Pornographie als Struktur

Von Karl-Josef Pazzini

Die gegenwärtige Art des Angebots und des Gebrauchs von Pornographie – es gibt natürlich nicht *die* Pornographie – ist Effekt der erfolgreichen Individualisierung in neoregulierenden Gesellschaften (unbewusste freiwillige Selbstkontrolle). – Übrigens: Der Begriff der Sexualität ist eng verbunden mit der Herausbildung eines autonom gedachten Individuums (vgl. Ritter et al. 1971-2007). Das muss hier eine Behauptung bleiben.

Und eben jenes autonom gedachte Individuum ist Ziel und Voraussetzung fast aller Didaktik ausweislich des expliziten Ziels der Individualisierung. Es lässt sich aufweisen, dass die Mainstreampornographie nicht nur ein einzelner medialer Bereich ist, sondern teilhat an einer Struktur, die weit darüber hinausgeht (vgl. Pazzini 2017a, b). Pornographie, wie sie heute über die digital organisierten Medien produziert und konsumiert wird, ist zu verstehen als Folge und in gewisser Weise auch als Erfolg einer Didaktik und einer Kulturgeschichte der Individualisierung. Sie stützt diese, und ist auch Nacherziehung. Die filmischen Perspektiven auf Menschen, die Schnitttechnik, die Kadrierung, die Dramaturgie der meist sehr übersichtlichen Narrative sind auf Leistungsfähigkeit, Effektivität, Zielführung, Zeitnähe des Erfolgs und Evaluation getrimmt. Sie zeigen Menschen, die *fit for fun* sind.

Bilder, Bildfolgen, Filme werden hier so formatiert, dass sie für eine möglichst große Zahl und auf alle erdenkliche Weisen Sehen, Fühlen und Denken so koppeln, dass der Anspruch auf Befriedigung und Antwort imaginär in einem ganzheitlichen Erlebnis mündet. Alles ist zielführend und zeitnah formatiert und klar verbunden, Assoziationen sind am Gängelband gehalten, eine Persiflage auf Comenius' Didaktik, die auch sichergehen wollte, dass die richtigen Verknüpfungen zwischen Bildern, Sprachen, Zahlen nachvollzogen werden konnten.

> *„Die Wörter sollen also nur in Verbindung mit den Sachen gelehrt und gelernt werden, ebenso wie der Wein mit der Flasche, das Schwert mit der Scheide, das Holz mit der Rinde, die Frucht mit ihrem Kern verkauft, gekauft und herumgeschickt werden. Denn was sind die Wörter anderes als Hülsen und Scheiden der Dinge? Wenn man nun eine Sprache lernt, die Muttersprache nicht ausgenommen, so müssen die Dinge, die mit Wörtern bezeichnet werden sollen, gezeigt werden" (Comenius 1657: 131).*

Pornographie als Struktur

Das wäre eine Betrachtungsweise. Eine andere: Diese quantitativ und ökonomisch ungeheuer erfolgreiche Bildproduktion und -konsumtion testet die Leistungsgrenzen der Medien auf alle erdenkliche Art aus und treibt deren Entwicklung vor sich her. Das wäre auch zu sehen als Zwischenschritt zur Entwicklung neuer Formen von dem, was heute Sexualität heißt. Die Lebensweisen der Sexualität treten in Konkurrenz zu den Narrationen der Romantik, der Sexuologie ab dem 19. Jahrhundert und nicht zuletzt einigen moralisierenden Formen der Psychoanalyse. – Sprache (Medien) und Sexualität bedingen sich gegenseitig bei Menschen. Wenn das, was Sexualität genannt wird, bei Tieren ähnlich offen wäre, dann würden diese anfangen zu reden.

Wenn auch die Mainstreampornographie als affirmativ zunächst auffällt, steht sie doch vielleicht in der langen Reihe vergeblicher Versuche der Kontrolle der Triebe, hier derer, die sich seit Mitte des 19. Jahrhunderts unter der Aufschrift *Sexualität* gebündelt haben.
Diese Form der Befreiung aus alten kontrollierbaren Fesseln geht immer mit einer kulturellen Umwandlung einher, weil sich die Medien eben nicht als rein äußerliche Transportmittel denken lassen. Sie schaffen neue soziale Situationen, sie verändern das Verhältnis der Generationen, sie verschieben die Grenzen dessen, was man wissen kann und haben Einfluss nicht nur auf die Ökonomie im klassischen Sinne, sondern auch auf die Libidoökonomie, jener Ökonomie der Verbindung zwischen Menschen, dem Überschreiten von Grenzen zwecks Erfindung und Findung von Neuem, die zugleich die Aggressivität kultivieren, je nachdem, welche Möglichkeiten eine Gesellschaft erfindet, wofür sie Energien, d.h. Menschen und Geld bereitzustellen gewillt und in der Lage ist.

Das heißt, es könnte sich lohnen, direkt oder indirekt sich mit der Pornographie als einem erziehungswissenschaftlichen Forschungsprojekt zu befassen. Das kann man direkt angehen, indem Pornographie zum Gegenstand wird. Das würde sich deshalb lohnen, weil sie die eine Erscheinungsweise der Struktur der gegenwärtigen Gesellschaft ist, die auch ganz andere Manifestationen hat. Deshalb kann man das gleiche Problem auch von anderen Gegenstandsbereichen her untersuchen. Die Pornographie hat lediglich den Vorteil, dass sie die oft geforderte Koppelung von Theorie (Theorie leitet sich wortgeschichtlich von einer gründlichen Betrachtung her) und Praxis, Hand- und Kopfarbeit bietet. Pornographie zielt auf ein zentrales Moment menschlichen Lebens, die Sexualität. – Wie viel sie selber mit Sexualität zu tun hat, steht dahin. Sexualität lässt sich nicht abbilden. – Sie dient der Abstraktion von Sexualität, bedient sie und bildet sie heraus. Individualisierung und Autonomie lassen Wunsch und Forderung nach Selbstkontrolle aufkommen, befreit von den Unwägbarkeiten, Ungewissheiten, Ansteckungen, Abhängigkeiten und Kriterienlosigkeiten der Liebe.

Erforschung würde dann heißen, tatsächlich wieder eine Liebe zur Weisheit zu entwickeln (Philosophie), etwa eine Philosophie des Lehrens und Lernens, die nichts mit den lächerlichen Philosophien von Unternehmen und z.T. auch von Bildungsinstitutionen zu tun hat. Diese zu entwickelnde Philosophie verhielte sich zu den erwähnten wie die Liebe zum *Cumshot*. Wenn man bei der Pornographie als einem auch schon sehr früh von Schülern und immer mehr Schülerinnen genutzten Bildmedium einsetzt, könnte man zunächst zur Postpornographie übergehen, die ganz oft schon dadurch analytische Fähigkeiten in ihrer Bildlichkeit hat, da sie nicht auf die Dynamik unmittelbar überprüfbarer Befriedigung, Spannungsreduktion und Antwort auf Ansprüche festgelegt ist, sondern diese auch parodistisch in einzelne Momente zerlegt und neu kombiniert, auf die Spitze treibt, und mit ästhetischen Erfindungen versucht, an die Grenze der Darstellbarkeit dessen zu kommen, was so leicht hin als Sexualität zusammengefasst wird.[1]

Hier nun einige Vorüberlegungen, die eine solche Forschung begleiten könnten, vornehmlich aus der Perspektive der Psychoanalyse heraus geschrieben:
Pornographie unterlag seit der Aufklärung einem Funktionswandel (vgl. Pazzini 2017a,b). Sie ist nicht mehr primär subversiv noch ist sie schlichtweg Entlarvung der Doppelmoral der oberen Klasse.

Neoregulierende Gesellschaftsstrukturen, die ihre Steuerung liberal nennen, fordern zum Genießen auf, um sich existent zu fühlen: Genuss ohne Reue, auch das wird durch Pornos und Journale wie Fit For Fun propagiert, schuldfrei vor allem. Die Fülle des Konsumangebots produziert jedoch scheinbar einen Mangel am Mangel: Alles ist da oder man könnte es prinzipiell haben.

Man könnte auch andersherum sagen: Verborgen und abgeschöpft wird das, was zu viel an Kräften und Fähigkeiten da ist. Dieses Potential wird kaum als Luxus innovativ genutzt, eher in spannungsabführendem Kurzschluss vernichtet. – Marx hat als erster die politische Dimension von Überproduktionskrisen und deren Bewältigung analysiert (vgl. Marx 1964). – So wird das Individuum zumindest zeitweise davon abgehalten, sich im Status eines Subjekts des Begehrens zu konstituieren, es wird gedrosselt zum Individuum und Ich des Anspruchs.

Begehren

Begehren entwickelt sich ganz wesentlich vom Anderen her, wird durch individuelle Energien und deren Austausch gestützt. Energien entstehen aber auch dazwischen, gehören einem Subjekt an, das wesentlich individuelle Grenzen übersteigt. Die Stütze fürs Begehren liegt in der realen Dimension, wie sie sich etwa triebhaft äußert, und wird imaginär vom Ich mit Bildern und Intentionen bespielt. Das Ich ist ein Effekt, eine Sammlung eingefallener Bilder und Ideale, seine Spitze und sein Aufsichtsorgan ist das Über-Ich, das eine Verbindung zur umgebenden Gesellschaft bildet. Ohne Verbilderung der realen Dimension würde nichts laufen, kein Anschluss zum Anderen gesucht und gefunden werden können. Damit operiert Pornographie und ist so eingerichtet, dass sie den Anderen sehr oft erspart.

Gleitcreme, Lustprämie, Stilllegungsprämie

Durch die alltäglichen Varianten von Pornographie fangen Menschen Bilder ein, die arbeiten und Spannung erzeugen, vorspielen, wie die Spannung beseitigt werden könnte. Bilder werden Gleitcreme. Die Lustprämie der Masturbation angesichts von Pornographie ist eine Art Stilllegungsprämie für den Verzicht auf Übertragung im medizinischen und psychoanalytischen Sinne, gegen die Risiken und Abenteuer der Freiheit des Begehrens. Freud schrieb von einer Lustprämie dafür, Individuum und Ich hin auf die Gattung zu übersteigen.

Autonomisierungsprothese gegen Übertragung

Pornographie wurde in den quantitativ erfolgreichen Formen Autonomisierungsprothese und hat Teil am Widerstandsmoment der Übertragung und gesellschaftlich gesehen an der Angst vor der Unwägbarkeit der Übertragung. Übertragung wird illusionär, in Richtung einer Umwandlung in Projektion, vermieden. – Prothesen haben ihr Gutes. – Die Abwehr des fremden, bedrohlichen, lebendigen Anderen nimmt zu.

Formen kompetenzbasierter Professionalisierung, die Verlagerung auch anderer Tätigkeiten an den individuell zugeordneten Computer (Heimarbeit) – Bankgeschäfte, Einkaufen, Verwaltung der individuellen Existenz, Robotik (in der Pflege) z.B. – umgehen ebenso Übertragungsbeziehungen in Präsenz und ersetzen sie durch spekulative Projektion und imaginäre Einfühlung. Die Folgekosten tauchen in den Budgets derer, die das so einrichten, nicht auf, wohl aber als zusätzliche Kosten der Krankenkassen, als Einnahmen der Pornoindustrie, Beiträgen für Swingerclubs, Ausgaben für Haustiere, Kosten für Gefängnisse, Psychiatrien und Sozialämter.

Hochartifizielles Individuum mit Notwehrnarzissmus

Das hochartifizielle Individuum wird als solches weiter herauspräpariert und befestigt, biopolitisch kontrolliert (siehe Foucaults Ausarbeitungen zur Gouvernementalität, z.B. Foucault 2004). Die selbstreflexive Steuerung zwecks Autonomisierung wird dem Individuum überlassen, die daraus entstehende Isolierung wird durch diverse *social media* aufgehoben und verwandelt. Nur so kann es scheinen, dass Individualisierung ein Erfolgsmodell sei.

So bemerkte Donna Haraway bereits 1991: „Warum sollten unsere Körper an unserer Haut enden oder bestenfalls andere von Haut umschlossene Entitäten umfassen?“ (Haraway 1991: 177).

Existenz, Gebrauch und Genuss einiger Pornographie ist auch ein Erfolg einer Pädagogik der Autonomisierung, Individualisierung und Selbstreflexivität. Sie sind koextensiv.
Aufgrund von gehemmter Übertragungsbereitschaft – man könnte auch Liebesbereitschaft oder -mut sagen – kommt es zu einem Notwehrnarzissmus, einer Überbesetzung des Eigenen, der eigenen Erscheinungsweise, der durchaus in Richtung Psychose gleitenden paranoischen Überempfindlichkeit und Selbstüberschätzung angesichts der unbedingten Forderung nach Leistungsbereitschaft.

Akt

Eine kurze methodische Anmerkung: Meine Ausführungen und mein Arbeiten als Psychoanalytiker haben damit zu tun, Theorie so zu betreiben, dass sie in Berührung mit dem Akt kommen kann oder gekommen ist.
Es gibt eine Praxis von Theorie, auch in der Erziehungswissenschaft, gerade in der sogenannten empirischen, die am Ende mit Zahlen und Statistiken hantiert, also ein verkürztes Verständnis von Erfahrung/Empirie (zur Kritik der verkürzten Empirie vgl. Pazzini 2016) hat, eines, das Übertragung nur als Störung in der Objektivierung kennt, die sich weit von der Unwägbarkeit und den Folgen eines Akts entfernt. In der Berührungslosigkeit bzw. artifiziell distanzierten Berührung (immer öfter auch in der Bäck-

erei mit Handschuhen) des Messens ist sie nicht weit vom masturbatorischen Erfolg der Pornographie entfernt.

Schuld – Loslösung – Analyse

Ein Akt reißt immer ein Gewebe von scheinbar Intaktem an oder auf und ist Bedingung der Möglichkeit neuer Verbindungen. Er bringt in Gang und entdeckt eine bisher ganz unbewusste Verbindung mit dem Anderen. Ein Akt macht erneute Artikulation möglich, ein Sprechen in irgendeiner Sprache, um die Initiation von Bildung durch den entstandenen Riss im Gewohnten zu überbrücken. Oft drängt sich eine solche Zerstörung oder zumindest Störung als moralische Schuld auf. Schuld – auch im Sinne der causa/Ursache – ist damit verbunden. Eine Entscheidung, ob unbewusst oder bewusst, entbindet, Schuld verbindet. Moralische Schuld initiiert ein schlechtes Gewissen und Schuldgefühle. In dieser Form wird die gesellschaftsbildende Schuld zu einer schwer greifbaren, wesentlich imaginären Klebe. Schuldgefühle treten an die Stelle einer Artikulation, die durchaus riskant und wieder störend sein könnte. Pornographie produziert für die Konsumierenden erst einmal keine Schuld, indem sie etwa einem der im Video erkennbaren Akteure etwas schuldig blieben. Sie haben entweder indirekt durch Datenspuren, oder direkt durch Kauf oder Miete bezahlt. Es entsteht höchstens ein schlechtes Gewissen. Das gehört aber denen, die es haben. Die oft isolierenden Wirkungen in Bezug auf Nebenmenschen verstärken oft die Einsamkeit.

Damit bei der Bedürfnisbefriedigung nichts schief geht, halten die Plattformen die verschiedensten Kategorien von sexuellen Vorlieben bereit. Das ist wie mit dem Joghurt im Supermarkt.
Ein Akt ist eine Herausforderung im Sinne des Wortes. Ein Akt lässt oft Sehnsucht nach bedeckenden und verdeckenden Bildern, nach Harmonie, entstehen, die die Unterschiede, nicht zuletzt die der vielen Varianten der Geschlechter, am liebsten ganz verschwinden ließe.[2] Spannungsvolle Differenzen können nicht gelebt werden, sie müssen verschwinden in einer Gesellschaft, die keine Ressourcen zur Vergebung hat, keine Entschuldung kennt, auch nicht für Griechenland, und Aggressivität in hohem Maß exportiert.

Der Erfolg sollte in Kürze auf der Hand liegen. Zumindest bei Männern. Und im Unterricht. – Der Evaluationshype lebt strukturell von der gleichen Struktur wie die Pornographie: Sexualität ist sichtbar gemacht – angeblich, aber vergeblich. Der Erfolg kann in den sichtbar gemachten Zeichen einen Orgasmus Gewissheit erlangen, Erfolg des Lehrens wird mit dem Output der Schüler*innen sichtbar durch Auszählung – dagegen kann Bildung so wenig erzwungen werden wie Liebe.

Schuldmanagement

Pornographie und Selbstbefriedigung in hohem Ausmaß (und nur dann) gehen wahrscheinlich zurück auf die fehlenden Möglichkeiten der Bewältigung der Schuld. Das trifft natürlich nicht zu bei vertraglich abgesichertem Kuschelsex.
In einer nicht so stark individualistisch ausgeprägten Zivilisation könnte man sich vorstellen, und das gab es auch, dass Schuld artikuliert und sozial umgewandelt wird in Anerkenntnis. Anerkenntnis von etwas, das das einzelne Individuum übersteigt, sei es als ein zu bildendes Wir oder etwas unter der Chiffre ‚Gott', garantiert durch die Erzählung, dass es da jemanden gibt, immer wieder, der die dem individuellen Subjekt inhärente Angst des physischen Überlebens verwandeln könnte. – Stattdessen entsteht eine neue Art von Askese auch in der Pädagogik: Alle Handlungen vermeiden, die die Intaktheit des Anderen, die eigene, die der Natur, näherhin der Tiere, dann auch der Pflanzen, beeinträchtigt. Wurst gibt es dann nur noch imaginär – aus Soja. Vegetarismus, Veganismus und Pornographie sind an dieser Stelle durchaus verwandt. Sie speisen sich aus demselben Dilemma, möchten Tragik, schuldlos schuldig zu werden, vermeiden. – Die Tragödie spricht übrigens vom schwierigen Zusammenhang in der entstehenden Athener Demokratie. – In Notwehr gegen eine fehlende Kultivierung der Aggressivität wird dabei dann eine so nie existente Natur zur Rettung – was ja kaum auf Wirbelstürme passt, etwa auf *Irma* oder *Xavier*, oder auf tatsächliche oder metaphorisch so bezeichnete Raubtiere.

Es gibt sogar Versuche der Entschuldung durch Natürlichkeit bis in den Porno hinein. Um die Illusion der Schuldfreiheit aufrecht zu erhalten, wird von Produzent*innen wie Petra Joy behauptet, der Sex sei authentisch, die Gefühle echt, viele seien auch im echten Leben Paare, alle Darsteller seien gesund. Das ähnelt einem Ökosiegel (vgl. Spataro 2017; Dörr 2017).

Theorie – Pornographie

Es gibt auch Formen von Theorie, die strukturelle Ähnlichkeit mit Pornographie haben. Sie kommen nicht zum Akt, der immer vom lebendigen und begehrenden Anderen und mit dem Anderen geschieht und so nicht ganz kalkulierbar ist. Diese Theorie verästelt sich in sich in konditionalen Hypotaxen, ergeht sich in lauter immanenten Bezugnahmen, ist reflexiv auf Theorieentwicklung, sodass es fast kein Außen mehr gibt, und hat ihren Höhepunkt entweder in der Feier des Unmöglichen – depravierte Postmoderne – oder in der Messbarkeit, die keine aktförmige Berührung benötigt. Das theoretisierende individuelle Subjekt wiegt sich in der Illusion autonomer Erkenntnis.

Pornographie

Pornographie ist ein Zeitgewinn gegenüber dem Drängen vom Anderen her und zum Anderen hin – die angenehme Gestaltung von Isolation. Andere werden hinter den Screen verbannt. Sie ist ein probates Mittel, die Risiken der physiologischen und psychischen Übertragung zu meiden, Autonomie zu erhalten. Sie steigt aus einer Rivalität und einem Machtkampf zwischen ihre Geschlechtlichkeit unterschiedlich lebenden Individuen auf Zeit aus, entzieht sich der Wirkung des Anderen, dem Krieg der Sexualisierung, der freilich mit Pornographie angeheizt werden kann, in einer Art Aufrüstungsspirale und deren Bezähmung.

Als Wunsch hat Pornographie auch den Charakter eines Traums. Sie gibt dem Wünschen eine Zeit, dem Wunsch nach unkomplizierter, mit dauernder Bereitschaft und Potenz rechnender Lust zwischen Menschen. Phantasien von der Urszene, von einem Mythos der Passung, bei gleichzeitiger Aufrechterhaltung von Autonomie werden virulent. Aber ohne Artikulation, in welcher Sprache auch immer, bleibt sie ein Genuss in Art des Todestriebes: Stillstellung, Abfuhr.

Pornographie und deren Nutzung zur Selbstbefriedigung ist also eine kreative Erfindung für eine Gesellschaft von Einzelunternehmer*innen ihres Glücks, dem Realen des Triebes auszuweichen, sich Luft zu verschaffen, für manche die Voraussetzung überhaupt, jenseits einer Sexualisierung mit Ruhe einem anderen Menschen zu begegnen, der insofern hetero ist, als er fremd in seinem Begehren ist. Sie ist vielleicht auch Bildungsversagen, weil für das Übersteigen der biologisch-physiologisch beschreibbaren Grenzen des Individuums zu wenige kulturelle Formen, Rituale zur Verfügung stehen, wodurch es gleichzeitig zur Sexualisierung als Abwehr der Übertragung und des Kontaktes kommt und zusätzlich zu einer Unbeholfenheit in dem, was Sexualität genannt wird. Vielleicht ist sie aber auch der Struktur nach eine Konsequenz der Individualisierungsträume von Aufklärung und Pädagogik.
Pornographie ist ein schwaches Mittel gegen die im Konzept des autonomen Individuums, des individuellen Subjekts, eingebaute Fremdenfeindlichkeit, die das Fremde am ehesten als exotisch, als rein, als originär, als natürlich, als edel, wild, wirklich genießen kann.

Die andere Pornographie, von der ich heute nicht geredet habe, wie sie etwa im Umkreis von Laura Mérrit gefördert wird (vgl. Mérrit 2015; Taormina et al. 2014a,b; Preciado 2016), kann zum lustvollen Übersteigen der Definition von Sexualität, der eingekastelten Individualität und zum Anderen hin öffnen.

Übertragung

Während meines Nachdenkens habe ich eine Vorstellung von dem, was Freud, vielleicht auch Bion und Lacan, als Übertragung versucht haben zu begreifen, als Orientierung und Maßstab mitgeführt. Zunächst habe ich Pornographie vornehmlich als Abwehr oder Widerstand gegen die Risiken der Übertragung gesehen.

Man könnte fragen: Erleben wir einen weiteren Umwandlungsprozess dessen, was Freud in Realisierung soziokultureller Verhältnisse als Übertragung begriffen hat? Er hatte ja nicht die Übertragung erfunden, sondern ihre Existenz unter den Bedingungen des individualisierten, unter dem Ideal der Rationalität stehenden Subjekts erkannt und formuliert. Davor hatte Übertragung andere soziale Formen und wurde anders, auch in religiösen Konzepten, gefasst. Niemand kann behaupten, dass die Psychoanalyse Übertragung begriffen habe, genauso wenig wie das die vorangegangenen Versionen leisten konnten.

Vielleicht befinden wir uns in einem rapiden Veränderungsprozess, in dem sich die Bedingungen unseres Zusammenlebens, der Vermittlung, der Medialität in ihren zeitlichen und räumlichen Möglichkeiten schnell wandeln und damit auch die Weisen, wie Bildungen des Unbewussten bemerkbar werden. Nicht, dass das schon eine adäquate Formulierung wäre, aber die aus der Quantentheorie umgewandelten Ansätze von Karen Barad unter dem Titel „Verschränkungen“ arbeiten sich offenbar an ähnlichen Problemstellungen ab (vgl. Barad 2015).

Daran kann auch erziehungswissenschaftlich weiter gearbeitet werden, theoretisch, praktisch und poietisch. Es besteht kein Grund zum Pessimismus, wenn wir Zeugen von radikalen Veränderungen werden. Wie kann einer tatsächlichen Verschränkung bei einer individualistischen Voraussetzung Rechnung getragen werden, was heißt das moralisch und ethisch – gerade dann, wenn viele der Verschränkungen unbewusst existieren? Wie kann das Individuum durch wechselseitige Verantwortung entlastet werden und wie können so Energien frei werden für immer wieder neue und nicht klischierte Formen von Sexualität. – Wenn Pornos, die zur Identifizierung einladen (dadurch knechtende Ideale aufbauen und schon bei ihrer Produktion oft verletzen), die möglichst quasi ‚hygienisch’ den Überschuss menschlicher Produktionsmöglichkeiten abbauen – also mögliche praktische Kritik in Richtung eines Entzugs aus dem ungewissen Sozialen entsorgen – Indikatoren sind für das, was aus der Gesellschaft abstrahiert, abgezogen und entsorgt wird, dann kann auf ein unermessliches Potential geschlossen werden, das nicht ganz ungefährlich ist, weil es immer wieder kultiviert werden muss. Kunst hat Strukturen und Mittel bei Übersetzung zu assistieren.

Dann würde sich auch ängstlich bürokratische Didaktik erübrigen.

Anmerkungen

[1]Siehe z.B. http://www.ulrikefeser.net/projects/arret-la-machine-postpone-postporn-happiness/ || https://vimeo.com/user29791739/videos || https://www.instagram.com/explore/tags/postporno/ || https://vimeo.com/12566813 [03.01.2019]

[2]Siehe hierzu Mose 1: Als die Differenz klar wurde, nach dem Essen vom Baum der Erkenntnis, erkannten Adam und Eva, dass sie nackt waren und bedeckten den Unterschied; sie schämten sich.

Literatur

Barad, Karen (2015): Verschränkungen. Berlin: Merve

Comenius, Johann Amos (1992): Große Didaktik (1657). Stuttgart: Klett-CottaDespentes

Virginie/Martini, Tania (2017): „Ich glaube nicht so sehr an das Individuelle“. taz. 15.15

Dörr, Julian (2017): Authentizität, die Soft Power des Kapitalismus. Online: https://www.sueddeutsche.de/kultur/authentizitaet-authentizitaet-die-soft-power-des-kapitalismus-1.3614770 [4.1.2019]

Elias, Norbert (1939/1969): Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Bern, München: Francke.

Foucault, Michel (2004): Geschichte der Gouvernementalität Bd.I und II. Vorlesungen am Collège de France (1978-1979). Hg. v. Michel Sennelart, übers. von Claudia Brede-Konersmann und Jürgen Schröder. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Haraway, Donna Jeanne (1991): Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature. New York: Routledge.

Lacan, Jacques (1980): Die logische Zeit und die Assertion der antizipierten Gewißheit.

Ein neues Sophisma (1945). Übers. von Klaus Laermann. In: Haas, Norbert; Metzger, Hans-Joachim (Hrsg.): Jacques Lacan Schriften III. Olten: Walter, S. 101-122.

Lacan, Jacques (2010): Das Seminar, Buch X: Die Angst 1962–1963. Übers. von Hans-Dieter Gondek. Wien: Turin + Kant.

Marx, Karl (1964): Das Kapital Bd. 3 (1894). In: SED, Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der (Hrsg.), Band 25. Berlin: Dietz Verlag.

Mérrit, Laura (2015): PorYes! Feministische Pornos und die sex-positive Bewegung. Psychoanalyse im Widerspruch. Heft 54, S. 43-53.

Nancy, Jean-Luc (2004): singulär plural sein. Übers. von Ulrich Müller-Schöll, 1. Auflage. Berlin: diaphanes.

Pazzini, Karl-Josef/Zahn, Manuel (2016): Spielfilme als empirische Quellen zur Erforschung des Lehrens. In: Meseth, Wolfgang/Dinkelaker, Jörg/Neumann, Sascha et al. (Hrsg.): Empirie des Pädagogischen und Empirie der Erziehungswissenschaft. Beobachtungen erziehungswissenschaftlicher Forschung. Bad Heilbrunn: Klinkhardt, S. 147-156.

Pazzini, Karl Josef (2017a): Es gibt: keinen Geschlechtsverkehr, aber Pornographie. RISS 85. Zeitschrift für Psychoanalyse (Freud – Lacan). Heft 1, S. 98-123.

Pazzini, Karl-Josef (2017b): Bildung vor Bildern. Pornographie als Bilddidaktik. In: Meyer, Torsten/Sabisch, Andrea/Wollberg, Ole/ Zahn, Manuel (Hrsg.): Übertrag. Kunst und Pädagogik im Anschluss an Karl-Josef Pazzini. München: kopaed, S. 303 – 322.

Preciado, Paul B. (2016): Testo Junkie. Erweiterte Übersetzung von Beatriz Preciado »Testo Junkie« Paris 2001. Übers. Von Stephan Geene. Berlin: b_books.

Ritter, Joachim/Eisler, Rudolf/Kranz, Margarita (1971-2007): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Basel: Schwabe.

Spataro, Joanne (2017): Diese Art der Pornos ist nicht nur echt, sondern auch gesund. Online: https://www.vice.com/de/article/jpmw9d/diese-neue-art-der-pornos-ist-nicht-nur-echt- sondern-auch-gesund [4.1.2019]

Strenger, Carlo (2017): Abenteuer Freiheit ein Wegweiser für unsichere Zeiten. 2. Auflage, Originalausgabe Aufl.). Berlin: Suhrkamp.

Taormina, Tristan/Shinizu, Celine Parrenas/Penley, Constance et al. (Hrsg.) (2014a): The Feminist Porn Book. Strategien der Lusterzeugung. Bd. 1. München: Louisoder.

Taormina, Tristan/Shinizu, Celine Parrenas/Penley, Constance et al.. (Hrsg.) (2014b): The Feminist Porn Book. Die Kunst Lust zu vermitteln. Bd. 2. München: Louisoder.

Pornographie als Struktur

Von Karl-Josef Pazzini

Die Stimmung des 21. Jahrhunderts ist – um das gleich vorweg zu nehmen – psychotisch. Tendenziell jedenfalls. Das lässt sich an vielerlei Phänomenen beobachten: Im Film, bei Kunst-Ausstellungen, bei Präsidentschafts- und anderen Wahlen, in den Praxen der Psychotherapeuten natürlich, am IS ebenso wie an PEGIDA und AfD und ihren rechtsruckenden Wirkungen auf die sogenannte „gesellschaftliche Mitte“, am Boom von Fundamentalismen im Allgemeinen und an ähnlichen von Kontrollverlust getriebenen Reaktionen auf das Weltweit-Werden der Welt.[1]

Was heißt das? Was bedeutet das? Wie kommt das? Woran sieht man das? Und woher weiß man das? – Um diese Fragen soll es im Folgenden gehen. Was heißt das für die Politik, für das Soziale, die Gesellschaft oder die Formen von Gesellung im Allgemeinen, für die Individuen, für das Zusammenleben der Individuen in der weltweit-werdenden Polis? Für uns, für die anderen? Für die Formen der Unterscheidung zwischen *uns* und *den anderen*? Was bedeutet das für Pädagogik, Erziehung und Bildung? Für die Formen, in/mit denen wir *uns* erzählen, was/ wer *wir* sind, was wir wollen, können, dürfen und sollen? Was bedeutet diese psy-

chotische Stimmung explizit auch für Bildung mit Bezug zur Kunst?

Hier soll es zunächst um die damit zusammenhängenden methodologischen Fragen gehen: Wie kann man so etwas behaupten? Wie kommt man auf die Idee? Welche Wege des Denkens muss man gehen? Von wo aus anfangen? Und im Rahmen dieses Buchs insbesondere: Wiemuss man akademisch denken gelernt haben, um das plausibel zu finden?

Die Folgerungen für Subjekt-Bildung und Pädagogik mit Bezug zur Kunst usw. müssen – das sei vorweg genommen – noch weiterführend bedacht werden. Zwar gibt es bereits ein paar tastende Vorüberlegungen (Meyer 2013, 2015, 2017, Pazzini 2017), die aber hier nicht expliziert werden. Hier werde ich nicht wesentlich über die methodologischen Fragen hinaus kommen. Anzuschließen wäre ein größeres Forschungsvorhaben, das eine Phänomenologie der Stimmung des 21. Jahrhunderts versucht und daraus Folgerungen für die kunstpädagogische Theoriebildung ableitet und entsprechende Konzeptionen für kunstpädagogische Praxis entwickelt. Die hier folgenden Überlegungen können als methodologische Einführung in ein solches Forschungsvorhaben und Formulierung erster abstrakter Arbeitshypothesen verstanden werden.

The Pazzini State of Mind

Vor langer Zeit schon hat mich Karl-Josef Pazzini mit der Idee dieser *psychotischen Stimmung* – wenn auch damals anders formuliert – bekannt gemacht. Ausgelöst durch seine Wahrnehmung der Documenta 11 in Kassel 2001, die Lektüre unterschiedlicher Kritiken und die gleichzeitige Arbeit mit psychotisch reagierenden Analysanden in seiner psychoanalytischen Praxis kam er auf die Vermutung, „dass mit [dieser] Documenta eine Formulierung gefunden wurde, die deutlich macht, dass die bislang im Westen als normal geltende neurotische Struktur mit ihren paranoischen Abhängen sich so verformt hat, dass sie deutlich wahrnehmbarer stabilisiert wird durch die benachbarten Strukturen der Perversion und vor allem der Psychose.“ (Pazzini 2002)

Diese Überlegung bzw. der Nachvollzug dieser Überlegung basiert theoretisch auf zwei wesentlichen Konstituenten dessen, was ich in Anlehnung an eine Formulierung Carson Chans (von der wir gleich noch lesen werden) im Sinne meiner akademischen Biographie den *Pazzini state of mind* nenne, nämlich erstens das Denken der *Strukturalen Epistemologie* und zweitens Jacques Lacans Konzeption des psychischen Apparats als Borromäischer Knoten, der das *Reale*, das *Symbolische* und das *Imaginäre* miteinander verknüpft.

