Irritation und Veränderung – Magische Bildungspotentiale von Performance Art Education

Von Antje Dudek

Wenn Performance Art Education in die Ästhetische Bildung – speziell in den Kunstunterricht – eindringt, so führt sie zu einer fundamentalen Irritation bestehender Strukturen und (Macht-)Verhältnisse. Gunter Otto konstatierte: „Performatives Lernen […] kann die Schule als Ganzes verändern" (Otto 1999: 197-198). Ich möchte hinzufügen: Performance Art Education kann somit auch unser Bildungsverständnis und unsere Gesellschaft verändern.
Mein Beitrag befasst sich mit den Bildungspotenzialen, die ich in Performance Art Education zu erkennen glaube – also in Vermittlungsszenarien, die Performancekunst zum Zentrum und Ausgangspunkt erklären und performatives Arbeiten durch die Rezeption, Aneignung und Erprobung künstlerischer Strategien der Performance Art erfahrbar machen. Dieser Artikel richtet den Blick speziell auf den institutionellen Bildungskontext Schule, um zu erörtern, wie das Widerständige, das möglicherweise Magische der Performance Art, schulische Bildung und damit das Verhältnis der beteiligten Akteur*innen erweitern, verändern oder gar auf den Kopf zu stellen vermag.

Das Herzstück der folgenden skizzenhaften Überlegungen bildet eine mehrteilige Grafik (Abb. 1A-D)[1], die den Versuch darstellt, das Terrain von und zwischen Performance Art und traditionellem Kunstunterricht zu kartieren. Letzterem unterstelle ich dabei eine am Kunstwerk und an Rezeptionsästhetik orientierte Kunstauffassung. Statt manifester Werke gerät im Modus des Performativen jedoch das flüchtige, einmalige Ereignis in den Blick, das vormals nicht im Bereich der Bildkunst sondern in den Darstellenden Künsten beheimatet war. Zur theoretischen Durchdringung der Performancekunst genügt daher die Rezeptionsästhetik nicht. Zu deren Erweiterung für die Beschreibung prozesshafter Live-Kunstformen hat maßgeblich Erika Fischer-Lichtes „Ästhetik des Performativen" (Fischer-Lichte 2004) beigetragen, deren grundlegende Konzepte und Strukturen des Performativen Angelpunkte der hier vorgestellten Grafik und der folgenden Überlegungen sind.

Performance Art Education kann die Bildungsverhältnisse an sich und die an ihnen Beteiligten verändern, da das performative Ereignis mit einem Kontrollverlust des Lehrenden einhergeht.
Wenn Kunstunterricht sich dem Performativen öffnet, geraten Prozesse mit all ihrer Unvorhersehbarkeit und ihrer Unsteuerbarkeit in den Blick.[2] Der Experimentalcharakter von Performance Art Education ist damit weitreichender und radikaler als Experiment und Zufall in der Herstellung ästhetischer Artefakte. Wenn Schüler*innen Performances entwickeln und aufführen, wird ihnen Zeit überantwortet, in der sie Ereignisse inszenieren, deren Verlauf wiederum von keiner Einzelperson gesteuert wird. In der gemeinsamen Erfahrung mag zudem etwas Unerwartetes aufscheinen, das von keinem Lernzieldenken zuvor erfasst werden kann. Somit gerät der/die Lehrende in Gefahr, seine/ihre widerstreitenden Rollen intensiv wahrzunehmen: Der Institution mit ihren Grenzen und Reglementierungen verpflichtet, sollte er/sie Prozesse steuern und Risiken verhindern. Auf der anderen Seite der Kunst verpflichtet, gebietet ein respektvoller Umgang mit der (Performance-)Kunst und den Lernenden Zurückhaltung. Das bedeutet: geschehen lassen. Grenzüberschreitungen tolerieren und sogar dazu ermutigen (zur Grenzüberschreitung vgl. Lange 2002).
Hier offenbart sich das magische Potenzial von Performance Art Education, Rollen und Erwartungen in den Mittelpunkt der Wahrnehmung zu rücken. Gerade auf Seiten der Lehrenden gilt es, mit solchen Irritationen umgehen zu lernen.[3] Zugleich liegt darin das emanzipatorische Potenzial für die Lernenden begründet (vgl. Garoian 1999).
Im „immerwährenden Neu-Definieren" (Pfeiffer 2012: 215) von Normen, Verhältnissen, Rollen wird auch das System der institutionellen Bildung beständig infrage gestellt und innerhalb der Gemeinschaften von Lernenden und Lehrenden aktiv (neu-)gestaltet. Die Praxis der Performance Art Education erfordert damit Mut und Offenheit von allen Beteiligten. So formuliert auch Susanne Schittler, es sei „[…] inzwischen bekannt, dass da mit Performancekunst etwas Anderes, Wildes, Unbezähmbares und sperrig Absurdes Einzug halten könnte" (Schittler 2015: 146). Performance Art Education könnte in ihrem transformativen Potenzial und ihrem zu Grenzüberschreitung und Ungehorsam auffordernden Wesen das „Weiterentwickeln von Kultur" (Meyer 2006: 4) befördern und mit ihrem der Veränderlichkeit zugetanen Wesen ein weitreichendes Gegenmodell zur auf Tradierung bedachten Schulbildung gegenüberstellen.

Performance Art Education erweitert Ästhetische Bildung in die soziale Dimension – und das in einer Unmittelbarkeit, die originär performativen Ausdrucksformen zu eigen ist.
Erika Fischer-Lichte weist mit Blick auf die Aufführung – das zentrale, unwiederholbare, flüchtige Ereignis – darauf hin, dass „[d]ie nach bestimmten ästhetischen Prinzipien hervorgebrachte Gemeinschaft von Akteuren und Zuschauern […] von ihren Mitgliedern stets auch als eine soziale Realität erfahren [wird]“ (Fischer-Lichte 2004: 91). In der Aufführung, aber auch in vorbereitenden Übungen, die achtsame, sensible Begegnung fokussieren,[4] sucht Performance Art Education nach Begegnungsformen abseits unseres Alltagshandelns. Man kann Performances als Experimente gemeinsamen Handelns begreifen, die durch Irritation und Un-Alltäglichkeit eine wachsame Wahrnehmung des Miteinanders ermöglichen und zur Reflexion unserer Begegnungsroutinen anregen können. So entwickeln sich in performativen Situationen oft Spiele, deren Regeln live zwischen den Beteiligten ausgehandelt werden oder in denen ein Initiator ein Angebot macht und seine Mitspieler*innen in ein Spiel mit offenem Verlauf und Ausgang verwickelt (zum Begriff des Spiels vgl. Schittler 2015). Gerade in direkter, körperlicher, non-verbaler Begegnung und Aushandlung lässt sich ein Potenzial für Bildung vermuten, das bisher weder im Kunstunterricht noch in Bildungsinstitutionen allgemein genügend Raum einnimmt.[5]

