ansätzen, die an die uneingeschränkte Freiheit des Geistes glauben. Insofern sind die „Einschränkungen“, die mit organisierten Praktiken einhergehen, nicht als grundsätzlich problematisch zu betrachten. Mit dem zunehmenden Interesse für Kunst geht bei Noë allerdings auch die immer lauter werdende Frage nach einer möglichen Auflösung der Grenzen von Alltag und Normalität einher. Sie führt schließlich sogar zur Betonung der Notwendigkeit, die Beschränkungen, die mit unseren organisierten Praktiken einhergehen, aufzuweichen. Das Konzept der Freiheit spielt dabei eine zentrale Rolle: „[G]iven that we are moving embodiments of organization and habit, we need to free ourselves from all that.“ (Noë 2023: 38). Die Befreiung aus den organisationalen Begrenzungen des Alltags und der Gewohnheit kann über die Auseinandersetzung mit Kunst erfolgen.

2. Bilder, Reorganisation, Kunst

Kunst und Alltag, ästhetisches Erfahren oder „aesthetic seeing“ (Noë 2017: 246) und gewohnheitsmäßiges, habitualisiertes Wahrnehmen, Denken und Handeln stehen in einem komplementären Verhältnis zueinander. Noë beschreibt dieses als eine Verflechtung (*entanglement*) zweier Ordnungen. Praktiken erster Ordnung, zu denen auch alltägliche Wahrnehmungen zählen, zeichnen sich durch die Organisationen aus, die ihren Vollzug als habitualisiert und für uns normal strukturieren. Bilder (*pictures*) erster Ordnung sind entsprechend als Abbildungen zu verstehen: Sie zeigen etwas, sie stellen etwas dar, sie kommunizieren Ideen und Inhalte. „[A] picture is an instrument for showing, or putting on display. And the relevant context in which pictures succeed or fail to perform their function of showing is a communicative one. We use pictures to show.“ (Noë 2017: 239) In Alltagssituationen, wie etwa beim Überprüfen eines Passfotos durch eine Grenzbeamtin oder beim gemeinsamen Betrachten der Urlaubsfotos, nehmen wir Bilder als Gegenstände wahr, die etwas zeigen. Bilder zweiter Ordnung oder Bilder der Kunst (*artwork pictures, pictorial art*) verhalten sich dazu nun komplementär. Sie thematisieren die alltägliche Art des bildlichen Zeigens und damit die Kommunikationsweise von Bildern erster Ordnung. Durch diese Thematisierung öffnen sie einen Raum des Fragens. Der Moment, in dem Bilder Fragen an uns richten und fragwürdig werden, kann laut Noë organisierte Formen der Wahrnehmung irritieren. Dort, wo nicht mehr etwas gezeigt wird, sondern wo das Zeigen selbst zum Gezeigten wird, wo Fragen über unseren alltäglichen Umgang mit Dingen wie Bildern auftauchen, eröffnet sich nämlich ein Raum für andere Weisen der Auseinandersetzung: „[A]rtwork pictures do this, they put us and our picture making activities on display, in a way that enables us to do it all differently.“ (Noë 2017: 240)

Das Potential, das Noë der Kunst zuschreibt, ist immens. Es ist die Kunst, die normalisierte und eingeschränkte Weisen des Wahrnehmens, Denkens und Handelns stören kann, indem sie das für uns Selbstverständlichste in den Fokus rückt und fragwürdig werden lässt. Sie kann organisierte Praktiken unterwandern und über den Umweg einer Desorganisation zu Reorganisationen anregen: „Art shines forth and loops down and disorganizes and thus, finally, enables the reorganization of the life of which it is the representation and against which it is a reaction.“ (Noë 2023: 12)

Das Motiv der Irritation normalisierter Wahrnehmung durch und mittels der Kunst kann einmal mehr mit Merleau-Pontys Phänomenologie in Zusammenhang gebracht werden. Dieser beginnt bereits in einer frühen Phase seines Werks, die Bedeutung der Kunst für unser Wahrnehmen und Erfahren zu erörtern. Der Bezug zum Alltag ist dabei ebenso ein wesentlicher Aspekt. Mehr als die Möglichkeit einer Reorganisation steht für Merleau-Ponty aber das Brechen mit etablierten und eingeübten Weisen des

Wahrnehmens, Denkens und Handelns im Vordergrund. Kunst drängt auf das Hervorbringen von Neuem und kann insofern als freier Schaffensraum verstanden werden. Für den Phänomenologen kann es entsprechend „keine gesellig-unterhaltsame Kunst" (Merleau-Ponty 2004: 17) geben, die bloß dem Auge schmeicheln und dem Geist wohltun würde. Kunst muss dagegen ein Ausdrucksgeschehen sein, d. h. sie muss etwas zum Hören, Sehen oder Fühlen bringen, was zuvor so noch nicht gehört, gesehen oder gefühlt wurde und hierin die bestehenden Strukturen unterwandert. Bestehende Strukturen, die Wahrnehmungen, Denken und Handeln als normalisierte unterfüttern, werden dabei als etablierte, ererbte und eingeübte Weisen des Seins verstanden. Wenn diese durchbrochen werden, kann von einem Ausdrucksgeschehen gesprochen werden. Das Ausdrucksgeschehen – für Merleau-Ponty sowohl auf Seiten des Ausdrucks (*expression*) als auch auf Seiten der Ausdruckskraft (*expressivité*) angesiedelt – wird als ein Bereich des Phänomenalen verstanden, in welchem das, was gegeben ist, ebenso wie das, was jemals gegeben wurde, unterwandert wird (vgl. Merleau-Ponty 2011: 48). So bricht sich im Ausdruck etwas Bahn, etwas anderes, das die Ordnung des Gegebenen in Richtung von Neuem revidiert. Etwas auszudrücken, ist für Merleau-Ponty ein „paradoxes Unterfangen, da es einerseits den Hintergrund verwandter, schon festliegender und unbestrittener Ausdrücke voraussetzt und da sich andererseits die jeweils gebrauchte Figur von diesem Grund abhebt und so neuartig bleibt, daß [sic] sie die Aufmerksamkeit weckt" (Merleau-Ponty 1984: 57). Wie Noë betont Merleau-Ponty die Verflechtung zwischen den normalen Praktiken des Alltags und den andersartigen Praktiken der Kunst. Die Art ihrer Bezogenheit wird von den beiden Philosophen mit einer unterschiedlichen Schwerpunktsetzung ausbuchstabiert: Während Merleau-Ponty den Fokus auf das Durchbrechen von Ordnungen setzt, steht für Noë die Reorganisation als ein Neuordnen im Zentrum, welche freilich die Irritation des Gegebenen voraussetzt. Mit dieser Pointe benennt er eine doppelte Bedeutung von Kunst als eine desorganisierende Kraft einerseits und als eine reorganisierende Arbeit an anderen Arten der Wahrnehmung, des Denkens und Handelns andererseits. Beide Bedeutungen betreffen schließlich uns selbst (*ourselves*). Kunst eröffnet sowohl im Desorganisieren als auch im Reorganisieren einen Reflexionsraum, in welchem wir uns zu uns selbst verhalten (müssen). Es ist unsere Begegnung mit Kunst, die uns – entlang des Kunstwerks und in diesem Sinne mit Hilfe der Kunstschaffenden – unsere eigenen Wirklichkeiten befragen lässt:

„The thesis is: we make art out of organized activities. Art is not about organized activities (unless of course it happens to be). And in making art out of organized activities, in making art with these raw materials, the artist enables us to know ourselves better in relation to those bio-cultural – to borrow a term of John Protevi's – behavioral substrates. Art lets us know ourselves better because it does its work, where, as a matter of habit, we find ourselves." (Noë 2017: 242)

Mit diesem Zitat wird sehr klar, dass es nicht zuletzt eine epistemische Kraft ist, die Noë der Kunst attribuiert: Kunst ermöglicht es uns, uns selbst besser in unserer Rückgebundenheit an organisierte Aktivitäten zu verstehen. Wir erwerben in der Auseinandersetzung mit Kunst also Wissen. Dieses Wissen hat seinen Ursprung in einem vorübergehenden Unwissen oder Unverständnis, womit eine paradoxe Bewegung angedeutet ist, die der von Merleau-Ponty nicht unähnlich ist:

„Art induces, in a sense, a temporary illiteracy or, even more, a temporary blindness. […] Art in this sense interrupts the arc – or disturbs. It unveils us to ourselves. It forces us to recognize all that we take for granted that ordinarily makes it possible to know, without even thinking about it, what something is or what is happening. Art precludes, maybe only momentarily, the skillful fluency that ensures intelligibility." (Noë 2021: 138)

3. Andere und die Auseinandersetzungen mit Bildern der Kunst

Die Hinterfragung des Alltags, welche die Kunst provoziert, während sie sich auf diesen implizit oder explizit bezieht, steht also laut Noë mit einem Erwerb von Wissen über uns selbst in Zusammenhang. Um genauer zu verstehen, wie dieses Wissen erworben wird und woher es sich letztendlich speist, möchte ich in diesem letzten Abschnitt nun die Frage stellen, wie sich die Auseinandersetzung mit Kunst seinem Verständnis nach vollzieht, wer hier mit wem ins Gespräch (*conversation*) tritt und wie die enaktivistische Position entsprechend als ein Mittelweg zwischen den beiden eingangs erwähnten Varianten der Beschäftigung mit Bildern – rational-analytischer Verfahren auf der einen Seite und emotional-intuitiver Verfahren auf der anderen Seite – begriffen werden könnte.

Seit seinem ersten Buch, das die Kunst ins Zentrum rückt, betont Noë unermüdlich, dass eine Auseinandersetzung mit Kunst so-

wohl emotional affizieren als auch kognitiv herausfordern kann, ohne dass dabei Gefühle intellektuelle Prozesse verhindern müssen oder umgekehrt. Mit Bezug auf ein Gedicht von Walt Whitman, welches selbst als Kunstwerk die Begegnung mit Kunst zum Thema macht, bringt er auf den Punkt: „Whitman reminds us that the encounter with art can be both cultural, cognitive, perceptual, and, at the same time, bodily and passionate and even, in a sense, biological." (Noë 2017: 244) Körperlich-sinnliche Involvierung, aber auch historischer Kontext und die jeweilige Literalität, die in einer spezifischen Gesellschaft als Grundlage für das Verstehen von Kunst vermittelt wird, spielen ebenso eine Rolle für eine Begegnung mit dem Kunstwerk wie unsere Leidenschaften. Mit dieser Verbindung einer körperlich-sinnlich-emotionalen, einer rational-kognitiven und einer kulturell-historischen Ebene werden die für den Enaktivismus zentralen Grundpfeiler benannt, innerhalb deren der menschliche Organismus aufgespannt ist: Körper, Geist und Umwelt. Kunstbetrachtung ereignet sich, wie alle anderen Aktivitäten, in diesem Spannungsfeld. Anders als organisierte Aktivitäten aber wirkt sie gleichzeitig auf dieses Spannungsfeld ein, indem sie bestimmte Aspekte in Schwingung versetzen und schließlich transformieren kann.

