Wissen verdichten. Universität uminszenieren?

Von Julia Ziegenbein

„Diese Humanities werden die Grenzen zwischen den Disziplinen überschreiten, ohne darum die Spezifität jeder einzelnen Disziplin in das, was man häufig in einem eher undurchsichtigen Sinn als Interdisziplinarität bezeichnet, oder auch in das aufzulösen, was von einem Begriff gebündelt wird, mit dem sich gleichfalls alles machen läßt". (Derrida 2001: 65)

Inszenierungen im Sinne mehr oder minder gewöhnlicher Repräsentationen von gesellschaftspolitischer Wirklichkeit und kulturellen Prozessen prägen unseren Alltag und (re-)produzieren zumeist unbewusst unsere gewohnten Bilder von Welt und Selbst. Inszenierung im Bereich künstlerischen Gestaltens von Kultur lässt sich hingegen als ein Verfahren bestimmen und beschreiben, „das auf die Wiederverzauberung der Welt – und die Verwandlung der […] Beteiligten – zielt" (Fischer-Lichte 2004: 330). Vermag Kunst demnach etwa, körperliche, motorische sowie affektive Transformationen bei uns hervorzurufen (vgl. ebd.: 340) – und zwar indem sie Angebote macht, „in den Bereichen der Wahrnehmung, der Emotion oder des Intellekts neue Unterscheidungen einzuführen, mit diesen anderen Arten und Formen des Differenzierens zu experimentieren und damit neue ästhetische, emotionale oder gedankliche Konstellationen zu erzeugen" –, kann sie überdies als *Künstlerische Forschung* bezeichnet werden (vgl. Schenker 2015: 105).

Eine so verstandene Kunst, die sich also sozusagen die paradoxe Aufgabe stellt, sich aus sich selbst heraus, „anderen" oder „fremden" Wirklichkeitsoptionen zuzuwenden, bietet sicherlich in erster Linie vielfältige Chancen für die Erweiterung ihrer eigenen Wirkungsfelder, Rollenbilder, Arbeitsprozesse und institutionellen Rahmungen (vgl. hierzu auch Badura 2015: 24). Aber zeigt sie durch derlei Grenzgänge nicht eventuell auch den spätestens seit dem Bologna-Prozess unter den Humanities ungemein in Bedrängnis geratenen Geisteswissenschaften relevante Möglichkeitsräume auf für Uminszenierungen ihrer universitären Wirklichkeit? Lebt sie womöglich insbesondere dem Bildungssystem exemplarisch vor, wie ein in Not geratenes gesellschaftliches Funktionssystem sein Fortbestehen durch Transformierung seines bisherigen Verständnisses von Autonomie wieder wahrscheinlicher werden lassen könnte (vgl. hierzu auch Lingner 1989: 7)? Ließe sich daraus die Konsequenz ziehen, fortan in den so genannten „forschungsorientierten" Masterstudiengängen mit dem Berufsziel Kunstpädagog*in oder Ästhetische Erzieher*in Künstlerische Forschung auch als ästhetisches Denken zu verstehen, *in* dem Kunst wirksam wird? Also als eine Wissensform, bei der gerade nicht wissenschaftlich *über* das Künstlersubjekt, die Ausstellung, das Werk, das Objekt und die ästhetische Wirkung nachgedacht wird, sondern die sich gewissermaßen auch als Subjekt der Theorie und ihrer Diskursivierung *mit* anderen Wissensbereichen kunstpraktisch verschränkt (vgl. hierzu auch Bippus 2009/2012: 8)? Könnte Künstlerische Forschung dann im Sinne Jacques Derridas sogar dazu beitragen, dass sich universitäre Forschung und Lehre auch (wieder) auf die „Grenze des Unmöglichen", d. h. auf jenen Ort des „Vielleicht", „Als ob" oder „Wenn" einlässt, wo sie „in der Welt [ist], die sie zu denken sucht" (vgl. Derrida 2001: 76)? Birgt Kunst dann gar das magische Potenzial, den zunehmenden Alleinanspruch der (Natur-)Wissenschaften auf Erkenntnis zu durchkreuzen und dementsprechende Wissensordnungen zu transformieren?

Vor dem Hintergrund dieser ersten Überlegungen geht es mir im Folgenden nicht darum, eine Hochschulpolitik zu unterstützen, die bestrebt ist, unter dem Label einer an wissenschaftlichen Standards orientierten *forschenden Kunst* neue Studieninhalte und -methoden zu legitimieren[1] oder die vermeintliche Innovation *Künstlerische Forschung* gar in eine normative akademische Disziplin zu überführen.
Es ist mir vielmehr ein Anliegen, in einigen wenigen skizzenhaften Grundzügen zu erwägen, ob sich Künstlerische Forschung in Fortführung des zuvor Angedachten und entgegen irgendwelcher Vereinnahmungen durch Wissenschaft nicht auch verstehen ließe als eine Art künstlerisches Labor für eine erfahrungsinduzierte Transformation von Welt und Selbst, das zu einer dringend erforderlichen Weiterentwicklung im Falle von inzwischen gesellschaftlich größtenteils irrelevant gewordenen Forschungs- und Lehrroutinen anstoßen könnte und damit Bildung in Studium und Schule – auch anders als gewohnt, erwartet oder institutionell gewünscht – (wieder) wahrscheinlicher werden lassen könnte. Und zwar als einen immer schon ästhetischen, widerständigen und paradoxen Prozess der Autonomisierung und Vergesellschaftung.

#Transformation – oder: Wissensbildung über/an/durch oder mit Kunst?

Im Bereich einer Ästhetischen Bildung der Gegenwart und Zukunft wäre Künstlerische Forschung also gerade nicht mit wissenschaftlich kontrollierter Wissensrecherche synonym zu setzen und würde auch nicht allein auf einen durch die Unterscheidung von Wahrheit und Unwahrheit theoretisch und methodisch gesteuerten Erkenntnisgewinn abzielen.
Diese Grundannahme basiert sowohl auf Ausführungen John Deweys als auch Jean-François Lyotards: So unterscheidet ersterer zwischen Forschungen, die wissenschaftliche Erkenntnisse im Sinne von vermeintlich gewissen Resultaten zum Ziel haben, und „Forschungen des gesunden Menschenverstandes", die um der Lösung eines Problems willen in „Situationen von Gebrauch und Genuss" geschehen und sich mithin mit der „gewöhnlichen Lebenspraxis" befassen. D. h. also im weitesten Sinne, die mit dem Leben in einer Umwelt zu tun haben, in welche die Menschen direkt verwickelt sind (vgl. John Dewey 1938/2002: 80ff. zit. n. Schenker 2015: 106).
Ähnlich wie Dewey stellt Lyotard mit Bezug auf Humboldt und Hegel dem wissenschaftlichen Wissen das „Wissen als Bildung und Kultur" gegenüber, das er auch als „narratives Wissen" bezeichnet (vgl. Schenker 2015: 106). Es ist durch ein Denken und Handeln charakterisiert, das sich nicht nur am Kriterium der Wahrheit, sondern beispielsweise ebenso an den Kriterien der Gerechtigkeit oder des Glücks orientiert (vgl. ebd.). Dieses Wissen umfasst insofern auch das „Hören-", „Sagen-", „Machen-" und „Leben-Können" in Bezug auf Bereiche wie etwa das Ästhetische, das Technische, das Ethische, Politische oder Ökonomische (vgl. ebd.: 106f. sowie Lyotard 1979/1986: 63-75, ferner Polanyi 1966/1985).

Wer in dieser Denktradition künstlerisch forscht, erkundet also nicht identisch zur Wissenschaft, weder reduziert auf einen wissenschaftlichen Erkenntnisbegriff, noch allein bezogen auf den engeren Rahmen des Kunstsystems, sondern außerdem bezogen auf andere Wissens- und Alltagskontexte auch anders mögliche Arten, Formen und Praktiken des Differenzierens, die dann von Relevanz sind, wenn sie Folgen für unser Leben haben (könnten). Forschend vollzogene Kunstproduktion kann dann heißen, neben *an* Kunst gewonnenen genauen Kenntnissen *über* sie, insbesondere auch *durch* sie *mit* der „Weisheit der Lebensformen" zu operieren, wie es Christoph Schenker formuliert, und damit verschiedene Formen von Wissen zu einem „dichten Wissen" zu verknüpfen (vgl. Schenker 2015: 108ff.).

