



Ästhetik der Reorganisation

Fatma Kargin und Manuel Zahn (Hrsg.)

Zeitschrift Kunst Medien Bildung

Zeitschrift Kunst Medien Bildung

Andreas Brenne / Christine Heil / Torsten Meyer / Ansgar Schnurr (Herausgeber*innen im Auftrag der Wissenschaftlichen Sozietät Kunst Medien Bildung e.V.)

Editorial

Die Zeitschrift Kunst Medien Bildung zkmb ist ein Forum für den wissenschaftlichen Austausch über die Erforschung von existierenden und denkbaren Verknüpfungen von Kunst, Medien und Bildung in wechselnden diskursiven Feldern. Ziel der Zeitschrift als interdisziplinäres, reviewgestütztes e-Journal ist es, den disziplinären und fächerüberschreitenden Diskurs zwischen Kunst, Medien und Bildung unter den Bedingungen intermedialer Vernetzungsmöglichkeiten weiterzuentwickeln.

Neben thematisch ungebundenen und sukzessive unabhängig von periodischen Erscheinungsterminen publizierten Einzelbeiträgen werden auch fokussierte Textsammlungen unter Leitung einer Gastherausgeberschaft publiziert, die die Möglichkeit bieten, einen Themenbereich entlang eines Einführungsartikels und weiterer, miteinander vernetzter Texte verschiedener Autor*innen zu entwickeln. Diese thematischen Ausgaben erscheinen unregelmäßig und in eigener inhaltlicher und redaktioneller Verantwortung der Gastherausgeberschaft.

Die Zeitschrift Kunst Medien Bildung zkmb wird herausgegeben im Auftrag der Wissenschaftlichen Sozietät Kunst Medien Bildung e.V., die sich als Interessengemeinschaft von Wissenschaftenden versteht, mit dem Ziel, theoretisch ausgerichtete Ergebnisse aus Forschung und Lehre, die das Profil des Gegenstandsbereichs und seine bildungstheoretischen Besonderheiten im Schnittfeld transdisziplinärer Ansätze betreffen, zu befördern und zu dokumentieren. Die Zeitschrift dient der Darstellung und Veröffentlichung dieser Arbeit und ihres Umfeldes.

Impressum

Gast-Herausgeber*innen: Fatma Kargin, Manuel Zahn

Herausgeber*innen der Reihe „Kunst Medien Bildung“: Andreas Brenne, Christine Heil, Torsten Meyer, Ansgar Schnurr (im Auftrag der Wissenschaftlichen Sozietät Kunst Medien Bildung e.V.)

Lektorat: Fatma Kargin, Manuel Zahn

Korrektorat: Luisa Vogt

Layout und Satz: Carmela Fernández de Castro y Sánchez

Gestaltungskonzept: Kristin Klein, Torsten Meyer

Cover: Carmela Fernández de Castro y Sánchez (nach einer Idee von Manuel Zahn)

© zkmb 2025

ISSN 2193-2980

Inhalt

FATMA KARGIN, MANUEL ZAHN

Ästhetik der Reorganisation. Zur Einleitung | 5

ALVA NOË IM GESPRÄCH MIT FATMA KARGIN UND MANUEL ZAHN

Über das Töpfern, Taylor Swift und Sex Pistols | 16

IRIS LANER

Im Gespräch mit Bildern. Über die Rolle von Anderen in der Verflechtung mit Kunst bei Alva Noë | 30

LUKAS BUGIEL

Ist Musik ein Strange Tool? Eine kurze Antwort | 40

ANNE GRÄFE

Der philosophische Knotenpunkt der ästhetischen Langenweile | 45

LUKAS SONNEMANN

Re-, De-, Dis-Organizing: Medienspezifische Weisen der (Re-)Organisation von Wahrnehmungsprozessen in Ausstellungen | 55

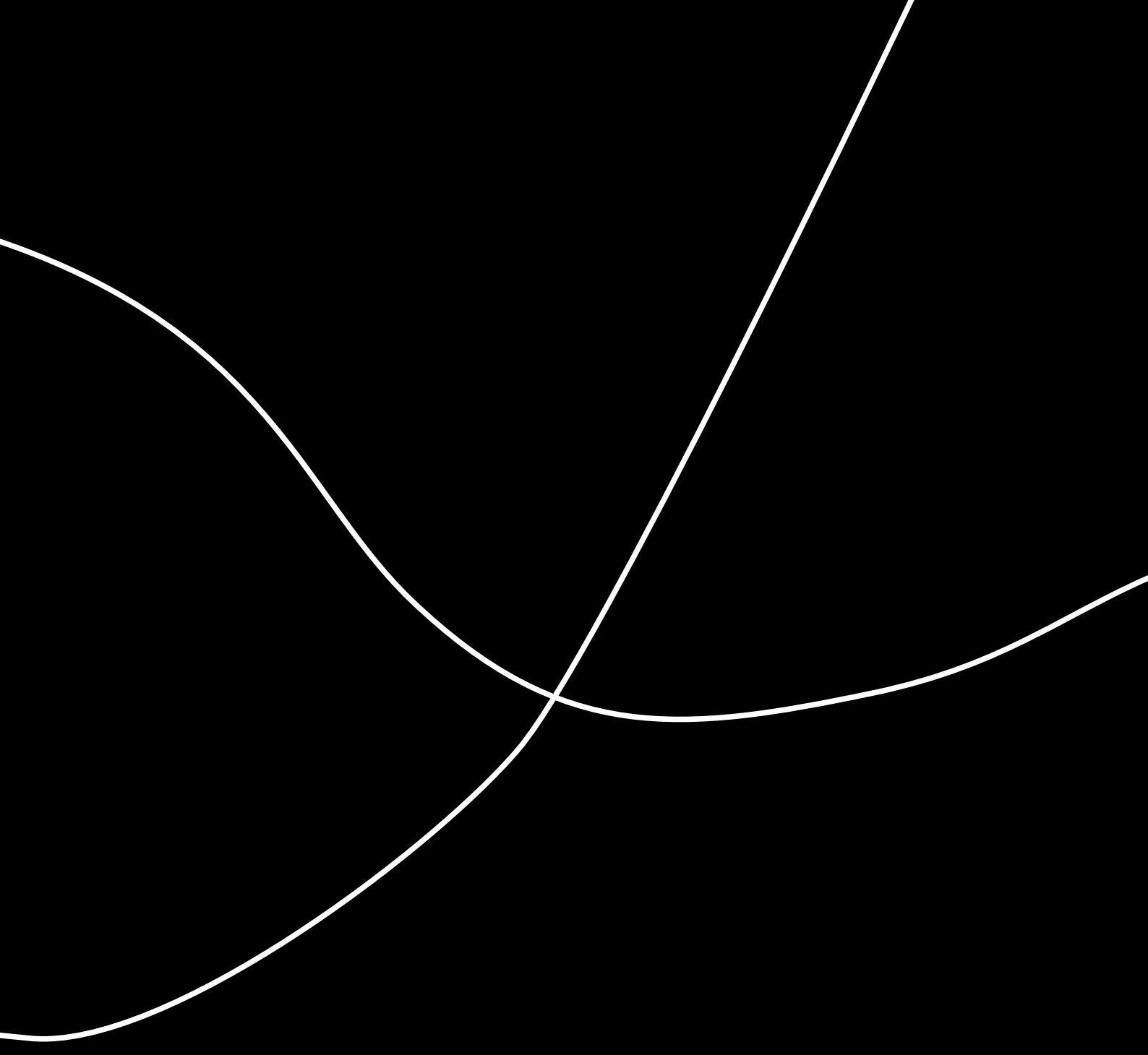
KERSTIN HALLMANN

Verkörpernte Simulationen. Zur Reorganisation von Wahrnehmung und Wissen in den immersiven Installationen von Jakob Kudsk Steensen | 71

HEIKO LIETZ

Zwischen künstlerischen Arbeiten und kuratorischen Praktiken. Überlegungen zu Kontextualisierungen und dem Zeigen des Zeigens | 80

Autor*innen | 90



Ästhetik der Reorganisation. Zur Einleitung

FATMA KARGIN, MANUEL ZAHN

Ästhetik der Reorganisation. Zur Einleitung

Fatma Kargin, Manuel Zahn

„What is characteristic of aesthetic experience is that by looking, describing, thinking, and interrogating artwork, we make ourselves new. Works of art – whether pictures or writings or dances or songs – rework the raw materials of our default organization. The engagement with an artwork is an engagement with oneself that tends to alter us, to reorganize us. This is why artworks offer something like emancipation: they free us from the ways that we happen to find ourselves, organized by habit, by culture, by history, and even by biology. This entanglement is the key to understanding our true nature. [...] This is because the aesthetic is much more widespread and abiding than even art and art-making; it is as basic and as original as the fact of consciousness itself. The aesthetic is a live possibility, an opportunity, and a problem, wherever we find ourselves. We are not fixed, stable, defined, and known; the very act of trying to bring ourselves into focus reorganizes and changes us. We are an aesthetic phenomenon.“ (Noë 2023b: 11)

Das vorangestellte Zitat von Alva Noë fasst nicht nur eine der grundlegenden Thesen seiner Theorie ästhetischer Erfahrung verdichtet zusammen – welche auch den Fokus der vorliegenden Sammlung darstellt –, seine Theorie, insbesondere die theoretische Figur der Reorganisation, stellt darüber hinaus einen äußerst interessanten Beitrag zum Diskurs der ästhetischen Erfahrung dar – und damit auch zur Theorie der Ästhetischen Bildung, insofern die ästhetische Erfahrung als der performative Vollzugsmodus ästhetischer Bildungsprozesse verstanden werden kann (vgl. Laner 2018: 9-56, insb. 27f).

Der zuerst ausschließlich kunstphilosophisch geführte Diskurs der ästhetischen Erfahrung hat sich seit dem Beginn der 1920er-Jahre sehr ausdifferenziert und wird heute in kulturwissenschaftlichen und interdisziplinären Kontexten weitergeführt; wichtige Impulse für die konzeptuelle Prägung des Begriffs der ästhetischen Erfahrung kommen aus dem amerikanischen Pragmatismus seit den 1920er-Jahren, z.B. Georg Herbert Mead, John Dewey und aus der deutschen rezeptionsästhetischen Diskussion seit den 1970er-Jahren, z.B. Karl-Heinz Bohrer, Rüdiger Bubner, Hans Robert Jauß, Christoph Menke, Martin Seel, Ruth Sonderegger (vgl. Alloa/Haffter 2022). Bei aller Unterschiedlichkeit der heute vorliegenden Positionen (hinsichtlich des zugrundeliegenden Erfahrungsbegriffs, des Erfahrungsmodus oder des Erfahrungsobjekts) stimmen doch viele von ihnen in systematischer Perspektive in einem Punkt überein: Ästhetische Erfahrungen unterscheiden sich von alltäglichen ‚Normalerfahrungen‘ insofern, dass sie einen transformativen Charakter haben, auch wenn Art, Intensität, Verlaufsform, Modalität, Dauer u.a.m. hinsichtlich der Veränderungen des Erfahrungsobjekts variieren. Als transformative Ereignisse lassen sie sich von intensiven sinnlichen Wahrnehmungen bzw. Erlebnissen differenzieren. Das Subjekt einer ästhetischen Erfahrung nimmt nicht ‚nur‘ in einem kumulativen Sinne neue Wahrnehmungen, Informationen oder Gehalte auf, sondern eignet sich dieselben in einer solchen Weise an, dass es selbst zu einem anderen wird. Ästhetische Erfahrungen lassen sich in dieser Perspektive als liminale oder Schwellenerfahrungen (Fischer-Lichte 2016; Waldenfels 2013) verstehen, die diejenigen, die sich auf sie einlassen, sie durchmachen, in ihrem Vollzug verwandeln können. Es sind transformative Erfahrungen, an denen die Subjekte zwar beteiligt sind, aber sie nicht intentional herbeiführen oder steuern können, sondern in die sie vielmehr verwickelt werden.

Auch Noës Theorie ästhetischer Erfahrung konzipiert dieselbe als ein transformatives, in seinen Worten, als ein reorganisierendes Ereignis. In erkenntnistheoretischer Perspektive bedeutet das für ihn, dass wir als Menschen nur Anderes wahrnehmen und erkennen können, wenn wir *anders* als zuvor wahrnehmen und erkennen; und wir können nur *anders* erkennen, wenn wir uns im Prozess der ästhetischen Erfahrung reorganisieren, eben selbst in einem gewissen Maße Andere werden. Die Kunst, so seine These, stellt hierfür emanzipative ‚Werkzeuge‘ im Sinne

von ästhetisch-künstlerischen Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsweisen zur Verfügung. Und sie tut es in einem komplementären, ja verflochtenen Verhältnis zu unseren alltäglichen und habitualisierten Wahrnehmungs- und Verhaltensweisen. Die Kunst habe nach Noë *einerseits* das Potenzial, die Art und Weise, wie wir als individuelle Subjekte organisiert sind – durch verkörperte Gewohnheiten sowie historische, sozio-kulturelle und technologische Strukturen – thematisch werden zu lassen und so zu einer gesteigerten Selbstwahrnehmung zu führen. *Andererseits* stellt sie den Subjekten ästhetischer Erfahrung alternative, *andere* Praktiken und Weisen des Wahrnehmens, Denkens und Handelns zur Verfügung.

Wie bereits zuvor skizziert, liegen zum transformatorischen Charakter ästhetischer Erfahrungen schon vielfältige theoretische Antworten vor. Das Interessante an Alva Noës Theorie ist aber, dass sie verschiedene Einflüsse und philosophische Theorieströmungen in sich aufnimmt und in produktiver Weise verbindet: Analytische Philosophie, Enaktivismus, Phänomenologie und Pragmatismus. Vor allem in seinen jüngeren Arbeiten (2015; 2021; 2023a) formuliert er so Antworten und Ideen hinsichtlich des transformatorischen Potentials der Künste, allgemeiner des Ästhetischen, die unser Interesse weckten, da sie womöglich einen neuen theoretischen Zugang zu ästhetischen Bildungsprozessen eröffnen. Insbesondere vor dem Hintergrund relationaler und performativitätstheoretischer Überlegungen verstehen wir seine Theorie als eine Ästhetik der Reorganisation, die sowohl Grundlage für eine kritische Erweiterung bzw. Neuperspektivierung transformatorischer Bildungstheorie als auch anregender Beitrag zum kunstpädagogischen Diskurs sein kann.

Bevor wir einige bildungstheoretische Fragen in Anschluss an Alva Noës ästhetische Theorie formulieren, möchten wir zunächst den Ausgangspunkt unserer Überlegungen zu dieser Publikation, Noës Verständnis von Organisation und Reorganisation menschlicher Bewusstseinsprozesse wie Wahrnehmen, Denken und Handeln, noch genauer vorstellen.

Re/Organisation menschlicher Praktiken

Alva Noë argumentiert in seinem Buch *Strange Tools. Art and Human Nature* (2015), dass menschliches Leben durch organisierte Aktivitäten strukturiert ist. Alle menschlichen Tätigkeiten wie Wahrnehmen, Sprechen, Gehen, Essen u.a.m. sind in dieser Perspektive in komplexe Strukturen der Organisation eingelassen. Das Sehen beispielsweise begreift er als eine komplex organisierte Aktivität, mit der Menschen die umgebende Welt (und sich selbst als Teil davon) immer wieder visuell zur Wahrnehmung, zur Erscheinung bringen (vgl. ebd.: 10). Dabei ist das Entscheidende seiner Argumentation, dass diese Organisationsstrukturen nicht (oder nur zum Teil) dem Menschen transparent sind. Menschen erfinden oder steuern nicht die komplexen und dynamischen Muster, die sie organisieren. Sie sind allerdings von Geburt an in die organisierenden Strukturen eingelassen und eignen sich diese im Laufe ihres Lebens an, verkörpern sie. Die Künste, künstlerische Praktiken haben nun nach Noë die Möglichkeit, die organisierenden und organisierten Strukturen alltäglicher menschlicher Aktivitäten und Handlungen hervorzuheben, also Aspekte der Art und Weise, wie wir als Subjekte organisiert sind, offenzulegen und diese zugleich etwas zu ‚verflüssigen‘, zu erweitern oder auch zu transformieren (vgl. ebd.: 29). Alle Künste sind in diesem Sinne als reorganisierende Praktiken zu verstehen.

Noë erläutert diese Theoriefigur beispielsweise am Unterschied zwischen der menschlichen Fähigkeit zu tanzen als organisierter Aktivität und dem choreografierten (Bühnen-)Tanz als einer künstlerischen Praxis; erstere wird als emergent, letztere als inszeniert verstanden (vgl. ebd.: 12). Der choreografierte Tanz bzw. die Choreografie nimmt nach Noë eine repräsentative Rolle ein, sie repräsentiert das Tanzen als organisierte Aktivität:

„That is, he [the choreographer] puts dancing itself on display. Choreography shows us dancing, and so, really, it displays us, we human beings, as dancers; [...] choreography exhibits the place dancing has, or can have, in our lives. Choreography puts the fact that we are organized by dancing on display.“ (Ebd.: 13)

Choreografie bringt, so Noë, das Organisiert-Sein der Menschen als Tänzer*innen wortwörtlich auf die Bühne und ermöglicht somit eine Konfrontation mit dem Tanzen, seinem Bewegungsmaterial, seinen Formen und Stilen u.v.a.m., und ermöglicht nicht zuletzt eine Auseinandersetzung damit, was Tanzen aus der Perspektive eines individuellen Tänzers noch sein und bedeuten kann (vgl. ebd.: 14). Choreografie oder choreografierter Tanz ist daher für Noë eine Praktik *zweiter Ordnung*, während das Tanzen als Aktivität *erster Ordnung* verstanden wird (vgl. ebd.: 29). Während Aktivitäten erster Ordnung die soziokulturelle Umwelt mitgestalten, in der wir uns als Menschen befinden, entspringen die künstlerischen Praktiken zweiter Ordnung aus den Aktivitäten erster Ordnung, beziehen sich auf sie, bearbeiten sie, stellen sie aus oder führen sie auf und sind dabei imstande, diese zu verändern (vgl. ebd.: 31). Dementsprechend kann potentiell jede Begegnung mit einem choreografierten Tanz nicht nur das individuelle Verständnis hinsichtlich des Tanzens, sondern auch den je individuellen Tanzstil eines Menschen reorganisieren, insofern dieser sich in einer ästhetischen Erfahrung mit den in Form des Tanzes aufgeführten neuen, anderen Möglichkeiten zu tanzen und das Tanzen zu verstehen auseinandersetzt und dabei ein*e andere*r Tänzer*in wird.

Wenn wir als Menschen tanzen, auch schon als kleine Kinder, dann tun wir das immer in Bezug auf und in Beziehung zu kulturelle/n Andere/n. Wir haben andere Menschen tanzen gesehen (z.B. in Tanzaufführungen, in Filmen oder in den Sozialen Medien) oder haben mit anderen zu verschiedenen Gelegenheiten getanzt. Wir verfügen also über eine Fülle von gemachten Erfahrungen und Bildern, die unsere Vorstellungen von Tanz und auch sehr konkret unsere Bewegungen mitformen, wenn wir tanzen. Mit anderen Worten: Wenn ein Mensch tanzt – sei es spontan in der Wohnung, auf einer Party oder in einem Club –, dann aktualisiert er die zuvor angeeigneten, verkörperten choreografischen Ideen kultureller Anderer. Jeder tanzende Mensch ist daher, Noës Argumentation folgend, der Ort einer Verflechtung (*entanglement*) zwischen der menschlichen Fähigkeit, sich tanzend zu bewegen und der künstlerischen, choreografischen Repräsentation tänzerischen Bewegungsmaterials und zugleich einer Idee davon, was „Tanz“ sein kann oder sein sollte. Auf diese Weise verändern Kunstpraktiken zweiter Ordnung unsere Art der gewohnheitsmäßigen Organisation erster Ordnung.

Die bisher skizzenhaft rekonstruierte Theorie Noës lässt sich in bildungstheoretischer Perspektive reformulieren. Im Laufe ihrer Biografie bilden Menschen in ihren jeweiligen sozio-kulturellen Milieus in einem gewissen Maße ‚eigene‘ individuelle Verhältnisse zur Welt, zu anderen und zu sich selbst. Neben der Sprache – im Anschluss an Wilhelm von Humboldts Bildungsdenken für viele Bildungstheoretiker immer noch das primäre Medium von Bildungsprozessen – spielen dabei für Noë *alle* kulturellen Erzeugnisse und Praktiken eine ebenso wesentliche Rolle. Dabei muss man in Rechnung stellen, dass die in Bezug auf kulturelle Artefakte und Praktiken gebildeten Strukturen der individuellen Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsweisen prekär und veränderbar sind – eben weil sie in Bezug auf ein kulturelles Außen entstanden sind und damit jederzeit, beispielsweise in Auseinandersetzungen mit anderen Sprachen, Tanzaufführungen, Filmen, Musik- und Theaterstücken, künstlerischen Arbeiten u.a.m., wieder umgebildet werden können. Wie genau das geschieht, was jemanden an einem Tanz, Film oder einer Theateraufführung affiziert, interessiert, was möglicherweise im Laufe einer ästhetischen Erfahrung fraglich wird und so zur weiteren Beschäftigung reizt, sodass sie sich zu einem ästhetischen Bildungsprozess auswächst, lässt sich in bildungstheoretisch informierter Perspektive nicht vorhersagen und soll es auch nicht.

Noë denkt diese Verflechtung noch weiter. Die in Bezug auf choreografierte Repräsentationen des Tanzes veränderten, reorganisierten Möglichkeiten zu tanzen, sich tänzerisch zu bewegen, liefern wiederum mehr und neue Informationen für Choreografen, die durch ihre Kunst untersuchen, was Menschen tun, wenn sie tanzen. Dieser dynamische Prozess verläuft in zirkulären Schleifen und wiederholt sich unablässig im Laufe der Zeit, über Generationen

hinweg. Und es wird noch komplexer: Denn die Praktiken erster Ordnung bezüglich des Tanzens implizieren die Möglichkeit und Notwendigkeit der künstlerischen Repräsentation zweiter Ordnung. Einen Tanz zu choreografieren und zur Aufführung zu bringen bedeutet damit lediglich, das bisher ungenutzte Potenzial zu aktivieren, das in den gewohnheitsmäßig organisierten, alltäglichen Praktiken vorlag. Die Reflexion der künstlerischen Praktiken zweiter Ordnung über die menschliche Seinsweise, über die komplex organisierten Aktivitäten erster Ordnung ist eine Bedingung für die Möglichkeit dieser Aktivitäten selbst (vgl. Noë 2023a: 22).

Das Ästhetische als genuin menschliches Welt-Selbstverhältnis

In *The Entanglement* (2023a) nimmt Noë diese Thesen erneut auf und differenziert sie aus, indem er ästhetische Praktiken und ästhetische Erfahrungen nicht nur in der Auseinandersetzung mit künstlerischen Arbeiten situiert, sondern die Bedeutung des Ästhetischen auch in alltäglichen normalisierten Wahrnehmungs- und Kommunikationssituationen beobachtet und untersucht. In dieser Ausdifferenzierung der ästhetischen Erfahrung spielen neben vertrauten Weisen der Wahrnehmung, des Denkens, Kommunizierens und Handelns Konzepte wie „Fremdheit“ oder „Widerstand“ (*aesthetic blind*, *aesthetic predicament*) und „ästhetische Arbeit“ (*aesthetic work*) hinsichtlich unsere Bewusstseinsprozesse eine zentrale Rolle.

Wie zuvor schon beschrieben, stellt das Verständnis einer organisierten menschlichen Lebensweise ein zentrales Element in Noës Theorie der Wahrnehmung und der Kunst dar. Menschliche Aktivitäten und Praktiken des Wahrnehmens, Denkens, Fühlens und Handelns sind einerseits geprägt bzw. organisiert durch körperlich-sinnliche, affektive und andererseits durch umweltliche, also historisch, technologisch, kulturell sowie gesellschaftlich veränderbare Strukturen. Diese Strukturen geben den menschlichen Bewusstseinsprozessen und Handlungsvollzügen Orientierung und Sicherheit, ohne dass sie dem Menschen jemals in Gänze und in ihrer Funktion transparent werden können. Diese Orientierungen des Menschen in historisch und geografisch ganz spezifischen Zeiten und Räumen und soziokulturellen Umwelten müssen allerdings im Laufe des Lebens, in einem Prozess der Enkulturation, mühsam erworben werden. Erworben werden dabei spezifische kulturelle Praktiken und Fertigkeiten (*skills*), mit denen immer auch Wissensbestände und affektive Orientierungen verbunden sind:

„[...] Among the skills and attitudes on which we rely for the actions and adjustments in which our perceiving consists are (1) sensorimotor skills (i.e. the general understanding of how one’s own movements produce and modulate the sensory); (2) conceptual techniques (practical knowledge of how to engage things, as well as intellectual knowledge about what things are); and, finally, (3) general facts about, as I will put it, our affective orientation. We are not neutral observers. We are affectively oriented to situations and things.“ (Noë 2023a: 98)

Die aktiv angeeigneten Praktiken, Fähigkeiten und Kulturtechniken manifestieren sich beispielsweise in fokussierten Wahrnehmungs- und Verstehensvorgängen, affektiven Einstellungen oder einem gekonnten Umgang mit bestimmten Gegenständen. Da die Welt, die kulturelle Umwelt, einem jeden heranwachsenden Menschen zunächst nicht vertraut, sondern in großen Teilen fremd und unverständlich gegenübersteht, kann der zunehmend vertrautere und selbstverständliche Zugang zu anderen/m in der Umwelt als Produkt einer kontinuierlichen Auseinandersetzung mit Fremdem und Unverständlichem verstanden werden. Die mühelose Selbstverständlichkeit, mit der wir uns alltäglich in einer vertrauten Umwelt bewegen, verdeckt die dahinterstehenden, komplexen Fertigkeiten, die von allen Menschen in einem mühevollen Prozess erworben wurden.

Die mittels verschiedenster Praktiken und Kulturtechniken errungenen Fertigkeiten (*skills*) verdichten und manifestieren sich bei jedem Menschen im Laufe seiner Biografie in Form von individuellen Haltungen, Gewohnheiten (*habits*) und Dispositionen des Denkens, Wahrnehmens und Handelns.¹ In *The Entanglement* schreibt Noë:

„However hard-won our skills may be – those of mobility, language, literacy, whatever – in maturity, they take the form of habits. What is distinctive of a habit is that it is the tendency to act or perform, to move or to respond, to take up an attitude; it is the tendency to lump together, see, or categorize, or even to feel, that kicks in, as it were, unbidden, and seemingly of its own accord. Habits are simultaneously enablers and impediments; they are ways that we find ourselves organized.“ (Ebd.: 19)

Noë betont, dass die verschiedenen habitualisierten Fertigkeiten, Praktiken und Techniken zwar Orientierung und Sicherheit geben und verschiedene Zugänge zur Welt ermöglichen, aber sie gleichsam einschränkend wirken. Denn der Prozess der Habitualisierung von Fertigkeiten, Praktiken, Techniken mitsamt den verbundenen Wissensordnungen, Einstellungen und Absichten beinhaltet auch Aspekte der Aus- und Abrichtung von Wahrnehmungen und Handlungen. Der routinierte, alltägliche Umgang mit Dingen, Praktiken, Techniken ist ein Wahrnehmen und Handeln, das insofern einen tendenziell einschränkenden, ‚unfreien‘ oder auch instrumentellen Charakter hat, da es ohne reflexive Überlegungen, ja scheinbar selbstverständlich vollzogen wird. Routinierte, habitualisierte Praktiken, Wahrnehmungs- und Handlungsweisen haben somit einen subtraktiven Charakter, indem wir die Welt, die anderen und anderes immer nur unter Abzug dessen, was uns gerade nicht interessiert wahrnehmen; sie immer hinsichtlich eines subjektiven Zwecks wahrnehmen und aneignen und somit ihnen nicht gerecht werden.