Das Spannungsfeld, in dem sich Kunstwerke manifestieren, bringt Noë in seinem *conversation model* folgendermaßen auf den Punkt:

„According to the conversation model, works of art are gestures, or utterances, or moves in an ongoing dialog or conversation. The value of a work consists, then, in the originality of its contribution to this ongoing exchange, or perhaps just in the wit with which it takes up the play of ideas. The work is valuable, on this view, because it is a datable foray into an ongoing and historically changing conversation." (Noë 2021: 157)

Kunst wird hier verstanden als eingebettet in einen geschichtlich fortdauernden, sich situational ändernden, aber dennoch über Zeiten und Räume zusammenhängenden Dialog. Ein Werk zeichnet sich als ein *origineller* Beitrag zu diesem Gespräch aus. Auch wenn es in der Entwicklung des *conversation model* nicht vordergründig um die rezeptive Auseinandersetzung mit Kunst geht, spielt diese doch auch hier eine Rolle. Noës Theorie, die zunächst eine Antwort auf die in der analytischen Debatte zentrale Frage nach dem Verhältnis von Original und Fälschung darstellt, impliziert, dass das Entstehen von Kunstwerken in einen Prozess der rezeptiven Auseinandersetzung mit Kunst verwickelt ist, wobei das einzelne Kunstwerk selbst eben einen möglichen Gesprächsbeitrag darstellen kann. Welche anderen Formen von Gesprächsbeiträgen in diesem Modell denkbar sind, bleibt aber weitestgehend unbestimmt. Auch wer (potentiell) an diesen Gesprächen teilnimmt, wer in Gesprächsführungen ein- und wer eventuell ausgeschlossen ist, wird nicht näher erläutert. Klar ist immerhin, dass die Art der Teilhabe am Gespräch sich über die Beziehung zu Anderen (*others*) definiert (vgl. ebd.: 158). Welche Rolle spielen also die Anderen in der Auseinandersetzung mit Kunst? Und wie verhält sich diese Rolle zur Art der Auseinandersetzung mit Kunst?

Die Art der Auseinandersetzung, die eine Reorganisation, wie sie oben bereits beschrieben wurde, möglich macht, wird von Noë als ein Prozess beschrieben, wobei ästhetische Erfahrung sich unterschiedlich vollziehen kann. Der Austausch in Form des Gesprächs ist neben dem Kritisieren ein charakteristisches Setting für den prozesshaften Vollzug ästhetischer Erfahrung: „Aesthetic experience varies, […] but it does so, typically, in the setting of conversation and criticism. We bring artworks into focus through shared thought and talk and through shared culture." (Noë 2023: 166) Im Prozess des ästhetischen Erfahrens teilen wir unsere Gedanken mit, wir sprechen miteinander. Es bleibt allerdings unbestimmt, wer mit „we" gemeint ist, ebenso wie, wer die Anderen sind, mit denen „wir" unsere Gedanken teilen und mit denen „wir" sprechen (können). Wer sind diejenigen, die an dem Teilen von Gedanken und insofern an dem Führen eines Gesprächs beteiligt sind oder werden können? Noë scheint von einem konjunktiven Erfahrungsraum auszugehen, in welchem innerhalb einer nicht näher bestimmten Form von Begrenzung, die im angeführten Zitat mit „shared culture" umrissen wird, Wissen ausgetauscht werden und damit auch neues Wissen entstehen kann. Dabei wird dem Versprachlichen von in diesem Kontext gemachten Erfahrungen viel Raum zugesprochen, in einem Prozess, der dem ästhetischen Erfahren nicht nachfolgt, sondern der dieses prägt. In einem solchen Kontext des Austausches sind eine Reihe von Bedingungen für das Teilen von Erfahrungen und das Fortschreiben einer geteilten Kultur gegeben: Die Möglichkeit des Mitteilens von Gedanken und des Gesprächs („talk") erfordert einen gemeinsamen Vorstellungsraum ebenso wie eine für alle am Prozess des Teilens Beteiligten von vornherein verständliche Sprache, sei es eine Verbalsprache oder eine andere Form der symbolisch-zeichenhaften oder körperlichen Kommunikation. Das Einbeziehen der Sichtweisen von Anderen, wie sie im radikaleren Sinne Autor*innen wie Gayatri C. Spivak gerade für die ästhetische Erfahrung einfordern, scheint dadurch aber aus dem Gespräch ausgeschlossen: Geteilte Kultur geht von der Teilbarkeit kultureller Phänomene aus. Eine solche Teilbarkeit aber, darauf weist Spivak mit Nachdruck hin, impliziert gemeinsame Sprache, Literalität, Verständnis und Ausdrucksvermögen (vgl. Spivak

2012: 10ff.). Müssen die Grenzen, die durch ästhetisches Erfahren in Frage gestellt werden können, also innerhalb einer „shared culture“ verbleiben und wenn ja, worin besteht diese?

Noë geht auf diese Frage nicht näher ein, sondern setzt ein Verständnis dessen voraus, was eine geteilte Kultur sein könnte. Das Teilen und die Teilbarkeit von Erfahrungen sind für ihn indes ein wichtiges, explizites Thema. Ästhetische Erfahrungen nämlich sind nicht solipsistisch; im Gegenteil vollziehen sie sich als Elemente eines kritischen und diskursiven Entfaltungsprozesses im aktiven Austausch mit Anderen: „Aesthetic experience, insofar as it is a unitary phenomenon at all, is essentially a critical or discursive one – that is, it unfurls in a space of thought and talk, a space of criticism […] – and so, in an important sense, it is not private or individual.“ (Noë 2023: 166) Durch ihre Prozesshaftigkeit, die sie von einer momentanen, rein affektiven oder emotionalen Antwort unterscheidet, übersteigt die ästhetische Erfahrung den Geltungsraum des Individuellen. Das bedeutet für Noë auch, dass die Auseinandersetzung mit Kunst auf Andere angewiesen ist, als Gesprächspartner*innen über konkrete Werke etwa. In diesem Sinne konzeptualisiert er die Begegnung mit Kunst als „aesthetic work“, denn eine Reaktion auf ein Kunstwerk entspricht noch keiner ästhetischen Erfahrung. Die Auseinandersetzung ist ein aktives Sich-einlassen, ein Untersuchen, ein Befragen, ein Nachgehen und wird daher als Arbeit, als eine Tätigkeit im starken Sinne, gefasst. Einmal mehr tritt das Gespräch in den Blick als zentraler Bestandteil der „aesthetic work“ (vgl. ebd.: 171f.). Dass Noë ästhetische Erfahrung als Arbeit fasst, hängt mit seinem Verständnis des Kunstwerks als Affordanz (*affordance*) zusammen. Die Affordanz ist die Aufforderung, die ein Objekt an die Erfahrenden stellt, ihm nachzugehen: „[T]he artwork is the experience the object affords […]. [E]xperiences are made; they are transactions with the world around us; they are, in fact, exercises of a kind of criticism or critical seeing.“ (Noë 2021: 153) Affordanz ist ein Konzept, das in der enaktivistischen Theorie vor allem dazu dient, Erfahrungen sowohl als angewiesen auf und eingebettet in die Umwelt als auch als gleichsam selbstgestaltend, also als aktiven Prozess zu beschreiben. Ein Objekt bietet sich der Erfahrung an, wobei es einen Möglichkeitsraum aufreißt, der den Erfahrenden abverlangt, diese Möglichkeiten abzuwägen und sich für eine zu entscheiden. Im alltäglichen Zusammenhang vollzieht sich dieses Abwägen von Möglichkeiten selten als Arbeit, sondern ereignet sich auf Basis von Gewohnheiten. In der Konfrontation mit Kunst aber tritt die Vielfalt an Möglichkeiten, die Objekte unserer Erfahrung darbieten, als Aufforderung zur ästhetischen Arbeit auf. Entsprechend kann etwa auch das Sehen zur Arbeit werden: „The world is not a given. We need to work for it, as we need to work to build a painting or reason out a drawing. First you look here. Then you look there. The visible world outstrips what can be taken in at a glance. Seeing is active and thoughtful. It requires a philosophical eye.“ (Noë 2021: 99)

Schließlich also kann die Auseinandersetzung mit Kunst laut Noë mit der philosophischen Betrachtung parallelisiert werden. Der enge Zusammenhang zwischen diesen beiden Praktiken, die beide als reorganisierend verstanden werden, wird immer wieder betont. Sowohl in der Begegnung mit Kunst als auch in der Philosophie arbeiten wir an uns selbst: „Art and philosophy require of us that we work ourselves over and make ourselves anew, individually and ensemble.“ (Noë 2023: xii) Was künstlerische und philosophische Tätigkeiten miteinander verbindet, ist das Aufwerfen von Fragen, die uns in unserem Kern treffen und die das Potential haben, uns durch eben dieses Befragen unserer selbst zu ändern. Aufschlussreich in Bezug auf Noës Verständnis von ästhetischer Erfahrung ist diese Parallelisierung, wenn sie mit der Position Merleau-Pontys verglichen wird. Auch der Phänomenologe bringt die Beziehung von Kunst und Philosophie zur Sprache. Gerade in seinem späteren Werk aber ist es für ihn der Unterschied, nicht die Nähe zwischen den beiden Praktiken, die es herauszuarbeiten gilt. Merleau-Ponty nämlich unterstreicht, dass jenen Fragen, die die Kunst aufwirft, und jener Art der Auseinandersetzung, zu der sie auffordert, gerade nicht mit Mitteln der Sprache, der Begriffe und der Konzepte begegnet werden kann, wie sie für die Philosophie charakteristisch sind. In diesem Zusammenhang spielen bei ihm die Anderen eine wichtige Rolle: Werke der bildenden Kunst setzen eine Konfrontation mit Anderen ins Bild, welcher sprachlich nicht beizukommen ist (vgl. Merleau-Ponty 2004: 281).

Die Sprache ist für Noë im Gegensatz zu dieser Betonung des begrifflich nicht fassbaren und damit auch die Philosophie transzendierenden Charakters der Kunst ein wesentlicher Baustein in der Ausgestaltung des Prozesses der ästhetischen Erfahrung. Sie ist Medium einer Räume und Zeiten vermittelnden Konversation und eröffnet hierin nicht zuletzt den überindividuellen Geltungsraum von Kunst innerhalb eines konjunktiven Erfahrungsraums. Sie ermöglicht das Teilen und die Teilbarkeit einer Erfahrung, die sich nicht zuletzt im Rahmen ihrer sprachlichen Mitteilung prozesshaft ausgestaltet. Auch wenn nicht-sprachliche Elemente zum Austausch beitragen und diesen wesentlich mitgestalten, versteht das *conversation model* Sprache als Mittel zur Verständigung als zentrale Instanz des Gesprächs. Mit seiner offenen Thematisierung der wichtigen Rolle der Sprache beschreibt Noës Theorie so einerseits eine sehr konkrete Form des Austauschs mit Anderen, die als integraler Bestandteil ästhetischen Erfahrens zur Geltung gebracht wird. Andererseits aber relativiert er, gerade im direkten Vergleich mit Merleau-Ponty, mit dieser Betonung die

Reduktion jener medialen Eigenheiten künstlerischer Praktiken, welche die Kommunikationsweise von Kunstwerken von philosophischen Abhandlungen unterscheiden. Beide mit Blick auf ihre Funktion des Befragens gleichzusetzen, verwischt die Spezifität jener Verfahren, Methoden und Techniken, mittels derer in der Kunst Fragen aufgeworfen und abgehandelt werden – so divers und vielfältig künstlerische Arten der Auseinandersetzung freilich sind.