Wird demnach in der Kunst „dichtes Wissen" über ein auch anders mögliches, neues und bedeutsames, da möglicherweise folgenreiches Unterscheidungsverhalten erzeugt, sind die Hervorbringungen mithin nicht zwingend an gesprochene oder geschriebene Sprache gebunden, sondern haben im Wahrnehmen und Handeln, im Verhältnis von Körper, Bewusstsein und Gesellschaft ihren Dreh- und Angelpunkt (vgl. ebd.: 107 sowie Baecker 2009: 94). Forschend vollzogene künstlerische Arbeit besteht daher nicht in der Generierung eines vermeintlich „reinen", vergeistigten Wissens, das sich textförmig ausgearbeitet vorlegen ließe, sondern in Produktionen, die, wie Dirk Baecker ausführt, „Intellekt und Affekt, Problemlösungswissen und solidarische Bindung gleichermassen sind" (Baecker 2009: 94).

Wie also alles, was gebildet wird bzw. sich bildet, indem sich etwas immerfort trennt und bindet, pendelt Künstlerische Forschung zwischen unbewussten und bewussten Denkmodi. Sie steht sozusagen für einen Bereich eines anderen Denkens, das als Vollzug von Bildung bezeichnet werden kann, weil sie, wie Karl-Josef Pazzini ausführt, „Übergänge vom Sinnlichen in Sinn provoziert, aber diesen Sinn auch immer wieder, vom Sinnlichen […] her untergräbt" (Pazzini 2015: 23). Demnach ergreift uns Künstlerische Forschung „als Form und Erzeugerin eines ‚dichten Wissens'" stets „als ganze Menschen" (Schenker 2015: 106); „fängt ein, was aus dem Ruder läuft; und […] setzt frei, was zu sehr gefangen ist" (Baecker 2009: 96).

#Translation – oder: Forschung als Voraussetzung für und Resultat von Bildung?

Für das Einfangen und Freisetzen zerstreuter, auch zunächst nicht bewusster Gedanken und Assoziationen können allerdings neben solchen der Kunst auch andere mediale (Re-)Präsentationen und Performanzen Raum und Zeit bieten. So können auch pädagogische Inszenierungen (selbst-)befremden, sofern sie zum Heraustreten aus der Begrenztheit gewohnten Differenzierens her-

ausfordern und dazu befähigen, in Kenntnis dieser Unterscheidungsroutinen Kritikfähigkeit an diesen zu erlangen und Vorurteile zu befragen. Ein solches Versetzen von alten Sicherheiten im Zuge einer Umsetzung von Beweglichkeit, Eigenartigkeit und formender Wirksamkeit geschieht Pazzini zu Folge allerdings unter Voraussetzung von Souveränität[2] und unter Einsatz von Medien[3] (vgl. Pazzini 2015: 313).
Würden also auch pädagogische Institutionen als Medien im Sinne von Apparaten in Anspruch genommen werden, die Forschungen im Sinne von Übersetzungen anregen, indem Fragen und Motive in die „Sprache" des eröffneten Raums mitgebracht werden, hätten diese jedoch genauso beim Verlernen zu helfen, um überhaupt die Wahrscheinlichkeit neuer Forschungsergebnisse erhöhen, und zum Lernen beitragen zu können (ebd.: 311ff.).
In Übersetzungs- bzw. Forschungsprozessen käme demnach der Universität zum einen die Aufgabe zu, Brücken zu schlagen und damit Lücken zeitweise zum Verschwinden zu bringen; und zwar an den Stellen, „wo keine (naturgegebenen) Verbindungen auszumachen sind" (ebd.: 168). Zum anderen, weil auch pädagogische Institutionen ohne Schließung als Bedingung für ihre Offenheit nicht auskommen, hätte die Universität in ihrer Funktion als Medium auch – und das ist nur scheinbar widersprüchlich – dazu zu verhelfen, ggf. Grenzen zu ziehen gegen zu konflikthafte Zumutungen, d. h. etwa *zwischen* der polaren Spannung beim Loslassen alter Sicherheiten und Gewohnheiten einerseits und entstehender Souveränität im Vollzug von Neukombination andererseits (vgl. ebd.: 306f., 313). An, mit und durch die Institution hindurch würde universitäre Forschung und Lehre dann als ein relationales Grenzgeschehen vorstellbar, das dann als widerständig bezeichnet werden kann, wenn die Universität – wie eine Haut – Trennung, Produktionsmittel und Schnittstelle zugleich ist, Form gibt und Bildung ermöglicht (vgl. ebd.: 75f., 313).
Wenn also Universität gegenwärtig und in Zukunft Raum und Zeit bieten soll für eine Lehre im Sinne von Bildung, die vor diesem Hintergrund als der Prozess verstanden werden kann, der *erstens* zu Forschung veranlasst, der *zweitens* selbst nur durch Forschung zustande kommt und der *drittens* die Darstellung von Forschungsergebnissen ist (welche erst in Beziehungen existieren, die wiederum in einem Prozess der Übersetzung entstehen) (vgl. ebd.: 309), geht es immer auch um eine Arbeit an Begrenztheiten und Endlichkeiten, an Bindungen zum Sozialen und an der Konturierung von Beziehungen.

Bedarf universitäre Forschung und Lehre insofern generell Beziehungen zum „Fremden", die allererst durch Übersetzungen hervorgebracht werden, ist die Universität stets auf Vorstellungen angewiesen, die zugleich öffnen und Halt bieten (vgl. ebd.: 307). Im Sinne Derridas hätte eine solche universitäre Forschung und Lehre ihren Ort nicht zwangsläufig innerhalb der universitären Mauern und würde weder notwendig noch ausschließlich noch exemplarisch durch die Gestalt des Professors vertreten (Derrida 2001: 77). Sie könnte überall stattfinden; wie etwa in ungewöhnlichen Kombinationen mit Inszenierungen der Kunst als ausgewiesener „Spezialistin fürs Mediale", womit sie nicht zuletzt auch in den Vorstellungen der Betrachter*innen zu suchen wäre (Pazzini 2015: 307 sowie 313).

Soll vor diesem Hintergrund Forschung auch als *bildende* Kunst bzw. auch als ein künstlerisch forschend unternommener „Akt der Übersetzung" (Steyerl 2010: 5) neben anderen möglichen in pädagogischen Institutionen anerkannt und ihr Einzug in die Universität gewährt werden – oder zumindest in das Studium der Kunstpädagogik oder der Ästhetischen Erziehung –, setzt dies wiederum die Berücksichtigung der von Hito Steyerl anschlussfähig an Lyotard und Schenker beschriebenen, für die Künstlerische Forschung so wesenhaften „Vielsprachigkeit" voraus, die mit deren mannigfaltigen Bezugnahmen auf das kulturelle Leben einhergeht (vgl. ebd.).
Die Möglichkeit einer Pluralität der Wissensformen und Denkmodi in der Universität durch Kunst in Forschung und Lehre zu berücksichtigen, würde dann konkreter bedeuten, zuzulassen, dass fortan mindestens zwei Sprachen gleichzeitig gesprochen werden – wie etwa „die Sprache des Singulären ebenso wie jene des Spezifischen", aber auch „der Disziplin ebenso wie des Konflikts", sowie hin- und anzunehmen, dass Künstlerische Forschung mitunter sogar neue Sprachen hervorbringt (vgl. ebd.).
Mögliche Übersetzungen in dieser Gemengelage gefährden dann Steyerl zu Folge jedoch gerade nicht die etablierte Arbeitsteilung zwischen Wissenschaftler*innen und Künstler*innen (vgl. ebd.). Vielmehr lässt sich annehmen, dass an diesen Grenzen, d. h. genauer dort, wo Künstlerische Forschung zugleich Trennung, Produktionsmittel und Schnittstelle ist (vgl. hier nochmals Pazzini 2015: 76), gerade zum Zwecke des bildenden Erhalts der verschiedenen Systeme erforderliche Irritationen ausgelöst werden; allerdings maßgeblich mit Hilfe der Spezifik künstlerischer Inhalte und Formen. Und diese Spezifik könnte Pazzini zu Folge gerade darin bestehen, dass sie „die beiden Driften, einerseits das […] Singuläre, noch nicht formulierte und andererseits das zu erlernende Allgemeine in seiner jeweiligen Besonderheit, ganz eng zusammenführt, aber nie zu einer Übereinstimmung bringen kann" (vgl. ebd: 314f.).
Künstlerische Forschung ließe sich in dieser Konsequenz als *bildend* im Sinne von *medial* bezeichnen. D. h. als „vorläufige Ant-

wort auf fehlenden Zusammenhalt“ (ebd.: 22), als genau die Relation *dazwischen*, die zugleich ein Prozess von Autonomisierung[4] *und* Vergesellschaftung – und damit paradoxer Weise sowohl frei, als auch fremdbestimmt – ist. Denn schließlich könne man, so Pazzini, „ohne dass man fremde Stimmen hört, sehr genau hört, […] nicht gebildet werden“ (ebd.: 312).