Für Noë sind es vor allem Kontexte der Kunst, der künstlerischen Praxis und Rezeption, die Momente herstellen oder ermöglichen, unsere habitualisierten Fertigkeiten, Praktiken und Techniken zu befragen. Kunst schafft Situationen oder Objekte, mit denen wir uns nicht auskennen, die sich unseren Erwartungen von Sinn widersetzen. Künstlerische Arbeiten sind also Gegenstände, die uns Widerstand leisten:

„Art, or artistic practice, [...] are ways of more directly engaging with and investigating the aesthetic. In art [...], we conjure opportunities to be stymied, to be incapacitated, to be confronted by the nonintelligibility of the situation. The art object, in its purest form, is something that we do not recognize. We do not know what it is.“ (Ebd.: 100f)

Noë betont aber auch, dass nicht nur die verschiedenen Kontexte der Kunst Zeiträume und Begegnungen eröffnen, die sich unseren gewohnten Wahrnehmungs- und Handlungsweisen, unseren Erwartungen und Sinngebungen widersetzen und so ästhetische Erfahrungen der Befragung, Kritik und Transformation ermöglichen. Die künstlerischen Praktiken, die vielgestaltigen Begegnungsräume der Künste wiederholen nur die Erfahrungen, die wir als Menschen in der Welt mit anderen und anderem gemacht haben und beständig machen und die unserem Wahrnehmen, Denken und Handeln eingeschrieben bleiben: Dass uns die Welt, Personen, Objekte, Situationen, Praktiken und Techniken fremd sind, wir uns nicht auskennen, wir an die Grenzen unseres habitualisierten Wahrnehmens, Verstehens und Handelns kommen.

In Noës Theorie ist Wahrnehmung ein komplexer und prekärer Prozess, in dem sich Personen, Dinge oder andere Wahrnehmungsgegenstände fortwährend entziehen können oder unzugänglich, unverständlich werden. Unser menschliches Bewusstsein von der Welt ist dementsprechend fragil. Die Fremdheit und Widerständigkeit von der Welt und unsere Versuche darin wahrzunehmen, zu verstehen oder zu handeln; das/die Andere/n wenigstens für eine Zeit zu erfassen, präsent zu machen, nennt Noë „das Ästhetische“. Es sind also nicht allein Kontexte der Kunst, die ästhetische Erfahrungen ermöglichen – vielmehr haben wir als Menschen ein genuin ästhetisches Verhältnis zur Welt.

Ästhetische Erfahrung lässt sich daher mit Noë als ein potentiell allgegenwärtiges Phänomen verstehen, das in alltäglichen Begegnungen, Wahrnehmungen und Handlungen seinen Anfang nehmen kann. Es beginnt da, wo beispielsweise eine Person herausgefordert durch einen Widerstand vom Nicht-Sehen zum Sehen übergeht oder wo das

Sehen sich zu einem Anders-Sehen verwandelt (vgl. Noë 2023: 100) und gleichsam ein Anders-Werden ermöglicht. Dieses transformative Potential lässt sich Noë zufolge in allen Wahrnehmungsformen und Sinnesmodalitäten wiederfinden.

Vor dem skizzierten theoretischen Hintergrund lässt sich nun danach fragen: Wie beginnt eine ästhetische Erfahrung und wie artikuliert sie sich? Bei aller Unterschiedlichkeit der Verlaufsformen individueller ästhetischer Erfahrungen lautet die Antwort mit Noë: Sie beginnt dort, wo wir uns nicht mehr auskennen, wo sich etwas unseren vertrauten, habitualisierten Praktiken des Wahrnehmens, Denkens und Erfahrens entzieht oder etwas sie übersteigt; dann, wenn etwas fremd bleibt, wenn etwas fraglich wird, die gewohnten Handlungsvollzüge, ihr sensomotorisches Schema unterbrochen wird und wir zur Reflexion ‚gezwungen‘ werden, und wir daher beginnen, etwas an unserer Wahrnehmung, unserem Handeln zu verändern. Das ist der Moment, den Noë als ‚ästhetische Arbeit‘ oder als Arbeit der ästhetischen Erfahrung bezeichnet. Ästhetische Arbeit besteht für ihn ganz grundlegend darin, die Welt zur Wahrnehmung zu bringen, einen (anderen) Zugang zur Welt oder zum wahrnehmbaren Objekt zu erhalten bzw. sich dasselbe in möglichst all seinen Facetten wahrnehmbar zu machen. Ästhetik, so Noë, „is not the task of evaluating the object. It is the task of achieving the object.“ (Ebd.: 106) Eine in diesem Sinne verstandene ästhetische Erfahrung, so lässt sich Noës Argument erweitern, bringt nicht nur die Welt oder Objekte darin zur Wahrnehmung, sondern sie bringt dabei auch immer die wahrnehmenden Subjekte als solche allererst hervor.

Ästhetische Arbeit beginnt in Noës Verständnis in den Versuchen, in denen man den Sinn, die Bedeutung eines Objekts befragt, um dadurch einen situativen Zugang zu ihm zu erhalten. Mit einer responsiven Logik betrachtet gehen diese Versuche nicht allein von einem individuellen Subjekt aus, sondern können auch in sozialen Interaktionen wie Gesprächen, Begegnungen, Vermittlungsangeboten etc. entstehen. Insofern geht es in der ästhetischen Arbeit nicht darum, ein Objekt (das eben auch ein Kunstwerk, ein Film, ein Buch sein kann) zu beurteilen oder zu bewerten (auch wenn wir das immer tun, da unsere Wahrnehmungen von unseren Erfahrungen, Werten, unserem Wissen mitgeprägt und mitgeformt werden), sondern in einer reflexiven Geste die eigene Wahrnehmung mitsamt ihren Bedingungen und Einschränkungen angesichts desselben zu befragen. Und gleichsam daran zu arbeiten, in welcher Weise man die eigene Wahrnehmung verändern muss, um sich das Objekt (oder auch Aspekte desselben) zugänglich zu machen. In dieser Weise versteht Noë die Arbeit der ästhetischen Erfahrung als eine Reorganisation der eigenen Wahrnehmungs- und Handlungsweisen angesichts eines widerständigen, (noch) nicht zugänglichen oder eines (noch) unbekanntem Objekts: „Genuinely aesthetic experience is the work of reorganization in the face of the not-yet-known.“ (Ebd.: 106) Genauer müsste man hier formulieren: Nicht ein Objekt, sondern etwas ist da, das erst in der jeweiligen, individuellen ästhetischen Arbeit zu einem ganz bestimmten und besonderen Wahrnehmungsobjekt wird. Und dies entsprechend der Art und Weise, in der sich ein Subjekt einen Zugang zum Objekt erarbeitet und gleichsam sich selbst als das Subjekt des wahrgenommenen Objekts hervorbringt. In diesem Sinne ist sein Begriff der Reorganisation relational verfasst.

Ästhetische Erfahrungen beziehen sich damit immer auch auf die Bedingungen und Strukturen von subjektiver Wahrnehmung, Denken und Handeln. Die Bedingungen unserer Wahrnehmungen und Handlungen sind, wie zuvor dargestellt, organisiert und strukturiert durch Gewohnheiten und psychische Dispositionen, in weiterem Sinne durch historische, kulturelle und auch biologische Bedingungen. Wir setzen die zuvor mit Noë beschriebenen Fähigkeiten, das Wissen und die Bewertungen spontan und unablässig ein, um die Welt wahrzunehmen und zu erkennen, das heißt, um uns mit der umgebenden Welt in Beziehung zu setzen – zumeist ohne darüber nachzudenken. All das, unsere biografischen Erfahrungen, unsere Gewohnheiten und sozio-kulturellen Kontexte sind also dafür mitverantwortlich, wie wir die Welt und uns darin wahrnehmen können. Manchmal kann allerdings der spontane Zugang, in dem wir uns wie gewohnt die Welt wahrnehmbar, denkbar machen, scheitern, indem die Welt widerständig ist, wir z.B. nicht sehen, nicht verstehen können, was sich uns zeigt oder wir nicht nachvollziehen können, wie eine andere Person die Welt sieht oder denkt. Die Welt verschließt sich unseren gewohnten Wahrnehmungsvollzügen und

Wissensbeständen, in Noës Worten: „[S]ometimes habit fails us“ (ebd.: 99). Diesen Widerstand, diese Unzugänglichkeit bezeichnet Noë auch als „*aesthetic predicament*“ oder „*aesthetic blind*“ (vgl. ebd.: 97ff). Die Situationen und Phänomene, in denen das geschehen kann, sind unzählig. Das entscheidende Argument in Noës Verständnis ist hier, dass sie dabei keine Hindernisse darstellen, die es zu überwinden gilt, nur um mit seiner gewohnten Sicht auf die Welt unbeeindruckt fortfahren zu können, sondern sie stellen ästhetische und zugleich ethische Möglichkeiten dar, die Welt anders wahrzunehmen und anders zu denken (vgl. ebd.: 104).

Ästhetische Arbeit besteht somit genau darin, an sich selbst zu arbeiten, allerdings in Beziehung zu einem oder etwas anderem (Kunstwerken, Menschen, Situationen). Diese Arbeit der ästhetischen Erfahrung wird zwar in konkreten Situationen ausgelöst, aber sie ist von längerer Dauer oder kann immer wieder (von Neuem) aufgenommen werden. In diesem Sinne versteht Noë ästhetische Erfahrung auch als die zeitlich ausgedehnte Praxis der Auseinandersetzung mit sich selbst und seinem soziokulturellen Umfeld, mit dem Ziel, die Welt neu oder auf andere Weise wahrnehmen zu können. Objekte, Situationen oder Menschen anhand oder mit denen sich diese Auseinandersetzung vollzieht, können variieren (vgl. ebd.: 108). Man kann es auch noch einmal so formulieren: Die grundlegende Arbeit der ästhetischen Erfahrung besteht für Noë in der Anpassung der eigenen Werte, der Fähigkeiten, Erwartungen sowie des Verstehens. Sie bezeichnet demzufolge eine transformatorische Arbeit, die sowohl in der Etablierung als auch in der Aufrechterhaltung der Beziehungen zur Welt, ihren menschlichen und mehr-als-menschlichen Objekten, mit den bereits eingenommenen Werten bzw. Wertedispositionen operiert (vgl. ebd.: 109), indem sie auch imstande ist, diese zu reorganisieren.

Anschlüsse an den Diskurs der Ästhetischen Bildung

Vor dem Hintergrund der skizzierten Thesen von Noë zur ästhetischen Erfahrung und ihrem reorganisierenden Potential von Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsweisen, stellen sich für uns in bildungstheoretischer Perspektive viele weiterführende Fragen. Einige davon wollen wir zuletzt noch etwas ausführen:

1. Wenn sich die ästhetische Erfahrung eines Subjekts mit Noë als spontane, situativ-responsive und temporäre Reorganisation subjektiver Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsweisen verstehen lässt, welche Anlässe bzw. Auslöser lassen sich dann für ästhetische Erfahrungen und in deren Folge für ästhetische Bildungsprozesse bestimmen? Nehmen wir beispielsweise mit Markus Rieger-Ladich (2019: 191) an, dass literarische Texte, Filme, Gemälde und Theaterstücke ihre Betrachter*innen mit „fremden Selbstentwürfen, mit abweichenden Existenzweisen und unvertrauten Lebenswelten“ konfrontieren und somit Erfahrungen anstoßen können, in denen die Betrachter*innen, Leser*innen etc. sich von den Verpflichtungen des Alltags freisetzen und von den eigenen Routinen und Konventionen distanzieren können (vgl. ebd.: 191f). Oder folgen wir Iris Laner, die argumentiert, dass das Imaginieren von möglichen Wirklichkeiten anderer Menschen einen (ästhetischen) Bildungsprozess auslösen kann, indem „sich das Ich kritisch zu seiner eigenen Wirklichkeit und zu der möglichen Wirklichkeit des Anderen verhält“ (Laner 2019: 240). Beide Beispiele können als Anlässe für ästhetische Erfahrungen verstanden werden. Noë selbst nennt noch viele weitere Beispiele in seinen letzten Büchern (vgl. Noë 2015; 2021; 2023a), die etwa auch gestische und sprachliche Hinweise während eines Gesprächs bezüglich eines Bildes einschließen. All die genannten Beispiele – und es wäre leicht hier noch weitere aufzuzählen – zeigen schon an, dass ästhetische Erfahrungen viele verschiedene Anlässe und Auslöser haben können, die etablierte Konzeptionen von Bildungsanlässen wie Krisenerfahrungen (Koller 2007, 2016, 2022) und Irritationen (Sabisch 2018) zwar einschließen, aber in Ihrer Anzahl und Form auch weit darüber hinausgehen. Mit Noë lässt sich unseres Erachtens ein Vorschlag für Anlässe ästhetischer Erfahrungen formulieren, der ihrer Vielgestaltigkeit näherkommt. Jenseits von Krisen, Irritationen konzipiert Noë mit der Figur der Unzugänglichkeit (*aesthetic blind*, *aesthetic predicament*) ein Verständnis, das weiter, ja ordnungskontingent gefasst ist, sich in vielgestaltigen Phänomenen und Affekten zeigt und daher eine situative und responsive Bestimmung von Anlässen ästhetischer Erfahrung ermöglicht bzw. erforderlich macht. Unzugänglichkeiten können sowohl

im Wahrnehmen, Denken und Handeln, im Inter- und Intrasubjektiven als auch im *Entanglement* von Menschen, Dingen, Praktiken und Techniken oder anderem Nicht-Menschlichen auftreten und sich jeweils anders artikulieren: Als Indifferenz oder Widerstand, als Anziehung, Anreiz, Faszination oder Lust, als Irritation, Verwirrung oder Befremdung u.a.m. Sie können sich in jeglichen Formen des Affekts äußern, immer idiosynkratisch, manchmal auch in sich widersprüchlich.

2. Wie vollziehen und artikulieren sich ästhetische Erfahrungen? – Vor dem Hintergrund von Noës Konzept der Reorganisation lässt sich hinsichtlich der Artikulation und Form ästhetischer Erfahrungen vermuten, dass sie sich in situativ-performativen, kleinschrittigen und temporären Änderungen, Modifikationen und Verschiebungen von Dispositionen des subjektiven Wahrnehmens, Denkens und Handelns vollziehen und metastabil manifestieren. Wie zuvor mit Noë argumentiert, werden solche ästhetischen Erfahrungsprozesse zwar in konkreten Situationen ausgelöst, aber sie sind von längerer Dauer als das Erlebnis in einer konkreten Situation und können immer wieder (von Neuem) aufgenommen werden. In diesem Sinne versteht Noë ästhetische Erfahrungen als die zeitlich ausgedehnte Praxis der Auseinandersetzungen mit der Welt, den/m Anderen und sich selbst, mit dem Ziel, sich andere, neue Welt-Selbstverhältnisse zu erarbeiten. Ein solches Verständnis von ästhetischer Erfahrung, im Sinne stetiger kleinerer Reorganisationen subjektiver Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsweisen, könnte in der Folge zu größeren Veränderungen wie beispielsweise Habitustransformationen führen, die unter anderem Florian von Rosenberg (2011) als Bildungsprozesse beschreibt. In dieser Perspektive schließen sich methodische Fragen bezüglich der qualitativen Erforschung ästhetischer Erfahrungsprozesse an: Wie genau vollziehen sich Reorganisationen im Sinne Noës in der Auseinandersetzung mit Kunstwerken? Gibt es Ähnlichkeiten oder Unterschiede bezüglich der Modalität reorganisierender Erfahrungen und Praktiken in Auseinandersetzung mit den verschiedenen Künsten? Besonders interessiert uns die Frage danach, wie sich Reorganisationen in unterschiedlichen Bereichen des Ästhetischen zeigen und wie sie sich empirisch untersuchen lassen.

3. Nicht zuletzt lässt sich mit Noë die Konzeption ästhetischer Erfahrung als individuelle Erfahrung befragen. Bis heute wird die ästhetische Erfahrung zumeist als individueller Prozess verstanden und nicht als das Produkt einer kollektiven Anstrengung.² In einigen Beispielen in *The Entanglement* (2023a) weist Noë aber darauf hin, dass ästhetische Erfahrung nicht (immer) bei einer Person allein beginnt, sondern auch im Dialog mit anderen ihren Anfang nehmen oder sich vollziehen kann. Zudem geschieht unseres Erachtens jede individuelle Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk immer in Bezug zu anderen, also vor dem Hintergrund von Vorerfahrungen, bzw. sie ist immer gefärbt und gelenkt von dem bereits Gehörten, Gelesenen und Gesehenen. Ästhetische Erfahrung ist daher immer auch eine Auseinandersetzung mit den Stimmen, die von vornherein in unseren Stimmen mitklingen und sie perspektivieren. Vor dem Hintergrund dieser dialogischen Struktur – Noë spricht auch von einem *conversational model* (vgl. 2021: 157f; 2023a: 166) – stellt sich die Frage, inwiefern die Arbeit der ästhetischen Erfahrung noch sinnvoll als eine individuelle Leistung des Subjekts in den Blick genommen werden kann. Vielmehr sollten wir fragen: Wie sind Individualität und Kollektivität in der ästhetischen Erfahrung miteinander verflochten?

Das Potenzial Noës Denkfigur der Reorganisation liegt zusammenfassend darin, ästhetische Erfahrung, die sich mit künstlerischen oder aber auch mit alltäglichen ästhetischen Praktiken vollziehen kann, in ihrem leibgebundenen (sinnlich-motorischen), relationalen (sozio-kulturellen, umweltlichen) und transformatorischen Charakter weiter auszuarbeiten. Sie ermöglicht zudem einen theoretischen Zugang zur Ästhetischen Bildung, der nicht nur eine Vielzahl von verschiedenen Bildungsanlässen denkbar macht, sondern auch Bildungsprozesse verschlungen mit der Sprache (und weiteren Medien, Kulturtechniken und kulturellen Artefakten) auf der Ebene von kenntnisreichen Wahrnehmungs- und Handlungsvollzügen sowie affektiven Orientierungen individueller Subjekte beschreibbar und erforschbar macht.

Die Mehrheit der hier veröffentlichten Texte wurde zuvor als Vorträge auf dem interdisziplinären Workshop *Ästhetische und künstlerische Praktiken als Reorganisation von Wahrnehmungsweisen* gehalten, der vom 1.-2. September 2023 an der Universität zu Köln stattfand. Der Workshop widmete sich der Diskussion von Noës Thesen zum reorganisierenden Potential der Kunst aus verschiedenen empirischen und theoretischen Perspektiven. Weitere Texte haben wir als Ergänzungen für die Sammlung angefragt.

Die Beiträge nähern sich auf ganz unterschiedliche Weise der zuvor skizzierten Theorie von Alva Noë: Sie diskutieren sie kritisch hinsichtlich ihrer Grenzen, vergleichen sie mit anderen vorliegenden (medien-)ästhetischen und wahrnehmungstheoretischen Positionen, erproben sie in Bezug auf verschiedene medienspezifische Kunsterfahrungen oder erweitern sie und suchen nicht zuletzt nach produktiven Anschlüssen zu den Diskursen der Ästhetischen Bildung sowie der Kunstpädagogik. Einige greifen dabei die zuvor von uns in bildungstheoretischer Perspektive formulierten Fragen auf, andere wiederum werfen noch andere weiterführende Fragen auf.

Dank

Zuletzt möchten wir noch all denjenigen von Herzen danken, die das Zustandekommen dieser Sammlung möglich gemacht haben: Größter Dank geht an Alva Noë, der sowohl den Workshop als auch die Publikation von der ersten, vage in einer E-Mail an ihn formulierten Idee an unterstützt und uns für ein ausführliches Gespräch nach Berlin eingeladen hat. Ebenso großer Dank geht an alle weiteren Autorinnen und Autoren für ihre Mitwirkung, ihre Texte und die Diskussionen bezüglich Noës Theorie, die uns viele überraschende und neue Einsichten beschert haben. Luisa Vogt danken wir für ihre Unterstützung beim Korrektorat und Carmela Fernández de Castro y Sánchez danken wir für das Layout der Texte und die umsichtigen Absprachen. Für die freundliche Beteiligung an den Tagungskosten danken wir dem Dekanat der Humanwissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln.

Anmerkungen

- 1 Vgl. dazu Iris Laner in diesem Band, die Noës Argumentation in ähnlicher Weise bei dem französischen Phänomenologen Maurice Merleau-Ponty wiederfindet. Noës Argumentation erinnert an Michael Polanyis „Implizites Wissen“ (1985) und auch an Pierre Bourdieus Konzept des Habitus, der habituellen, routinierten menschlichen Praktiken (vgl. dazu Bourdieu 1993; Audehm 2017; in bildungstheoretischer Perspektive: von Rosenberg 2011: 71 und in kunstpädagogischer Perspektive: Schnurr 2022).
- 2 Ausnahmen bilden z.B. Andrea Sabisch (2018), Gesa Krebber (2020), Iris Laner (2021) und Katja Lell und Manuel Zahn (2024). Zudem weist Laner (2021: 32), in Bezug auf Rittelmeyer (2017) darauf hin, dass der gemeinschaftliche Aspekt ästhetischer Erfahrung in der Musikpädagogik eine weitaus größere Rolle als in der Kunstpädagogik spiele.

Literatur

- Alloa, Emmanuel/Haffter, Christoph (2022): Ästhetische Erfahrung. In: Siegmund, Judith (Hrsg.): Handbuch Kunstphilosophie. Wiesbaden: Springer, S. 357-371.
- Audehm, Kathrin (2017): Habitus. In: Kraus, Anja/Budde, Jürgen/Hietzge, Maud/Wulf, Christoph (Hrsg.): Handbuch Schweigendes Wissen. Erziehung, Bildung, Sozialisation und Lernen. Weinheim/Basel: Beltz Juventa, S. 167-178.
- Bourdieu, Pierre (1993): Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Fischer-Lichte, Erika (2016): Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung. In: Küpper, Joachim/Menke, Christoph (Hrsg.): Dimensionen ästhetischer Erfahrung (2. Aufl.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 138-161.
- Koller, Hans-Christoph (2007): Probleme einer Theorie transformatorischer Bildungsprozesse. In: Koller, Hans-Christoph/Marotzki, Winfried/Sanders, Olaf (Hrsg.): Bildungsprozesse und Fremdheitserfahrung. Beiträge zu einer Theorie transformatorischer Bildungsprozesse. Bielefeld: transcript, S. 69-81.
- Koller, Hans-Christoph (2016): Über die Notwendigkeit von Irritationen für den Bildungsprozess. Grundzüge einer transformatorischen Bildungstheorie. In: Lischewski, Andreas (Hrsg.): Negativität als Bildungsimpuls? Über die pädagogische Bedeutung von Krisen, Konflikten und Katastrophen (4. Aufl.). Paderborn: Brill & Schöningh, S. 213-235.

Ästhetik der Reorganisation. Zur Einleitung

- Koller, Hans-Christoph (2022): Bildung als Transformation? Zur Diskussion um die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse. In: Yacek, Douglas (Hrsg.): Bildung und Transformation. Zur Diskussion eines erziehungswissenschaftlichen Leitbegriffs. Berlin: J.B. Metzler, Springer, S. 18-22.
- Krebber, Gesa (2020): Kollaboration in der Kunstpädagogik. Studien zu neuen Formen gemeinschaftlicher Praktiken unter den Bedingungen digitaler Medienkulturen. München: kopaed.
- Laner, Iris (2019): Subjektivierung durch Einfühlung und Nacherleben. Zur Bedeutung von Phantasie und Imagination für die Bildung des Ich. In: Ricken, Norbert/Casale, Rita/Thompson, Christiane (Hrsg.): Subjektivierung. Erziehungswissenschaftliche Theorieperspektiven. Weinheim/Basel: Beltz Juventa, S. 217-242.
- Laner, Iris (2021): Sehen in Gemeinschaft – Über Wissen und Erkenntnisse im Zuge gemeinschaftlichen ästhetischen Erfahrens. Kunstpädagogische Positionen, Heft 54. Hamburg: Universitätsdruckerei.
- Noë, Alva (2015): Strange tools. Art and human nature. New York: Hill and Wang (ePub).
- Noë, Alva (2021): Learning to Look. Dispatches from the Art World. Oxford: Oxford University Press.
- Noë, Alva (2023a): The entanglement. How art and philosophy make us what we are. Princeton/Oxford: Princeton University Press.
- Noë, Alva (2023b): Dancer from the dance. In: Harpers Magazine, Jg. 2023, Heft 7, S. 11-14.
- Polanyi, Michael (1985): Implizites Wissen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Rieger-Ladich, Markus (2019): Bildungstheorien zur Einführung. Hamburg: Junius.
- Rittelmeyer, Christian (2017): Warum und wozu ästhetische Bildung? Über Transferwirkungen künstlerischer Tätigkeiten. Ein Forschungsüberblick. Oberhausen: Athena.
- Rosenberg, Florian von (2011): Bildung und Habitustransformation. Empirische Rekonstruktionen und bildungstheoretische Reflexionen. Bielefeld: transcript.
- Sabisch, Andrea (2018): Bildwerdung. Reflexionen zur pathischen und performativen Dimension der Bilderfahrung. München: kopaed.
- Schnurr, Ansgar (2022): Die bildende Seite der Ambiguität: Zum ästhetischen und demokratischen Bildungspotenzial mehrdeutiger Kunsterfahrung. In: Schnurr, Ansgar/Dengel, Sabine/Hagenberg, Julia/Kelch, Linda (Hrsg.): Mehrdeutigkeit gestalten. Ambiguität und die Bildung demokratischer Haltung in Kunst und Pädagogik. Bielefeld: transcript, S. 27-54.
- Waldenfels, Bernhard (2013): Ordnungen im Zwielficht (2. Aufl.). München: Wilhelm Fink.



Über das Töpfern, Taylor Swift und Sex Pistols

Alva Noë im Gespräch mit Fatma Kargin und Manuel Zahn

Über das Töpfern, Taylor Swift und Sex Pistols

Alva Noë im Gespräch mit Fatma Kargin und Manuel Zahn

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

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

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

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

Formen des Handelns, Wahrnehmens und Verstehens nicht mehr greifen und man noch nicht wissen kann, wie man vorankommt. Aber um voranzukommen, muss man sich ändern, man muss sich reorganisieren. Man tut das nie alleine, man tut das zusammen mit den anderen, und auch mit den Mitteln und Werkzeugen der Umwelt.