Noës Ästhetik zeichnet die Auseinandersetzung mit Kunst als ein Gespräch, das Andere bereits begonnen haben und das mit Anderen (weiter)geführt wird, wobei dieses Gespräch der Erfahrung nicht nachfolgt, sondern Teil von ihr ist. In seinem Ansatz versteht er emotional-intuitive Antworten auf Kunstwerke als Einsatzpunkt für einen Prozess, in dessen Verlauf auch rational-analytische Formen der Befragung von Werken eine Rolle spielen. Der gesamte Prozess des ästhetischen Erfahrens vollzieht sich in einem Gesprächsraum, der für Andere offensteht, weswegen sich seine Theorie sehr gut für Vermittlungskontexte eignet. Sie erlaubt es nämlich, Vermittlung und Erfahrung von Kunstwerken nicht als losgelöst voneinander zu denken, sondern Vermittlung als einen Teil des ästhetischen Erfahrens selbst verständlich zu machen. Dieses Verständnis hat für die Vermittlungsarbeit eine Reihe von Konsequenzen: Für Vermittler*innen bedeutet es, dass sie mit den Personen, mit denen sie in die Vermittlungsarbeit gehen, denselben Erfahrungsraum teilen und keinen Erfahrungsvorsprung besitzen. Sie können dadurch nicht bloß erste emotional-intuitive Reaktionen thematisieren oder aber einen rational-analytischen Austausch über das Wahrgenommene führen: Dadurch, dass sie sich in einem Raum mit den Lernenden begegnen, in welchem sich der Prozess des ästhetischen Erfahrens quasi *peu à peu* vollzieht, können sie mit unterschiedlichen Phasen, unterschiedlichen Stufen des Erkennens, dem Wechsel von Blickpunkten und den diversen Fragen, die auftauchen, aber auch wieder verschwinden, arbeiten. Diese Arbeit bietet ein Spektrum an Annäherungsmöglichkeiten zwischen spielerisch-kreativen und analytisch-rigiden Verfahren, welches Vermittler*innen einsetzen können. Letztendlich muss es ihnen, wenn sie den Überlegungen Noës folgen, um einen kontinuierlichen Austausch gehen, der nicht über gemachte Erfahrungen sinniert, sondern Teil der Erfahrung selbst ist. Die Sprache, welche im *conversation model* ein zentrales Medium des Austauschs darstellt, bietet sich für viele Zugänge der Vermittlung an. Da Noë nicht-sprachliche Formen des Mitteilens nicht ausschließt, sondern als ebenso wichtige Elemente im Gespräch über Kunst versteht, sollte in der Vermittlungsarbeit auch die Beziehung von sprachlicher und nicht-sprachlicher Artikulation reflektiert werden. Je nach Zielgruppe, Alter, Milieu und Bildungsgeschichte können die Voraussetzungen dafür, diese in einen eventuell bereits bestehenden konjunktiven Erfahrungsraum zu integrieren, hilfreich sein. Gerade auch das Überwinden sprachlicher Hürden durch das bewusste Integrieren weiterer Ebenen der Kommunikation ist hier mitunter eine der Kernaufgaben von Kunstvermittlung.

Trotz der reizvollen Perspektive, die Noës Ansatz bietet, bleiben doch eine Reihe von offenen Fragen, die am Ende dieser Darstellung stehen: Wie weit reicht das Einbeziehen von Anderen in das Gespräch über Kunst bei Noë? Welche Anderen können überhaupt einbezogen werden? Welche Grenzen werden überschritten und welche geraten nicht einmal in den Blick (Stichwort: „shared culture“)? Und schließlich: Wie und mit wem kommen wir in einen Austausch über jene Aspekte der Begegnung mit Kunst, die wir nicht in Worte fassen können? Um diese Frage zu beantworten und den wertvollen Gedanken, Vermittlung und Erfahrung von Kunst als einen verschränkten und gemeinschaftlich teilbaren Prozess zu denken, auch mit Blick auf postkoloniale Bedenken nicht verwerfen zu müssen, ist vielleicht eine Reorganisation der Ästhetik der Reorganisation anzustreben, die zu lesen ich sehr gespannt wäre.

Literatur

Bar, Roi (2020): The Forgotten Phenomenology. „Enactive Perception“ in the Eyes of Husserl and Merleau-Ponty. In: Journal of French and Francophone Philosophy. 28/1, S. 53-72. https://doi.org/10.5195/jffp.2020.928

Dreyfus, Hubert/Wrathall, Mark (2014): Skillful Coping. Essays on the Phenomenology of Everyday Perception and Action. Oxford: Oxford University Press.

Gallagher, Shaun (2005): How the Body Shapes the Mind. Oxford: Clarendon Press.

Gallagher, Shaun (2017): Enactivist Interventions. Rethinking the Mind. Oxford: Oxford University Press.

Gibson, James (1979): The Theory of Affordances. In: ders.: The Ecological Approach to Visual Perception. Hillsdale: Lawrence Erlbaum, S. 127-137.

Husserl, Edmund (1993): Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie. Ergänzungsband. Texte aus dem Nachlaß 1934-1937. Dordrecht: Kluwer.

Kämpf-Jansen, Helga (2012): Ästhetische Forschung. Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft. Marburg: Tectum.

Matherne, Samantha (2017): Merleau-Ponty on Style as the Key Perceptual Presence and Constancy. In: Journal of the History of Philosophy. 55/4, S. 693-727.

Merleau-Ponty, Maurice (1966): Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin: DeGruyter.

Merleau-Ponty, Maurice (1984): Die Prosa der Welt. München: Fink.

Merleau-Ponty, Maurice (2003): Das Auge und der Geist. Philosophische Essays. Hamburg: Meiner.

Merleau-Ponty, Maurice (2011): Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953. Genf: METIS.

Noë, Alva (2004): Action in Perception. Cambridge: MIT Press.

Noë, Alva (2015): Strange tools. Art and human nature. New York: Hill and Wang (ePub).

Noë, Alva (2017): Art and Entanglement in Strange Tools. Reply to Noël Carroll, A. W. Eaton and Paul Guyer. In: Philosophy and Phenomenological Research. Vol. XCIV No. 1, S. 238-250.

Noë, Alva (2021): Learning to Look. Dispatches from the Art World. Oxford: Oxford University Press.

Noë, Alva (2023): The entanglement. How art and philosophy make us what we are. Princeton/Oxford: Princeton University Press.

Panofsky, Erwin (2006): Ikonographie und Ikonologie. Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell. Köln: DuMont.

Spivak, Gayatri C. (2012): An Aesthetic Education in the Era of Globalization. Cambridge: Harvard Univ. Press.

Anmerkungen

[1] In der Philosophie und in den Kognitionswissenschaften gibt es eine Reihe von Ansätzen, die als enaktivistisch bezeichnet werden oder diese Selbstbezeichnung wählen. Ich verwende den Begriff „enaktivistisch" in diesem Aufsatz als Verweis auf die Verflechtung von Körper, Geist und Umwelt. Neben Noë verstehe ich als phänomenologisch orientierte Enaktivisten in diesem Sinne Dreyfus & Wrathall (2014) oder Gallagher (2005; 2017). Zentral für deren Überlegungen ist u.a. die Theorie der *affordance*, die von Gibson (1977) geprägt wurde.

[2] Zur Diskussion der phänomenologischen Bezugnahmen und spezifisch auf Merleau-Ponty siehe Bar 2020 oder Matherne 2017. Noë selbst hält unter anderem durch Kurse zu Merleau-Ponty an der UC Berkeley die Bedeutung des französischen Phänomenologen hoch.

Im Gespräch mit Bildern. Über die Rolle von Anderen in der Verflechtung mit Kunst bei Alva Noë

Von Iris Laner

Fatma Kargin / Manuel Zahn: Alva, schön, dass Du Dir die Zeit für dieses Gespräch mit uns nimmst. Wie haben ein paar Punkte vorbereitet über die wir gern mit dir sprechen wollen. Dabei handelt es sich um einige grundlegende Thesen oder Konzepte deiner Theorie.

Bevor wir einsteigen noch ein paar Sätze zu unserer Perspektive. Wir sind beide Erziehungswissenschaftler*innen und interessieren uns für deine Theorie vor dem Hintergrund Ästhetischer Bildung. Uns treiben schon länger Fragen um wie: Durch was werden ästhetische Erfahrungs- und Bildungsprozesse ausgelöst? Wie vollziehen sie sich? Vor diesem Hintergrund finden wir vor allem zwei deiner letzten Bücher, *Strange Tools* (2015) und *The Entanglement* (2023), aber eigentlich auch schon *Action in Perception* (2004), sehr interessant, da sie weitere, grundlegende Fragen ermöglichen: Wie denken wir „Ästhetische Erfahrung" vor dem Hintergrund einer bestimmten Konzeption von Wahrnehmung? Was können wir unter „Wahrnehmung" verstehen und was unter dem „Ästhetischen"? – Aber jetzt greifen wir schon vor. Wir würden daher gern einen Schritt zurück gehen und zu unserer ersten Frage an Dich kommen. Sie bezieht sich auf das Konzept der Organisation. Wir versuchen das Konzept in wenigen Worten zusammenzufassen: Alle menschlichen Tätigkeiten wie Wahrnehmen, Gehen, Essen, Kommunizieren sind in sehr komplexen Strukturen organisiert. In *The Entanglement* zum Beispiel schreibst du: Wir sind organisiert durch Gewohnheiten, *habits*, allgemeiner durch kulturelle, historische aber auch biologische Faktoren. Uns interessiert, wie genau du das Konzept der Organisation verstehst und darüber hinaus, ob Du dabei an bereits vorliegende Konzeptionen von Organisation anschließt. Wir haben uns auch gefragt, inwiefern Du Nähen oder auch eine deutliche Abgrenzung zum Konzept des Habitus von Pierre Bourdieu siehst?

Alva Noë: Ich fange nicht mit dem Begriff der Organisation an, sondern gehe auf eure Ausführungen zur ästhetischen Erziehung ein. – Wir sind in der Welt, miteinander. Wir sind eingebettet, immer und von Anfang an. Wir befinden, bzw. wir finden uns in Situationen, die wir nicht geschaffen haben, die wir nicht arrangiert haben. Wir sind also irgendwie, Opfer der Umstände'. Und die Welt ist da, das heißt, wir sind schon in Beziehung mit den Umständen. Aber diese Beziehungen sind fragil. Man kann das auf verschiedenen Niveaus verstehen. Nehmen wir beispielsweise die visuelle Wahrnehmung: Ich kann etwas sehen, aber zum Teil kann ich es auch nicht sehen, weil es ein bisschen zu weit weg ist oder etwas in meiner Sicht steht. Ich muss mich also bewegen, ich muss in der Situation handeln, um in Beziehung, in Kontakt mit einem Gegenstand zu kommen oder zu bleiben. Und meistens ist das alles sehr selbstverständlich.