Aber ist eine so verstandene universitäre Bildung, die sowohl von der Berücksichtigung der Singularitäten, der Stützung der Besonderheiten als auch von einem unausweichlichen Zug zum Allgemeinen lebt (vgl. ebd. 2010: 159), vor dem Hintergrund eines postautonomen Verständnisses von „Kunst“ überhaupt noch möglich, das davon ausgeht, dass die Künste das „Gefängnis ihrer Autonomie“ verlassen haben, und annimmt, dass „im Zuge eines konsequenten Weltlichwerdens die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst destabilisiert [wird]“ (Meyer/Dick/Moormann 2015: 1)? Oder anders gefragt: Woran, wodurch und womit kann sich eine maßgeblich von Künstlerischer Forschung aus verstandene Ästhetische Bildung überhaupt vollziehen, wenn die Eigengesetzlichkeit und Unabhängigkeit der Kunst gegenüber anderen Systemen unwahrscheinlich geworden zu sein scheint?

#Transition – oder: Der Kontext der Kunst als ihr Labor und Übergang?

Die gute Nachricht ist: Die mit einem postautonomen Verständnis von Kunst einhergehende Vorstellung von einem Kunstsystem, das seit dem 19. Jahrhundert seine Reflexion über Autonomie fortlaufend bis zur vollkommenen Ausschöpfung des Prinzips der Autonomisierung zugespitzt hat, ist nicht gleichzusetzen mit dem Ende der Kunst.
Zwar lässt sich die postmoderne Kunst „als die letzte Stufe konzeptioneller Autonomie […] begreifen, nach der es keinen weiteren Schritt einer substantiellen Autonomisierung mehr gibt“ (Lingner 1989: 7), dennoch ist die Autonomie des Kunstsystems selbst dann noch gesichert, wenn „Autonomie als Autonomieverzicht“ praktiziert wird (Luhmann 1995: 475 zit. n. Koller 2007: 92). So ist die Kunst aus systemtheoretischer Sicht allenfalls bis zu jenem Punkt gelangt, an dem sie nicht mehr allein in sich und auf sich selbst bezogen ihren einzigen Zweck sehen kann, womit sie ihre eigene Negation als Selbstbeschreibung miteinschließen muss (vgl. Esposito 1997: 109). Beispielsweise als Negation jeder Grenze oder jeder Verpflichtung auf Vorgaben durch eine Tradition oder als Versöhnung zwischen Kunst und Leben (vgl. Luhmann 1995: 472ff. zit. n. Koller 2007: 92f.).
Anders formuliert: Selbst die Annahme einer Destabilisierung, wenn nicht sogar von einer Suspendierung der Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst kann trotz durchaus nachvollziehbaren Auslöschungsbefürchtungen auch als eine weitere Möglichkeit des Selbsterhalts der Kunst betrachtet werden. Das ist paradox, aber das geht. Denn die Autopoiesis der Kunst, d. h. ihre Fähigkeit als System, die Elemente, aus denen sie besteht, selbst zu (re-)produzieren und dadurch ihre Einheit zu definieren (vgl. Esposito 1997: 29), „kennt keinen Ort für eine letzte, das System negierende Operation, da alle Operationen unter dem Gesichtspunkt der Reproduktion konzipiert sind“ (Luhmann 1995: 474 zit. n. Koller 2007: 92). Michael Lingner präzisiert diese Denkfigur wie folgt: „Indem mit der postmodernen Kunst die Negation des Autonomieprinzips erreicht ist, führt jede weitere Fortsetzung der Autonomisierung zur Negation der Negation und damit zwangsläufig zur Aufhebung dieses Prinzips […] So gesehen ist das Ende des Prozesses der Autonomisierung der Kunst um der Erhaltung ihrer Autonomie willen notwendig“ (Lingner 1989: 7).

Die im Rahmen der Tagung *where the magic happens. Bildung nach der Entgrenzung der Künste* fokussierte „Destabilisierung der Kunstgrenzen“ wäre dann – sofern verstanden als Selbstnegation der Kunst und zugleich als Form der Betätigung ihrer Autonomie (vgl. Luhmann 1995: 474 zit. n. Koller 2007: 92) – „also nur eine Operation unter anderen, ein Versuch, an die Grenze zu gehen, um das Ausgeschlossene einzuschließen; […] ein Versuch, jede mögliche Nichtkunst in die Kunst wiedereintreten zu lassen“ (ebd.). Womit gleichzeitig betont wäre, „daß […] Bedingung und Kennzeichen der Autonomie jedes Funktionssystems […] das Angewiesensein auf […] andere Systeme ist; daß also spezifische Unabhängigkeit auf hohen Abhängigkeiten beruht“ (Luhmann 1995: 219 zit. n. Küpper 2008: 12).

Denkbar ist vor dem Hintergrund des bisher Dargelegten, Künstlerische Forschung anzusehen als einen möglichen Schritt unter anderen im Übergang zu der in der Kunst notwendig gewordenen „völligen Umorientierung im Sinne einer positiven Bestimmung ihrer selbst“ (Lingner 1989: 8). Und es sieht ganz danach aus, dass sie gerade dort, wo sie sich als „Akt der Übersetzung“ (Steyerl 2010: 5) – also als medial, als bildend versteht – jene von Lingner im Zuge seines „Versuch[s] eines theoretischen Ansatzes zur Begründung des möglichen Bewegungsprinzips […] postautonome[r] Kunst“ (Lingner 1989: 8) an das Kunstsystem gestellte paradoxe Aufgabe aufgreift: Und zwar, sich aus sich selbst heraus außerhalb ihrer selbst liegende fremde Zwecke zu setzen, weil sie

nicht mehr allein in sich selbst ihren eigenen Zweck sehen kann. Aber auch dort, wo sie sich „als Form und Erzeugerin eines ‚dichten Wissens'" (Schenker 2015: 106) versteht und fortan mindestens zwei Sprachen gleichzeitig spricht (vgl. hier nochmals Steyerl 2010: 5), deutet vieles darauf hin, als habe sie den von Lingner formulierten Bedarf an eben diesen fremden Zwecken erkannt, um immer wieder zu einer Argumentationsgrundlage für ihre Fortexistenz zu kommen.

Sicherlich, eine solche Idee von Künstlerischer Forschung mag bei verkürzter Auslegung auch Gefahr laufen, auf eine Praxis der Selbstausbeutung reduziert, oder von „höheren Mächten" einverleibt zu werden (vgl. Steyerl 2010: 1). Dieses Risiko ist wahrscheinlich dort besonders hoch, wo „Kunst in einer Weise kommerzialisiert wird, dass sie in Kommerz aufzugehen scheint und die Kunst in der Kunst nur noch darin liegt, dass sie diese restlose Preisgabe als Inszenieren von Kunst *will*" (Luhmann 1995: 475 zit. n. Koller 2007: 92f.). In einem solchen Kontext könnte sie durchaus den Eindruck erwecken, als sei sie, wie Steyerl zu bedenken gibt, „ein Aktivposten des technologisch und konzeptuell fortgeschrittenen Kapitalismus der Ersten Welt", der sich allenfalls „um das effiziente Funktionieren seiner Bevölkerung in einer Wissensökonomie bemüht und als Nebenprodukt zudem den Überblick über den Rest der Welt behält" (Steyerl 2010: 2).

Doch selbst wenn sich das dichte Wissen der Kunst nicht zuletzt auch an der Effizienz[5] orientiert (vgl. Schenker 2015: 106), wäre im Bereich Künstlerischer Forschung, so wie ich sie hier versuche vorstellbar werden zu lassen, „die Autonomie der Kunst […] in dem Sinne zu wahren, dass die künstlerischen Entscheidungen prinzipiell in finanzieller, institutioneller und ideologischer Unabhängigkeit getroffen werden können" (Lingner 1989: 8). Sie würde sich die ihr nun unentbehrlichen fremden Zwecke niemals aufoktroyieren lassen, sondern würde sie, im Sinne Lingners, stets aus sich selbst heraus autonom setzen, was genauer hieße: das Kunstfremde bewusst zu *wählen*, sich für es zu *entscheiden*, und es sich so zu eigen, zu seinem Eigenen zu machen.

Anders herum bedeutet eine so verstandene Autonomie des Kunstsystems auch, dass Kunst generell keinen direkten Einfluss auf andere Funktionssysteme und auch nicht auf die Gesellschaft als ganze nehmen kann (vgl. hierzu auch Koller 2007: 93). Mit Künstlerischer Forschung Universität verändern, kritisieren oder verbessern zu wollen, kann demnach nur sehr beschränkt und allenfalls indirekt gelingen. Denn gerade weil ja aus systemtheoretischer Sicht stets ein allgemeiner Bedingungszusammenhang zwischen der Offenheit und Geschlossenheit eines Systems besteht (vgl. Luhmann 1984: 626), ist auch die hier vorgestellte Kunstautonomie nur um den Preis operativer Geschlossenheit zu haben. Diese Geschlossenheit bedeutet also auch, wie Markus Koller ausführt, dass sowohl die direkte Einflussnahme externer Operationen auf das Kunstsystem wie auch die direkte Einflussnahme des Kunstsystems auf Operationen außerhalb seiner Grenzen unmöglich ist (vgl. Koller 2007: 93).