1. Konstituent: Strukturale Epistemologie

Mit dem Gedanken, dass es so etwas wie eine *Episteme* als – wichtig: historisch veränderliche – Grundstruktur des Wissens, Erkennens und Weltwahrnehmens gibt, hat Karl-Josef Pazzini mich während meines Studiums Anfang der 1990er-Jahre bekannt gemacht in seiner auf der gleichnamigen Habilitationsschrift (Pazzini 1992) basierenden Vorlesung über „Bilder und Bildung“. In Anlehnung u. a. an Ernst Cassirer (1921) und Erwin Panofsky (1927) thematisiert er die Zentralperspektive als *Symbolische Form* (der Moderne) und arbeitet – wunderbar illustriert an vielen überraschend treffenden Beispielen wie der Erfindung der Zentralperspektive durch den Florentiner Architekten Filippo Brunelleschi oder der Rationalisierung des Blicks bei Albrecht Dürer – wesentliche Aspekte des Verständnisses von *Bild* und *Bildlichkeit* in der Moderne heraus. Und er arbeitet damit auch die nicht nur etymologischen Zusammenhänge mit dem modernen Verständnis von *Bildung* heraus. Das macht er u. a. eindrücklich deutlich am Beispiel der (für die Einnahme der zentralen Perspektive notwendigen) Geradhalter-Apparaturen des „schwarzen“ Pädagogen Daniel Gottlob Moritz Schreber, dessen Sohn Daniel Paul Schreber mit der autobiographischen Beschreibung seiner schweren psychischen Erkrankung *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* (1903) zur theoretischen Fundierung der Psychoanalyse Sigmund Freuds beitrug.

Struktur personaler Identität

Die Zentralperspektive macht, wie im Untertitel des Buchs formuliert, das „Bild zum Abbild“. Vor der Moderne, also bevor das Bild zum Abbild wurde, stehen Bildlichkeit und Bildung in engem Zusammenhang mit der *Einbildung* Gottes (*Imago Dei,* etwa

bei dem von Pazzini ausführlich untersuchten spätmittelalterlichen Theologen Meister Eckhart). Am Ende der Moderne schwanken die Fundamente, die „Geradhalter" funktionieren nicht mehr, die Zentralperspektive wird zum Problem (u. a. in der Malerei) und Pazzini spricht, treffend veranschaulicht mit verschiedenen Beispielen aus dem Surrealismus, vom „Wiederauftauchen der Bilder". Was Panofsky als *Symbolische Form* beschreibt, ist für Pazzini auch (epochenspezifische) „Struktur personaler Identität" (Pazzini 1992: 27). Und so lese ich, wenn er schließlich mit Jackson Pollocks „Action Painting" im offensichtlichen Gegensatz zu den „Geradhaltern" der Zentralperspektive in das veränderte Verständnis von *Bild* und *Bildlichkeit* nach der Moderne einführt, „Bilder und Bildung" hier eben auch als Einführung in die veränderte „Struktur personaler Identität" und das damit zusammenhängende veränderte Verständnis von *Bildung* in der Postmoderne.

Postmoderne

Auch die Idee der Postmoderne selbst, wie sie Jean-François Lyotard 1979 explizit formulierte, basiert auf solchem epistemologischen Denken. Lyotards These ist, dass das „Wissen in den informatisierten Gesellschaften" sein „Statut wechselt" in derselben Zeit, „in der die Gesellschaften in das sogenannte postindustrielle und die Kulturen in das sogenannte post-moderne Zeitalter eintreten". In dieser „allgemeinen Transformation" bleibt auch die „Natur des Wissens nicht unbehelligt" (Lyotard 1999: 19ff.). Wenn auch hier explizit auf das wissenschaftliche Wissen bezogen, geht Lyotard offenbar davon aus, dass es so etwas wie ein – von Michel Foucault im weiteren Sinn formuliertes – Set von „fundamentalen Codes einer Kultur, die ihre Sprache, ihre Wahrnehmungsschemata, ihren Austausch, ihre Techniken, ihre Werte, die Hierarchien ihrer Praktiken beherrschen" (Foucault 1974: 22), tatsächlich und empirisch nachweisbar gibt. Bei Foucault fixieren diese fundamentalen Codes „gleich zu Anfang" – also als Rahmenbedingung für die Entwicklung einer „Struktur personaler Identität" im Sinne Pazzinis – „für jeden Menschen die empirischen Ordnungen, mit denen er zu tun haben und in denen er sich wiederfinden wird." (ebd.)

Mediologie

Anders als Foucault hatte Lyotard die Idee bereits explizit mitgedacht, dass für diese „fundamentalen Codes" die jeweilig dominierenden Medientechnologien prägend sein könnten, die zu dieser Zeit noch in sehr kleinen Kinderschuhen steckende Computertechnologie also prägend sein würde für das, was er damals mit jenem Text als „Postmoderne" etablierte. (Das ging im weiteren Verlauf der Karriere des Begriffs jedoch etwas verloren.) Genau diese Idee aber ist Grundannahme der *Mediologie* nach Régis Debray: Die symbolischen Aktivitäten einer Gesellschaft – zum Beispiel ihre Religion, ihre Ideologien, ihre Kunst, wie auch ihr Selbst-Verständnis – lassen sich nicht unabhängig von den Technologien erklären, die diese Gesellschaft benutzt, um ihre symbolischen Spuren zu erfassen, zu archivieren und zirkulieren zu lassen (vgl. Debray 2004: 67).

Auch der im Anschluss an Niklas Luhmann systemtheoretisch denkende Dirk Baecker macht im Einklang mit dieser epistemologischen Tradition in seinen „Studien zur nächsten Gesellschaft" soziologische Entwicklungen an Aufkommen und Gebrauch bestimmter Medientechnologien fest: Die Einführung der Sprache konstituierte die Stammesgesellschaft, die Einführung der Schrift die antike Hochkultur, die Einführung des Buchdrucks die moderne Gesellschaft und die Einführung des Computers wird die „nächste Gesellschaft" konstituieren (vgl. Baecker 2007: 7).

Ähnlich fasst Régis Debray das epochenspezifische Zusammenspiel von technischem Medium, symbolischer Form und kollektiver Organisation mit dem Begriff der „Mediosphäre". Er hat drei große, durch solche medientechnologischen Prägungen unterscheidbare Epochen identifiziert, die er ähnlich Dirk Baecker als kulturelle Makromilieus versteht: Mit „Logosphäre" bezeichnet er zusammengefasst das, was die durch mündliche Tradierung und handschriftliche Aufzeichnungen geprägte Mediosphäre ausmacht. Sie dauerte bis zur Renaissance, wo neben der Zentralperspektive als kulturprägender Darstellungstechnologie auch der Buchdruck als nicht minder prägende Kommunikations- und Informationstechnologie erfunden und für die Kultur der Moderne wirksam wurde. „Vom 15. Jahrhundert bis gestern" prägten diese Medientechnologien, was Debray „Graphosphäre" und Baecker „moderne Gesellschaft" nennt. Die aktuelle Mediosphäre bezeichnete Debray zunächst (Mitte 1990er-Jahre) bezogenauf das Fernsehen als geschäftsführende Medientechnologie als „Videosphäre". Nach jüngeren Veröffentlichungen geht diese allerdings bereits wieder über in „eine Art Hypersphäre" (Debray 2002: 6), die sich gut mit Baeckers „nächster Gesellschaft" trifft.

Sinnüberschuss

Als Erklärung für die aus den medienkulturellen Neuerungen je folgenden gesellschaftlichen Wandlungsprozesse bietet Baecker die Hypothese an, dass es einer Gesellschaft nur dann gelingt, sich zu reproduzieren, wenn sie Antwort findet auf das Problem des Überschusses an Sinn, das mit der Einführung jedes neuen Kommunikationsmediums einhergeht. So hatte es die Antike durch die Verbreitung der Schrift mit einem Überschuss an Symbolen zu tun, die Moderne hatte durch die Buchdrucktechnologie und die damit verbundene massenhafte Verbreitung von Büchern mit einem Überschuss an Kritik zu tun und die nächste Gesellschaft wird sich durch einen Überschuss an Kontrolle auszeichnen, der mit der Einführung des Computers verbunden ist (vgl. Baecker 2007: 147ff.).

Baeckers und Debrays Ansätzen gemein ist die Vermutung eines sehr grundsätzlichen Wandels der Betriebsbedingungen für Gesellschaft in der „Hypersphäre“ bzw. „nächsten Gesellschaft“, der mit der Einführung der digital-vernetzten Informations- und Kommunikationstechnologie einhergehenden, grundsätzlich veränderten Medienkultur zusammenhängt und ebenso dramatische Folgen haben wird wie zuvor nur die Einführung der Sprache, der Schrift und des Buchdrucks. Die „nächste Gesellschaft“ – so die Vermutung – bringt eine nächste Wirtschaft hervor, eine nächste Politik, eine nächste Wissenschaft, eine nächste Universität, eine nächste Kunst und eine nächste Schule usw.

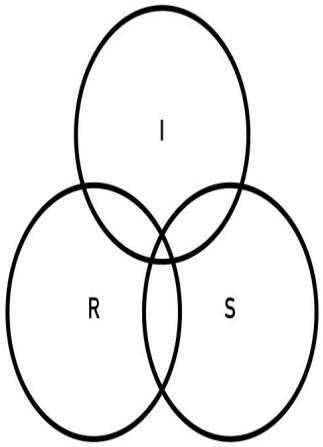
Next Art Education

Next Art Education habe ich den Versuch genannt, an diese Vermutung mit der Frage nach adäquaten Reaktionen im Feld der Verkoppelung von Kunst und Pädagogik anzuschließen. Ich bin dem seit einiger Zeit mit verschiedenen Buch- und anderen Projekten auf der Spur (vgl. insbesondere Meyer 2013, Hedinger/Meyer 2013, Meyer/Kolb 2015). Gegenwärtiger Stand ist die explorative Orientierung kunstpädagogischer Fragen und Konzepte an der Kunstproduktion jener Generation von Künstler*innen, die man als „Ureinwohner“ der „nächsten Gesellschaft“ bezeichnen könnte, also Menschen, für die – um Foucault zu paraphrasieren – die fundamentalen Codes der neuen Medienkulturen „gleich zu Anfang […] die empirischen Ordnungen“ (und also Rahmenbedingungen für die Entwicklung einer „Struktur personaler Identität“ im Sinne Pazzinis) bilden, „mit denen [sie] zu tun haben und in denen [sie] sich wiederfinden“ (Foucault 1974: 22).

Wesentliche These dieses Versuchs der Bestimmung einer *Post Internet Art Education*[2] ist*:* Die *Digital Natives*[3] sind in den Kunsthochschulen und Akademien angekommen. Und zurzeit sind sie dabei – vor kurzem noch unter dem Label *Post-Internet Art* in den Feuilletons verhandelt – die Gewohnheiten des Kunstsystems durcheinanderzubringen. Sie verbindet kein erkennbarer Stil, wohl aber eine gemeinsame Haltung, die in Anlehnung an Lyotards „Postmodern Condition“ (1979) nun als *Post-Digital Condition*[4] gefasst werden kann: Sie leben mit großer Selbstverständlichkeit eine auf den durch digitale Medien induzierten sozialen, politischen, technologischen und wirtschaftlichen Veränderungen fußende Normalität, ohne die Gründe dieser Bedingungen als solche noch zu thematisieren, sind also quasi über das „Neue“ und „Besondere“ des Digitalen hinaus. Der Kurator Carson Chan bringt das prägnant auf den Punkt: „All diese Ideen, die vor noch gar nicht langer Zeit neu und radikal waren, sind für diese Künstler schon längst zu einer Art zweiter Natur geworden. Die Kunst, die dabei produziert wird, ist nicht notwendigerweise ‚für‘ das Internet oder online gemacht, aber automatisch mit einer Art Internet State of Mind.“ (Chan nach Heuser 2011)

2. Konstituent: Schema RSI

Jacques Lacan konzipiert in seinem „Schema RSI“ den psychischen Apparat als Borromäischen Knoten von drei „Registern“ oder „Ordnungen“, die er für die Psychoanalyse modelliert hat: Das Symbolische (S), das Imaginäre (I) und das Reale (R). In einem Borromäischen Knoten sind drei Ringe, die diese drei Register repräsentieren, so angeordnet, dass jeweils ein Ring die beiden anderen miteinander verbindet. Wenn einer der Ringe herausgelöst wird, fallen auch die beiden anderen auseinander. Lacan macht damit deutlich, dass der psychische Apparat als Gesamtarrangement aller drei Register zu verstehen ist und nicht auf lediglich eines oder zwei der Register reduziert werden kann.



Mit dieser Konzeption des psychischen Apparats hat mich Karl-Josef Pazzini Anfang der 1990er-Jahre im Studium bekannt gemacht. Beginnend mit seinem Seminar über Lacans „Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion“ hat sich mein Verständnis des Zusammenhangs von Bild und Bildung entlang dieses Denkmodells entwickelt. Das hat lange gedauert. Ich habe Jahre, wenn nicht Jahrzehnte des Studiums damit verbracht. Und es dauert immer noch an. Die volle Bedeutung oder besser: die volle Potenz des Konzepts kann hier nur stark verkürzt dargestellt werden. Weil dieses Konzept aber wesentlich ist für die Behauptung, die hier im Mittelpunkt steht, will ich es dennoch versuchen. Dabei geht es mir nicht darum, Lacan theoretisch möglichst exakt nahezukommen. Vielmehr nutze ich den Borromäischen Knoten als heuristisches Instrument und erkenntnistheoretisches Modell und denke also vermutlich nicht immer streng nach Lacan (und evtl. Pazzini), sondern gelegentlich assoziierend neben Lacan (und evtl. Pazzini) her.

Freud

Lacan denkt abstrakt. Und struktural. Und er denkt von Freud aus. Er betreibt eine „Re-Lektüre“ Freuds vor dem Hintergrund des Strukturalismus. Auch wenn Lacan sich explizit abgrenzt, schadet es nicht, beim Nachvollzug das Freud’sche Instanzen-Modell des psychischen Apparates (als etwas, von dem es sich abzugrenzen gilt) mitzudenken:

Voila, meine Drei sind nicht die seinen. Meine Drei sind das Reale, das Symbolische und das Imaginäre. Ich bin dahin gekommen, sie in einer Topologie zu situieren, derjenigen des Knotens, genannt Borromäischer. (Lacan nach Braun 2008: 18)

Erste Annäherung: Das Reale hat Lacan wohl aus dem Freud’schen *Es* entwickelt. Es ist das (z. B. biologisch) Zugrundeliegende. Das Symbolische bildet, abstrakt gedacht, die *Funktion des Vaters* (Lacan 1996c: 110ff.), das Über-Ich. Und das *Ich* entsteht – wie Lacan im „Spiegelstadium“ zeigt – im Imaginären. Mit dem Imaginären assoziiert Lacan aber neben dem Ich, der individuellen Identität, dem Selbst, auch das (visuell, aber auch akustisch, olfaktorisch, taktil usw.) *Bildliche*, den *Inhalt*, die (je individuell gebildete) Bedeutung. Mit dem Symbolischen verbindet er das Gesetz, die Institution und vor allem die Sprache als grundlegende, allgemein verbindliche und allgemein verbindende Struktur. Ebenso grundlegend und allgemein und überindividuell verbindlich, aber doch ganz anders (als das Symbolische) kommt das Reale ins Spiel.

Das Reale

Beginnen wir mit dem Schwierigsten und scheinbar Einfachsten, dem Realen. Das Reale ist. Aber es ist nicht die Realität. Das Reale ist die Grundlage. Das materielle, biologische Substrat zum Beispiel (aber ohne die Symbolisierungen der Biologie). Im Feld des Sehens: die Augen, die Sehnerven, der visuelle Cortex. Die physische Basis des eigenen Körpers. Der Körper als Ding,

als biologische Maschine, aber eben nicht als etwas Äußerliches, Anderes, das mit mir nichts zu tun hätte, sondern als etwas im allerintimsten Sinn *innerliches Anderes*. Eine Ahnung kann man bekommen, wenn man versucht, Abbildung 1 auszuhalten.

Das ist keine optische Illusion. Die Frau auf dem Bild hat tatsächlich vier Augen und zwei Münder (und eine ziemlich lange Nase). Aber das kann mein Gehirn nicht akzeptieren. Es versucht, die Diskrepanz zwischen Auge, Sehnerven, Sehrinde und den höheren kognitiven Funktionen, zwischen Wahrnehmung und Vorstellung in Einklang zu bringen und schaltet um in einen anderen Modus: Solch ein Doppelbild geschieht, wenn die Wahrnehmung gestört ist, wenn zum Beispiel Alkohol im biochemischen Spiel ist. Das erfordert ein höheres Maß an (bewusster) Konzentration für das ansonsten automatische Zusammenspiel der Muskeln und Rezeptoren, die die Stellung der Augen zueinander und die optischen Eigenschaften der Linsen steuern. Neuer Versuch, diese Mechanismen mitgedacht, … – aber es hilft nichts, es bleibt eine merkwürdige Art von Schwindel. Da ist etwas, das sich widersetzt, das nicht in den Griff zu bekommen, nicht zu beherrschen ist. Anders als der Hunger oder der Durst oder die sexuellen Triebe, die ich aufschieben, sublimieren oder anderweitig temporär kontrollieren kann, schimmert hier etwas durch, das sich widersetzt. Ein weiterer Blick auf das nun doch eigentlich schon bekannte Bild zeigt es: Wieder diese Irritation, dieses Taumeln-Zweifeln, dieses Unheimliche, Unerklärliche, dem ich mit dem Sinn nicht nahe komme. Da schimmert etwas durch, das nicht zu haben ist und nicht zu klären ist. Das Reale ist nicht zu haben. Das Reale hat Dich. Ganz und gar.

Das Ästhetische hat sehr basal mit dem Realen zu tun, mit der Physiologie der Wahrnehmung, mit den biologischen, biochemischen und physikalischen Systemen, mit dem, was naturwissenschaftlich fass-, wenn auch nicht *verstehbar* ist. (Das dargestellte Phänomen wird sich vermutlich gestaltpsychologisch erklären lassen mit Mechanismen der Mustererkennung auf biochemischer Hardware-Ebene. Aber das hilft nicht, wenn es um die eigene Wahrnehmung, das eigene In-der-Welt-(orientiert-)-Sein geht.) Und es hat damit zu tun, dass dieses Nicht-Verstehen-Können Teil der psychischen Realität ist. Es geht um das, was für das sich selbst bewusste Individuum (gemeinhin „Subjekt“ genannt) nicht greifbar ist, um das, was sich der Kontrolle entzieht. Das Reale ist das Unverfügbare. Das für das Subjekt nicht Verfügbare oder – und wichtiger noch – es ist der Anteil des Unverfügbaren im/am (oder in der ganzunmittelbaren Nähe des) Subjekt.

Das Reale ist ohne Riss. Es ist das Kontinuum. Einfach da. Einfach so. Ohne Grund. Bodenlos. Es ist das Zugrundeliegende, deshalb Grundlose, ohne Sinn (den Sinn macht erst das Symbolische, (an-)gewendet durch das Imaginäre), *hypokeimenon, substantia, subiectum, res extensa* oder wie immer es Philosophie und Theologie genannt haben.

Das Imaginäre

Das Imaginäre hat – das liegt nahe – zu tun mit der Einbildungskraft. Hier zeigt sich, wie Bild und Bildung zusammenhängen. Lacan macht das deutlich in seinem Text über das „Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion“. Er beschreibt dort ein Phänomen, das sich bei Kleinkindern im Alter von sechs bis 18 Monaten beobachten lässt. Im Spiegel erkennt das Kind sein eigenes Bild als solches und zeigt dies durch die „illuminative Mimik“ eines „Aha-Erlebnisses“ an: „… vor dem Spiegel ein Säugling, der noch nicht gehen, ja nicht einmal aufrecht stehen kann, der aber, von einem Menschen oder einem Apparat […] umfangen, in einer Art jubilatorischer Geschäftigkeit aus den Fesseln eben dieser Stütze aussteigen, sich in eine mehr oder weniger labile Position bringen und einen momentanen Aspekt des Bildes noch einmal erhaschen will, um ihn zu fixieren.“ (Lacan 1996b: 63)

Das Kleinkind nimmt *sich* erstmals als Ganzes, als Einheit wahr, als Ich, als Subjekt … – so könnte man versuchen zu beschreiben und stößt doch sofort auf Grenzen. Das *Sich* ist nicht das *Ich*. Und das *Ich* ist nicht das *Subjekt*. Noch nicht. Und vielleicht sowieso und ganzgrundsätzlich nicht. Und genau darum geht es im „Spiegelstadium“. Das Kleinkind nimmt *sich* erstmals als Ganzes, als Einheit wahr und *imaginiert* – so könnte man möglicherweise zutreffender sagen – *sich* als *Ich*. Das Ich *erblickt* sich selbst (zu denken wie: *erschafft* sich selbst). Es sieht ein *Bild* von *sich* und infolge dessen *bildet* (es) *sich* (zu denken wie, wenn *sich* Nebel *bildet*). Lacan schlägt vor, dieses Phänomen als eine „Identifikation“ zu verstehen, „als eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung“ – oder, um es bei einem anderen Namen zu nennen: durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste *Bildung.* Das Bild – auch und vielleicht insbesondere das Spiegelbild – ist der manifestierte Blick der anderen. Das Kleinkind imaginiert im Spiegel-Bild den Blick der anderen auf *sich selbst* als ein Ich. Es imaginiert den Blick von *außen* auf sein bislang nur als solches erlebtes *Innen*. Lacan schreibt: „auf dem Felde des Sehens ist der Blick draußen, ich werde erblickt, das heißt ich bin Bild/tableau.“ (Lacan 1996d: 113)

Darum geht es zum Beispiel in Diego Velazquez' „Las Meninas" (Wer ist das Subjekt, wer Objekt der Malerei? Wer blickt? Wer wird erblickt? Der König? Der Maler?)[5] und, aber anders, bei den Umkreisungen des Unheimlichen im Blick von Puppen, anthropomorphen Robotern und künstlichen Intelligenzen von der „Olimpia" in E.T.A. Hoffmanns „Sandmann" über das „Creepygirl" von cubo.cc bis Spike Jonzes Film „Her" (Wer/was erblickt mich? Sieht mich an/sieht mir zu? (Was) Denkt sie[6]/es? Über mich? Hat sie/es Macht über mich? Führt sie/es etwas im Schilde? Kann ich die z. B. aus dem Spiegelstadium gewohnten Identifikationen mit dem Anderen anwenden oder muss ich versuchen, sie/es als das absolut Andere, als das Fremde, als Alien denken?) (Am Beispiel „Her" wird deutlich, dass *Bild* hier in einem umfassenden, nicht auf das Visuelle beschränkten Sinn des Imaginären gedacht ist).

Im Fall des Spiegelstadiums ist das erblickende und zugleich erblickte Menschenkind hier jedoch selbst die höhere, möglicherweise unheimliche Instanz, die allerdings noch gar nichts (im Sinne eines intentional handelnden Subjekts) im Schilde führen kann, weil der Weg dorthin zunächst noch durch das Feld des Symbolischen führen und noch ungefähr ein weiteres langes Lebensjahr dauern wird. Und doch ist dieser Weg vermutlich genau hier grundgelegt: „Die jubilatorische Aufnahme seines Spiegelbildes durch ein Wesen, das noch eingetaucht ist in motorische Ohnmacht und Abhängigkeit von Pflege, wie es der Säugling in diesem infans-Stadium ist, wird von nun an […] in einer exemplarischen Situation die symbolische Matrix darstellen, an der das Ich (je) in einer ursprünglichen Form sich niederschlägt, bevor es sich objektiviert in der Dialektik der Identifikation mit dem andern und bevor ihm die Sprache im Allgemeinen die Funktion eines Subjektes wiedergibt." (Lacan 1996b: 64)

Das Symbolische

Lacan betreibt, wie gesagt, eine Re-Lektüre Freuds vor dem Hintergrund des Strukturalismus. Um das Symbolische in diesem Sinn verstehen zu können, müssen wir also Freuds Über-Ich und Lacans „Funktion des Vaters" mit der Sprache als Struktur, als „Symbolische Ordnung" zusammendenken. Und wir sollten dabei, auch wenn in Lacans ursprünglicher Konzeption explizit die Verbalsprache (wissenschaftshistorisch bedingt) eine sehr wesentliche Rolle spielt, *Sprache* in diesem Argumentationskontext eher weit, im Sinne eines Systems gemeinsamer Symbole verstehen, das überindividuell verbindlich ist und das es – ganz allgemein – dem Individuum erlaubt, seinen Erfahrungen und Imaginationen Formen und Bedeutungen zu geben, über die es mit anderen Individuen in Interaktion treten kann. Zu diesem System gemeinsamer Symbole zählen neben der Verbalsprache auch Bilder, Rituale, Institutionen usw.

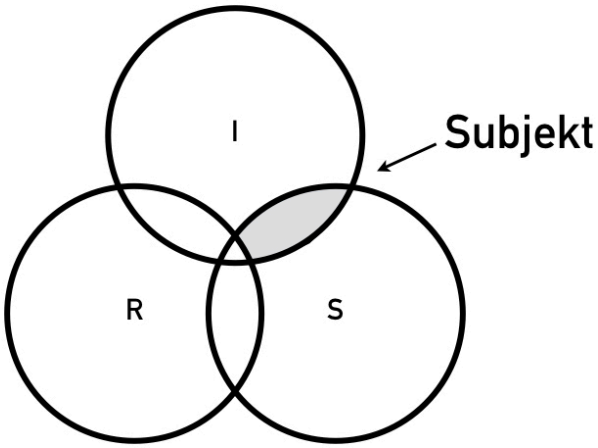
Dennoch zunächst explizit zur Verbalsprache und zurück zum Spiegelstadium als initialem Identifikationsprozess des *je*: Das *Infans*, das Un-Sprechende, das der Sprache noch unfähige Kind im Spiegelstadium, hört die Sprache der anderen, die ihm zunächst unverständlich ist, weil die Worte (Bezeichnendes, Signifikanten) noch nicht an die Dinge (bzw. deren psychische Repräsentationen; Bezeichnetes, Signifikate) gebunden sind. Ihm begegnet der Nicht-Sinn der Signifikanten. Aber es scheint, dass die Signifikanten für die anderen, für die Sprechenden, die *Subjekte der Sprache*, Sinn machen. Deren Position gilt es, herauszufinden und einzunehmen. Das Un-Sprechende muss die Gesetze der Signifikanten, die für die anderen Gültigkeit haben, anerkennen und sich ihnen unterwerfen. Dann kann es das Symbolische ein Stück weit kontrollieren (und damit das Reale ertragen). Dann verwandeln sich die Signifikanten in sinnvolle Worte und der anfängliche Nicht-Sinn in Sinn (vgl. Widmer 1997: 54). Anders ausgedrückt: Das Imaginäre setzt das Reale mit dem Symbolischen ins Verhältnis. Es ist der Ort, an dem sich das Reale symbolisch vermitteln kann; der Ort, an dem die Welt sich im Medium der Sprache imaginär *realisiert*. In der Sprache wird das Reale *greifbar* in den *Begriffen*: Die Signifikanten zergliedern das Kontinuum des bloßen Seins und strukturieren das Reale. Der kontinuierliche Strom des Realen wird in der Sprache diskret, wird zu einer Kette von Signifikanten, wird – wie Lacan formuliert – zur *signifikanten Kette*.

Das, was die signifikante Kette strukturiert, was einen Satz als Aussage formiert, das, was Signifikanz, Bedeutung erzeugt, das, was Sinn macht, ist das Subjekt. Insofern bildet das Subjekt – wie Lacan formuliert – eine „Diskontinuität im Realen" (Lacan 1996a: 175). *Subjekt* muss bei Lacan immer in diesem doppelten Sinn gelesen werden: Es meint sowohl die grammatikalische Funktion des Subjekts, als auch das – ebenso struktural als *Funktion* zu denkende – intentional handlungsfähige Ich-Bewusstsein.

Dieses Ich-Bewusstsein ist im Spiegelstadium exemplarisch grundgelegt. Lacan unterscheidet dabei, wie es in der französischen Sprache und vermutlich folglich auch im französischen Denken üblich ist, zwischen *je* und *moi*. Im Spiegel treffen sich hier erst-

mals *je* und *moi*. Aber das, was sich da im Spiegel erblickt, das *je,* das sein *moi* im Spiegel erblickt, ist zunächst noch kein *je* im Sinn des grammatikalischen Subjekts und intentional handelnden Akteurs (z. B. als Subjekt des Sprechens). Es ist so etwas wie eine erste Idee (*je–idéal*) davon.

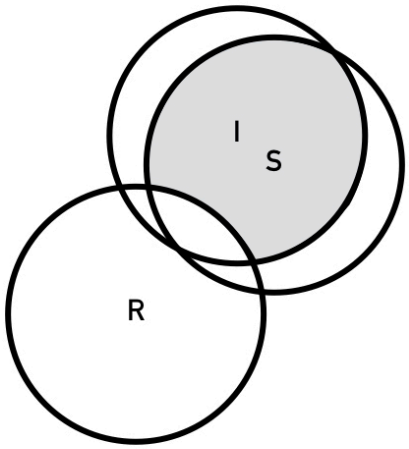
Sehr viel später erst, perspektivisch (und streng genommen eigentlich nie) wird es einmal Subjekt, *Souverän* der Sprache gewesen sein. Bis dahin ist es *Subjekt der Sprache* im Modus des genitivus subiectivus: das der Sprache Unterworfene, das, was die Sprache spricht, aber zugleich – wie Lacan formuliert – von der Sprache *gesprochen wird*.



Die Fläche, die sich im *Schema RSI* als Schnittmenge des Imaginären mit dem Symbolischen ergibt, kann man, wie hier markiert, als Ort des *Subjekts* verstehen. Hier ist das Subjekt Souverän der Sprache, hier *agiert* es im Symbolischen. Systemtheoretisch könnte man sagen, *Subjekt* ist der Name für das, was entsteht, wenn das individuelle Imaginäre mit dem System der Sprache oder des Symbolischen strukturell verkoppelt wird.

Psychopathologie und existenzielle Struktur

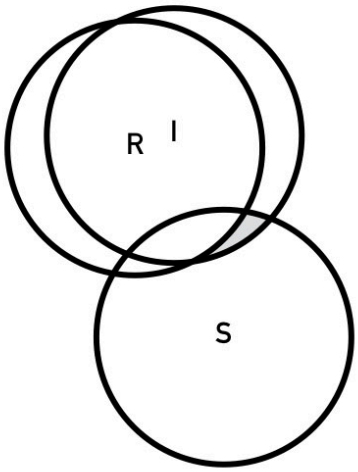
Das *Schema RSI* dient Lacan dazu, die drei grundsätzlich zu unterscheidenden klinischen Strukturen darzustellen, auf die sich psychogene Störungen aus psychoanalytischer Perspektive reduzieren lassen: Neurose, Perversion, Psychose. So kann die Neurose dargestellt werden durch eine Verschiebung des Borromäischen Knotens in der Weise, dass sich das Imaginäre und das Symbolische tendenziell überlagern, die Perversion durch die Überlagerung von Imaginärem und Realem und die Psychose schließlich durch die Überlagerung von Symbolischem und Realem.



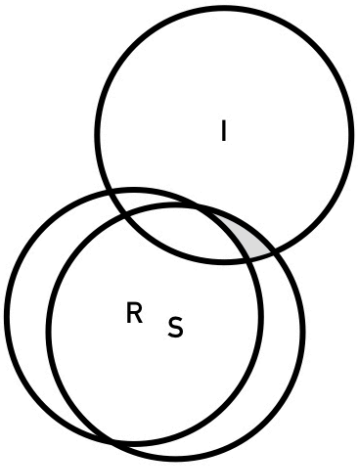
Neurose: Wenn das Symbolische in seiner Andersheit gegenüber dem Imaginären nicht unterschieden und als Anderes anerkannt wird, wenn das Symbolische dem Imaginären unterworfen wird, wird der Glaube an die Schrift allmächtig.

Es darf für den Neurotiker nichts geben, was keinen Sinn hat. Alles muss an seinem Platz sein. Aber das Begehren passt nicht in diese wohlgeordnete Welt. Das Begehren wird verdrängt und erscheint dann als rätselhafter Ausdruck des Unbewussten, das der Neurotiker nicht in sein Bewusstsein integrieren kann (vgl. Widmer 1997: 161f.).

Der Neurotiker steht am Platz des symbolischen Vaters (und bildet ein vergleichsweise großes, so genanntes „Ich-starkes“ Subjekt). Er identifiziert sich mit ihm – imaginär. Aber er ist ein Hochstapler. Er wird nie wirklich Souverän der Sprache (des Symbolischen) sein. Und das weiß er. Und daran leidet er.



Perversion: Das Unbestimmbare des Realen wird nicht akzeptiert. Es wird verleugnet. Das Unheimliche des Realen wird mit Imaginärem zugedeckt, überlagert. Es gibt keinen Tod („ewiges Leben“, Reinkarnation), es gibt für den Perversen nichts, was sich der Begrifflichkeit entziehen könnte. Das Reale wird greifbar gemacht mithilfe von Fetischen, Reliquien, Heiligenscheinen, Sexualpraktiken usw. (vgl. Widmer 1997: 161f.).



Psychose: Die klinische Struktur der Psychose ist dadurch geprägt, dass das Symbolische an die Stelle des Realen rutscht.[7] Der Psychotiker hat – wie Lacan sagt – den *Namen-des-Vaters* verworfen. Die Instanz, die dafür sorgt, dass sich das Symbolische vom Realen differenziert und dabei das Feld der Imagination eröffnet, gibt es für ihn nicht. Das Symbolische wird zum Unverfügbaren. Damit hat das, was wir gewohnt sind, als *Subjekt* zu bezeichnen, weil es, wenn auch hochstapelnd, zumindest auf dem ständigen Weg ist, Souverän der Sprache zu werden, keinerlei Chance mehr, in irgendeiner Weise das Symbolische zu kontrollieren. Nicht einmal perspektivisch, nicht einmal als Werdendes. Es ist dem Symbolischen an Stelle des Realen ausgeliefert. Alles Symbolische ist – in der Wahrnehmung des Psychotikers – real.