Performance Art Education bezieht den Körper der Lernenden explizit in das Bildungsgeschehen ein und ermöglicht somit intensive (Selbst-)Erfahrungen.
Da der Körper des/der Performer*in im Mittelpunkt von Performance Art steht, bedeutet dies auch für deren Vermittlung im Kunstunterricht ein Umdenken. Dabei soll nicht darüber hinweggetäuscht werden, dass gerade dieser Aspekt auch eine Herausforderung für Lernende und Lehrende darstellt, denn Performance Art drängt näher an den Kern des Selbst heran als andere Kunstformen, weil nicht nur Produkte der Auseinandersetzung mit Welt und eigenen Geschichten sichtbar werden, sondern daneben auch der eigene Körper ins Wahrnehmungszentrum rückt – in seiner Erscheinung und mit seinen Bewegungs- und Handlungspotenzialen wie auch gelegentlich mit seinen Grenzen, seinem Unvermögen. Performance Art Education erfordert bisweilen unangenehme körperliche Erfahrungen, stiftet zu körperlichen Grenzüberschreitungen an und konfrontiert mit der eigenen Wirkung als und im Bild. Doch gerade dadurch eröffnen sich profunde, nachhallende Bildungsmöglichkeiten (vgl. Seumel 2015).

Im Umgang mit komplexen ästhetischen Ereignissen fordert Performance Art Education die Wahrnehmungs- und Gestaltungsfähigkeit aller Beteiligten heraus.
Während der sinnliche Dreh- und Angelpunkt der Bildenden Kunst und damit des Kunstunterrichts traditionell im Sehsinn zu suchen war, ging mit der Erweiterung des Kunstbegriffs auch eine Ausdehnung auf weitere Sinne einher. Performance Art ist durch Intermedialität gekennzeichnet, wodurch die künstlerischen Mittel für Performances enorm breit gefächert sind: Körper, Handlung, Raum, Zeit sind ihre basalen, noch erweiterbaren Gestaltungskomponenten (vgl. Lange 1999: 150). Sowohl die Wahrnehmung als auch die Gestaltung einer Performance verlangen und ermöglichen eine umfassende ästhetische Sensibilität.

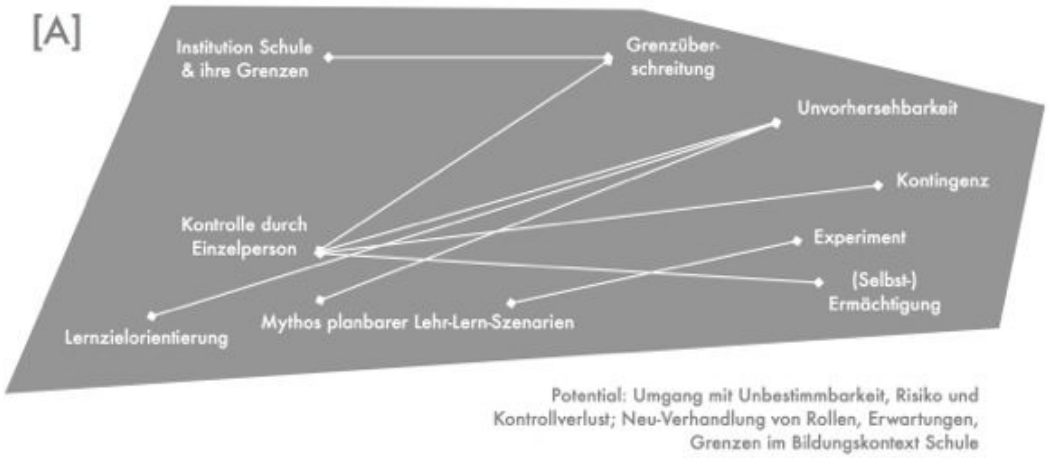
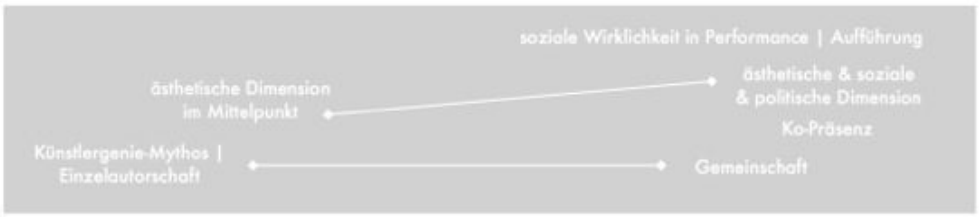
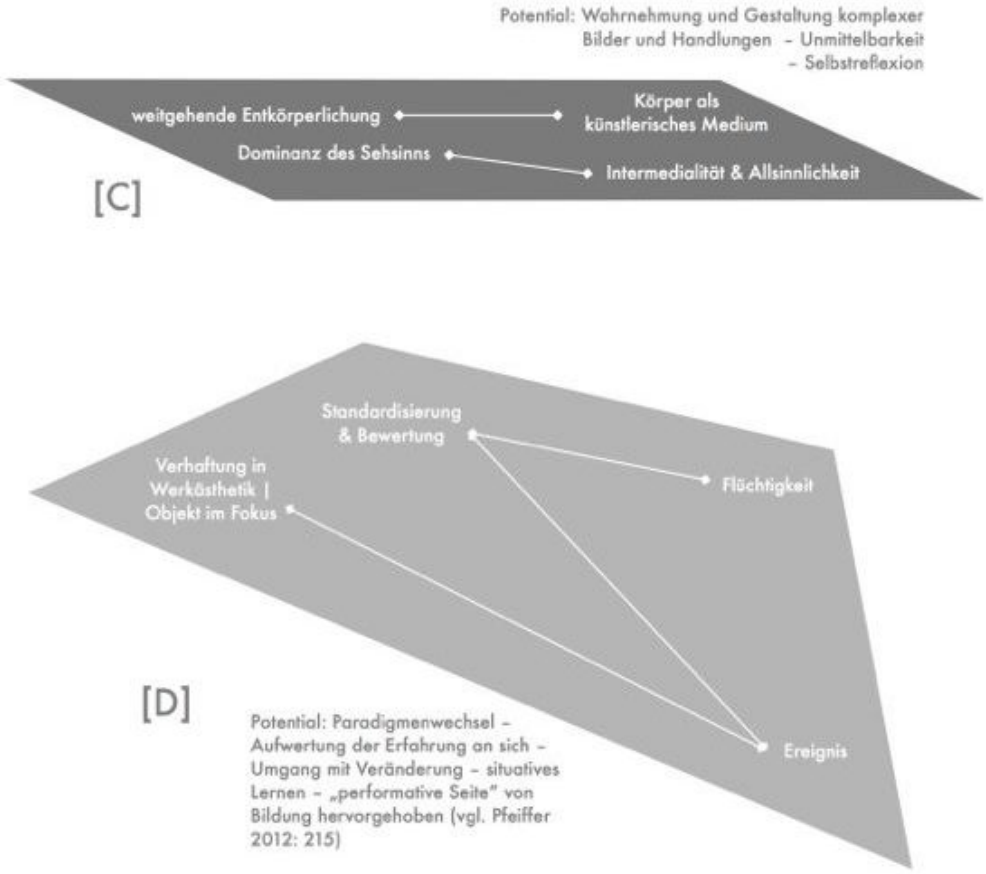


Abb.1: WENN KUNSTUNTERRICHT UND PERFORMANCE ART AUFEINANDERTREFFEN:
SUBFELDER| KONFLIKTLINIEN | POTENTIALE





Modellhafte Darstellung vorherrschender Konzepte von „traditionellem" Kunstunterricht (links) und grundlegender Strukturen bzw. Konzepte von Performance Art (rechts). Weiße Linien repräsentieren dominante Konfliktlinien zwischen diesen Konzepten. Im Sinne der schematischen Darstellung wurden Konfliktfelder separiert, die tatsächlich eng ineinander verschränkt sind. Diesen Feldern wurden (Bildungs-)Potentiale zugeordnet, die der produktiven Irritation mit Performance Art (Education) innewohnen.