#Transdisziplinarität – oder: Für eine Universität des Konflikts und des Streits?

Dennoch ist es weitgehend möglich, sich die Kunst zum Zwecke eines Weitertreibens von universitärer Forschung und Lehre zumindest „als Treibstoff anzuverwandeln" (Pazzini 2015: 77), d. h. sie bildend sein zu lassen, indem man sie anwendet nicht nur im Sinne einer „Wendung der Kunst, eine Version, eine Entfaltung, ein Eingriff in die Kunst", sondern auch im Sinne einer „Wendung an Kunst als Orientierung, als Hilfe, als Halt für Pädagogik" und zugleich einer „Anwendung aus der Kunst heraus auch an und gegen Pädagogik" (vgl. ebd.: 66).
Denn betrachten wir das inzwischen zur vollkommenen Autonomie gelangte Kunstsystem jenseits aller Legenden vom Ende der Kunst „als Vorhut, als Proband der Gesamtgesellschaft" (Koller 2007: 94), die eben diese „an sich selbst als exemplarischen Fall vollzieht" (Luhmann 1995: 499 zit. n. ebd.), ließe sich beobachten, dass das Kunstsystem durch Thematisierung seiner Autonomisierungskrise zeigt, dass jedwede Zukunft – und so auch diejenige der in der Humboldt'schen Tradition stehenden Universität – nicht mehr durch Vergangenheit garantiert werden kann, sondern generell unvorhersehbar geworden ist.

Und das könnte konkreter heißen: Wenn gerade die Systemspezifik *und* Transdisziplinarität Künstlerischer Forschung als ein exemplarischer Ausdruck dessen erfahrbar werden würde, dass kein Konsens mehr darüber möglich ist, was als grundlegendes und allgemeinverbindliches Wissen gelten kann (vgl. hierzu auch Schenker 2005: 6), könnte deutlich werden, dass die Universität als Gesellschaft im Kleinen selbst etwas Unwahrscheinliches ist, das sich allem direkten Zugriff entzieht und damit auch „nicht die Politik, nicht ein moralischer Impetus, nicht die Wissenschaft – keine Realität außerhalb […] den Weg weisen [kann]" (Koller 2007: 94).

Führen aber, wie Pazzini herausgearbeitet hat, Verunsicherungen durch eben solche einschneidenden gesellschaftlichen Veränderungen zu gewaltsamen Versicherungen, „die zuallererst wie immer […] diejenigen […] erwischen, die sich mit […] Gewissheitslücken befassen und zeigen, dass es nichts Beherrschbares gibt" (Pazzini 2010: 147), ist es vielleicht sogar dringend angeraten, der Kunst als dem vermeintlich „Fremden" in Forschung und Lehre, und alledem, was sie insofern anders als ggf. gewohnt, erwartet und institutionell gewünscht mit sich bringt, in pädagogischen Institutionen nicht nur Raum zu geben, um neue Arten und Formen des Differenzierens zu erfinden (vgl. hierzu nochmals Schenker 2015: 105). Vielleicht gilt es, ihr als Forschung und damit sowohl als Bedingung als auch als Resultat von Bildung auch gerade das G.rundrecht auf Egalität[6] zuzugestehen, sodass sie nicht bloß als Gegensatz und Trennung zum wissenschaftlichen Wissen verstanden wird, sondern auch als Differenz dazwischen, die als Beziehung ein permanentes Hin und Her zwischen Gleichem und Anderem impliziert.

Will die Universität von heute und morgen, die in ihrer Humboldt'schen Tradition ja recht lange (noch) nicht unter den Vorzeichen der Demokratie stand, eine solche Haltung und Praxis einüben und damit das Prinzip der freien und gleichberechtigten Mitbestimmung konsequent in Forschung und Lehre wahrscheinlicher werden lassen, müsste sie sich allerdings – wie es uns Künstlerische Forschung in dem hier dargestellten Sinne vielleicht bereits exemplarisch vorlebt – wie „jedes gesellschaftliche Ordnungsgefüge vor dem Hintergrund einer ihm vorgeordneten Gleichheit aller Beliebigen" einrichten (Ruda/Völker 2008: 99). Und damit auch vorher inexistenten Akteur*innen, die bisher nicht als legitime Teile der Gesellschaft galten, ermöglichen, sich über Demonstrationen der Gleichheit als Teilhabende zu konstituieren (vgl. ebd.: 100).

Eine solche vorgeordnete Gleichheit aller, die im Bereich universitärer Forschung und Lehre unterstellt werden müsste, könnte mit Jacques Rancière als „Unterbrechung des gewöhnlichen Gangs der Dinge", und damit möglicherweise sogar als Paradigma einer neuen Hochschulpolitik verstanden werden, d. h. als „das Moment, von dem aus die Gesetzmäßigkeit des Sichtbaren und Sagbaren zur Verhandlungssache eines Streits zwischen Gleichen gemacht werden kann" (ebd.: 97). Da jedoch „das Prinzip der Gleichheit […] sich keiner wie auch immer gearteten oder befriedeten Lösung zuführen lassen [wird]", wird es hauptsächlich darum gehen, diese Gleichheit auszuhalten (vgl. ebd.: 106). Aber gewiss nicht um den Preis einer Stilllegung des Konflikts, sondern zu Gunsten einer nachhaltigen Erfahrbarkeit dieser notwendig unabschließbaren Auseinandersetzung zwischen den Grenzen von Kunst, Wissenschaft und Leben, d. h. dort, wo Forschung Trennung, Produktionsmittel und Schnittstelle zugleich ist (vgl. Pazzini 2010: 150 sowie nochmals ders. 2015: 76). Das wäre dann allerdings nicht allein Aufgabe der Kunst, „sondern die, die sie stellt" (Ruda/Völker 2008: 109).

Künstlerische Forschung, wie ich sie hier versucht habe, vorstellbar werden zu lassen, birgt insofern sehr wahrscheinlich das Potenzial, zumindest indirekt zu soziokulturellen Evolutionsbewegungen anzuregen. Sie könnte zur Bildung von Gesellschaft insofern beitragen, als dass sie sich mit keinem erreichten Zustand einer veränderten Differenzierungsart, -form und/oder -praktik zufrieden gibt, sondern stets dessen mögliche weitere Verschiebung, dessen weitere strukturelle Subversion, dessen uneindeutige Geschichte und dessen offene Zukunft aufzeigt und nachweist (vgl. Baecker 2009: 95).
Mit Rancière kann es aber nicht um ein Ziel gehen. Insbesondere die permanente Verrückung des Konsenses von sinnlichem Sinn und bedeutendem Sinn (vgl. hierzu auch Ruda/Völker 2008: 109), wie sie eine solche universitäre Künstlerische Forschung vorleben könnte, wäre vermutlich nur ein erster Schritt. Doch gerade weil sich seit „Bologna" ein rigides Geflecht normativer Reformierungs-, Evaluierungs- und Ökonomisierungstendenzen zunehmend über und durch die globale Hochschullandschaft erstreckt, das künstlerische Arbeit etwa als „Artistic Research" in administrativ nachvollziehbare Elemente zu zerlegen droht und damit, wie Alice Creischer pointiert, dem „Kataster der Creditpoints" und „Effizienzterror des ökonomischen Wissens – unterwerfen würde (Creischer 2015: 122), wäre mit diesem ersten Schritt vielleicht sogar schon ein wesentlich wirksamer Anfang getan: Dann nämlich ließe sich Künstlerische Forschung – sofern sie denn auch im Bereich der Ästhetischen Bildung angehender Lehrer*innen institutionalisiert werden sollte – auch als Lehre im Sinne der lateinischen *disciplina* auffassen. D. h. sie würde zur Abwechslung offenlegen, dass sie disziplinarisch ist[7]. Und das heißt auch, dass sie mitreflektieren und -thematisieren würde, dass sie als Disziplin Gefahr laufen könnte, ein Index für ruhig gestellte, unterdrückte, vermiedene oder potenzielle Konflikte zu werden (vgl. Steyerl 2010: 1). Auf die sie allerdings angewiesen ist, um „der Sache nach, gemäß von Überzeugungen und Wünschen im Zuge der Weiterentwicklung von Forschung und Lehre noch streiten [zu können]" (Pazzini 2010: 150).