Pazzinis Stimmung

Als letzten Schritt des methodologischen Settings zur Erforschung der *Stimmung des 21. Jahrhunderts* verbinde ich nun das Denken der strukturalen Epistemologie mit Lacans Modell des psychischen Apparates und komme zu der Behauptung, dass das, was ich zuvor als historisch veränderliche Episteme, kulturelles Makromilieu, Mediosphäre, symbolische Ordnung usw. bei Lyotard, Foucault, Debray, Baecker und nicht zuletzt Pazzini rekonstruiert habe, sich u. a. charakterisieren lässt durch bestimmte Konstellationen der Lacan'schen „Register" analog zu den eben dargestellten klinischen Strukturen der Neurose, Perversion und Psychose.
Gestützt wird diese Annahme auch durch Sigmund Freud, der in seiner Schrift über *Die Zukunft einer Illusion* (Freud 1927) die „kollektive Zwangsneurose" als pathologische Auffälligkeit der Moderne gekennzeichnet hatte, durch Gilles Deleuze und Félix Guattari, die in „Anti-Ödipus" (Deleuze/Guattari 1977) mit der „Schizo-Analyse" den Schizophrenen an die Stelle des Neurotikers als Idealtypus der psychopathologischen Verfassung setzen, und nicht zuletzt durch Régis Debray, der im Rahmen seiner mediologischen Studien „pathologische Tendenzen" für die drei großen Mediosphären notiert, nämlich die *Paranoia* für die auf Sprache und Schrift basierende Logosphäre, die *Obsession* für die auf dem Buchdruck und der Zentralperspektive basierenden Graphosphäre und die *Schizophrenie* für die auf digital-vernetzten Informations- und Kommunikationstechnologien basierende aktuelle Mediosphäre (Debray 2003: 64f.). Obsession ist eine Form der Neurose, Schizophrenie eine Form der Psychose. (Und die Paranoia ließe sich, um der Ordnung der Drei zu genügen, eventuell nicht nur der Psychose, sondern auch der Perversion zuordnen. Da es mir jedoch im Hintergrund vor allem um die kulturellen und sozialen Wandlungsprozesse im Übergang von der Moderne zur *nächsten Gesellschaft* geht, drücke ich mich hier ohne allzu schlechtes Gewissen vor einer genaueren Betrachtung der vormodernen Kulturen der Logosphäre, die nach dieser Logik durch die existenzielle Struktur der Perversion geprägt gewesen sein müssten.)

Diese existenziellen Strukturen erzeugen – so kann man mit Pazzini (2015) formulieren – entsprechende *Stimmungen* als räumliche und zeitliche Präsenzen. Mit Freuds Konzept der „Übertragung" im Hinterkopf denkt Pazzini *Stimmungen* dabei als einzelne

Individuen überschreitende Resonanzräume, die mit Haltungen, Einstellungen und Erwartungen zu tun haben und mit anderen, komplex ineinander verwobenen sozialen, materialen, körperlichen, situativen und ästhetischen Rahmenbedingungen.

Zu diesen *Stimmung* machenden Rahmenbedingungen gehören (wenn wir im historischen Großmaßstab denken) u. a. auch die kommunikativen Mittel und Mittler, die eine Gesellschaft benutzt, um ihre symbolischen Spuren zu erfassen, zu archivieren und zirkulieren zu lassen. „Wir sind im Medialen, etwa einer Stimmung, verbunden", schreibt Pazzini (Pazzini 2015: 326) und legt damit den Zusammenhang nahe, der hier im Zentrum steht: Die Medien sorgen für *Stimmung.* Und zwar je nach geschäftsführendem Medium für eine andere *Stimmung.* Das Buch und die Zentralperspektive für eine neurotische, das Internet für eine psychotische *Stimmung*.

Kontrollverlust

Die klinische Wirklichkeit der Psychose ist eine sehr schwerwiegende Erkrankung. Erheblich gravierender als eine Neurose, bei der die Betroffenen sich zwar selbst als „ein bisschen verrückt" wahrnehmen und auch wissen, dass die Realität irgendwie anders ist als die eigene psychische Wirklichkeit, aber eben auch um diese Diskrepanz wissen und also durchaus einen Bezug zu der mit anderen geteilten Realität haben und sich im Wesentlichen gesittet benehmen. Die Psychose hingegen hat – folgt man gängigen Symptombeschreibungen – mit echtem „Realitätsverlust", mit „Wahnvorstellungen", „Halluzinationen", „Stimmenhören" usw. und damit einhergehenden „Ich-Störungen", „starkem Abbau" bis hin zu komplettem „Zerfall von Persönlichkeit" zu tun.

Die klinische Wirklichkeit der Psychose ist hier aber nicht gemeint. Es geht hier nicht um den „klinischen", sondern gewissermaßen um den „philosophischen Psychotiker" als allgemeine, überindividuelle existenzielle Struktur, in die hinein Individuen geboren und sozialisiert und psychisch strukturiert werden. Vor diesem Hintergrund kann von *Verlust*, *Abbau* und *Zerfall* insofern nicht die Rede sein, als das voraussetzt, dass es „Persönlichkeit" und „Realität" überhaupt einmal gegeben haben muss. Aus subjekttheoretischer Perspektive geht es darum, dass „Realität" und „Persönlichkeit" eventuell gar nicht erst entstehen – jedenfalls nicht in dem Sinn, den wir aus dem Selbstverständnis der Moderne und der existenziellen Struktur der Neurose heraus kennen.

Bleiben wir aber – der Deutlichkeit wegen – dennoch kurz beim klinischen Extremfall. Ein „psychotisches Subjekt" gibt es nicht. Die Bildung eines Subjekts ist nur möglich durch Einschreibung ins Symbolische. Das gelingt dem Psychotiker nicht. Er kann keinerlei Kontrolle über das Symbolische herstellen. Er *wird* kontrolliert. Und das gilt strukturell auch für den „philosophischen Psychotiker", nämlich das Individuum in der nächsten Gesellschaft: Er *wird* kontrolliert durch das „Establishment", die „Lügenpresse", islamistische (oder andere) Weltverschwörungen, Globalisierung usw. – und ebenso wird er kontrolliert von der NSA, von Facebook, von Google, von den Datenbanken, den Algorithmen, Big Data usw.; er kann nicht kontrollieren, wie die Daten und die Dinge miteinander interagieren, weil sie es durch „hyperkomplexe Rechenmodelle, jenseits der menschlichen Nachvollziehbarkeit tun" (Seemann2013).

Subjekt-Bildung ist ein Effekt der Einschreibung in die symbolische Ordnung, in das „Weltverhältnis einer bestimmten Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit" (Braun 2008: 91). Wenn dem Individuum die Einschreibung in das Weltverhältnis, in die kulturellen, politischen, ökonomischen, familialen, pädagogischen etc. Bedingungen der nächsten Gesellschaft nicht möglich ist, dann kann das Individuum kein Subjekt bilden. Jedenfalls nicht das Individuum, dessen psychischen Apparat Lacan mit jener Topologie zu fassen versucht. Und nicht jenes Individuum, das nach unserem üblichen bildungstheoretischen Denkmodell einzig möglicher Träger der Subjektfunktion ist.

Die Individuen der nächsten Gesellschaft und Eingeborenen der Digitalkulturen sind damit konfrontiert, dass sich der größere Teil ihrer Lebenswirklichkeit der Kontrolle entzieht. Ihre Umwelt ist geprägt davon, dass sie überall – in den Ökosystemen wie in den Netzwerken der Gesellschaft – damit rechnen müssen, dass – wie Baecker formuliert – „nicht nur die Dinge andere Seiten haben, als man bisher vermutete, und die Individuen andere Interessen […] als man ihnen bisher unterstellte, sondern dass jede ihrer Vernetzungen Formkomplexe generiert, die prinzipiell und damit unreduzierbar das Verständnis jedes Beobachters überfordern." (Baecker 2007: 169) Wenn die Komplexität der Interaktion von Informationen in diesem Sinne die Vorstellungsfähigkeiten des Subjekts übersteigt, dann ist das ein Indiz für das, was Michael Seemann treffend *ctrl-Verlust* nennt.

Neurotiker reagieren auf die Überforderung durch den Sinnüberschuss der Moderne: Kritik. Das Thema der Psychotiker ist der

Sinnüberschuss der nächsten Gesellschaft: Kontrolle. Vor diesem Hintergrund wird die Frage interessant, welche Umgangsformen mit dem Überschuss an Kontrolle die nächste Gesellschaft entwickeln wird – strukturanalog zu den Umgangsformen, die die moderne Gesellschaft als Reaktion auf den Überschuss an Kritik erfunden hat, den die Medienkultur des Buchdrucks in Form von massenhaft verbreiteten Büchern, Zeitschriften, Flugblättern, Zeugnissen und Formularen, die laufend den Vergleich des aktuellen mit einem anderswo bewerteten oder behaupteten Sinn provozierten, mit sich gebracht hatte (Aufklärung, Instanz der Öffentlichkeit, an öffentlichem Gebrauch gemessene Vernunft, mündiger Bürger, starkes Subjekt, Schule, Kunstunterricht …).

Anmerkungen

[1] Jacques Derrida weigert sich, den Begriff „globalization“ zu verwenden, er will bei der französischen Version bleiben, „um den Bezug auf eine ‚Welt‘ [monde, world, mundus] aufrechtzuerhalten, die weder der Kosmos, noch der Globus, noch das Universum ist.“ (Derrida 2001: 11). Fortan ist im Text dem französischen Wort mondialisation als deutsche Übersetzung das Wort „Weltweit-Werden“ nachgestellt.

[2] Herzlichen Dank an Gila Kolb für das gemeinsame Erfinden dieser Formulierung.

[3] Trotz aller Diskussion halte ich die umstrittene Metapher, wenn man sie epistemologisch versteht und vor dem Hintergrund als (epochenspezifische) „Struktur personaler Identität“ (Pazzini 1992: 27) denkt, in diesem Zusammenhang für sehr passend.

[4] Herzlichen Dank an Konstanze Schütze für diesen Hinweis.

[5] Vgl. Foucault 1974: 31ff. und Meyer 2002: 159ff.

[6] Interessant nebenher und vermutlich einer tieferen Erforschung wert: Die Puppen, Roboter, KIs sind alle weiblich. Orwells (männlicher) Big Brother, so scheint mir, ist noch ein anderes Thema.

[7] Im Unterschied zu meiner Darstellung behauptet Alain Juranville für die Psychose ein Zusammenfallen der drei Register (vgl. Juranville 1984: 423). Peter Widmer hält diese Darstellung für besonders treffend (Widmer 1997: 160). Bezogen auf die immanente Logik des Modells scheint mir jedoch meine Darstellung schlüssiger. Dabei wird vor allem wieder deutlich: Es ist nur ein Modell und keine Abbildung einer Wirklichkeit.

Literatur

Baecker, Dirk (2007): Studien zur nächsten Gesellschaft. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Braun, Christoph (2008): Die Stellung des Subjekts. Lacans Psychoanalyse. Berlin: Parodos.

Cassirer, Ernst (1921): Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften. In: Ders. (1983): Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 169-200.

Debray, Régis (2002): Der Tod des Bildes erfordert eine neue Mediologie. In: Heidelberger e-Journal für Ritualwissenschaft, 2001/2002: Online: https://web.archive.org/web/20091116172943/http://www.rzuser.uni-heidelberg.de/~es3/e-journal/fundstuecke/debray.pdf

Debray, Régis (2004): Für eine Mediologie. In: Pias, Claus/Vogl, Joseph/Engell, Lorenz (Hrsg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. Stuttgart: DVA, S. 67-75.

Derrida, Jacques (2001): Die unbedingte Universität. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Foucault, Michel (1974): Die Ordnung der Dinge. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Hedinger, Johannes M./Meyer, Torsten (Hrsg.) (2013): What's Next? Kunst nach der Krise. Berlin: Kadmos.

Heuser, Bianca (2011): Für eine Handvoll JPGs. In: De:Bug Magazin für elektronische Lebensaspekte, 7.4.2011: Online: http://de-bug.de/mag/fur-eine-handvoll-jpgs/ [10.9.2014].

Juranville, Alain (1984): Lacan et la philosophie. Paris: PUF.

Lacan, Jacques (1996a): Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freudschen Unbewußten. In: Ders.: Schriften, hrsg. von Haas, Norbert/Metzger, Hans-Joachim. Weinheim/Berlin: Quadriga, Bd. 2, S. 165-204.

Lacan, Jacques (1996b): Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. In: Ders.: Schriften, hrsg. von Haas, Norbert/Metzger, Hans-Joachim. Weinheim/Berlin: Quadriga, Bd. 1, S. 61-70.

Lacan, Jacques (1996c): Über eine Frage, die jeder möglichen Behandlung der Psychose vorausgeht. In: Ders.: Schriften, hrsg. von Haas, Norbert/Metzger, Hans-Joachim. Weinheim/Berlin: Quadriga, Bd. 2, S. 61-117.

Lacan, Jacques (1996d): Vom Blick als Objekt klein a. In: Ders.: Das Seminar von Jacques Lacan, hrsg. von Haas, Norbert; Metzger, Hans-Joachim. Weinheim/Berlin: Quadriga Bd.XI, S. 71-126.

Lyotard, Jean-François (1999): Das Postmoderne Wissen. Ein Bericht. Wien: Passagen.

Meyer, Torsten (2013): Next Art Education. Kunstpädagogische Positionen 29. Hrsg. von Andrea Sabisch, Torsten Meyer, Eva Sturm. Hamburg/Köln/Oldenburg.

Meyer, Torsten (2015): Ein neues Sujet. In: Jörissen, Benjamin/Meyer, Torsten (Hrsg.): Subjekt Medium Bildung. Wiesbaden: SpringerVS (Medienbildung und Gesellschaft 28), S. 93-116.

Meyer, Torsten (2017): Das Netzwerk-Sujet. In: Kiefer, Florian/Holze, Jens (Hrsg.): Durch die „Netzwerkbrille" – Ein neues Paradigma?! Wiesbaden: Springer VS (Medienbildung und Gesellschaft 39), S. 39-63.

Meyer, Torsten/Kolb, Gila (Hrsg.) (2015): What's Next? Art Education. München: kopaed.

Panofsky, Erwin (1927): Die Perspektive als „symbolische Form". In: Ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin: Spiess.

Pazzini, Karl-Josef (1992): Bilder und Bildung. Vom Bild zum Abbild bis zum Wiederauftauchen der Bilder. Münster: Lit (Einbilden und Entbilden 1).

Pazzini, Karl-Josef (2002): Documenta11 – Inszenierung von psychotischer Struktur? In: AFP – Assoziation für die Freudsche Psychoanalyse (Hrsg.): Strukturen und Produktionen (in) der Psychose. Texte zur Tagung der AFP in Kooperation mit dem Lehrstuhl für klinische Psychiatrie der Universitätsklinik Zürich, Burghölzli 20. bis 22. 9.2002.

Pazzini, Karl-Josef (2015): Stimmung. Plädoyer für das Transindividuelle. In: Ders.: Bildung vor Bildern. Kunst Pädagogik Psychoanalyse. Bielefeld: Transcript, S. 317-339.

Pazzini, Karl-Josef (2017): Kulturelle Bildung im Kontext aktueller Transformationsdynamiken. Unveröffentlichtes Manuskript zur Diskussion im Forum „Bildungsforschung 2020 – Potenziale erkennen. Perspektiven eröffnen. Wissen schaffen." Bundesministerium für Bildung und Forschung, Berlin 18.11.2016.

Perry, Tod (2016): Russian Artist Makes Dolls So Realistic They'll Give You Nightmares. In: The Daily Good. Online: https://www.good.is/slideshows/dont-look-the-doll-in-the-eye [16.5.2017].

Ruhs, August (2010): Lacan: Eine Einführung in die strukturale Psychoanalyse. Wien: Löcker.

Seemann, Michael (2013): ctrl-Verlust. Online: http://www.ctrl-verlust.net/glossar/kontrollverlust [22.3.2017].

Widmer, Peter (1997): Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jacques Lacans Werk. Wien: Turia + Kant.

Abbildungen

Abb. 1: G (2011): This Pic is Fucking With My Brain. In: The Hot Glove. Online: https:// web-beta.archive.org/web/20110203084429/http://www.thehotglove.com/2011/02/pic-fucking-brain/ [23.3.2017].
Abb. 2: Schnitt 1107 des Visible Human Project: http://www.uocodac.com/what-is-the-visible-human-project [23.3.2017]
Abb. 3: Pierre Huyghe: Zoodram, Foto: Torsten Meyer.
Abb. 4: http://www.tacodemulher.com.br/profissionais/como-descobrir-para-o-que-voce-ser-ve-parte-1/ [23.3.2017]
Abb. 5: Caravaggio: Narziss, 1598/99, https://de.wikipedia.org/wiki/Narziss#/media/File:Michelangelo_Caravaggio_065.jpg
Abb. 6: Puppe, Michael Zajkov, http://dangerousminds.net/comments/artist_creates_freakishly_realistic_doll_faces [23.3.2017]
Abb. 7: Diego Velázquez: Las Meninas, 1656, https://de.wikipedia.org/wiki/Diego_Vel%C3%A1zquez#/media/File:Las_Meninas,_by_Diego_Vel%C3%A1zquez,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg [23.3.2017]
Abb. 8: cubo.cc creepygirl; http://www.cubo.cc/creepygirl/ [23.3.2017]
Abb. 9: Schema des perspektivischen Betrachtungsgerätes von Brunelleschi. In: Pazzini 1992, S. 62.
Abb. 10: Assignor: Products and perspective (1), https://exploratorysketching.wordpress.com/2014/05/19/products-and-perspective-1-4/ [23.3.2017]
Abb. 11: Franz Billmayer: Bilder als Beweis, http://www.bilderlernen.at/aufgaben/bildgebrauch/070109_radar.html [23.3.2017]
Abb. 12: Dürer: Unterweysung der Messung, 1525, https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Duerer_Underweysung_der_Messung_fig_001_page_181.jpg [23.3.2017]
Abb. 13: Pablo Picasso: Portrait Ambroise Vollard, 1910, http://www.pablopicasso.org/portrait-of-ambroise-vollard.jsp
Abb. 14: Marcel Duchamp: Akt, eine Treppe herabsteigend Nr. 2, 1912, http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51449.html
Abb. 15: Jackson Pollock, 1950, Foto: Hans Namuth, http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/jackson-pollock-five-things
Alle anderen Figuren: Torsten Meyer 2017, zum Teil nach Jacques Lacan.

Pornographie als Struktur

Von Karl-Josef Pazzini

„Übertrag“ ist ein Begriff aus der Buchhaltung und bezeichnet dort das Ergebnis einer Rechnung, eine Zwischensumme, die aus Platzgründen auf ein neues Blatt übertragen wird. Man assoziiert bei dem gewählten Titel also zu Recht, dass im vorliegenden Buch bezüglich der kunstpädagogischen Arbeit von Karl-Josef Pazzini Bilanz gezogen, besser eine Zwischen- summe seines Wirkens kalkuliert werden soll, gehen wir doch davon aus, dass er sich noch lange Zeit in den kunstpädagogischen Diskurs einmischen bzw. dort noch lange nachwirken wird. Die Frage, die sich also in dieser Perspektive stellt, ist: Was ist der Übertrag seiner mehr als 30-jährigen Arbeit als Forscher und (Hochschul-)Lehrer im Feld der Verkoppelung von Kunst und Pädagogik?

Es gibt verschiedene Wege, diese Frage zu beantworten. Wir könnten Rechnungen aufstellen, beispielsweise die beachtliche Anzahl seiner Vorträge, seiner Aufsätze, Monographien undHerausgeberschaften auflisten. Oder versuchen, die Wirksamkeit seiner Lehre an der Anzahlder durch ihn betreuten Promotionen zu messen. Oder an der Anzahl der Professorinnen und Professoren, die aus dem u. a. von ihm geleiteten Hamburger Graduiertenkolleg „Ästhetische Bildung“ hervorgegangen sind.

Wir haben uns für einen anderen Weg entschieden. Nicht nur, weil diese Aufrechnungen nichts oder zumindest nur wenig über die inhaltliche Breite, den individuellen Stil und die Ausrichtung von Karl-Josef Pazzinis Arbeit aussagen können. Sondern auch

und insbesondere aus einem anderen Grund: Wer die spezifische Ausrichtung des kunstpädagogischen und bildungstheoretischen Denkens von Karl-Josef Pazzini kennt, der hört beim Begriff „Übertrag“ sofort auch die „Übertragung“ mit und damit einen der zentralen psychoanalytischen Begriffe, den er in den letzten Jahren verstärkt beforscht, einer Reformulierung unterzogen und für die Beschreibung der (nicht nur kunstpädagogischen) Lehre erschlossen hat (vgl. dazu beispielsweise Pazzini 2011a und b, 2012, 2013a, 2015 und Meyer/Crommelin/Zahn 2010).

Die Übertragung stellt sich als relationales Geschehen zwischen mindestens zwei Menschen her; und sie prozessiert unbewusst. Sie lässt sich also nicht willentlich herstellen oder steuern. Schon Freuds Konzeption von Übertragung stellt gleichsam die Vorstellung eines geschlossenen, klar abgrenzbaren Individuums in Frage. Freud, so Pazzini, versuchte mit dem Begriff

eine wirksame relationale Raumzeit zwischen Menschen zu fassen […], die über die individuelle Abschottung, genannt Autonomie, Individualismus, gar Autarkie hinausgreift. Das Konzept konfrontiert mit der Fiktionalität der Grenze zwischen Individuum und Gesellschaft oder – etwas kleiner – Gesellung, lässt juristische Abgrenzungen (etwa Zurechenbarkeit) der individuellen Eigenschaften (etwa dem, was Kompetenz heißt) anders sehen. (Pazzini 2015: 319)

Übertragung ist demnach ein Geschehen zwischen nur scheinbar klar abgegrenzten Individuen, das diese verändert, ohne dass es die Möglichkeit gibt, diese Veränderungen als Resultat eindeutiger Richtungsvektoren zu erkennen, wie Pazzini an anderer Stelle schreibt:

Es gibt offenbar einen energetischen Fluss zwischen Menschen, der Effekte am einen wie am anderen Pol der Beziehung entstehen lässt und sich aus der Relation der Individuen als Subjekt zueinander ergibt. Ein Effekt von Übertragungen ist wahrscheinlich die Kristallisation eines individuellen Subjekts und eines Objekts als sedimentierte Pole vieler Übertragungsbeziehungen, bereit und angewiesen auf weitere Übertragung. (Pazzini 2011: 197)

Auch die diskursiven Praxen der wissenschaftlichen Forschung und Lehre sind in solche Übertragungsprozesse eingelassen. In diesem Sinne haben wir im September 2015 (ehemalige) Studierende, Schüler*innen und Kollegen*innen von Karl-Josef Pazzini aus dem Feld der Kunstpädagogik und der Ästhetischen Bildung zu einer *Tagung ins Hamburger Warburg-Haus eingeladen, um dort anlässlich seines jüngsten Buchs Bildung vor Bildern. Kunst – Pädagogik – Psychoanalyse (2015)* über die theoretische Ausrichtung des Zusammenhangs von Kunst und Pädagogik nachzudenken.

Unser Ziel war es, eine Debatte anzustoßen über das, was die Beitragenden an ihren jeweiligen Plätzen für bedeutsam, festgefahren, unlösbar halten – auch wenn/weil/obwohl/indem sie sich auf von Karl-Josef Pazzini Formuliertes beziehen. Leitende Fragen dabei waren: Wie wirken die Bezugnahmen in der eigenen Arbeit? Wie und wo gab es Anlässe für eigene Anschlüsse? Welche Texte von Karl-Josef Pazzini spielen dabei eine Rolle? Wie lassen sich die ständig veränderbaren Bildungsprozesse vor, durch, mit und in Bildern weiter ausdifferenzieren? Welche Relektüren und Fortführungen (in des Wortes mehrfachen Bedeutungen) zeichnen sich ab?

Aus der genannten Tagung und ihren Diskussionen sind für den vorliegenden Sammelband Texte, Kommentare und künstlerische Beiträge entstanden, die auf sehr unterschiedliche Art und Weise an Karl-Josef Pazzinis kunstpädagogisches Denken anknüpfen und so im zweifachen Sinne den Übertrag von seinen Arbeiten in die eigene Lehr- und Forschungsarbeit kalkulieren. Einerseits wird jene Zwischensumme gebildet über inhaltliche Ausgangspositionen für Neues. Andererseits bieten die Beiträge eine Form, in der etwas vom Übertrag zur Darstellung kommen kann, im Sinne einer Nachwirkung von Übertragungen – sowohl in der inhaltlichenals auch persönlichen Begegnung mit Karl-Josef Pazzini.

Bilder

Den Bildern im weiten Sinne eignet in diesem Band insofern eine verbindende wie trennende und damit lockernde Funktion, als sie denkwürdige Übergangsobjekte zwischen Sichtbarkeit und Virtualität darstellen. Sie sind sowohl an der Gestaltbildung im Sinne von Potenzialen des Entwerfens eines Zukünftigen beteiligt als auch an Prozessen des Speicherns, Archivierens, Repräsentierens und dienen damit als Bodensatz der Erinnerungen. Sie dienen als lockende „Blickfänger“ (vgl. Härtel/Pazzini 2017) und wecken Wünsche wie Ängste. Gleichwohl bleiben sie lediglich flüchtige, situative, konzeptionelle oder formelle Öffnungen auf et-

was hin, willentlich unverfügbare und doch inszenierbare Verführungen (vgl. Pazzini/Sabisch/Tyradellis 2013b). Wie sich die Bilder im Übertragungsgeschehen verändern, überlagern und konkurrieren, wie sie sich dem Versuch widersetzen, ihrer habhaft zu werden, sie zu bearbeiten und wie sie eben dadurch Subjekte konstituieren und Kollektive formieren, zur Infrastruktur des Wissens werden, schimmert in vielen Beiträgen nur indirekt durch.

Um das Unvorhersehbare, das durch Bilder auf ihn zukommt, anzuzeigen, trägt Karl-Josef Pazzini hier nicht nur schriftlich bei. Unter dem Titel „Zufall“ hat er eine Serie von Bildern zusammengestellt, die ihm zugefallen und zu Fotos geworden sind. Diese Zufälle ziehen sich durch das ganze Buch und unterbrechen die Reihe der Texte gelegentlich visuell. Direkt im Anschluss an diese Einleitung folgen ein paar kurze Erläuterungen dazu.

Das Buch ist ummantelt mit einem Still aus dem Animationsfilm „Google Earth Art“, den Com&Com 2008 in Zusammenarbeit mit Google Schweiz unter Anwendung der Technologie und Ästhetik von Google Earth entwickelt haben. Der Film zeigt einen virtuellen Flug durch das 3-D-Modell der Schweizer Alpenwelt (vgl. http://com-com.ch/de/archive/detail/15). Er führt vorbei an einer ebenfalls in Google Earth programmierten virtuellen Textarbeit von Com&Com: An der Flanke des schneebedeckten Gebirgszuges zwischen Wetterhorn (3701 m) und Schreckhorn (4078 m) prangt ein „Dictum“ aus der Text- und Aphorismensammlungvon Com&Com: „It’s so superficial, but it’s true“. – Com&Com, die auch schon für dasCover des Buchs zum 60. Geburtstag Karl-Josef Pazzinis verantwortlich zeichneten (Meyer/ Crommelin/Zahn 2010), lassen in scheinbar ironischer, im Detail der Referenzialitäten jedoch höchstkomplexen Weise die kontemplative Reise durch die auf die schweizerische Identität rekurrierende, mythisch-auratische Bergwelt der Alpen als virtualisierte Land Art auf Andy Warhols Philosophie der Oberflächlichkeit treffen.

Beiträge

Die folgenden Beiträge gehen wesentlich auf Vorträge zurück, die im Rahmen der Tagung vom 17. bis 19. September 2015 im Hamburger Warburg-Haus gehalten wurden. Zum Teil werden die Texte durch Kommentare begleitet, die auf Basis der Diskussionen im Anschluss an die Vorträge entstanden sind. Wir haben uns dazu entschieden, die lebhaften und zum Teil sehr fruchtbaren Diskussionen auf diese Weise mit zu dokumentieren und hoffen, dass dadurch ansatzweise auch eine Idee der Atmosphäre im Warburg-Haus in die schriftliche Form hinübergerettet werden kann.

Torsten Meyer konstatiert in Übertragung verschiedener Gedanken Karl-Josef Pazzinis *Die Stimmung des 21. Jahrhunderts* als (tendenziell) psychotisch. Als *Methodologische Einführung* in ein größeres Forschungsvorhaben, das eine Phänomenologie der „Stimmung des 21. Jahrhunderts“ versuchen und daraus Folgerungen für die kunstpädagogische Theoriebildung ableiten würde, zeichnet er grundlegende Theorien im Sinne eines „Pazzini State of Mind“ nach – nämlich die strukturale Epistemologie und Jacques Lacans Konzeption des psychischen Apparats als Borromäischer Knoten, der das *Reale*, das *Symbolische* und das *Imaginäre* miteinander verknüpft – und verbindet beides in Anwendung von Pazzinis Konzept von „Stimmung“ (Pazzini 2015: 317-339) zu einer abstrakten Vorlage für ein komplexes Spekulieren über die Wirkungen der aktuellen Medienkultur und deren Folgen für die kunstpädagogische Theoriebildung.

Silvia Henke konzipiert den Übertrag als Wirkungen von zweierlei Vorbildern der Lehre, die Pazzini, anlässlich der Umstrukturierung an der Hochschule in Luzern, auf Basis einer gemeinsamen Betrachtung des Videos *Lasso* von Salla Tykkä in Gang setzte. Sie diskutiert einerseits, inwiefern das Video nicht lediglich als illustrierendes Beispiel, sondern als Vorbild fungiere. Andererseits beschreibt sie Pazzinis Lehre als Vorbild, als „Erfahrung im Modus der Bildhaftigkeit“, die auf Übertragung ziele. Indem sie in der eigenen Lehre Videoarbeiten von Studierenden neu vertonen lässt und damit eine „auditive Bildhaftigkeit“ hervorhebt, führt sie uns unsere eigene mediale wie emotionale Verstrickung innerhalb des Produktionsprozesses vor: „Damit die Melodie wirkt, die Übertragung stattfindet, dürfen wir nicht sofort wissen, ob sie passt.“

In ihrem Kommentar differenziert *Sonja Andrykowski* drei unterschiedliche Ebenen und Lesarten der Videoarbeit von Tykkä. Sie beschreibt zuerst die narrative Ebene. Zweitens thematisiert sie, wie das Video durch ein Blickgeschehen konstruiert wird und wie sich das „Durchwirken“ von Erzählebene und Blickebene aktualisiere. Und drittens entfaltet sie mit Pazzini eine bildungsrelevante Ebene der bildhaften Schnittstelle, einer inhärenten, nahezu metaphorischen Medienreflexion, die durch das eigene Spiegelbild hindurch geschehe, „um das andere zu sehen“.

Mit dem „Bildschirm“ nimmt *Manuel Zahn* Bezug auf einen Begriff, der in vielfältigen Weisen und Kontexten in Pazzinis bildungstheoretischem Denken in Erscheinung tritt. In seinem Text geht er dem Begriff des Bildschirms und seinen Bedeutungsebenen vor dem Hintergrund der aktuellen digitalen Medienkultur nach. Letztlich werden Bildschirme in medienökologischer und dispositivtheoretischer Perspektive als „Knoten“ einer weltweit vernetzten, digitalen Medienkultur thematisiert und gleichsam der theoretische Blick von einer individuellen auf eine *dividuelle*, also vielfach verteilte und geteilte Subjektivität verschoben.

Sven Scharfenberg ergänzt Zahns Beitrag mit einer Differenzierung zwischen Objektivationen und Dispositiven. Vor diesem Hintergrund kann er in Bezug auf Bührmann/Schneider (2008) Objekte wie beispielsweise technische Geräte „als Bestandteile überlappender, konkurrierend oder synergetisch wirkender Dispositive, die auf ihre Erschaffer*innen (unbewusst) eingewirkt haben, beschreiben und historisieren, wie er am Beispiel des Bleistifts darlegt.

Rahel Puffert fragt in ihrem Beitrag, ob es noch zeitgemäß sei, den Bildungsbegriff „so eng“ auf den Bildbegriff zu beziehen, wie Pazzini dies thematisiere. Mit Lissitzkys *Prounen* stellt sie dabei eine künstlerische Arbeit ins Zentrum ihrer Überlegungen, die den Übergang von der zentralperspektivischen Fixierung der Betrachtenden hin zu ihrer räumlichen Situierung markiere. Die Arbeit rufe die zentralperspektivischen Sehgewohnheiten zwar auf, aber nur, um ein anderes Sehen anzuregen, um die zentralperspektivische Bildordnung zu dekonstruieren. Inwiefern dieses andere Sehen jedoch an eine Bildlichkeit gekoppelt bleibt, diskutiert *Stefanie Johns* in ihrem Kommentar. Sie beschreibt den Zusammenhang von Bildlichkeit und Sichtbarkeit ausgehend von Mersch und skizziert mit dem Begriff des Displays (nach Loreck) eine Möglichkeit, die Rahmung zu aktivieren, um Bildliches entstehen, kondensieren und sich verändern zu lassen.

Der Text von *Andrea Sabisch* stellt einen bildungstheoretischen Übertrag dar, der im Anschluss an Pazzini das wechselseitige Zusammenspiel zwischen Bildwerdung und Subjektbildung thematisiert und dabei die konstitutive Rolle der Medien hervorhebt. In Bezug auf Merschs Darstellung zweier verschiedener Zugänge zum Medialen (Dia/Per) zeigt Sabisch an der künstlerischen Arbeit von Mathieu, wie eine mediale Performanz im Visuellen konkretisiert und differenziert werden kann. Sie schlägt vor, die *trans*formatorische Bildungstheorie um die Dimension der *per*formatorischen zu ergänzen und die sprachtheoretischen Legitimationen der Bildungstheorie um bildtheoretische zu erweitern.

Diesen Vorschlag unterstützt *Hans-Christoph Koller* in seinem Kommentar, indem er darlegt, dass Bildern in transformatorischen Bildungsprozessen potenziell zwei unterschiedliche Rollen zukommen: einerseits als „Gegenstand“ oder „Medium dieses Transformationsgeschehens“, andererseits als Anlass für bildende Transformationen. Gleichzeitig skizziert Koller, inwiefern eine bildtheoretisch grundierte Bildungstheorie im Anschluss an Sabischs Beitrag weiterer Entwicklungsarbeit bedürfe.