Performance Art Education innoviert das Bildungsverständnis, indem sie den Bildungswert der Erfahrung als solche anerkennt.

Diese These überspannt die verschiedenen Subfelder der hier vorgestellten Grafik (Abb. 1), denn sie ist sowohl an die Körperlichkeit und Allsinnlichkeit [C] gekoppelt als auch an die zusätzliche soziale Dimension [B] und die Hinwendung zum flüchtigen Ereignis [D] durch Performance Art Education. Malte Pfeiffer konstatiert im Hinblick auf aktuelle bildungstheoretische Debatten zum performativen Lernen, dass „die Leiblichkeit der Erfahrung" nunmehr im „gleichberechtigte[n] Wechselspiel [mit] kognitiven Prozessen" als bildungsstiftend anerkannt wird (Pfeiffer 2012: 214). Er führt weiter aus: „Das reflexive Moment der traditionellen Bestimmung wird um die sich vollziehenden körperlichen, sozialen, situativen und inszenierten Bildungsprozesse ergänzt" (ebd.: 214). Diese Rehabilitierung des Performativen nimmt auch Otto vor, wenn er betont: „Performative Prozesse sind nicht die Vorstufe für Abstraktionsleistungen, sondern ein Kern des Lernens überhaupt" (Otto 1999: 201). Indem Performance

Art Education die Kunst des Handelns und des Ereignisses in den Mittelpunkt der Wahrnehmung und des künstlerischen Arbeitens rückt, eröffnet sie Erfahrungsräume für Lernende und Lehrende. Reichhaltige Erfahrungen, die sich so dem alltäglichen Erleben in seiner Sinnesfülle stark annähern, werfen Fragen auf, regen zur Reflexion und zur Hypothesenbildung über sich selbst und die Welt an und mögen damit auch das zukünftige Denken und Handeln verändern (vgl. Pfeiffer 2012).

Diese Annahmen legen nahe, dass Performance Art Education in der Irritation und Veränderung bestehender Bildungsverhältnisse Kräfte freisetzt, die man als magisch bezeichnen mag. Sie verspricht eine beständige Verwandlung der Lernenden, Lehrenden und der Strukturen, in denen sie agieren.

Anmerkungen

1 Diese Grafik wurde in ähnlicher Form erstmalig 2015 auf dem InSEA European Regional Congress Risks and Opportunities in Visual Art Education in Europe in Lissabon vorgestellt.

2 Diese existieren zwar ohnehin schon in pädagogischen Situationen, jedoch herrschen Ideen von Steuerbarkeit, Lernzielorientierung und Kontrolle durch den Lehrenden vor. So wird die eigentliche Unvorhersehbarkeit vordergründig verdeckt.

3 Gunter Otto unterstreicht mit Blick auf performatives Lernen diese Transformation der Lehrenden im Rückgriff auf Günter Buck: Es ginge darum, sich in „didaktischer Ungewissheit“ zu schulen (Buck nach Otto) (Otto 1999: 199).

4 Solche Übungen sind – zum Teil u. a. der Theaterpädagogik entlehnt – beispielsweise Materialimprovisationen in der Gruppe, Bewegungsimpulse oder auch das Aufrecht- und Aushalten von Blickkontakt. Für Übungen vgl. Lange 2006 und Gómez-Peña/Sifuentes 2011.

5 In diesem Zusammenhang ist der Verweis angebracht, dass hiermit auch ein relationales Bildungsverständnis angesprochen ist: „Performative Bildung kann nur als relationale Bildung verstanden werden. Das Selbst, unsere Spielfigur, von der hier die Rede sein soll, ist ein in seine Welt eingebundenes und ein nie an einem Ort ankommendes, ein sich zugleich besitzendes und sich entzogenes Selbst“ (Schittler 2015: 154).

Literatur

Fischer-Lichte, Erika (2004): Ästhetik des Performativen. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Garoian, Charles (1999): Performing Pedagogy. Toward and Art of Politics. New York: State University of New York Press.

Gómez-Peña, Guillermo/Sifuentes, Roberto (2011): Exercises for rebel artists / radical performance pedagogy. London: Routledge.

Lange, Marie-Luise (2002): Grenzüberschreitungen. Wege zur Performance. Körper – Handlung – Intermedialität im Kontext ästhetischer Bildung. Königstein/Taunus: Helmer.

Lange, Marie-Luise (Hrsg.) (2006): Performativität erfahren: Aktionskunst lehren – Aktionskunst lernen. Berlin: Schibri-Verlag.

Meyer, Torsten (2006): Postironischer Realismus. Zum Bildungspotential von Cultural Hacking. Online: https://culturalhacking.files.wordpress.com/2010/10/comcom-katalog_meyer.pdf [02.11.2015].

Otto, Gunter (1999): Ästhetik als Performance – Unterricht als Performance? In: Seitz, Hanne (Hrsg.): Schreiben auf Wasser. Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung. Bonn, Essen: Klartext, S. 197-202.

Pfeiffer, Malte (2012): Performativität und kulturelle Bildung. In: Bockhorst, Hildegard/Reinwand, Vanessa-Isabelle/Zacharias, Wolfgang (Hrsg.): Handbuch Kulturelle Bildung. München: kopaed, S. 211-216.

Schittler, Susanne (2015): Performance, Spiel und Bildung. Exkursionen in Mögliches und Unbestimmtes. In: Blohm, Manfred/-Mark, Elke (Hrsg.): Formen der Wissensgenerierung. Practices in Performance Art. Oberhausen: Athena, S. 141-156.

Seumel, Ines (2015): Performative Kreativität. Anregen – Fördern – Bewerten. München: kopaed.