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

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

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

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

ders zu werden. Das Ding aber ist, man braucht Gewohnheiten. Die Idee von einer Existenz ohne Angewohnheiten hat keinen Sinn. Das ist eine Fantasie. Man kann sich nicht von seinen Angewohnheiten befreien, aber man kann sie ändern. Das ist Entwicklung, das ist Wandel. Eine sehr interessante Frage, auf die ich keine gute Antwort habe, ist, ob das immer gut ist.

FK / MZ: Ja, das ist in der Tat eine wichtige, normative Frage. Eine andere Frage, die wir dir zuvor noch stellen möchten, betrifft die Wandelbarkeit von Gewohnheiten selbst. In Ansätzen der deutschsprachigen Bildungstheorie, die sich mit der Transformation von Gewohnheiten (als einem Aspekt des Habitus nach Bourdieu neben Einstellungen, Dispositionen, Geschmack u.a.) beschäftigen, stellt sich immer die Frage danach, wie wandelbar unsere Gewohnheiten sind. Und was wir jetzt aus deinen Beschreibungen entnehmen und was sich auch in deinen Büchern für uns vermittelt ist, dass du schon unseren Gewohnheiten, unseren habituellen Mustern eine große Wandelbarkeit unterstellst. Wie du eben auch sagtest, kann man die Gewohnheiten zwar nicht loswerden, aber man kann sie verändern. Oder man kann ihr Zusammenspiel verändern, also die Art und Weise, *wie* wir organisiert sind auf unterschiedlichen Ebenen. Du nennst hier ja die körperlich-sinnlichen, also die sensomotorischen Fähigkeiten, die konzeptuellen Techniken und die affektiven Orientierungen. Für wie wandelbar hältst du sie? Oder auch für wie stabil?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

AN: Das war eine schöne Formulierung. Ich mag insbesondere die Idee, dass wir gleichzeitig verschiedene Arten von Stilen haben. In diesem Gebrauch ist Stil ein Wort wie Identität. Wir sprechen über Identität, Identitätspolitik. Aber meine Identität mit euch ist anders als meine Identität mit meiner Tochter. Was bedeutet, dass ich mich unterschiedlich darstelle und verhalte. Nicht ohne Grund, aber nicht aus einem bestimmten Grund. Ich bin anders in diesen unterschiedlichen Konstellationen. Gender, *Race*, Alter, Beziehungsstatus – all diese Dinge sind Anlässe für eine Überarbeitung unseres Stils. Wenn man von Stil spricht, gibt es allerdings die Gefahr, dass dein Gegenüber an Mode denkt. Aber meine Intuition ist, dass es bedeutsamer ist als das. Und in dem Sinne, ich sage das irgendwo, sollte es zur Kognitionswissenschaft gehören, dass man von Stil spricht. Das ist der Begriff, den wir brauchen, um manche dieser Phänomene zu verstehen.

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

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

Wir haben Vorbilder davon, wie man sein soll nach irgendeinem stilistischen Muster. Es ist wie eine Partitur. Es gibt beispielsweise die Partitur ein Londoner in den 1920ern zu sein und man spielt sie nach, man performt sie. Und

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

FK / MZ: Eine Blende oder Jalousie.

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

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

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

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

FK / MZ: Also, wenn wir hier kurz anknüpfen können. Du hast eben die sprachliche Artikulation ins Spiel gebracht. Was wir aber an deiner Theorie so interessant finden ist, dass sie die Reorganisation, die ästhetische Erfahrung oder die ästhetische Arbeit [*aesthetic labor*], wie du sie in *The Entanglement* auch nennst, nicht auf das Sprachliche

beschränkt. Das ist unsere Interpretation deiner Theorie, aber wir verstehen dich so, dass man Reorganisationen auch in der Gestik, im Verhalten und Haltungen von Menschen entdecken kann. Und das ist für uns relevant, denn, wie wir bereits angesprochen haben, legt die Bildungstheorie im deutschsprachigen Raum großen Wert auf Sprache. Sie ist das Medium, in dem sich Bildung vollzieht. Uns würde interessieren zu hören, wie du über das Verhältnis von Sprache und Bildung denkst.

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

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

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

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

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

AN: Ich habe einen Artikel dazu publiziert, der heißt *concept pluralism* und er ist online¹. Und in dem Artikel versuche ich, genau gegen eine solche Hierarchie der Ideen von Verstehen zu argumentieren. Es gibt Leute, die denken, dass ein Begriff eine Fähigkeit ist, ein explizites Urteil zu machen. Das ist ein Glas, und ich verfüge über den Begriff, das Konzept „Glas“, wenn ich urteilen kann, dass das ein Glas ist. Aber ich kann auch mein Verständnis davon, was ein Glas ist, dadurch zeigen, indem ich es benutze, in die Hand nehme und es zum Trinken an den Mund führe. Oder indem ich es sauber mache und weiß, wo ich es hinstellen habe, nachdem ich es gebraucht habe. Das Konzept „Glas“ verstehen kann auch sehr praktisch sein. Die sehr interessante Frage ist nun: Was ist das Verhältnis zwischen diesen Begriffen, als Prädikate des Urteils einerseits und als praktische Fähigkeiten, etwas in die Hand zu nehmen, andererseits? Ich denke, es ist eine problematische und fragile Verbindung. Wir müssen die Verbindung schaffen, aber es kann sein, dass es verschiedene Begriffe gibt. Auch die Etymologie von „Begriff“ beinhaltet das „Greifen“. Und das „Verstehen“ verweist auf „stehen“. Also ich weiß nicht genau, was das bedeutet, aber wir können nie den Körper und die Begründungen in körperlichen Fähigkeiten außer Acht lassen.

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

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

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

FK / MZ: Zum Abschluss würden wir gern noch ein anderes Thema ansprechen. Wir haben uns gefragt, ob wir ästhetische Erfahrungen vor dem Hintergrund einer Singularität oder einer Kollektivität verstehen müssen. Bis heute wird die ästhetische Erfahrung zumeist als individueller Prozess verstanden und nicht als das Produkt einer kollektiven Verstrickung. In einigen deiner Beispiele in *The Entanglement* weist du aber darauf hin, dass ästhetische Erfahrung nicht (immer) bei einer Person allein beginnt, sondern auch im Dialog mit Freund*innen, zum Beispiel im Museum, ihren Anfang nehmen kann. Und nach unserem Verständnis findet die Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk immer vor dem Hintergrund von Vorerfahrungen, Wissen und Interesse statt, und sie ist immer gefärbt und geleitet von dem, was man bereits gehört, gelesen und gesehen hat. Vor diesem Hintergrund möchten wir dich fragen, inwieweit ästhetische Erfahrung noch als individuelle Erfahrung konzipiert werden kann oder eher als kollektive Leistung zu verstehen ist?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Transkribiert und in Teilen übersetzt von Luisa Vogt.

Anmerkung

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

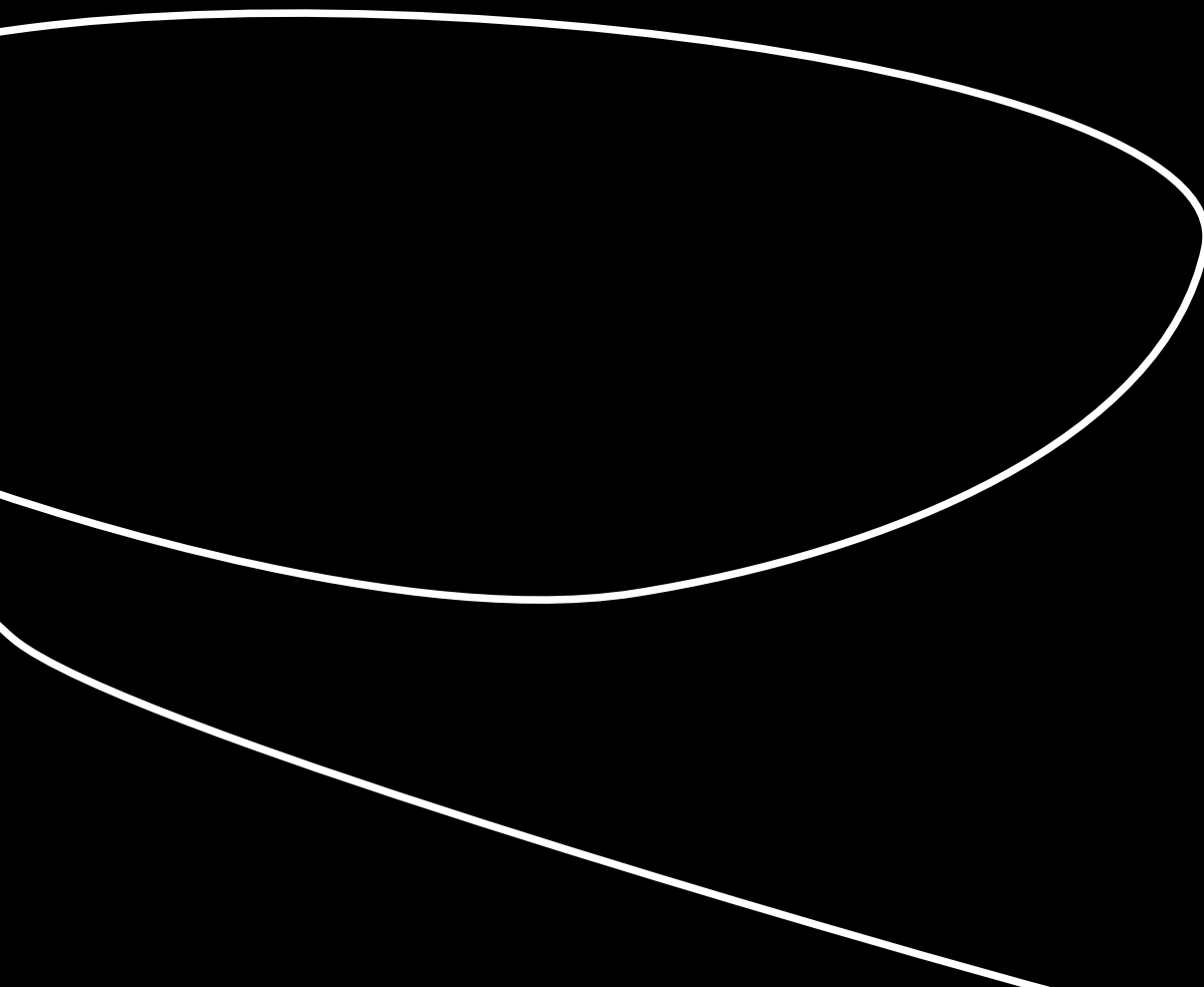
Literatur

- Noë, Alva (2023): The Entanglement. How Art and Philosophy Make Us What We Are. Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9780691239293>
- Noë, Alva (2015): Strange tools: art and human nature. New York: Hill and Wang.
- Noë, Alva (2004): Action in Perception, Cambridge/MA.

Im Gespräch mit Bildern

Über die Rolle von Anderen in der Verflechtung mit Kunst bei Alva Noë

IRIS LANER



Im Gespräch mit Bildern

Über die Rolle von Anderen in der Verflechtung mit Kunst bei Alva Noë

IRIS LANER

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

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

Um Noës Position in Bezug auf die Rolle von Anderen in der Verflechtung mit Kunst zu untersuchen, werde ich im Folgenden zunächst (1) sein enaktivistisches Verständnis von alltäglichen Formen des Wahrnehmens darlegen. Das phänomenologische Erbe, das Noë antritt, ist für mich als phänomenologisch sozialisierte Theoretikerin besonders spannend, weswegen ich seine Thesen mit den Überlegungen von Maurice Merleau-Ponty parallelisieren werde, um spezifische Schwerpunktsetzungen des Enaktivismus herleiten und aufzeigen zu können. Auf Basis des erarbeiteten Verständnisses einer normalisierten Form alltäglichen Wahrnehmens, Denkens und Handelns, die sich in praktizierten Organisationen (*organizations*) äußert, werde ich in einem zweiten Teil (2) auf das reorganisierende Potential der Kunst eingehen und dabei genauer auf die Überlegungen zu Bildern der Kunst (*artwork pictures*) bzw. zur bildenden Kunst (*pictorial art*) achten. Bilder der Kunst können laut Noë die Grenzen der normalisierten Bildwahrnehmung herausfordern und dabei Transformationen anstoßen. Das im ersten Abschnitt bereits begonnene und von mir

vermittelte Gespräch mit Merleau-Ponty wird mit Blick auf den entnormalisierenden Charakter ästhetischen Erfahrens fortgesetzt. Schließlich wende ich mich in einem letzten Part (3) den möglichen Arten von Auseinandersetzung mit Bildern der Kunst zu, wie sie von Noë in seinem *conversation model* beschrieben wird. In diesem Teil werde ich kritische Nachfragen an die Rolle der Anderen in den Gesprächen mit Bildern der Kunst stellen und damit auch Rückbezüge zum Transformationscharakter der Kunst machen. Die Überlegungen in diesem Abschnitt orientieren sich einerseits an einer Untersuchung und Befragung der Verflechtung von Ich und Anderen, wobei Andere sowohl als konkrete körperliche Andere, als mögliche imaginierte Andere als auch als nicht-menschliche Andere gedacht werden. Andererseits zielen sie auf das Ausloten potentieller Anknüpfungspunkte der philosophischen Theorie Noës für kunstpädagogische Reflexions- und Praxisfelder ab.

1. Organisationen, Alltag, Normalität

Ich verstehe Alva Noë im Folgenden als einen Vertreter des Enaktivismus¹, der Motive aus der kontinentalen Phänomenologie aufnimmt, dabei aber hauptsächlich im Rahmen des Diskurses der analytischen Philosophie operiert. Noë betont die Untrennbarkeit von Körper, Geist und Umwelt und stellt einen dynamischen menschlichen Organismus ins Zentrum der Diskussion, der weder als völlig autonom handelnd noch als durch Dispositionen und Umgebung determiniert verstanden werden kann (vgl. dazu auch Noë 2004). Die Frage nach dem Verhältnis von Freiheit und Abhängigkeit, d.h. von spezifisch menschlichen Gestaltungsräumen, ist in seiner Philosophie wesentlich. Anders als in rein kognitivistischen Debatten wird die Frage nach den Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsmöglichkeiten nicht an den Menschen als Raum und Zeit enthobener Entität gestellt; sie wird dagegen formuliert an den Menschen in seiner Umwelt lebend und mit dieser verflochten. Insofern ist für ihn die Bedeutung der Lebenswelt zentral, wie sie im phänomenologischen Denken von Edmund Husserl (1993) als ein Kernkonzept bereits Anfang des 20. Jahrhunderts etabliert wurde. Während Husserl aber auf die Lebenswelt nicht zuletzt im Sinne einer sich historisch und kulturell verändernden Situation verweist, legt Noë den Fokus auf die konkrete körperliche Orientierung in spezifischen Zeiten und Räumen, die sich in Form von alltäglichen Praktiken und Formen des Wahrnehmens, Denkens und Handelns, Gewohnheiten und Habitualitäten äußert. Das Prinzip der Organisation (*organization*) ist in diesem Zusammenhang ein wichtiger Bestandteil seiner Theorie: Menschliche Aktivitäten sind organisiert, was so viel bedeutet wie, dass sie einerseits durch anatomische und hierin genetisch sich entwickelnde und andererseits umweltliche, d.h. historisch, kulturell, gesellschaftlich veränderbare Strukturen geprägt sind. Diese Strukturen erlauben uns eine Orientierung in der Welt (Noë 2023: 18f.). Als körperliche Dispositionen und als Gewohnheiten bilden sie einen Rahmen, innerhalb dessen sich alltägliches Sein und Tun vollzieht. Damit wir also überhaupt Orientierung erhalten und entsprechend gezielt wahrnehmen, denken und handeln können, setzen die Organisationen, mit und in denen wir leben, unserem Erfahrungs-, Denk- und Handlungsraum Grenzen.

In Noës Theorie der organisierten Lebensweise zeigt sich eine starke Parallele zu den frühen Arbeiten von Maurice Merleau-Ponty, mit dem er zudem das erklärte Interesse an einer Einbindung der (neuro-)psychologischen Erkenntnissen seiner Zeit teilt.² Für den französischen Phänomenologen gilt in seiner *Phänomenologie der Wahrnehmung* der Körper als der dynamische Dreh- und Angelpunkt eines Seins, in welchem sich ein Ich vor dem Hintergrund seines ererbten Wissens und seiner Dispositionen zu jeweils konkreten Situationen verhält. Dabei spielen die Dimensionen von Geschichtlichkeit und Tradition eine wichtige Rolle bei der Prägung von Wahrnehmungsvollzügen: „Derjenige, der wahrnimmt, ist nicht vor sich ausgebreitet, wie ein Bewußtsein [sic] es sein soll, er hat seine geschichtliche Dichtigkeit, übernimmt eine Wahrnehmungstradition und sieht sich konfrontiert mit einer Gegenwart.“ (Merleau-Ponty 1966: 281f.) Jedes Ich ist ein körperliches Wesen in einer spezifischen lebensweltlichen Lage, die eine Vergangenheit impliziert, welche nicht bloß vergangen ist, sondern in die Gegenwart hineinwirkt und damit auch Zukunft mitgestaltet; als geschichtlich geprägtes Wesen war, ist und wird es *zur* Welt hin sein. Merleau-Ponty versteht das körperliche Ich als Teil eines historisch gewachsenen Milieus, das jedes Bewusstsein als faktisch rückgebunden, gleichsam aber individuell gestaltend ausweist. Jede Wahrnehmung, jedes Denken, jedes Handeln

erweist sich als abhängig von einer Erfahrungsgeschichte, zu der sich ein Ich verhalten, aber von der es sich nicht losreißen kann. Konkret handelt es sich um Habitualitäten, Gewohnheiten, implizites Wissen, motorischen sowie perzeptiven Erwerb und andere – immer in die Körperlichkeit sich einschreibende und diese prozesshaft zeichnende – Sedimentierungen, die alle gegenwärtigen und künftigen Bezüge des Seins mitgestalten (vgl. ebd.: 172–177). Erfahrung ist für Merleau-Ponty daher nicht als souveräne Konstitutionsleistung zu verstehen, sondern ist als „Rekonstitution“ zu begreifen, die mit „einem latent bleibenden Wissen“ (ebd.: 251) in Zusammenhang steht. Das „latent bleibende Wissen“ bündelt den gewohnten, alltäglichen, körperlich eingeübten Umgang mit der Welt – in Form von Habitualitäten und Sedimentierungen verschiedenster Art –, ohne den keinerlei Wahrnehmen, Denken oder Handeln möglich ist, auch wenn er – daher bleibt dieses Wissen auch latent – niemals als solcher thematisch wird.

Organisationen, so könnte in Anschluss an Merleau-Ponty dargelegt werden, stellen von Individuen, aber auch von Gemeinschaften geteilte Formen des latenten Wissens über alltägliche und in spezifischen Zeiten und Räumen etablierte Weisen des Wahrnehmens, Denkens und Handelns dar. Als solche haben sie gleichsam eine eröffnende und eine begrenzende Funktion für alle Vollzüge: Durch das Bereitstellen einer sinnhaften Rahmung der Welt geben sie Orientierung und ermöglichen gezielte und in spezifischen Zeiten und Räumen bedeutungsvolle Akte. Die Gesamtheit der Bedeutung dieser Akte lässt sich mit den Begriffen „Alltag“ und „Normalität“ in Zusammenhang bringen: Es sind die alltäglichen Vollzüge, die wir in den Zeiten und Räumen, in denen wir leben, als normal empfinden. Mit dem Blick auf das Smartphone von A nach B zu navigieren, ist eine organisierte Form der Verflechtung von Technik, Bild, Wahrnehmung und Bewegung im Raum, die für Mitteleuropäer*innen in den 2020er Jahren alltäglich und normal ist. Durch die Verfügbarkeit der technischen Mittel und deren regelmäßigen Gebrauch ist sie zu einer Aktivität geworden, die nicht zuletzt die Art der räumlichen Wahrnehmung und der Orientierung mitbestimmt. Mit Blick auf andere Räume und Zeiten, in denen Smartphones und Navigationssysteme nicht (regelmäßig) verfügbar sind, kann diese Organisation allerdings weder als alltäglich noch als normal gelten.

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

2. Bilder, Reorganisation, Kunst

Kunst und Alltag, ästhetisches Erfahren oder „aesthetic seeing“ (Noë 2017: 246) und gewohnheitsmäßiges, habitualisiertes Wahrnehmen, Denken und Handeln stehen in einem komplementären Verhältnis zueinander. Noë beschreibt dieses als eine Verflechtung (*entanglement*) zweier Ordnungen. Praktiken erster Ordnung, zu denen auch alltägliche Wahrnehmungen zählen, zeichnen sich durch die Organisationen aus, die ihren Vollzug als habitualisiert und für uns normal strukturieren. Bilder (*pictures*) erster Ordnung sind entsprechend als Abbildungen zu verstehen: Sie zeigen etwas, sie stellen etwas dar, sie kommunizieren Ideen und Inhalte. „[A] picture is an instrument for showing, or putting on display. And the relevant context in which pictures succeed or fail to perform their function of showing is a communicative one. We use pictures to show.“ (Noë 2017: 239) In Alltagssituationen, wie etwa beim Überprüfen eines Passfotos durch eine Grenzbeamtin oder beim gemeinsamen Betrachten der Urlaubsfotos, nehmen wir Bilder als Gegenstände wahr, die etwas zeigen. Bilder zweiter Ordnung oder Bilder der Kunst (*artwork pictures, pictorial*

art) verhalten sich dazu nun komplementär. Sie thematisieren die alltägliche Art des bildlichen Zeigens und damit die Kommunikationsweise von Bildern erster Ordnung. Durch diese Thematisierung öffnen sie einen Raum des Fragens. Der Moment, in dem Bilder Fragen an uns richten und fragwürdig werden, kann laut Noë organisierte Formen der Wahrnehmung irritieren. Dort, wo nicht mehr etwas gezeigt wird, sondern wo das Zeigen selbst zum Gezeigten wird, wo Fragen über unseren alltäglichen Umgang mit Dingen wie Bildern auftauchen, eröffnet sich nämlich ein Raum für andere Weisen der Auseinandersetzung: „[A]rtwork pictures do this, they put us and our picture making activities on display, in a way that enables us to do it all differently.“ (Noë 2017: 240)

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

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

„The thesis is: we make art out of organized activities. Art is not about organized activities (unless of course it happens to be). And in making art out of organized activities, in making art with these raw materials, the artist enables us to know ourselves better in relation to those bio-cultural – to borrow a term of John Protevi’s

– behavioral substrates. Art lets us know ourselves better because it does its work, where, as a matter of habit, we find ourselves.“ (Noë 2017: 242)

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

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

3. Andere und die Auseinandersetzungen mit Bildern der Kunst

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

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

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

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

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

Die Art der Auseinandersetzung, die eine Reorganisation, wie sie oben bereits beschrieben wurde, möglich macht, wird von Noë als ein Prozess beschrieben, wobei ästhetische Erfahrung sich unterschiedlich vollziehen kann. Der Austausch in Form des Gesprächs ist neben dem Kritisieren ein charakteristisches Setting für den prozesshaften Vollzug ästhetischer Erfahrung: „Aesthetic experience varies, [...] but it does so, typically, in the setting of conversation and criticism. We bring artworks into focus through shared thought and talk and through shared culture.“ (Noë 2023: 166) Im Prozess des ästhetischen Erfahrens teilen wir unsere Gedanken mit, wir sprechen miteinander. Es bleibt allerdings unbestimmt, wer mit „we“ gemeint ist, ebenso wie, wer die Anderen sind, mit denen „wir“ unsere Gedanken teilen und mit denen „wir“ sprechen (können). Wer sind diejenigen, die an dem Teilen von Gedanken und insofern an dem Führen eines Gesprächs beteiligt sind oder werden können? Noë scheint von einem konjunktiven Erfahrungsraum auszugehen, in welchem innerhalb einer nicht näher bestimmten Form von Begrenzung, die im angeführten Zitat mit „shared culture“ umrissen wird, Wissen ausgetauscht werden und damit auch neues Wissen entstehen kann. Dabei wird dem Versprachlichen von in diesem Kontext gemachten Erfahrungen viel Raum zugesprochen, in einem Prozess, der dem ästhetischen Erfahren nicht nachfolgt, sondern der dieses prägt. In einem solchen Kontext des Austausches sind eine Reihe von Bedingungen für das Teilen von Erfahrungen und das Fortschreiben einer geteilten Kultur gegeben: Die Möglichkeit des Mitteilens von Gedanken und des Gesprächs („talk“) erfordert einen gemeinsamen Vorstellungsraum ebenso wie eine für alle am Prozess des Teilens Beteiligten von vornherein verständliche Sprache, sei es eine Verbalsprache oder eine andere Form der symbolisch-zeichenhaften oder körperlichen Kommunikation. Das Einbeziehen der Sichtweisen von Anderen, wie sie im radikaleren Sinne Autor*innen wie Gayatri C. Spivak gerade für die ästhetische Erfahrung einfordern, scheint dadurch aber aus dem Gespräch ausgeschlossen: Geteilte Kultur geht von der Teilbarkeit kultureller Phänomene aus. Eine solche Teilbarkeit aber, darauf weist Spivak mit Nachdruck hin, impliziert gemeinsame Sprache, Literalität, Verständnis und Ausdrucksvermögen (vgl. Spivak 2012: 10ff.). Müssen die Grenzen, die durch ästhetisches Erfahren in Frage gestellt werden können, also innerhalb einer „shared culture“ verbleiben und wenn ja, worin besteht diese?

Noë geht auf diese Frage nicht näher ein, sondern setzt ein Verständnis dessen voraus, was eine geteilte Kultur sein könnte. Das Teilen und die Teilbarkeit von Erfahrungen sind für ihn indes ein wichtiges, explizites Thema. Ästhetische Erfahrungen nämlich sind nicht solipsistisch; im Gegenteil vollziehen sie sich als Elemente eines kritischen und diskursiven Entfaltungsprozesses im aktiven Austausch mit Anderen: „Aesthetic experience, insofar as it is a unitary phenomenon at all, is essentially a critical or discursive one – that is, it unfurls in a space of thought and talk, a space of criticism [...] – and so, in an important sense, it is not private or individual.“ (Noë 2023: 166) Durch ihre Prozesshaftigkeit, die sie von einer momentanen, rein affektiven oder emotionalen Antwort unterscheidet, übersteigt die ästhetische Erfahrung den Geltungsraum des Individuellen. Das bedeutet für Noë auch, dass die Auseinandersetzung mit Kunst auf Andere angewiesen ist, als Gesprächspartner*innen über konkrete Werke etwa. In diesem Sinne

konzeptualisiert er die Begegnung mit Kunst als „aesthetic work“, denn eine Reaktion auf ein Kunstwerk entspricht noch keiner ästhetischen Erfahrung. Die Auseinandersetzung ist ein aktives Sich-einlassen, ein Untersuchen, ein Befragen, ein Nachgehen und wird daher als Arbeit, als eine Tätigkeit im starken Sinne, gefasst. Einmal mehr tritt das Gespräch in den Blick als zentraler Bestandteil der „aesthetic work“ (vgl. ebd.: 171f.). Dass Noë ästhetische Erfahrung als Arbeit fasst, hängt mit seinem Verständnis des Kunstwerks als Affordanz (*affordance*) zusammen. Die Affordanz ist die Aufforderung, die ein Objekt an die Erfahrenden stellt, ihm nachzugehen: „[T]he artwork is the experience the object affords [...]. [E]xperiences are made; they are transactions with the world around us; they are, in fact, exercises of a kind of criticism or critical seeing.“ (Noë 2021: 153) Affordanz ist ein Konzept, das in der enaktivistischen Theorie vor allem dazu dient, Erfahrungen sowohl als angewiesen auf und eingebettet in die Umwelt als auch als gleichsam selbstgestaltend, also als aktiven Prozess zu beschreiben. Ein Objekt bietet sich der Erfahrung an, wobei es einen Möglichkeitsraum aufreißt, der den Erfahrenden abverlangt, diese Möglichkeiten abzuwägen und sich für eine zu entscheiden. Im alltäglichen Zusammenhang vollzieht sich dieses Abwägen von Möglichkeiten selten als Arbeit, sondern ereignet sich auf Basis von Gewohnheiten. In der Konfrontation mit Kunst aber tritt die Vielfalt an Möglichkeiten, die Objekte unserer Erfahrung darbieten, als Aufforderung zur ästhetischen Arbeit auf. Entsprechend kann etwa auch das Sehen zur Arbeit werden: „The world is not a given. We need to work for it, as we need to work to build a painting or reason out a drawing. First you look here. Then you look there. The visible world outstrips what can be taken in at a glance. Seeing is active and thoughtful. It requires a philosophical eye.“ (Noë 2021: 99)

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

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

Befragens gleichzusetzen, verwischt die Spezifität jener Verfahren, Methoden und Techniken, mittels derer in der Kunst Fragen aufgeworfen und abgehandelt werden – so divers und vielfältig künstlerische Arten der Auseinandersetzung freilich sind.