Würde ein solches Streiten also nicht nur *über* und *an*, sondern maßgeblich auch *mit* und *durch* die „Poetik des Wissens, die die Kunst ist" (Ruda/Völker 2008: 109) ermöglicht – etwa indem in Rancière'scher Manier im wörtlichen oder übertragenen Sinne eine gemeinsame Bühne eingerichtet wird, „auf der sich der Streit als Streit um die Existenz einer gemeinsamen Welt austrägt"

(ebd.: 98) –, könnte meines Erachtens tatsächlich eine von Inszenierungen der Kunst ausgehende transformatorische Ästhetische Bildung wahrscheinlicher werden, die Selbstdistanz und -entfremdung ermöglicht und uns verwandelt in unsere Wirklichkeiten zurückkehren lässt.

Anmerkungen

1 D. h. nicht selten dergestalt neuer Produktionsweisen des kognitiven Kapitalismus, welche Hito Steyerl bspw. als „kommodifizierte Bildung, kreative und affektive Industrien“ sowie „administrative Ästhetik“ benennt (vgl. Steyerl 2010: 1).

2 Hier sowohl bildungssprachlich verstanden als *Autonomie* im Sinne von *Unabhängigkeit, Selbständigkeit* als auch philosophisch als *Willensfreiheit.*

3 Hier nicht instrumentell verkürzt verstanden, sondern jenseits der Technik im engeren Sinne.

4 Thomas Küpper erläutert, dass sich künstlerische Autonomie, im gesellschaftlichen Funktionskontext betrachtet, im wörtlichen Sinn als Eigengesetzlichkeit auffassen lässt, jedoch nicht als völlige Unabhängigkeit gegenüber anderen Systemen (vgl. Küpper 2008: 12).

5 Als einem ökonomischen Terminus

6 D. h. das Recht auf prinzipielle Gleichwertigkeit und dieselbe Notwendigkeit wie etwa wissenschaftliche Forschung.

7 Weil „sie normalisiert, verallgemeinert und reguliert; […] ein Set von Reaktionen ein[übt] und […] Menschen für ihr Funktionieren in einem Umfeld von symbolischer Arbeit, permanentem Design und stromlinienförmiger Kreativität [unterweist]“ (Steyerl 2010: 1).

Literatur

Badura, Jens (2015): Darstellende Künste: In: Badura, Jens/Dubach, Selma/Haarmann, Anke et al. (Hrsg.): Künstlerische Forschung. Ein Handbuch. Zürich, Berlin: Diaphanes, 1. Auflage, S. 23-25.

Baecker, Dirk (2009): Kunstformate (Kulturrecherche): In: Rey, Anton/Schöbi, Stefan: Künstlerische Forschung. Positionen und Perspektiven. Subtexte 03. Zürich: ipf Zürcher Hochschule der Künste / Institute for the Performing Arts and Film, S. 79-97.

Bippus, Elke (2009/2012): Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens. Zürich, Berlin: Diaphanes, 2. Auflage.

Creischer, Alice (2015): Ausstellen. Selbstorganisiertes Wissen und Artistic Research. In: Badura, Jens/Dubach, Selma/Haarmann, Anke et al. (Hrsg.): Künstlerische Forschung. Ein Handbuch. Zürich, Berlin: Diaphanes, 1. Auflage, S.119-122.

Derrida, Jacques (2001): Die unbedingte Universität. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 5. Auflage.

Dewey, John (1938, 2002): Logik. Die Theorie der Forschung. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Esposito, Elena/Baraldi, Claudio/Corsi, Giancarlo (1997): GLU – Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2. Auflage.

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

Koller, Markus (2007): Die Grenzen der Kunst. Luhmanns gelehrte Poesie. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Küpper, Thomas (2008): Autonomie. „Das Kreuz mit der Kunst“ – systemtheoretisch betrachtet. In: Kritische Berichte. Bd. 36, Nr. 4, S. 11-15.

Lingner, Michael (1989): Zur Konzeption künftiger öffentlicher Kunst. Argumente für eine Transformation ästhetischer Autonomie. Online: http://archiv.ask23.de/draft/archiv/ml_publikationen/kt89-6b.html [28.2.2016].

Luhmann, Niklas (1995): Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1. Auflage.

Lyotard, Jean-François (1979, 1986): Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. Wien: Passagen.

Meyer, Torsten/Dick, Julia/Moormann, Peter (2015): CfP where the magic happens. Online: http://kunst-medien-bildung.de/2015/01/07/cfp-where-the-magic-happens/ [12.02.2016].

Pazzini, Karl-Josef (2010): Universität weitertreiben. Thesen und Notizen. In: Horst, Johanna-Charlotte/Kagerer, Johannes/Karl, Regina et al. (Hrsg.): Was passiert? Stellungnahme zur Lage der Universität. Zürich: Diaphanes, 1. Auflage, S. 145-156.

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

Polanyi, Michael (1966, 1985): Implizites Wissen. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Ruda, Frank/Völker, Jan (2008): Nachwort. In: Rancière, Jacques: Ist Kunst widerständig? Berlin: Merve, S. 91-109.

Schenker, Christoph (2005): Künstlerische Forschung. Online: http://archiv.ask23.de/draft/archiv/misc/querdurch-schenker.html [28.2.2016].

Schenker, Christoph (2015): Wissensformen der Kunst. In: Badura, Jens/Dubach, Selma/Haarmann, Anke et al. (Hrsg.): Künstlerische Forschung. Ein Handbuch. Zürich, Berlin: Diaphanes, 1. Auflage, S. 105-110.

Steyerl, Hito (2010): Ästhetik des Widerstands? (Künstlerische Forschung als Disziplin und Konflikt. Online: http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/de/print [28.2.2016].

Wissen verdichten. Universität uminszenieren?

Von Julia Ziegenbein

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 erste, von Karl-Josef Pazzini verfasste Teil des Beitrages „Eine gewisse Gewalt des Imaginären. Zu Gerhard Richters Betty" (1977) findet sich unter hier.

An dieser Stelle soll es nun um ein erstaunliches Wechselspiel von *Irritation* und *Verschließung* bzw. *Zuspitzung* und *Entschärfung* gehen, wie es sich in der Rezeption dieses Bildes einstellt und daher, so wäre zu vermuten, auch angesichts seiner Beschaffenheit. Eine „gewisse Gewalt des Imaginären" ist dann im Spiel als ‚Gewaltsamkeit' der *Deutung* des Bildes, des Bildes *selbst*… und es stellt sich die Frage, was einen hier möglicherweise anspringt, beschworen wird, gebannt werden soll.

Ausgangspunkt soll der Documenta-Katalogbeitrag der Kunst- und Filmwissenschaftlerin Kaja Silverman sein. Nachdem sie eine Verbindung von *Betty*-Bildern mit solchen von Gudrun Ensslin hergestellt hat, schreibt Silverman weiter über die *Liegende*:

„*Betty* (425/4) stellt eine Verbindung zu einem weiteren Mitglied der RAF her, Ulrike Meinhof, abermals durch ein ‚gefundenes Bild' – ein offizieller *Head-Shot* von Meinhofs Leichnam, der auf einer flachen Oberfläche liegt. Der *Stern* veröffentlichte diese Fo-

tografie über zwei Seiten und machte Meinhofs einsames Hängen so zur öffentlichen Exekution; die Teilung in der Mitte der Fotografie trennte den Kopf von ihrem Körper, ähnlich dem scharfen Schnitt einer Guillotine. Wie auch die Fotografie von Meinhofs Leichnam stellt *Betty* (425/4) eine Nahaufnahme von Kopf und Schultern dar. Sie liegt auf einer flachen Oberfläche, horizontal; der Körper tritt von links in den Rahmen; sie sieht aus wie eine Erwachsene, nicht wie ein Schulmädchen. Die Oberfläche, auf der *Betty* liegt, verwandelt Richter in einen Schlachterblock, und er umreißt alles auf dem Gemälde mit der Schärfe einer Axt. Gleichzeitig stattet er seine Tochter mit einer Fähigkeit aus, die Meinhof nicht mehr besitzt: zurückzublicken. Da es nicht möglich ist, ihrem Blick zu begegnen, können wir kaum dem Impuls widerstehen, unser eigenes Genick der Guillotine preiszugeben und unseren Kopf nach rechts zu drehen. Geben wir dem Impuls nach, ist Meinhof nicht länger eine fremde ‚Andere', sondern sie wird zu dem, was Betty für ihren Vater darstellt: Fleisch unseres ontologischen Fleisches."(Silverman 2007: 104)

Terror

Diese Schilderung schlägt den Lesenden wahrhaftig vor den Kopf. Doch lohnt es sich, den Blick nicht ab-, sich vielmehr zum Text hinzuwenden – um auf diese Weise möglichst mehr über die durch das Bild in Gang gesetzte Dynamik zu erfahren.