Irritation und Veränderung – Magische Bildungspotentiale von Performance Art Education

Von Antje Dudek

„Herr KEINER leidet am KEINERSyndrom. Eines der vielen Symptome dieser Krankheit ist, dass Herr KEINER nicht mehr selbstständig entscheiden kann, was privat und was öffentlich ist. Seine Daten breiten sich unkontrolliert aus und haben das Haus befallen. Ich weiß, sie wollen sich das jetzt anschauen aber das ist nicht ganz ungefährlich. Das KEINERSyndrom ist hoch ansteckend! Zu ihrem Schutz und dem von Herrn KEINERs Privatsphäre wurde staatlicherseits ein Datenschützer – also ich – bereitgestellt. Ich darf Sie also darum bitten, meinen Anweisungen folge zu leisten, vor allem im Interesse von Herrn KEINER aber auch im Interesse der öffentlichen Ordnung.“

Das ruft Johannes Brandrupp – Schauspieler und nun Leiter des Kunstprojekts „Public is the new Private“ [(1)] den Besuchern zu. Er macht eine Führung durch das Haus in der Kastanienallee 64 in Berlin. Das Haus wurde künstlerisch transformiert vom Künstler Ingolf Keiner. In jedem Raum ist eine neue Welt entstanden. Ein großes Loch klafft zwischen den Räumen. Der eine tapeziert mit goldenen Barocktapeten, der andere kahl und schmutzig. Eine befleckte Matratze hängt vor dem Fenster. Ein Holzbalken ragt hinein. Was einst ein Flur war, vernetzt sich und die Tapetenreste zu einer die Architektur verratenden Matrix. Das Bad ist Aufbewahrungsstätte eines übergroßen, schwarzen Gehirns geworden. Hinten steht ein Mann und es tropft Neonfarbe von den Wänden. Ein Drittel eines anderen Raumes ist mit dick tropfendem Paraffinwachs überzogen. Zugepflastert mit 90 Fotografien, überladen mit verschiedenen Perspektiven auf das Sein, zerstört einer der Räume jeden klaren Blick auf das Selbst.

„Public is the new Private“ ist ein Kunstprojekt, das den Kontrollverlust über persönliche Daten feiert. Ingolf Keiner steht für den Jedermann in Zeiten der Digitalisierung. Und zugleich ist er Prototyp und Avantgarde in diesem Prozess. Er schafft einen Raum der Information, der nicht mehr dem Privaten oder dem Öffentlichen zuzuordnen ist. Er wurde zum Haus, damit einerseits abgekapselt von der Öffentlichkeit und gleichzeitig begehbar und inszeniert. Er stellt sich dar, wie wir in sozialen Netzwerken und beginnt dabei das Spiel der Identität.

Mehr als 8 Wochen arbeiteten wir an den Räumen, der Präsentation und der Geschichte um Ingolf Keiner, der sich in ein Haus verwandelte – und sich so begehbar machte. Keiner hat diesen Drang alles aufzunehmen und zu transformieren. Seine Identität löst sich im Strudel des Schaffens und Lernens langsam aber sicher auf. Nichts kann mehr privat sein, wenn alles von wo anders in ihn eindrang und es aus ihm wieder herausquillt.

Heraus kam eine transmediale Erzählung, die den Raum mit Videos im Netz, eine Inszenierung mit Kunstperformances, eine Begehbare Ausstellung mit Blogs, Twitteraccounts und Facebookkonten verband. Die völlige Aufgabe von Konsistenz und die Dissemination von Identität war Teil des Konzeptes.

FACEBOOK ID

Ebenfalls um Identität drehte sich das Kunstprojekt von Tobias Leingruber. Ursprünglich hieß es „Facebook Bureau“, doch Facebook intervenierte per Anwalt, weil es seine Markenrechte verletzt sah. Nun heißt das Projekt „Social Network Bureau“[(2)] , was

der Wiedererkennbarkeit aber keinen Abbruch tut.

Facebook wird im Internet zunehmend zum Identitätsmonopolisten und reißt damit eine ureigenste hoheitliche Aufgabe an sich. Leingruber errichtet spontane Büros in Kunstausstellungen und hat eine Maschine dabei, mit der er Social Network-Ausweise herstellt. Die Daten dazu stehen frei von Facebook per API (die allgemeine Programmierschnittstelle) verfügbar. Man gibt im Büro seinen Nutzernamen an und bekommt den Ausweis ausgedruckt.

Facebook hat schon längst geschafft, was die Staaten – darunter auch Deutschland – gerade erst verzweifelt herzustellen versuchen: verbindliche Identifikation im Internet. Der ePersonalausweis, den der deutsche Staat seinen Bürgern anbietet, ist jedenfalls ein Ladenhüter. Und auch in anderen Ländern sieht es nicht besser aus. Die staatlichen Online-Identifikationsservices finden kaum eine Durchsetzung. Auf der anderen Seite hält Facebook immer öfter auch in behördlichen und offiziellen Gefilden Einzug. Der australische Supreme Court entschied bereits 2008, dass Gerichtspost auch per Facebookmessage als offiziell zugestellt gilt. (3)

Auf diesen Umstand versucht Leingruber aufmerksam zu machen. Während „Public is the new Private“ die Dissemination von Daten und Identität preist, problematisiert Leingruber die Monopolisierung der Identität durch Facebook. Leingruber weihte mich früh in das Projekt ein und wir diskutierten viel über das Thema und seine Bedeutung für die Privatsphäre und die Zukunft von Identität. Zum Start begleitete ich das Projekt, indem ich auch versuchte einen Ausweg aus dem Dilemma zu finden.(4) Den sehe ich ausgerechnet in der Biometrie – also der Erfassung von Merkmalspunkten zu eindeutigen Profilen, die sich automatisch wiedererkennen lassen. Denn mit Biometrie – weil sie weiterhin am Merkmalsträger verbleibt – ist es möglich den Prozess der Identifikation zu dezentralisieren:

„Und genau hier liegt das Potential zur Durchbrechung des Identitätsmonopols von Facebook. Biometrische oder soziale Fingerprints werden es in Zukunft schaffen, uns plattformübergreifend zu identifizieren. Durch Biometrie und andere Fingerprinting-Methoden wird Identität – online wie offline – portierbar und emanzipiert sich von den Registern, egal ob denen in den Behörden oder der kalifornischen Datenbanken.“(5)

Transprivacy

Eines Tages schrieb mich der Düsseldorfer Künstler Florian Kuhlmann an. Er arbeitete an einem Projekt namens „Transprivacy“, dass sich multimedial mit Privatsphäre und Internet beschäftigen sollte. Kern des Projekts ist eine Plakataktion, zu der er Namenhafte Künstler versammelte wie Beispielsweise Momochrom, Übermorgen.com. Evan Roth und Johannes P. Osterhoff und andere. Jedes Plakat zum Thema wurde 200 mal gedruckt und in Düsseldorf plakatiert. Zudem bat er Blogger und Theoretiker aus dem Bereich für das Blog Beiträge zu verfassen. Der Ausgangspunkt von Transprivacy (ein Neologismus gebildet aus „Privacy“ und „Transparency“) ist die Verschränkung der ebenjener Sphären im digitalen Zeitalter.

Die Künstlergruppe Momochrom zum Beispiel verdächtigt die Privatsphäre, eine historische und vor allem in einem bestimmten Milieu verankerte Illusion zu sein und eben nicht dieser universelle Wert, der ihm gerne zugesprochen wird. „Privacy is a bourguise Fantasy“ beschreibt eine Erkenntnis, die durch den Kontrollverlust evident wird: wir hatten niemals wirkliche Privatsphäre, der Wunsch, die Informationen über uns kontrollieren zu können, entspringt einem durch und durch bürgerlichen Reflex.