Auf einer komplizierteren Ebene lässt sich das noch einmal anders formulieren. Wir kennen uns eigentlich nicht, aber wir gebrauchen die Mittel [die Fertigkeiten oder *skills*], die uns zur Verfügung stehen – Sprache und andere kulturelle Praktiken, Interesse, Offenheit und Neugierde –, um uns zu begegnen. Und wie wir uns jetzt kennen, wird in einer Stunde anders sein. Wir werden voneinander lernen und eine Vertrautheit finden, hoffentlich, und uns ein bisschen mehr in den Fokus rücken. Wir sind ständig am Schaffen der Welt, am Erreichen eines Objekts. Für mich kann ein Objekt auch ein Mensch sein. Und manchmal versagen wir dabei, die Objekte in der Welt zu erreichen, die Welt zu kennen, zu lieben, irgendwie in Verbindung mit ihr zu sein. Der Grund dafür kann sehr einfach sein. Beispielsweise du sprichst Französisch, ich spreche Englisch und ich kann daher nicht verstehen, was du sagst. Aber manchmal ist es nicht so klar, warum Menschen sich nicht verständigen können oder warum man mit einer Situation nicht zurechtkommt. Dann erlebt man die eigenen Grenzen. Die Grenzen von dem, was man tun oder verstehen kann. Und man begegnet einer Art von Notlage oder Dilemma [*aesthetic predicament*], in der die gewohnten Formen des Handelns, Wahrnehmens und Verstehens nicht mehr greifen und man noch nicht wissen kann, wie man vorankommt. Aber um voranzukommen, muss man sich ändern, man muss sich reorganisieren. Man tut das nie alleine, man tut das zusammen mit den anderen, und auch mit den Mitteln und Werkzeugen der Umwelt.

So, was ich jetzt zuletzt beschrieben habe, diese Notlage, ist für mich ein ästhetisches Phänomen, obwohl ich dabei nicht die Kunst erwähnt habe. Ästhetische Erfahrungen in diesem Sinne können wir jederzeit machen, im politischen Leben, im sozialen

Leben, im Familienleben. Dazu ist es nicht notwendig ein Verständnis vom Ästhetischen oder ein Begriff von Kunst zu haben. Es fängt an mit dem, was ich sehe als eine unvermeidliche Fragilität unserer Verbindung mit der uns umgebenden Welt, mit allen Menschen, mit Situationen. Insofern ist das Leben ein ständiges Angebot oder voller Gelegenheiten für uns, etwas zu tun, um besser oder auch anders mit der Welt und den Menschen umzugehen. Wenn man diese Idee wirklich ernst nimmt, dass das Ästhetische so eingebettet ist in unserem Leben, dann haben wir täglich tausende Möglichkeiten ästhetische Erfahrungen zu machen. Ich gehe beispielsweise die Straße entlang und es gibt Dinge, die ich nicht sehe. Vielleicht weil ich mich dafür nicht interessiere oder vielleicht, weil etwas in mir widersteht, sie zu sehen. Die Kognitionswissenschaften fragen: Wie können wir die Welt sehen? Aber die für mich interessantere Frage ist: Warum sehen wir so wenig? Was bestimmt, was für uns präsent ist und was nicht?

FK / MZ: Du hast jetzt sehr eindrücklich ausgeführt, dass Menschen einer performativen Verbindung mit der vorgefundenen Welt bedürfen, um sie sich zu erschließen. Diese Verbindung mit der Welt ist nicht *per se* gegeben und fragil, sie setzt eine mitunter mühevolle Auseinandersetzung, eine Arbeit voraus. Und diese Arbeit ist, wie Du hervorhebst, eine genuin ästhetische Aktivität. Dürfen wir an dieser Stelle noch einmal auf die Frage zur Organisation zurückkommen? Du fragst: Warum sehen wir so wenig? Könnte man nicht auch sagen: Warum sehen wir alles in einer bestimmten Perspektive? Wäre das nicht eine andere Formulierung dafür, dass wir immer auf eine bestimmte Art und Weise schon organisiert, durch Gewohnheiten ausgerichtet sind?

AN: Ja, genau. Ich wollte jetzt diese Brücke zu dem Thema machen. So, die Rolle von Organisationen in meinem Denken ist, genau das zu erklären. Denn die Organisation ist für beides verantwortlich: Sie ermöglicht uns, etwas zu tun, zu handeln und sie markiert die Grenzen dessen, was wir tun können, die Grenzen unseres Handelns. Jedes Können ist auch ein Nicht-Können. Ich sehe euch, aber in dem ich euch sehe, kann ich nicht sehen was hinter mir passiert. Die Organisation ist wie eine Treppe, mit der ich die Welt begehen kann, aber sie ist zugleich auch ein Hindernis, da sie mir andere Bewegungen, die ich machen könnte oder hätte machen können unmöglich macht.

Zur Habitus-Frage: Ich bin wirklich kein Experte der Habitus-Theorie. Also, ich bin auf meine Ideen nicht über die Lektüre von Bordieus Idee gekommen, aber es kann sein, dass es die gleichen Ideen sind. Ich bin mir nicht sicher. Aber was ich sagen möchte, ist, dass sich mein Denken im Laufe der Zeit verändert hat. Als ich *Action in Perception* schrieb, entwickelte ich die Idee, dass wir unsere Fähigkeiten, *skills*, zum Teil Gewohnheiten, erlangen, indem wir sie ausüben. Eben die verschiedenen Modalitäten mit denen wir in Kontakt mit der Welt kommen, mit denen wir uns ihr nähern. Dann bin ich davon zur Idee gekommen, dass es sehr viele Stile der Annäherungen an die Welt gibt. Und wir nennen manche visuelle oder auditive, aber eigentlich kann man sagen, dass es eine große Pluralität von Mitteln und Stilen gibt, womit wir uns in der Welt bewegen. Das ist für mich alles *habit*, Habitus. Und dann wurde mir klar, dass es für uns sehr wichtig ist, gegen unsere Gewohnheiten zu handeln. Denn – das ist jetzt vielleicht etwas drastisch ausgedrückt – wir sind auch ‚Sklaven' unserer Gewohnheiten. Wir sind blind ihnen gegenüber, von ihnen geblendet auf eine Art. Ich denke, das wird sehr klar am Beispiel der Erfahrung von Kunst. Denn Kunstobjekte sind sehr häufig große Fragezeichen für uns: Was ist das? Was soll ich davon lernen? Was kann ich davon erhoffen? Also, Kunst ist ein Beispiel für unser Bedürfnis, irgendwie das Selbst mit all seinen Gewohnheiten zu überwinden und anders zu werden. Das Ding aber ist, man braucht Gewohnheiten. Die Idee von einer Existenz ohne Angewohnheiten hat keinen Sinn. Das ist eine Fantasie. Man kann sich nicht von seinen Angewohnheiten befreien, aber man kann sie ändern. Das ist Entwicklung, das ist Wandel. Eine sehr interessante Frage, auf die ich keine gute Antwort habe, ist, ob das immer gut ist.

FK / MZ: Ja, das ist in der Tat eine wichtige, normative Frage. Eine andere Frage, die wir dir zuvor noch stellen möchten, betrifft die Wandelbarkeit von Gewohnheiten selbst. In Ansätzen der deutschsprachigen Bildungstheorie, die sich mit der Transformation von Gewohnheiten (als einem Aspekt des Habitus nach Bourdieu neben Einstellungen, Dispositionen, Geschmack u.a.) beschäftigen, stellt sich immer die Frage danach, wie wandelbar unsere Gewohnheiten sind. Und was wir jetzt aus deinen Beschreibungen entnehmen und was sich auch in deinen Büchern für uns vermittelt, ist, dass du schon unseren Gewohnheiten, unseren habituellen Mustern eine große Wandelbarkeit unterstellst. Wie du eben auch sagtest, kann man die Gewohnheiten zwar nicht loswerden,

aber man kann sie verändern. Oder man kann ihr Zusammenspiel verändern, also die Art und Weise, *wie* wir organisiert sind auf unterschiedlichen Ebenen. Du nennst hier ja die körperlich-sinnlichen, also die sensomotorischen Fähigkeiten, die konzeptuellen Techniken und die affektiven Orientierungen. Für wie wandelbar hältst du sie? Oder auch für wie stabil?

AN: So viele weitere Fragen sind in eurer Frage enthalten. Wenn man etwa an die Evolution denkt. Es gibt gewisse Fähigkeiten, mit denen wir durch die Biologie ausgestattet sind. Aber wer weiß, vielleicht kann man sich mit Technologie in der Zukunft ganz neu konstruieren. Es ist auch interessant darüber nachzudenken, wie sehr sich unsere Vorstellungen von der Welt und unsere Weltanschauung geändert haben in den letzten Jahren. Fünf, zehn, hunderten Jahren. Was uns als selbstverständlich vorkam, hat sich stark gewandelt. Was haben wir uns darunter vorgestellt, was es heißt „Mann" oder „Frau", „schwarz" oder „weiß" zu sein. All diese Begriffe sind ständig im Wandel. Aber die Art, wie sie sich wandeln und ändern, ist getrieben von uns Menschen. *Wir* verändern sie. Wir wandeln uns. Und wir tun es, indem wir uns hinterfragen. So, das ist auf dem konzeptionellen Niveau. Aber es gibt auch ein anderes Niveau von Angewohnheiten, die Fertigkeiten, *skills*, durch die wir Zugang zur Welt erhalten. Auch hier sind wir unglaublich flexibel. Wir können uns dementsprechend von Denkmodalitäten befreien, aber gleichzeitig auch nicht. Denn es gibt immer Schwerkraft, es gibt das Altern, es gibt immer Lüste, Neugierde, Interesse.

Mein Vater ist 95 Jahre alt, aber er ist in einem gewissen Sinne immer noch wie ein Kind. Er hat immer noch Ehrgeiz, Neugier, er hat Träume für seine Zukunft. Das ist doch bemerkenswert, diese Dynamik des Lebens. Was aber ist die Motivation zu wachsen oder sich zu ändern? Oder sich mit einem Kunstwerk auseinanderzusetzen? Warum tun wir das? Warum wollen wir das tun? Weil es uns Befriedigung (*pleasure*) gibt. Manchmal, aber auch nicht immer. Und, wie ich oft beschrieben habe, interessiere ich mich gerade für die Produktivität des Scheiterns, wie beispielsweise des Nicht-Sehens. Weil das Anlass ist zu probieren, eine Bewegung zu machen vom Nicht-Sehen zum Sehen.

Also ich würde sagen, dass man nicht vorhersagen kann, wie flexibel wir sind. Und in manchen Hinsichten sind wir sehr flexibel und in manchen wahrscheinlich überhaupt nicht.

FK / MZ: Wir möchten an dieser Stelle von den Gewohnheiten und *habits* zum Konzept des Stils kommen. Insbesondere in *The Entanglement* verbindest du das Konzept der Organisation mit dem des Stils. Und wir haben das vor dem Hintergrund von Merleau-Pontys Konzept des Stils, *style of being*, gelesen. Also, wir sind uns nicht sicher, ob du in die gleiche Richtung gedacht hast oder unterscheidet sich dein Verständnis von Stil von dem Merleau-Pontys? Und wie verhält sich das Konzept des Stils zu dem der Organisation?