Eine *gewisse Gewalt des Imaginären* findet sich zunächst in den Aussage-Inhalten: Hier wird das *Betty*-Bild recht unvermittelt der kampfunfähigen RAF-Terroristin assoziiert. Immerhin in der Bildgeschichte erscheint *Betty* mit der RAF verwickelt: Richter produziert *Betty* (425/4) einerseits im Jahr des *Deutschen Herbstes* 1977 und greift andererseits besagtes Meinhof-Bild für seinen vielbeachteten Zyklus „18.Oktober 1977" (1988) wieder auf (667/1-3).[1]

Formal verbinden sich nach Silverman *Betty* und jener Head-Shot der toten Meinhof im Profil durch horizontale Oberflächenlage bzw. Naheinstellung. Scheinen im Falle Meinhofs Körper und Kopf durch Strangulationsmale bzw. das veröffentlichte Zweiseitenarrangement bereits getrennt, so droht *Betty* die Abschlachtung anscheinend erst noch.[2] Zugleich haben sich scharfe Schnitte durch Machart und Bildausschnitt offenbar auch hier bereits vollzogen: Die „Schärfe einer Axt", von der Silverman spricht, funktioniert in diesem vergleichsweise wenig unscharfen Richter-Bild wie eine verschärfte Verdichtung des Eindrucks potentieller Gewalt.

So gesehen, ließe sich der hergestellte Zusammenhang aus der spektakulären Terrorismus- Verschlingung auch wieder lösen, ließen sich Schärfe und Schlachterblock in differente Bedeutungsrichtungen ‚ent-dichten'. Hier ein Versuch: Eine Interpretation, die *Betty* einem gewaltsamen Tod assoziiert, geht nicht auf in der Bezugnahme auf die RAF und die damit verbundenen historisch politischen Fragen im engeren Sinn, welche auch das mögliche Zusammenwirken von Wünschen, Hoffnungen oder Widerstreit mit geltenden symbolischen Ordnungen betreffen. In jener Überlagerung von Tochter und drohender Exekution, die Silverman anbietet, wäre auch nicht nur etwaig das *Motiv einer Kindstötung* impliziert[3] – wie es z.B. im biblischen Motiv der *‚Opferung Isaaks'* eine Rolle spielt: als, von heute aus betrachtet, eine Grausamkeit, die sich dort genau in eine symbolische Form überführt – und dabei eine untergründig obszöne Seite des ‚paternalen Willens' berührt.

Wenn so eine moderierte Gewalttat am dargestellten Sujet im Spiel zu sein scheint, dann kann das darüber hinaus auch heißen, dass sich in der *Schärfe der Axt* der Bildproduktionsprozess selbst reflektiert, den *Betty* zu sehen gibt. Denn der *Akt der Repräsentation* fordert sozusagen „Opfer" (Bronfen 1994: 109f.) wie das Bild den Körper schon immer mortifiziert. Mit Barthes an der Photographie exemplifiziert, wird „das Subjekt zum Objekt gemacht und sogar, wenn man so sagen kann, zum Museumsobjekt" (Barthes 1989: 21) – nicht zuletzt als Bild einer immer schon verlorenen Zeit.[4] Was, bezogen auf das Sujet *Betty*, genau die immer schon verlorene Zeit der Kindheit, des kindlichen Körpers betrifft – der dann durch Silverman mit der abgelaufenen Zeit des toten Körpers verkoppelt erscheint. So wie der Übergang, hier vom *Kind zur Frau*, kulturell eine Art ‚Tod' impliziert (vgl. Bronfen 1994: 287f. u.a. mit Bezug auf Turner), so wird bei der Überführung des Körpers in ein Bild quasi eine Objektwerdung oder „im kleinen das Ereignis des Todes" (Barthes 1989: 22) erfahren.

Und wenn bei Richter das ‚eigene' Kind im Übergang verfremdend erstarrt und durchaus ‚leichenblass' im Bild erscheint, so scheinen durch die ‚Überführung' des Fotos in ein Gemälde die *Gewalten ins Bild* wiederholt ausgereizt. Denn wie dem geschossenen

Foto, so ist auch dem Gemälde ein terminaler Moment zu eigen: Mit dem Pinselstrich bringt sich eine Geste auf die Leinwand, und so vermag „jede auf einem Bild dargestellte Handlung" als „theatralische" oder auch „als Schlachtszene" erscheinen (Lacan 1987: 121f.)[5] (welche Silverman allzu direkt im Schlachterblock fixiert). Dabei kommt das *gemalte* Bild bei Richter nicht einfach als Reproduktion daher, setzt das Foto vielmehr um in Raum und Zeit. Und überlagert das gemalte vermeintliche ‚Original' hier als vergleichsweise de-authentifizierenden ‚Doppelgänger' oder Gegenbild das Foto, so legt sich in Silvermans Überlagerung auf Betty das Bild eines *Leichnams* – welcher das Bild eben ‚in sich' schon ist bzw. er „ist sein eigenes Bild" (Blanchot 2007: 29):

Nach Blanchot könnte es sein, „dass die Befremdlichkeit des Leichnams auch die des Bildes ist" (ebd. 27); „eine Qualität der ‚Fremdheit'" (Bronfen 1994: 154), wie aus einer Art ähnlicher Verdopplung. – Ein Bild einer *Leiche* wiederum kann die Sinne schwinden lassen; doch mit dem Bild einer Leiche wird die fremdartige, destabilisierende Präsenz toter Körper (vgl. ebd. 331f.) schnell auch wieder kulturell ‚übersetzt'. Eine *de- und re*stabilisierende repräsentationale Wendung scheint sich nicht nur mit der Veröffentlichung des Fotos der toten Ulrike Meinhof im *Stern* 1976 zu vollziehen. Sie vollzieht sich auch durch Silvermans Interpretation *Bettys* als Figur des Terrors, die so besehen ein unheimlich bedrohliches Moment des Bildes aufgreift, es jedoch in die identifizierbare Gestalt der toten Meinhof ‚übersetzt', welche dann wie ein Leichen-Schatten hinter *Betty* zu lauern scheint.[6] Dieser, wie man sagen könnte, *gewisse ‚Terror der Interpretation'* heftet sich an eben dieses Bild Betty, in dem die der Bildgebung inhärente Gewalt und Leichenhaftigkeit scharf mit ausgestellt erscheint, die Übersetzungen explizit, Bild eines Bildes.

Blicken und Bewegen

Was Silvermans Katalogtext verdeutlicht: Es geht um die Suche des Blicks. Die Autorin betont die Fähigkeit *Bettys* – in Differenz zur Meinhof –, aus dem Bild heraus *zurückzublicken.* Womit der Blick hier im dargestellten Auge verortet wird. Auf die Auseinandersetzung Silvermans mit Blicktheorie an anderer Stelle können wir hier nicht weiter eingehen (vgl. etwa Silverman 1996). Dort geht es ihr u.a. darum, mit einem „Konzept der Liebe" ein als hierarchisch strukturiert vorgestelltes „Blickregime zu durchkreuzen" (Peters 2010: 68).[7] *Mit* lacanscher Theorie jedoch wäre der Blick weniger ein *Regime* denn ein „überschüssiges Objekt in der Welt" (Copjec 2009: 82): Die Dinge blicken einen an, der Blick ist immer im Bild, auch wenn niemand aus diesem ‚blickt', als das, was „sich dem Zugriff des Auges entzieht" (Žižek 1993: 165). ‚Zurückblicken' kann so auch das Bild der Meinhof: Man denkt, sie sieht uns nicht, während sie uns „in einem bestimmten Sinn […] tatsächlich anblickt, angeht".[8] Es ist ein Blick hinterlegt, der nicht beschwichtigend fragen lässt, was das Bild uns will. Bilderproduktionen wären umgekehrt als versuchte Antworten auf genau den ‚fremden' (auch: unheilvollen)[9] Blick lesbar. Sie haben in diesem Sinne eine pazifizierende, blick-deponierende Wirkung.[10]

Die Bindung des Blicks an das Vorhandensein eines Augenpaars wäre womöglich ein entsprechend pazifizierendes Bild-Deutungs-Resultat.[11] Ein *ungewisser Anderer* hingegen deutet sich bei Silverman an, wenn auf Bettys Fähigkeit zurückzublicken, direkt die Unmöglichkeit folgt, diesem Blick zu begegnen.[12] Was wiederum zu dem Impuls führen soll, „unser eigenes Genick der Guillotine preiszugeben und unseren Kopf nach rechts zu drehen" (Silverman 2007, s.o.). Deutlich wird: Das Bild bewegt. Hält man der annähernden Versuchung nicht stand, so macht die Bedrohung bei Betty demnach nicht halt, greift auf den Betrachtenden über.