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

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

Anmerkungen

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

2 Nachzuschauen z. B. hier im Film *Hidden Figures – Unerkannte Heldinnen* (2016).

Literatur

- Bar, Roi (2020): The Forgotten Phenomenology. „Enactive Perception“ in the Eyes of Husserl and Merleau-Ponty. In: Journal of French and Francophone Philosophy. 28/1, S. 53-72. <https://doi.org/10.5195/jffp.2020.928>
- Dreyfus, Hubert/Wrathall, Mark (2014): Skillful Coping. Essays on the Phenomenology of Everyday Perception and Action. Oxford: Oxford University Press.
- Gallagher, Shaun (2005): How the Body Shapes the Mind. Oxford: Clarendon Press.
- Gallagher, Shaun (2017): Enactivist Interventions. Rethinking the Mind. Oxford: Oxford University Press.
- Gibson, James (1979): The Theory of Affordances. In: ders.: The Ecological Approach to Visual Perception. Hillsdale: Lawrence Erlbaum, S. 127-137.
- Husserl, Edmund (1993): Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Ergänzungsband. Texte aus dem Nachlaß 1934-1937. Dordrecht: Kluwer.
- Kämpf-Jansen, Helga (2012): Ästhetische Forschung. Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft. Marburg: Tectum.
- Matherne, Samantha (2017): Merleau-Ponty on Style as the Key Perceptual Presence and Constancy. In: Journal of the History of Philosophy. 55/4, S. 693-727.
- Merleau-Ponty, Maurice (1966): Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin: DeGruyter.
- Merleau-Ponty, Maurice (1984): Die Prosa der Welt. München: Fink.
- Merleau-Ponty, Maurice (2003): Das Auge und der Geist. Philosophische Essays. Hamburg: Meiner.
- Merleau-Ponty, Maurice (2011): Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953. Genf: METIS.
- Noë, Alva (2004): Action in Perception. Cambridge: MIT Press.
- Noë, Alva (2015): Strange tools. Art and human nature. New York: Hill and Wang (ePub).
- Noë, Alva (2017): Art and Entanglement in Strange Tools. Reply to Noël Carroll, A. W. Eaton and Paul Guyer. In: Philosophy and Phenomenological Research. Vol. XCIV No. 1, S. 238-250.
- Noë, Alva (2021): Learning to Look. Dispatches from the Art World. Oxford: Oxford University Press.
- Noë, Alva (2023): The entanglement. How art and philosophy make us what we are. Princeton/Oxford: Princeton University Press.
- Panofsky, Erwin (2006): Ikonographie und Ikonologie. Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell. Köln: DuMont.
- Spivak, Gayatri C. (2012): An Aesthetic Education in the Era of Globalization. Cambridge: Harvard Univ. Press.

The image features a black background with several white, abstract, curved lines. One large, teardrop-shaped line is positioned in the upper right quadrant, and another similar shape is in the lower left quadrant. The lines are smooth and continuous, creating a sense of movement and flow.

Ist Musik ein Strange Tool? Eine kurze Antwort

LUKAS BUGIEL

Ist Musik ein Strange Tool? Eine kurze Antwort

LUKAS BUGIEL

Als mich Manuel Zahn gefragt hat, ob ich mir vorstellen könnte, am Workshop zum Thema der *ästhetischen und künstlerischen Praktiken als Reorganisation von Wahrnehmungsweisen* teilzunehmen, habe ich zugesagt, ohne ein einziges Buch von Alva Noë gelesen zu haben.

Ich habe die Zusage zum Glück nicht bereut. Mindestens aus zwei Gründen fand ich die Lektüre von Noës *Strange Tools* (2015) anregend: Zum einen weil das Buch vor Ideen und Intuitionen nur so strotzt. Zum anderen, weil diese Ideen und Intuitionen auf eine Art und Weise präsentiert werden, die es Leser*innen wie mir vergleichsweise leicht macht, sie kritisch zu beurteilen. Mich hat das Buch vor allem angesprochen, weil es eine allgemeine ästhetische Theorie entwickelt und dabei auch Kapitel zur Musik enthält. Ich glaube, dass vor allem Musik für allgemeine ästhetische Theorien, Theorien der Künste oder der Kunst, den Härtefall darstellt.

Obwohl mir einige von Noës Thesen zur Musik einleuchten, sehe ich für andere bei ihm keine oder keine guten Gründe vorliegen. Insbesondere scheint er daran zu scheitern, die Hauptthese von „Strange Tools“ hinsichtlich von Musik überzeugend verteidigen zu können, nämlich dass Kunst Mittel oder „Werkzeug“ zu dem Zweck ist, unsere Organisation (als Organismen) darzustellen. In seinen Worten: „Art puts us on display“ (Noë 2015:101).

Warum das so ist, versuche ich im Folgenden zu zeigen, indem ich beantworte, ob Musik ein Werkzeug im Sinne Noës ist. Ganz kurz lautet meine Antwort: Nein. Die etwas längere Antwort folgt nun sowie ein knapper Ausblick, in welchem ich darauf eingehe, weshalb die Stoßrichtung Noës Überlegungen aber unter bildungstheoretischen Aspekten relevant sein könnte.

1 Nein

Noë schreibt zur Musik:

„There is sound, to be sure; just as there is when we talk. And there is rhythm, to be sure, just as there is when we talk and walk and do anything. This is the stuff of music. Music, as an art, puts these structures of tone and timing and intention and melody on display. (...) Why is music meaningful? Why does it enthrall? Because we are rhythmically and melodically and tonally organized; this is a fundamental feature of our embodied living. Music investigates these ways. And it does so, in part, by inventing new ways of entraining ourselves, new ways that build on, refer back to, and play with the old ways (both musical and nonmusical). And because every musician responds to the ways of the musicians before him or her, music refers to a vast body of collective understanding, collective intelligence, collective humor and insight, about all that.“ (Noë 2015:118)

Es ist auf den ersten Blick nicht leicht zu sehen, wie Noë begründen möchte, dass Musik die Art und Weise unserer Organisation darstellt bzw. sogar „untersucht“. Deshalb möchte ich mich an einer zumindest gültigen Lesart seiner Überlegung orientieren, die u.a. um die bereits angesprochene These als Prämisse (P3) ergänzt wurde, die Noë in „Strange Tools“ in der Hauptsache vertritt.

(P1) Wenn Musik für uns sinnvoll und anregend ist, dann ist sie Mittel zu einem Zweck

(P2) Musik ist sinnvoll und anregend für uns

(K1) Also ist sie Mittel zu einem Zweck

(P3) Der Zweck der Kunst oder künstlerischer Praxis ist, unsere Organisation darzustellen

(P4) Musik(alische Praxis) ist Kunst oder eine künstlerische Praxis

(K2) Also ist der Zweck der Musik, unsere Organisation darzustellen

(P4) Wenn der Zweck der Kunst ist, unsere Organisation darzustellen, dann bezieht sie sich auf etwas (anderes als auf sich selbst)

(K3) Also bezieht sich Musik auf etwas (anderes als auf sich selbst)

(P5) Der Bezugsgegenstand (das Material) von Musik ist das, womit Musik etwas gemein hat

(P6) Musik hat Klang und Rhythmus mit klanglichen und rhythmischen Tätigkeiten (z.B. des Sprechens und Laufens) gemein

(K4) Der Bezugsgegenstand von Musik sind klangliche und rhythmische Tätigkeiten (z.B. des Sprechens und Laufens)

(P7) Wir sind in grundlegender Weise rhythmisch und melodisch und tonal organisiert

(P8) Wenn wir in grundlegender Weise rhythmisch und melodisch und tonal organisiert sind und der Bezugsgegenstand von Musik klangliche und rhythmische Tätigkeiten sind, dann erforscht Musik diese grundlegende Weise unserer rhythmischen und melodischen und tonalen Organisation

(K5) Also erforscht Musik die grundlegenden Weisen unserer rhythmischen und melodischen und tonaler Organisation

Mir geht es in der Kritik dieses Arguments insbesondere um die dritte Zwischenkonklusion, also um den Gedanken, dass sich Musik auf etwas bezieht (K3) und zwar auf rhythmische und klangliche Tätigkeiten (K4). Für unproblematisch halte ich wiederum Noës Überzeugung, dass sich Musiker*innen auf Musik (z.B. in ihrem Spiel und Kompositionen) beziehen und zwar in dem Sinne, dass sie sich daran orientieren, wie andere vor ihnen Musik gespielt oder komponiert haben und dass sie dadurch auf eine kulturelle und historische Menge kollektiver Verständnisse von Musik zurückgreifen. Wer würde das bestreiten?

Die These, dass sich Musik auf etwas (anderes als auf Musik) bezieht, ist hingegen alles andere als unproblematisch und wir können uns das an einem Beispiel vor Augen führen: Nehmen wir irgendein Stück wie z.B. Taylor Swifts „*Shake it off*“. Es ist klar, dass dieses Stück von etwas handelt, weil es einen Text hat, in welchem von Playern, Fakern und Herzbrecher*innen die Rede ist und das, was über sie gesagt wird, mehr oder weniger verständlich ist: zumindest könnte man bestreiten, ob Menschen, die uns täuschen, uns immer täuschen, Player immer nur mit uns spielen oder Herzensbrecher*innen nicht auch manchmal vom Herzensbrechen Ausnahmen machen. Wie dem auch sei.

Angenommen wir würden den Text aus „*Shake it off*“¹ entfernen, indem wir entweder mittels eines Programms den Gesang entfernen oder indem wir das Stück so aufnehmen oder aufführen, dass wir statt des ursprünglichen Textes die Melodie auf Silben wie „du, du, du“ singen. Wenn wir diese Version nun jemandem, der das Stück nicht kennt, vorspielen und fragen: „wovon handelt es?“, welche zufriedenstellende Antwort könnten wir erwarten? Die Antwort darauf ist (vermutlich) offensichtlich: Gar keine. Denn im Unterschied zum Text von „*Shake it off*“ artikuliert die Musik nichts, was wir begründetermaßen ihre *Bedeutung* oder ihren Gehalt nennen können, denn wo wir behaupten, etwas habe Bedeutung oder Gehalt, müssten wir auch sagen und darüber streiten können, welche(n).

Natürlich können wir sagen, diese oder jene Musik hat eine Bedeutung *für uns*, weil wir mit ihr persönliche Erlebnisse verbinden, genauso wie mit Leberwurstbrötchen, Zugfahrten oder dem Lockdown während der Corona-Pandemie. Inwiefern uns solche Assoziationen Auskunft über so etwas wie den Inhalt von Musik erteilen und nicht bloß über die Hörer*innenbiographien, ist für mich nicht zu sehen. Interessant sind diese Hörer*innenbiografen eher, weil sie erklären können, warum Menschen bestimmter Musik gegenüber ablehnend reagieren, etwa weil sie einen Habitus erworben haben, durch den sie Musik wie die Taylor Swifts für ästhetisch irrelevanten Kommerz halten.

Wenn Musik aber nichts bedeutet oder beinhaltet, worüber in musikphilosophischen Diskussionen doch ein selten breiter Konsens besteht, dann heißt das genauer, dass es nicht der Fall ist, dass irgendein Musikstück M „auf X referiert, dass M X denotiert, dass M X abbildet oder darstellt, und zwar schlicht deshalb nicht, weil Musik keine prädikative Struktur hat, sie also keinen Gegenstände herausgreifen kann, denen sie Eigenschaften zuweist“ (Becker/Vogel 2008: 17) – so wie der Text von „*Shake it off*“ Menschen die Eigenschaft, zu faken, mit uns zu spielen und Herzen zu brechen. Mit anderen Worten und kürzer: Musik fehlt scheinbar eine *Aboutness*.

Was ich dabei nicht bestreite und worauf Noë insistiert, ist, dass sich in der Wahrnehmung musikalischer Praktiken Klänge mit anderen sinnlichen Eindrücken verbinden können, so dass sich die Produkte kultureller Praktiken, die wir ‚Musik‘ nennen, nicht angemessen nur als rein klangliche Phänomene beschreiben lassen. Aber auch das ändert nichts daran, dass wir Musik scheinbar nicht um einer darstellenden Funktion wegen schätzen, noch schätzen können. Um uns davon zu überzeugen, liefert Noë auch keine Gründe. Wenn es aber stimmt, dass Musik (auch als intermodales Phänomen) eine *Aboutness* fehlt, dann muss man sich fragen, wie etwas, das keine Repräsentationsbeziehung zu etwas anderem unterhält, Mittel der Darstellung oder irgendwelcher Untersuchungen von etwas sein sollte – sei es der von Rhythmen und Klängen, die wir beim Laufen oder Sprechen produzieren.

Es spricht nichts dagegen, solche Rhythmen oder Klänge als musikalische wahrzunehmen, aber erfahren würden wir dadurch nichts *über* sie. Wenn wir hingegen zwischen musikalischen Rhythmen und Klängen und Lauf- oder Sprechrhythmen oder -klängen Vergleiche ziehen oder zwischen der einen und der anderen Musik Bezüge feststellen, dann nicht mittels Musik, sondern mittels unserer Fähigkeit zu denken, die wir der Tatsache verdanken, dass wir Sprachen verstehen, die es uns erlauben, etwas Eigenschaften zu- oder abzusprechen.

Wenn ich damit richtig liege, dann ist Musik also kein geeignetes Werkzeug, um unsere Organisation (als Organismen) darzustellen: Musik ist kein „Strange Tool“.

2 Jein?

Auch wenn m. E. nichts dafür spricht, Musik als „Strange Tool“ im Sinne Noës zu betrachten, so ist damit noch nicht ausgeräumt, dass Musik uns Mittel oder – metaphorisch gesprochen – „Werkzeug“ zu einem Zweck zu sein scheint. Zu klären, zu welchem, würde eine Antwort auf die Frage geben können, wann und warum sie für uns sinnvoll und anregend ist. Diese Stoßrichtung, die Noës Philosophie ganz grundsätzlich verfolgt, scheint mir nicht nur von philosophischem, sondern auch von bildungstheoretischem Interesse: Wenn wir ein klares Verständnis davon gewinnen, warum wir uns überhaupt mit Musik auseinandersetzen, dann müsste das auch als Grundlage dienen können, nicht nur um z. B. Zielsetzungen von Musikunterricht (besser) begründen zu können, sondern auch musikalische Bildungsprozesse zu verstehen.


Dabei dürfte sich die Diskussion allerdings nicht, wie bisher oft, damit zufriedengeben, dass wir Musik um *ihrer selbst willen* hören und machen. Das ist wohl richtig, aber warum wir dann ein Interesse haben Musik oder Kunst (durch schulischen Unterricht) zu tradieren, bleibt so eine offene und spannende Frage für weitere theoretische musik- und kunstpädagogische Diskussionen.

Anmerkung

- 1 Noës These (2015, Kap. 15), dass es bei Popmusik um die aufführenden Personen und ihre Stile geht, halte ich für empirisch unbelegt. Ich kann Taylor Swifts Musik z.B. durchaus einiges abgewinnen, obwohl ich kein „Swiftie“ bin und mich weder für die Person Taylor Swift noch ihre Auftritte interessiere. Wahrscheinlich bin ich kein Einzelfall.

Literatur

- Becker, Alexander/Vogel, Matthias (2008): Einleitung der Herausgeber In: Becker, Alexander/ Vogel, Matthias (Hrsg.). Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 7-24.
- Noë, Alva (2015): Strange Tools. Art and Human Nature. New York: Hill & Wang.

The image features a black background with several white, curved lines that create a sense of movement and depth. One prominent line starts from the top left, curves downwards and to the right, then loops back towards the center. Another line starts from the top right, curves downwards and to the left, meeting the first line. A third line starts from the bottom left, curves upwards and to the right, and then loops back towards the center. These lines are smooth and continuous, creating a minimalist and abstract composition.

Der philosophische Knotenpunkt der ästhetischen Langenweile

ANNE GRÄFE

Der philosophische Knotenpunkt der ästhetischen Langenweile

ANNE GRÄFE

Für Alva Noë ist die Philosophie eine Form der Kunst: Die Prozesse der Wahrnehmung, die Struktur der Erfahrung und die Wirkungsstrategien von Kunst sind vergleichbar mit dem Erlebnis der Philosophie. Und durch die eigene, je individuelle Erfahrung der Kunst verstehen wir die Bedingungen, Prozesse und Strukturen der menschlichen Erfahrung womöglich etwas besser. In einem Durchgang durch die ästhetische Erfahrung des Videofilms *Lunch Break* von Sharon Lockhart (2008) soll im Folgenden exemplarisch Noës These der Reorganisation von Wahrnehmungsweisen durch Kunst exemplarisch untersucht werden.¹ *Lunch Break* zeigt, radikal auf 83 Minuten verlangsamt, eine einzige, ursprünglich 10-minütige und ungeschnittene 35mm-Filmaufnahme einer Kamerafahrt durch den Hauptgang und Verbindungskorridor der *Bath Iron Works* in Maine, Massachusetts, USA.² Diese 83 Videominuten wirken zunächst entsetzlich langweilig, denn die Kamera fährt in quälender Langsamkeit den geraden Gang entlang einem unerreichbaren Fluchtpunkt entgegen. Die Plansequenz³, auch als *Long Take* bekannt, wurde während einer Mittagspause in der Schiffswerft gedreht. Einer Mittagspause also, in der vermeintlich wenig bis nichts passiert, in der sich in der langgezogenen Darstellung vermeintlich wenig zeigt. Die Kamera fährt in diesen 83 Minuten, beziehungsweise 10 Aufnahmeminuten, ganz langsam an insgesamt 42 Personen vorbei. An Menschen, die essen, lesen, reden, dasitzen und oft einfach nichts tun. Bereits die zehnminütige Originalaufnahme der Mittagspause verfügt über keinen erkennbar markierten Beginn, kein narratives Ende. Durch digitale Dehnung des Materials dauert es nun allein sechs Minuten, bis der erste Arbeiter vorbeizieht, beziehungsweise die Kamera an diesem. Daraufhin dauert es weitere sieben Minuten, bis das sich bewegende Bild bei den nächsten Personen angelangt ist. Innerhalb dieser Zeit schweift jedes Detail des klaustrophobisch anmutenden Korridors in extremer Zeitlupe an den Zuschauer*innen vorbei.

Alva Noë beschreibt Kunst als Prozess des Verstehens, des Sichselbstverständigens und dass Kunst sich hierfür der *technē* als Knotenpunkte und sich entwickelnde Organisationsmuster bedient (Noë 2023). Der Begriff der *technē* umfasst die Verwobenheit des Fachwissens um Eigenschaften und Bearbeitbarkeit eines Materials mit dem Handlungswissen hinsichtlich spezifischer Arbeitsprozesse und situativ-sinnlicher Entscheidungen, bestimmte Dinge so und nicht anders zu machen, die auf Erfahrungen und Intuition beruhen. In Bezug auf die Künste könnte man diese Wissensform als Knotenpunkt einer Art künstlerisch-praktisch geleiteten Handlungsklugheit verstehen. Lockharts Arbeit *Lunch Break* stellt genau das dar: Ein Kunstwerk, dessen immaterielle Aufgabe der Reorganisation von Wahrnehmungsweisen auf dem materiellen Ursprung seiner *technē* und Herstellung beruht. Ursprünglich umfasst das aufgenommene Material eine physische Filmlänge von knapp 274 Metern. Das entspricht 14.400 einzelnen Kadern einer 10-minütigen 35mm-Filmrolle. Jedes dieser fotografischen Einzelbilder wurde durch Lockhart digitalisiert und achtmal nacheinander auf die Timeline einer Schnittsoftware kopiert. Das neunte Videobild sowie dessen sieben Nachfolger entsprechen daher acht vollständig identischen Kopien des digitalisierten, zweiten Filmkaders und so weiter. Zwischen dem achten und neunten Videobild, das heißt circa dreimal pro Sekunde Abspielzeit, generierte Lockhart eine digitale Überblendung, ein künstlich gerendertes, leicht unscharfes Übergangs- oder Zwischenbild.

Charakteristisch für die technische Beschaffenheit von Lockharts Videofilm, für dessen Produktionsästhetik, sind die verschwimmenden Übergänge zwischen den bereits digitalisierten und vielfältigten Fotografien (Kader 1-8, 9-16, 17-24 usw.), also den digitalisierten und stillstehenden Einzelfotografien der Filmkamera, sowie dem digitalen Video (Überblendungen zwischen Kader 8 und 9, 16 und 17, usw.) also den dreimal pro Sekunde eingeflochtenen, ‚lebendigen‘ Bewegtbildern sui generis. Das ein wenig verschwommene Zittern der Vorwärtsbewegung macht die subtilen Übergänge des industriellen Zeitalters in unsere digitale Epoche als unsichtbar verschwommene Langsamkeit diffus vernehmbar, da nur fast sichtbar. In der künstlichen Langsamkeit drückt sich darüber hinaus auch eine Achtsamkeit gegenüber dem Gegenstand sowie den abgebildeten Menschen aus. Gerade in der ästhetischen

Erfahrung des Fortschreitens einer technisch verlangsamten, dargestellten Zeit wird der zeitgenössischen Wahrnehmung technisch erzeugter Beschleunigungen eine andere Zeitlichkeit entgegengesetzt.⁴ Der trockene, weil starr und bis auf die Fahrt in Blickrichtung unbeweglich wirkende Blick der Kamera fängt alles auf gleicher Schärfenebene ein. Die Einrichtung der Schiffswerft bestimmt die Atmosphäre des Filmmaterials: Kabelwände, olivgrüne Gerätekästen, schier endlos aufeinanderfolgende graue Schließkästen und Plastikühltaschen, Röhren und Schläuche, Butterbrotdosen, essende, laufende und verweilende Arbeiter (und eine Arbeiterin), alles im eintönig-gleichförmig fluoreszierenden Licht des Werftgangs. Die Langsamkeit der Aufnahme verleiht der Szenerie trotz allem Pathos, welches zugleich feierlich und bedrückend wirkt.

Hinzu kommt die Untermalung durch eine intensive, tief-frequenzierte Klangatmosphäre: eine Komposition, in der industrielle Originaltöne der Schiffswerft sowie das Stimmengewirr der Arbeiter verwoben sind. Indem der Originalsound in Aufzeichnungsgeschwindigkeit, also in Normalgeschwindigkeit, abgespielt wird, das Auge aber eine extrem verlangsamte Aufnahme der Realität erblickt, wird die Langgezogenheit der Aufnahme umso deutlicher hervorgehoben. Unsere Wahrnehmungsweisen werden durch die Irritation der gewöhnlichen Korrespondenz zwischen dem Visuellen und Akustischen, aber auch durch die Irritation des Zeitlichkeitsempfindens, wie es im Titel des Sammelbandes heißt, möglicherweise reorganisiert. Die ästhetische Erfahrung von Lunch Break fordert die gewohnten (und unter anderem an Filmen eingeübten) Wahrnehmungsweisen heraus, so dass diese hinterfragt und neu aufgestellt werden müssen, wie es auch Susan Sontag als Sensibilisierung hin zu einer neuen Erfahrungsweise, einer *New Sensibility*, beschreibt: „Die Kunst der Gegenwart ist ein neues Instrument, ein Instrument zur Modifizierung des Bewußtseins und zur Entwicklung neuer Formen des Erlebens.“ (Sontag 1982: 345)

Durch die gewählte Szenerie einer in den USA nicht mehr selbstverständlichen Mittagspause auf einer Werft, obendrein einer für Kriegsschiffe der Navy, nimmt Lockharts Arbeit darüber hinaus eine Art Re-Humanisierung vor. Arbeiter*innen werden hier nicht als funktionierende Rädchen im Getriebe, sondern als pausierende, nicht-arbeitende, oftmals ins Gespräch vertiefte, soziale Individuen portraitiert. Sie werden bei den genuin menschlichen Beschäftigungen des Pausierens und Erholens, in sozialer Interaktion gezeigt. Die langsame Fahrt, scheinbar beiläufig auch an Gewerkschaftsaufklebern auf den Spinden vorbeigleitend, verstärkt diesen Eindruck der Re-Humanisierung. Die distanzierte Haltung des Long Takes ermöglicht eine sich langsam annähernde Betrachtung der Individuen abseits ihrer Funktionen auf der Werft, denn die unpersönlich-monotone Kamera drängt sich nicht auf, erzwingt keine Nähe.

Es zeigt sich an Lockharts Arbeit, dass die ästhetische Dauer und Dehnung der Zeit fundamentale Wahrnehmungsunterschiede zu evozieren vermag. Denn die in der Arbeit auftauchenden und verschwindenden Personen werden zwar ausgestellt und somit der Betrachtung ausgesetzt, sie können durch die gedehnte Zeit jedoch gleichermaßen als Arbeitende, als Individuen oder auch als Mitmenschen einer gemeinsamen Gegenwart wahrgenommen werden. Dadurch, dass das Kunstwerk Langsamkeit und das Nicht-Arbeiten in der Pause sowohl als eigenes Sujet als auch in der gewählten Form als künstlerische Arbeit ausstellt, wird die entfremdete und zugleich als langweilig und eintönig empfundene industrielle Arbeitswelt der Schwerindustrie, mit all ihren Realitäten einer fordistischen Produktionsweise und der dazugehörigen Taktung in Arbeits- und Freizeit, ausgestellt. Gezeigt wird so aber auch, ganz nebenbei, dass die fordistische Zeiteinteilung sehr wohl fortbesteht und nur vermeintlich aus der Lebensrealität verschwunden ist. Die Lebensrealität der Zuschauenden und der Abgebildeten kommt hier, künstlich vermittelt, in all ihrer unterschiedlichen Erfahrung von Leben, Zeit und Welt in Kontakt. Diese Lebensrealität zeigt sich sowohl im offensichtlich Dargestellten, der Mittagspause als Unterschied zur Arbeitszeit, als auch auf der subtilen Mikroebene der video-filmisch erzeugten Kontrastierungen zwischen Wiederholung und Weiterentwicklung der Einzelbilder. Wahrnehmbar wird sie gleichfalls in der Disjunktion zwischen Verlangsamung der Bildspur und Echtzeit der Aufnahmen des Soundtracks. So wird darüber hinaus eine Aussage über Zeit als Arbeitszeit gegenüber Pausenzeit und Lebenszeit gemacht (vgl. Bellenbaum 2009: 234).⁵ Ein quasi mathematischer Zeitfluss der Sekunden wiederum

zeigt sich im Vektor der Kamera durch den endlos erscheinenden Gang auf einer Art Zeitstrahl, entlang dessen sich die vermeintliche Unterteilung von Arbeit und Freizeit vermischt, erzitternd ein ineinander Überfließen andeutet.