Auch *Keike Mendt* sucht ausgehend von ihrer eigenen künstlerischen Arbeit mit Bildern/ Bildsammlungen nach theoretischen Beschreibungen einer visuellen Bildung, wobei sie die experimentelle Praxis mit den stets prekären Sinnverknüpfungen zwischen Bild und Sprache hervorhebt. Dabei spielt der Begriff des Bildzwischenraums für sie eine zentrale Rolle, der von ihr in Bezug auf Bernhard Waldenfels’ Phänomenologie des Fremden und die bildungstheoretischen Überlegungen von Rainer Kokemohr, Hans-Christoph Koller und Karl-Josef Pazzini als Anlass von individuellen Bildungsprozessen diskutiert wird. Ihr Buchbeitrag besteht aus einer Text- und Bildspur, die sich gegenseitig ergänzend nebeneinander stehen.

Notburga Karl und *Evelyn May* reflektieren ihre gemeinsame Performance im Rahmen der Tagung im Warburg-Haus. „Einfallende Bilder“ infolge des Anlasses, des Rahmens, des Ortes, Namen-Verwandtschaften und das Präsentationsformat lösen Assoziationen aus, denen die Autorinnen nachspüren. Immer wieder anknüpfend an das Motiv des Teppichs und anhand der Person Karl Mays stellen Karl und May Bezüge zu Karl-Josef Pazzinis *Bildung vor Bildern* her.

Andreas Brenne kommentiert den Beitrag von Karl/May, indem er die Metapher des Teppichs aufgreift. Am Beispiel punktueller Einblicke in Karl Mays Biographie und Werk veranschaulicht Brenne einige Lesarten dieses Vergleichs eines „komplexen textilen Gewebes“ mit der „hybriden Struktur von Identität“.

Susanne Gottlob stellt assoziative Kopplungen zwischen dem bildhaften Denken Warburgs und demjenigen Pazzinis her. Indem sie Warburgs Auseinandersetzung mit der Ellipse als physikalischer Form rekonstruiert, auf die elliptische Deckenkonstruktion der Bibliothek im Warburg-Haus eingeht und dazu verschiedene Zeichnungen Warburgs zur Ellipse zeigt, wird deutlich, wie stark Warburg vom Bildhaften ausgehend sein Denken modellierte. Schon früh stellt er Gottlob zufolge einen Zusammenhang zwischen Bild und Symptom her und von hier aus wurde sein Forschen motiviert. Pazzini „streife“ in seinen Schriften und seiner

Lehre etwas davon.

Heinrich Lüber überträgt seine Erfahrungen mit dem akademischen Lehrer Karl-Josef Pazzini in das Medium seiner künstlerischen Artikulation. Wäre er (zu seinem sehr großen Bedauern) bei der Tagung im September 2015 nicht verhindert gewesen, hätte er in, vor und auf den Bücherregalen der Bibliothek des Warburg-Hauses eine Performance realisiert, die mittels monologischem Sprechen „Wirbel im Raum" erzeugt hätte. Für dieses Buch hat Heinrich Lüber seine Ideen für die nicht stattgefundene Performance aufgezeichnet.

Ausgehend von dem Dokumentarfilm *Gerhard Richter Painting* thematisiert *Ole Wollbergs* Beitrag Zusammenhänge zwischen künstlerischer Bildung und verkörpertem, implizitem Wissen. Der Begriff der Anmut wird dabei von ihm als Indiz für das Wirken impliziten Wissens in ästhetischen Praktiken verstanden. Zusätzlich entwickelt er die theoretische Figur der Bildungen des Ungewussten (anspielend auf und zugleich abgrenzend von Freuds Bildungen des Unbewussten), um das in Richters Praxis relevante implizite Wissensregister zu konturieren.

Jasmin Böschen geht als Filmemacherin in ihrem Kommentar der Frage nach, wie sich das Konzept des verkörperten Wissens auf künstlerische Arbeiten anwenden lässt, in denen Maschinen, sei es ein Fotoapparat, eine Filmkamera oder ein Computer zum Einsatz kommen und in denen eine größere Anzahl von Menschen am Produktionsprozess beteiligt ist.

Joana Faria widmet ihren Beitrag dem psychoanalytischen Konzept der Nachträglichkeit, wie es von Sigmund Freud im Kontext der psychoanalytischen Kur entwickelt und u. a. von Karl-Josef Pazzini in den bildungstheoretischen Diskurs eingebracht worden ist. In professionstheoretischer Perspektive stellt „Nachträglichkeit" eine andere, alternative Reflexionsfolievon pädagogischen Prozessen und ihrer Wirksamkeit zu derzeit populären Kompetenztheorien dar. Faria entfaltet die zeitliche und soziale Komplexität von Lehr-, Lern- und Bildungsprozessen und stellt im Anschluss daran nochmals deren Unplanbarkeit heraus. Diese ist vor dem Hintergrund der Nachträglichkeit aber nicht als Defizit zu verstehen, sondern vielmehr als Voraussetzung für Bildung, für ein individuelles Begehren, sowohl auf Seiten der Schüler*innen als auch auf Seiten der Lehrer*innen.

Janes Heuer schlägt mit seinem Kommentar zu Joana Farias Beitrag eine Brücke vom Konzept der Nachträglichkeit in Bildungsprozessen zum Diskurs um Behinderung und Inklusion. Dabei plädiert Heuer für ein Verständnis von Behinderung als Behinderungserfahrungen in sozialen Prozessen. Mit dieser Konzeption von Behinderung geht nicht nur eine andere zeitliche Logik vermeintlicher „Status" einher, sondern auch eine andere Verortung, die mehr als ein Individuum betrifft.

Insa Härtels Beitrag thematisiert den psychoanalytischen Zusammenhang von Bild und Begehren bzw. Wünschen und Magie. Mit Robert Pfaller und Karl-Josef Pazzini stellt sie zwei unterschiedliche Deutungen vom Akt der Sichtbarmachung im Verhältnis zur Wunscherfüllung einander gegenüber. Im Zuge ihrer Forschungen zum TV-Format der so genannten Messie-Sendungen kann sie zeigen, dass der Reiz dieser Serien darin besteht, die Ambivalenz zwischen beiden Positionen im Modus der Sichtbarkeit erfahrbar zu machen.

Ute Vorkoeper und *Tanja Wetzel* greifen Karl-Josef Pazzinis Begriff der „paradoxalen Aufenthaltsräume" auf und fragen, wann Kunst solche Räume zu erzeugen vermag, in denen die „Unmöglichkeit der *einen* Wahrheit" erfahrbar wird. Die Autorinnen stellen einen „heterogenen Bilder-Parcours" zusammen, dessen Beispiele von Caravaggio über Birgit Hein bis Francis Alÿs auf je unterschiedliche Weise zu einer „Annäherung an eine Antwort" beitragen. *Bernadett Settele* bezieht sich in ihrem Kommentar auf das Beispiel *Abstrakter Film* von Birgit Hein. Entlang einer formalen Analyse betont sie den performativen Aspekt der Rezeption, der in dieser Arbeit stark an die kulturelle Herkunft der Betrachter*innen gekoppelt sei. Orientierungslos projizieren und koproduzieren wir – so zeigt Settele – jene „zerstreute, flimmernde Wahrheit", der uns der Film aussetzt.

Eva Sturm fragt sich unter anderem unter Bezug auf Karl-Josef Pazzini, wie man antirassistisch sprechen kann. Und sie fragt gleichsam, was Kunst, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung dazu beitragen können, die machtvollen Gewohnheiten eines hegemonialen, identifizierenden Sprechens und Handelns zu dekonstruieren. Im Dialog mit künstlerischen Arbeiten von Jean-Ulrick Désert und Hansel Sato geht sie diesen Fragen nach und zeigt, dass Kunst und Kunstvermittlung „Samenkörner" (Hildebrandt) sein können, indem sie ein problematisches Verhältnis (z. B. zum Fremden) zuallererst sichtbar machen und auch dazu anregen können, darüber in einen Diskurs zu treten und so die „paranoische Festungsmentalität" (Pazzini) des individuellen Subjekts zu erschüttern.

Katja Hoffmann greift in ihrem Kommentar zu Sturms Text diesen Begriff von Pazzini auf und betont in postkolonialer und antirassistischer Perspektive die Wichtigkeit der Sichtbarmachung, Infragestellung und gleichsam der „Erschütterungen" von selbstverständlich gewordenen, institutionalisierten rassistischen Wissensordnungen für eine aktuelle Kunstpädagogik und damit zusammenhängende Bildungsprozesse.

Gereon Wulftange nimmt eine Illustration von *Janosch* zum Anlass, über „Aggressivität, Phantasma und Begehren zwischen den Generationen" zu reflektieren. Ein Sohn reicht seinem Vater – einem Löwen –, damit dieser nicht verhungere, eine Möhre in den Käfig. Der Sohn hatte ihn eingesperrt in der Befürchtung, gefressen zu werden. Entlang seiner Beschreibungen und Auslegungen dieses Bildes (mit Text) liest Wulftange ein Wissen über ein Generationenverhältnis aus, das sich um das Phantasma des (falschen) Käfigs rankt.

Der Kommentar von *Ole Wollberg* greift die Lesart der Zeichnung als Phantasma auf und geht der Bemerkung nach, dass der Käfig als nicht geschlossen betrachtet werden könnte. Anhand eines Vergleichs mit dem Fall eines echten menschenfressenden Löwen „hinter Gittern" ergänzt er Wulftanges Beitrag um einige Aspekte der symbolischen Dimension der Gitterstäbe in diesem Bild einer Vater-Sohn-Beziehung.

Karl-Josef Pazzini hat das Schweizer Künstler-Duo *Com&Com* für die Kunstpädagogik entdeckt. Davon zeugen zum Beispiel die Texte „Einfallende Bilder" (Pazzini 2015: 225- 248), „Geniale Epigonen" (ebd. 249-266) und „Das zu Lesende" (ebd. 267-277) in seinem Buch „Bildung vor Bildern". Diese Art der Wertschätzung hat bei den beiden Künstlern zu einem überaus produktiven Denken geführt, das wunderbar viele Anschlussmöglichkeiten für (kunst)pädagogische Perspektiven bietet, wie *Johannes M. Hedinger* in seinem Beitrag zu diesem Buch zeigt. Unter Bezug auf Kenneth Goldsmith ruft Hedinger zum produktiven Verlieren in der aktuellen Medienkultur auf und erklärt, warum das Internet nicht den Untergang der abendländischen Kultur bedeutet und es uns zu kreativeren Menschen machen kann.

Pauline von Katte fragt sich – inspiriert durch Hedingers Denkanregung, René Descartes' berühmtes Dictum „cogito ergo sum" probehalber durch die saloppe Formulierung „Ich poste, also bin ich" zu ersetzen –, woher die nächste Kunst käme, wenn nicht mehr allein die schöpferische Kraft des Menschen dafür verantwortlich wäre, sondern die Produktion von Kunst unterstützt oder ersetzt würde durch intelligente Maschinen, die den Menschen auf körperlicher und mentaler Ebene künstlich erweitern, wie das bereits beim Posten von so genannten Fake News geschieht.

Das Buch beschließt *Karl-Josef Pazzini* mit einem Auszug aus seinem aktuellen Forschungsprojekt. In seinem Beitrag *Bildung vor Bildern. Pornographie als Bilddidaktik?* geht es ihm um den Umgang mit Bildwirkungen im pädagogischen Kontext. Die Frage nach Bildern, die uns nachhaltig beunruhigen und die mit dem Begehren und der Sexualität untrennbar verwoben sind, verknüpft die Disziplinen Kunst, Pädagogik und Psychoanalyse miteinander. Sie wird so zum Anlass für einen strukturellen Vergleich zwischen dem Bildumgang in Didaktik und Pornographie. Dabei untersucht er, was in diesem Bildumgang zum Gegenstand, was ausgeblendet und zugerichtet wird, wie die bildhafte Ausrichtung der anderen konzipiert wird, in welchem Medium sie sich ereignet und inwiefern man selbst oder gerade Vermittlungsbemühungen auch als „Abwehr der Berührung und der Übertragung" auffassen kann.

Daniel Wolff bezieht sich in seinem Kommentar auf Pazzinis Text „Kunst existiert nicht, es sei denn als angewandte" (Pazzini 2000). Er fragt danach, wie sich die Aporie des „Weg-Bahnens-im-Unbekannten" bei Pazzini noch „vertiefen" lasse und diskutiert den Begriff des Originals in Kontrast zum Begriff der Anwendung (Derrida). Dabei entwickelt er ausgehend von Malabous Auseinandersetzungen mit der Plastizität einen Begriff des Originals, im Sinneeiner körperlichen Modifikation und eines plastischen Potenzials, der über die textuelle Anwendung bei Derrida hinausginge und somit Pazzinis Begriff der Anwendung ausweite.

Dank

Zuletzt möchten wir denjenigen von Herzen danken, die das Zustandekommen dieses Buches möglich gemacht haben: Allen Autorinnen und Autoren und allen Kommentatorinnen und Kommentatoren gebührt großer Dank für ihre Mitwirkung. Ebenfalls großer Dank geht an Yvonne Mattern für das Korrektorat, Johanna Meyer für den Satz und Com&Com für das Titelbild. Für die

freundliche Beteiligung an den Herstellungskosten danken wir dem Dekanat der Fakultät für Erziehungswissenschaft sowie dem Lehrstuhl für Kunstpädagogik und Visuelle Bildung der Universität Hamburg, dem Lehrstuhl für Kunst und ihre Didaktik und dem Lehrstuhl für Ästhetische Bildung der Universität zu Köln.

Unser größter Dank geht an unseren akademischen Lehrer Karl-Josef Pazzini, der uns – wieder einmal – Anlass für ein allerhöchst interessantes Tagungs- und Publikationsprojekt gegeben hat und damit – wieder einmal – verdeutlicht hat, worin er unter anderem die Aufgabe des Universitätsprofessors sieht: Knoten in einem Netzwerk zu sein.

…

Während wir noch an diesem Buch arbeiteten, erreichte uns die Nachricht über den tragischen Tod von Janes Heuer. Sein Beitrag zu diesem Buch ist seine erste Publikation. Deren Erscheinen erlebt Janes Heuer nicht mehr. Wir möchten hier unsere Betroffenheit über seinen plötzlichen Tod ausdrücken.

Torsten Meyer Andrea Sabisch Ole Wollberg Manuel Zahn

Hamburg und Köln, im Frühsommer 2017

Literatur

Härtel, Insa/Pazzini, Karl-Josef (Hrsg.) (2017): Blickfänger. Kleiner Stimmungsatlas in Einzelbänden. Hamburg: Textem Verlag.

Jankowiak, Tanja/Pazzini, Karl-Josef/Rath, Claus-Dieter (Hrsg.) (2015): Von Freud und Lacan aus: Literatur, Medien, Übersetzen: Zur „Rücksicht auf Darstellbarkeit“ in der Psychoanalyse. Bielefeld: Transcript.

Meyer, Torsten/Crommelin, Adrienne/Zahn, Manuel (Hrsg.) (2010): Sujet supposé savoir. Zum Moment der Übertragung in Kunst Pädagogik Psychoanalyse. Berlin: Kadmos.

Pazzini, Karl-Josef (2000): Kunst existiert nicht, es sei denn als angewandte. In: Bauhaus-Universität Weimar/Wischnack, Brigitte (Hrsg.): Tatort Kunsterziehung. Thesis. Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar, Bd. 2. Weimar: Universitätsbibliothek Weimar, S. 8-17.

Pazzini, Karl-Josef (2011a): Kann man Übertragung sehen? – Lehren heißt, individuelle Grenzen überschreiten. In: Pazzini, Karl-Josef/Zahn, Manuel (Hrsg.): Lehr-Performances – filmische Inszenierungen des Lehrens. Wiesbaden: VS, Verlag für Sozialwissenschaften. S. 189-202

Pazzini, Karl-Josef (2011b): Übertragung: Bruchstücke einer Medien- und Bildungstheorie nach Freud. In: Meyer, Torsten/Tan, Wey-Han/Schwalbe, Christina/Appelt, Ralf (Hrsg.): Medien & Bildung: institutionelle Kontexte und kultureller Wandel. Wiesbaden: VS, Verlag für Sozialwissenschaften. S. 41-53.

Pazzini, Karl-Josef (2012): Übertragung und die Grenzen des Individuums. In: Michels, André/Gottlob, Susanne/Schwaiger, Bernhard (Hrsg.): Norm, Normalität, Gesetz. Wien, Berlin: Turia + Kant, S. 111-127.

Pazzini, Karl-Josef (2013a): Übertragung. Freuds Ahnung einer notwendig veränderten Sicht aufs individuelle Subjekt. In: Ahrbeck, Bernd/Dörr, Margret/Gstach, Johannes (Hrsg.): Strukturwandel der Seele. Modernisierungsprozesse und pädagogische Antworten. Jahrbuch für psychoanalytische Pädagogik 21. Gießen: Psychosozial-Verlag, S. 122-140.

Pazzini, Karl-Josef/Sabisch, Andrea/Tyradellis, Daniel (Hrsg.) (2013b): Das Unverfügbare. Wunder, Wissen, Bildung. Zürich, Berlin: Diaphanes.

Pazzini, Karl-Josef (2015): Bildung vor Bildern. Kunst – Pädagogik – Psychoanalyse. Bielefeld: Transcript.

Pornographie als Struktur

Von Karl-Josef Pazzini

Der Titel unseres Beitrages „PPP“ eröffnet diverse Lesarten, wie „*Pazzini Projektion Präsentation*“, „*Pazzini Post Production*“, „*Pazzini Pädagogik Psychoanalyse*“.

Als *Partizip Perfekt Passiv* könnte die Abkürzung PPP dafür stehen, dass (uns) etwas eingefallen ist, befallen hat an Bildern, bei der Relektüre von Pazzinis jüngstem Buch.

Von den vielen Anregungen, die wir Pazzini nicht erst seit Erscheinen seines Buches „Bildung vor Bildern“ verdanken, soll eine Beobachtung herausgegriffen sein: Pazzini vertraut einfallenden Bildern. Wir unterstellen den Bildern in Pazzinis Textkörpern eine existenzielle Widerborstigkeit, eine Schlüsselfunktion. Seine Bilder fallen auf – seien sie nun gleichnishaft erzählt, abgedruckt, für die Powerpoint-Präsentation fotografiert oder als Metapher imaginiert. Pazzinis Bilder spornen das weitere Nachdenken an, kontrastieren den Textfortgang, können Öffnungen schaffen – aber auch irritieren und verunsichern. Von seinem Bildumgang ließen wir uns als Wissenschaftlerinnen herausfordern, um bildhaft auf seine Bildervorliebe zu reagieren, und damit seine Vorgehensweise zu würdigen.

Vor Ort zur Tagung im Warburghaus performten wir unsere eingefallenen Bilder[1]. Jetzt konzentrieren wir uns auf die Suche nach Worten für das, was sich uns zeigte. Schreibend gehen wir den Bildern nach, die uns befallen haben. Wo führten sie uns hin? Welche Bildungen des Unbewussten konnten sich ins Imaginäre und Symbolisierbare vorarbeiten? (Vgl. Pazzini 2015: 33) Was fügten sie zusammen, was gaben sie her?

Uns befiel zum einen das Bild des Teppichs. Es stammt aus Karl-Josef Pazzinis Bilderhaushalt, ist Teil seines „digitalen Bildschirms“[2]. Handlungen in der Performance unterliefen sprachliche Determinierungen und vervollständigten unsere Bildnachlese: Der mitgebrachte Teppich – ein Kelim – wurde ausgeschlagen, eingerollt, geworfen, verzogen und verrückt, als Ummantelung genutzt, projiziert, liegen gelassen, medial transformiert. Indem wir uns an seiner Dinghaftigkeit und Handhabung abarbeiteten, zeigte sich sein metaphorischer Rest widerspenstig.

In Teppichen sind spezifische kulturelle Muster eingewebt, fremde symbolische Ordnungen. Wir stehen oder laufen auf ihnen, spüren das Schafshaar oder die Synthetikfaser an Boden oder Wand. Sie wehren die Kälte des nackten Bodens ab, verändern die Akustik im Raum. Teppiche sind Luxusgüter. Sie wurden seit der Zeit Alexanders des Großen aus Kleinasien nach Europa importiert, als Handelsgüter, Geschenke, Kriegsbeute. Als Boten einer anderen Welt hingen sie wie Fahnen an Fassaden, lagen im Wohnungsinneren und tauchen früh in Gemälden abgebildet auf. Sie stimulierten Maler wie Holbein, Vermeer und anderen, Probleme der Perspektive und Stoffbehandlung zu meistern und die Bildwirkung nicht nur mittels ihrer filigranen Ornamentik zu steigern, sondern auch wegen der intertextuellen Bezüge zwischen Teppichdarstellung und Bildsujet (Spallanzani 2007, Mahnaz 2010, Bier 2010). Von künstlerischem Interesse bis heute ist der besondere Rhythmus der Komposition, die Eleganz formaler Strenge und Abstraktion; sie schaffen abgrenzende Akzentuierungen und erlauben mehrperspektivische Rahmungen. Sie lassen sich als stumme Zeugen einer Erzähltradition mit rätselhaften visuellen Narrativen beschreiben, die von paradiesischen Gärten bis zu den sogenannten afghanischen *war rugs*[3] reichen. Teppiche zeugen von einer sehr frühen Transmedialität.

Schließlich befremden und kontrastieren sie die eigene kulturelle Prägung mit Fantasien aus Tausend und einer Nacht, verrücken und verzaubern, laden zum Erzählen ein. Sie animieren offenbar dazu, Gedanken und innere Bilder schweifen zu lassen.

Das Bild des Teppichs, dessen Musterbildung, Geknüpftes, Verflochtenes führte uns weiter zur Psychoanalyse, einem unserer Ps: denn ein Orientteppich, ein Ghashgha'i (Warner 2012: 153), zierte das Sofa in Freuds Behandlungszimmer und setzt Shahrazads „psychoanalytic cure“ in Szene. Derartige Sofas würden zum Inbegriff orientalischen Hedonismus, ottomanischer Kultur, Luxus und Exklusivität, Lagerstadt tagträumender Leser, vor deren geistigem Auge imaginäre Reisen entstehen (ebd.: 147).

Der Orientteppich fehlt nicht im Zimmer von *Karl*-Josef Pazzini aber auch nicht bei *Karl* May, dem Namensvetter des Textsubjekts *Karl*, Notburga und *May*, Evelyn. Über das Zusammenfallen unserer Namen entstand ein weiterer Bezug, eine aufgefundene Struktur, die Beziehungen und ein Verwoben-Sein wahrnehmbar werden lassen. Diese (Nach-)Namen be-zeichnen uns und lassen uns an-sprechbar werden vom Anderen her.

Über die historische Person *Karl May* entspann sich ein weiterer „Faden" unserer Überlegungen, der unter anderem ausgehend von der Recherche seiner zahlreichen fotografischen Inszenierungen geleitet wurde. Er führte uns zum Thema „Bilder als Nahtstellen" und verdichtete ein zweites Motiv, das gespaltete Subjekt in seinem Bezug zum Anderen, das vor dem Hintergrund des Teppichs in Erscheinung trat. Prozesse der Identifikation und gegenseitigen Bezugnahme wurden relevant. Es bildete sich zugleich eine Nahtstelle zu Karl-Josef Pazzini und der Lektüre seines neuen Buches. So wurden Bilder als strukturgebende Brücken für uns vordergründig, die einspringen als Bildantwort auf die Frage: „Was willst du, dass ich für dich bin?"[4]

Karl May kennen wir vor allem als Abenteurer, obwohl er selbst sich auch als Wissenschaftler verstand. Bekannt wurden seine imaginären Abenteuer. Die Helden seiner fiktiven Erzählungen und der Autor werden dabei scheinbar eins – denn May sprach sogar davon, er sei *Old Shatterhand* oder *Kara Ben Nemsi*. Er habe all das erlebt, wovon er geschrieben hat. Unsere Recherchen ergaben eine Vielzahl an Fotografien, auf denen er sich als *Old Shatterhand* oder als *Kara Ben Nemsi* darstellte. Und in der Literatur wurde er als Meister der Selbstinszenierungen beschrieben, der schon früh einen Fankult um seine Person etabliert habe, durch das Anfertigen von signierten Autogrammkarten.[5] Er wurde zur mediatisierten Berühmtheit. Vom Anderen her wurde er erst der tatsächliche Abenteurer. Er war auf seine Fans angewiesen. Lesen wir die Fotografien als Personifizierungen eines Helden, sprechen sie für diese Thesen.[6] Was bildungstheoretisch gesprochen Dilemma und Herausforderung eines jeden Subjektes ist, sein Gespalten-Sein, wird anhand der historischen Belege von Karl May erahnbar[7]. Versuchte er mithilfe der bildhaft gewordenen Selbstinszenierung diese Spaltung temporär zu überwinden?

In unserer Rede mit Metaphern des Textilen nähern wir uns der *suture* an, die Karl-Josef Pazzini im Anschluss an Jacques-Alain Miller und Jacques Lacan thematisiert. Die „Nahtstelle, Naht, Vernähung, Narbe", die das gespaltene Subjekt verbindet und gleichzeitig verwundet, indem die Nadel/das Medium durch den Körper sticht. „Der Faden geht durch und durch." (Pazzini 2015: 169)

Die machtvolle und zugleich entmachtende Kraft des Be-Nennens durch den Eintritt in die symbolische Ordnung klang bereits am Beispiel der Namensgebungen an. Weitere notwendige Voraussetzungen zur Ich-Bildung über den Anderen/das Andere, wie eine Spiegelung durch das Imaginäre, machte Karl-Josef Pazzini im kunstpädagogischen Diskurs immer wieder präsent (vgl. Pazzini 1992: 83ff.). Ein besonderes Potenzial seines Ansatzes besteht unseres Erachtens darin, Sichtbarkeit durch ihre inhärente Unsichtbarkeit zu kontrastieren, um Un-Verfügbarkeiten hervorzuheben, die zu produktiven Lücken werden können. Dies schließt einerseits Notwendigkeiten der Identifikation durch Mediatisierungen und Materialisierungen ein, die das Subjekt „(…) vom Faden der bildlichen, gemalten und geschriebenen Geschichten zusammenhalten und so in Existenz setzen" (Pazzini 2015: 169). Denn erst über Bilder, Geschichten, Erzählungen werde das Subjekt geformt. Sie grundieren seine Struktur, verdichten sich und gravieren sich in den Körper ein, geben ihm Gestalt. Doch der Versuch, *eins* zu werden, bleibt auf das Andere angewiesen. Dieser Chiasmus zwischen Eigenem und Anderen durchkreuzt jede Bestimmbarkeit und Möglichkeit der Schließung. Die wechselseitigen Verschränkungen machen aufmerksam für das Unverfügbare, das zur Selbst-Bildung beiträgt und Prozesse der Identifizierung unterläuft. Sprechen wir von strukturgebenden Brücken, die durch und mithilfe der Bilder möglich werden, fokussieren wir Verhältnisse und Relationen. Denn „die Betonung der Struktur [gemahnt] stets daran […], dass das, wodurch das Subjekt bestimmt ist, nicht ein vermutetes ‚Wesen' ist, sondern allein seine Position in Bezug zu anderen Subjekten und anderen Signifikaten" (Evans 2002: 287). Im Bild des Möbiusbandes gesprochen, das Lacan zur Visualisierung seiner Überlegungen verwendet, vereinigen sich Oberfläche (Symptom) und Tiefe (Struktur) als ineinander verwobene Elemente (vgl. ebd.: 289). Oder aus anderer Perspektive beschrieben – das, was als Subjekt sichtbar werden kann, ist untrennbar mit einem „Grund" verbunden, durch den es sich konstituiert.

Ein Teppich hat weder „Tiefe" noch „Oberfläche"; oder beides zugleich. Gemustert ist er sich selbst gleichzeitig Bild und tragender Bildgrund. Dieser „Grund" besitzt keine raumzeitliche Vorgängigkeit; er ist nicht nur flach, kann Falten haben, und stellt in seiner Beweglichkeit eine besondere Form des Bildgrunds dar.

So sind es Berber-Teppiche – als Mantel und Zelt-Behausung Beispiele anthropologischer Bildgründe – die der Bildphilosoph Gottfried Boehm unter anderem als Be-Gründungsfigur der Kunst und Kultur heranzieht (vgl. Boehm 2012: 38ff.). Die Vorstellung von einer rechtwinkligen, gar weißen Grundfläche greift zu kurz und basiert auf spezifischen, z. B. architektonischen Konventionen einer planen vertikalen Wand. Der Bildgrund ist vielmehr ein Differenzphänomen, vor dem sich Figuren und Formen wechselseitig abheben. Obgleich unstet, in ständigem Übergang, ist er als Kontinuum wirksam, als kulturelle Errungenschaft aus widerstrebenden Kräften seit alters her. In der Figur des (runden) Labyrinths als Ebene des Grundes zeigt Boehm weiter auf, dass es eines Perspektivwechsels bedarf, um in diesem Bildgrund nicht verloren zu gehen. Dieser befreiende Perspektivwechsel kann etwa ein imaginierter Blick von außerhalb, architektonisch gesprochen von oben, sein; dann braucht es Flügel (vgl. Pazzini 2015: 28) – wie bei Daedalus, dem berühmten Labyrinth-Baumeister. Abstürze sind möglich. In Boehms Rede vom Grund stellen Bildgründe insgesamt eine „operative Kategorie der Erfahrung, der Erkenntnis, und des Machens“ dar (Boehm 2012: 70). Indem sie dort auch als „Seelengrund“, *fundus animae*, exemplifiziert werden, geben sie einen psychologischen Bildgrund ab und lassen sich in dieser Lesart an Nicht-Sichtbares anschließen.

Vor dem Hintergrund unserer Forschungsperspektiven – kunstwissenschaftlich und psychoanalytisch geprägt – befragen wir die einfallenden Bilder auch zur gegenseitigen Befremdung. Doch nicht alle auch in der Performance auffällig gewordenen Bildungen ließen sich in Worte fassen oder in eine (Text-)Struktur einfügen. Sie wirken weiterhin nach, ohne auf symbolischer Ebene Gestalt anzunehmen. Sie hinterlassen nicht-verbalisierbare Spuren, insistieren untergründig oder lassen plötzlich aufmerksam werden.

[ ]

Das führt uns zurück zur Frage, inwiefern die einfallenden Bilder tragen – auch im Kontext von Wissenschaftlichkeit. Ist Wissenschaft denkbar als etwas, das über das Sagbare hinausgeht und das Nicht-Verfügbare einkalkuliert? Die entscheidende Umorientierung dahingehend verdankt z. B. die Kunstgeschichte einer Abenteuerreise, die „zum veritablen Gründungsakt“ (Warburg zitiert in Schüttpelz 2007: 187) von Aby Warburgs Bildwissenschaft wurde. 1895/96 stieß Warburg in der Hopi-Kultur auf etwas Unverfügbares, das ihm erst später als „Ausdruckskunde“ oder „Nachleben der Antike“ mit Hilfe des Mnemosyne-Atlas zu umreißen gelang. Ihn lockte ein Bild – eine romantisierende Farbfotografie eines Indianers (Michaud Appendix 3: 302), doch vor allem die Abwendung von einer „ästhetisierenden Kunstgeschichte“, vor der er „einen aufrichtigen Ekel bekommen [hat].“ Die formale Betrachtung des Bildes schien ihm ein steriles Wortgeschäft hervorzurufen (vgl. etwa Pazzini 1992: 83ff.). Unsere bildhaften Annäherungen stellten daher den Versuch dar, Öffnungen zu erhalten.

Sieht man den Wissenschaftsbetrieb in der Gedankenfigur des Teppichs, als ein mit Mustern und Rahmungen versetztes Gewebe, als Verhandlungsobjekt, Wertgegenstand, Verschleißobjekt, werden seine strukturellen Verknüpfungen betont. Das Bild des Teppichs wird allerdings prekär, sobald Strukturen zu festem Gewebe erstarren – etwa wenn der Wunsch nach Kontrolle, Bestimmbarkeit, Messbarkeit und eine „Sehnsucht nach Schließung“ dominieren. Doch wieder mit Pazzini gedacht[8] bedarf es Öffnungen, die Beweglichkeit schaffen. Betrachten wir Prozesse der (Teppich-)Herstellung und Musterbildung, Beziehungen zwischen Gewebe und Faden, ließe sich fragen, wie es gelingen kann, diese zusammenzufügen, ohne sie fest zu verknoten. Wie viel Absicherung braucht es, um Unsicherheiten auszuhalten? Die dynamischen Beziehungen zwischen Figur und Grund ebenso wie die Nahtstellen im/zum Subjekt verweisen auch auf Relationen, die Halt verwehren, auf Verletzungen basieren und ein Verfehlen beinhalten. Abstürze sind möglich, ein Befremden ist riskant. Teppiche können tragen und sie laden dazu ein, den Faden weiter zu spinnen. Bleibt *Karl May*.

Der Text[9] – von lat. „textum“ ist abschließend als eine Anwendung des Partizip Perfekt Passiv lesbar – als das, was durch Weben entstand, das Gewebte und durch Weben Gewordene, dem Quergeschossenen zur (assoziativen) Kette, durch *Karl* und *May*. Obwohl nun unter der Überschrift „PPP“ ein Text vorliegt, der eine identifizierbare Chronologie suggeriert, war es uns wichtig, das Geworden-Sein durch Bezüge zum/vom Anderen zu betonen. Nicht nur das Textsubjekt *Karl May* sollte dieses Verwoben-Sein in der Spaltung zum Ausdruck bringen. Wir sind den eingefallenen Bildern gefolgt und dem nachgegangen, was uns anblickt, auch um Widerständiges aufzuspüren und um die Determinierung der Sprache womöglich doch noch zu unterlaufen. Welche Nicht-Sagbarkeiten kehrten wir zwangsweise unter den Teppich? Deswegen hat das letzte Wort ein Bild.

Anmerkungen

[1] Mit einer *Power Point Präsentation*

[2] pazzini-psychoanalyse.de

[3] Seit Anfang der 80er überlagern dort eingewobene Kriegsikonographien die traditionellen Motive, http:// mfi-berlin.de [18.2.2017].