Diesseits der fixierenden Guillotine-Vorstellung könnte das wiederum heißen: Der sich entziehende Blick des Bildes zieht den Betrachtenden in dieses hinein und auf seiner Suche scheint die betrachtende Distanz für ein gefährliches Preisgegebensein auf den Kopf gestellt.[13] Die Sehnsucht, etwas sehen zu wollen, das eine Antwort gibt, und eine Hinwendung zu eigener Verletzlichkeit scheinen dann potentiell zusammenzufallen; wodurch diese Hin-Neigung auch die Chance ist, etwas zu empfangen – es muss ja, in einer Formulierung Pazzinis, nicht gleich das Fallbeil sein.

Bei Silverman hieß es: „Geben wir dem Impuls nach, ist Meinhof nicht länger eine fremde ‚Andere', sondern sie wird zu dem, was Betty für ihren Vater darstellt: Fleisch unseres ontologischen Fleisches" (Silverman 2007, s.o.). Meinhof wird quasi zur Verwandtschaft oder, in Reihe: Betty in der Lage wie Meinhof wie dann der Betrachtende wie schließlich Richter als Vater? Als

könne es doch noch eine wechselseitige Begegnung geben – oder ein geteiltes Sein aus *Fleisch und Blut*?

2009 hat Silverman das Buch „Flesh of My Flesh" veröffentlicht,[14] das auch ein Richter-Kapitel enthält. Dort argumentiert sie im Prinzip mit der *Analogie* als einer Art Ähnlichkeit, die nicht in einem Denken in Gegensätzen, Widersprüchen, Identitäten und Rivalitäten aufgeht.[15] Durch analoge Bezüge werde ein anderer Zugang, auch in der eigenen Beteiligung, möglich.[16] Dass Richter u.a. seine Tochter in Meinhofs Lage versetzte, erlaube es ihm allererst, die Schrecklichkeit des Geschehenen zu erfassen (insgesamt Silverman 2009: 195). Und mit dem Schlachter- oder Hackblock offenbare er auch die Ähnlichkeiten, die *ihn* mit Meinhofs Scharfrichtern (!) verbinden (vgl. ebd.). So besehen gäbe wohl auch der Betrachtende nicht nur den Kopf der Guillotine, sondern auch eigene Zerstörungspotentiale preis. – Darüber hinaus findet sich die Analogie, die Silverman in Richters Sujet (zwischen deutscher Geschichte und familiären Beziehungen) findet, auch in der Machart wieder, insofern die Fotografie für sie genau eine Analogie und Richters Fotogemälde eine analoge Verknüpfung eben von Foto und Gemälde ist,[17] weder einfach gleich, noch völlig anders. Man könnte sagen: Ein Übergang ist im Spiel.

Ausgang

Ausgangspunkt hier war die Schärfe des Bildes bzw. das Schneidende der silvermanschen Betrachtungsweise – gebannt in benennbare Figuren kehrt der beunruhigende Schreck des Bildes in Form ‚gewaltiger' Deutungen wieder. Denn Fragezeichen sind entstanden bei den vereindeutigenden RAF-Bezügen, die, diesseits der geschichtlichen Einbettung, potentiell Züge gerade einer *Abwehr* des Bedrohlichen in sich tragen – wenn man dieses versuchsweise fasst als ein nicht zu begegnendes Ausgeliefert- und Hingezogensein durch dieses Bild, das sich kaum auf sicherer Distanz halten lässt. Die imaginierten Platzwechsel geben darauf wieder deutliche Hinweise, sie nehmen den vor dem Bild mit in das Geschehen *hinein*: Wie Richter im Interview (s. Teil I) die Abgewandte (663/5) imaginär umdreht, so dreht der Betrachtende der *Liegenden* (425/4) nach Silverman potentiell seinen Kopf – und beide Male scheint einen etwas Tödliches ‚anzufallen'. Vielleicht lässt sich sagen, dass im Falle der *liegenden* Betty ein Ausgesetztsein gleichsam ‚ins Auge springt', während es im Falle der *Abgewandten* zunächst „niemandem sonst" auffallen muss, wie es im Interview heißt (s.o.). Gerade indem die *liegende* Betty in Nahaufnahme fast schon auf den Betrachtenden ‚zurutscht', kann die letztendliche Preisgabe kaum das ‚ganz andere' bleiben, wird vielmehr in Spannung gehalten. Ihre imaginäre Bannung geht in diesem Bild nicht auf.[18]

Silvermans Katalogtext greift das auf – und wendet es fast konkretistisch: in der Fixierung der Gewalt an den Terror, des Blicks an das Auge, des Zustands des Betrachtenden an die Guillotine. Die im Vergleich ‚verdünnte' Form ihres Buches wiederum wirkt wieder ent-schärfend[19] – dies betrifft auch die Gewaltförmigkeit der Bildhaftigkeit, die Silverman nun gleichsam als Arbeit der *Analogie* begreift. Und kann genau die Bewegung von der *Schärfe einer Axt* (s.o.) hin zu Verwandtschaft und Verbundenheit[20] – oder eben: zu einer nicht polarisierenden Übergängigkeit – als eine Aussage zum Bild der *Betty* gelten, das in zugespitzter Form einen nicht abgesicherten Übergang zeigt?

Was im Katalogtext ebenso auffällt, das ist, dass die *sexuelle* Dimension des Bildes – wie übrigens auch im Tochter-Vater-Interview – einigermaßen unter den Tisch fällt. In Silvermans Deutung scheint es, als überlagerte der nahe gelegte terroristische Bezug auch die fragliche Erotik des Betty-Bildes (425/4), ‚opfere' mit Gewalt deren diesbezüglich irritierenden Gehalt.[21] Auch möglicherweise naheliegende Konsequenzen ihres relationalen Ansatzes für Fragen eines darin wirksamen Sexuellen zieht Silverman bei aller *Liebe*[22] hier mindestens explizit nicht.[23] Selbst der mögliche Hinweis in der Katalogbeschreibung – Betty sehe aus „wie eine Erwachsene, nicht wie ein Schulmädchen" (Silverman 2007: s.o.) –, ist mit Lektüre des Buches auf erstaunliche Weise wieder in den Meinhof-Kontext gestellt, wenn es heißt, dass u.a. das leuchtende Rot der Lippenfarbe den Altersunterschied vermindere.[24]

Andere Rezeptionen des *Betty*-Bildes deuten den sexuellen Aspekt teilweise an. Wenn darin z.T. die Rede ist von *Lolita* bzw. *Kindfrau* (oder auch von Sexualisierung),[25] dann ließe sich indes sagen: Gerade die – häufig klischierte kulturell-imaginäre – Vorstellung einer ‚ursprünglich'-reinen, sexuell verführerisch-sündhaften, dabei naiv absichts- und ahnungslosen Kindfrau ohne Scham

und Begreifen (vgl. Bramberger 2000: 251ff.), trifft Richters *Betty*-Bild nicht. Einen Unterschied macht einmal mehr die Übergängigkeit: Denn in Differenz zur Kindfrau, die sozusagen „keine Geschichte“ hat (Lolita ist „nicht entwicklungsfähig“) (ebd. 149), deutet *Betty* auf ein ‚Subjekt‘ und eine Passage, auch in der – im ersten Teil bereits angedeutete – in Szene gesetzten Beziehung zum Vater. Gerade weil das Bild *Betty* ein Einhalten, ein erschrockenes Stocken produziert, brechen allzu glatte Zuschreibungen ein. *Tod, Blick, Sexualität*: 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 Begriff scheint, zur Frau zu werden, im Sprechen derzeit fast noch misslicher ‚einzubinden‘ scheint als das einer tödlichen Gewaltsamkeit.

Endnoten

[1] Während der Produktionszeit des Zyklus entstand im Rahmen einer Unterbrechung zudem das Betty-Bild von 1988 (663/5).

[2] Anders wiederum als bei der abgewandten Betty (1988), die zumindest im Psycho-Mutter-Vergleich quasi schon erledigt ist (s. Teil I).

[3] Zu Thema und Wirkung des Kindsopfers vgl. Bergmann 1992.

[4] Oder wiederum auch: „Bild, das den Tod hervorbringt, indem es das Leben aufbewahren will“ (Barthes 1989: 103).

[5] „[A]ls theatralische Szene […], wie sie notwendig ist für die Geste“, heißt es weiterhin (Lacan 1987: 122).

[6] Nach Blanchot unterhält der Leichnam zu der „Welt, in der er erscheint, nur noch die Beziehungen eines Bildes, dunkle Möglichkeit, allzeit hinter der lebendigen Form gegenwärtiger Schatten, und der jetzt, weit davon entfernt, sich von dieser Form zu trennen, sie ganz in Schatten umwandelt“ (2007: 29).