Die äußerst verlangsamten Aufnahmen führen zu einer gesteigerten Aufmerksamkeit gegenüber gewöhnlichsten Details, beispielsweise von Gewerkschaftsstickern auf den Spinden oder Kreidezeichnungen an der Wand, die einer Echtzeitbetrachtung in der 35mm-Version verborgen bleiben würden. In und durch diese verlangsamte Wahrnehmung kann die Reflexion über die bereits beschriebenen Zusammenhänge ansetzen. Über die lange Weile wird ein Reflexionsraum ermöglicht, innerhalb dessen die Zusammenhänge, welche ihrerseits wiederum erst durch die Langsamkeit wahrnehmbar werden, durchdacht werden können. Unterbricht man die Zeit des Zuschauens vor dem Ende des Films, unterbricht man auch den durch die verlangsamte Kamerafahrt angedeuteten Bewusstseinsstrom, in dem einerseits alles im Fluss abläuft, also nacheinander geschieht, dabei jedoch gleichzeitig diverse Zusammenhänge bewusst, reflektiert und interpretiert werden können.

Das bedeutet, erst in der Verlangsamung kann andererseits dem vermeintlich Banalen eine besondere Aufmerksamkeit zukommen. Jedes zu erblickende Gerät, jede Farbschattierung der Wände und Arbeitsuniformen, jede Bewegung der Arbeiter ermöglicht potenziell eine Versenkung in die Objekte, Details und Gegenstände, die in das Bildfeld hinein- und wieder herausgleiten. Die Beschäftigung mit den Gegenständen und Arbeitern, aber auch mit der gesamten Umgebung verbindet sich in der Verlangsamung und ermöglicht erst die Vorstellung einer zusammenhängenden Situation. Mit einem Mal kann dann das künstlich verlangsamte Bild im Gesamtzusammenhang des Kunstwerks, das in Echtzeit noch als fast dokumentarischer Verweisungszusammenhang funktionierte, ob der Fülle darüber hinausweisender Anknüpfungspunkte sogar zu schnell vergehen, so dass ein wirklicher Stillstand, ein Anhalten notwendig wäre, um einzelne Details noch genauer betrachten und die Gedanken dazu ausreichend vertiefen zu können. Die Verlangsamung der Lebenszeit im Videofilm in eine fragmentierte, weil in Zeitabschnitten wahrnehmbare Darstellung, bleibt dabei nur eine reproduzierte Version dieser bereits vergangenen Lebenszeit, die Teil des stetig sowohl vergehenden als auch werdenden Zeitflusses ist. Doch gerade in der Verneinung des stillgestellten Anhaltens wie des schnellen Verstreichens des Zeitflusses besteht die spezifische *technē* dieser Arbeit.

So stellt sich trotz der digital ermöglichten Verlangsamung der Aufnahme eine Unschärfe in der Betrachtung ein. Denn in den auf 83 Minuten digital gedehnten HD-Videobildern dieser einen, originär 10-minütigen, 35mm-Rolle ist ein eindeutiger Stillstand nie länger als eine Drittelsekunde erfahrbar, eine wirklich schärfere Betrachtung also gar nicht ermöglicht. Im Gegenteil entsteht durch die gedehnte Verlangsamung eine Verschleierung der Bewegungen, eine gewisse Unschärfe des eigentlich – vormals – scharfgestellt Gezeigten. So kann die Verlangsamung also nicht nur helfen, natürliche Bewegungen genauer zu erkennen, sondern auch in der bekannten Bewegung unbekannte, neue zu zeigen. In Rückgriff auf Rudolf Arnheim (1932: 138) beschreibt Walter Benjamin die Praxis der Zeitlupe wie folgt:

„Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung. Und so wenig es bei der Vergrößerung sich um eine bloße Verdeutlichung dessen handelt, was man ‚ohnehin‘ undeutlich sieht, sondern vielmehr völlig neue Strukturbildungen der Materie zum Vorschein kommen, so wenig bringt die Zeitlupe nur bekannte Bewegungsmotive zum Vorschein, sondern sie entdeckt in diesen bekannten ganz unbekannte, die gar nicht als Verlangsamungen schneller Bewegungen, sondern als eigentümlich gleitende, schwebende, überirdische wirken.“ (Benjamin 1991: 461)

Benjamin benennt hier eine Veränderung der Wahrnehmung aufgrund der Veränderung von dargestellter Zeit oder dargestelltem Raum über das hinaus, „was man ‚ohnehin‘ sieht.“ Es wird also etwas sichtbar, was zuvor weder gesehen noch sichtbar gemacht werden konnte, so, als sei etwas hinzugefügt worden. In physikalischen Termini formuliert, geht mit der Weitung des Raums eine Ausdehnung der Zeit einher. Dadurch, dass in *Lunch Break* digital

zusätzliche Bilder generiert und nachträglich in den Ablauf eingeflochten wurden, dehnt Lockhart nicht nur die wahrgenommene Zeit. Sie expandiert auch den dazugehörigen Raum, so dass durch die längere, da verlangsamte Möglichkeit der Betrachtung mehr, durch die spezifische Bildvervielfachung und -interpolation der Dehnung hingegen unschärfer und somit weniger gesehen werden kann. Eben das ist es, was auch Alva Noë unter der Re-Organisation der Wahrnehmung durch die Arbeit von Kunst (im nachfolgenden Zitat spricht er von Choreografie) und Philosophie versteht: „philosophy and choreography are organizational and reorganizational practices. They are practices (not activities) – methods of research – aiming at illuminating the ways we find ourselves organized and so, also, the ways we might reorganize ourself.“ (Noë 2015: 17)

Für Noë ist Kunst ähnlich wie Philosophie unpraktisch und in diesem Sinne sind Kunstwerke für ihn „Strange Tools“: „That is, they are tools we can't use, they are useless. [...] Art situations [...] are places where so much can happen but only because nothing really happens. They are spaces of self-transformation.“ (Noë 2015: 114-115) In Sharon Lockharts *Lunch Break* arbeitet die Ästhetik im Sinne einer *aisthesis* mit der voranschreitenden Entwicklung der Technik Hand in Hand an einer neuen ästhetischen Erfahrungssituation. Diese hat höchste Relevanz für hier verhandelte Fragen zu den Potentialen der Langeweile in der Gegenwartskunst als Reorganisation von Wahrnehmungsweisen wie sie Alva Noë beschreibt: Die künstlerische Strategie der Langeweile ermöglicht eine ästhetisch-philosophische Erfahrung, eine Erfahrung von Langeweile, die eine besondere Aufmerksamkeit bewirkt, weil sie sich den Sehgewohnheiten und -erwartungen der Gegenwart widersetzt. Für Noë gehört die Langeweile zur Erfahrungsweise von Kunst per se dazu:

„But when it comes to art – I don't care what kind of art – it isn't that you don't know the rules. There are no rules. There is no code for you to learn such that having learned it you can take the rest for granted and get on with the game. Art always put the status of rules, the very idea that the game – the story, the depiction – has a point, on the block for reconsideration. Art is boring on purpose. Or rather, it confronts you with a situation that makes boredom a natural, a spontaneous response.“ (Noë 2015: 116)

Zum einen werden wir uns damit also der Organisation unseres Sehens überhaupt erst bewusst, indem wir auf die Irritation der Gewohnheiten als Erwartungen stoßen. Zum anderen wird durch die Irritation, durch die Erfahrung der vermeintlichen Langeweile selbst, eine Reorganisation angestoßen – um das Erzählte zu verstehen. Es wird eine bestimmte Form von Interaktion zwischen Kunstwerk und Betrachtenden benötigt, wie es Noë beschreibt: „Works of art don't just sit there in the museums, shining for all the world to see. Audiences and makers engage with each other through the opportunities that artists manufacture. We enact art as much as we perceive it.“ (Noë 2015: 137) Weder eine dezidierte, dabei immer auch manipulative Lenkung des Blicks durch schnelle Blickwechsel und Kameraschwenks, noch geschnittene Schuss-Gegenschuss-Szenarien oder narrativ eindeutige Geschichten sind es, die Lockhart zeigt. Sie nutzt neueste technische Verfahren, um anders zu erzählen, Simultanitäten aufzuzeigen und Zeit zu gewinnen. Dies jedoch nicht durch die immer schon kulturindustriell vereinnahmten visuellen Anreize und Effekte eines lustbringenden, technisch manipulierten Blickregimes, sondern in der ästhetischen Version einer Art der Langzeitbeobachtung, die ihrerseits technisch bearbeitet ist, die aber durch die erzeugte Langeweile gerade nicht lustbringend, sondern quälend langwierig anzusehen, mithin eben – erstmal – langweilig sein kann.

Dass dies gar nicht so neu ist, und damit gerade, wie Noë ebenfalls argumentiert, profunde philosophische Befürworter in allen Zeiten findet, zeigt sich ebenfalls in den essayistischen Überlegungen Siegfried Kracauers, Walter Benjamins oder auch Susan Sontags, um hier exemplarisch einige Vertreter*innen zu nennen. So wird bereits vor einem knappen Jahrhundert in Kracauers Besprechungen des Kinos deutlich, was auch Benjamin und Sontag beobachten: Dass die rasante, technische Entwicklung der Unterhaltungsmedien stets unter den Vorzeichen der Kulturindustrie zu erleben und zu kommentieren ist. Hautnah beobachteten Kracauer und Benjamin damals die aufkommende Technisierung in Form von blitzschnellen fotografischen Momentaufnahmen, bewegten Unterhal-

tungsfilmern des Kinos oder auch in der Dauerbeschallung durch Radio und Lautsprecheranlagen. Schon für diese beiden Gegenwartsdiagnostiker konnten all diese technischen Verfahren die Zeitwahrnehmung des Subjekts raffen, dehnen oder anderweitig verfremden, sie manipulieren und hierbei re-organisieren.

Kracauer beurteilte dies insbesondere in Bezug zur Langeweile durchaus ambivalent, da sowohl eine problematische, „vulgäre“ als auch eine produktive Langeweile so produziert werden könne. Er verortete Möglichkeiten der Kritik nicht in einer distanzierten Perspektive auf diese Phänomene, sondern im Aushalten. In seinem Essay *Langeweile* unterscheidet er zwischen vulgärer Langeweile, welche „weder tödlich ist, noch zu neuem Leben erweckt, sondern nur eine Unbefriedigung ausdrückt“ und einer „radikalen“, darin besonders „richtigen“ und deswegen „legitimen Langeweile“, zu der es Geduld bedürfe, deren Preis dann „Beglückungen, die nahezu unirdisch sind“ und bei Kracauer als „das stets Vermißte [sic]: die große Passion“ benannt werden, die jenen eben nur vulgär Gelangweilten dabei helfen könnte, „sie mit ihrem Kopf wieder“ zu vereinen, den sie in der rastlosen Zeit der technischen Neuerungen sich zu „zerstäuben“ wissen (vgl. Kracauer 2014: 322). Kracauer erkennt, auch im Rahmen seiner luziden Kritik der politischen Entwicklungen in den 1930er Jahren, im Kino die Möglichkeit, „die Unordnung der Gesellschaft den Tausenden von Augen und Ohren [zu] vermitteln“ (Kracauer 2014: 315). Mit Noë kann man hier ergänzen, dass es über die technischen wie populären Mittel des Kinos, als Knotenpunkt der künstlerisch-praktischen Wissens, möglich wird, dem Publikum eine ästhetische Erfahrung zukommen zu lassen, die es (das ist hier wichtig) nicht manipuliert, sondern selbst ermächtigt, ihre eigene Organisation als Unordnung zu erfahren. Hier bleibt Kracauer (und auch Noë) aber nicht stehen. Für Kracauer besteht in der im Film möglichen Zerstreuung, welche unter anderem dazu dient, ‚vulgäre‘ Langeweile zu vertreiben und zugleich zu erzeugen, ein dialektischer Übergang hin zur Spiegelung und Wahrnehmung der fragmentierten Strukturen der Gegenwart. Die Populärkultur und insbesondere das Kino sind für Kracauer nicht dazu da, nur die fragmentierte, zerstückelte und massenkulturell bestimmte Gegenwart der sozialen Realität (etwa der Angestellten) formal abzubilden, deren vulgäre Langeweile zu zerstreuen und sofort erneut zu erzeugen. „Moralische Bedeutung“, so nennt er es, bekommt die Darstellung und der Konsum der Zerstreuung erst dadurch, dass ermöglicht wird, „jene Spannung hervorzurufen und wachzuhalten, die dem notwendigen Umschlag vorangehen muß [...], das alles platze unversehens eines Tages entzwei.“ (Kracauer 2014: 315) Kracauer konstatiert somit einerseits die Notwendigkeit einer richtigen Langeweile, welche eine Wahrnehmung und Klarsicht auf die Verhältnisse ermöglichen würde, so dass ein Umschlag als aktive Veränderung der Verhältnisse daraus erwachsen könne.

Andererseits erkennt er im Ablenken und Abgelenkt-werden seiner Gegenwart eine ‚vulgäre Langeweile‘, welche gleichermaßen Langeweile-zerstäubend und gleich darauf wiedererweckend wirkt. Zwar sieht er in der ‚richtigen Langeweile‘ die Chance einer Erweckung. Doch die Ablenkung von der und durch die ‚vulgäre Langeweile‘ ermöglicht es gerade nicht, sich einer wiederum legitimen und ‚richtigen‘ Langeweile auszusetzen, da diese überhaupt erst ausgehalten werden müsse und von Nöten ist, um die vermisste Passion zu wecken. Dennoch erkennt er im Film die Möglichkeit, „radikal auf eine Zerstreuung ab[zu]zielen, die den Zerfall entblößt, nicht ihn verhüllt.“ (Kracauer 2014: 317) Diese Kontrastierung zwischen richtiger und falscher Langeweile hilft beim weiteren begrifflichen Erfassen der ästhetischen Langeweile. Diese tiefe Langeweile müsse, so Kracauer, ausgehalten werden, so „daß [sic] man sozusagen noch über sein Dasein verfügt“ (Kracauer 2014: 324). Mit Noë könnte man erweitern, dass im Aushalten der Langeweile eine Reorganisation der Wahrnehmungsweisen des Einzelnen als Selbstverständnis der Selbstorganisation in der Masse ermöglicht werden würde. Denn im Aushalten durch die ästhetische Erfahrung der ästhetischen Langeweile ist es dem diese ästhetische Langeweile je individuell erfahrenden Subjekt möglich, zu erkennen, auf welche Erfahrungen und gewohnten Wahrnehmungen die hier aufkommende und ausgehaltene Stimmung der Langeweile rekurriert. Im hierin ermöglichten Fehlvernehmen der eigenen subjektiven Wahrnehmung ist der Schluss auf eine kollektive Gegenwartsanalyse des ‚Zerfalls‘ möglich, dem nicht individuell in der Zerstreuung, sondern nur kollektiv in der Veränderung der Verhältnisse zu begegnen ist.

In der videofilmischen Darstellung einer Mittagspause von Werftarbeiter*innen in Lockharts *Lunch Break* lassen sich wiederum bereits, je nach Ausrichtung des Interesses, wichtige Aspekte von Langeweile interpretieren und begreifen: Auch die Langeweile, die mittels technisch-verlängerter Darstellung aufkommt, kann dann in der und durch diese Interpretation schnell durch interessante Kommentare und Interpretationen verändert, gar verdeckt werden. Doch im Aushalten der durch technische Manipulationen erzeugten Verlängerung der dargestellten Mittagspause kommen die Zuschauenden nicht umhin, sich einer langen Weile auszusetzen, in der ebenfalls die möglichen Interpretationen, Kommentare und Zusammenhänge aufscheinen. Darüber hinaus wird im Aushalten dieser langen Weile eine Veränderung der eigenen Zeitwahrnehmung deutlich.

Die Differenz zwischen Eigenzeit der ästhetischen Erfahrung und Eigenzeit des filmischen Materials wird zusammengeführt. Das ermöglicht eine Zeiterfahrung, die der dargestellten Zeit im Film zugleich ent- als auch widerspricht. Denn die Zeit der Betrachtung in Relation zu der im Film dargestellten Zeit wird zu einem wesentlichen Merkmal des Kunstwerks. Die Zuschauer*innen benötigen für die Betrachtung des Films eine weitaus längere Zeitspanne, als die Mittagspause gedauert hat. Sie erfahren den Zeitabschnitt als deutlich länger, da die Zeit der aufgenommenen Pause verlängert beziehungsweise in eine noch längere Weile gedehnt wurde. Dass nun also eine Pause deutlich länger erfahren wird, als sie eigentlich war, kann auf die Zuschauenden zugleich als verlängerte Pausendarstellung und als ihnen zugesprochene Pause, die sie gar nicht benötigt oder erwartet haben, wirken. Es handelte sich dadurch um eine gänzlich andere Pausenerfahrung, die so auch den gewohnten Fluss diverser Filmkunstbetrachtungen, letztlich der Erwartungshaltung an einen Film, ob Kunst oder Populärkultur insgesamt, unterbricht, diese selbst zum Pausieren bringt. Nicht zuletzt, indem die Zuschauenden im Zuschauen pausieren. Jörg Heiser beobachtete das 2009 während der Berlinale-Vorführung eben dieses Films, ich zitiere ihn und sein Filmerlebnis hier kurz als Auszug:

„Lunch Break is as much about the break from production by the workers as it is about the ‚break‘ from doing the kind of ‚production-consumption‘ that cineastes enter in when they analyze the plot and smartly fill in its elliptic gaps.“ (Heiser 2019)

Zugleich kann in der Betrachtung von *Lunch Break* die (eigentliche) Zeit des verlangsamten Bildes mit der Echtzeit desselben in Beziehung gesetzt werden: Das dargestellte und verlangsamte Bild verleiht dem Bild der Echtzeiterfahrung in der ästhetischen Langeweile-Erfahrung eine Bedeutung, die über die reine Langeweile der Verlangsamung einer Pausensituation hinausweist. Denn die Pause wird in Zeitlupe als solche zur verlängerten Erfahrung einer an sich kurzen Unterbrechung der vergleichsweise langen Arbeitszeit. Jedes markierende Utensil, welches die Zeit in Pausenzeit und Arbeitszeit unterteilt, etwa Kabeltrommeln oder Brotdosen, wird nun als Requisit den jeweils dargestellten Zeiten zugeordnet, mithin anders erfahrbar. So wird in der Kamerafahrt sowie in der kontemplativen Betrachtung der Mittagspause auch das gezeigt, was im Film einer Pause eigentlich ungezeigt ist, die Arbeitszeit. Gerade ihre Abwesenheit an einem Ort der arbeitsintensiven Betriebsamkeit führt unweigerlich zu einer Erinnerung an das Abwesende, beispielsweise an die körperlich intensive Arbeit der Werftangestellten.

Die reale Zeitdarstellung des Films hat somit wenig mit der möglichen, ästhetischen Erfahrungszeit oder der Eigenzeit der Betrachtung zu tun, zeigt aber, dass das Fehlende in seiner Abwesenheit oftmals präsenter wahrgenommen wird als in seiner alltäglichen, darin vermeintlich banalen und langweiligen Anwesenheit. Ähnliches gilt für die Zeit der Betrachtung: Denn wenn mit Kracauer Langeweile und Zerstreuung filmisch ausgestellt und erfahrbar gemacht werden sollen, wird hier nichts anderes ermöglicht, als sich *nicht* den Kopf und die Zeit zerstreuen zu lassen, sondern Zerstreuung und Langeweile als solche zu erfahren. Das bedeutet auch und ist hier wichtig festzuhalten: Das, was aus- und dargestellt wird, ist somit keinesfalls identisch mit der ästhetischen Erfahrung. Im Unterhaltungsfilm ist sich das Publikum der auch im Kino verstreichenden ablaufenden Lebenszeit als Zeit oftmals nicht bewusst. Dieses nicht bewusste Vergehen der Zeit will Kracauer bewusst machen. Doch eine solche Bewusstmachung kann

nicht vollständig im intellektuellen Verstehen, mithin nicht im unvermittelten Erfahrungsmoment, stattfinden. Denn, wie Noë schreibt, gibt es „no code for you to learn such that having learned it you can take the rest for granted and get on with the game.“ (Noë 2015: 116) Das spontane Erfassen des komplexen Zusammenhangs birgt die Gefahr, zu früh abzubrechen und sich dadurch nicht der ästhetischen Eigenzeiterfahrung auszusetzen, sondern sich nur im Sinne einer vulgären Langeweile zu zerstreuen.

Dieser, regelrecht interaktive, Aspekt an *Lunch Break* ist interessant für die Erfahrung der ästhetischen Langeweile. Die verlangsamte Zeitdarstellung erscheint verführerisch, da alles gerade in dieser Langsamkeit durch die jeweils singuläre Betrachtung erfassbar, erfahrbar und identifizierbar wird. Zeit und Augenblick werden beherrschbar, weil alles technisch verlangsamt und somit jede Sekunde in mehrere Sekunden verlängert und gedehnt werden kann. Doch gerade im Moment der wahrgenommenen langen Weile der auch als Videoinstallation ausgestellten Arbeit kann der Betrachter*in deutlich werden, dass die eigene Zeit, die Gegenwartszeit der Betrachtung, weiterhin vergeht und nicht als lange Weile der Langeweile beherrscht werden kann. Die lange Weile stellt dann die Zeit der Betrachter*in in Frage. Das Bedürfnis, die Zeit wirklich in einer langen Weile zu erfahren und nicht nur als vermittelte, kann so geschaffen werden.

Lunch Break macht die Langeweile demnach erfahrbar, indem sie die technischen Möglichkeiten nutzt, Zeit aufzuzeichnen, den Blick zu lenken, zu fokussieren und dabei auch zu verunklären. Die Zuschauenden können eine genaue Beobachtung der Szenerie vornehmen. Wie bei einem in Zeitlupe gedehnten Augenblick lässt sich alles ganz genau betrachten. Zugleich widerspricht eine derart verlangsamte Kamerafahrt jedweden Überwachungstendenzen, deren Charakteristika sich in Echtzeit-Übertragungen und gehetzten Bildern ausdrücken. Doch es zeigt sich wiederum in der um ein Vielfaches verlangsamten Aufnahme eine technische Spielart eben jener Totalüberwachungen, die sonst kaum sichtbare Bewegungen und Details zu zeigen vermögen. Darüber hinaus provoziert Lockhart die Erwartungshaltung an das Medium Film – es soll unterhalten, informieren, sowohl Zeit raffen als auch ablenken –, indem sie die Zeit in eine lange Weile dehnt und allen Erwartungshaltungen weder direkt ent- noch widerspricht. Kracauer bescheinigt dem Film die Möglichkeit, vorher Ungesehenes sichtbar und erfahrbar zu machen, indem die „Filme wirklich zeigen, was sie zeigen.“ (Kracauer 1985: 389) Jenes ‚wirklich zeigen‘ ist dabei der springende Punkt, ähnlich dem schillernden Begriff der Langeweile, der zwischen der vulgären Version und jener legitimen, zur großen Passion verhelfenden Version hin- und herzuschwingen scheint. Das ästhetisch-philosophische Moment von *Lunch Break* besteht also in dem verbindenden Knotenpunkt, in der Strategie und *technē*, der ästhetischen Langeweile, die sich bei den Betrachtenden einstellen kann und somit den Blick sowohl auf zuvor fast Unsichtbares lenkt und dabei neue Zusammenhänge eröffnet, als auch auf die eigenen Wahrnehmungsweisen mitsamt ihren Erwartungen verweist.

Nach Kracauer ist das „Kino materialistisch gesinnt; es bewegt sich von ‚unten‘ nach ‚oben‘.“ (Kracauer 1985: 400) Im Film sollen die physischen Gegebenheiten der Realität ausgekundschaftet werden, so dass sich von dort zu einem Problem hinaufgearbeitet werden kann. So macht *Lunch Break* „sichtbar, was wir zuvor nicht gesehen haben oder vielleicht nicht einmal sehen konnten.“ (Kracauer 1985: 389) Es ist das Zusammenspiel von technischer Verlangsamung als solcher und dem Aushalten der langen Weile der 83 Minuten, welches „die psycho-physischen Entsprechungen zu entdecken“ (ebd.) verhilft. *Lunch Break* fungiert sowohl als Zeugenschaft einer zwar nicht mehr gesamtgesellschaftlich aber partiell noch existierenden fordistischen Realität und zeigt, was sie zeigt, aber „als Abbild des unbeherrschten Durcheinanders unserer Welt“ (Kracauer 2014: 316) und als Medium der ästhetischen Wahrnehmung der Zeit, in dem die Zerstreung, „die den Zerfall entblößt“ (ebd.: 317), wahrnehmbar wird.

Darüber hinaus ist auch die Kontextualisierung der Arbeit als Installation, Ausstellung oder Darstellung im jeweiligen Raum oft genug bereits Teil der ästhetischen Erfahrung, wie es auch Noë in seinem Kapitel zur langweiligen Kunst beschreibt. So wurde Lockharts Arbeit in gänzlich unterschiedlichen Konstellationen und Settings in

deutlicher Verbindung von Zeiterfahrung und Rauminszenierung ausgestellt: Zum einen als Installation des Gesamtprojekts 2008 in der *Wiener Secession*, zusammen mit dem Film, der in fünf Einstellungen die Arbeiter*innen beim Verlassen der Werft zeigt, und mit Fotoserien der im Film benutzten Brotzeitdosen, sowie Aufnahmen von Arbeiter*innen und ihren selbstgeschaffenen Verkaufsständen. Als ein solches Gesamtprojekt ausgestellt, werden unterschiedliche Zeitlichkeiten abseits der Arbeitszeit thematisiert: eine hochgradig verlangsamte Pause, das Ende einer Schicht (in Erinnerung an den Film *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* der Brüder Lumière von 1895 und somit in Überlagerung mit dieser vergangenen Zeit), sowie die fixierte Zeitlichkeit der fotografierten Porträtserien, in denen noch am ehesten etwas passiert, wenn die zeitliche Abfolge von Veränderung in den zueinander gruppierten Bildern dargestellt wird.