[4] Eine Frage, die dem Blickgeschehen auf die Spur geht und die Karl-Josef Pazzini nicht nur in seinen Texten immer wieder aufgreift (in Anlehnung an Lacans Frage „Che vuoi?“). Vgl. etwa Pazzini 2012: 10.

[5] Krauss 2011: 57ff.

[6] Für weitere Anknüpfungspunkte verweisen wir auf Andreas Brenne, der sich seit langem mit dem Autor Karl May

[7] Karl May erlitt zwei Nervenzusammenbrüche, als er die Regionen erstmals bereiste, von denen seine fiktiven Erzählungen Nach seiner Rückkehr versenkte er alle 101 Negativplatten der fotografischen Inszenierungen in der Dona Vgl. Krauss 2011: 73.

[8] Als unsere „*Post Production*“.

[9] Als Nomen abgeleitet vom lateinischen Verb „texere“ „weben, flechten“, „verfertigen, bauen, errichten“, dessen PPP textum ist. (Der Neue Georges: 2013).

Abbildung

Abb. 1: VALIE EXPORT, Ontologischr Sprung/Arm, 1974, Konzeptuelle Fotografie, online zu finden unter: http://www.valieexport.at/de/werke/.

Literatur

Bier, Carol (2010): Oriental Carpets, Spatial Dimension, and the Development of Linear Perspective: From Grid to Projective Grid. Textile Society of America Symposium Proceedings. Paper 10. Online: http://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/10 [18.2.2017].

Boehm, Gottfried (2012): Der Grund. Über das ikonische Kontinuum. In: Boehm, Gottfried/ Burioni, Matteo (Hrsg.): Der Grund. Das Feld des Sichtbaren. München: Fink, S. 28-85.

Der Neue Georges (2013): Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch, hrsg. von Thomas Baier, bearb. von Tobias Dänzer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Evans, Dylan (2002): Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse. Wien: Turia + Kant. Krauss, Rolf H. (2011): Karl May und die Fotografie. Vier Annäherungen. Marburg: Jonas.

Shayestehfar, Mahnaz (2010): A Comparative Study of Persian Rugs of 14th–17th Centuries as Reflected in Italian Paintings, in: International Journal of Humanities of the Islamic Republic of Iran, 17. Jg., Heft 2, S. 93-109.

Michaud, Philippe-Alain (2004): Aby Warburg and the Image in Motion. New York: Zone Books.

Pazzini, Karl-Josef (1992): Bilder und Bildung. Vom Bild zum Abbild bis zum Wiederauftauchen der Bilder. Münster: Lit.

Pazzini, Karl-Josef (2012): Sehnsucht der Berührung und Aggressivität des Blicks. Kunstpädagogische Positionen, Band 24. Hamburg: Hamburg University Press.

Pazzini, Karl-Josef (2015): Bildung vor Bildern. Kunst. Pädagogik. Psychoanalyse. Bielefeld: Transcript.

Schüttpelz, Erhard (2007): Das Schlangenritual der Hopi und Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag. In: Bender, Cora et al. (Hrsg.): Schlangenritual. Der Transfer der Wissensformen vom Tsu'ti'kive der Hopi bis zu Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag. Berlin: Akademieverlag, 187-216.

Spallanzani, Marco (2007): Oriental Rugs in Renaissance Florence; Textile studies, Bd. 1. Florenz: Studio Per Edizioni Scelte.

Warner, Marina (2012): Freuds Couch. Das Narrativ der Nächte und die Erfindung der Psychoanalyse. In: Lettre International, LI 096, Frühjahr 2012, S. 104-108.

Pornographie als Struktur

Von Karl-Josef Pazzini

So gesehen betreten der ‚irre' Wissenschaftler (Warburg) und der Wissenschaftler der ‚Irren' (Freud) genau dasselbe – unebene, rhizomartige, grenzenlose – Terrain jenes ‚Seelendramas', von dem der Autor des Mnemosyne-*Atlas so oft sprach. Ein Drama, das ständig weiterführt von Symbolen zu Symptomen, von kulturell geschaffenen Bildern zu dunklen Traumbildern, von Territorien zu Wanderungen, von Formationen zu Deformationen, von historischen Neuerungen zu Nachlebendem … Doch wie soll man sich in diesem Raum orientieren? (Didi-Huberman 2010: 561)*

Dieser außergewöhnliche Lesesaal hier und heute in der *Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg* (*KBW*) mit seiner elliptischen Form ist ein magischer Ort, und so gesehen, trefflich gewählt für eine Zusammenkunft um den vertrackten Signifikanten *Bild*.[1] „Wenn ich Ihnen heute abend Bilder mit begleitenden Worten zeige …" – mit diesen Worten eröffnet Aby Warburg am 21. April 1923 seinen legendären Vortrag über die Pueblo-Indianer in New Mexico, Arizona, über die Hopi und deren Katcina-Puppen und Schlangentänze (Warburg 1988: 7). Er ist von deren palimpsestartiger[2], geschichtlich-archäologischer Kultur zutiefst beeindruckt. Für ihn war schon damals ein Relief sichtbar, das während des täglichen Lebens mit seinen Ritualen, Nöten und Freuden zugleich aus Spuren von Wildem, injiziertem Glauben und Fortschritt des Anderen geprägt war. Warburg hält diesen Vortrag in Kreuzlingen, in der Heilanstalt Bellevue, lange 27 Jahre später, nachdem er 1896, also dreißigjährig, in den Felsendörfern des Colorado-Tafellandes, den Treppenhäusern der Hopi und Kiwas (Andachtsräume) der Pueblo-Indianer war. Er ging mit ihnen auf Tuchfühlung.

Dies ist eine Zeichnung Warburgs von 1896 während seines Aufenthaltes dort, auf der Verhältnisse von Objekt und Subjekt durchgespielt werden: *O*, das Objekt, ist eine Fläche mit einer durchgezogenen Achse, ein Tuch, ein Blatt … und *S*, das Subjekt, eine Spirale, eine Sprungfeder, ein Glühfaden, eine Schlange, eine Graphie … wer weiß. Sie sind dargestellt mit den Notizen: *tragen*, *Kraft*, *Dynamik*; *getragen werden*; *einfühlen, nachahmen, sich mit den Perspektiven identifizieren*. Es sind Vorstellungen, Entwürfe von Übertragungsverhältnissen: Begegnungen mit dem Anderen. Dieses Blatt verdeutlicht, wie Warburg die Frage der Berührung mit dem Anderen moduliert: Wer trägt wen? Wie prägt und trägt es sich ein?[4] Warburg entwirft seinen Vortrag in Bellevue mit Hilfe seines Assistenten und Freundes Fritz Saxl, der ihm das Bildmaterial und seine Notizen aus Hamburg übermittelte. Warburgs Wille, noch einmal etwas über das verflochtene Verhältnis herauszufinden von mythisch-dämonisch-gefährlichen Kräften zum einen und von schöpferischen Kräften wie Tanzritualen, Architektonik der Treppenhäuser mit ihren Tonkrügen, Puppen mit Fetischcharakter, Bildern, Masken und Symbolen zum anderen. Gleichsam zwei Brennpunkte: Sie geben den Naturgewalten mit Leib und Seele zeichenhaft Widerstand *und* rufen sie an: z. B. im Schlangentanz, der den Regen heraufbeschwört. Hier kommt das polyseme Zeichen der Schlange zum Zuge, die Verschlingungen der affinen Formen von Blitz, Schlange, Ask-

lepiusstab, Perseus und Medusa mit dem Schlangenhaupt, gefiederter Schlangenkopf, Eva usw. Warburg sah damals mit eigenen Augen, wie Indianer beim Ritual lebendige Giftschlangen in den Mund nahmen. Ist dies als eine Aktion lesbar, die etwas unbewusst Phantasmatisches via Ritual ins Gegenwärtige überträgt? Ein Phantasma, welches von der drohenden Verschlingung und möglichen Vergiftung des Anderen „spricht" bzw. von dem Wunsch nach dem (befreienden) Todesbiss – was ja *S* wie *O* beträfe? Eine einzigartige Inszenierung von Aggressivität, die in einem Todesdrohung und -wunsch enthält, während der Einlass der Giftschlange in die Mundhöhle sowohl auf Zeugungsphantasien und die Aufnahme des genuin Anderen anspielt.

Sein damaliger Psychiater Ludwig Binswanger, der mit Sigmund Freud freundschaftlich verbunden war, hat Warburg, der Überlieferung zufolge, zu dem Vortrag angeregt. Warburg war zu diesem Zeitpunkt seit etwa zwei Jahren in Kreuzlingen, vorher gab es einige Klinikaufenthalte in Hamburg und Jena aufgrund einer nach dem Ersten Weltkrieg ausgebrochenen Psychose. – Warburg erhielt lange Zeit die Diagnose *Schizophrenie*, was nach der damaligen ärztlich-psychiatrischen Erfahrung hieß, keine, kaum Aussicht auf Linderung, für immer darin gefangen; der renommierte Psychiater Emil Kraepelin, der Warburg in Kreuzlingen besuchte (einen Tag vor Ernst Cassirers Besuch), befand einen *manisch-depressiven Mischzustand* und ermöglichte nebst Warburgs eigener Dynamik eine *Unterstellung*, nicht auf Heilung, aber auf Bewegungsfreiheit im Denken, Leben – und auf Abstand zur Hölle der Qualen und des Gequältwerdens. Der Kreuzlinger Vortrag ist nachträglich betrachtet ein Akt Aby Warburgs, der, mit Georges Didi-Huberman gesagt, „aus einer ‚Regression' eine ‚Erfindung'" macht (Didi-Huberman 2010: 405).

Didi-Huberman nahm Einblick in hunderte Notizen und Blätter, die Warburg von Anbeginn des Ersten Weltkriegs anfertigte (Abb. 2). Lange davor schon hatte Warburg, der mit seiner Frau, geb. Mary Hertz, und ihren Kindern von 1898 bis 1902 in Florenz lebte, Pollaiuolos Kupferstich gesehen. – Das Kämpferische, der Tötungsdrang und seine Prüfungen, darin zu überleben, scheinen das Ungeheuer Mensch auszuzeichnen. „Ungeheuer ist viel. Doch nichts / Ungeheuerer, als der Mensch." (Hölderlin 1804/1988: 299, V. 349f.) Der Erste Weltkrieg trägt an Warburg und viele andere Menschen neue Dimensionen der Tötungspraktiken und Grausamkeiten heran. „Vernichtungsnächte", wie Walter Benjamin es 1928 in der *Einbahnstraße* unter der Überschrift *Zum Planetarium* diagnostiziert. (Benjamin 1928/1991: IV.1., 146)[5] Es scheint mir nicht unwahrscheinlich, dass Warburg Flüchtlingslinien, die heute gezogen werden, aufzeichnen würde, als einen Versuch einer Annäherung, etwas zu verstehen, was das Denken des ins Geschehen Involvierten einfach sprengt und es so umso mehr herausfordert.

1929 wiederum entstehen die letzten Manuskripte Warburgs, von denen ein Teil, so Didi-Huberman, „den Titel ‚Methode' trägt. Das Wort steht allein auf einer ganzen Seite. Auf der folgenden liest man Nietzsches Namen. Auf einem dritten Blatt erkennt man die Worte ‚Schluß', ‚Flucht' und ‚Schicksal'. Die zwanzig folgenden Blätter blieben leer." (Didi-Huberman 2010: 560)[6]

Früher, im Jahr 1914, „[i]n mitten seiner Notizen über den Grabenkrieg, erschüttert von jedem Todesopfer, ohne zu wissen, wer schuldig und wer unschuldig war, begann Warburg sich mit Gespenstern zu identifizieren. Er glaubte, da er die heidnischen Dämonen des Obskurantismus […] geweckt hatte, sei er selbst die Ursache des Krieges. […] nach der deutschen Kapitulation 1918 entwickelte sich Warburgs Verzweiflung zu politischen Wahnvorstellungen (Bolschewiken verfolgten ihn als ‚kapitalistischen Intellektuellen') und zu mythologisch-religiösen Wahnbildern (antike Furien verfolgten ihn als ‚atheistischen Juden', die alten germanischen Dämonen des Antisemitismus gingen ihm nach)" (Didi-Huberman 2010: 408).

In Kreuzlingen „ging er vollends zu Boden, und dort erholte er sich mit Binswangers Hilfe wieder. Dort fand er zurück zur ‚Stimmung' seiner ‚chronischen Ängste' aus Kindertagen, aber auch zu dem fundamentalen Zusammenhang, den er schon 1874 – angesichts des Leidens seiner kranken Mutter – zwischen *Bild* und *Symptom* erkannt hatte. In der lebhaften Verschlingung seiner Wahnmotive fanden sich kunterbunt die Faszination für die Indianer und die Weigerung, koscher zu essen, die Ikonographie des Leidens Christi und der groteske Eros der *Petites Misères de la vie conjugale* von Balzac (Abb. 4), deren Illustrationen ihn seit seinem sechsten Lebensjahr verfolgten" (Didi-Huberman 2010: 409).

Zwei Dämonen reißen das Lid eines Auges auf, welches in elliptischer Form, darin die kreisrunde Pupille bzw. ein schwarzes, saugendes Loch, erscheint. Mit einer Träne – einem herunter stürzenden Zeppelin ähnlich, den es zwar 1864 noch nicht gab, was sich gleichwohl, Warburgs Methode des Anachronistischen gemäß, in der Kompositionstechnik und den Bildkonstellationen im *Mnemosyne*-Atlas wiederfindet. Warburg schreibt in seinen Reiseerinnerungen: „Jetzt aber, 1923 im März, in Kreuzlingen, in einer geschlossenen Anstalt, wo ich mich als Seismograph empfinde, der aus Holzstücken zusammengesetzt ist, die einem Gewächs entstammen, das aus dem Orient in die nahrhafte norddeutsche Tiefebene verpflanzt wurde und einen aus Italien inokulierten Ast

trug, lasse ich die Zeichen, die ich empfange, aus mir heraustreten, weil in dieser Epoche eines chaotischen Untergangs auch der Schwächste verpflichtet ist, den Willen zur kosmischen Ordnung zu verstärken“ (Warburg 2010: 573).

Welch ein Vergleich „als *Seismograph*“: der Seismograph ist tatsächlich eine technische Neuerfindung etwa aus dem Jahr 1876, das darüber hinaus in einem Wort *Erschütterung* und *Schreiben* verknüpft. Noch Zitternadel und schon eine Metapher, da ist dem Schreibenden, Denkenden etwas geglückt, insofern sie die innere Unruhe und Bedrohtheit schirmt und ver

schleiert; der Einfall des sich „als Seismograph[en]“ Empfindens versieht das Subjekt mit einem Sprech- oder Schreibakt und zieht somit eine Schlaufe, Schlinge zwischen Innen und Außen um das, was manches Mal im Spuk des Chaos zu nackt, zu wuchtig, zu unmittelbar droht.

Etwa ein Jahr nach dem Kreuzlinger Vortrag, am 10. und 11. April 1924, hat Warburg in Bellevue Ernst Cassirer getroffen, der seit 1919 an der Universität Hamburg lehrte und der *KBW* verbunden war. Sie tauschten sich über die bahnbrechende Deutung Keplers aus. Johannes Kepler hat um 1600, also zu Zeiten Luthers, in *Astronomia Nova* und *De motibus stellae Martis* (1609) erkannt, dass sich der Mars nicht in der Dynamik des Kreises und seiner entsprechenden Zentrierung um die Sonne dreht, sondern eine elliptische Umlaufbahn mit zwei Brennpunkten hat. Eine Ellipse entsteht durch den Kegelschnitt eines Kreises. „Für Warburg allerdings“, so Horst Bredekamp, „blieb die bipolare Form der Ellipse“, bipolar, möchte ich klarstellen, im physikalischen Sinne gemeint, „mit ihren 2 Brennpunkten das wesentliche Moment des Durchbruchs. In den Brennpunkten sah er einen Spiegel der Welt, nicht nur der Pole von Rationalität und Irrationalität (die seiner Auffassung nach die menschliche Psyche über jegliche Ein- und Ausdrucksform determinieren), sondern etwa auch der Elektrizität und anderer bipolarer Gegensätze.“ (Bredekamp/Wedepohl 2015: 49)[7].

Warburg und Cassirer tauschten sich aus über die Symbolkraft der Ellipse als Spiegel der Welt und die Ellipse als verdichtete Form, die in sich die Spannung von Astronomie (mathematische Sternenkunde) und Astrologie (Sternenglaube) transportiert. Dieser Transfer interessiert Warburg schon seit 1912 brennend, wovon u. a. sein Vortrag *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara* (1912/22) zeugt. Dort im *Sala dei Mesi* dechiffriert Warburg den berühmten, al fresco gemalten Wandkalender (ca. 1466-1470) partiell: Himmlischen, göttlichen Sphären, wie sie bewohnt werden, darunter im Mittelfeld das Tierkreiszeichen mit den drei Dekanen ebenso wie dem irdischen Boden, auf dem der Auftraggeber erscheint, schenkt Warburg geduldige Aufmerksamkeit und wagt seine Deutungsarbeit, insbesondere der Perseusfigur, in der Perseus im Sternbild des Widders unter der Herrschaft des Mars erscheint.[8] Wer einmal in dem Raum war, wird die Faszination der Fresken und den Denkmut Warburgs begreifen.

In einem Brief vom 10. April 1924 an seine Frau Mary äußert sich Warburg über die Begegnung mit Cassirer: „Meine Auffassung der Ellipsenentdeckung als Markscheide der Kulturepochen fand eine schlagende Bestätigung durch Prof. Cassirer […].“ (Ebd.: 46) Einen Tag später schreibt er an Mary: „Fühle mich nach d[em] Besuch von Cassirer jetzt ziemlich ausgepumpt, weil er zunächst dialektisch-philosophische Bestimmtheit erwartet; das Bildmaterial ist bei ihm sekundär und mir doch die Hauptsache.“ (Ebd. 46f.)[9] Warburg zieht aus dem Treffen freundschaftlich intellektuellen Zuspruch mit der Erfahrung einer Differenz der Perspektiven, die ihn anzustrengen scheint. So Warburg: „Ich habe zwar noch nie das Gefühl gehabt, daß ich von einem Daemon intellektuell geleitet werde, der mich zum Glühkörper machen will und zugleich – selbstverständlich – zerstören will, denn ich werde nicht mehr das Glück haben, in meiner Heimat mich wieder aufrichten zu dürfen.“ (Ebd.: 47) Unter der sprachlogischen Bedingung der Verneinung war es nicht so mit dem Dämon und dem Glühkörper. – Darüber hinaus hat Warburg sich zum Glück noch darin getäuscht, dass er sehr wohl wieder auf die Füße gekommen ist.

Nur wenige Zeit nach dem Treffen mit Cassirer kehrt Warburg nach Hamburg zurück, der Bau der heutigen *Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg* beginnt, die Bibliothek wandert von der Heilwigstraße 114 nach 116. In Voraussicht, angesichts des Hasses der Nazis auf die Juden und das Menschliche überhaupt, und zum Glück wurde durch Fritz Saxl 1933 die Bibliothek nach London „evakuiert“. Seitdem besteht ein lebhafter Transfer zwischen dem *The Institute Warburg* und der *KBW*. Am 4. September 1928 fährt Warburg mit seiner Frau Mary nach Scharbeutz und trifft dort voll froher Erwartung Albert Einstein. Wieder geht es um die Kepler’sche Figur der Ellipse. Eine Zeichnung Einsteins mit weichem Bleistift und Warburgs Eintrag „Von A. Einstein in Scharbeutz gezeichnet Sept. ’28 W….“ zeugt davon.

Damals nahm Warburg insgesamt vier schwere Mappen bzw. Tafeln mit zu Einstein (vgl. ebd.: 62f.). Vermutlich waren auch einige Reproduktionen der Tafel C der letzten Fassung des *Mnemosyne-Atlas* dabei, die er in Scharbeutz an eine Gardine heftete, um Einstein das vorgängig Mythische und sein Nachleben in den Bildern, bzw. das dem physikalisch-mathematisch Logischen innewohnende Mythisch-Dämonische zu veranschaulichen. Wie beim Zeppelin: Fortschritt *und* einer Bombe ähnlich: Attackenobjekt mit Einfallswinkel (Abb.6). In einem Brief von Warburg an Saxl am 5.9.1928 lässt sich neben dem Ansporn der Unterhaltung mit Einstein auch wieder eine leise Enttäuschung vernehmen: „Ich fuhr gestern mit meiner Frau nach Scharbeutz und fand einen geradezu heroisch kindlichen Mann, der tatsächlich von diesem *Mutterboden der Bildhaftigkeit* und der *denkraumformierenden Magie* [hervorgehoben, SG] nichts wusste und der trotz seines schwerleidenden Zustandes (Herz) gespannt wie ein Schuljunge im Kino meinen Bildern folgte und unter steten unerbittlichen Nachfragen die Stichhaltigkeit meiner Schlüsse prüfte. Nur bei Kepler und der Ellipse habe ich, glaube ich, nicht gut bestanden, sonst war er mit mir zufrieden“ (ebd.: 72). Warburgs „Pendelgang zwischen mythischer und wissenschaftlicher Auffassung im Spiegel künstlerischer Gestaltung“, so Bredekamp, ging indessen an Einstein vorbei (ebd.: 76).

Es gehört zum Stil Warburgs, dass er, Schleifen ziehend oder auch Umlaufbahnen durchlaufend, immer wieder von Neuem alten Fragen nachgeht, angesogen von dem Drang zur Ursache, zum Ursprünglichen, zum Unmittelbaren, hingezogen zur Quelle. Er will sehen, was auf dem Bild liegt und geschieht, wovon es spricht. Mehr noch: Er will herausfinden, welche Kräfte, Dynamiken, Phantasien und Erfahrungen das Bild hervorgebracht haben. Dabei ist für Warburg eine fundamentale Gespaltenheit der (seelischen) Kräfte, der Naturgewalten sowie des Technischen wirksam. Übrigens Sigmund Freud nicht unähnlich, der u. a. in *Jenseits des Lustprinzips* und in *Unbehagen in der Kultur* dem Todestrieb mit seinen destruktiven Strebungen etwas dem Menschen Konstitutives attestiert: Werden und Vergehen, Schöpferisches zieht unheilvoll Zerstörerisches nach sich. Diese Erkenntnis, diese Erfahrung ist schwer verdaulich. Der Zwang, also vom Trieb angespitzter Wiederholungszwang, schnürt einem die Kehle zu, und wenn es noch unerträglicher wird, reißt sie, die Kehle, den Körper auf: Schreien, Brüllen, Zittern, nach Innen, nach Außen. – Wundersamerweise nun transportiert die hier, in den Lesesaal, eingelassene Form der Ellipse mit ihren zwei Polen – einmal in dem Raumumriss (in dem nur eine Seite gerade ist, die Wandseite zum Garten, zum Kanal) und oben, an der Decke, gen Himmel – eine Ruhe, eine Gelassenheit. Etwas mysteriös Tröstliches scheint da am Werke.

Hier gibt es keine Rotunde wie im Pantheon, sondern a) zwölf Segmente wie zwölf Sternbilder, b) eine Ellipse in der Ellipse, c) die Milchglaslampen im Außen herum wie Planeten, und d) die zwölf Segmente, die wie flache Kegel mit ihrer typisch leichten Wölbung sind. Zugegeben, aufgrund eines Gemischs von *Einbildungskraft* und *Empfänglichkeit* touchiert der Raum eine Öffnung zum Himmel, zum Licht, ins Offene, den Götterhimmel, das Weltall – es sei denn, es verdunkelt sich durchs *Technische* für die schon zu Warburgs Zeiten gehaltenen Diavorträge, dann fallen die Bilder auf die Leinwand – oder es verdunkelt sich durch die wirkliche Nacht, etwas Irdisches, eine wiederkehrendes Spaltung von Tag und Nacht, das ist beruhigend – oder es vernebelt und verdustert sich durch die dunkle Wolke der Melancholie. Die Melancholie spricht von einem Schmerz der Seele, dem ungeteilten Unbewussten der Familienkette, der Ideologie, des Archivs des Unerhörten.

In einem erkenntnistheoretischen Fragment notiert Warburg: „Vom unorganischen Verknüpfen als Schlitterlogik. Willkürverknüpfung mit dem Himmel, dem Boden, der Familie durch bildhafte Mittler.“ (Warburg 2010*:* 642) *Bildhafte Mittler*, das sind Bilder, Symbole, Träume, Worte natürlich, Künste im aufgefächerten Sinne, Zeichen und Halluzinationen. Das Phänomenale dieser wirklichen Ellipse liegt in meinen Augen darin, dass es eine klare Form darstellt, selbst mit seiner verspielt anmutenden Blütenhaftigkeit. Die Ellipse im Lesesaal ist ein Bild besonderer Natur. Eine Empfangsfläche, leergelassen, durchlässig nach innen in den Raum und nach außen. – Die Ellipse wird zur Anspielungsfläche, die Atem lässt für Neues, noch zu Entwerfendes, Zukommendes. Anders als die Fläche mit den zwölf (dreigeteilten) Fresken im Palazzo Schifanoia, voller Rätsel (auch aufgrund des Verfalls der Fresken), denen Warburg sich in faszinierender Entzifferungsarbeit hingegeben hat, ist das Einladende hier, und darin liegt vielleicht etwas Atmendes, Tröstliches: *Unbemaltes*.

Ich möchte an dieser Stelle noch eine Kurve nehmen, und – es erscheint vielleicht etwas willkürlich, ist es aber keinesfalls – eine Verknüpfung zum Stil des Denkens und der Lehre von Karl-Josef Pazzini herstellen. Das Ausgelassene, das ist auch die Klammer von *fool*,[10] die den Narren herbeispielt, die hier im Titel der Tagung *Nachbilder […] vorbildern* wiederkehrt, und sogar einen Neologismus schöpft: „vorbildern“.

Das Elliptische, der Mangel, ist Anlass zum Forschen, was es mit dem Menschen, dem Tier und seinen Symptombildungen auf

sich hat, was eine Kunstpädagogik dazu beitragen will. Glücklicherweise gibt *Bildung vor Bildern* (Pazzini: 2015) reichlich Stoff, also nix mit Ellipse – oder doch, da naturgemäß unerschöpflich? Zum Ausgelassenen, Verspielten gehört auch, hier ziehe ich noch eine Schleife, nicht aufzuhören zu unterstellen und zu glauben daran, dass man Berge versetzen kann, trotz und angesichts des Geschichtlichen – in der Universität und der Schule, im Gemeinschaftsleben und Politischen.

Das ist eine nicht selten auf die Probe gestellte Haltung, die – wenn auch auf einem anderen Tableau, dem Forschungstrieb Warburgs nicht unähnlich ist, sagen wir, in der Art einer Beharrlichkeit, Widerständigkeit und: Erfindungslust. Weder die Kunstpädagogik noch die Psychoanalyse, die Karl-Josef Pazzini miteinander verknüpft, sind einfach so vom Himmel gefallen. Worin liegt das Unerhörte? – Eine *Schlitterlogik* sodann – *Willkürverknüpfungen durch bildhafte Mittler* – ist nur insofern eine Geste von außen, als sie etwas, was längst schon im Inneren drängt und rumort, ans Licht bringt: das schizoide Vermögen, gerade mit seinen Shifterqualitäten und exzentrischen Kräften, schreckt, schockiert manchmal, gerade deshalb will es gehört werden in seinem Treiben. So in der Kunst. So im Leben.

Bildung vor Bildern und das Denken von Karl-Josef Pazzini streift etwas davon, vielleicht nicht direkt und nur scheinbar *en passant*, etwas zwischen subtil und subjektil: unterhalb der pflasternden Worte, der Bilder Timbre, „während sie dalagen und leise Träume und Kindernamen aus rotweinblauen Mündern hochsteigen ließen, in den dunklen sternenbesetzten Himmel, der so irre runterkam, und wieder hochging, und wieder runterkam – und die Frage, ob der Himmel vielleicht das Trampolin Gottes sei? Und die Sterne nur winzige Löcher im elastischen Stoff, und dahinter das hochpotente Scheinwerferlicht einer Turnhalle – voller Glück?“ (Melle 2011: 149).

Anmerkungen

[1] Karl-Josef Pazzini hat das unterbelichtete Sujet des Bildes in der Psychoanalyse, die in der Kur aufs Sprechen zählt und das Visuelle (in kunsttheoretischer Auffassung) scheinbar wenig kümmert, unermüdlich in ihren Diskurs gezogen und dabei nonchalant ermuntert, Bilder ins Sprechen zu bringen. Die Tagung fand in der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Aby Warburg-Haus, Heilwigstraße 116, 20249 Hamburg statt.

[2] „Philologisch betrachtet stehen wir also vor dem denkbar schwierigsten Objekt: Ein Palimpsest, dessen Text [„Werke der braunhäutigen Tänzer, Maler“ , hinzugefügt von SG] – selbst wenn man ihn herausbringt – kontaminiert ist.“ (Warburg 2010: 572).

[3] Dank an Claudia Wedepohl und Eckart Marchand vom The Warburg Institute in London für die Abbildungen 1, 2, 5 und

[4] Grundlegend für meine Betrachtungen ist das inspirierende Werk von Georges Didi-Huberman (2010): Das Nachleben der Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg; ebenso unverzichtbar erhellend: Bredekamp, Horst/Wedepohl, Claudia (2015): Warburg, Cassirer und Einstein im Gespräch. Kepler als Schlüssel der Moderne; Marazia, Chantal/Stimilli, Davide (2007): Ludwig Binswanger – Aby Warburg. Die unendliche Heilung. Aby Warburgs Krankengeschichte; Michael Diers (1993) (Hrsg.): Porträt aus Büchern. Bibliothek Warburg und Warburg Institute. Hamburg 1933 London.

[5] Diesen Denkanstoß verdanke ich Davide Stimilli (2007: 21). Es ist erstaunlich, wie nah Benjamin und Warburg sich waren in ihrer *Empfänglichkeit* dem unsinnlich Ähnlichen gegenüber. „Die Lunaparks sind eine Vorform von Der Schauer echter kosmischer Erfahrung ist nicht an jenes winzige Naturfragment gebunden, das wir ‚Natur‘ zu nennen gewohnt sind. In den Vernichtungsnächten des letzten Krieges erschütterte den Gliederbau der Menschheit ein Gefühl, das dem Glück der Epileptiker gleichsah. Und die Revolten, die ihm folgten, waren der erste Versuch, den neuen Leib in ihre Gewalt zu bringen. Die Macht des Proletariats ist der Gradmesser seiner Gesundung. Ergreift ihn dessen Disziplin nicht bis ins Mark, so wird kein pazifistisches Raisonnement ihn retten. Den Taumel der Vernichtung überwindet Lebendiges nur im Rausche der Zeugung.“ Benjamin (1928/1991: GS IV.1, S. 147f.).

[6] Fragen nach Methode, Flucht und Schluss drängen gegenwärtig laut ins Bewusstsein. Karl-Josef Pazzini und ich greifen sie auf

in dem Themenheft: Heimsuchung der Psychoanalyse durchs Politische. RISS. Zeitschrift für Psychoanalyse. Freud – Lacan, Heft 84, Oktober 2016.

[7] Die folgenden Gedanken beziehen sich grundlegend auf die aufmerksamen Betrachtungen und Auslegungen von Horst Bredekamp und Claudia Wedepohl.

[8] Claudia Wedepohl hat die Denkwege, Hemmnisse sowie deren Überwindung in den Auslegungen Warburgs beeindruckend nachgezeichnet und kommentiert. Siehe: Das Freskenprogramm im Palazzo Schifanoia und der Weg zu einem neuen Weltbild, in: Bredekamp/Wedepohl (2015: 13-44).

[9] zitiert nach Bredekamp/Wedepohl (2015: 104, Fn 78 und 79): WIA, FC, Aby Warburg an Mary Warburg 10. und 11. April 1924.

[10] Auch wenn die Forschungs- und Le[ ]rstelle Kunst Pädagogik Psychoanalyse *FuL* geschrieben wird, habe ich, als ich es das erste Mal etwa 1996 vernahm, den *fool* gehört, und dies währt an.

Literatur

Benjamin, Walter (1928/1991): Einbahnstraße. In: Walter Benjamin. Gesammelte Schriften (Hrsg. Tilmann Rexroth). Frankfurt/M.: Suhrkamp, Bd. IV. 1, S. 83-148.

Bredekamp, Horst/Wedepohl, Claudia (2015): Warburg, Cassirer und Einstein im Gespräch. Kepler als Schlüssel der Moderne. Berlin: Wagenbach.

Didi-Huberman, Georges (2010): Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg. Übersetzt von Michael Bischoff. Berlin: Suhrkamp.

Diers, Michael (1993) (Hrsg.): Porträt aus Büchern. Bibliothek Warburg und Warburg Institute. Hamburg 1933 London. Hamburg: Dölling und Galit

Hölderlin, Friedrich (1804): Antigonä, V. 349f. In: Ders.: Sophokles, Bd. 16, Frankfurter Ausgabe, hrsg. von Michael Franz, Michael Knaupp und D.E. Sattler. Stroemfeld/Roter Stern 1988.

Marazia, Chantal/Stimilli, Davide (2007) (Hrsg.): Ludwig Binswanger – Aby Warburg. Die unendliche Heilung. Aby Warburgs Krankengeschichte. Zürich, Berlin: diaphanes.

Melle, Thomas (2011): Sickster. Berlin: Rowohlt.

Pazzini, Karl-Josef (2015): Bildung vor Bildern. Kunst – Pädagogik – Psychoanalyse. Bielefeld: Transcript.

Flucht. Heimsuchung der Psychoanalyse durchs Politische. RISS. Zeitschrift für Psychoanalyse. Freud – Lacan, Heft 84, Oktober 2016. Initiiert und realisiert von Karl-Josef Pazzini und Susanne Gottlob, hrsg. von Peter Widmer.

Stimilli, Davide (2007): Tinctura Warburgii. In: Marazia, Chantal/Stimilli, Davide (2007) (Hrsg.): Ludwig Binswanger – Aby Warburg. Die unendliche Heilung. Aby Warburgs Krankengeschichte. Zürich, Berlin: diaphanes, S. 7-25.