AN: Im Fall von Merleau-Ponty – im Gegensatz zu Bourdieu – habe ich mich mit seinen Schriften beschäftigt. Er ist mir wichtig, obwohl nicht am Anfang. Als ich *Action in Perception* schrieb, habe ich kaum Merleau-Ponty gelesen. Aber kurz danach begann ich eine Freundschaft mit Hubert Dreyfus und habe mich dann im Laufe der nächsten 15 Jahre sehr intensiv mit Merleau-Ponty beschäftigt. Ich habe ein paar Vorlesungen über ihn gehalten und er ist mir wirklich wichtig. Also, es kann sein, dass ich jetzt über meinen eigenen Weg seine Ideen neu für mich entdecke. Das war eine sehr natürliche Entwicklung für mich. Denn in *Action in Perception* kam mir die Idee, dass Wahrnehmung eine Tätigkeit der Erkundung der Welt ist – um es vereinfacht auszudrücken. Doch das Sehen stellt nur *einen* Zugang zur Welt dar, Hören ist ein anderer Zugang, Fühlen wieder ein anderer. Also wie unterscheiden sie sich voneinander? Sie unterscheiden sich im Sinne von Stilen. Das Konzept des Stils scheint mir eine nützliche Vorstellung zu sein, um dieses ganze Repertoire zur Wahrnehmung und Bewältigung von Situationen in der Welt erfassen und beschreiben zu können. Und mittlerweile denke ich, dass der Unterschied zwischen Sehen und Hören oder der Unterschied zwischen den verschiedenen Arten zu Sehen – in *The Entanglement* spreche ich über die verschiedenen *styles of seeing* –, dass dieser Unterschied ein *ästhetischer* ist. Es ist also nicht nur so, dass man diese unterschiedliche Arten Dinge zu tun als unterschiedliche Stile bezeichnen kann, sondern sie sind fluide und offen, so wie es ästhetische Dinge eben sind. So wie wir sagen, dass es verschiedene Stile von Punk Rock oder von Hip Hop gibt. Es benötigt eine bestimmte, kultivierte Aufmerksamkeit, um eine solche Differenzierung vorzunehmen. Diese ist ebenfalls erforderlich im Bereich der Wahrnehmung. Der Begriff des Stils hat demnach diese Verbindung zum Theoretischen, zum Urteilsvermögen, zum Verständnis, das der Kunst und dem Ästhetischen zu-

grunde liegt.

Nun, diese Idee des *style of the world*, die in Husserls und in Merleau-Pontys Denken zu finden ist, ist meines Erachtens sehr wichtig. Dieser Gedanke, dass die Dinge in der Welt auf bedeutsame Art zusammenpassen. Nehmen wir dieses Telefon zum Beispiel. Es steht nicht einfach auf dem Tisch, es bezieht sich auf ihn. Oder dieses Glas hier. Das Wasser im Glas ist nicht nur ein physikalisches Vorkommen, sondern auch ein Kontext der Bedeutsamkeit. Was ich denke, dass Merleau-Ponty zuerkannt werden kann, ist die tiefgreifende Erkenntnis einer Verbindung zwischen Sinn [*sense*] und Stil [*style*]. Zu sagen, dass die Welt einen gewissen Stil besitzt, heißt, zu sagen, dass die Dinge einen Sinn ergeben. Es sei denn sie tun es nicht – dann wären wir wieder bei dem ästhetischen Dilemma.

Doch in *The Entanglement* mache ich noch etwas anderes mit dem Konzept des Stils, das ich nicht mit Merleau-Ponty assoziiere. Ich bin interessiert am Stil als etwas, dass sich imitieren lässt. Ich kann deinen Stil imitieren. Und wenn ich mich dir zeige, präsentiere ich dir eine Oberfläche, die als etwas Bedeutsames – nämlich mein Selbst – zu verstehen ist. Also, in gewisser Weise bin ich hier zu Überlegungen zu Identität und *Race* gekommen. Und wie Hautfarbe und *Race* einerseits als oberflächlich verstanden werden können und andererseits als ganz und gar nicht oberflächlich. Denn in gewisser Weise sind die Gesichter, die wir der Welt zeigen und die Masken, die wir tragen sehr wirksam. Wir versuchen ihnen gerecht zu werden, wir leben in unseren eigenen Stereotypen. Der wunderbare, kürzlich verstorbene, kanadische Philosoph Ian Hacking nennt das *Looping.* Wir verhalten uns so, wie sich ein Mann eben zu verhalten hat. Oder wir verhalten uns so, wie wir denken, dass sich eine Schwarze Person zu verhalten hat. Oder wir verhalten uns, wie sich eine homosexuelle Person zu verhalten hat. Der Stil wird so zur Währung des Austauschs zwischen uns. Aus der Perspektive der Biologie hat das Konzept „*Race"* womöglich keine Bedeutung, vielleicht nicht einmal das Konzept „*Gender*". Andererseits ist in unserem Leben nichts realer als eben diese Konzepte. Wir sehen sie, wir begegnen ihnen andauernd und wir sind ihnen gegenüber unglaublich empfindlich. Diese Sensibilität ist auf eine Art ästhetisch. In *The Entanglement* versuche ich aufzuzeigen, wie das Ästhetische mit unserem Leben verwoben ist. Und zwar auf eine Weise, die über ein „Oh, das ist aber schön" und über „Ich mag Kunst" hinausgeht, denn es ist viel tiefgreifender als das. Damit eine Person eine andere Person wirklich sehen kann, müssen sie sich reorganisieren. Ich mag den Begriff „Organisation", weil es mit dem Wort „Organismus" verbunden ist. Es trägt diese Idee des Organischen und des Ganzheitlichen in sich. Was ich am Wort der Organisation allerdings nicht mag, ist die Assoziation mit Unternehmen zum Beispiel. „*Organisation shark*" – das ist die Assoziation, die ich habe, wenn ich das Wort Organisation höre.

Es gibt dieses schöne Wort „*to discombobulate*" im Englischen. Ich weiß nicht, ob ihr es kennt. Es wird fast nie verwendet. *Discombobuleted* sein, heißt verwirrt, durcheinander zu sein, die Balance zu verlieren. Etwa wenn man am Flughafen den Security-Check passiert, und seinen Gürtel und seine Schuhe ausziehen muss. Man ist *discombobulated*, durcheinander und muss sich anschließend wieder neu ordnen. Und für mich ist das Leben wie eine Sequenz von solchen Verwirrungen [*discombobulations*]. Und wir entwirren, ordnen [*un-discombobulat*] uns andauernd, damit wir uns wohlfühlen können. Das war jetzt ein kleiner Exkurs.

Ich denke, Stil hat letztlich eine bessere Konnotation als Organisation. Denn Stil ist sowohl etwas, dass mich definiert, als auch etwas, dass ihr sehen, wahrnehmen könnt. Und etwas, von dem ich sehen kann, dass ihr es seht. Etwas, dass ihr beide kritisieren könnt. Ihr könntet beispielsweise sagen: „Du solltest das etwas anders machen." oder „Willst du das wirklich anziehen?" oder „Willst du wirklich so dicht vor mir stehen, wenn wir miteinander sprechen?". Stil ist daher meines Erachtens der reichere Begriff [*the richer notion*], aber Organisation ist der Begriff, der sich aus den Gedanken zu sensomotorischen Fähigkeiten in meinen früheren Werken speist.

FK / MZ: Wir würden gern nochmal einen Schritt zurückgehen. Uns gefällt diese Idee sehr, dass wir viele unterschiedliche Stile inkorporieren und dadurch auch auf sehr unterschiedliche Art und Weise organisiert sind. Daraus lässt sich auch ableiten, dass wir in unterschiedlichen Situationen auf verschiedene Stile zurückgreifen, um einem Menschen, einem Objekt zu begegnen, um uns etwas zu erschließen.

AN: Das war eine schöne Formulierung. Ich mag insbesondere die Idee, dass wir gleichzeitig verschiedene Arten von Stilen haben. In diesem Gebrauch ist Stil ein Wort wie Identität. Wir sprechen über Identität, Identitätspolitik. Aber meine Identität mit

euch ist anders als meine Identität mit meiner Tochter. Was bedeutet, dass ich mich unterschiedlich darstelle und verhalte. Nicht ohne Grund, aber nicht aus einem bestimmten Grund. Ich bin anders in diesen unterschiedlichen Konstellationen. Gender, *Race,* Alter, Beziehungsstatus – all diese Dinge sind Anlässe für eine Überarbeitung unseres Stils. Wenn man von Stil spricht, gibt es allerdings die Gefahr, dass dein Gegenüber an Mode denkt. Aber meine Intuition ist, dass es bedeutsamer ist als das. Und in dem Sinne, ich sage das irgendwo, sollte es zur Kognitionswissenschaft gehören, dass man von Stil spricht. Das ist der Begriff, den wir brauchen, um manche dieser Phänomene zu verstehen.

FK / MZ: Können wir dann in diesem Sinne von einer Situativität und Performativität der Stile sprechen, die wir je nach Begegnung, je nach Anlass oder nach Kontext immer wieder neu entwerfen? Du hast ja eben die unterschiedlichen Kontexte kurz erwähnt, und wie du jeweils ein anderer bist, wenn du mit deiner Familie bist oder unter Kolleg*innen oder in einem anderen Kontext. Wir sehen hier auch eine Nähe zu sozialen Rollen, die wir einnehmen und wie wir sie je nach Situation inszenieren.

AN: Ja, ich habe lange nicht von „Performance“, sondern von „*enaction*“ gesprochen. Meine Quelle war nicht Judith Butler, es war eher eine kognitionswissenschaftliche Richtung, die mit Francisco J. Varela und anderen zu tun hat. Aber irgendwann war mir klar, dass Butler eine sehr ähnliche Idee hatte und dann habe ich auch „Performativität“ verwendet. Aber was für mich diese Transition von „*enaction*“ zur „Performativität“ angestoßen hat, war mein eigenes Interesse an Tanz und an der Performance als künstlerische Praxis.

Wir haben Vorbilder davon, wie man sein soll nach irgendeinem stilistischen Muster. Es ist wie eine Partitur. Es gibt beispielsweise die Partitur ein Londoner in den 1920ern zu sein und man spielt sie nach, man performt sie. Und jeder performt sie ein bisschen anders. Und manchmal, wenn ich sie wirklich gut performe, dann bist du womöglich inspiriert, mir nachzuahmen. Ich muss gerade an einen Artikel denken, den ich neulich gelesen habe. Einen Artikel über Slang von sehr jungen Leuten, *Generation Alpha*, die so 15 Jahre alt sind. Die sprechen von – es kann sein, dass ich es falsch in Erinnerung habe – *rizzler*. Sagt der Begriff euch was? *Rizzler*? Er kommt von *charisma*. Ein *rizzler* ist jemand, der viel Charisma besitzt und ein Flirt ist irgendwie. Der Begriff bezieht sich auf einen Menschen, der viel flirtet. Und ja, es gibt *rizzler*, es gibt Menschen, die andere beeinflussen. Das könnte als Performativität verstanden werden.

Und um auf die Frage zurückzukommen, wie flexibel wir sind: Wir haben nicht die Freiheit *nicht* zu performen. Weil alles, was wir tun in einem sozialen Verhältnis geschieht. Wir zeigen uns anderen. Wir müssen immer explizit oder implizit darüber Entscheidungen treffen, was ich zeige, wie ich gesehen werden will. Wir leben in einem dynamischen, intersubjektiven Raum. Zu sein bedeutet auch für andere zu sein. Und wie ich mich erfahre, hat damit zu tun, wie ich erfahre, wie ihr mich erfahrt. Das ist nicht absolut und festgelegt, sondern die soziale Dimension ist sehr dynamisch und kommt nicht an ein Ende.