2009 wurde *Lunch Break* außerdem auf der Berlinale gezeigt, während die Fotoserien in der Galerie *neugerriem-schneider* in Berlin ausgestellt wurden. Im Kinosaal sitzend, sah sich das Publikum sowohl mit dem 83-minütigen Film konfrontiert als auch mit der eigenen Erwartungshaltung an einen Film auf einem Filmfestival. Ein irritierendes Erlebnis, selbst für Freunde experimenteller Filmformate: „You may feel that urge to use your time more ‚productively‘ (and aren’t culture professionals, often self-employed and used to working super-flexible hours, anxious to lose time on an almost existential level?).“ (Heiser 2009) Der temporale wie räumliche Unterschied zur Projektion im Kunstraum wird hier erst anhand der Erfahrung der Kinobesucher*innen deutlich, denn diese können nicht jederzeit kommen, gehen und wiederkommen, sondern sind auf einen bestimmten Augenblick der Betrachtung festgeschrieben.

2011 wiederum wurde *Lunch Break* am Ende eines Treppenaufgangs im vierten Stock des *San Francisco Museum of Modern Art* ausgestellt, wobei die Besucher*innen sich in diesem Gang in derselben Bewegung auf den Film zu, vorbei an anderen Zuschauer*innen, befanden, wie die Filmkamera ihrerseits sich stetig auf das Ende eines Gangs zu bewegte, vorbei an den Arbeitern der Werft. Jede dieser Ausstellungskonstellationen spielt im je eigenen räumlichen Setting mit der kontingenten ästhetischen Erfahrung der Zeit als spezifisch-ästhetischer Eigenzeit. Um aber diese Erfahrung jeweils machen zu können, bedarf es in allen Settings einer Beschäftigung mit der *technē*, mithin also dem Verstehen der verknoteten Verbindung der spezifischen Eigenzeiten und der ästhetisch-praktischen Handlungsklugheit.

Mitnichten lässt sich ein bereits vorbestimmter und nur noch zu entbergender Weg zu dieser möglichen ästhetischen Erfahrung ableiten. Es gibt keinen natürlichen und an sich bereits ästhetischen Aufmerksamkeitstypus, den es mechanisch zu wecken gälte, um ein ästhetisches Verstehen ein- und das Alltagsverstehen auszusetzen. Im Gegenteil ist gerade im spezifisch ästhetischen Spannungsverhältnis eines jeden Kunstwerks selbst angelegt, dass dieser Verstehenszusammenhang, wie Juliane Rebentisch formuliert, „verstellt ist“, und „daß [sic] die selbstreflexiv-performative Tätigkeit des ästhetisch erfahrenden Subjekts keineswegs vollständig unter dessen Kontrolle steht.“ (Rebentisch 2003: 19) Für die mögliche Langeweile-Erfahrung bedeutet das, dass sich keine Synchronisierung der ästhetischen Erfahrung mit dem zeitlichen Verlauf des Filmmaterials ergibt. Erst qua Zumutung der hochgradig verlangsamten Aufnahme kann eine gesteigerte Aufmerksamkeit erzeugt werden, die wiederum eine eigene schöpferische Leistung der Betrachter*innen bezüglich des Verstehenszusammenhangs ermöglicht, je nach Kontextwissen und Kontexteinbettung.

So kann die langwierige Erfahrung der verlangsamten Aufnahme also einerseits dazu führen, dass jedes Detail in seinem Wert innerhalb des Verstehenszusammenhangs amplifiziert wird und man gar nicht lange genug immer neue Details entdecken, betrachten und analysieren kann, so dass die zunächst gedehnte Zeit jäh zu kurz erscheint. Andererseits kann in der langen Weile der Betrachtung ebenjener gedehnten Aus- und Darstellung die Aufmerksamkeit für Details beeinträchtigt werden, sie kann sich gar verlieren. In einem solchen Fall kann nicht mehr von kontrolliertem Zugang zu den dargestellten Objekten und Subjekten gesprochen werden, wohl aber von einer ästhetischen

Erfahrung als selbstreflexiv-performativer Tätigkeit, oder wie es Noë im letzten Absatz seines Buchs *Strange Tools* schreibt, dass die ästhetische Erfahrung von Kunst der Prozess der Philosophie selbst ist. Ein je subjektiver Prozess, der das Besondere der individuellen Erfahrung der Kunst ins Allgemeine einer diese Kunst und das erfahrende Subjekt umgebende Gesellschaft zu überführen imstande ist und hierbei zu Wechselwirkungen auf die jeweilige Selbstkonstitution des Subjekts in der jeweiligen Gesellschaft führt: „Art is philosophy. [...] Art is writing ourselves“ (Noë 2015: 206).

Diese selbstreflexiv-performative Tätigkeit entsteht in der Auseinandersetzung der Betrachtenden mit dem Kunstwerk und der durch diese hervorgebrachte Langeweile selbst. Denn der Langeweile ist nicht zu entkommen, indem man sich ihr entzieht, sondern im Gegenteil gerade, indem man sie aushält und durchläuft. Ihr auszuweichen hieße, ihr Potential zu verkennen. Indem aber jene neuen Wahrnehmungsweisen eingeübt werden, die die Aufmerksamkeit selbst infrage stellen, transformiert die ästhetisch vermittelte Langeweile sowohl das Subjekt der Gegenwart als auch die Erfahrung der Langeweile in dieser.

Anmerkungen

- 1 In meiner 2022 verteidigten Doktorarbeit, „Radikale Kontingenz aushalten. Die Dialektik der ästhetischen Langeweile in der Gegenwartskunst“, arbeite ich im zweiten Kapitel die Frage der Langeweile als zeitliche Langeweile weiter aus. Der hier vorliegende Beitrag ist eine kondensierte Form dieser Überlegungen, die sich aber in Teilen wortwörtlich mit dem Abschnitt zu Sharon Lockhart aus der Dissertation deckt. Siehe die publizierte Version: Anne Gräfe, Langeweile Aushalten. Kontingenzerfahrung in der Gegenwartskunst, Kulturverlag Kadmos, Berlin 2024, hier insbesondere das zweite Unterkapitel des zweiten Kapitels „Lange Weile als verlangsamte Raum-Zeit“, S. 40-53.
- 2 Sharon Lockhart, Lunch Break, USA 2008, 35mm Tonfilm als HD-Videoscan, 83 Min., Blum & Poe, Gladstone Gallery, neugerriemschneider, Kamera: Richard Rutkowski; Musik: Becky Allen; Schnitt: James Benning.
- 3 Siehe zum Begriff der Plansequenz: André Bazin: Schneiden verboten!, in: ders., Was ist Film?, Berlin 2015, S. 75-90. Theo Bender und Hans Jürgen Wulff beschreiben die Plansequenz im *Lexikon der Filmbegriffe* der Universität Kiel: „Der Begriff bezeichnet eine Sequenz, die in einer einzigen Einstellung gedreht ist und oft kompliziert choreographiert ist. Dabei soll die Bedeutung der Szene aus der Bewegung und Aktion innerhalb des Bildes entstehen und nicht aus der Bewegung von Einstellung zu Einstellung.“, siehe: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/p:plansequenz-290>, zuletzt abgerufen 01.02.24.
- 4 Hier aktualisiert sich Gegenwartskunst in ihrer besten Form, wenn u.a. an Michael Snows *Wavelength* von 1967 angeknüpft wird, aber auch an die früheren Arbeiten von Bill Viola, Gus Van Sant sowie James Benning, der gemeinsam mit Amy Bell für den Sound in Lockharts Arbeit verantwortlich zeichnet. Siehe u.a. Tom Holert, Sharon Lockhart: Lunch Break, in: *CAMERA AUSTRIA INTERNATIONAL* (105/2009), S. 73-74 und Catherine S. Fowler, The Artist Long Take as Passage in Sharon Lockhart's Installation Lunch Break (2008), in: John Gibbs, Douglas Pye (Hrsg.), *The Long Take. Palgrave Close Readings in Film and Television*, London 2017, S. 193-206.
- 5 Bellenbaums Versuch, Lunch Break hermeneutisch als dezidiert ‚politisch‘ zu interpretieren, verfehlt jedoch ebenso den künstlerischen Gehalt der Arbeit wie Tom Holerts gegensätzliche Interpretation der Arbeit als gänzlich ‚unpolitisch‘ da informationslos (Holert, Sharon Lockhart: Lunch Break, siehe Fußnote 3). *Lunch Break* ist vielmehr, wie noch zu zeigen sein wird, eine politische Arbeit auch ohne Gewerkschaftsanleihen oder anderweitig eindeutige Narrative.

Literatur

- Benjamin, Walter (1991): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (Hrsg.), Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, Band VII, Ausgabe I, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 431-469.
- Bellenbaum, Rainer (2009): Exit to Enter. In: *Texte zur Kunst* (73/2009), S. 230-234.
- Drügh, Heinz (2022): Poisis. In: Siegmund, Judith (Hrsg.): *Handbuch Kunstphilosophie*. Bielefeld: transcript, S. 49-58.
- Heiser, Jörg (2009): Trading Places. Witnessing a screening of Sharon Lockhart's new film – the second time around. In: *FRIEZE* (17.2.2009). Online: <https://frieze.com/article/trading-places-0> [18.04.2023]
- Kracauer, Siegfried (2014): *Das Ornament der Masse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kracauer, Siegfried (1985): *Theorie des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Noë, Alva (2015): *Strange Tools. Art and human nature*. New York: Hill & Wang.
- Noë, Alva (2023): *The entanglement. How art and philosophy make us what we are*. Princeton/Oxford: Princeton University Press.
- Sontag, Susan (1982): Die Einheit der Kultur und die neue Erlebnisweise. In: Dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 342-354.



Re-, De-, Dis-Organizing:

**Medienspezifische Weisen der (Re-)Organisation von
Wahrnehmungsprozessen in Ausstellungen**

LUKAS SONNEMANN

Re-, De-, Dis-Organizing:

Medienspezifische Weisen der (Re-)Organisation von Wahrnehmungsprozessen in Ausstellungen

LUKAS SONNEMANN

Ausstellungen sind mehr als Zusammenstellungen singulärer Objekte und Bilder, sie stellen dichte Gefüge dar, die Wahrnehmungs- und Erfahrungsprozesse ausrichten, verschieben und transformieren können. Zwar trete diese emphatische Vorstellung einer Ausstellung, die nicht nur beansprucht zu zeigen, sondern auch in einer transformativen Weise die Sinne, bzw. Wahrnehmungsschemata umgestaltet, Birnbaum und Wallenstein zufolge erst im Zuge des Modernismus des 20. Jahrhunderts *explizit* auf, zugleich weise sie aber eine längere Genealogie auf (vgl. Birnbaum/Wallenstein 2019: 29). Die Frage, *wie* aber Ausstellungen Wahrnehmungsgewohnheiten irritieren und transformieren, ist bis heute weitgehend unerforscht geblieben (vgl. Werner 2019: 12). Zwar wird Ausstellungen im aktuellen Diskurs durchaus ein transformatives Potenzial zugeschrieben (vgl. Hahn et al. 2023; Miersch 2023: 127-148), es liegen aber nur wenige mikroanalytische Studien vor, die die These untersuchen und *en detail* Wahrnehmungsprozesse in Ausstellungen rekonstruieren und analysieren (vgl. Muttenthaler/Wonisch 2006; Reitstätter 2015; Bal 2010). Der Komplexität und Heterogenität von Produktions- und vor allem Rezeptionsprozessen wird im aktuellen Diskurs dabei kaum Rechnung getragen und die semantische Ebene des Ausstellens zumeist auf *eine* Erzählung hin zugespitzt (vgl. Hoffmann 2013: 40). Die Fokussierung auf den Begriff der Narration oder der Erzählung sei im Feld des Ausstellens, so Lepp, fast immer mit der stillschweigenden Übereinkunft verbunden, dass Ausstellungen Medien der Geschichtenerzählung seien (vgl. Lepp 2014: 110). Auch wenn eingeräumt werde, dass es sich um ein Erzählen im dreidimensionalen Raum handle und damit eine Differenz zu anderen Medien, etwa dem Buch oder dem Film, eröffnet werde, bleibe doch die Vorstellung einer sprach- bzw. textbasierten Sequenzialität im Sinne einer Abfolge von sinnerzeugenden Worten die zentrale Referenz (vgl. ebd.). Damit verbunden ist, so die These Lepps, eine doppelte Engführung, die einerseits Sprache als primäres Erkenntnismedium setzt und andererseits den ausgestellten Objekten einen allenfalls sekundären Status einräumt, indem diese als Belege einer Erzählung fungieren.¹

Wie Ausstellungen gerade im Gegensatz zu dieser Vorstellung nicht bloß als Medien der Wissensvermittlung fungieren, sondern vielmehr im erweiterten Sinne Wahrnehmungsweisen organisieren und transformieren und dies auf medienspezifische Weise tun, ist im Diskurs dabei bislang nur am Rande thematisiert worden. So stehe Werner (2019: 12) zufolge die Entwicklung von Methoden und Zugängen, die Einblick darin geben, *wie* sich die Prozesse der Wissens- und Bedeutungserzeugung – gerade jenseits eines rein hermeneutisch-interpretativen Geschehens – in spezifischen Konstellationen von Objekten, Räumen, Handlungen und Besuchern vollziehen, noch am Anfang.

Ausgehend von diesem Befund möchte ich im Sinne einer medialen Phänomenologie, im Anschluss etwa an Bernhard Waldenfels und Emmanuel Alloa, danach fragen, wie Ausstellungen als ‚Medien‘ Erfahrungsweisen modalisieren, Anschlussbildungen und Kontrastierungen generieren und ihre Besucher*innen in performativen Prozessen ausrichten (vgl. Waldenfels 2019: 113ff., 203ff.; Alloa 2011: 237ff.). Hintergrund dafür ist ein phänomenologischer Medienbegriff, der das Mediale weniger kommunikativ-technisch entwickelt, als vielmehr die Prozesse des Wahrnehmbar-machens ins Zentrum stellt (vgl. Krämer 2020: 18f.). Die leitende These ist dabei im Anschluss an Alva Noë, dass Ausstellungen Wahrnehmungsweisen ihrer Besucher*innen nicht nur ausrichten, sondern potenziell auch transformieren können. Im Sinne Noës lassen sich Rezeptionsweisen in Ausstellungen als performative und leiblich situierte Praktiken verstehen, die sich an der Schnittstelle *zwischen* Subjekten und Objekten aktualisieren. Neben Noës Frage, *ob* und *wie* wir durch performative Praktiken organisiert sind, möchte ich genauer danach fragen, *wann*

wir uns überhaupt als organisiert erfahren und dabei vor allem die Relevanz von Irritationen und Störungen betonen. In einem zweiten Schritt rücke ich Prozesse der Re-Organisation von Wahrnehmungsweisen als Transformationsgeschehen in den Fokus und damit die Frage, in welchem Verhältnis diese etwa zum Begriff der transformatorischen Bildung stehen. Es geht genauer darum, wie der Zusammenhang von Medialität und Re-Organisation verstanden werden könnte und wie sich dieses Geschehen zu Bildungsprozessen verhält. Der Versuch wird im Folgenden sein, dieses komplexe Geschehen an einem Beispiel, nämlich der Ausstellung *Jagdspuren* von Akinori Tao, darzustellen.

Die leitende Hypothese meiner Argumentation ist, dass die Sichtbarmachung von ‚Medialität‘ und die Erfahrung von Organisiertheit im Sinne Noës spezifischer Interventionen oder Störungen bedürfen. So wie im Rahmen negativer Medientheorien sich Medien in ihrem Vollzug entziehen (vgl. Mersch 2012), entziehen sich auch habitualisierte Wahrnehmungsweisen einer direkten Verfügbarkeit. Mediale Reflexivitäten lassen sich wiederum als Anschlussbildungen an habitualisierte Wahrnehmungsweisen verstehen, die damit potenziell als Bildung verstanden werden können. Ziel der folgenden Argumentation ist dementsprechend, Noës These der Reorganisation mit medientheoretischen und bildungstheoretischen Überlegungen in Bezug zu setzen.

(Re-)Organisation durch ästhetische Praktiken

In seiner Monografie *Strange Tools* beschreibt Noë das Verhältnis von Organisiertheit und Reorganisation menschlicher Wahrnehmungsweisen. Dabei spricht er den Künsten eine besondere Reflexivität hinsichtlich der Reorganisation von Wahrnehmungsweisen zu (vgl. Noë 2015: 29). Wenn etwa Choreograph*innen einen Tanz inszenieren, so Noë, ‚repräsentieren‘ diese das Tanzen, „he [or she] puts dancing itself on display. [...] Choreography puts the fact that we are organized by dancing on display.“ (Noë 2015: 13) Dabei betont Noë, dass diese besondere Form der Reflexivität eine Form des Meta-Tanzens darstelle, die in Alltagspraktiken zurückwirke, diese reorganisiere. Zugleich weist er jedoch darauf hin, dass künstlerische Praktiken keine höherstufige Reflexivität behaupten, sondern vielmehr in alltäglichen Praktiken gründen (vgl. ebd.: 30f.). Grundlage dieser Überlegungen ist, so meine Lesart, dass Praktiken und Akte Subjekte nicht nur am Rande tangieren, sondern vielmehr konstitutiv organisieren.

Während Noë das Verhältnis von Organisation und Re-Organisation in den entsprechenden Passagen noch relativ offen im Sinne eines ‚Zeigens‘ oder ‚Aufzeigens‘ deutet, beschreibt er es in anderen Passagen genauer. Geht es ihm in den ersten Beispielen etwa des Tanzens darum, überhaupt aufzuzeigen, *dass* wir durch Praktiken organisiert sind, widmet er sich im weiteren Verlauf genauer der Art und Weise *wie* diese Transformation beschrieben werden kann. Der damit angelegte Fokus verschiebt die Frage danach, welche Praktiken als organisiert, bzw. reorganisierend zu fassen sind – bzw. auch ob es eine prinzipielle Unterscheidbarkeit zwischen organisierten und nicht-organisierten Praktiken gibt – dahin, *wie* und *unter welchen Bedingungen* etwas als Re-Organisierendes auftritt bzw. erfahren wird. Dieses Geschehen lässt sich, wie ich später zeigen möchte, als ‚mediales‘ deuten, bzw. im Sinne einer medialen Phänomenologie fassen.

Noë begreift die spezifische Weise künstlerischer – und philosophischer – Reflexivität dort als Disruption, Störung und Destabilisierung (vgl. ebd.: 73) und führt dies an verschiedenen Beispielen aus:

„Richard Serra makes sculptures that get under your skin and change how you feel. It is tempting to credit this to their massive size. There’s no doubt about it: in the presence of unnaturally sloping thirteen-foot-tall hull-like sides of steel, you may feel dizzy and slightly off balance. [...] the encounter with the work is a kind of psychological demonstration of the way what you see gets shaped by, and is bout up with, your sense of your body and your position on the ground and in space. [...] To encounter these works is to meet up front the fact that you can’t see them, you can’t locate them as objects with fronts, sides and backs and clear boundaries. There’s no standing back and taking in what you see; there’s only stepping in and exploring the lay of the land.“ (Noë 2015: 78)

Und weiter:

„The heart of the Abstract Expressionism exhibition at the Museum of Modern Art in New York a few years ago was the Barnett Newman room. Newman’s paintings seem new; they are startling and they command attention [...]. Many of the works on display at MoMa were first shown in 1950 at the Betty Parsons Gallery. Reportedly Newman had then posted a note on the wall of the gallery instructing visitors to view the works from up close; he warned against standing too far back. [...] Whatever his intentions may have been, Newman, in admonishing us to resist our natural tendency spontaneously to respond to what there is around us by, in this case, moving back so as to get a better overview of the scene, is inviting us to violate our habits as lookers and thinkers, to confound our unconsidered motivations.“ (ebd.: 80)

Mir scheinen an diesen Beispielen zwei Aspekte bemerkenswert: Erstens versteht Noë die besondere Form künstlerischer Reflexivität gerade nicht im Sinne einer kritischen Distanzierung, vielmehr ereignet sich diese im Vollzug der Wahrnehmung, in der Erfahrung. Es geht also nicht, wie dies etwa ein klassischer oder umgangssprachlicher Reflexionsbegriff nahelegt, um eine nachträgliche Beurteilung als vielmehr um ein prozedurales Geschehen, das *in sich* über *sich* hinausweist.² Am Beispiel Newmans wiederum zeigt Noë zweitens auf, dass die Künste *gezielt* Störungen, Disruptionen und Abweichungen habitualisierter Ordnungen und Wahrnehmungsweisen einsetzen, um spezifische Effekte zu erzielen und Wahrnehmungsweisen zu verschieben und zu transformieren.

In *The Entanglement* scheint mir Noë diese Relationierung von Störung oder Irritation und Re-Organisation aufzugreifen und zu differenzieren. Dabei grenzt er besondere Wahrnehmungsweisen, wie die der Künste oder der Philosophie, von alltäglichen ab, die, so seine These, vielfach unterhalb einer bewussten Wahrnehmung ablaufen würden (vgl. Noë 2023: 98). Diesem ‚normalen‘ Verhältnis stellt Noë die Künste gegenüber. Sie, so seine These, stellen nicht einfach Praktiken unter anderen dar, vielmehr sind sie ihm zufolge als *Störungen* bzw. *Irritationen* eben dieser Praktiken zu verstehen. Er schreibt:

„The existence of tools, technologies, and organized activities is art’s precondition, rather as straight talk is the precondition of irony. Art does not aim at more tools, more technology, better organization. Instead, art *works with* these constitutive habitual dispositions; artists make art out of them. So, to return to dancing [...] artists don’t merely dance the way the rest of us do at weddings and parties; rather, they take the very fact of dancing and make art out of it. Instead of showcasing it, merely showing it off, they are more likely to disrupt it or interrupt it and in so doing expose it for what it is, an organized activity. In this way they reveal us to ourselves.“ (Noë 2023: 9)

Das Verhältnis von Organisation zu Re-Organisation von Wahrnehmungsweisen wird hier nicht bloß als Transformation von einem Zustand in einen anderen gedacht, sondern vielmehr als ein konstitutiv durch Störungen habitualisierter Ordnung initiiertes Geschehen.

Meine Überlegung hieran anschließend ist, dass gerade die Betonung der Tatsache, dass habitualisierte Wahrnehmungsweisen zumeist unterhalb der Schwelle einer *aktiven* und *bewussten* Aufmerksamkeit organisiert sind, einen potenziellen Übergang hin zu aktuellen phänomenologischen Medientheorien aufweist. Die These besteht darin, eine gewisse Parallelität zwischen dem, was Noë unter Prozessen der Reorganisation von Wahrnehmungsweisen durch die Künste versteht und dem, was etwa negativistische Medientheorien unter einer Reflexivität des Medialen beschreiben, zu vermuten. Damit wäre ein Übergang markiert, Reorganisationsprozesse, wie sie Noë beschreibt, im engeren Sinne als mediales Geschehen zu deuten.³

Medialität als Entzug

Das Verhältnis von Organisiertheit und Reorganisation wie es Noë adressiert, weist m.E. eine gewisse Ähnlichkeit zu dem auf, was Sibylle Krämer und Dieter Mersch im Rahmen ihrer medientheoretischen Schriften als *Entzug im Medialen* benennen, bzw. dem, was Krämer auch als „mediale“ bzw. „ästhetische Selbstneutralisierung“ bezeichnet (vgl. Krämer 2020: 28, 30):

„Im alltäglichen Gebrauch bringen Medien etwas zur Erscheinung, aber was sie zeigen, sind gerade nicht die Medien selbst, sondern ihre Botschaften. Im Mediengeschehen ist die sinnlich sichtbare Oberfläche also der Sinn, die Tiefenstruktur aber bildet das nicht sichtbare Medium. Denn Medien ‚an-ästhetisieren‘ sich in ihrem Gebrauch, sie entziehen und verbergen sich im störungsfreien Vollzug. [...] Wir hören nicht Luftschwingungen, sondern den Wasserkessel pfeifen; wir sehen keine Lichtwellen des Farbspektrums Gelb, sondern einen Kanarienvogel; nicht eine CD, sondern Musik kommt zu Gehör; und die Kinoleinwand ‚verschwindet‘, sobald der Film uns gepackt hat. Je reibungsloser Medien arbeiten und zu Diensten sind, umso mehr verharren sie unterhalb der Schwelle unserer Wahrnehmung.“ (Krämer 2020: 27)

Medien entziehen sich in ihrem Vollzug, treten zurück, gerade indem sie etwas *anderes* sichtbar machen. Wie verhält sich dies zu Noës Überlegungen zur Re-Organisation von Wahrnehmungsweisen? Noë beschreibt, dass habitualisierte Praktiken unterhalb der Schwelle bewusster Aufmerksamkeit organisiert sind. Ich erfahre mich also nicht kontinuierlich als durch Praktiken organisiert. Vielmehr bedarf die Erfahrung von Organisiertheit oder die Reflexion habitualisierter Wahrnehmungsweisen ihrerseits erst spezifischer Interventionen, um ‚sichtbar‘ oder ‚reflektierbar‘ zu werden. Diese Momente der Störung lassen sich auch als Momente der Lockerung bzw. *De-* oder *Dis-*Organisation verstehen.⁴ Noch einmal anders gewendet: Es geht mir hier nicht darum, *dass* wir (durch Praktiken, durch Medien) organisiert sind, sondern um die Momente, in denen wir uns *als organisiert erfahren* und die hieran anschließenden *De-* und *Re-*Organisationsprozesse. Die Reorganisation von Wahrnehmungen ist damit konstitutiv an Prozesse der Störung, also zumindest gradueller *De-*Organisierung gekoppelt, wie auch umgekehrt Erfahrungen der Organisiertheit dort hervortreten, wo bekannte oder habitualisierte Wahrnehmungsweisen zumindest partiell an ihre Grenzen stoßen.⁵ Wie ließen sich nun solche Momente als *mediales* Geschehen beschreiben?

Wenn Medien sich in ihrem Erscheinen entziehen, ist eine *direkte* Beschreibung ihrer Medialität, also ihrer performativen Vollzüge und Modalitäten von Wahrnehmbarmachung, nicht möglich (vgl. Mersch 2004: 90-92). Der Entzug des Medialen, wie Mersch ihn beschreibt, stellt also nicht bloß etwas Verborgenes dar, das vollständig aufzudecken ist, sondern ist vielmehr eine konstitutive Bedingung medialer Erscheinungen; so zeigen sich beispielsweise Sichtbarmachung und Unsichtbarmachung im Medialen aneinandergelockt (vgl. Mersch 2015b: 39). Wenn sich Medien, so Mersch weiter, damit ihrer direkten Analysierbarkeit entziehen, wenn sie im Erscheinen selbst verschwinden, wenn also ihre Arbeit darin bestünde, sich in der Erfüllung ihrer Funktion auszulöschen, dann könne eine Theorie der ‚Medien‘ im Sinne einer Untersuchung ihrer je spezifischen Medialität bestenfalls nur indirekt erfolgen (vgl. Mersch 2012: 306). Hier, so Merschs These, kommen nun künstlerische Strategien und Verfahren ins Spiel, insofern sie gestatten ‚Effekte‘ von Medienreflexion zu erzielen:

„[Die Künste] brechen das Medium um, wenden es gegen sich selbst, verstricken es in Widersprüche, um die medialen Dispositive, die Strukturen der Sichtbarmachung oder narrative Operationen dergleichen mehr aufzudecken [...].“ (Mersch 2012: 316 f.)