Warburg, Aby (1988): Schlangenritual. Ein Reisebericht. Hrsg. von Ulrich Raulff. Berlin: Wagenbach.

Warburg, Aby (2010): Werke in einem Band. Hrsg. und kommentiert von Treml, Martin/Weigel, Sigrid/Ladwig, Perdita. Berlin: Suhrkamp.

Abbildungen

Abb. 1: Aby Warburg, *Tragen, nachahmen, sich identifizieren*, 1896. Tinte auf Papier, aus *Grundlegende Bruchstücke einer monistischen Kunstpsychologie*, Teil II, S. 3. London, Warburg Institute Archive. Foto: The Warburg Institute.

Abb. 2: Aby Warburg, Frontverlauf in den Kämpfen zwischen den Franzosen und Deutschen. Tinte auf Papier, aus den Notizbüchern, 26. Oktober 1914, S. 67. London Warburg Institute Archive. Foto: The Warburg Institute.

Abb. 3: Antonio del Pollaiuolo, Kampf der Nackten, Florenz 1470/75. Kupferstich und Kaltnadelradierung. Online: https://de.wikipedia.org/wiki/Antonio_Pollaiuolo.

Abb. 4: Bertall: Brutale Enthüllungen, Holzstich aus Honoré de Balzac, *Petites Misères de la vie conjugale*, Paris 1846, S. 373. – Zitiert nach Didi-Huberman 2010: 470.

Abb. 5: Albert Einstein: Skizze zur Erläuterung der Berechnung der Umlaufbahn des Mars. The Warburg Institute London.

Abb. 6: Aby Warburg: Tafel „C“ der letzten Fassung des Bilderatlas „Mnemosyne“, Oktober 1929. The Warburg Institute London.

Pornographie als Struktur

Von Karl-Josef Pazzini

Nachdem ich mit dem psychoanalytischen Konzept der Nachträglichkeit im Rahmen eines Seminars von Karl-Josef Pazzini zum ersten Mal in Kontakt kam, ist es mir in seiner Lehre in unterschiedlichen Kontexten immer wieder begegnet und wurde für mich gar als „roter Faden“ seiner Einführungsvorlesung in die Erziehungswissenschaft im Kontext des Wunsches nach Unmittelbarkeit und Beherrschbarkeit in der Disziplin erkennbar.

Ein unmögliches Unterfangen

Ich möchte daher in meinem Beitrag dieser für pädagogische Prozesse so wichtigen Dimension der Nachträglichkeit nachgehen, auch weil sie unmittelbar mit der Unmöglichkeit des Lehrberufs einhergeht und „[i]n Teilen der Reform der Lehrerausbildung […] das Phantasma von Beherrschbarkeit“ realisiert (Pazzini 2013: 128).

Freud (1937) geht in *Die endliche und die unendliche Analyse* der Frage nach, „wo und wie […] der Ärmste [dabei bezieht er sich auf den Analytiker, es lässt sich aber auch hier der Lehrer einsetzen, JAF.] sich jene ideale Eignung [„ein vollkommener Mensch“; eine „Person von so hoher und so seltener Vollendung“] erwerben [soll], die er in seinem Berufe brauchen wird“ (Freud 1937: 94). Dass es sich bei der angesprochenen „idealen Eignung“, auch im Sinne von Professionswissen des Lehrers, um eine notwendige Illusion, eine pädagogische *Utopie* handelt, wurde beispielsweise von Michael Wimmer (2002) herausgearbeitet.

Heinz-Elmar Tenorth (2006) hingegen bietet in seinem Aufsatz *Professionalität im Lehrerberuf. Ratlosigkeit der Theorie, gelingende Praxis* einen Lösungsvorschlag an, um der „paradoxen Technologie“ des Unterrichtens – „das Nicht-Planbare zu planen, einen festen Rahmen für offene Ereignisse zu geben, mit der Alltäglichkeit von Überraschungen zu rechnen“ (Tenorth 2006: 588) – entgegenzuwirken: die Entwicklung handhabbarer „professioneller Schemata“, um dem „implizite[n] Wissen“ weniger Bedeutung zukommen zu lassen und sich an objektiven, „prozesseigenen Gütekriterien“ zu orientieren, die sich an „Kompetenzerwartungen und Standards“ messen lassen (ebd.: 584).

Auch Karl-Josef Pazzini stellt sich der von Freud formulierten Frage, nur in ganz anderer Weise als Tenorth. In dem 2013 erschienenen Aufsatz Übertragung. Freuds Ahnung einer veränderten Sicht aufs individuelle Subjekt zeichnet er einige strukturelle Besonderheiten des Lehrberufs als unmöglichen Beruf nach:

Berufe, die sich wesentlich auf dieses soziale Band richten, werden von Freud als unmögliche Berufe [Lehrer, Juristen, Politiker und Mediziner/Analytiker, JAF] bezeichnet. Unmögliche Berufe sind solche, die aufgerufen sind, in das soziale Band Widerstände einzubringen, den Selbstlauf des Selbstverständlichen zu unterbrechen, ohne in die Zukunft sehen zu können. Dabei steht kein gleitender, genau eingepasster Übergang von so genannter Theorie in Praxis und umgekehrt zur Verfügung. Der Übergang ergibt sich als (ethischer) Akt mit dem Einsatz der Person. […] Gemessen an der ethischen Anforderung kann Freud sagen, dass man in diesen Berufen ‚des ungenügenden Erfolgs von vornherein sicher sein kann' (Freud 1937c, 388). (Pazzini 2013: 125).

Ich möchte mich im Folgenden auf drei Momente des Lehrberufs beziehen, die jeweils einer anderen Zeitlichkeit zugeordnet werden können:

1. auf das soziale Band, auf das Lehrprozesse ausgerichtet sind und das aus der Vergangenheit kommt beziehungsweise sich auf etwas Vorgängiges bezieht;
2. auf die Ungewissheit und Unvorhersehbarkeit der Zukunft aller pädagogischen Aktionen; und
3. auf den ethischen Akt des Einsatzes der eigenen Person in der Gegenwart.

1. Das soziale Band

„Das Kollektiv ist nichts als das Subjekt des Individuellen." (Lacan 1980: 122) [1] Das Thema, um das sich das Individuum „dreht", auf welches es sich hin bemüht, ist die Zugehörigkeit zu einem Kollektiv, zu einer Gesellschaft – auch unter der Prämisse, sich seiner Singularität entledigen zu müssen, um in einem Allgemeinen aufzugehen. Die Überschreitung des Singulären hin zu seiner Gesellschaft wird bei Lacan als Alienation beschrieben, die mit dem Eintauchen in die Sprache und der daraus resultierenden Spaltung des Subjekts einhergeht. Der entfremdende Eingriff in den einzelnen Menschen kommt vom symbolisch-kulturellen Anderen her (beispielsweise einer sprachlichen Ordnung mit ihren Signifikanten). Genauso kann auch der Prozess des Unterrichtens als ein Akt der Ver-Anderung beschrieben werden. Pazzini zufolge geht es in der Lehre immer „[…] um das notwendige Überschreiten und den Eingriff in die Integrität des Anderen." (Pazzini 2013: 123).

Die Konstitution des Selbst- und Weltverhältnisses kann daher in der Perspektive einer psychoanalytisch informierten Bildungstheorie als ein Prozess beschrieben werden, bei dem durch die Instituierung von Signifikanten, denen das Subjekt eine Bedeutung unterstellt, das individuelle Phantasma einer Ver-Anderung unterzogen wird und die Register des Imaginären und Symbolischen neue Konstellationen ausbilden können. Indem immer wieder neue Signifikanten ins Spiel gebracht werden, unterzieht sich das Phantasma, welches sich als Schirm zwischen Subjekt und Realem aufspannt, Veränderungen, Umordnungen, Changierungen, die sich einem bewussten Zugriff jedoch entziehen. Welche Signifikanten dabei in das Subjekt einfallen, hängt von der Bedeutung ab, die diesen unterstellt wird bzw. sie werden erst nachträglich als bedeutsam rekonstruiert. In pädagogischen Prozessen kann die Unterstellung von Bedeutung beispielsweise von einem asymmetrischen intersubjektiven Verhältnis zwischen dem individuellen Subjekt und einem Gegenüber als *sujet supposé savoir* herrühren, welches etwas habe, was jenem fehle, ihm gut tue. Mit dieser Unterstellung beginnt die für Bildungsprozesse grundlegende Übertragungsarbeit (vgl. Pazzini 2013).

2. Unverfügbarkeit und die Ausrichtung auf die Zukunft

Das Subjekt von Bildung wird „von der Zukunft her" bestimmt (Pazzini 2013: 126). Das, was erfahren oder gelernt worden sein wird, wer man gewesen sein wird, stellt sich immer nur im Nachhinein heraus. Die damit angedeutete Zeitspanne darf aber nicht kurzschlüssig verstanden werden, im Sinne einer Lernkontrolle, die nach Abschluss einer Lerneinheit zur Abfrage der behandelten Themen eine objektive Einschätzung zum Lernfortschritt abgeben soll. Das Festhalten an scheinbar objektiven Kriterien ist und bleibt ein Notbehelf, der wie ein Simulakrum zwar eine Zeit lang aushelfen, aber nach einiger Zeit nicht mehr einlösen kann, was es versprochen hatte. Solche Wirkungen im Sinne von Bildungsprozessen sind nicht im strengen Sinne abprüfbar und mess-

bar, sie können sich manchmal erst nach Jahren, Jahrzehnten einstellen und beim individuellen Subjekt ein Aha-Erlebnis auslösen:

Diese Unbestimmbarkeiten, mit einiger Ähnlichkeit zu den Heisenberg'schen, würde auch begreiflich machen, warum in der Psychoanalyse und in der Pädagogik schwer Prognosen zu machen sind über die Auswirkungen des Erfahrenen und Durchgearbeiteten für zukünftige Situationen. (Pazzini 2013: 134)

Dennoch bedarf es in der Lehre oder auch anderen pädagogischen Prozessen der Unterstellung von Wirksamkeit, um nicht in einen Stillstand und eine Resignation zu verfallen.

Jürgen Körner (2006) zeichnet in seinem Aufsatz *Erinnern oder „Zurückphantasieren"? Über „Nachträglichkeit" in der Psychoanalyse* die Geschichte des Konzepts bei Freud nach, welches als die Spätwirkung früher Erfahrungen definiert werden kann. Dabei werde eine Erklärung und Bewältigung erst im Hier und Jetzt möglich und bedürfe eines sozialen Zusammenhangs (beispielsweise einer analytischen Kur), um wirksam zu werden: „[E]rst in dieser interaktionellen Wirkung erscheint die Wahrheit jener Nachträglichkeit […] in dem Versuch […] diese soziale Gegenwart auch so (um)zugestalten, dass sie der (unbewussten) Erwartung auch entspricht" (ebd.: 70).

Es geht Körner also um eine Form der Erinnerungsarbeit, bei der Erinnerungen unter einem neuen Licht beziehungsweise Signifikanten betrachtet werden und so im Nachhinein eine Bedeutung zugeschrieben bekommen. Und es bedarf dabei eines überindividuellen Kontextes, einer Einbindung in ein soziales Band, auf das sich das individuelle Subjekt ausrichtet.

3. Verantwortung und Risiko

Vergleichbar mit dem Gerechtigkeitsbegriff bei Derrida geht es in pädagogischen Prozessen um eine uneinholbare Bringschuld, die Uneinlösbarkeit eines Versprechens, das dennoch riskiert werden muss, um die gesellschaftlichen (Re-)Produktionsprozesse am Laufen zu halten. Nie zu wissen, ob und wie eine Handlung, ein Eingreifen für zukünftige Erfahrungen bedeutsam werden können, ist ein Umstand, den ein Pädagoge[2] und dessen Zöglinge auszuhalten lernen müssen. Diese Ungewissheit kann Ängste auslösen, die aber im Idealfall in der Lehre produktiv gewendet werden können. Nicht wissen zu können, was passiert, was kommen wird, bietet eben auch die Möglichkeit, sich überraschen zu lassen. Die Offenheit und Ungewissheit kann allerdings auch in Enttäuschungen münden, beispielsweise in der Irritation, dass der Lehrer, welchem man einen Zugang zur Wissensfülle unterstellt hat, nicht über diesen verfügt. Auf diese Art zur Schau gestellt zu werden, als „Schwindler" oder als „fehlerhaft" und unvollkommen entlarvt zu werden, geht jeder, der sich eines öffentlichen Amtes kleidet, jenen symbolischen Platz einnimmt, unentwegt als Risiko ein, „wenn etwa Lehrer als diejenigen fungieren, die einen privilegierten Zugang zu Realität [zu] haben [scheinen, JAF]" (Pazzini 2013: 132).

Die Risikohaftigkeit besteht jedoch nicht nur in der potenziellen Aufdeckung eines Nicht-Wissens. Die konstitutive Ungewissheit in pädagogischen und Bildungsprozessen kann auch im Kontext der nicht-vorhersehbaren, zukünftigen Notwendigkeit und Nützlichkeit des Wissens lokalisiert werden. Wie Michael Wimmer (2002) in seinem Beitrag formuliert, besteht die Problematik der kurzfristigen Bildungsziele auch darin, „die nachwachsende Generation" auf eine Welt vorzubereiten, die der Pädagoge noch nicht kennen kann. Wimmer regt zum „Verzicht auf Zukunftsvorstellungen" an, „weil sich die konkrete Gestalt der Bildung als individuelle Selbstbestimmung nicht antizipieren lä[ss]t, ohne sie zu dementieren" (Wimmer 2002: 33). Das Aushalten dieser „Unbestimmtheit" könnte eine mögliche Ursache für das Scheitern in Berufen wie dem des Lehrers sein.

Ein Fixpunkt, an den sich Lehrer in Prozessen des Lehrens und Lernens halten könnten, könnte darin bestehen, mit seiner Person, seinen Erfahrungen, seinen Leidenschaften und seinem Wort einzustehen, Rede und Antwort zu stehen, ohne die Garantie, dass ein Lern- oder Bildungsprozess in Gang gebracht wird. Es gehört demnach strukturell zum Lehren dazu, sich als Lehrer angreifbar zu machen als Gegenüber der Schüler, das uneinlösbar etwas geben soll, was er nicht besitzt, wovon der Andere aber unterstellt, dass er es brauchen könne, bevor ihm bewusst wird, dass es sich dabei um einen Mangel, eine Unverfügbarkeit der Wahrheit handelt: die Offenlegung einer Unvollkommenheit des *sujet supposé savoir*. Vielleicht geht es in der Bildung – genauso wie in der Liebe – darum, zu „geben, was man nicht hat, jemandem, der nichts davon will" (Lacan 1966: 272) – und so vorbildlich zu werden in einer Suspension der Gewissheit. Jacques-Alain Miller (2008) führt diesen Gedanken weiter und ergänzt:

„seinen Mangel zu erkennen und ihn […] im anderen zu lokalisieren“, womit es nicht darum gehen können, so etwas wie „Güter, Geschenke zu überreichen, sondern etwas zu geben, über das man nicht verfügt, das über sich selbst hinausgeht“ (sinngemäße Übersetzung, JAF).

Zeitmaschinen und gelingsichere Lehr-Lerntheorien, oder: Wunschträume von der Absicherung gegen die Ungewissheit

Die Designation des „Wegbereiters“ bezeichnet unter anderem jene Künstler, die ihrer Zeit in ihrem Schaffen voraus waren, die Kunstwelt nachträglich aber in höchstem Maße beeinflusst haben. Der niederländische Maler Vincent Van Gogh bespielte diese kulturelle Figur des Wegbereiters im Sinne eines Verrückten – gerade weil dessen Verrücktheit nicht nur seiner Psyche zugeschrieben werden kann, sondern auch dem *der-Zeit-voraus-Sein*, eben einer zeitlichen Verrückung.

In der britischen Fernsehserie *Doctor Who* wird in der zehnten Episode der fünften Staffel inszeniert, wie ein von seinen Zeitgenossen als wahnsinnig deklarierter Maler von einem Zeitreisenden ins *Musée d'Orsay* der Zukunft zu einer Retrospektive seiner Werke gebracht wird.[3] Auf die Frage hin, wie der Kurator diesen Künstler in seiner Bedeutsamkeit einschätze, ist der lebensmüde Mann zu Tränen gerührt und wird zurück in seine Epoche verfrachtet: Es handelt sich bei der Figur um eben diesen Wegbereiter – Vincent Van Gogh.

Die in der Fernsehserie zur Darstellung gebrachte Sehnsucht danach, genau zu wissen, was jede Handlung in der Gegenwart für die Zukunft bedeuten wird, wird aber ein Wunschtraum bleiben – auch wenn Hollywoodproduktionen dies immer wieder zum Thema gemacht haben, wie zum Beispiel in *Zurück in die Zukunft II* (1989) oder *Minority Report* (2002), und auch weiter machen werden. Dabei wird die Gefahr eines solchen Eingriffs in den ungewissen Lauf der Zeit ebenfalls thematisiert, der beispielsweise in die Auslöschung der eigenen Existenz münden kann.

Übertragen auf die pädagogische Situation der Lehre würde das absolute Wissen über die Zukunft eine nicht weniger dramatische Gefahr bergen: Sowohl Lehrer als auch Schüler liefen Gefahr, nicht mehr in der Gegenwart mit ihrer Ek-sistenz für Ihre Handlungen einzustehen oder gar von ihrem Begehren abzulassen.[4]

Folgt man Tenorth (2006), würde die zuvor beschriebene Risikobereitschaft, die das Lehren und andere pädagogische Tätigkeiten strukturell erfordern, wohl aus Gründen der Planbarkeit und der Absicherung der Ergebnisse von pädagogischen Handlungen aus der Lehrerbildung ausradiert werden. Das Augenmerk und die Ausrichtung der Aufmerksamkeit gerade auf solche unkontrollierbaren strukturellen Bedingungen des Lehrens ist nur eines von vielen Beispielen für das komplexe erziehungs- und bildungswissenschaftliche theoretische Wirken des Lehrers Karl-Josef Pazzini, welches sicher nicht nur mein Werden als Erziehungswissenschaftlerin nachhaltig geprägt haben wird.

Anmerkungen

[1] Subjekt verstehe ich in diesem Zusammenhang im Sinne eines sujets bzw. Themas. Mir ist bewusst, dass Lacans Aussage auch auf andere Weise gelesen werden kann und auch gelesen So benutzt beispielsweise auch Pazzini die Aussage in anderen Zusammenhängen eher im Sinne eines Subjekts, das viele sein kann, wie es beispielsweise in der Rede vom revolutionären Subjekt oder auch vom Subjekt der Lehre mitklingt.

[2] „Auch wenn hier nur ein grammatisches Geschlecht formuliert ist, sind alle möglichen Geschlechtsidentitäten imaginär inkludiert.“ (Pazzini 2013: 122)

[3] „Vincent and the Doctor“, zehnte Episode der fünften Staffel von Doctor Who (BBC 2010). Online: https://www.-com/watch?v=ubTJI_UphPk [12.11.2016].

[4] „Je propose que la seule chose dont on puisse être coupable, au moins dans la perspective analytique, c'est d'avoir cédé sur son désir." (Lacan 1986: 368)

Literatur

Freud, Sigmund (1937): Die endliche und die unendliche Analyse. In: Ders.: Gesammelte Werke 16. Frankfurt/M.: Fischer, S. 57-99.

Körner, Jürgen (2006): Erinnern oder „Zurückphantasieren"? Über „Nachträglichkeit" in der Psychoanalyse. In: Dörr, M. et al. (Hrsg.): Erinnerung – Reflexion – Geschichte. Erinnerung aus psychoanalytischer und biographietheoretischer Perspektive. Berlin: Springer, 65-71.

Lacan, Jacques (1966): Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre XII. Problèmes cruciaux de la psychanalyse (1965-66). Online: http://gaogoa.free.fr/Seminaires_HTML/12-PCX/S12 CLIC.pdf. [1.6.2017]

Lacan, Jacques (1986): Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre VII. L'Éthique de la Psychanalyse (1959-1960). Paris: Éditions du Seuil.

Lacan, Jacques (1980): Die logische Zeit und die Assertion der antizipierten Gewissheit. Ein neues Sophisma. In: Ders.: Schriften III. Olten: Walter-Verlag, S. 123-171.

Miller, Jacques-Alain (2008): La psychanalyse enseigne-t-elle quelque chose sur l'amour? Psychologies Magazine 278. Online: http://www.cifpr.fr/La-psychanalyse-enseigne-t-elle,215. [1.6.2017]

Pazzini, Karl-Josef (2013): Übertragung. Freuds Ahnung einer notwendig veränderten Sicht auf das individuelle Subjekt. In: Ahrbeck, B./Dörr, M./Göppel, R./Gstach, J. (Hrsg.): Strukturwandel der Seele. Modernisierungsprozesse und pädagogische Antworten. Jahrbuch für Psychoanalytische Pädagogik 21. Gießen: Psychosozial-Verlag, S. 122-140.

Tenorth, Heinz-Elmar (2006): Professionalität im Lehrerberuf. Ratlosigkeit der Theorie, gelingende Praxis. In: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft 9, 4, S. 580-597.

Wimmer, Michael (2002): Zwischen Utopie und Pragmatismus. Zu Status und Wandel pädagogischer Zukunftsvorstellungen. In: Friedrichs, W./Sanders, O. (Hrsg.): Bildung / Transformation. Kulturelle und gesellschaftliche Umbrüche aus bildungstheoretischer Perspektive. Bielefeld: Transcript, S. 29-44.

Pornographie als Struktur

Von Karl-Josef Pazzini

Grenzen sind wichtige Werte. Damit sie überhaupt bestehen können, werden entgrenzende Diskurse gebraucht. An Grenzen sind Widerstände, real, artifiziell, imaginär oder auch symbolisch. An Widerständen findet Bildung statt. Der Wunsch nach Überwindung von Grenzen mobilisiert, schreckt aber auch ab. Es geht nicht um ein Sowohl-als-Auch, sondern um die Öffnung eines Spannungsfeldes in den individuellen Subjekten, aber auch zwischen unterschiedlichen Subjekten, die in einem Zusammenhang stehen. Zusammenhang kann in Streit und Übereinstimmung gewonnen werden.
Aus dem Konzept zur Tagung sprach – so las ich – eine Sehnsucht nach Vermischung, auch Einebnung von Unterschieden von Kunst und Kunstvollem überhaupt, auch interpretierbar als Wunsch nach Zusammenhang. Das Gefängnis soll verlassen, traditionelle Grenzen überwunden werden. Unklare Zuständigkeiten und Praktiken der Produktion „zwischen" (Künsten, Moral, Wis-

senschaft, Recht und Politik), ein erweiterter Begriff von Kunst wurden im Exposé der Tagung bejaht. Die Sehnsucht der Verschmelzung von Kunst und Alltag entspricht nicht zuletzt der Kunst, wie Peter Gorsen schreibt (vgl. Gorsen 1974). Sie hat darin ein Moment, das sie bewegt: aus dem Alltag herauskommen, aus dem Trott des Gewohnten, um zu zeigen, was darin nicht von Übel ist, was ein Zuviel-an-Leid verursacht, den Genuss tödlich werden lässt. Die Grenze ist eine, die dauernd wird und vergeht. Die Grenze kann man aber nicht haben (Abb. 1).

„In einer von kultureller Globalisierung geprägten Welt konturieren sich Praktiken der Produktion von Bedeutung *zwischen* Künsten, Moral, Wissenschaft, Recht und Politik" (Meyer/Dick/Moormann 2015).
Ein solches Zwischen ist historisch immer wieder anders bedingt, gegenwärtig z. B. durch die Dauerkrisen der Finanzwirtschaft, die unübersehbar werdenden ökologischen Veränderungen, die als Klimakatastrophen erscheinen, die Entgrenzungen durch Staatszusammenbrüche und folgende Fluchtbewegungen und soziologisch gesehen, die Bedrohung der bürgerlichen Mittelschicht und deren Werte. Lange Zeit nur durch Bestechung von Gehaltserhöhung und Sicherheit von Arbeitsplätzen still und verständig gehalten, entdeckt sie die fehlende Anerkennung, was ein Moment von Bildung sein könnte, und wird aber *Pegida*.
Diese Krisen durch Datamining, aus z. T. gezielter, vor allem aber flächendeckender Überwachung ohne Verdacht und Intelligenz zu umzäunen, wird schwerlich gelingen, es sei denn mit Gewalt. Denn diese Strategie ist lediglich von einer ziemlich hohen, eindimensionalen Intelligenz bestimmt, die die Berührung scheut, wie einst der Teufel das Weihwasser. Die Feuchtigkeit des Menschlichen wird gemieden, Schweiß, heißer Atem, Sperma, Blut. Die dürfen dann in Reservaten auftauchen, im Porno und in *gore*-, *splatter*– und *snuff*- Filmen; Körper werden geöffnet, Flüssigkeiten treten aus (vgl. Falardeau 2010).
Aber wo es ein Zwischen gibt, wird es irgendeine Form von Grenzen oder Konturen geben müssen, sonst wird alles Brei.

Die Abfolgen von *Avant*– und *Post*-, von denen in der Einladung zur Tagung Gebrauch gemacht wird, etablieren Grenzen; es fällt allerdings auf, dass es *Avant* nicht so häufig gibt. Aber wer *Post* sagt, ist natürlich *Avant*.
Mit solchen Grenzziehungen, unsicher und immer wieder neu, gestehen wir uns ein, dass Entwicklungen nicht wirklich beherrschbar und vorhersagbar sind, dass die Rücksicht auch das Gewesene anders erscheinen lässt. Wir werden mit dem Performativen des künstlerischen und wissenschaftlichen Denkens und Handelns konfrontiert; es setzt etwas ins Werk. Es ist *self-fulfilling* und *self-destroying* zugleich.
Evaluation von didaktischer Praxis heißt demnach nicht, dass auf etwas so Gewesenes, jetzt datenmäßig Repräsentiertes wertend zurückgeschaut wird, sondern etwas anderes geschaffen wird.
Neben *Post* kommt ein weiteres Vorzeichen in Gebrauch, *Meta,* wie das Robin van den Akker und Thimotheus Vermeulen nutzen. Sie sprechen von *Metamoderne*, das ist das, was mit Moderne und Postmoderne kommt, diese inkludierend, aber nie ganz. Es ist zugleich dahinter, daneben, darüber, eine Anforderung Raum und Zeitkonzepte neu zu denken.

Nicht nur im Gegenstandsbereich der Kunst ergeben sich Veränderungen. Der herkömmliche Begriff der Kunst, verbunden mit dem Attribut der Autonomie war stark an den Festungsmauern eines übersichtlich konturierten Individuums, eines auch mit psychoanalytischen Mitteln zu trainierenden starken, abgegrenzten Ichs gebunden, einerseits. Die Betonung des unhintergehbar Individuellen und dessen Abgrenzung in der Originalität entsprach auf der anderen Seite eine in den Erzählungen zumindest heroische Subversion von Grenzen, einer Überbietung. Es steht offenbar an, neue Arten von Kollektivität und Gruppen zu entwickeln, was in den *social media* schon einen technisch-sozialen Ausdruck findet.

Eine Spielraumzeit kann erreichen, wer sich methodisch fremd macht, und übt, zwischen Kind- und Erwachsensein sich aus der Reaktivierung des Kindlichen ohne Verleugnung späterer Erfahrungen und Brüche das Potenzial von Neugier und Unbefangenheit – gewarnt – zu erhalten, damit zugleich den Konservatismus der Kinder als Motiv zur Produktion zu nutzen.
Von der heroischen Subversion ablösen kann eine „informierte Naivität", das, was Adorno als eine Art sekundäre Naivetät, eine Naivetät zweiter Potenz des Künstlers konzipiert (vgl. Adorno 1970: 499ff.) und den „pragmatischen Idealismus" (Akker/Vermeulen 2015: 21), der fast aller Kunst inhärent ist. Pragmatisch, weil ja etwas zu sehen oder hören usw. gegeben wird, es muss erfindungsreich in einer Praxis hergestellt werden, in jener Praxis des Aristoteles, die im Gegensatz zur gekonnten *Poiesis* sich auf singuläre Anforderungen einstellt.
Daraus ergeben sich Fragen:

Wer zieht die Grenzen?

Wir sind damit konfrontiert, dass kaum jemand greifbar ist und sich zu erkennen gäbe, der Grenzen zieht und dafür sich verantwortlich erklärt, auch nicht mit der nötigen Fiktionalität. Foucault hat expliziert, wie das funktioniert (vgl. Foucault 2004a; Foucault 2004b), wie die Dispositive der oft berührungslosen Macht, die leicht in Gewalt kippt, entstehen und damit doch Grenzen setzen. Wobei er die Produktivität und Notwendigkeit der Macht, anders als manche unschuldig gebliebene Pädagogen betont. Die Sozialtechnologie der Macht funktioniert und, indem sie verschwindet, für Adressaten wie Machthaber im klassischen Sinne, wird sie zur netten Gewalt. Z. B. im Smartphone oder in Bürokratien.

In Weltgegenden, in denen nicht die Chance besteht, Gewalt in kulturelle artikulierbare Formen zu bringen, hat man den unerträglichen Vorteil, dass es offen gewaltsam zugeht. Deshalb haben wir ein Flüchtlingsproblem, was aber nicht nur ein Problem ist, sondern auch eine Rettung der vergreisenden Gesellschaft, die so vernünftig geworden ist, dass sie sich mehrheitlich kaum noch mit den anderen Fremden, den Kindern abgeben will, in dem Fehlschluss, dass die rational geplante Renten-, Kranken- und Pflegeversicherung einen einigermaßen würdigen Abgang der Kranken und Alten schon regelt. Auf diese Art und Weise kommen die Folgen unseres Gewalt- und Aggressionsexportes kombiniert mit dem hausgemachten wieder auf uns zu (Abb. 2). (Das ist aber nur einer von vielen Aspekten der Dynamik der Flucht.)

Was heißt das für die Positionierung zur Kunst?

Diejenige Hochkultur, die sogenannte, die sich mit den Künsten, wie wir sie kannten, entwickelt hat, war Reaktion auf den im Exposé zur Tagung erst für die Gegenwart konstatierten Verlust der „transzendentalen Bezugspunkte“ und konnte so[1] auch missbraucht werden als Religion. Religion verstanden in dem Sinne, dass sie im Unterschied zu Wissenschaft und Kunst schon das Richtige gefunden hat, die Wissenschaft die Subjektivität ausschließt, Kunst das Singuläre zu artikulieren und Psychoanalyse schließlich in all diesen Bereichen das Register des Realen zu betonen versucht.
Jede Grenze braucht Bezugspunkte jenseits; „jenseits“ ist eine mögliche Übersetzung von „transzendental“.

Plädieren möchte ich für die Aufrechterhaltung der Autonomie der Kunst, die es nie gegeben hat. Sie wurde und war immer schon gekauft. Aber das ist schließlich notwendig zur Aufrechterhaltung des Stoffwechsels. Autonomie ist Autonomisierung, die sich bricht und berücksichtigt, dass an jedem Hirn ein Darm hängt.[2]

Wie werden sie gemacht?

Die Grenzen werden durch Überschreiten gemacht. Es braucht eines Experimentierfeldes fürs Überschreiten, ohne dass man dabei ins Gefängnis oder in die Psychiatrie kommt (Abb. 3).

Grenzen werden durch und im Kontakt gemacht, durch die dabei deutlich werdende eigene Grenze und die psychisch eingebauten Abstände, d. h. Phantasmen.
Grenzen werden außerdem durch Kontrolle gemacht. Kontrolle über Grenzen zu erlangen ist wichtig, individuell und kollektiv, genauso bedeutend ist allerdings die Art der Kontrolle. Eine Ablehnung der Notwendigkeit von Kontrolle wäre aggressiv und gewaltsam.
Grenzen werden aus Übertragung gemacht, einem Derivat von Liebe, die den Hass im Rücken hat und gehalten wird durch die Beachtung von Einmaligkeit (Trennung und Trauer) im Prozess, eine Zeit-Raum-Koppelung gegenseitiger Hin- und Herwendung. Wenn man das nicht immer nur mit realen Menschen üben will, die für die alltägliche Existenz notwendig existent und in Verbindung bleiben müssen, braucht es dazu einer geschützten Raumzeit. – Es ist etwas anderes zu wissen, dass man selbst und andere Menschen bis zur Gewalt gehende, auch sexuelle Fantasien haben können, oder ob man beim Besuch einer Ausstellung zum Lebenswerk des Marquis de Sade im Musée d’Orsay auf einmal erlebt, dass es jede Menge Nebenmenschen gibt, die sich für so etwas interessieren – sie haben auch diesen Blick –, wo man momenthaft hofft, dass die anderen Besucher ihre professionelle Besichtigercontenance verlieren oder vielleicht besser doch nicht. Und man merkt, dass man mitten unter ihnen ist, angezogen

und gehalten von Bilder- und Blickgrenzen.

Wie werden die Grenzen erkannt?

Kaum noch in Form von Schlagbäumen[3]. Sie sind fluid, werden ins Imaginäre abgedrängt, werden unterschiedlich und manchmal gar nicht symbolisiert. Jeder für sich muss sie sich einschreiben (lassen). Das hält nicht von selber, nur mit Energie von innen und außen. Die Leute, die das nicht mehr halten können, viele junge Männer ohne relevante Sozialkontakte, pilgern zum Islamischen Staat. Der IS performiert offenbar in pervertierter Form die Ideale der Moderne als Farce, die Zerstörungsprozesse des Kapitals und die Blasphemie der Aufklärung. Ein Staat ohne wirklich topografisch eingeschriebene Grenzen. Ein performativer Staat. Die Grenzen werden gehalten durch das Existenzgefühl bei Gewaltexzessen. Daran kann ersichtlich werden, welche Energien notwendig sind.
Die Herausarbeitung der Grenzen, gezogen durch eine libertäre Moral, verschwunden in der kaum bewussten Selbstdisziplinierung, braucht eine Chance, kultiviert performativ zur Darstellung zu gelangen (Abb. 4 und 5).

Welchen ontologischen Status haben Grenzen?