Für das Projekt schrieb ich eine dreiteilige geschichtliche Aufarbeitung des Post-Privacy-Diskurses in Deutschland. Im ersten Teil (6) werden die theoretischen Grundlagen gelegt. Die Thesen über Post-Privacy und Datenschutzkritik von Christian Heller (7), meine Formulierung des ctrl-Verlusts (8) und die Rede vom „German Paradox“ von Jeff Jarvis auf der re:publica bildeten die theoretischen Grundlagen der Debatte. Im zweiten Teil (9) berichte ich von den Ereignissen, die die Debatte befeuerten. Die Hysterie um Google Streetview, sowie die Auftritte von Wikileaks auf der Weltbühne lösten eine breite Debatte um die Grenzen der Privatsphäre und die Rolle des Geheimnisses aus. Im dritten und letzten Teil (10) wird der Übersprung der Debatte in die breite Öffentlichkeit behandelt. Die Piraten und ihr Dilemma um computergestützte partizipative Politik spielt eine Rolle, ebenso die Gründung der datenschutzkritischen „Spackeria“.

So sehr es auch der Überblickfindung dient, hat es dennoch etwas Merkwürdiges, den Diskurs um den Kontrollverlust zu historisieren. Die Auflösung fester Strukturen bei gleichzeitiger Neukombination der Elemente in Echtzeit ist es, was den Kontrollverlust durch die Digitalität wirklich ausmacht. Und da macht die Struktur „Geschichte“ keine Ausnahme. Jedes Datum lässt sich heute mit jedem anderen Datum beliebig in Beziehung setzen und so rekontextualisieren. Die Googlesuche bringt Goethe mit Buschido zusammen, Big Data unsere Konsumgewohnheiten mit Verkehrsdaten. Die historische Sicht auf die Dinge – die pseudokausale Chronologie der Ereignisse – ist nur eine mögliche von vielen Millionen, wenn auch die tradierteste.

Das Plakat des Amerikaners Evan Roth zeigt auf seinem Plakat die Startseite von Google in deren Suchschlitz die Worte „bad ass mother fucker“ stehen. Der Mauszeiger steht auf dem Button „I’m Feeling Lucky“, der den Suchenden immer direkt auf die Website des ersten Treffers bringt. Das ganze ist eine Anleitung. Folgt man ihr, gelangt man auf das Blog von Evan Roth. Der Hintergrund ist natürlich, dass Evan Roth seine Website so für Google optimiert hat, dass dieser Suchterm direkt auf ihn verweist. Über diesen Umweg macht er sich den „bad ass mother fucker“ indirekt, aber wirksam zu eigen. Google im identitären Zeugenstand.

Und Roth zeigt auch, wie sich Öffentlichkeit verändert. Die Selbstattribution als „bad ass mother fucker“ erfolgt eben nicht direkt, sondern durch eine Suche des Betrachters. Die Suche, die auf den Googleservern eine Ergebnisseite generiert und verschiedene Links in einen Kontext zusammenschweißt, der ausschließlich durch diese Suche vorgebeben ist ist wie „Geschichte“ eine Sinnstruktur, die Identität verleiht. Die neue Zeit definiert sich nämlich weniger dadurch, was jemand von sich Preis gibt, sondern mit welcher Suchrealität die Gegenseiten unterwegs sind. Der Mensch ist nur noch unter anderem das Ergebnis aufgezeichneter Ereignisse, sondern vor allem ein Knoten im Netz verschiedener Attribute. Diese sogenannte „Queryöffentlichkeit“ kennt kein fest definiertes Publikum, sondern das Publikum definiert die Öffentlichkeit durch ihre Suche.

Google

Was wir in die Suchmaschine tippen gehört auch deshalb zum Intimsten überhaupt. Es entlarvt Interessen, Wissenslücken oder gar sexuelle Vorlieben und Krankheiten. Was, wenn man alle diese Suchen über sich digital öffentlich macht und sie somit wieder in die Selbstattribution einspeist? Johannes P. Osterhoff hat dies in seinem Projekt „Google“[(11)] an sich selbst ausprobiert. Auf einer Website veröffentlichte er ein Jahr lang alle seine Googlesuchen. Ein kleines sebstentwickeltes Plugin für den Browser Firefox nimmt alle Suchen, die er startet auf und sendet die Suchbegriffe an ein WordPressblog weiter, wo sie instantan veröffentlicht werden. Sie werden in einem fertig zu benutzenden Google-Suchschlitz dargestellt, so dass der Besucher nur noch den Searchbutton drücken muss, um die selbe Googleanfrange zu starten.

Während der Transmediale 2012 lud Osterhoff verschiedene Blogger ein, selbst Teil des Projektes zu werden und die eigenen Suchanfragen zu publizieren, z.B. auch mich.[(12)]

Hier fließt alles zusammen: der Verlust der Privatsphäre, die Zerstreuung der Identität in tausende Suchanfragen, ihre Wiederzusammenführung in einer monopolistischen Zentralinstanz und die Auflösung in der Suchanfrage des Anderen. Wenn Johannes P. Osterhoff etwas googelt, was es nicht gibt, wird er das nächste Mal einen Treffer landen: seine eigene Seite. In der Zusammenschau der Suchanfragen verbindet sich das Bild – nicht einer Person – sondern einer Realitätskonstruktion.

Vielleicht ist ja der eigene Weltbezug die wichtigste Intimität. Unsere Augen, unsere Sehgewohnheiten, unsere Interpretationsneigungen, wem wir Vertrauen, wem wir nicht vertrauen, wie unsere Filter aussehen, wem wir zuhören, wo wir weghören und wonach wir googlen. Wenn dieser Realitätsbezug durch Googlebarkeit wieder mit sich selbst rückgekoppelt wird, verschwindet dann die Identität in einer Moebiusschleife?

Am Ende fließt alles zusammen in diesen Fragen nach der Query. Wir sind, wonach wir fragen und wir werden gesehen durch die jeweilige Frage des Anderen. Und es wird klar, dass sich Identität zersplittern musste, um jederzeit frei rekombinierbar für die Query des Anderen zur Verfügung zu stehen. Wir sind weit mehr als ein geschichtlicher Zusammenhang und im Grunde wird das erst im digitalen Zeitalter abbildbar.

Endnoten

[1] Das Projekt Public is the new Private: www.publicisthenewprivate.com

[2] Das Projekt Social Network Bureau: fbbureau.com

[3] Towell, Noel (2008): Lawyers to Serve Notices on Facebook. In: The Age vom 16.12.2008, online unter: www.theage.com.au/articles/2008/12/16/1229189579001.html [11.03.2012].

[4] Seemann, Michael: Die echte Facebookfalle und wie wir wieder herauskommen: www.ctrl-verlust.net/die-echte-facebookfalle-und-wie-wir-wieder-herauskommen/

[5] Ebd.