Indem künstlerische Strategien das Medium umbrechen, es gegen sich selbst wenden, würden sie es in Widersprüche verwickeln, um die medialen Dispositive, die Strukturen der Sichtbarmachung oder der narrativen Operationen aufzudecken. Sie können die Medialität des Mediums gegen den Strich wenden, worin auch eine negative Medientheorie ihr eigentliches Profil und ihre Methodik findet (vgl. ebd.: 316 f.). Die Künste, so Mersch, würden

fortlaufend gleichsam anamorphotische Manöver des Blickwechsels durchführen, die als Sichtweisen von der Seite eine Reflexion selbst dort erlauben, wo keine Reflexivität im Sinne einer Distanzierung bestehe; es handle sich um mediale Reflexivität, die mittels paradoxer Manöver erlaube, die Medialität des Mediums (oder Aspekte derselben) auszustellen (vgl. ebd.: 317 f.). Denn ästhetische Praktiken würden vorzugsweise mit metastabilen Konstellationen operieren, mit konträren Gestaltungen, mit Widersprüchen und Paradoxa, um ihre eigenen Prämissen in Bewegung zu versetzen (vgl. Mersch 2015b: 45).

Medialität und Re-Organisation

Angewendet auf Noës Überlegungen zur Reorganisation von Wahrnehmungsweisen lassen sich diese somit *auch* als mediales Geschehen verstehen. Insofern Medien im Sinne einer „originären Medialität“ grundlegend an der Ermöglichung von Erfahrung beteiligt sind (vgl. Waldenfels 2019: 128), lassen sie sich als organisierende Instanzen im Sinne Noës verstehen. Zugleich erscheinen mir medientheoretische Figuren anschlussfähig zu Noës Theorie, gehören doch Medien, insbesondere in phänomenologischen Positionen, nicht als *sekundäre* Zwischeninstanzen zur Erfahrung – Worte, Rituale oder Techniken würden dann, so schreibt etwa Waldenfels, nur als Hilfsmittel dienen (vgl. Waldenfels 2010: 161) –, sondern sie gehören *genuin* zur Modalisierung der Erfahrung. Für das Bildliche hat Waldenfels dies anhand der Begriffe der *originären* und *pervasiven* Bildlichkeit beschrieben (vgl. Waldenfels 2019: 206). Umgekehrt ließe sich mit Noë, stärker als dies etwa Mersch bisweilen nahelegt, das Auftreten von Störungen und Irritationen nicht vor allem in den künstlerischen Objekten selbst verorten, sondern vielmehr die Brüche als Anschlussbildungen an habitualisierte Erfahrungsweisen beschreiben.⁶ Mediale Reflexivitäten treten dann nicht losgelöst von konkreten Subjekten auf. Es geht also nicht allein darum, *dass* Wahrnehmungsweisen durch Künste re-organisiert werden (können), sondern *wie* und *wodurch* dieses Geschehen initiiert und strukturiert wird, und vor allem auch *welchen* Subjekten Momente von Irritation und Störung widerfahren. Das Auftreten von Störungen ist in diesem Sinne an habitualisierte Medienpraktiken gebunden, wie diese umgekehrt selbst erst in und durch spezifische Interventionen sichtbar werden. Damit ist schließlich auch ein Übergang hin zu einer Konzeption von Bildung angedeutet, die Bildungsprozesse als mediale Prozesse begreift. Wie verhalten sich die von Noë beschriebenen Prozesse der Re-Organisation von Wahrnehmungsweisen zu transformatorischen Bildungsprozessen, also zur Transformation von Selbst- und Weltverhältnissen?

In der Konzeption transformatorischer Bildung werden Bildungsprozesse von Rainer Kokemohr und Hans-Christoph Koller konstitutiv an die Erfahrung von Krisen gekoppelt (vgl. Wulfstange 2016: 51ff.; Koller 2018: 160ff.). Bildungsprozesse, verstanden als Transformation der Selbst- und Weltverhältnisse, würden im Verständnis Kokemohrs, so Wulfstange, durch Erfahrungen des Scheiterns herausgefordert, dadurch, dass bestehende Wahrnehmungs-, Deutungs-, und Handlungsdispositionen nicht mehr ausreichen, um einem Problem angemessen zu begegnen (vgl. Wulfstange 2016: 59).

Zentral ist dabei m.E., dass die Artikulation von Selbst- und Weltverhältnissen als mediale verstanden wird (vgl. Jörissen 2015: 51f.), wobei sich die transformatorische Bildungstheorie bisher vor allem der Untersuchung von Bildungsprozessen im Medium der Sprache gewidmet hat (vgl. Koller 2022: 11; Koller 2017). Insofern diese Engführung im gegenwärtigen Diskurs von zahlreichen Autor*innen zunehmend infrage gestellt wird, ließe sich auch von Bildungsprozessen jenseits des Kardinalmediums der Sprache, etwa von medialen Bildungen im Plural sprechen (vgl. Sabisch 2018: 37ff.; vgl. Zahn 2012: 29ff.).

Re-Organisationen lassen sich in diesem Verständnis als ihrerseits medial verfasste Prozesse verstehen, die durch Störungen, Momente der Irritation und des Scheiterns Um- und Neubildungen und damit auch potenziell Bildungsprozesse initiieren können. Die zentrale Frage ist dabei m.E., wie die transformatorische Bildungstheorie den Begriff der Krise konzipiert und wie sich der Krisenbegriff zu den vorangestellten Überlegungen verhält. Anders als

Koller und Kokemohr verstehe ich dabei, etwa Bähr et al. (2019: 3, 10) folgend, den Begriff weniger existenziell im Sinne *biografischer* Krisenerfahrung als vielmehr in einer etwas schwächeren Form als Momente der Irritation. Dafür spricht, wie etwa Andrea Sabisch ausgearbeitet hat, auch, dass mit dem Begriff der Krise immer auch die Vorstellung eines Durchgangsstadiums und damit auch Vorstellungen einer vermeintlich linearen Entwicklung oder impliziten Teleologie wachgerufen werden (vgl. Sabisch 2018: 21). Dagegen macht sie im Rekurs auf Waldenfels ein Spektrum von Fremdheitserfahrungen im Sinne einer ‚relativen‘ und ‚radikalen‘ Fremdheit für den Bildungsbegriff stark (vgl. ebd.: 22). Umgekehrt ließe sich in Bezug auf das Mediale in einer schwächeren Form vielleicht weniger ausschließlich von Reflexivitäten, also etymologisch einem ‚Zurückwerfen‘, als vielmehr von medialen ‚Brechungen‘ oder ‚Beugungen‘ sprechen. Statt Bildungsprozesse ausschließlich an Krisen und damit an scheidende Selbst- und Weltverhältnisse zu binden, wäre auch dann von potentiellen Bildungsanlässen zu sprechen, wenn habitualisierte Wahrnehmungsweisen ausgehend von Irritationen deformiert oder gelockert werden, ohne dass diesen Störungen der Charakter elementarer biografischer Krisen zugesprochen wird.

Diese Überlegungen halte ich insofern für die Beschreibung potenzieller Bildungsmomente in Ausstellungen für wichtig und grundlegend, als hier wahrscheinlich nur selten von Krisenerfahrungen im engeren Sinne gesprochen werden kann. Dennoch, so meine These, besitzen Wahrnehmungs- und Erfahrungsprozesse in Ausstellungen das Potenzial, Bildungsprozesse im Sinne einer Befremdung und Irritation zu evozieren. Dabei gehe ich im Anschluss an Noë von einer Doppelfigur der Erfahrung von Organisiertheit und Re-Organisation subjektiver Wahrnehmungsweisen aus, die durch Momente der Störung und Irritation, also Strategien der De-Normalisierung und De-Zentrierung ausgezeichnet sind.⁷

Dieses Geschehen ist dabei, als mediales, an konkrete Situationen gebunden. Die Frage, wie sich Irritationen und Störungen von Wahrnehmung und Erfahrung im Medium Ausstellung ereignen, lässt sich daher schon deshalb nicht losgelöst von konkreten Beispielen darstellen, weil die Ausrichtung von Erfahrungs- und Rezeptionsprozessen in Ausstellungen überaus heterogen ist, Irritationsmomente sich hier also auf sehr unterschiedlichen Ebenen ereignen können. Im Sinne einer explorativen Annäherung an dieses komplexe Geschehen, möchte ich dennoch versuchen, meine theoretischen Überlegungen an einem Beispiel zu konkretisieren.

Explorative Annäherung: Organisation, Deorganisation, Reorganisation

Wer aktuell im Harburger Bahnhof den Übergang zwischen den Gleisen 3 und 4 betritt, sieht neben Mülleimern, Fahrkarten- und Süßigkeitenautomaten, wartenden und ankommenden Fahrgästen auch vier auf den ersten Blick leere Vitrinen.⁸ Hell beleuchtet, sind die weißen Flächen relativ unscheinbar, sie erinnern an alltägliche Situationen, in denen Plakate oder Fahrpläne gerade ausgetauscht werden. Sie lenken zunächst nur wenig Aufmerksamkeit auf sich.



Abb. 1 und 2

Tritt man näher an eine der Vitrinen heran, ändert sich an dieser Einschätzung zunächst nur wenig, erst bei genauem Hinsehen erscheinen befremdende Momente und Details. Der erste Schaukasten scheint zunächst komplett leer zu sein, zeigt aber auf den zweiten Blick ein auf das beschlagene Glas gezeichnetes Herz: Als hätte hier – eine*r der Reisenden? – gegen das kalte Glas gehaucht und dort ein kleines Zeichen hinterlassen. Dabei assoziiere⁹ ich diese Vorstellung allerdings eher, als dass ich sie tatsächlich ernsthaft in Betracht ziehe, denn das Kondensat auf der Scheibe verändert sich nicht. Was sich als eigentlich flüchtige Erscheinung präsentiert, ist konserviert und entpuppt sich als fixiertes Bild. Und auch die Spinne, die sonderbar gerahmt durch das Herz im hinteren Bereich der Vitrine zu sehen ist, entpuppt sich als Simulakrum, als bronzene Nachbildung.

Re-, De-, Dis-Organizing



Abb. 3-6

Die gegenüberliegende Vitrine scheint zunächst einen – vom Reinigungspersonal? – vergessenen Wischmopp zu zeigen. Allerdings deuten sich auch hier schnell Ungereimtheiten an: Der Mopp lehnt nicht einfach an der Wand, sondern hält eine Tasse an dieser, die zudem voller Löcher ist. Ich assoziiere die Tasse unmittelbar mit einem Käse, die ganze Konstruktion mit einer Art Falle, als würde sich in der Keramik ein Tier, vielleicht eine Maus verbergen. Bestärkt wird meine Assoziation zudem durch die kleinen schwarzen Krümel, die sich deutlich vom weißen Untergrund abheben und die ich unmittelbar mit Mäusekot verbinde. Es handelt sich, wie ich später erfahre, um schwarzen Ton.



Abb. 7–9

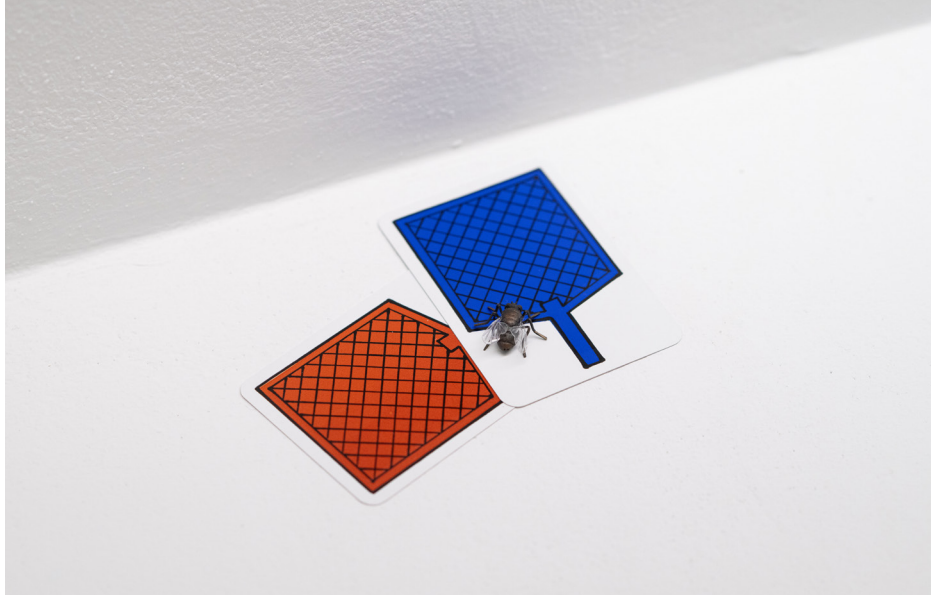


Abb. 10

Auch die nächste Vitrine scheint bis auf einige Spielkarten leer zu sein. Anstelle des üblichen Gittermusters zeigen die Rückseiten der Spielkarten allerdings Fliegenklatschen, wobei diese das bekannte Muster motivisch aufgreifen. Die Vorderseite der Karten wiederum zeigt, dass es sich um Pik-Asse handelt, wobei anstelle des großflächigen Farbsymbols allerdings eine im Flug befindliche Schwalbe abgebildet ist. Auffällig scheint mir dabei, dass die Karten zwar zunächst suggerieren, beiläufig platziert, geradezu hingeworfen zu sein, andererseits aber auch sehr bedacht positioniert wirken. So lehnt etwa eine der Spielkarten relativ akkurat auf der in der Vitrine befindlichen Steckdose, beinahe wie auf einem Sockel und auch insgesamt scheint die Relation der Karten zueinander sehr komponiert. Fast wie ein ironischer Kommentar erscheint auch die aus Bronze gebildete Fliege, die sich auf einer der Karten niedergelassen hat.



Abb. 11



Abb. 12

In der letzten Vitrine wiederum scheint eine der Karten so geworfen worden zu sein, dass sie in der Hinterwand stecken geblieben ist. Die abgebildete Schwalbe scheint dabei nach oben zu fliegen und dadurch, dass sie sich von der Wand absetzt, sehr plastisch.

Was zeigt sich an diesem sehr stark verdichteten Beispiel in Bezug auf das Verhältnis von Organisation und Re-Organisation?¹⁰

Zunächst ist auffällig, dass die Arbeiten von Akinori Tao, um die es sich handelt, sehr präzise an der Grenze zwischen *Sichtbarem* und *Unsichtbarem* operieren. Sie verweisen einerseits auf die Vitrine als ‚Display‘ (vgl. Grave et al. 2018) bzw. ‚Rahmung‘ (vgl. Mersch 2013), wenden diese Funktion aber, indem sie wenig oder kaum etwas zu sehen geben; von Weitem erscheinen sie fast wie monochrome, weiße Flächen. Zugleich erscheint das, was sie zeigen, nicht als hervorgehobenes Exponat oder autonomes künstlerisches Objekt, sondern vielmehr als Überbleibsel, Reste oder Spuren einer vorangegangenen Szene bzw. einer rätselhaften Handlung. Es geht, so könnte man sagen, weniger um ein Ausstellen von *Präsenz* als vielmehr um eine Inszenierung von *Absenz*, von Abwesenheit. Versteht man diese Bewegung im Sinne einer medialen Reflexion, wäre sie vielleicht als eine Art *Dezentrierung* zu verstehen: Sie bricht mit der Vitrine als ‚Display‘, die üblicherweise etwas anderes in den Blick rückt und inszeniert. Dies geschieht, indem das eigentlich Sichtbare (die ausgestellten Exponate) extrem reduziert wird und damit die mediale Infrastruktur (die Vitrine) in ihrer spezifischen Materialität und mit allen Details, etwa der rauen, mehrfach überstrichenen Hinterwand, den Steckdosen, Haken und Flecken, in den Blick rückt.

Dies gelingt vor allem deswegen, weil die Arbeiten ein Sehen geradezu einfordern, das kontinuierlich zwischen *Detailierung* und *Distanzierung* pendelt. Erst wenn ich näher trete, kann ich die kleinteiligen Objekte überhaupt sehen und versuchen, sie zueinander in Beziehung zu setzen. Ich beobachte mich dabei, wie ich einerseits im Sehen einzelne Elemente und Details fokussiere, andererseits aber auch zurüctrete und die Vitrinen als ‚Tableau‘ bzw. Ganzes betrachte. Diese leibhaften Vollzüge des Sehens (vgl. Dobbe 2003: 268) werden hier m.E. explizit erfahrbar, was vor allem deswegen so gut gelingt, weil die Arbeiten auf die Bahnhofssituation Bezug nehmen, in der zahlreiche visuelle Reize miteinander konkurrieren. Dieses Oszillieren vollzieht sozusagen einerseits eine produktive Umkehrung eines alltäglichen, identifizierenden, flüchtigen Sehens. Andererseits beschränken sich die Arbeiten nicht auf ihre

Visualität oder Darstellung, sondern generieren so etwas wie eine ‚ikonische Situation‘ (vgl. Haas 2015), die auch mich als Betrachter*in ausrichtet und gewissermaßen zu einer suchenden Annäherung zwingt.

Deutlich wird dabei vor allem, dass die Ausstellung von Tao in einem Modus der Befremdung arbeitet, der nicht einfach eine Vorstufe expliziten Wissens darstellt. So beobachte ich mich selbst, wie ich einerseits assoziierend versuche, Bezüge zwischen den Objekten herzustellen – etwa bezüglich der Schwalben, der Fliegen und der Spielkarten, zwischen Tasse und Mäusekot usw. – es mir aber nicht gelingt, die komplexen Übergänge zu *einer* Deutung zu verdichten. Vielmehr ändert sie sich, je nachdem, *was* ich hier in Beziehung setze, wie ich es erfahre und als was ich es deute. Auch der Titel der Ausstellung *Jagdspuren* legt zwar eine assoziative Spur, schließt diese Suchbewegung aber nicht zu einer einzigen Erzählung oder Bedeutung.

Was das Beispiel m.E. sehr deutlich zeigt, ist *erstens*, dass künstlerische und mediale Reflexivitäten nicht losgelöst von Subjekten und ihren Vorerfahrungen stattfinden. *Zweitens* macht es deutlich, dass künstlerische Strategien sich auch im Sinne einer De-Organisation oder Befremdung verstehen lassen, die *drittens* nicht auf explizite Wissensbildung abzielen, sondern sich *in* der Erfahrung vollziehen. Indem sie Aufmerksamkeiten beugen oder transformieren, verschieben die Arbeiten Wahrnehmungsweisen, potenziell auch über die konkrete Situation hinaus. *Viertens* wird deutlich, dass die konkrete Weise der Verschiebung sowohl der Wahrnehmungsweisen als auch der immer wieder neu ansetzenden subjektiven Deutungen weder vom betrachtenden Subjekt ausgeht noch als Objektqualität angesehen werden kann, sondern vielmehr in einem relationalen und vor allem dynamischen Zwischenbereich anzusiedeln ist.¹¹ Gerade Ausstellungen wie *Jagdspuren* zeigen dabei zudem, dass das beschriebene Erfahrungsgeschehen sich nicht primär an einzelnen Objekten, sondern in den Übergängen zwischen diesen vollzieht. Für die kunstpädagogische Arbeit könnte so ein möglicher Einsatzpunkt sein, Ausstellungen nicht als Summation von relativ autonomen Einzelwerken, sondern als komplexe, situative Konstellationen zu verstehen.

Fazit

Auf Ebene einer kunstpädagogischen Forschung stellt das vor allem die Relevanz einer medial differenzierten Kasuistik von Bildungsprozessen heraus. Wurden Bildungsprozesse bislang vornehmlich anhand von sprachlichen Artikulationen nachvollzogen und erforscht, wäre danach zu fragen, wie andere Medien, auch Ausstellungen, Bildungsprozesse anders organisieren und modalisieren. Dazu gehört etwa, wie ich abschließend festhalten möchte, auch Ausstellungen nicht, wie bis heute üblich, vornehmlich als textanaloge Gebilde zu verstehen, sondern ihre Medialität ausgehend von der Weise wie sie erscheinen zu konzipieren. Ausstellungen werden nicht wie Texte *gelesen*, sondern vor allem leibhaft, kinästhetisch *erfahren*. Gerade an dem hier vorgestellten Beispiel lässt sich zeigen, wie brüchig und dynamisch sich Sinn- und Bedeutungsprozesse im Medium Ausstellung vollziehen, wie sie immer wieder neu- und anders ansetzen müssen und wie stark dieses Geschehen leiblich situiert ist. Wenn Ausstellungen ein Bildungspotenzial zugesprochen wird, dann rücken so neben der Ebene der Wissensvermittlung *hier* die leibhaften Vollzüge der Ausstellungserfahrung in den Blick. Ausstellungen könnten dann bildend wirken, indem sie nicht bloß Neues oder Unbekanntes zeigen, sondern gerade indem sie habitualisierte Wahrnehmungsweisen irritieren, deformieren und transformieren. Es geht, so könnte man sagen, nicht nur um das, *was* sich in Ausstellungen zeigt, sondern darüber hinaus auch darum – wie ich am Beispiel Taos versucht habe aufzuzeigen – *wie* sie zeigen und Wahrnehmungsweisen organisieren.

Entgegen der emphatischen Auffassung des Krisenbegriffs, wie er in der transformatorischen Bildungstheorie festgeschrieben wurde, lässt sich mit Noë der Fokus auf weniger diskontinuierliche Formen, sondern sich eher graduell vollziehende Bildungsprozesse legen. Zugleich wäre aber in diesem Zuge genauer zu befragen, inwieweit die hier dargestellten Verschiebungen von Wahrnehmungsweisen sich über die konkrete Ausstellungssituation hinaus zu neuen Selbst- und Weltverhältnissen stabilisieren (können). Auch vor dem Hintergrund eines abgestuften Fremd-

heitsbegriffs, wie ihn Waldenfels (2012: 179f.) ausgearbeitet hat, wäre es jedoch m.E. produktiv, nicht nur vom radikalen Begriff der Krise und der damit verbundenen Vorstellung eines Scheiterns von Selbst- und Weltverhältnissen auszugehen, als vielmehr Fremdheit als relationalen Begriff in seiner Spannweite für die Bildungstheorie und die Kunstpädagogik produktiv zu machen. Damit wäre auf Ebene einer empirischen Erforschung auch kritisch zu untersuchen, inwieweit derartige mit Noë konturierte Verschiebungen von Wahrnehmungsweisen anhand von Fällen als Bildungsprozesse rekonstruiert werden können.

Ein Einsatzpunkt könnte hier sein, im Sinne Noës von einer stärkeren Verflechtung alltäglicher und künstlerischer Praktiken auszugehen. So erschöpfen sich, wie Sophia Prinz schreibt, ästhetische Konstellationen nicht nur in einem ‚anderen Sehen‘ oder einem ‚anderen Wissen‘ – z.B. der Künste –, sondern zeichnen sich gerade dadurch aus, dass sie die Funktionsweise der soziomateriellen Tableaus, bzw. der alltäglichen ästhetischen Dispositive, mitaustellen (vgl. Prinz 2021). Ausstellen und Kuratieren sind in diesem Sinne keine bloß kunstimmanenten Praktiken, sondern hängen, so Prinz, mit den Grundoperationen des Ordners, Einrichtens und Gestaltens alltäglicher Dinge zusammen. Die Frage, inwieweit Ausstellungserfahrungen derartig grundlegende kulturelle Praktiken transformieren, wäre dann nicht nur theoretisch, sondern vor allem auch empirisch weiter zu untersuchen. Dafür bedarf es m.E. eines Forschungszugangs, der die irritierenden Wirkungen von Ausstellungen nicht einfach als Vorstufe eines letztlich explizierbaren Wissens versteht, sondern vielmehr die komplexen Erfahrungsprozesse in ihrer Dynamik ernst nimmt. Gerade in diesem sich zwischen organisierenden, de-organisierenden und re-organisierenden Praktiken formierenden Geschehens scheint mir eine Möglichkeit zu liegen, sich dem bildenden Potenzial von Ausstellungen anzunähern.

Bildnachweise

Abb.1–12: Fotodokumentation der Ausstellung „Jagdspuren“ von Akinori Tao im Kunstverein Harburg, Copyright: Maik Gräf/Kunstverein Harburger Bahnhof e.V.