Ich kann mich an eine Erfahrung erinnern, als ich ungefähr 14 Jahre alt war, die sehr tiefgreifend für mich in philosophischer Hinsicht war. Ich fuhr in der *Subway* in New York City und es war mitten in der Nacht. Und ich war alleine in dem Wagen. Und dann kam jemand an der nächsten Haltestelle herein; er saß am einen, ich am anderen Ende des Wagens. Und ich habe bemerkt: Es macht was aus, dass ein anderer Mensch da ist. Auch wenn wir nichts miteinander zu tun hatten und wir weit entfernt voneinander waren. Mir war bewusst, dass ich jetzt in einer sozialen Beziehung mit ihm war. Und es war, als ob die Luft im Wagen elektrifiziert wurde. Es war sehr kraftvoll.

Was ich damit sagen will, ist: Wie ich der Welt begegne, wie sie mir begegnet, ist auch eingelassen in soziale, zwischenmenschliche, also intersubjektive Beziehungen. Menschen, die sich widerspiegeln und Menschen, die in ihrer Gegenwart dir zeigen, was und wer du bist. Dabei ist mir wichtig zu betonen, Performativität nicht gegen Authentizität auszuspielen. Wir leben in diesen Performances. Und das Beste, was wir tun können, ist zu versuchen, das Gefühl zu haben, dass wir präsent sind in diesen Performances, dass wir nicht beherrscht davon sind. Und ja, das alles setzt irgendwie eine Situativität voraus. Situation, Kontext, Hintergrund, für die wir in den seltensten Fällen verantwortlich sind. Situativität ist eine der operierenden Variablen und was du bist, hängt auch ab von der jeweiligen Situation in der du dich befindest.

-

FK / MZ: Wir haben deine Idee von Performativität und Situativität unserer Stile so verstanden: Dadurch, dass wir immer schon auf den Anderen angewiesen sind, im Grunde von Geburt an, dass wir in leidenschaftlicher Abhängigkeit sind zu unseren Eltern, zu kulturellen Anderen oder allgemeiner dem Kontext, in dem wir aufwachsen, können wir Individualität und personale Identität auch immer nur relational, in Bezug auf den Anderen denken, so wie du es gerade ausgeführt hast. Und das ist auch der Grund dafür, wieso wir in jeder neuen Situation oder in jedem neuen Kontext die Chance haben, uns leicht zu verändern, zu reorganisieren oder uns manchmal auch verändern zu müssen. Eben weil die Art und Weise, wie wir uns entwerfen, wie wir uns zeigen oder wie wir uns aufgrund unserer erworbenen Fähigkeiten und unseres Wissens einem anderen Menschen nähern, einem Objekt, zum Beispiel einem Kunstwerk, eben immer schon in Beziehung stattfindet.

Dabei finden wir es aber wichtig, genauer über die Anlässe solcher Veränderungen oder auch Reorganisationen nachzudenken. Wäre es deiner Meinung nach der Fall, dass die Momente der Reorganisation in Handlungen oder in der Wahrnehmung von uns als ein intentionaler Akt hervorgebracht werden? Oder geschieht es uns eher im Sinne einer anfänglichen Passivität: Wir begegnen etwas oder jemandem und in dieser Situation geschieht uns etwas, was dann zu einem Anlass für eine Reorganisation werden kann. Wie siehst du das genau?

AN: Ja, das ist eine sehr schöne Frage. Ich würde nicht sagen, dass mir etwas geschieht oder dass es passiert. Andererseits würde ich auch nicht sagen, dass man entscheidet, es zu tun. Reorganisation ist ein delikates Unterfangen in einer Situation. Ein Philosoph, der sehr schön darüber geschrieben hat ist John Dewey. Dewey spricht über eine Art zirkulären Prozess des Tuns und den Effekt dessen, was getan wurde, zu erfahren, also der Loop aus Machen – Erfahren (*Doing – Undergoing*). Er führt folgendes Beispiel an: Du hebst einen Stein auf und begegnest dessen Gewicht. Und du musst deinen Körper anpassen, um mit diesem Gewicht umgehen zu können. Den Stein aufzuheben ist eine Art Austausch zwischen dir und dem Stein: *Where the rock makes demands of you, you make demands of the rock*. Es ist keine Aktion auf der Welt, sondern eine Aktion als *Teil der Welt.* Also verändern und entwickeln wir uns wohl andauernd weiter. Aber, es gibt diese Sache, die mit dem ästhetischen Diskurs passiert: Wenn du mir ein Kunstwerk zeigst, wir es gemeinsam betrachten und wir miteinander darüber sprechen, dann erleben wir das Kunstwerk im Akt des gemeinsamen Sprechens auf eine neue Art und Weise. Wir haben uns also verändert und wir haben gleichsam das Kunstwerk verändert. Nicht unbedingt durch eine bewusste Entscheidung. Es ist nicht so, als hätten wir die Situation dominiert oder entschieden, wie wir auf sie reagieren möchten. Wir haben uns einfach weiterentwickelt auf eine Art. Und ich denke, dass ist am ehesten mein Verständnis von Reorganisation: Es ist etwas Graduelles, etwas Prozesshaftes und es ist nie abgeschlossen.

Also es gibt diese tiefgreifenden Momente, die dafür sorgen, dass man etwas mit anderen Augen sieht. Aber wie kann man so etwas kultivieren? Das ist eine Sache, für die die Kunst da ist – nicht, dass die Kunst für irgendetwas da wäre. Aber Kunst hilft uns die Fähigkeit zu kultivieren, das Unbehagen zu tolerieren, dass durch die Notwendigkeit, Dinge anders sehen zu lernen entsteht.

FK / MZ: Und kann man sagen, dass das Erreichen einer Präsenz von etwas oder das Erreichen des Sehens eines Objekts, das sich immer vor dem Hintergrund von kulturellem Wissen, Habitus und Lebenserfahrung vollzieht, während der Zeit, in der wir eine Erfahrung machen, verändert? Also, dass sich die Art und Weise, mit der wir versuchen einen Zugang zu etwas zu bekommen, in ihrem Vollzug verändert?

AN: Ja, absolut, so würde ich es auch sagen. Ich hatte kürzlich eine sehr interessante Erfahrung. Ich habe den Taylor Swift Film gesehen. Habt ihr den Film gesehen? Ich hatte vorher nichts darüber gelesen, aber ich wusste, dass es ein großes Ding ist für bestimmte Personen. Ich bin mit meiner Tochter in den Film gegangen, sie ist 11 Jahre alt. Und ehrlich gesagt, ich habe es nicht genossen, es war auf viele Arten abstoßend. Die Art wie der Film ihre Person und ihren Körper zelebriert ist etwas geschmacklos [*tacky*]. Aber während ich den Film sah und über ihn nachdachte, wurde mir klar, dass ich vielleicht auch einfach defensiv war. Es war einfach völlig anders als alles was ich kannte, wenn man sich etwa mein Alter oder meinen Hintergrund vor Augen führt. Ich fühlte mich nicht wirklich gut gerüstet, um ihn genießen zu können. Ich denke dabei an die Herausforderung, etwas wahrzunehmen …

FK/ MZ: An dein Konzept der *aesthetic blindness*?

AN: Ja, genau: *aesthetic blind*, nicht ästhetische Blindheit, sondern Blende. Das ist für mich schwer zu übersetzen, mir ist nicht bekannt, wie man das auf Deutsch sagt. (Er zeigt zur Jalousie) Das hier sind *blinds*.

FK / MZ: Eine Blende oder Jalousie.

AN: Ja, aber auch eine ‚Sackgasse' kann zur *blind* werden. Es ist ein Ort, den du nicht durchschauen kannst. Es geht beim Konzept der *aesthetic blind* also nicht darum, dass du an Blindheit leidest, sondern du blickst gegen eine Wand oder eben eine verschlossene Jalousie. Das ist das Bild, das ich dazu im Kopf hatte. Aber es ist auch ein sehr interessanter englischer Ausdruck, denn es ist nicht dasselbe wie ein Vorhang, es ist eine Blende.

Aber ja, zurück zum Film über Taylor Swift. Ich möchte sie hier nicht beurteilen, sondern was ich eigentlich sagen will ist, dass ich den Impuls hatte mich damit etwas länger zu beschäftigen, um es irgendwie begreifen zu können. Der Film hat mich alt fühlen lassen. Auch der Gebrauch von Technologie. Es war interessant, was ihr sagtet. Ich habe jetzt euren exakten Wortlaut vergessen, aber ihr spracht von unterschiedlichen Fähigkeiten und Strategien in Situationen. Ich denke, dass Technologie vielleicht die Modalitäten von Präsenz verändern kann, auf interessante Art und Weise. In dem Film zum Beispiel filmte die Kamera oft nicht Taylor Swift sondern eine Projektion von ihr auf einem der riesigen Bildschirme in dem Stadion. Es ist eine sehr simple Idee, aber es war interessant. Was war real? Du dachtest, du siehst ein Bild, dabei siehst du ein Bild eines Bildes von ihr. Sie spielte auch oft Gitarre, aber du konntest ihre Gitarre nicht hören. Ich bin sicher, sie hat gar nicht richtig gespielt, sie hat die Gitarre nur gehalten. Es ging nicht darum, dass sie spielt, es ging darum, dass sie so aussieht, als ob sie spielt.

FK / MZ: Wir haben einen Einfall, den wir gern einbringen würden. Er hat etwas mit dem zu tun, über was wir zuletzt gesprochen haben. Und du, Alva, hattest es auch am Anfang unseres Gesprächs gesagt, dass wir viele Gelegenheiten haben, tagtäglich, um ästhetische Erfahrungen zu machen; Begegnungen oder Situationen, die sich als Anlässe für Reorganisationsprozesse verstehen lassen. Mal im kleineren, vielleicht manchmal auch im größeren Niveau. Und unsere Idee ist, dass wir Ästhetische Bildung womöglich nicht als etwas konzipieren müssen, worum wir uns ständig bemühen und die wir erstreben, sondern vielmehr Bildungs- und Umbildungsprozesse als etwas denken, die in unterschiedlicher gradueller Ausprägung ständig stattfinden. Und was man daher viel stärker untersuchen müsste, wäre die Frage: Warum wenden wir tagtäglich so viel Kraft dafür auf, um dieselben zu bleiben? Eben im Sinne eines *doing continuity* oder eines *doing identity.* Dann wäre noch eine ebenso interessante Frage: Was ist unsere Motivation, uns zu verändern? Warum gehen wir beispielsweise ins Museum, konfrontieren uns mit Kunst oder lesen Bücher oder gehen auf Konzerte? Wir denken, weil wir den Wunsch haben, uns anders zu erleben, uns in Kontakt mit etwas anderem zu erleben und uns dabei zu verändern. Aber genauso oft, womöglich, versuchen wir auch zu verhindern oder nehmen es nicht wahr, dass wir uns verändern.

AN: Ja, das ist eine sehr interessante Idee. Und es funktioniert im Kleineren und auch im Größeren, zu viel Veränderung ist beängstigend, verursacht Desorientierung. Man verliert das Gefühl des Zuhause-seins. Ich hatte ein bisschen das Gefühl bei Taylor Swift. Das war nicht meine Musik, nicht mein Konzert, das war wirklich etwas Neues für mich. Und auch nicht schön, ich sah nicht den Wert darin. Ich war davon entfremdet. Ich könnte jetzt sehr leicht nie wieder an Taylor Swift denken oder ich kann an sie denken und vielleicht in mir die Quellen finden, es zu genießen oder es zumindest zu verstehen. Ich mache einen Sprung und komme wieder auf die Gender-Politik. Manche Leute mögen die Idee von einer Fluidität von was sie sind und manche nicht. Für manche ist es wirklich wichtig zu sagen: „Nein, ich bin ein Mann!". Aber warum ist das wichtig? Wenn man ist, was man ist,

warum muss man das betonen? Es ist doch egal, was andere denken, du bist, was du bist. Aber nein, man will respektiert, anerkannt werden, dass das die Identität ist.