[6] Seemann, Michael: Eine kurze Geschichte der Post-Privacy – Post-Privacy, Kontrollverlust und das German Paradox: www.transprivacy.com/der-blog/blog-post/2011/10/12/eine-kurze-geschichte-der-postprivacy-teil-i-postprivacy-kontrollverlust-und-das-german-parad/

[7] Heller, Christian: Post-Privacy. Prima leben ohne Privatsphäre. München 2011

[8] Vgl. ctrl-verlust.net

[9] Seemann, Michael: Eine kurze Geschichte der Post-Privacy – StreetView, Wikileaks und die liquide Demokratie. www.transprivacy.com/der-blog/blog-post/2011/10/28/eine-kurze-geschichte-der-postprivacy-teil-ii/

[10] Seemann, Michael: Eine kurze Geschichte der Post-Privacy – Filtersouveränität, Spackeria und die Datenschutzkritik: www.transprivacy.com/der-blog/blog-post/2011/11/03/postprivacy-teil-iii-filtersouveraenitaet-spackeria-und-die-datenschutzkritik/

[11] Das Projekt Google von Johannes P. Osterhoff: google.johannes-p-osterhoff.com+

12 google-performance.org/query/author/m

Irritation und Veränderung – Magische Bildungspotentiale von Performance Art Education

Von Antje Dudek

> *„Die Kunst der nächsten Gesellschaft ist leicht und klug. Sie weicht aus und bindet mit Witz.Ihre Bilder, Geschichten und Töne greifen an und sind es nicht gewesen.“ Dirk Baecker, These 7 (zweite Fassung)*

> *„[T]o use the word social for such a process is legitimated by the oldest etymology of the word socius: ‚someone following someone else‘, a ‚follower‘, an ‚associate‘.“ Bruno Latour, Reassembling the Social* (1)

Der vorliegende Artikel (ver-)sammelt Gedanken zur Kunst der nächsten Gesellschaft. Dirk Baecker prägte diesen Begriff im Anschluss an den amerikanischen Ökonomen Peter F. Drucker, der 2001 in einem mit „The Next Society“ überschriebenen Artikel in der britischen Wochenzeitschrift *The Economist* Herausforderungen für die Wirtschaft einer Gesellschaft beschrieb, die auf das Auftauchen und die rapide steigende Bedeutung des Computers zu reagieren beginnt – besser: zu reagieren beginnen muss. (Drucker 2001)

Im Frühjahr 2011 publizierte Baecker auf seiner Homepage (zunächst) „15 Thesen zur nächsten Gesellschaft“. Das Thesenpapier bündelt in wenigen Sätzen die systemtheoretischen Prognosen des Soziologen und Kulturwissenschaftlers zur Computergesellschaft (Kulturform, Strukturform, Integrationsform) und ihrer wichtigsten Subsysteme (Politik, Wirtschaft, Kunst, Wissenschaft, Religion, Erziehung) sowie mögliche Implikationen für Technik, Moral und Reflexions- oder Negationsformen. Die siebte der ursprünglich fünfzehn Thesen, eben jene zur Kunst, erfuhr dabei kurz nach ihrer Publikation eine nicht unerhebliche Überarbeitung (2)– Grund genug, im Rahmen des folgenden Artikels genauer hinzuschauen, um unter Inkaufnahme eines Umwegs über China die „echte Spur“(*zhen-ji* bzw. 真跡) eines Gedankenspiels nachzuzeichnen. Dieser Artikel ist somit zugleich die grobe Skizze einer notwendigen *Übersetzung*.

Das Ausweichen der Kunst

Wann, wo und wie gelingt Kunst oder kann Kunst gelingen?

Diese Fragen stellen sich nicht nur Künstlern und Kritikern bei der Produktion oder Beurteilung, sondern auch Wissenschaftlern bei der Kunst-Beobachtung (im Medium Theorie – und es sei für eine erste Näherung vorgeschlagen, hierbei an Systemtheorie zu denken. Diese Entscheidung ist folgenreich und bedeutet zunächst: Mit Kunst wird eine Form der Kommunikation beobachtet, „[…] die es erlaubt, auf mehr oder minder elaborierte Art und Weise zu inszenieren, dass man wahrnimmt, was man wahrnimmt und wie man wahrnimmt.“ (Baecker 2007: 190) *Gerade weil* eine Mitteilung (und es ist dabei zunächst unerheblich, ob es sich um ein Gedicht, eine Sonate, eine Statue, ein Theaterstück, eine Choreographie, ein Gemälde oder ein handelsübliches Urinal handelt) *als Kunst* verstanden wird oder *im Medium der Kunst* beobachtet wird, ist Kunst immer schon ausweichend: Sie widerstrebt ihrer eindeutigen Festlegung. Das galt nicht immer und eine solche Lesart ist keineswegs voraussetzungsfrei – wir werden später auf diesen Punkt zurückkommen.

Trotzdem und gerade deswegen können sich zeitgenössische Betrachter ruhigen Gewissens auf das Angebot der Kunst einlassen: das Angebot von Beobachtungsbeobachtung in Form von Kunstwerken, um eine „Emanzipation der Kontingenz“, wie Niklas Luhmann im Rückgriff auf David Roberts schreibt (Luhmann 1997: 498) – also um eine (Re-)Aktivierung ausgeschlossener Möglichkeiten des Unterscheidens[3], die Schaffung eines diskursiven Raums alternativer Potentiale.

Notfalls geschieht das in eigens zu diesem Zwecke ausgewiesenen Schutzzonen (also Kunstmuseen, Konzerthallen, Theatern).

Ruhigstellen

Kunst weicht aus. Bei aller kommunikativen Turbulenz, die sie entfalten kann, hat das einen ähnlich beruhigenden Effekt, wie ihn Luhmann zunächst mit Blick auf das Wirtschaftssystem beschrieben hat: „Weil der Erwerber zahlt, unterlassen andere einen gewaltsamen Zugriff auf das erworbene Gut. Geld wendet für den Bereich, den es ordnen kann, Gewalt ab – und insofern dient eine funktionierende Wirtschaft immer auch der Entlastung von Politik. Geld ist der Triumph der Knappheit über die Gewalt.“ Diesen Umstand bezeichnet Luhmann als die „unwahrscheinliche friedliche Lösung“ durch das Geldmedium. (Luhmann 1994: 253)

Sehr aufmerksam weist Athanasios Karafillidis auf eine sehr ähnliche Motivierung zum Stillhalten durch Kunst hin: Das Handeln des Künstlers und das Erleben des Betrachters beruhigen Dritte in Anbetracht potentiell abweichender Unterscheidungsroutinen – möglicherweise ermutigen sie diese sogar, sich auf Abweichungen einzulassen. Die Konsequenzen werden in funktional komplett ausdifferenzierten Gesellschaften in der Regel künstlerisch verhandelt, Gefängnis- oder Geldstrafen stellen Ausnahmen dar: „Die

Akzeptanzschwelle für das Zulassen ungewöhnlichen Handelns und Erlebens verschiebt sich“ (Karafillidis 2010:320). Kunst ist dann Kunst qua Kunst – und nicht etwa Erregung öffentlichen Ärgernisses (qua Recht – obschon sie natürlich immer ein Ärgernis darstellen kann).