Solche Grenzen sind nicht substanziell zu denken, sie ergeben sich aus Spannungen, Attraktionen und Abstoßungen, Reibungen. Und man wird wohl in Erwägungen ziehen müssen, dass qualitative Zeit als etwas Drittes, als Trennendes fungiert, was dann in einem vierten Moment erzählt werden kann. Deshalb – so spekuliere ich – gibt es Performance, Videoinstallationen und dem Theater stark angenäherte Formen der Kunstproduktion auch aus Richtung der Bildenden Kunst. In ihnen artikuliert das (abgegrenzt gedachte) Individuum notwendige, ziemlich weitgehende Änderungsprozesse.

Wie und von wem können Grenzen verändert werden?

Eine weitere Passage im Konzept der Tagung ließ mich einhaken:
„Mit dem postautonomen Verständnis von Kunst gehen zwei Bewegungen einher: Zum einen wird im Zuge eines konsequenten Weltlichwerdens die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst destabilisiert, zum anderen vernetzen sich die Künste untereinander. Transzendentale Bezugspunkte für die traditionellen Sparten der Hochkultur gibt es nicht mehr“.
Das Weltlichwerden soll destabilisieren. Destabilisierung ist Resultat des Kapitalprozesses, der offenbar seine autodestruktiven Seiten immer mehr zeigt:
„Der Kapitalismus funktioniert anders, als die Werbung oder auch viele seiner Kritiker suggerieren: Es geht gar nicht um die Waren, die wir konsumieren. Die Produkte sind nur Hilfsmittel für einen höheren Zweck. Das Endziel sind die Arbeitsplätze. Wir arbeiten, um zu arbeiten. Denn nur wer Arbeit hat, hat Einkommen, Sicherheit und Anerkennung.“ (Herrmann, 2015: 3)
Da steckt das Transzendentale des Kapitalismus, jenseits der Wahrnehmung und sogar dieser widersprechend. Sie ist höllisch gefährlich und mindestens genauso schwer zu bekämpfen, wie seinerzeit das mittelalterlich kirchlich produzierte Jenseits, das pervertiert war. Die Kritik an dieser Jenseitigkeit, die praktische Kritik wohlgemerkt, gilt es zu entwickeln, und dies nicht nur übers Denken, sondern sinnlich erfahrbar.
Dass die Grenze zwischen Kunst und Nichtkunst destabilisiert wird, ist ein Epiphänomen gelungener Kunstvermittlung in Kombination mit Kapitalisierungsprozessen. Es kann aber nur Argument für eine weitere Autonomisierung der Kunst sein.

Weltlichwerden / Entsakralisierung

Das Weltlichwerden als eine Übersetzung von *mondialisation* ruft die Erinnerung an Säkularisierung auf, eine Überwindung von Religion oder das Beiseitestellen derselben in bestimmten gesellschaftlichen Bereichen (Kopftuchdebatten). Es geht demnach auch um eine Art Entsakralisierung[4]. Dabei wird der Verlust von transzendentalen Bezugspunkten festgestellt.

Beide Bezeichnungen, *mondialisation* und Globalisierung, legen nahe, dass man damit schon eine Erfahrung thematisieren würde. Aber wo ist der Standort, von dem aus eine solche Erfahrung möglich ist? Die Verschränkung mit der Erfahrung von Gruppen und Einzelnen muss erst geschaffen werden als Erfahrung, als Wahrnehmung und nicht nur in Form der Gehirnsinnlichkeit. Letztere hat den Vorteil, sehr schnell sein zu können, aber oft zu widerstandslos, um Halt für eine Handlungsfähigkeit zu finden (*agency*). Eine „glokalisierte Perspektive“ (Akker 2015: 16) braucht veränderte Darstellungsformen (Abb. 6 und 7).

Was nun heißt dabei transzendental?

Transzendental reserviert Kant für eine erkenntnistheoretische Fragestellung. Es seien die allgemein-notwendigen Bedingungen einer jeden Erkenntnis. So z. B. „Das: Ich denke, muß alle meine Vorstellungen begleiten können; denn sonst würde etwas in mir vorgestellt werden, was garnicht gedacht werden könnte, welches ebensoviel heißt, als die Vorstellung würde entweder unmöglich, oder wenigstens für mich nichts sein“ (Kant, 1783: B 131-132).
Das Denken, die dauernde Vigilanz wird zu einem Begleiter, wie heute NSA.

Die transzendentale Bedingung des Kapitalprozesses ist bisher das Wachstum. Es liegt als Bedingung außerhalb des normalen Kategorien- und Handlungsrahmens. Deren Anschluss an intentionale Handlungsmöglichkeiten ist vorerst nicht gegeben. Da entzieht sich etwas den bisherigen Veränderungsmöglichkeiten. Sie werden dann vorsichtshalber als allgemein notwendige und ontologische Bedingungen bezeichnet. Damit wird die Grenze zwischen transzendental und transzendent sehr porös, bis zum Verschwinden.
Der im Konzept der Tagung erwähnte Verlust von transzendentalen Bezugspunkten ist genau dieses Hinüberrutschen ins Transzendente, wohin Wahrnehmung, Gefühls- und Denkanstrengungen nicht reichen. Die Bezugspunkte scheinen ins Unbewusste gerutscht zu sein, die freiwillige Selbstkontrolle hat sie eskamotiert. *Magic!* Es gilt, sie zu entdecken.
Beispiel Polke: die anfängliche Form, sich dagegen zu wehren, ist, sich darüber lustig zu machen (Abb. 8).

Verlust der Reinheit?

Mit dem Verlust des Transzendentalen wird der Verlust der Reinheit (White cube) in Verbindung gebracht. Verlust der Unschuld ließe sich übersetzen. Das einzugestehen geht nicht isoliert und in Einsamkeit, sondern kann nur in Gruppen und Kollektiven getragen werden, die auch in der Lage sind, die Schuld zu artikulieren, weil sonst Schuldgefühle als Ersatzklebstoff das Leben bis zur dumpfesten Depression bringen.

Was ist der Verlust der Klassik?
(Deckname für Einigung auf traditionell Greifbares)

Kunst hat eine wichtige Möglichkeit, die darin besteht, Transmission (unbewusste Weitergabe) als Traumata, unerfüllte Wünsche, Verbrechen und Konflikte im allgemeinen, die sich über Generationen hinweg weitergeben an den Bildungen des Unbewussten (Fehlhandlungen, Fehlleistungen, Träumen, Symptomen, Verdichtungen, Verschiebungen) zu erwischen, zu artikulieren und diskutierbar zu machen. Vielleicht mit dem Kontrastmittel der Tradition (intendierte Weitergabe) als Vergrößerungsglas.

Was ist Contemporary / Zeitgenossenschaft?

„Global Contemporary“, also eine Entgrenzung der rationalistischen Linearität der Zeitordnung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft etabliert eine neue Qualität von Zeit: *Contemporalität*: zusammen in der gleichen Zeit sein. Das deutsche Wort Zeitgenossenschaft bringt noch etwas ganz anderes dabei hervor: Die Genossen, das sind also die, die zur gleichen Zeit genießen, die vielleicht die gleiche Zeit genießen. Und das bringe ich als Analytiker auch damit zusammen, dass Genuss auch jenseits des Lustprinzips – Lacan spricht von *jouissance*) stattfindet, gerade vielleicht dort, als nicht zulässige. Jenseits der gewohnten Vermin-

derung der Anspannung, die das Lustprinzip eben durch Befriedigung, am besten durch konventionalisierte, moralisch so gerade eben noch anerkannte Spannungsreduktion zulässt und so ganz schnell realistischer als das Realitätsprinzip wird. Genuss ist auch jener Gebrauch von Lebensenergie, jener Selbstverbrauch, der durch die Berührung mit dem Realen, dem Schmerz, der ungeschützten Offenheit, am Rande der Schädlichkeit bis hin zum Tödlichen begegnet. Das ist das, was an der psychotischen Struktur so weh tut und so anziehend ist, manchmal ist es das dumpfe Hochgefühl, sich in Existenz zu fühlen.
Darin verschmilzt die Linearität der Zeit zu einer rotierenden Ballung von Vergangenheit, Zukunft und vor allem Gegenwart. Das macht es so schwer mit diesen Menschen in Kontakt zu sein, das macht dieses Erleben so faszinierend, weil die meisten von der Linearität der Zeit Besessenen nichts sehnlicher wünschen als präsent zu sein, geistesgegenwärtig, was auch eine große Maschine zur Schuldtilgung ist. Da das, was jemand schuldig blieb im Sinne, dass da etwas offen blieb, aber nicht artikuliert werden kann, entstehen als Bindemittel stattdessen klebrige Schuldgefühle. Diese können in einen strukturierten Wahn übergehen, deutlich im Beziehungs-, Verfolgungs-, Verschwörungs- und Liebeswahn.

Religionskritik / Kritik des Fundamentalismus

Alle diese Punkte könnte man zusammenfassend bezeichnen als Religionskritik, bis zu einer Kritik des Fundamentalismus oder, was dasselbe ist, als dauernde Aufforderung, sich den fixen Ideen und deren Fleischwerdung bzw. gewaltsamen Realisierung zu entziehen.

Autonomie

Autonomie heißt hier, wie auch für die Geistesgegenwartswissenschaft, dass es einen Schonraum für unverschämte Bildungen in Rede und Bild zu verteidigen gibt, der nicht von Diktatoren oder Fundamentalisten einfach eingezogen werden kann.
Es braucht einen Freiraum, erzielt durch Überraschungen, also Beschleunigungen. Vielleicht auch Tempowechsel: Es kann eine Überraschung sein, abzubremsen, zu verlangsamen. Keine Überraschung ist das Ideal der Langsamkeit an sich, das ist eher ein Konservatorium.
Man kann auch sagen: Erforderlich ist ein Rhythmuswechsel, mit einer starken Ausrichtung, tangential, nicht unbedingt zielführend. Denn wer kennt schon die Ziele. Es gibt zwei Möglichkeiten: 1. Man lehnt sich zurück, verletzt, enttäuscht, trauernd, übermüdet, ungesehen, nicht anerkannt (All das wird mit der Restmülldiagnose „Depression“ bedacht). 2. Man richtet sich aus und kommt woanders an, als man kalkulierte.
Die Kunst im Exposé der Tagung ist das Gespenst einer unschädlich gemachten Kunst, die in den Status der Verehrung gepusht wurde, zuletzt vom Heiligen Markt. Selbst die durchaus berechtigte Kritik tut noch so, als wäre den Kunstreligiösen gelungen, was sie gewünscht haben. Und wie das bei Religiösen oft ist: Sie tun nur so.
Wie kann mit Kunst über Grenzen, Entgrenzung, Orientierung ohne feste Bezugspunkte nachgedacht und vor allem gehandelt werden?



Abb.1



Abb.2

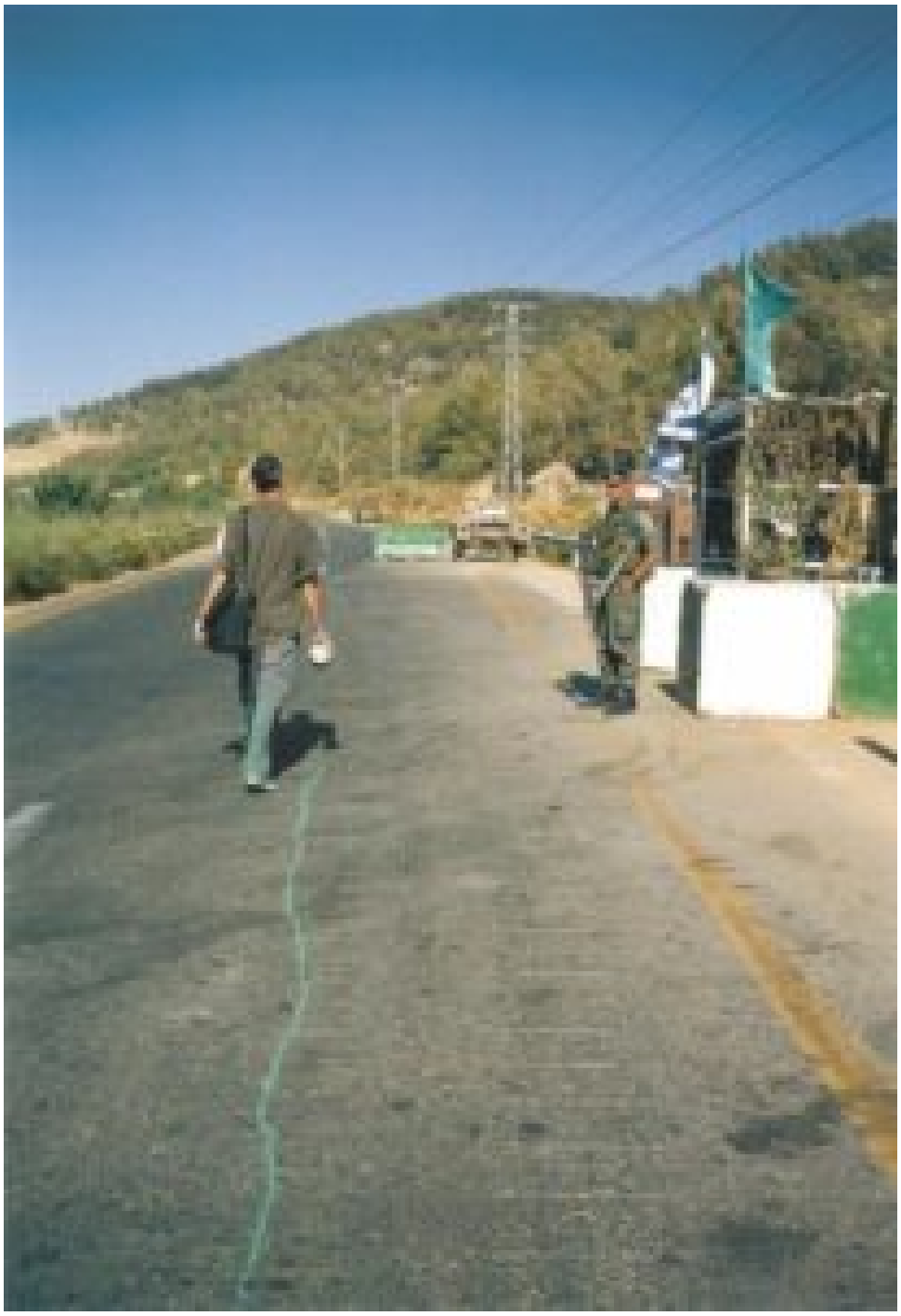


Abb.3

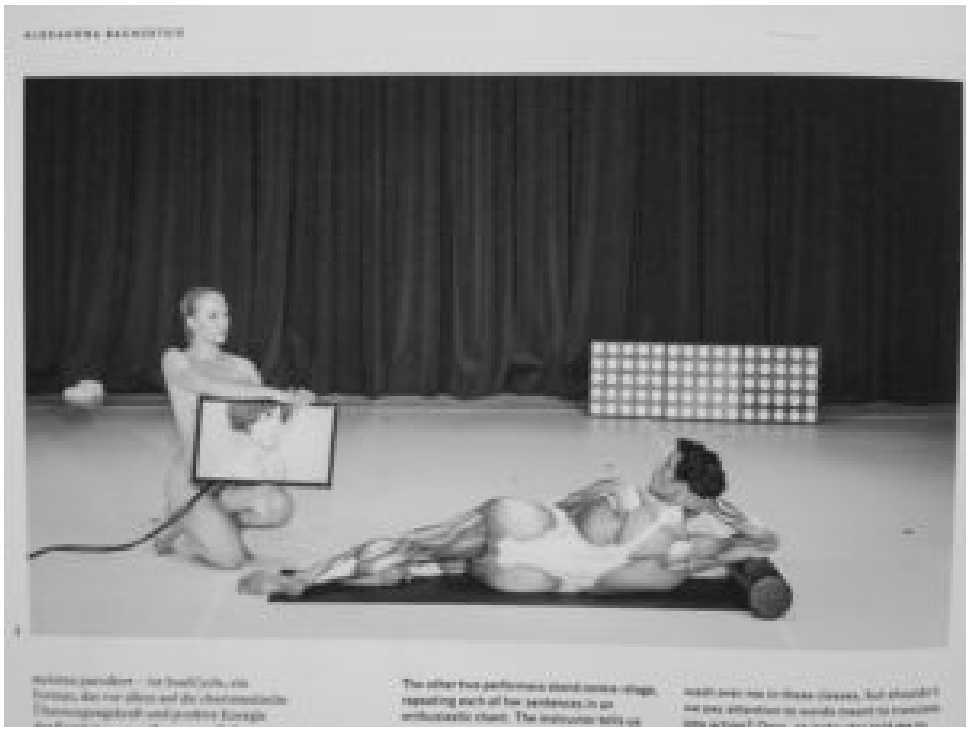


Abb.4



Abb.5


msc
CAPITAL

Abb.6


CAPITALISM IS DEAD!
SOUVENIRS MERCHANDISE
I THINK I'VE FOUND A GROWTH MARKET
TEE SHIRTS
MUGS
CAPITALISM IS DEAD!
CAPITALISM IS DEAD!
CAPITALISM IS DEAD!

Abb.7



Abb.8

Anmerkungen

1 In diesem „so“ stecken viele Bücher.

2 Wenn mich nicht alles täuscht, hat das Werner Büttner gesagt. Aber wo und wann?

3 Wie aktuell zu erfahren ist. 29.10.2015.

4 Sakralisierung kann man von der Bedeutung des römischen Gebrauchs auch lesen als eine aus dem alltäglichen, gesellschaftlichen Leben ausgegrenzte Zone.

Literatur

Adorno, Theodor W. (1970): Ästhetische Theorie. In: Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus (Hrsg.): Gesammelte Schriften Bd. 7. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Akker, Robert van den/Vermeulen, Timotheus (2015): Anmerkungen zur Metamoderne (Übers. Wagner, Elias). Hamburg: Uhlenhorst.

Falardeau, Éric (2010): Vers une exposition de la haine: gore, pornographie et fluides corporels. Saarbrücken: Éditions universitaires européennes. Südwestdeutscher Verlag für Hochschulschriften.

Foucault, Michel (2004a): Geschichte der Gouvernementalität I. Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Foucault, Michel (2004b): Geschichte der Gouvernementalität II. Die Geburt der Biopolitik. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Gorsen, Peter (1974): Transformierte Alltäglichkeit oder Transzendenz der Kunst. In: Brückner, Peter et al. (Hrsg.): Das Unvermögen der Realität. Beiträge zu einer anderen materialistischen Ästhetik. Berlin: Wagenbach, S. 129-154.

Herrmann, Ulrike (2015): Über das Ende des Kapitalismus. In: Le Monde Diplomatique, 9.4.2015, 3. Online: http://www.monde-diplomatique.de/pm/2015/04/10.mondeText1.artikel,a0016.idx,5 [16.4.2016].

Kaminski, Astrid (2015): Auf der Grenze. You and me. In: frieze, 25. Jg., Nr. 20, S. 26-28.

Kant, Immanuel (1990 [1783]): Kritik der reinen Vernunft. Hamburg: Meiner, 3 Aufl.

Lorenz, Renate (Hrsg.) (2014): Not Now! Now! Chronopolitics, Art & Research. Berlin: Sternberg Press.

McLean-Ferris, Laura (2015): Can You Feel It? Körper und Seele unter Leistungsdruck: die Performance-Arbeiten von Alexandra Bachzetsis. In: frieze, 25. Jg., Nr. 20, S. 90-95.

Meyer, Torsten/Dick, Julia/Moormann, Peter (2015): Bildung nach der Entgrenzung der Künste. In: where the magic happens. Tagungsbroschüre. Köln: Universität zu Köln, o. S.

Abbildungen

Abb. 1: Schaufenster Köln 2015, Dom Hotel, Foto: kjp.

Abb. 2: Adel Abdessemed: Je suis innocent. Centre Pompidou. 2012-2013, Foto: kjp.

Abb. 3: Francis Alÿs: The Green Line. Jerusalem 2004. Online: www.art-magazin.de/kunst/30661/francis_al˙s_tate_modern?cp=2 [23.12.2015].

Abb. 4: *Capital* auf der Durchfahrt. Buchholz in der Nordheide, Foto: kjp.

Abb. 5: Diego Velázquez, 1648–1651: Venus vor dem Spiegel. Öl auf Leinwand, 122,5 × 177 cm. National Gallery (London). Online: https://de.wikipedia.org/wiki/Venus_vor_dem_Spiegel#/ media/File:RokebyVenus.jpg [23.12.2015].

Abb. 6: Körpergrenzen in Artikulation. In: McLean-Ferris, Laura (2015): Can You Feel Me. Körper und Seele unter Leistungsdruck: die Performance-Arbeiten von Alexandra Bachzetsis. In: frieze, 25. Jg., Nr. 20, S. 90-95, hier: S. 91f.

Abb. 7: Capitalism is Dead. FAZ 20.05.2009, S. 31.

Abb. 8: Sigmar Polke: Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke schwarz malen!, 1969. Courtesy of Froehlich Collection, Stuttgart. Online: http://thisblueboy.tumblr.com/post/20265393185/sigmar-polke-higher-powers-command-paint-the [23.12.2015].

Pornographie als Struktur

Von Karl-Josef Pazzini

Karl-Josef Pazzini publiziert eine Neuüberarbeitung seiner wichtigsten Texte aus zwei Jahrzehnten

In der Mitte des 360 Seiten starken Buchs steht in einer Fußnote ein Witz, den die Tochter dem Autor des Buches überreicht hat. Er lautet: «Wer immer nach allen Seiten offen ist, kann nicht ganz dicht sein.»

Die Fußnote bezieht sich auf die Bemerkung, dass Offenheit in Bildungsprozessen nicht vor Überraschungen und gewaltsamen Einfällen schützt. Diese kleine Stilfigur, mit der ein Fußnotenwitz aus einer privaten Quelle einem gewichtigen pädagogischen Zusammenhang beigesellt wird, kann als typisch gelten für die Arbeits- und Denkweise von Karl-Josef Pazzini. Man kann sie als lapidar bezeichnen: überraschend knapp und treffend, manchmal erratisch, selten ausführlich, in ihrem Kern konsistent wie ein Stein – dem Material des Lapidaren, das ja bekanntlich weiter bearbeitet werden kann.

Pazzini, der im Sommer 2014 in Hamburg als Professor für Erziehungswissenschaft mit Schwerpunkt Bildende Kunst und Psychoanalyse emeritiert ist, hat in seinen Hamburger Lehrjahren eine eigentliche Schule der Kunstpädagogik begründet, die weniger über eine Ausrichtung (im Sinne von profilierter Strategie) zu beschreiben ist als über die Erschaffung eines Denkraums. Eines Denkraums, in welchem Kunst, Medien, Psychoanalyse und Pädagogik substantiell miteinander verbunden wurden. Daraus ergibt sich kein konsistentes Theoriegebäude, aber ein dichter Zusammenhang aus singulären Ereignissen, die den ästhetischen Erschütterungen auf der Ebene des Subjekts nachspüren und sie in den Kontext von Bildung stellen. Bildung vor Bildern meint also nicht Museumsdidaktik (wie das Cover des Buchs als kleine Finte nahelegt), sondern den dynamischen Prozess von Aneignung, Enteignung, Anverwandlung und Umbau dort, wo Bilder ins Subjekt «einfallen» – freiwillig oder unfreiwillig.

Bilder, Bildung und Arbeit am Subjekt

Während eine ausführliche Diskussion des Bildbegriffs bewusst unterlassen wird, nimmt die Diskussion des Begriffs *Bildung* im Buch einen großen Raum ein; er ist das Zentrum, in dem sich alle Kapitel spiegeln. Denn Bildung wird vom Bild aus gedacht und damit auch: von Kunst. Kunstpädagogik, die von Kunst ausgeht, kann in diesem Sinn kein harmloser Prozess sein; sie entzieht immer den Boden, auf dem gesicherte Erkenntnisse stattfinden: «Alle Bildung ist ästhetisch, weil sie Übergänge vom Sinnlichen in Sinn provoziert, aber diesen Sinn auch immer wieder, vom Sinnlichen, Physischen her, untergräbt. Unfassbar.» (S. 23) Mit dieser ‹unfassbaren› Auffassung von Bildung hat Pazzini vor ungefähr 20 Jahren Neuland betreten und dem Unterrichtsfach Kunstpädagogik theoretisch zu einem neuen Status verholfen. Wider alle Rationalisierungsprozesse an Schulen wie Hochschulen hat er gemahnt und gewarnt davor, das Unterrichtsfach Bildende Kunst durch didaktische Vereinfachungen zu einem Bastelprogramm zu machen. Zu groß ist sein Potential, zuviel vermag es. Ästhetische Bildung ist, so Pazzini, primär ein «Fangnetz», eine Aufmerksamkeitsstruktur, eine Relation und Irritation, die sich im Dreieck von Schülern, Lehrperson und dem Gegenstand der Kunst einstellt. In gewisser Weise könnte man somit die Schriften von Pazzini auch in den Zusammenhang einer neuen Beschäftigung mit Schillers Konzept von ästhetischer Erziehung stellen, wie es jüngst durch Jacques Rancière und Gayatri Chakravorty Spivak begrifflich, theoretisch und historisch im Sinne eines emanzipativen Projektes neu gefasst wurde.[1] Ästhetische Bildung, die sich

von alten und immer wiederkehrenden Polarisierungen von Kunst und Wissenschaft wie von Theorie und Praxis löst, denkt den ästhetischen Prozess auf der Ebene des Subjektes und der Gesellschaft. Darum geht es. Um nicht mehr und keines Falls um weniger. Für Karl-Josef Pazzini, und darin ist sein Werk und Wirken singulär, ist dieser Emanzipationsprozess untrennbar mit der Arbeit der Psychoanalyse verbunden. Bildung ist, in Äquivalenz zur psychoanalytischen Situation, ein Übertragungsprozess – ist «Sprung, Weitung, Öffnung, Wunsch, Begehren, Ereignis» (S. 15), ist Arbeit am Subjekt, das in der Analyse wie im Unterrichtsraum mit dem eigenen Mangel, der eigenen Unvollkommenheit, dem Begehren nach Bindung, Vertrauen, Schönheit etc. konfrontiert wird. Deshalb heißt es in der Einleitung dezidiert: «Im vorliegenden Buch wird Bildende Kunst als ein Forschungsbereich zur Fassung der (individuellen) Subjektkonstitution verstanden» (S. 14).

Die Pädagogik und das Unvorhersehbare

Den Begriff Pädagogik braucht Pazzini nur vorsichtig und wenn, dann immer durch dezidierte Abgrenzung gegen die rationalisierte und intentionale Auffassung von Pädagogik, die ihre Bildungsziele zu kennen und zu verwalten meint. Denn dies ist, wenn Bildung die «Bildende Kunst» ernst nimmt, nicht möglich. Kunstpädagogik ist (nicht anders als Forschung) eine Anwendung von Kunst, die primär der Methode der eigenen Neugier folgt. Man will etwas herausfinden, deshalb macht man Kunst. Zum Beispiel das Kunstkollektiv com & com, das mit seinem Kunstprojekt der Stadt Romanshorn etwas zeigen, etwas «zufügen» wollte. Die beiden Künstler erfanden eine Legende, eine mythische Figur namens Mocmoc, um qua Fiktion herauszufinden, was Romanhorn fehlt. Durch die Installation einer starken Fiktion brachten sie also historisches Wissen und Unbewusstes der Einwohner nachhaltig durcheinander. Das sei auch Didaktik, so Pazzini, aber keine, die vorhersehbaren Zielen folgt. Die Kunst bringe hier vielmehr das Didaktische der Wirklichkeit selbst zum Vorschein (S. 274). Die Effekte des Unvorhersehbaren sind zwar nicht kalkulierbar, aber sie sind für kunstpädagogische Situationen mitzudenken. Dabei muss Unterricht selber reflektiert werden, mit seinen Verleugnungen ebenso wie mit seinen Fetisch-Konstruktionen, die so tun, als ob dem Unterrichtenden und seinen Beispielen nichts fehle. Solch selbstreflexive kunstpädagogische Arbeit ist im Kapi-tel «Nachträglich unvorhersehbar» zu einem Kernstück des Buchs verdichtet. In ihm wird Schritt um Schritt (wenn auch nicht linear) anhand der Videoarbeit *Who is listening* von Tseng YuUChin dargelegt, wie aus den transgressiven Momenten der Kunst selber Vermittlung werden kann. Die Bilder der Arbeit zeigen Kinder, die erwartungsvoll und ängstlich in die Kamera blicken und die eins ums andere aus Richtung der Kamera und damit aus der Richtung des Betrachters, von einer joghurtähnlichen Masse im Gesicht getroffen werden. Man kann die Arbeit sofort normalisieren, in dem man sagt: sie thematisiert Kindsmissbrauch. Es sind solche Floskeln, an welchen sich Pazzinis Denken entzündet und die ihn befeuern zu Lektüren, die nicht didaktisch, nicht kunsthistorisch und bestimmt nicht moralisch begradigt sind (S. 123). Wenn man von Kindsmissbrauch spricht, dann wenigstens präzise. Wie tut sie das? Hier fühlt Pazzini den Momenten der Überraschung, der Ambivalenz, des Überrumpeltwerdens, den Ahnungen von Schuld, Perversion, Genuss, Vertrauen nach, die einen beim Betrachten der Arbeit beschleichen. Dass die Bilder des Videos an ein Exekutionskommando erinnern, die Kinder, die mitspielen, aber «nur» mit einer Sauce im Gesicht getroffen werden, ergibt für Pazzini ein strukturales Bild von Unterricht – insofern auch dieser aus Komplizenschaft und Angst besteht: «Das ist struktural gesehen eine sadomasochistische Kumpanei, wie in jeder guten Lehr-Lernsituation. Das Einhalten von Regeln gibt Schutz davor, dass das Spiel nicht entartet.» Mit solchen Bögen und Schnitten wird das aus der Kunst zu Lernende neu konstelliert, verdichtet oder erweitert: Hörsaal, Analytikerpraxis und Kunstraum verschränken sich zu einem Möglichkeitsraum, in welchem man unversehens getroffen werden kann.

Medien, Körper und Psychoanalyse

Immer traut Pazzini der Kunst und speziell auch ihren Medien mehr zu als der Pädagogik: «In der gegenwärtigen Kunst werden mimetische, strukturelle Bildungseffekte z.T. mit den Mitteln avancierter Medientechnik ausgestellt […]. Viele Künstler betreiben in diesem Sinn Bildungsforschung, auch indem sie bilden. Sie produzieren Bilder, die uns wahrscheinlich an den Stellen ansehen, wo wir zusammengenäht sind…» (S. 241). Die Stelle mag verdeutlichen, wie plastisch und körperlich Pazzini den Vorgang der Wahrnehmung und Identifikation beschreibt; es braucht viel Neugier, viel «Einbildung» und auch Leichtsinn, um etwa von der Bildhaut bei Pollock zum Haut-Ich, zur Körperhaut, zur Schleimhaut bis zum «Haut-Ich» (S. 139f.) zu kommen. Natürlich steckt in diesem Leichtsinn des Theoretikers immer auch Scharfsinn. Ein Scharfsinn, der sich im Erkunden von Medienkunst

besonders entfaltet, nicht zuletzt durch die medientechnische Figur des Schnitts, die Pazzinis Denken eigen ist. Keine Angst vor neuen Medien, lautet seine Devise: Sie führt nur zu Nostalgie oder direkt ins Disneyland.

Eines seiner oft rezipierten Beispiele für den Effekt von Medialität ist *Lasso* von Salla Tykkä (2001), den Pazzini unter dem Aspekt der «Beziehungsaufnahme» zweier junger Menschen vorführt. In ihm, so Pazzini, habe er latente Traumgedanken entdeckt, die schon lange in ihm herumschwirrten. Mit ihnen und der Videoarbeit lotet Pazzini Gefahren und Potentiale des Imaginären aus: Wie bringt man Einbildungen ins Offene? Wie zeigt man, dass nicht jeder Beziehungswunsch sich erfüllt? Inwiefern bringt das Video Einbildungen zum einstürzen und unterläuft damit die Ideologie der Ich-starken Persönlichkeit – wie sie gerade im Bildungskontext so propagiert wird? Pazzini hält mit Salla Tykkä dagegen: Wir brauchen keine Ich-starken Jugendlichen, sondern subversive Stabilitäten des Ichs. Kunst kann diese vorführen, neue Beziehungen knüpfen, sie kann dies intermedial, intersubjektiv, und sie kann damit Verkrampfungen lösen. Mit solchen Überlegungen greift Pazzini immer wieder auf bildungspolitische Zusammenhänge aus, ebenso radikal wie produktiv gegen Unterrichtsklischees der zeitgenössischen Pädagogik und Didaktik anschreibend: Damit Bildung gelingt, braucht es Befremdung, es braucht auch die Erkenntnis, dass man nicht alles kann. Dazu sind Bildungsräume da, als geschützte Räume, in welche nicht permanent Kompetenzraster, Evaluationen und die Instrumente der sogenannten «Arbeitsmarktbefähigung» einfallen.

Pazzinis Einsatz für das Fach Kunstpädagogik wurde von den Hamburger Studierenden und Mitarbeitenden (auch weit über Hamburg hinaus) als Schule einer unbedingten Öffnung wahrgenommen, in welcher eine eigene Theorie für Kunst als paradoxalem Identifikations- und Aufenthaltsraum des lehrenden und lernenden Subjekts geschmiedet wurde. Offen und dicht zugleich also. Der vorliegende Band dokumentiert diesen 20-jährigen Denkprozess zwischen Hörsaal, psychoanalytischer Praxis und Kunstausstellung, er endet mit psychoanalytischen Notizen zum Begriff «Stimmung». Warum? Wohl einerseits, weil die Form des Notates dem Denkstil Pazzinis entspricht: oft ungeschliffen, sprunghaft, bisweilen rhapsodisch und roh, ohne Abschleifungen durch akademische Diskurse. Stimmung, so festgehalten, führt also formal wie inhaltlich zu Lacans *Lalangue*, die das körperliche Kratzen der Stimme miteinbezieht, das uns mehr sagt als die Worte selber, jener Vorschein des Realen, bevor die Gefühle und Gedanken imaginiert und symbolisiert werden in Sprache. In diesem Sinn ist Pazzinis Schreibstil nicht nur lapidar, sondern auch – stimmlich.