FK / MZ: Also, wenn wir hier kurz anknüpfen können. Du hast eben die sprachliche Artikulation ins Spiel gebracht. Was wir aber an deiner Theorie so interessant finden ist, dass sie die Reorganisation, die ästhetische Erfahrung oder die ästhetische Arbeit [*aesthetic labor*], wie du sie in *The Entanglement* auch nennst, nicht auf das Sprachliche beschränkt. Das ist unsere Interpretation deiner Theorie, aber wir verstehen dich so, dass man Reorganisationen auch in der Gestik, im Verhalten und Haltungen von Menschen entdecken kann. Und das ist für uns relevant, denn, wie wir bereits angesprochen haben, legt die Bildungstheorie im deutschsprachigen Raum großen Wert auf Sprache. Sie ist das Medium, in dem sich Bildung vollzieht. Uns würde interessieren zu hören, wie du über das Verhältnis von Sprache und Bildung denkst.

AN: Ja, ich denke für mich ist es sehr wichtig. Eine sehr wichtige Idee bei mir ist die Idee von Techniken oder *skills.* Und für mich ist Sprache eine Technik. Sie ist inkorporiert, sie ist verkörpert, ist internalisiert und gelebt. Sie ist eine Sache des Stils. Und sie ist *eine* Modalität unseres Verhaltens als lebendige Wesen, aber sie ist nicht die einzige Modalität. Man kann sie nicht getrennt von anderen Sinnesmodalitäten verstehen. Wenn ich spreche, bewege ich michspüre, höre und sehe ich oder ich werde gesehen. Sprache ist affektiv, emotional und verkörpert ebenso wie Gesten. Ich kann deine Hand halten oder ich kann dich mit Worten halten oder wegschieben oder leiten. Sprache ist nicht abgegrenzt, sie ist multimodal.

Ich bin kein Experte in der Bildungstheorie, aber wenn wir über Bildung sprechen, neigen wir dazu, daran zu denken, was man in Büchern liest und von ihnen lernt. Aber „Bildung" – und das ist das Schöne an diesem deutschen Wort – verweist auf „*formation*", auf „bauen". Und etymologisch steckt darin die Idee, dass wir uns bauen. Und ja, Sprache kann nur ein Aspekt davon sein. Und das kann sehr praktische Konsequenzen haben. Dass man zum Beispiel nicht immer Dinge sprachlich übersetzen muss, um sie zu artikulieren. Es gibt andere Methoden der Artikulation als Sprache. Meine Frau ist Tänzerin und ich finde es faszinierend, was sie tut, wenn sie ein Problem löst, wenn sie nachdenkt. Ich kann es hier nicht nachmachen. Sie bewegt sich durch den Raum als eine Artikulation ihres Denkens. Ein weiteres interessantes Beispiel ist die Musik, die für manche Leute unabhängig von Sprache ist, aber nicht unabhängig von Artikulation. Musiker können sich sehr gut artikulieren, aber nicht mit Worten, sondern in der ‚Sprache' der Musik.

Ich bin also sehr offen für die Idee, dass man nicht zu viel Gewicht auf Sprache legen soll, aber gleichzeitig denke ich, kann man auch zu weit in die andere Richtung gehen. Also, ich habe viel Zeit mit Tänzer*innen verbracht. Und Tänzer*innen mögen vielleicht sagen, dass sie keine Sprach-Menschen sind, sondern Bewegungs-Menschen. Aber, wenn man einige Zeit in einem Studio mit Tänzer*innen verbracht hat, wird klar, dass sie wahnsinnig viel miteinander sprechen. Wirklich. Und es ist interessant, denn Tanz – genau wie die Wissenschaft – ist international. Du hast beispielsweise Tänzer*innen aus Sofia, aus New York und aus Tel Aviv zusammen in einem Studio. Sie reden Tänzer*innen-Englisch miteinander. Und wenn sie einer Person begegnen, die nicht Englisch spricht, nicht Bulgarisch oder Hebräisch, dann ist es sehr schwierig für sie gemeinsam etwas zu tun. Also, die Sprache ist nicht zu unterschätzen.

FK /MZ: Ja, sicher ist die Sprache ein bedeutsames Medium der Welterschließung, der Artikulation von Gedanken und der Kommunikation. Aber uns gefällt dein Argument, dass es nur ein Medium, eine Modalität des Zugangs zur Welt ist unter vielen und dass wir die verschiedenen Modalitäten in einem wechselseitigen Zusammenhang denken müssen. Ein Problem, das es dafür zu bearbeiten gilt, ist die Identifizierung des Denkens mit Sprache und gleichsam, als Folge, das Verständnis von Sprache als prominentes und alleiniges Medium der Reflexivität. In diesem Zusammenhang sind die Beispiele, die du gegeben hast interessant. Denken kann sich eben auch in Form von Gesten und anderen Bewegung artikulieren oder auch in Form musikalischer Artikulation. Das wird im deutschsprachigen Diskurs zur Ästhetischen Bildung auch wahrgenommen, aber häufig dann doch der Sprache als Bildungsmedium untergeordnet. Das *eigentliche* bildungsrelevante Veränderungspotenzial liegt dann nur in der sprachlichen Beschreibung, in der begrifflichen Reflexion von Wahrnehmungen und Handlungen.

Wir fänden es interessant, mehr über deinen Begriff der Technik oder der *skills* zu hören. Darin scheint eine Möglichkeit zu liegen, um rauszukommen aus dem Problem der Hierarchisierungen der sprachlichen gegenüber anderen Artikulationsformen. Das sehen wir in deinem Denken aufgehoben bzw. in ein anderes Verhältnis gesetzt.

AN: Ich habe einen Artikel dazu publiziert, der heißt *concept pluralism* und er ist onlin [1]. Und in dem Artikel versuche ich, genau gegen eine solche Hierarchie der Ideen von Verstehen zu argumentieren. Es gibt Leute, die denken, dass ein Begriff eine Fähigkeit ist, ein explizites Urteil zu machen. Das ist ein Glas, und ich verfüge über den Begriff, das Konzept „Glas“, wenn ich urteilen kann, dass das ein Glas ist. Aber ich kann auch mein Verständnis davon, was ein Glas ist, dadurch zeigen, indem ich es benutze, in die Hand nehme und es zum Trinken an den Mund führe. Oder indem ich es saubermache und weiß, wo ich es hinzustellen habe, nachdem ich es gebraucht habe. Das Konzept „Glas“ verstehen kann auch sehr praktisch sein. Die sehr interessante Frage ist nun: Was ist das Verhältnis zwischen diesen Begriffen, als Prädikate des Urteils einerseits und als praktische Fähigkeiten, etwas in die Hand zu nehmen, andererseits? Ich denke, es ist eine problematische und fragile Verbindung. Wir müssen die Verbindung schaffen, aber es kann sein, dass es verschiedene Begriffe gibt. Auch die Etymologie von „Begriff“ beinhaltet das „Greifen“. Und das „Verstehen“ verweist auf „stehen“. Also ich weiß nicht genau, was das bedeutet, aber wir können nie den Körper und die Begründungen in körperlichen Fähigkeiten außer Acht lassen.

Also ich bin total einverstanden, dass man gegen diese hierarchische Organisation des Denkens argumentiert. Das muss man aufgeben. Aber zugleich ist es meiner Meinung wichtig, die Sprache, den Impuls etwas sprachlich zu artikulieren, nicht zu vergessen, gerade im Ästhetischen. Wenn man etwas sieht, will man etwas darüber sagen, man will Worte finden, um das was man sieht, zu benennen. Was berührt mich daran? Oder was war die Quelle meines Unbehagens in Bezug auf Taylor Swift? – Vielleicht liegt es auch daran, dass ich Philosoph bin. Aber ich denke, es geht tiefer, der Impuls, sich zu artikulieren, ein Ding, eine Empfindung in Worte zu fassen. Es ist eine Art von Fassen, Erfassen. Ich denke, Sprache ist für uns als Menschen sehr wichtig.

FK / MZ: Ja, vollkommen einverstanden. Aber die Sprache ist eben nicht die einzige Möglichkeit, um eine ästhetische Erfahrung, einen Prozess von Reorganisation oder einen Verstehensprozess zu vollziehen…

AN: Ja, also ich denke, wir stimmen in dieser These überein. Und vielleicht hat unser Fokus auf die Sprache auch damit zu tun, dass wir über die Rezeption von Kunst oder Film sprechen. Und es würde sich ändern, wenn wir die künstlerische Praxis in den Blick nehmen. Dann wäre es womöglich verständlicher, dass es um andere Arten des Umgangs mit den Phänomenen der Kunst geht als Worte zu finden, um sie zu beschreiben. Meine Mutter war Töpferin und ich bin in einer Töpferei aufgewachsen. Und wir haben in dieser Töpferei sehr wenig Gebrauch von Worten gemacht. Es ging mehr um die leiblichen, praktischen Beziehungen zum Ton: ihn auf der Töpferscheibe bearbeiten, formen, ihn anschließend brennen, das Spiel mit der Temperatur. Darin steckt viel Wissen und viel davon ist in den Händen. Und das kann man im Tun lernen und ausdifferenzieren. Was ich sagen will ist, dass uns Wissen nicht nur in einer einzigen Form zugänglich ist. So ist es auch mit der Wahrnehmung: Es gibt beispielsweise viele verschiedene Arten zu Sehen. Und dies gilt auch für die Sprache. Wenn wir an Sprache denken, verbinden wir damit häufig eine gewisse normative Art von Sprache. Aber Fußballspieler*innen schreien einander mitten im Spiel an oder Liebhaber*innen sprechen im Bett miteinander. Das sind auch Formen der Sprache. Obwohl es nicht um die Sprache geht, es geht um die Erfahrung. Also ich denke, es gibt mehrere Sprachen. – Und es ist auch wichtig danach zu fragen: Was gilt überhaupt als Sprache?

FK / MZ: Zum Abschluss würden wir gern noch ein anderes Thema ansprechen. Wir haben uns gefragt, ob wir ästhetische Erfahrungen vor dem Hintergrund einer Singularität oder einer Kollektivität verstehen müssen. Bis heute wird die ästhetische Erfahrung zumeist als individueller Prozess verstanden und nicht als das Produkt einer kollektiven Verstrickung. In einigen deiner Beispiele in *The Entanglement* weist du aber darauf hin, dass ästhetische Erfahrung nicht (immer) bei einer Person allein beginnt, sondern auch im Dialog mit Freund*innen, zum Beispiel im Museum, ihren Anfang nehmen kann. Und nach unserem Verständ-

nis findet die Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk immer vor dem Hintergrund von Vorerfahrungen, Wissen und Interesse statt, und sie ist immer gefärbt und geleitet von dem, was man bereits gehört, gelesen und gesehen hat. Vor diesem Hintergrund möchten wir dich fragen, inwieweit ästhetische Erfahrung noch als individuelle Erfahrung konzipiert werden kann oder eher als kollektive Leistung zu verstehen ist?