Zirkulieren und Zittern

Wenn Kunst in dieser Hinsicht bereits in der von Luhmann so kenntnisreich beschriebenen Moderne ausweicht – wie ist Dirk Baeckers These („Sie weicht aus und bindet mit Witz. Ihre Bilder, Geschichten und Töne greifen an und sind es nicht gewesen?“) unter Strukturbedingungen des Netzwerkes zu verstehen?(4) Was ist das Neue daran und rechtfertigt die Rede von der „nextsociety“?

Die Kunst der Computergesellschaft „zittert im Netzwerk“, wie es in einer ersten Fassung der 15 Thesen hieß.(5) Wenn man zum besseren Verständnis der These auf Baeckers Beschreibung des Netzwerkes rekurriert, und damit einen Prozess wechselseitiger Kontrollversuche von Identitätsentwürfen (von „Personen, Institutionen, Ideologien und Geschichten“) zu Grunde legt (Baecker 2007: 226)– beispielsweise also einer *community*, was gilt dann unter Bedingungen der dauernden Bezugnahme und des rekursiven Zusammenspiels für die Kunst? Wie wäre die „Emanzipation der Kontingenz“, mithin Kunst, im Netzwerk zu begreifen? Und was wäre daran wirklich neu?

„Emanzipation der Kontingenz“ bedeutet, so soll der vorläufige Vorschlag lauten, unter strukturellen Bedingungen des Netzwerks das Aufzeigen von Differenz und Kontrollverlust. Für ein besseres Verständnis dieses Vorschlags mag ein Exkurs hilfreich sein, der Abstand nimmt von den Vorannahmen der europäischen Moderne. Vorannahmen also, die unserer Reflexion in der Regel vorausgehen und sich tief in die Erkenntnisweisen, Erfahrungen und Alltagssprache eingeschrieben haben. Es sei ein Abdriften angeraten, ein *Umweg* des Denkens, wie ihn François Jullien über China so unermüdlich vorschlägt: „Das Ziel [des Umwegs] ist also, zum Ungedachten des Denkens zurückzukehren […]. Dies bezeichne ich als eine *Dekonstruktion von außen*.“ (Baecker 2008:10) Oder anders: „Wer Umwege geht, wird ortskundig.“

Ent-Schöpfung

Die alteuropäisch-essentialistische Tradition denunziert (ausgehend von der reinen Idee, über die Furcht vorm Abglanz der bloßen Abbildung und dem resultierenden Mimesis-Verbot) die Kopie als mangelhaft – als bloße „Nachäffung“ (Kant 1974: 225), die der Originalität des Genies minderwertig gegenübersteht.

Ganz anders dagegen die chinesische Tradition und ihre Vorstellung von Originalität: Das Original ist im klassischen Chinesisch eine „echte Spur“ (zhen-ji bzw. 真跡). (Han 2011: 19) Das Verfolgen der Spur schließt Modifikationen, Umschriften oder neue Unterschriften des Vorausgegangenen (beispielsweise in Form von Signaturen durch zwischenzeitliche Besitzer) explizit ein. Das Kunstwerk bleibt ein wandlungsfähiges Medium, unbeseelt (ebd: 60) – und darum erneuerbar. Diese faszinierende Haltung zur Kunst kann hier nicht weiter thematisiert werden – lediglich ihre Erzeugung von Differenzen durch Iteration, Variation und Modulation (ebd: 71), ihr Übersetzen von Mitteilungen durch Ketten von Akteuren (im Sinne Bruno Latours), ihre *Transsubstantiation* (6) ist für die vorliegende Frage besonders aufschlussreich und theoretisch in hohem Maße anschlussfähig.

Das Shanzhai (山寨), ursprünglich ein chinesischer Neologismus für gefälschte Markenprodukte (und mittlerweile sogar für die gefälschten CEOs der Markenunternehmen), schöpft aus dem Vorrat vorhandener Formen, bleibt stets vorläufig („alwaysbeta“), sieht vom individuellen Heroismus der Autorschaft ab, erreicht gegebenenfalls subversives Potential und schafft Hybride. (7) Dabei geht nichts Essentielles verloren, denn auf solche Hypotheken wird von Beginn an verzichtet.

Weg-Weisen

Urheberschaft wird invisibilisiert, Einschnitte werden vermieden, der Identität eine Differenz, besser: das aktive Differieren, entgegengesetzt. (Han 2011:84) Mit Latour ist ein Netzwerk dabei nicht mehr als etwas Äußerliches zu begreifen, das die Übersetzungen der Akteure kontrolliere – sondern als eben das, „was mittels dieser Übersetzungen […] *aufgezeichnet* wird." (Latour 2007: 188)

Es gilt, die „Beziehungsgeschichte" [(8)] zu lesen, Assoziationen zu verfolgen – und das scheint mit der oben erwähnten Netzwerk-Beschreibung Baeckers durchaus vereinbar: Er vermerkt, dass man „[…] jede Nuancierung der Wortwahl, jeden Wechsel in der Intensität der Zuwendung, jedes Zögern und jedes Unterstreichen, jede Verwirrung und jede Begeisterung als Arbeit an der Variation einer Identität im Kontext der Variation von Kontrollversuchen innerhalb eines Netzwerks lesbar machen kann."(Baecker 2007: 232) Die Resonanzen des Netzwerkes *desavouieren* die Unterscheidungen von Subjekt und Objekt („die Verfassung der Moderne"), von Künstler und Publikum, von Produzent und Konsument – überall finden sich Verstärker, Faker, Laut-Sprecher, Mit-Teiler, Follower, Prosumenten.

Die Kunst der Computergesellschaft ist möglicherweise „leicht und klug", wie Dirk Baeckers siebte These nahelegt, sie „weicht aus und bindet mit Witz". Sie sollte sich vor Feigheit hüten – aber das ist eine andere Geschichte.[(9)] „Ihre Bilder, Geschichten und Töne greifen an…" – und jetzt ergänze man im Sinne des beschrittenen Umweges einen Bindestrich – „… und sind es nicht ge-*wesen*."

Die Posse, die *community*, das „Projet als Sujet" (vgl. Meyer 2010) [(10)], die Übersetzungsketten oder das *Inter*viduelle – sie alle setzen auf den Weg, nicht auf das Wesen. An ihren Kontroversen – und nur dort! – wird Zirkulation sichtbar, und hier beginnt dann die eigentliche Arbeit des Analytikers. Achten wir auf Spuren.

Literatur

Ahrens, Sönke: Experiment und Exploration. Bildung als experimentelle Form der Welterschließung, Bielefeld 2011.

Baecker, Dirk: Form und Formen der Kommunikation, Frankfurt/Main 2007.

Baecker, Dirk: „Possen im Netz", Beitrag zur Tagung „Networking: Zur Performanz distribuierter Ästhetik", Ludwig-Maximilians-Universität München, 9.-11. Oktober 2009.

Drucker, Peter F.: The Next Society. A Survey oft he Near Future. In: The Economist, 3. November 2001. Online unter http://www.economist.com/node/770819 (01.09. 2011).