Dann aber gehört die Stimmung an den Schluss, weil sie als transindividuelles Phänomen ins Soziale und Politische greift (wohin Pazzinis Überlegungen immer wieder führen): Wer Stimmungen wahrnehmen, ihnen nachfühlen und Raum geben kann, schafft nicht nur Voraussetzung für guten Unterricht und gute Analyse, sondern erkundet die Möglichkeit der Gesellung, die uns von der Individualisierung befreit. Außer sich und dabei präsent zu sein, wäre der ideale Zustand für gute Analytiker und Lehrer. Und noch mehr: Es wäre Garant für ein neugieriges, lustiges und riskantes Leben. Zu wünschen bleibt dabei vieles, zunächst sicher, dass das Buch an pädagogischen Hochschulen im Sinne eines Nachdenkens über die Zukunft für neue Stimmung sorgen könnte.

[1] Jacques Rancière: Der emanzipierte Zuschauer, Wien: Passagen Verlag 2010 und Gayatri Chakravorty Spivak: An Aesthetic Education in the Era of Globalisation, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 2012.

Pornographie als Struktur

Von Karl-Josef Pazzini

Um den »fiktiven Durchgang« zu *Betty* weiter ins Schlingern zu bringen, hier ein Kommentar, der den anregenden Lektüren beider Artikel entspringt. Insa Härtel trifft am Ende auf eine brisante Grenze:

> *»Das be- und verrückende Bild Betty öffnet einen fiktiven Durchgang zu den unerfindlich ›letzten Dingen‹ – und in seiner Lektüre, unsere nicht ausgenommen, zeigt sich am Ende vielleicht, wie das Feld des Sexuellen in der Beziehung zum Kind, das im Be-*

griff scheint, zur Frau zu werden, im Sprechen derzeit fast noch misslicher ›einzubinden‹ scheint als das einer tödlichen Gewaltsamkeit.«

Deutet das Gesicht – indem es dem Anderen uneindeutig erscheint (Fieber, Opferung u.a.) – etwas davon an, welch Antlitz *Betty* widerfahren bzw. noch nicht widerfahren ist? Während das Gesicht, wie die Psychoanalytikerin Françoise Dolto es stark macht, als »Ort des symbolischen Bandes des Körpers eines menschlichen Wesens und seines Worts«[(1)] wirkt, lässt sich das Antlitz als Ereignis (des Anderen) versuchsweise denken. Es wird auch und auch nicht allein der ausstehende, unsichtbare Vater sein, nicht allein der abwesende Künstler (vgl. Didi-Huberman), der Betrachter. Wer oder was dann? Um welchen Akt geht es? Vielleicht um eine Begegnung mit dem Fremden, Unerkannten, wo der Vater/Künstler, wo das Mütterliche untergegangen sein werden?

Wieso scheint das Schöpferische des Aktes angesichts des Bedrohlichen so leicht unterzugehen? Mir leuchtet etwas davon ein, dass, wie es mit Bezug auf Blanchot heißt, »die Befremdlichkeit des Leichnams auch die des Bildes« ist, auch, dass »sich mit dem ›Pinselstrich‹ ›eine Geste‹ ›auf die Leinwand‹ bringt, und so vermag ›jede auf einem Bild dargestellte Handlung‹ als ›theatralische‹ oder auch als ›Schlachtszene‹ erscheinen (zit. nach Härtel, Lacan 1987: 121f.).«; gleichwohl: Liegt dem Bild nicht auch ein Widerstand angesichts des Zerstörerischen zugrunde? Wie steht es mit dem Schöpfen, Erwarten – nicht nur dem Künstlerischen gegenüber, sondern auch und gerade das Schöpferische *im* Kinde – mehr noch, der werdenden Frau?

Anders gewendet: Auch wenn man mit Freud und Lacan dem Todestrieb nicht entkommt und jedes Werden und Schöpfen »automatisch« und unbewusst die Bahnung Richtung Tod zieht, gibt es eben Umwege: Eros, Verführung, Liebe sind Umwege, schaffen Aufenthalt. Ein Bild auch. Hier. Widerstand, Aufschub, Konstruktion: *bildend*. Eine beunruhigende Geste einer Annäherung ans Reale, unverfügbar Andere, hier, namens: kommende Frau? Niemand zeugt für den Zeugen, so Paul Celan.

»Spricht« das Widerständige, Befremdliche des Bildes, das die Frage des Antlitzes herbeispielt, dass es – im Entzug der Zuschreibung a là: das und das ist geschehen … so war es … das heißt es … wie Pazzini und Härtel es kritisch durcharbeiten – unverfügbar sich dahin wendet und träumt und lebt, wo der Andere nicht mitkommt, auch auf die Gefahr, dass es tödliche Begegnungen, fiebrige (der heiligen Theresa von Bernini nicht unähnlich, die/der sich Gott in einem mystischen Moment ergießt), hingebungsvoll und gefährliche und auch schöne Begegnungen gibt …?

»Das Imaginäre macht aber auch, ohne deutlich und direkt deutbar zu werden, schon dadurch etwas gewiss, zur Gewissheit, heimlich, nicht ohne Wirksamkeit, indem das individuelle Subjekt mit seinen Phantasmen der Welt gegenübertritt.« (Pazzini)

Möglich, dass meine Unterstellung ans Künstlerische in den vielfältigen Übertragungsprozessen als widerständig gerade gegenüber den gewaltförmigen Erfahrungen phantasmatisch angehaucht ist; es wohnt ein u-topisches Moment inne, dem Zerstörerischen etwas entgegenzusetzen und Eros, der Seite der Bejahung, Flügelworte zu verleihen.

Endnote

[1] »Das Ichideal, das nicht beschützt und nicht von einer Ethik bestätigt wird, die sich genital an der männlichen oder weiblichen Richtung des Körperschemas orientiert […], dezentriert es vom Wort und liefert es, gleichsam magisch, den Todestrieben und dem Zerfall des Bildes eines Körpers aus, der das ›Gesicht verloren‹ hat: das Gesicht, Ort des symbolischen Bandes des Körpers eines menschlichen Wesens und seines Worts« (Dolto 1973, S. 220).

Literatur

Didi-Huberman, Georges (2002): Die leibhaftige Malerei. Aus dem Französischen übersetzt von Michael Wetzel,München; orig. ders. (1985): La peinture incarnée, Paris, Editions de Minuit

Dolto, Françoise (1973): Der Fall Dominique. Übersetzt von Eva Moldenhauer. Darin: Die Begegnung, die zwischenmenschliche Gemeinschaft und die Übertragung in der Psychoanalyse der Psychotiker, S. 187-256. Frankfurt a. M., Suhrkamp; orig. dies.

(1971): Le cas Dominique. Paris, Seuil

Lacan, Jacques (1987): Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch XI (1964), übersetzt von Norbert Haas, Weinheim, Berlin, Quadriga; orig. ders. (1973): Le séminaire de Jacques Lacan. Texte établi par Jacques Alain Miller. Livre XI. Les quatre concepts fondamentauxdes la psychanalyse. Paris, Seuil

---

Pornographie als Struktur

Von Karl-Josef Pazzini

Ein zweiteiliger Beitrag zur Tagung: *Perspektiven der Verknüpfung von Kunst, Medien und Bildung 2: Das kulturelle Imaginäre* | 25./ 26.11.2011 | Wissenschaftliche Sozietät Kunst, Medien, Bildung zu Gast an der Kunsthochschule Mainz | kunst-medien-bildung.de/category/tagungen/

Der zweite, von Insa Härtel verfasste Teil des Beitrages „Eine gewisse Gewalt des Imaginären. Zu Gerhard Richters Betty“ (1977) findet sich unter hier.

Die Gewalt des Imaginären ist gewiss. „Gewiss“ wird aber auch in dieser Form eines Attributes so gebraucht, um anzudeuten, dass etwas nicht ganz genau gesagt werden kann, also nicht ganz gewiss ist. Gewiss ist nur, dass da etwas von Bedeutung ist. Appelliert ist an ein Wissen, das es noch nicht gibt. (Abb. 1)

Das Imaginäre kann nie genau gesagt werden. Auch darin liegt die Versuchung der Gewaltsamkeit des Imaginären: Herstellung einer gemeinsamen Gewissheit. Das Imaginäre ist nur indirekt zugänglich. Soll es für andere bestimmend werden, dann braucht es Geduld, d.h. eine kulturelle Feinverteilung und Umwandlung der Gewaltsamkeit. Es ist auf alle Zugewinne und Defizite von teilweise mehrfachen Übersetzungs- und Interpretationsprozessen angewiesen, bis es den Sinnen und dem Denken der anderen zugänglich und interpretierbar wird. Einbilden und Einfühlen sind projektive Ersatzmechanismen.

Das Imaginäre macht aber auch, ohne deutlich und direkt deutbar zu werden, schon dadurch etwas gewiss, zur Gewissheit, heimlich, nicht ohne Wirksamkeit, indem das individuelle Subjekt mit seinen Phantasmen der Welt gegenübertritt. Das individuelle Subjekt wird so als Moment der „Menschheit“[1] zur imaginär gestalteten Basis von Weltzugängen. Und von außen ist es geprägt und gebildet durch die einfallenden Bilder, die ihre Wirkung tun.

Schon von daher ist es für Pädagogen in der Konjunktion von Kunst und Pädagogik wichtig zu erforschen, wie solche Phantasmen zum Vorschein kommen oder gebracht werden können und über Symbolisierung in den interindividuellen Bereich, den der Gesellung, hineinragen und dort in Abstimmung über Interpretation verändert werden können. Nicht unbedingt auf ein bestimmtes oder gewisses Ziel hin. Der Prozess und die institutionellen Bedingungen der Veränderung selbst müssen bildungstheoretisch interessieren, da eine Arretierung von Phantasmen, soviel kann man empiriegesättigt behaupten, regelmäßig zu Gewalt und Leid führen. Plakativ polar gegenübergestellt: gewaltsame Anpassung der Außenwelt auf die Kapazität der je individuellen Phantasmen oder die oft nicht wenig brutale Modellierung der individuellen körperlichen und leiblichen Basen gemäß der vorgestellten Ideale.

Das Symbolische der Interpretation wäre dann der Fuß in der Tür, bevor das Imaginäre zuschlägt. Der Zuschlag droht aus dem Realen.

Beeindruckt von Gerhard Richters „Betty“.

Wir, Insa Härtel und ich, neben den ungenannten anderen. Wir arbeiten an diesem Bild im Hintergrund unserer sonstigen Tätigkeiten schon im dritten Jahr. Dass das Bild irritierend ist, kam zur Sprache, wenn ich mich recht erinnere, als wir uns über einen Antrag Insa Härtels bei der DFG mit dem Thema „Übergriff“ unterhielten. Das Bild tauchte so für uns schon in einem Feld auf, das zumindest mit Aggressivität zu tun hat, wenn nicht mit Gewalt. Kurzgefasst:

1. Das Bild ist eine Herausforderung. Es ist ein Blick. Darauf wird Insa Härtel noch eingehen. Es geht einen etwas an.
2. Das Bild schaltet in besonderer Weise das Imaginäre an, Ablagerungen individueller Geschichten wie sozialer Zusammenhänge. Gesucht wird nach einer Abrundung, die die Herausforderung verstehbar oder erklärbar macht. Geduld wird erfordert, wenn man dabei in der Nähe des Sichtbaren bleiben will, also in der Nähe des Übergangs zwischen äußeren und inneren Bildern, die dann auch von anderen gesehen und gehört werden können, und dem, was sie wachrufen in der je individuellen Erfahrung. Es entsteht eine Suche, hoch gegriffen könnte man auch „Begehren“ sagen. Es springt aus dem nicht unmittelbar zu erklärenden Angemachtsein und der scheinbaren Erkennbarkeit von allem, was man für eine Erklärung wissen müsste, hervor.
3. Es tut sich etwas auf zwischen dem Sichtbaren und dem, was sonst noch aufgerufen wird, aber nur schwer vereindeutigt werden kann. Dem ging offenbar ein ähnlicher Prozess bei Gerhard Richter voraus. Oder Betty hat Gerhard Richter so angeguckt, dass er auf ein Rätsel mit einem Bild geantwortet hat. Das wissen wir nicht. Ein wenig lässt sich das vielleicht doch klären anhand eines Gesprächs zwischen Betty und Gerhard Richter.
4. Das Bild bietet zum Einhaken des Interesses zunächst einzig den Kontrast zwischen dem bleichen Gesicht und den sehr roten Lippen. Sonst ist da semantisch wenig zu holen. Vielleicht noch die großen Augen, die in zeitlicher Reihenfolge auf den Vater, den Künstler, den Fotografen, den Maler und dann – repräsentiert – zuletzt den Betrachter gerichtet sind. Diese Augen haben eine Geschichte, bilden ein Gesicht. Die Lippen erscheinen für das Alter des Mädchens sehr rot. Man kann vermuten, dass sie entweder am Original, im Foto oder in der Malerei gefärbt sind. Stark rote Lippen zeugen von Erregung und Erregern, gefärbte Lippen imitieren Erregung. Hat Richter nun Betty animiert? Hat Betty Richter animiert? Sind die roten Lippen das einseitige Residuum einer aufregenden Beziehung? Ist der Betrachter animiert und das von einem Kind? Jedenfalls ist da etwas Unstimmiges, nicht leicht zu Bestimmendes, nicht leicht ins Symbolische so zu Überführendes, dass es stimmt. In diesem Hin- und Herspielen zwischen unklaren Voraussetzungen des Bildes und der nicht normalen Färbung kann man nach einer ersten Erklärung suchen: Betty wird vom Mädchen zur Frau. Diese Zeitspanne ist auch bei Knaben, die zu Männern werden, eine sehr verunsichernde, eine Phase notwendig neuer Bestimmungen. Notwendige, sich unausweichlich aufdrängende Veränderungen sind nicht wenig gewaltsam gegenüber den Phantasmen, den Körperbildern, der Umgebung – auch für die beteiligten Erwachsenen.

Auch wenn man die rationale Erklärung für die roten Lippen finden kann, kann man sich damit nur einen Moment beruhigen: Die mögliche Glättung heißt: Das Kind hatte Fieber. (Abb. 2)

Der Herausgeber von „Gerhard Richter: Atlas“, Helmut Friedel, schreibt über die im Atlas enthalten Tafeln mit Fotos von Betty, dass sich „unter die Abfolge der Landschaften […] überraschend wie bedrückend die persönlichen, Richter nahen Fotos [mischen], welche die kranke Tochter Betty 1975 zeigen (Tafel 393, 394). … Richter scheint seine Welt mit immer gleichen Augen zu betrachten, gleich ob es sich um schöne Landschaften, hässliche Industriebauten oder eben um die kranke Tochter handelt. Seine Zuwendung zu seiner an einer fiebrigen Kinderkrankheit leidende Tochter erfolgt über das Bild; zugleich scheint es kein Tabu für ein Motiv zu geben. Alles, auch das Private, ist darstellbar; es schießt dem Künstler durch den Kopf, nistet sich ein und wird zur Grundlage seiner Bilder.“ (G. Richter 2006: 11)

Vom Fieber kann kein Mensch beim Betrachten des Gemäldes wissen, was nicht heißt, dass man nicht darauf kommen könnte.

5. Der Gewinn durch die empirische Klärung „Fieber“ geht sofort wieder verloren, wenn man annimmt, dass dem Vater, Fotograf, Maler das Rot bemerkenswert war. Er fotografierte die Tochter, weil oder obwohl sie Fieber hatte.
6. Uns als Betrachtern kam der Einfall, dass es die Pubertät ist, die hier solche Verwirrung schafft, der Übergang

vom Mädchen zur Frau. Ob das Rot nun positivistisch gesehen vom Fieber stammt, ist dabei ziemlich nebensächlich. Nur max. 1% der Betrachter weiß vom Fieber und das Bild wirkt dennoch herausfordernd. Die eigenen Erinnerungen an die Zeit der Adoleszenz greifen doppelt, an die erzwungenen und auch sehnlichst gewünschten Wandlungen.

Gespräch zwischen Betty und ihrem Vater

Für heute haben wir uns „Betty“ unter vornehmlich jeweils einem Gesichtspunkt des Projekts vorgenommen: Während Insa Härtel im zweiten Teil über Fragen von Verschließung und Irritation in der Rezeption dieses Bildes schreibt, möchte ich mich hier beschränken auf einige Aspekte aus einem Gespräch zwischen Betty und ihrem Vater über dieses Bild. Uns geht es dabei darum, die Spuren der Aggressivität der Pubertät, die zum Bild, zu neuen Bildern und Phantasmen und zur Sprache drängen, ein wenig zu explizieren. Das Bild wird zum Kristallisationspunkt und zur Bühne, auf der und von der aus am individuellen Fall von Vater und Tochter Richter und an den vielen individuellen Fällen von Betrachtern etwas Einzigartiges auf dem Weg zur Verallgemeinerung über diese schwierige „Phase“ im Leben jedes Menschen ausgesagt werden könnte. Etwas, das zugleich ins Netzwerk medialer und kultureller Bildungen (des Unbewussten, das sind auch Fehlleistungen) verweist.

Babette Richter hat Ihren Vater nach diesem Bild gefragt. Das Interview ist erschienen in einem Buch mit dem Titel „Der Andere“[2].

Im Buch finden sich Passagen über die Einschätzung von Interviews.

Nur soviel: Babette Richter vergleicht die Rolle des Fragenden auch mit dem Versuch eines ‚therapeutischen Hineinhörens‘ oder auch einem Verhör – Sinn des Fragens sei es, „etwas in Erfahrung zu bringen, in etwas einzudringen und etwas hervorzuholen“ (B. Richter 2002: 15).

Wir möchten einige Verzweigungen andeuten, die durch den Druck des Imaginären zum Sprechen, zu Aufführungen, zu Assoziationen, zu Fehlleistungen und Uneindeutigkeiten führen. Wir schlagen vor, dies als eine Fernwirkung des Fotografierens und Malens eines spannungsgeladenen Zustandes zu nutzen.

Das Interview hat strukturelle Ähnlichkeit mit der Genese des Bildes „Betty“. Weder das Interview, noch das Bild sind ohne assoziierende imaginäre Rahmen vorstellbar, das heißt auch in seinen Momenten verstehbar. Der Zuhörende wiederum versucht desgleichen „Distanz zu wahren und nicht zu tief hineinzusehen, da die wirkliche Intimität des Anderen auch unangenehm berührt, wenn sie das Hässliche entblößt und damit das Wünschenswerte zerstört“ (ebd. 22).

Die Tochter / Betty fragt Gerhard Richter / den Vater / den Künstler. Sie spricht Jahre später aus den Bildern heraus:

Interviewtext[3]:

„In welchem Zusammenhang sind dann später[4] die beiden Betty-Portraits entstanden, das Liegende und das Abgewandte, im Grunde sind es ja drei, mit dem Verschwommenen, Unscharfen?

Die drei Motive sind nicht am gleichen Tag gemacht, aber es ist eine ähnliche Zeit. Wobei das Verschwommene auch ein Liegendes auf dem Tisch war, was ich dann hochgestellt habe und unscharf gemacht habe, da die Gesichtszüge nicht mehr stimmten.

Da war ich vielleicht zwischen 10 und 13. Wann hast du sie dann gemalt? Wann ist das Liegende entstanden?

Den auf dem Tisch liegenden Kopf habe ich gemalt, als ich nur abstrakte Bilder malte. Es gibt ein Foto, wo das Bild in der Brückenstraße im Atelier auf der Staffelei steht. Der ganze Raum ist voller abstrakter Bilder mit dieser einen Ausnahme. Das ist wie ein Luxus gewesen oder wie ein Ausgleich, ein Gegengewicht.

Und das andere ist ja auch in einem konträren Zusammenhang gemalt worden.

Ja, das war zu der Zeit der Baader-Meinhof-Serie, oder auch kurz danach, ich weiß es nicht mehr genau, wann ich es gemalt habe, das war schon mal ungeklärt geblieben. Das ist auf jeden Fall eine schöne Geschichte, dass es als Ausgleich zu den Terroristen-Bildern gemalt wurde.

Der zerbrechliche und aggressive Charakter der Bilder scheint mir aber ebenso offensichtlich. Das liegende Portrait von mir .. diese Leichenblässe … dieses Abgeschnittene … und diese Verletztheit. Aber auch das Abgewandte hat eine rätselhafte, seltsame Wendung … Gesichtslosigkeit … dieses unheimliche Nichts, in was ich schaue.

Ja, das mit dem abgewandten Kopf hat mich damals auch an Hitchcock erinnert. Das ist sicher nicht kunstgeschichtlich interessant, eher psychoanalytisch, dass ich auf den Vergleich mit dem Hitchcock-Effekt gekommen bin und dann aber froh war, dass das niemandem sonst auffiel.

Das abgewandte, weggedrehte Gesicht hat ja etwas mit Abschied, auch mit Tod zu tun. Das Nicht-Zeigen spielt dabei mit der Ungewissheit und dem Unbekannten. Der Film benutzt einen ähnlichen Effekt des Unheimlichen.

Ja sicher, aber im Film dreht Perkins doch den Stuhl mit der Mutter so, dass man sie von vorne sieht als zerfressene Leiche, als der Schrecken an sich und als des Rätsels Lösung. Ich glaube nicht, dass das Betty-Bild irgendetwas mit dieser Thematik zu tun hat.“

In diesem Gesprächsausschnitt geht es um drei Bilder, auf denen Babette Richter zu sehen ist. (Abb. 1; Abb. 3; Abb. 4) Andere werden angespielt.

Zunächst spricht Babette von zwei Bildern, dem „Liegenden“ und dem „Abgewandten“. Dann sagt sie, es seien ja eigentlich drei[5] mit dem „Verschwommenen, Unscharfen“.

Gerhard Richter bejaht das und fügt hinzu, dass nicht alle am gleichen Tag „gemacht“ worden seien. Unklar bleibt, ob es sich dabei um die Photos, die Malereien oder beide handelt. Es sei eine „ähnliche Zeit“ gewesen. Ein Zeitbezug lässt sich zunächst nur aus der vorangegangenen Gesprächspassage herauslesen. Es war eine Zeit, in der er als Maler unmodern war, wie er sagt, und er das Bild „Ema, Akt auf der Treppe (1966)“ (Abb. 5), Bettys Mutter, sich „kaum getraut habe, jemandem zu zeigen, so unmodern war es“ (ebd. 47). Nimmt man es genau, ist hier die Rede von einem Zeitraum von 22 Jahren: 1966 entstand der Akt und 1988 Betty als sich Abwendende.

Im Imaginären geht es um andere Zeitqualitäten, es zerstört oder zumindest stört den mühsam aufgebauten linearen Ablauf. Es bleibt offen, worin Richter die Ähnlichkeit sieht. Hört man, dass es sich um eine „ähnliche Zeit“ gehandelt habe, ist man geneigt anzunehmen, dass es sich um einen begrenzten Zeitraum von zwei oder drei Jahren vielleicht handelt. Das ist aber hier offenbar nicht der Fall. Man könnte auch in einem zweiten Anlauf meinen, es handele sich um jeweils ähnliche Zeiten. Dazu wäre aber ein Plural erfordert gewesen.

Babette fragt den Vater präzisierend, ihm entgegenkommend, wann er die Bilder denn gemalt habe. Dann greift sie eines der drei Bilder heraus, „das Liegende“.

Er antwortet darauf nicht mit einer Jahreszahl, sondern mit einem Kontext in seinem Werk: „Den auf dem Tisch liegenden Kopf habe ich gemalt, als ich nur abstrakte Bilder malte.“ Er erinnert sich ferner an ein Foto, das im Atelier in der Brückenstraße aufgenommen wurde. Dies als Zeitaussage genommen, heißt nur, dass er das Bild „Liegende“ und zwar das nachher gedrehte und unscharf gemachte, 1977 gemalt hat. Und er betont, dass es ein Luxus gewesen sei, ein Ausgleich gegenüber einer anderen Arbeit, gegenüber der Arbeit an den abstrakten Bildern. Anders gesagt: Das Fotografieren der Tochter, das Malen der Tochter, das figurative Malen war ein Luxus und Ausgleich, hatte etwas von einer anderen Spannung oder einer Entspannung. So könnte man vermuten. Hat das auch mit dem Alter oder eher mit dem Fieber der Tochter zu tun?

Aber es war wohl keine ganz leichte Aufgabe, denn die Gesichtszüge stimmten dann nicht, zwischen dem Blick auf das Foto und dem Malen war das werdende Bild durch irgendetwas unstimmig geworden, so dass er von der weiteren Präzisierung abließ und

es unscharf machte.
Abb.5

Das andere Bild, das Abgewandte, ist tatsächlich in einem anderen Zusammenhang elf Jahre später gemalt worden. Aber auch hier spricht Richter von Ausgleich. Hier aber nicht ein Ausgleich zu den Anstrengungen oder Zumutungen des Abstrakten, sondern zu den „Terroristen-Bildern“. Würde man dies als mathematische Verhältnisgleichung schreiben, dann ist gesprächsweise nebenbei die Abstraktion mit dem Terrorismus verglichen worden. Gerhard Richter nennt das eine schöne Geschichte. Das erzeugt beim Lesen den Eindruck, als sei das ein von anderen erfundener Zusammenhang.

Was lässt also manche Betrachter intensiv einen Zusammenhang zum Terrorismus, zu Richters Zyklus zu den in Stammheim zu Tode Gekommenen herstellen? Irgendetwas legt den Sprung zu Gewalt, Aggression, zu Tod, zu Bedrohung nahe, so dass die Assoziation fast zwingend springt.

Unter der Hand hat sich die Anzahl der besprochenen Bilder wieder auf zwei reduziert. Babette Richter spricht von dem Liegenden und dem Abgewandten, das Verschwommene ist nun ganz verschwommen. Sie spricht diesen Bildern einen zerbrechlichen und aggressiven Charakter zu. Denn sie sagt im Gegensatz dazu („aber“) auch das Abgewandte habe „eine rätselhafte seltsame Wendung“, so als habe sie dies schon von dem „Liegenden“ gesagt. Im folgenden Satz gehen die beiden Bilder ineinander über: Die Rätselhaftigkeit wird mit Gesichtslosigkeit („Abgewandte“) und „… *dieses unheimliche Nichts, in was ich schaue“ (Liegende“) charakterisiert. Die Rätselhaftigkeit kann also weder durch die direkte Sicht auf das Gesicht noch durch die Abwendung des Gesichts reduziert werden. Beide Bilder haben in sich eine seltsame Wendung.*

Gerhard Richter nimmt nicht das Ins-Nichts-Schauen auf, obwohl er bestätigend mit „Ja“ anschließt, sondern spricht über das nicht sichtbare Gesicht im einen oder anderen Bild. Hier findet sich wieder eine Art Kreuzung der Bilder. Er behauptet wenig einleuchtend, dass das kunstgeschichtlich sicher nicht interessant sei, eher psychoanalytisch.

Was durfte da nicht auffallen? Was wäre schlimm, wenn jemand bemerkt hätte, dass Gerhard Richter an Alfred Hitchcock gedacht hat?

Seine Tochter versucht mit ihrem dann folgenden Einwurf einen Zusammenhang herzustellen, der sich versuchweise so umschreiben ließe: Man weiß, dass es um Abschied und auch um Tod geht. Zumal ja das Abgewandte zur Zeit der „Baader-Meinhoff-Serie“ gemalt wurde. In dieser werden Köpfe und zumindest Halbprofile gezeigt. Dennoch bleibt durch den bloßen Anblick der Bilder unklar, was hier geschehen ist, was zur tödlichen Gewalt geführt haben mag, was die Gemalten bewegt haben mag.

Babette Richter vermutet vielleicht, dass das Motiv des Todes, auch des möglichen und zukünftig gewissen Todes der Tochter, Richter beim Malen bewegt haben mag. Das wäre etwas, das man nicht sehen will, das deshalb sich als unheimlich bezeichnen lässt. Das, so kann man erweitern, habe auch die Wendung vom einen zum anderen Portraitbild bewirkt: Die Liegende, die auch ins Nichts sieht, abgeschnitten und mit Leichenblässe, wird im zweiten Bild modifiziert viel beruhigender und gefälliger auch durch die Frisur und die brokatgemusterte Jacke, ebenso durch die Farbigkeit, die dezenter ist als im ersten Portrait und sich in der Tat abhebt vom Grellen der Liegenden, vom zu einer Antwort fast nötigenden Blick.

Es kann ja sein, dass Richter sich beim Fotografieren und Malen der Abgewandten vom Gesicht der Tochter abgewandt hat. Nachdem er schon einmal an den Gesichtszügen gescheitert war.

Im Gespräch fällt Richter Hitchcocks Film „*Psycho“ ein, bei dem abgewandten Gesicht – und diese Wendung zeigt: so beruhigend ist auch dieses Bild nicht.*

Die Tochter überhört diese Assoziation zunächst und nimmt nur das Wegdrehen auf. Richter muss aber wohl die genau umgekehrte Bewegung gemeint haben, wenn er auf den Film anspielt, nämlich das Hindrehen, bzw. das aktive Umdrehen der Mutter, die mumifiziert auf dem Stuhl sitzt. Zerfressen ist sie eigentlich nicht, eher verdorrt, jedenfalls tot.

Richter drängt sich die Vorstellung auf, dass sich die Abgewandte umdrehen könnte, umgedreht werden könnte. Diesen Moment verbindet er mit dem Schrecken über die tote Mutter. Der Zuschauer des Filmes kann zu dieser Zeit nur ahnen, was zum Tod der Mutter geführt hat.

Richter assoziiert am Platz der Tochter Normans Mutter aus *Psycho. Normans Mutter war nach dessen Auskunft, harmlos, zuweilen herrschsüchtig. Jedenfalls steht sie, so legt Hitchcock nahe, im Zusammenhang mit der Schizophrenie des Sohnes, seiner unbändigen Wut, die sich in der Doppelbewegung der Identifikation mit der Mutter – er nutzt deren Kleider – und deren Ermordung zeigt. Als Ermordete konserviert er sie. Der Versuch einer Stillstellung und vielleicht auch Wiedergutmachung.*

Bei Hitchcock geht es um den Zusammenhang von Leiden (Schizophrenie) und Verbrechen (Mord).

Ist es das, was Richter einfällt? Ebenso auf einmal seiner Tochter auch?

Im Film geht die Aggression vom Sohn gegen die Mutter. Thematisiert Richter eine Aggression der Tochter gegen den Vater? Und zugleich, im selben Zug, eine Aggression des Vaters / Malers gegen die Tochter / das Modell. Und zugleich der eigenen Mutter am Platz der Tochter gegen den Sohn, der als Maler ein Vater ist? Eine komplizierte Verschränkung wäre das. Darüber kann man nur mit den Plätzen spielend etwas sagen. Wissen kann man es nicht.

Bemerken kann man lediglich, dass der Herausforderung an die Betrachter eine Verwirrung im Gespräch zwischen Tochter und Vater entspricht. Es wird deutlich, dass bei dem Bild tatsächlich Gewalt, Leiden, Verbrechen thematisiert sind, auch ohne dass man einen vereindeutigenden Bezug zu Gerhard Richters RAF-Zyklus herstellt. Dabei ist diese Bezeichnung schon eine Vereinfachung. Der Titel, den Richter der Serie gab ist *„18. Oktober 1977". Er nennt einen Tag, einen einzigen Tag, den die Bilder zu fassen versuchen, bzw. mit dem Titel versucht Richter das Geschehen, das für die Bilder den Anlass gab, zu fassen.*

Im Gespräch stellt Gerhard Richter kurz entschlossen den Zusammenhang zum Kriminalfilm her. Diesen, den er selber in die Welt gesetzt hat, versucht er wieder zu negieren. Das wirkt aber gegenteilig.

Die vielfältigen Aggressivitäten und Aggressionen, die Gewalt, die Richter thematisiert, werden über Bilder und Gespräche und unser Schreiben dazu umgewandelt und in verantwortbare Bezüge gestellt. Diese kommen noch nicht zum Erliegen, es bleibt wahrscheinlich niemand auf der Strecke. Babette z.B. kann den Vater um Antworten angehen.

Fußnoten

[1] im Verständnis von Kant und Humboldt etwa, wo es die Eigenheit, ein Mensch zu sein, meint.

[2] Richter, Babette: Der Andere. Interviews – Versuch einer Annäherung, Köln: Richter Verlag, 2. Aufl. 2005,

[3] Ausschnitt aus: Richter, Babette: Der Andere. Interviews – Versuch einer Annäherung, Köln: Richter Verlag, 2. Aufl. 2005, S. 47 – 49.

[4] Davor wurde über das Bild „Ema, Akt auf der Treppe (1966)" gesprochen, dessen Ausgangspunkt die Photographie der Mutter von Babette Richter war.

[5] Zu klären ist, in wessen Besitz die beiden anderen Bilder sind.

Literatur

Richter, Babette (2005): Glauben. Gespräch mit Gerhard Richter. In: Ders. (Hg.) Der Andere.Interviews – Versuch einer Annäherung, Köln: Richter Verlag, 2. Aufl..

Richter, Gerhard (2006): Atlas, hg. von Friedel, Helmut, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.

Abbildungen:

Abb. 1: Gerhard Richter: Betty (1977), Öl auf Leinwand, 30 cm x 40 cm. www.gerhard-richter.com/art/paintings/photo_paintings/detail.php.

Abb. 2: Gerhard Richter: Betty Richter (1978), Fotographien auf Papier, 36,7 cm x 51,7 cm. (Atlas Blatt: 394). In: Friedel, Helmut (Hg.): Gerhard Richter: Atlas. http://www.gerhard-richter.com/art/search/detail.php?11974

Abb. 3: Gerhard Richter: Betty (1977), Öl auf Leinwand, 50 cm x 40 cm. http://www.gerhard-richter.com/art/search/detail.php?6190

Abb. 4: Gerhard Richter: Betty (1988), Öl auf Leinwand, 102 cm x 72 cm. http://www.gerhard-richter.com/art/search/detail.php?7668

Abb. 5: Gerhard Richter: Ema (Akt auf einer Treppe) (1966), Öl auf Leinwand, 200 cm x 130 cm.
http://www.gerhard-richter.com/art/paintings/photo_paintings/detail.php?5778