AN: Ja, vielleicht kann man das beantworten, indem man sich fragt: Warum muss man selber Kunst begegnen, sie wahrnehmen, um ein Wissen über sie zu erlangen? Warum kann ich nicht einfach lesen, was andere Leute über ein Kunstwerk, einen Film oder ein Theaterstück sagen? Wenn ich doch diesen Menschen vertraue, dann mache ich doch auch eine Erfahrung, dann kann ich doch von ihnen lernen, wie es wäre, einem Kunstwerk zu begegnen. Und ich denke, es ist klar, dass das so nicht geht. Jeder muss selbst dem Kunstobjekt begegnen. Aber warum ist das so? Aus meiner Perspektive ist die Antwort auf diese Frage folgende: Der Wert des Begegnens liegt nicht darin, was man *lernt*, sondern darin, wie man sich in der ästhetischen Erfahrung der Kunst *verändert*. Es ist eine Angelegenheit der Reorganisation. Man muss also persönlich konfrontiert sein, muss selbst die Erfahrung machen, das Kunstwerk zuerst nicht sehen, nicht verstehen zu können, etwas durcheinander, verwirrt zu sein. Erst dann kann man sich in der ästhetischen Erfahrung einen eigenen Umgang mit dem Kunstwerk erarbeiten.

Das klingt jetzt alles sehr nach einer individuellen Erfahrung. Aber das Interessante daran ist doch, genau wie ihr es beschrieben habt, dass die ästhetische Erfahrung auch kollektive Aspekte hat. Zwei Aspekte will ich hier nennen: Wir sind keine abgeschlossenen Individuen. Ich habe ein Leben hinter mir, geprägt von Gesprächen, von Kultur und von den Stimmen der Menschen, mit denen ich gesprochen habe, die mich begleiten, wenn ich etwas anschaue. Wir sind nie alleine, wir haben in diesem Sinne ‚Gespenster' mit uns. Auch *meine* Sprache ist nicht meine Sprache. Indem ich Sprache gebrauche, nutze ich eine Art kollektives Denken. Und darüber hinaus sind die Dinge wie z. B. Kunstwerke, die uns begegnen, immer öffentliche Dinge, die uns in Räumlichkeiten mit anderen Menschen begegnen. Und es gibt diese transformative Wirkung von Gesprächen mit Menschen, oder andere Arten von Kommunikation mit Menschen, über das, was man sieht. Hier sehen wir, dass Kunst nur dann zum Anlass werden kann, uns zu ändern, wenn wir ihr persönlich begegnen. Aber wir sind deswegen nicht getrennt vom Kollektiven. Wir sind Individuen, die gleichsam abhängig sind vom Kollektiven. Und das verweist auch auf den Stil.

In *The Entanglement* beschreibe ich meine erste Begegnung mit den *Sex Pistols*. Ich kann mich daran noch sehr genau erinnern. Ich habe damals sehr emotional und ablehnend reagiert: „Das ist doch keine Musik. So klingt Musik nicht." Damals hätte ich gesagt *The Rolling Stones* und *Led Zeppelin* ist Musik, aber das – das ist keine Musik. Und jetzt – für mich zumindest – ist es Musik. Es ist sogar eine angenehme, bequeme Musik, wie eine alte Lederjacke. Nicht mehr schockierend, nicht mehr komisch. Aber mein damaliger Widerstand und die Überzeugung, dass *Sex Pistols* keine Musik ist – und das ist hier mein Punkt – war Ausdruck meiner bisherigen Bildung, meiner Vorerfahrungen. Meine Unfähigkeit, das als Musik anzuerkennen, war Ausdruck meiner Überzeugung, dass Musik einen gewissen Standard, eine Norm erfüllen muss. Und diese Musik hatte mich dann in eine Situation gebracht, in der ich mich ändern musste im Angesicht von etwas Neuem. Es war also nicht nur so, dass ich nicht alleine war in dieser Begegnung, es war fast, als ob ich für eine bestimmte musikalische Tradition eintrat – ohne dass es mir bewusst war. Ich dachte nicht, dass ich durch die Welt gehe als Vertreter einer ganz bestimmten Konzeption von Musik, aber genau das war der Fall, zumindest in diesem Zusammenhang.

Ein letztes Beispiel noch: Mein Vater ist Künstler. Es ist etwas kompliziert, denn er hat eigentlich nie von seiner Kunst gelebt, aber er hatte eine rege private Kunstpraxis. Er interessiert sich nicht für das, was ich mache, weil er kein Interesse an Worten hat in Bezug auf Kunst. Er will nicht über Kunst sprechen. Für ihn ist das Bedürfnis, über Kunstobjekte oder auch andere Objekte zu sprechen, eine Verfälschung einer Erfahrung, ein Impuls Geschichten zu erzählen und Ausdruck einer Angst, einfach wahrzunehmen. Ich bin in meiner Arbeit ein bisschen im Dialog mit ihm, weil ich versuche an Beispielen verständlich zu machen, dass manchmal Sprache oder das Sprechen eine Methode sein kann, um etwas, dem ich begegne, das ich wahrnehme, zu erkunden, um es wirklich zu sehen.

FK / MZ: Sprechen ist kein Schutzwall, keine Verfälschung, sondern eine Öffnung.

AN: Eine Öffnung – und etwas das wir zusammen machen. Ich profitiere sehr von Gesprächen mit anderen, wenn ich Kunst anschaue. Wenn jemand eine Entdeckung macht, sie mitteilt und dadurch meine Aufmerksamkeit lenkt, dann bereichert das meine Erfahrung. Es ist eine Öffnung. Und als Lehrer versuche ich Ähnliches. Es geht mir darum, den Studierenden die Ressourcen zu geben, selber Dinge zu sehen, zu entdecken, zu verstehen. Ich möchte Sie nicht informieren, belehren darüber, was sie denken oder wissen sollen. Wenn ich unterrichte, versuche ich die Dinge sprechen zu lassen; versuche ich, mich kleiner zu machen neben den Phänomenen, weil sie so reich sind.

Ich weiß nicht, ob ich das schon erwähnt habe, das letzte Mal, als wir gesprochen haben, aber meine nächste Arbeit wird um Liebe gehen. Mehr und mehr denke ich, dass eine gewisse affektive Offenheit wesentlich ist für alle diese Dinge, die wir besprochen haben – auch für Bildung. Neulich, auf einer Konferenz in Linz, habe ich darüber mit einer Frau gesprochen, die an einem Gymnasium unterrichtet und sie stimmte zu. Um ihre Schüler*innen sehen, verstehen zu können, müsse sie sie irgendwie lieben, ein Interesse an ihnen haben. Das mag ein wenig übertrieben klingen. Und vielleicht ist es nicht genau Liebe, aber es hat mit Liebe zu tun.

FK / MZ: In der Erziehungswissenschaft spricht man vom pädagogischen Eros. Es gibt im Grunde eine Tradition, die zurückreicht bis in die griechische Antike, die über das Lehren nachdenkt und darüber, dass es eine Art von Zuneigung oder Offenheit gegenüber dem anderen geben muss, um etwas von ihm lernen zu können, um das Wissen von ihm als bedeutsam anzuerkennen. Eine Offenheit, die etwas gemein hat mit Liebe, aber in einem erotischen, nicht im sexuellen Sinne.

Dein Hinweis auf die Liebe, als eine Öffnung hin auf den Anderen, ist insofern spannend, weil er nochmal einen Aspekt betont, über den du im Zusammenhang mit der Kollektivität von ästhetischer Erfahrung gesprochen hast. Wir brauchen unsere individuellen Körper, um diese Erfahrung zu machen, aber wir sind dabei immer geöffnet auf andere hin, beispielsweise in einem Gespräch, aber nicht nur da. Und man kann gar nicht genau bestimmen, wer jetzt an welchem Punkt des Gesprächs dafür verantwortlich war, dass etwas sich verändert in der Wahrnehmung des Kunstwerks, im Nachdenken darüber. Das finden wir reizvoll an den Aspekten von Kollektivität der ästhetischen Erfahrung. Und zugleich erschweren sie, den Prozess der Ästhetischen Erfahrung empirisch genau zu beschreiben, ähnlich wie wir auch nur schwer bestimmen können, in welcher Art und Weise wir uns einem Objekt nähern, über welchen Stil von Wahrnehmung wir möglicherweise gerade einen Zugang zu ihm finden. Man muss das vielleicht auch gar nicht, aber einige wollen es genau benennen können: Wie beginnen denn diese transformativen Prozesse? Und bei wem? Wer ist dafür verantwortlich? Es ist ein sehr komplexes Phänomen. Daher ist wahrscheinlich „*Entanglement*“ auch der richtige Begriff dafür. Aber das ist jetzt etwas, was wir nicht weiter ausführen können.

AN: Ja, aber noch zwei Dinge, die damit zu tun haben. Zum einen ist sehr interessant, darüber nachzudenken, was wir unter „aktiv“ und „passiv“ verstehen. Es gibt beispielsweise Arten von Passivität, die sehr aktiv sind. Man lässt etwas passieren, aber es ist eine Fähigkeit, dass man das erlauben kann. Oder man lässt einen anderen selber etwas entdecken, spüren oder sehen. Und es gibt Formen von Aktivität, die passive Aspekte haben: Man muss etwas tun, um zu sehen, aber das Sehen ist eine Art sich von der Welt berühren zu lassen. Wir brauchen also ein umfangreicheres und differenzierteres Vokabular von Aktivität und Passivität, um die ästhetische Erfahrung zu beschreiben. Und zum anderen verstehe ich, dass es potentiell schwierig ist, ästhetische Erfahrungen zu beschreiben. Ich verstehe auch, dass man sie empirisch beforschen, eine empirisch fundierte Theorie haben möchte – vielleicht auch, um sie optimieren zu können. Ich sage das jetzt nicht als politische Aussage, aber ich bin ein bisschen skeptisch gegenüber dieser Hoffnung. Denn ich glaube wirklich an die Wichtigkeit und die Unvermeidbarkeit von Verhältnissen in denen wir leben, an die Beziehungen zwischen Menschen. Wir sind als Menschen keine abgeschlossenen, willkürlichen Intelligenzen, die einfach an Dinge denken. Wir beeinflussen einander, so wie Du mit einer Person anders tanzt als mit einer anderen. Und ich denke, das spielt auch eine Rolle in der Wissenschaft: Zusammenarbeit ist eine Art von Freundschaft.

FK / MZ: Das ist doch ein schöner Abschluss. Nochmals vielen Dank, Alva, für Deine Zeit.

Transkribiert und in Teilen übersetzt von Luisa Vogt.

Literatur

Noë, Alva (2023): The Entanglement. How Art and Philosophy Make Us What We Are. Princeton University Press. https://-doi.org/10.1515/9780691239293

Noë, Alva (2015): Strange tools: art and human nature. New York: Hill and Wang.

Noë, Alva (2004): Action in Perception, Cambridge/MA.

Anmerkungen

[1] Noë, A. (2015). Concept Pluralism, Direct Perception, and the Fragility of Presence. In T. Metzinger & J. M. Windt (Eds). Open MIND: 27(T). Frankfurt am Main: MIND Group. doi: 10.15502/9783958570597