Han, Byung-Chul: Shanzhai山寨. Dekonstruktion auf Chinesisch, Berlin 2011.

Jullien, François: Umweg über China, in: Dirk Baecker u.a. (Hg.): Kontroverse über China, Berlin 2008.

Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt/Main 1974.

Karafillidis, Athanasios: Soziale Formen. Fortführung eines soziologischen Programms, Bielefeld 2010.

Kerler, Frieder: Spur, Rekonstruktion, Medium, in: Meyer, Torsten, Tan, Wey-Han, Schwalbe, Christina, Appelt, Ralf (Hg.): Medien & Bildung. Institutionelle Kontexte und kultureller Wandel, Wiesbaden 2011.

Latour, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft, Frankfurt/Main, 2007.

Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/Main 1997.

Luhmann, Niklas: Die Wirtschaft der Gesellschaft, Frankfurt/Main 1994.

Meyer, Torsten: ProjetSupposéSavoir, in: Pazzini, Karl-Josef, Schuller, Marianne, Wimmer, Michael (Hg.): Lehren bildet? Vom Rätsel unserer Lehranstalten, Bielefeld 2010.

Abbildungen

Ausschnitte aus:

Huang Gongwang (1269 – 1354), „Dwelling in theFuchun Mountains“ („The Master Wuyong Scroll“-Version, ca. 1347 – 1351), Yuan-Dynastie. Rolle, Tusche auf Papier, 33 x 636,9 cm.

Bildquelle: National Palace Museum, Taiwan (Link).

Endnoten

[1]* Am 26. Mai 2011 als Blog-Artikel veröffentlicht unter http://sebastian-ploenges.com/blog/2011/neue-kunst-fuer-neue-gesellschaft/. Im September 2011 geringfügig überarbeitet. Alle Hyperlinks wurden dabei zuletzt kontrolliert.

Latour, Bruno (2005): Reassembling the Social. An Introduction to Actor – Network-Theory, Oxford: 108. In der deutschen Übersetzung: „[D]as Wort sozial für einen solchen Prozeß zu verwenden [ist] durch die älteste Etymologie des Wortes socius gerechtfertigt: ‚jemand, der jemand anderem folgt‘, ein ‚Gefolgsmann‘, ein ‚Gefährte‘, Gesellschafter (associate).“ Vgl. ders. (2007): Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft, Frankfurt/Main: 188.

[2] Baecker überarbeitete sein Thesenpapier zwischenzeitlich. Dabei modifizierte er nicht nur die These zur Kunst, sondern ergänzte eine 16. These zur Erziehung der nächsten Gesellschaft. Zu Zwecken der Dokumentation nachfolgend die beiden Versionen der siebten These:

- These 7, erste Fassung (publiziert am 16.05. 2011): „Die Kunst der nächsten Gesellschaft ist wild und dekorativ. Sie zittert im Netzwerk, vibriert in den Medien, faltet sich in Kontroversen und versagt vor ihrer Notwendigkeit. Wer künstlerisch tätig ist, sucht für seinen Wahn-Sinn ein Publikum.
- These 7, zweite Fassung (spätestens 20.05. 2011): „Die Kunst der nächsten Gesellschaft ist leicht und klug, laut und unerträglich. Sie weicht aus und bindet mit Witz; sie bedrängt und verführt. Ihre Bilder, Geschichten und Töne greifen an und sind es nicht gewesen.“

Vgl. dazu auch die zweite Hälfte dieses Kommentars. Eine Diskussion findet sich im Anschluss an einen ursprünglichen Kommentar zu Baeckers Thesen.

[3] Vgl. dazu das von Arne Bense beschriebene „Kunstlied“: Die zuckrig-süße Form des romantischen Reimens erfüllt oberflächlich den traditionellen Ästhetikcode der Kunst, schön/häßlich – der seinerseits zeitlichen Moden unterliegt. Die metaphorische Ironie des Romantischen verweist allerdings über diese Engführung hinaus auf eine im Kunstwerk selbst generierte Anschlussfähigkeit: Ihre Analogie zu den Schicksalsschlägen des Dichters kann, entsprechende Kenntnis des Kontextes vorausgesetzt, eine Information eigener Ordnung (und damit: imaginäre Realität) generieren. Wie immer gilt auch hier: Kommunikation realisiert sich im Verstehen und die Anschlussfähigkeit für das Begreifen der Mitteilungsform als Information kann nicht garantiert werden. Zur Form der Ironie und zum produktiven Umgang mit ihrer Paradoxie vgl. skizzenhaft: Plönges, Sebastian (2011): Postironie als Entfaltung, in: Meyer, Torsten, Tan, Wey-Han, Schwalbe, Christina, Appelt, Ralf (Hrsg.): Medien & Bildung. Institutionelle Kontexte und kultureller Wandel, Wiesbaden.

[4] Wenn man die dritte These Baeckers akzeptiert, wonach die Strukturform der Computergesellschaft nicht mehr funktionale Differenzierung sei, sondern das Netzwerk: „An die Stelle sachlicher Rationalitäten treten heterogene Spannungen, an die Stelle

der Vernunft das Kalkül, an die Stelle der Wiederholung die Varianz."

[5] Zum Update der siebten These vgl. die zweite Hälfte dieses Kommentars sowie oben, Fußnote 2.

[6] Vgl. dazu nur die für europäische Ohren verwunderliche Konservierung des shintoistischen Ise-Schreins in Japan. Wahlweise bei Ahrens, Sönke (2011): Experiment und Exploration. Bildung als experimentelle Form der Welterschließung, Bielefeld: 186 oder Han, Shanzhai 2011: 63ff.

[7] Man denke nur an die stille Wandlung vom Maoismus, mit Han streng genommen in Ermangelung eines chinesischen Arbeiterproletariats bereits selbst „Shanzhai-Marxismus", zum hyperkapitalistischen Politikhybriden der Gegenwart!

[8] Vgl. Kerler, Frieder (2011): Spur, Rekonstruktion, Medium, in: Meyer, Torsten, Tan, Wey-Han, Schwalbe, Christina, Appelt, Ralf (Hg.): Medien & Bildung. Institutionelle Kontexte und kultureller Wandel, Wiesbaden: 283: „Spuren geben ihre Bedeutung nur dem preis, der sie sozusagen als ‚Beziehungsgeschichte' zu lesen vermag, der ihre Relationen, ihre Bedeutungs-Bezüge herzustellen weiß; kurz: ihren Kontext kennt."

[9] Es muss aber heißen: Witz nicht mit Ironie zu verwechseln. Vgl. dazu ausführlich: Ahrens (2011): Experiment und Exploration: 193f. oder den Blog-Artikel „Humor als elaborierte Form".

[10] Vgl. Meyer, Torsten: ProjetSupposéSavoir, in: Pazzini, Karl-Josef, Schuller, Marianne, Wimmer, Michael (Hg.) (2010): Lehren bildet? Vom Rätsel unserer Lehranstalten, Bielefeld. Vgl. dazu auch die aktuelle Ankündigung zur Tagung „Subjekt, Medium, Bildung".