[7]Nach Silverman ist der Blick u.a. „the ‚unapprehensible‘ […] agency through which we are socially ratified or negated as spectacle” (Silverman 1996: 133). Sie stellt den Blick gewissermaßen erst „als vereinheitlichende oder regulative Kategorie der Erfahrung dar, und dann historisiert sie ihn […]“ (Copjec 2009: 81). Einem Blick ausgesetzt zu sein, bedeutet dann, „dass wir uns selbst durch einen ‚kulturellen Schirm‘ begreifen, der als vereinheitlichender Rahmen oder als kognitive Bedingung der Erfahrung wirkt“ (ebd.). – Der Blick wird hier eher zum Blickregime. Vgl. dazu auch Silverman 1997 bzw. die dortige A.d.Ü. (Natascha Noack und Roger M. Buergel): Hinsichtlich der Übersetzung komme mit dem ‚Regime‘ sowohl „das von Silverman so betonte historische bzw. veränderliche Moment des ‚gaze‘“ zur Geltung wie „im weiteren auch dessen strukturelle Dimension“ (ebd. 62).

[8] Zu der in der Sonne schwimmenden Sardinen-Büchse: Lacan 1987 (101f.).

[9] „Es ist […] überraschend, daß es nirgends auch nur die Spur eines guten Blicks, eines Auges, das Segen bringt, gibt“ (Lacan 1987: 122f.). Es „kann abwehrende Wirkung haben, aber jedenfalls ist es nicht heilbringend, es bringt Unheil“ (ebd.: 126).

[10] Der Maler „gibt etwas, das eine Augenweide sein soll, er lädt aber den, dem er sein Bild vorsetzt, ein, seinen Blick in diesem zu deponieren, wie man Waffen deponiert. Dies eben macht die pazifizierende, apollinische Wirkung der Malerei aus. Etwas ist nicht so sehr dem Blick, sondern dem Auge gegeben, etwas, bei dem der Blick drangegeben, niedergelegt wird“ (Lacan 1987: 107f.).

[11] Und ist umgekehrt nicht jedes Bild, wie Betty sichtbar macht, auch eine Enttäuschung genau dieses Unternehmens, welche allererst zum Begehren führt, es weiterführt?

[12] Zur verfehlten Blickbegegnung bzgl. Lacan/Sartre vgl. Copjec 2009: 82.

[13]Vgl. dazu: „Stern encouraged its readers to relate to death in the mode of a spectator by publishing this photograph [Meinhof] on 16 June 1976" (Silverman 2007: 104; diese Passage fehlt in der deutschen Übersetzung).

[14]Flesh of my flesh, bezogen auf das „what Adam says to Eve when she is presented to him for the first time by God" (Silverman 2010: 182).

[15] „An analogy is a relationship of greater or lesser similarity between two or more ontologically equal terms – a corresponding with, rather than a corresponding to" (Silverman 2010: 179).

[16]Vgl. Auch im Folgenden: „In the first of his Betty paintings, Richter finally begins the laborious process of reorienting himself affectively to the death of the Other, situating himself within the analogy of finitude, and assuming his position within German history. In this photo picture, he puts his daughter in Meinhof's place, which allows him for the first time to register the terribleness of what happened to her. As a result, what now horrifies is not Meinhof herself, but the violence to which she was subjected. By placing his daughter's head on a chopping block, Richter also exposes the similarities linking him to Meinhof's executioners" (Silverman 2009: 195).

[17]Analogie sei die Basis von Richters Arbeit „ever since he painted his first photo pictures. He has used it to connect photography to painting, figuration to abstraction, art to the world, the past to the present, and what is knowable to what is unknowable" (Silverman 2009: 13). Zur Photographie als Analogie: Silverman 2010: 182f.

[18]Vgl. „the laborious process of reorienting himself affectively to the death of the Other", den Richter nach Silverman im ersten Betty-Bild u.a. beginnt (2009: 195, vgl. Anm. 16).

[19] Liegt in der Analogie, die die immer auch verschließende Zuspitzung des Katalogtextes umgeht, also auch ein Moment der Entschärfung bzw. bringt sie die Unschärfe neu ins Spiel?

[20] „Verbundenheit und Verwandtschaft – den Anderen als Fleisch des eigenen Fleisches zu erkennen – rücken in und die eigene Endlichkeit und Sterblichkeit niemals aus dem Blick" (mit Bezug auf Silverman: Peters 2010: 69).

[21] Eine hierin vielleicht parallele Bewegung klingt in faz-net recht direkt an: Ließe die „Lolitahaftigkeit dieses Kinderporträts" vielleicht „an gewisse Gemälde von Balthus denken", so wisse man aber, „dass das Bild kurz nach dem 18. Oktober 1977 entstanden ist, also im Eindruck des so genannten Deutschen Herbstes, und unter dieser Prämisse wird aus dem Liegen automatisch ein Posieren, welches die Fotos von den Toten aus Stammheim nachvollzieht, die Richter elf Jahre später malen wird" (Peter Richter 2007).

[22] „Like so much of Silverman's recent work, Flesh of My Flesh is about love" (Baker 2010: 177).

[23] Es geht Silverman durchaus um (Hetero-)Relationalität im Sinne einer „Anerkennung des Anderen und der Andersheit" (Peters 2010: 69) oder auch um sexual resemblance, deren Abwehr quasi mit der ‚männlicher' Mortalität einhergeht (vgl. Silverman 2010: 181).

[24] Der Künstler „diminishes the age gap between the two women by changing the girlish orange of Betty's lips and T-shirt to a bright red and sharpening her features" (Silverman 2009: 194).

[25] Vgl. etwa in der z.T. eher verneinten Form bei Peter Richter (vgl. Anm. 21). – In einem Interview mit Roger Buergel und Ruth Noack in der Süddeutschen 2007 ist bezüglich des besagten Betty-Bildes die Rede von „Kind-Frau-Status" bzw. davon, dass Richter „das Motiv zuerst fotografiert und dann die Vorlage sexualisiert" habe (http://www.sueddeutsche.de/kultur/documenta-wenn-die-documenta-fertig-ist-ist-sie-tot-1.615367, zuletzt gesehen 5.4.2012).

Literatur

Baker, George (2010) in: Primal Siblings: Kaja Silverman in conversation with George Baker. Artforum February 2010, 176-183.

Barthes, Roland (1989): Die helle Kammer (zuerst 1980). Übers. v. D. Leube. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Bergmann, Martin S. (1992): In the Shadow of Moloch: The Sacrifice of Children and its Impact on Western Religions. New York: Columbia University Press.

Blanchot, Maurice (2007): Die zwei Fassungen des Bildlichen (zuerst 1951).Übers. v. H. Weidemann. In: Thomas Macho, Kristin Marek (Hg.), Die neue Sichtbarkeit des Todes. München, 25–36.

Bramberger, Andrea (2000): Die Kindfrau. Lust, Provokation, Spiel. München: Matthes & Seitz.

Bronfen, Elisabeth (1994): Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik (zuerst 1992). Übers.v. Th. Lindquist. München: Verlag Antje Kunstmann.

Copjec, Joan (2009): Der Andere, wahrscheinlich. In: Claudia Blümle und Anne von der Heiden (Hg.) Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie (2. Aufl.). Zürich, Berlin, 79-88.

Lacan, Jacques (1987): Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch XI (1964). Weinheim, Berlin: Quadriga.

Peters, Kathrin (2010): Über Flesh of My Flesh von Kaja Silverman. In: Cargo. Film/Medien/Kultur, 6, 68-70.

Richter, Peter (2007): Begreifen mit dem Körper. www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/gerhard-richter-begreifen-mit-dem-koerper-1433862.html (zuletzt gesehen 5.4.2011)

Silverman, Kaja (1992): Male Subjectivity at the Margins. London/New York: Routledge. Silverman, Kaja (1996): The Threshold of the Visible World. London/New York: Routledge.

Silverman, Kaja (1997): Dem Blickregime begegnen. In: Christian Kravagna (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Berlin:Edition ID-Archiv, 41-64.

Silverman, Kaja (2007): 1977 Gerhard Richter Betty. In: Documenta Kassel 16/06-23/09 2007, Katalog. Köln: Taschen, 104-105.

Silverman, Kaja (2009): Flesh of My Flesh. Standford University Press.

Silverman, Kaja (2010) in: Primal Siblings: Kaja Silverman in conversation with George Baker. Artforum February 2010, 176-183.

Žižek, Slavoj (1993): Grimassen des Realen. Jacques Lacan oder die Monstrosität des Aktes. Übers. v. I. Charim, Th. Hübel, R. Pfaller und M. Wiesmüller. Köln: Kiepenheuer & Witsch.