Anmerkungen

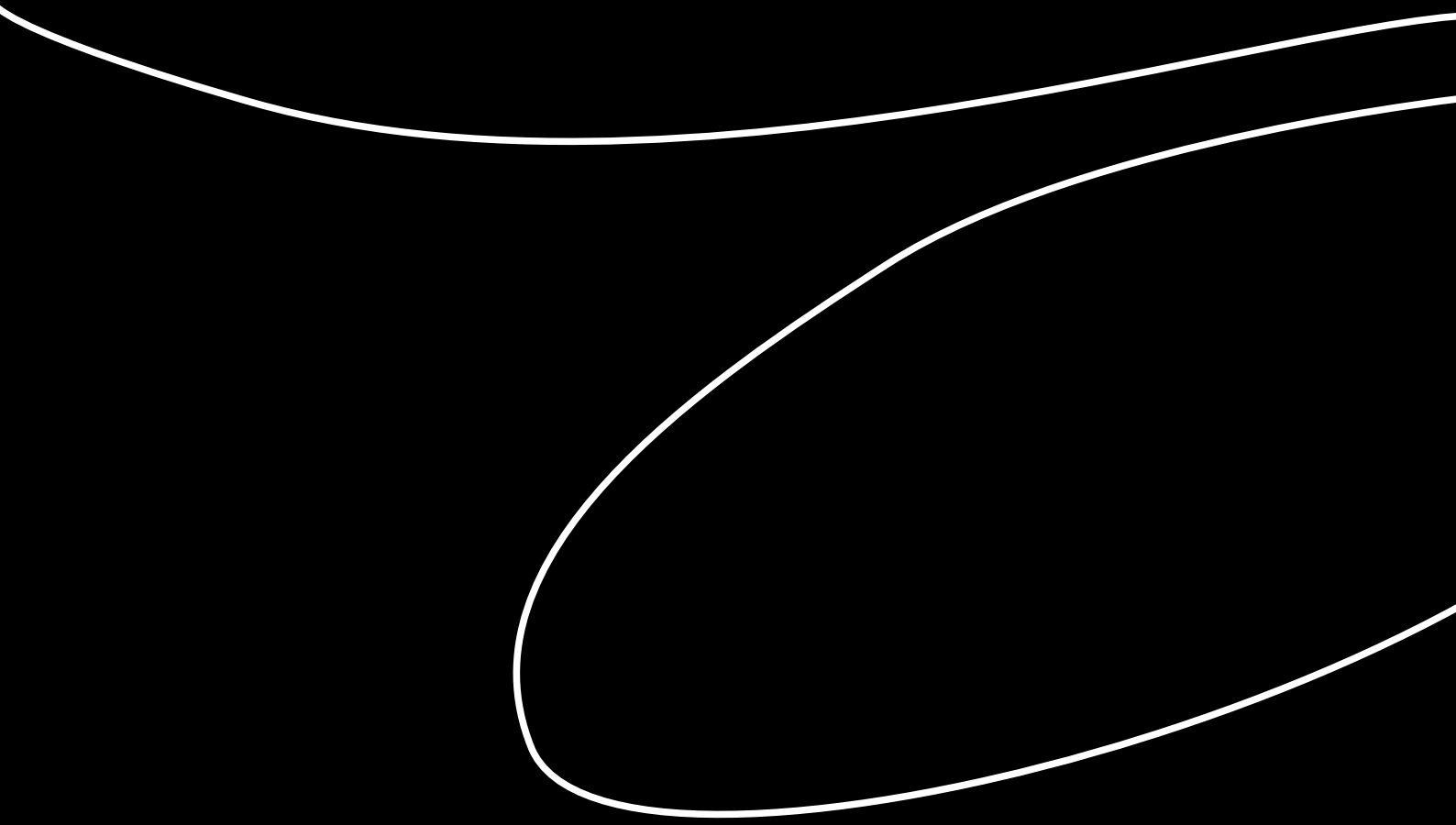
- 1 Ich möchte hier nur auf die aktuellen Diskurse zu einer „Epistemologie des Ästhetischen“ (Mersch 2015a) bzw. einer „künstlerischen Forschung“ (vgl. Badura/Dubach 2015) verweisen, die gerade die Engführung des Wissensbegriffs auf die Sprache und das Propositionale kritisieren und dagegen andere Formen des Wissens akzentuieren.
- 2 Mit dem Reflexionsbegriff zwischen Philosophie und (Kunst-)Pädagogik hat sich u.a. Katja Böhme differenziert auseinandergesetzt (vgl. Böhme 2022: 66ff.). Sie argumentiert u.a. im Rekurs auf Käte Meyer-Drawe für einen Reflexionsbegriff als leiblich grundiertes und situiertes Geschehen (vgl. ebd.: 70ff.) und plädiert dafür die pathische Seite der Reflexion stärker gegenüber Versuchen eines Verfügbarmachens von Fremdheit zu gewichten (vgl. ebd.: 84ff.).
- 3 Während Noë primär von (Alltags-)Erfahrungen ausgeht, wäre im Sinne einer medialen Phänomenologie auch danach zu fragen, wie Habitualisierung und Störung auch an mediale Instanzen und Infrastrukturen gekoppelt sind. Denn Medien, so argumentiert Waldenfels, dienen nicht bloß der Wiedergabe und Weitergabe vorgegebener Erfahrungen, sondern sind *originär* an der Ermöglichung von Erfahrung beteiligt (vgl. Waldenfels 2019: 128). Sie fungieren als Zwischeninstanzen, durch deren Mitwirkung sich das Kommen und Gehen der Erfahrung kondensieren, artikulieren und festigen (vgl. ebd.: 113).
- 4 Ich werde mich im Folgenden eher auf Prozesse der *De*-Organisation beschränken, um die relative Ausprägung der Befremdung, etwa gegenüber dem starken Begriff der Krise, in der transformatorischen Bildungstheorie zu betonen, die ich eher mit dem Begriff der *Dis*-Organisation assoziieren würde.
- 5 Ich möchte hier die *De*-Organisation vor allem deshalb so explizit machen, weil m.E. erst so ein angemessenes Verständnis formuliert werden kann, dass Störungen, Momente der Befremdung und Irritationen keine bloßen Durchgangsstellen im Verhältnis von Organisation und *Re*-Organisation darstellen, sondern im Sinne einer pathisch-responsiven Erfahrungskonzeption als konstitutiv verstanden werden müssen (vgl. Waldenfels 2002).
- 6 Exemplarisch wird diese Fokussierung etwa in dessen Äußerungen zu Malewitsch deutlich (vgl. Mersch 2015a: 141ff.). Christiane Voss etwa kritisiert u.a. an Mersch, dass dieser die irreduzibel relationale Verfasstheit von Medien tendenziell ausblenden würde und von den Wechselwirkungen zwischen Mensch und Medium abstrahiere (vgl. Voss 2010: 175). Voss kritisiert darüber hinaus Merschs Begriff der Medienreflexion, insofern dieser all das in die Latenz abdränge, was sich eben nur im und bedingt durch den aktuellen Bezug von Mensch und Medium aufeinander prozessiere (vgl. ebd.: 180).

- 7 Es wäre m.E. interessant, das hier adressierte Verhältnis etwa zu Jörissens Begriff der ‚transgressiven Artikulation‘ in Beziehung zu setzen, um auch hier die Spannbreite möglicher Relationierungen zu erweitern (vgl. Jörissen 2015: 60).
- 8 Die Ausstellung *Jagdspuren* von Akinori Tao lief vom 09.12.2023 bis zum 25.02.2024. Ich danke dem Kunstverein Harburg und Akinori Tao für die Bereitsstellung der Dokumentationsfotografien und die Bildrechte.
- 9 Ich beziehe mich hier auf den von Andrea Sabisch und Manuel Zahn entwickelten Begriff der visuellen Assoziationen (vgl. Sabisch/Zahn 2018).
- 10 Ich habe mich aufgrund des Artikelformats dazu entschieden, die textliche Beschreibung der Ausstellung sehr stark zu raffen und setze anstelle einer dichten Beschreibung auf eine Verschränkung zwischen Bild und Text. Die Bilder artikulieren und konkretisieren dabei (hoffentlich) das, was der Text nur andeuten kann.
- 11 Ich denke in diesem Zusammenhang etwa an Christiane Thompsons Überlegungen zur Negativität bildender Erfahrung (vgl. Thompson 2009: 194), aus denen sie folgert, dass eine qualitativ empirische Bildungsforschung eine Verschiebung von rekonstruktiven Methodologien erfordert, die ihren strategischen und dekonstruktiven Einsatz mitführen und gegenwärtig halten müsste (vgl. ebd: 219). Eine Möglichkeit bestehe, so Thompson, darin, die Auseinandersetzung des Ichs mit kulturellen Gegenständen auf der Folie der Unmöglichkeit letzter Aneignung zu thematisieren, also eine Subjektivierung auf der Grenze von Erkennen und Verkennen des Ichs zu situieren (vgl. ebd.).

Literatur

- Alloa, Emmanuel (2011): *Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie*. Zürich: diaphanes.
- Badura, Jens/Dubach, Selma (2015): *Denken/Reflektieren (im Medium der Kunst)*. In: Badura, Jens/Dubach, Selma/Haarmann, Anke/Mersch, Dieter/Rey, Anton/Schenker, Christoph/Pérez, Toro Pérez, Germán (Hrsg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. Zürich/Berlin: diaphanes, S.123-126.
- Bähr, Ingrid/Gebhard, Ulrich/Krieger, Claus/Lübke, Britta/Pfeiffer, Malte/Regenbrecht, Tobias/Sabisch, Andrea/Sting, Wolfgang (2019): *Irritation im Fachunterricht. Didaktische Wendungen der Theorie transformatorischer Bildungsprozesse*. In: Bähr, Ingrid/Gebhard, Ulrich/Krieger, Claus/Lübke, Britta/Pfeiffer, Malte/Regenbrecht, Tobias/Sabisch, Andrea/Sting, Wolfgang (Hrsg.): *Irritation als Chance. Bildung fachdidaktisch denken*. Wiesbaden: Springer VS, S. 3-39.
- Bal, Mieke (2010): *Guest Column: Exhibition Practices*. In: *Modern Language Association of America*, Vol. 125, Jan 2010, S. 9-23.
- Birnbaum, Daniel/Wallenstein, Sven-Olov (2019): *Spacing Philosophy: Lyotard and the Idea of the Exhibition*. Berlin: Sternberg.
- Dobbe, Martina (2003): *Das verkörperte Auge. Einige bildwissenschaftliche Fragen an das Medium Plastik*. In: Dobbe, Martina/Gendolla, Peter (Hrsg.): *Winter-Bilder. Zwischen Motiv und Medium. Festschrift für Gundolf Winter zum 60. Geburtstag*. Siegen: Universitätsverlag Siegen – universi, S. 259-274.
- Grave, Johannes/Holm, Christiane/Kobi, Valérie/van Eck, Caroline (2018): *The Agency of Display. Objects, Framings and Parerga — Introductory Thoughts*. In: Dies. (Hrsg.): *The Agency of Display. Objects, Framings and Parerga*. Dresden: Sandstein, S.7-19.
- Haas, Bruno (2015): *Die ikonischen Situationen*. München: Wilhelm Fink.
- Hahn, Annemarie/Schroer, Nada Rosa/Hegge, Eva/Meyer, Torsten (2018): *Curatorial Learning Spaces – Einleitung*. In: Dies. (Hrsg.): *Curatorial Learning Spaces. Reihe Kunst Medien Bildung, Band 11*. München: kopaed, S. 9-19.
- Hoffmann, Katja (2013): *Ausstellungen als Wissensordnung. Zur Transformation des Kunstbegriffs auf der Documenta 11*. Bielefeld: transcript.
- Jörissen, Benjamin (2015): *Transgressive Artikulation: Ästhetik und Medialität aus Perspektive der strukturalen Medienbildung*. In: Hagener, Malte/Hediger, Vinzenz (Hrsg.): *Medienkultur und Bildung. Ästhetische Erziehung im Zeitalter digitaler Medien*. Frankfurt/New York: Campus, S. 49-64.
- Koller, Hans-Christoph (2017): *Bild(ungs)theoretische Anregungen. Kommentar zum Beitrag von Andrea Sabisch*. In: Meyer, Torsten/Sabisch, Andrea/Wollberg, Ole/Zahn, Manuel (Hrsg.): *Übertrag. Reihe Kunst Medien Bildung. Bd.2*. München: kopaed, S.113-115.
- Koller, Hans-Christoph (2018): *Bildung anders denken. Einführung in die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse. 2. aktualisierte Aufl.*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Koller, Hans-Christoph (2022): *Zur Entwicklung von Rainer Kokemohrs Bildungsprozessstheorie*. In: Koller, Hans-Christoph /Sanders, Olaf (Hrsg.): *Rainer Kokemohrs „Der Bildungsprozess“ und sechs Antwortversuche. TheorieBilden*. Bielefeld: transcript, S. 9-25.
- Krämer, Sybille (2020): *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lepp, Nicola (2014): *Diesseits der Narration: Ausstellen im Zwischenraum*. In: Stapferhaus Lenzburg/Lichtensteiger, Sibylle/Minder, Aline/Vögeli, Detlef (Hrsg.): *Dramaturgie in der Ausstellung. Begriff und Konzepte für die Praxis*. Bielefeld: transcript, S.110-116.
- Mersch, Dieter (2004): *Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine ‚negative‘ Medientheorie*. In: Krämer, Sybille (Hrsg.): *Performativität und Medialität*. München: Wilhelm Fink, S. 75-95.
- Mersch, Dieter (2012): *Tertium datur. Einleitung in eine negative Medientheorie*. In: Münker, Stefan/Roesler, Alexander (Hrsg.): *Was ist ein Medium?* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 304-321.
- Mersch, Dieter (2013): *Sichtbarkeit/Sichtbarmachung: Was heißt ‚Denken im Visuellen‘*. Online: http://www.dieter-mersch.de/Texte/PDF-s/http://www.dieter-mersch.de/cm4all/iproc.php/Mersch_Denken%20im%20Visuellen_2013.pdf?cdp=a. [21.04.2020]
- Mersch, Dieter (2015a): *Epistemologien des Ästhetischen*. Zürich/Berlin: diaphanes.
- Mersch, Dieter (2015b): *Wozu Medienphilosophie? Eine programmatische Einführung*. In: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie*. 1(1), S. 13-48.
- Miersch, Beatrice (2023): *Queer Curating - Zum Moment kuratorischer Störung*. Bielefeld: transcript.

- Muttenthaler, Roswitha/Wonisch, Regina (2006): *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*. Bielefeld: transcript.
- Noë, Alva (2015): *Strange Tools. Art and Human Nature*. New York: Hill and Wang.
- Noë, Alva (2023): *The Entanglement. How Art and Philosophy Make Us What We Are*. Princeton: Princeton University Press.
- Prinz, Sophia (2021): *Konstellieren. Wissen der Künste 05/2021*. Online: <https://wissenderkuenste.de/texte/10-2/konstellieren/pdf/> [Zugriff: 20.12.2023]
- Reitstätter, Luise (2015): *Die Ausstellung verhandeln. Von Interaktionen im musealen Raum*. Bielefeld: transcript.
- Sabisch, Andrea (2018): *Bildwerdung. Reflexionen zur pathischen und performativen Dimension der Bilderfahrung*. München: kopaed.
- Sabisch, Andrea/Zahn, Manuel (2018): *Visuelle Assoziation. Zur Einleitung*. In: Dies. (Hrsg.): *Visuelle Assoziationen. Bildkonstellationen und Denkbewegungen in Kunst, Philosophie und Wissenschaft*. Hamburg: Textem, S. 7-17.
- Thompson, Christiane (2009): *Bildung und die Grenzen der Erfahrung. Randgänge der Bildungsphilosophie*. Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- Voss, Christiane (2010): *Auf dem Weg zu einer Medienphilosophie anthropomedialer Relationen*. In: *ZMK Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung. Medienphilosophie*. Jg. 1 (2010), Nr. 2, S. 169-184.
- Waldenfels, Bernhard (2002): *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Waldenfels, Bernhard (2010): *Bewährungsproben der Phänomenologie*. In: *Philosophische Rundschau*. Jg. 57, Nr. 2 (2010), S.154-187.
- Waldenfels, Bernhard (2012): *Hyperphänomene. Modi hyperbolischer Erfahrung*. Berlin: Suhrkamp.
- Waldenfels, Bernhard (2019): *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. 4. Aufl.. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Werner, Elke Anna (2019): *Evidenzen des Expositorischen. Zur Einführung*. In: Krüger, Klaus/Werner, Elke A./Schalhorn, Andreas (Hrsg.): *Evidenzen des Expositorischen - Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird*. Bielefeld: transcript, S. 9-41.
- Wulfange, Gereon (2016): *Fremdes - Angst - Begehren. Annäherungen an eine Theorie transformatorischer Bildungsprozesse. Reihe TheorieBilden*. Bielefeld: transcript.
- Zahn, Manuel (2012): *Ästhetische Film-Bildung. Studien zur Materialität und Medialität filmischer Bildungsprozesse. Reihe TheorieBilden*. Bielefeld: transcript.



Verkörperte Simulationen

**Zur Reorganisation von Wahrnehmung und Wissen in den
immersiven Installationen von Jakob Kudsk Steensen**

KERSTIN HALLMANN

Verkörperte Simulationen

Zur Reorganisation von Wahrnehmung und Wissen in den immersiven Installationen von Jakob Kudsk Steensen

KERSTIN HALLMANN

Die immersiven Installationen von Jakob Kudsk Steensen weisen komplexe Verflechtungen zwischen künstlerischen, kulturellen, historischen, technologischen und ökologischen Phänomenen, Praktiken und Formen der Wissensproduktion auf. Der Künstler navigiert dabei in Kollaboration mit menschlichen und technologischen Akteuren – meist in Kombination mit generativer KI-Technologie – durch Orte und Zeiten, indem er unterschiedliche Bezugsrahmen und plurale Geschichten miteinander verwebt. Thematisch wird dadurch die Frage, wie verschiedene Arten der Wissensgenerierung angesichts aktueller Technologien zusammengebracht und künstlerisch umgesetzt werden können. Relevant ist dies, da sich im Zuge fortschreitender technologischer, post-digitaler Transformationen hybride materiell-digitale und digital-mediale Figurationen (vgl. Elias 2024; Herlitz/Zahn 2019) bilden, die sich zunehmend der Sichtbarkeit und Kontrollierbarkeit des Menschlichen entziehen und kaum bisher üblichen Formen der Organisiertheit entsprechen. Sie lassen sich daher weder mit klassischen Analyseverfahren noch mit etablierten wissenschaftlichen Forschungsmethodologien hinreichend beschreiben, was auch ihre bildungstheoretische Beurteilung und Perspektivierung erschwert (vgl. Herlitz/Zahn 2019). Die Künste haben nach Alva Noë hingegen die Möglichkeit, die Art und Weise, wie unsere Praktiken, Techniken und Technologien uns organisieren, hervorzuheben und zu zeigen, wie wir uns als Menschen organisieren. Alle Künste sind in diesem Sinne reorganisierende Praktiken (Noë 2015: 11f.). Diesen Gedanken aufnehmend, näherte ich mich in meinem Beitrag anhand einer exemplarischen Analyse der Installation *Berl-Berl* den unterschiedlichen Ebenen im Werk von Steensen an, untersuche deren Wahrnehmungsweisen aus rezeptionsästhetischer Perspektive und diskutiere diese mit Noës Ansatz zur Reorganisation von Wahrnehmung und Wissen (vgl. Noë 2015; 2023). Aus bildungstheoretischer Perspektive stellt sich die Frage, ob und inwiefern durch Steensens künstlerische Strategien spezifische Wahrnehmungs- und Rezeptionsweisen situiert werden, die anregen, unser anthropozentrisches Verständnis von Wissen und Wissensproduktion zu reorganisieren.

Immersive Installationen – Eintauchen in virtuelle Welten

Mit dem Begriff „Immersion“ werden häufig die künstlerischen, auf neuesten Technologien basierenden Installationen von Jakob Kudsk Steensen beschrieben (vgl. Schrauth/Stumpf 2024; Enderby/Stumpf 2021), weshalb dessen Begriffsbedeutungen im Folgenden kurz skizziert werden, um anschließend am Beispiel einer spezifischen Installation Steensens einige erste theoretische Überlegungen zu den oben genannten Fragestellungen anzustellen.

„Immersion“ bezeichnet das ‚Eintauchen‘ in eine imaginierte, fiktionale oder virtuelle (Bild-)Welt mittels eines Mediums und ist damit nicht zwangsläufig an digitale Technologien gebunden, kann allerdings als ein wesentliches Merkmal zur Beschreibung aktueller, digital-virtueller Welten verstanden werden. Dabei meint Immersion einen Zustand des ‚Versunken-Seins‘ in eine virtuelle Realität und definiert den Grad des Eintauchens, in dem die eingesetzte Technologie in der Lage ist, eine einschließende, intensive, umfassende und lebendige Illusion der Realität zu liefern (vgl. Huff 2021). In immersiven Installationen werden durch sensorische Reize wie Sound, Licht, Projektionen o.ä. artifizielle Umwelten geschaffen, die aktuell von Raumerlebnissen in Virtual-Reality, interaktiven Kunstausstellungen bis hin zu aufwendigen künstlerischen Installationen reichen. In der Bildenden Kunst ist Immersion jedoch kein neues Phänomen und Traditionslinien lassen sich bis in die Höhlen von Lascaux, den mittelalterlichen ‚Isenheimer Altar‘ (1516) von Mathias Grünewald, die Raum- und Kuppelfresken des Rokokos, die

Panoramamalerei im 17. und 18. Jahrhundert oder das Cinéorama zur Weltausstellung in Paris 1900 zurückverfolgen (vgl. Grau 2005; 2004). Oliver Grau weist darauf hin, dass Illusions- und Immersionsbildmedien unsere Vorstellung vom Bild zu einem multisensorischen, interaktiven Erfahrungsraum im zeitlichen Ablauf verändern:

„Ehedem nicht darstellbare Objekte, Bildräume und Prozesse werden optional, die Raumzeitparameter beliebig wandelbar und das Virtuelle als Modell- und Erfahrungsraum nutzbar. Es entstehen polysensuell erfahrbare Bildräume interaktiver Kunstrezeption, welche Prozessualität, Narration und Performanz fordern und damit nicht zuletzt der Kategorie des Spiels neue Bedeutung verleihen.“ (Grau 2005: 70)

Aus medienhistorischer Perspektive vertritt Grau die These, dass in der Geschichte der Illusions- und Immersionsbildmedien eine Relation und Abhängigkeit zwischen den jeweils neuen suggestiven Bildtechniken und den inneren Distanzierungskräften der Betrachtenden auszumachen sei. Diese stehen in einem relativen Zusammenhang und hängen von der über die Zeit erworbenen Medienerfahrungen der Bildkonsumierenden ab (Grau 2005: 71). Damit wird deutlich, dass Formen menschlicher Sinnlichkeit und die damit verbundenen Wahrnehmungsvermögen wie -erkenntnisse, keine anthropologische Konstante sind, sondern immer auch durch historische, gesellschaftliche, technologische u. ä. Entwicklungen beeinflusst und verändert werden.

Mit den jüngsten Entwicklungen sowie Erweiterungen virtuell-immersiver, sensorischer und generativer Technologien hat sich unser Sensorium durch (post-)digitale Praxen intensiviert und ist stärker vermittelt als je zuvor. Birgit Althans verdeutlicht, dass der Begriff „Immersion“ aktuell vor allem in medienwissenschaftlichen Kontexten genutzt wird, um den Übergang in die Möglichkeitsräume der virtuellen Welten wie eine körperliche, sensorische Erfahrung einer anderen Wirklichkeit bzw. eines anderen Elements zu metaphorisieren, womit gerade ein körperlicher Zugang zu digitalen Praxen betont werde (vgl. Althans 2019: 326 ff.). Dies ist ein wichtiger Hinweis, der verdeutlicht, dass die Digitalisierung nicht wie häufig angenommen eine Entfremdung von Körpern, Sinnen und Subjekten bedeutet. Vielmehr involvieren und definieren die postdigitalen technologischen Bedingungen Körper, Sinnlichkeit und Subjektivität in einer bisher ungeahnten Weise ganz neu. Unser Körper bleibt daher auch in digitalisierten Welten ein grundlegender Modus zur Wahrnehmung und Erfassung unserer Selbst- und Weltverhältnisse. Als menschliche, leiblich-sinnliche Wesen stehen wir auf unterschiedlichste Weise ästhetisch wahrnehmend, fühlend, imaginierend, denkend, handelnd usw. in Beziehung zur materiellen, postdigitalen Kultur und Kunst, wodurch sich auch Prozesse der Wahrnehmung organisieren. Obgleich die empirische Datenlage zu digitalen, immersiven Technologien wie z. B. Virtual Reality und deren Wirkung aktuell noch begrenzt ist, kommen Marie Schwarz und Anna Mauerberger zu dem Schluss, dass von immersiven Technologien – aufgrund ihrer spezifischen multimodalen Eigenschaften, ihrer Erzeugung von Illusion und des Gefühls in virtuellen Welten tatsächlich anwesend zu sein und dadurch Handlungen hervorzubringen – ein Potenzial für verkörpernde Bildungsprozesse in digitalen Praxen auszumachen ist (vgl. Schwarz/Mauersberger 2023: 440f.). Interessant für meine exemplarische Analyse ist nun zunächst, ob sich das ‚Eintauchen‘ in virtuelle Welten als leib-körperlicher Zustand auch in der künstlerisch gestalteten „immersiven Installation“ von Steensen (Enderby/Stumpf 2021; Steensen 2022) ausmachen lässt und ob damit spezifische Wahrnehmungs- und Rezeptionsweisen situiert werden, die mit den verwendeten Technologien in Zusammenhang stehen.

„Berl-Berl“ – Digitales Sensorium

In *Berl-Berl: The Singing Swamp* (ARoS Museum of Art, Aarhus 2022) lädt bereits von Weitem eine erzählerisch-poetische Stimme sowie diverse Sounds die Besuchenden ein, den Ausstellungsraum zur eigentlichen Installation von Jakob Kudsk Steensens zu betreten¹. Die Sounds erinnern mal an natürliche Klänge elementaren, tierischen oder pflanzlichen Ursprungs, mal klingen sie wie pulsierende, computergenerierte Beats, Instrumentenklänge oder der ferne Gesang einer Frauenstimme aus anderen Zeiten. Charakteristisch für diese verschiedenen Sounds und

Stimmen ist ihr collagiertes, auditives Morphing, welches sich permanent verändert und durch seine Verflechtungen wie Übergänge den Eindruck einer akustischen Narration vermittelt – auch wenn sich eine klare Bedeutung des Gehörten selbst bei längerem Verweilen nicht erschließen lässt.

Im eigentlichen, abgedunkelten Ausstellungsraum befindet sich eine raumfüllende, audio-visuelle Videoinstallation, ausgestrahlt über mehrere große LED-Bildschirme und in der die Sounds zusammen mit virtuell-sinnlichen Bildwelten verschmelzen. Raumelemente wie schwarze Bodenfolien spiegeln die sich permanent verändernden digitalen Bilder im Raum wider und provozieren dadurch den Eindruck, unmittelbar in den Bildwelten zu sein. Sitzkissen laden dazu ein, zu verweilen und sich längerfristig auf diese neuen, unbekannteren Bild- und Soundwelten einzulassen, in sie einzutauchen. Unbemerkt von den Besuchenden kommunizieren Bildschirme, Kameras und Lautsprecher in der Installation über Algorithmen in Echtzeit miteinander und existieren in einem digitalen Live-Simulationsnetzwerk, sodass es zwar ähnliche, aber keine tatsächlichen Wiederholungen der Sound- und Bildeindrücke gibt, sondern sich alles stetig verändert. Dies wird insbesondere bei längerem oder mehrmaligem Besuch der Installation bemerkbar und irritiert, weil jeglicher Wiedererkennungswert stets verworfen werden muss, erzeugt jedoch zugleich den Eindruck einer sich im permanenten Wandel begriffenen Welt.

Visuelle Eindrücke erinnern mal an bekannte Landschaftsbilder in Feuchtgebieten und Flüssen, mal an unbekannte Ansichten über, auf und unter Wasser oder an Land. Neben diesen elementaren Zuständen sind Pflanzenelemente wie Farne, Blätter, Ranken, Bäume, Pilze, Wurzelgeflechte und tierische Elemente wie Amphibien oder Vögel erkennbar; irgendwann taucht eine Gestalt in der sumpfigen Landschaft auf. Wie ein digitales Live-Netzwerk scheinen sich die Bildwelten permanent zu transformieren und verwandeln sich, sobald man meint, etwas zu erkennen wieder in etwas anderes, nie zuvor Gesehenes, was dennoch an Bekanntes aus Flora und Fauna erinnert.

Narrative zwischen Kunst, Wissenschaft und Technologie

In Interviews und Making-of-Videos erläutert Steensen seine künstlerische Vorgehensweise zur Entwicklung seiner Installationen als eine Verbindung zwischen Kunst, Wissenschaft und neuester Technologie, in denen er mit Environmental Storytelling und durch 3D-Animationen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu neuen audio-visuellen und digital-immersiven Welten verbindet (vgl. Steensen/LAS Art Foundation 2021). Den Installationen gehen lange und umfangreiche Recherchen in Archiven, naturkundlichen Museen oder Sammlungen sowie Feldforschungen voraus, in denen mittels Makro-Photogrammetrie und Field Recording Bild- und Tonmaterialien gesammelt werden, die anschließend am Computer in digitale, dreidimensionale Planlandschaften umgesetzt und neu kombiniert werden. Hierfür nutzt Steensen Game Engines und entwirft komplexe virtuelle Bild- und Soundlandschaften, die sich mittels augmentierter, generativer KI-Technologie in Echtzeit immer wieder zu neuen audio-visuellen Szenen morphen. All diese Tätigkeiten erfolgen gemeinsam mit Naturwissenschaftler*innen, Historiker*innen, IT-Techniker*innen und in Kollaboration mit Musiker*innen, Komponist*innen, Autor*innen entwickelt der Künstler audio-visuelle Interpretationen wenig beachteter Naturphänomene, wie beispielweise Berlins Sumpflandschaft in der hier vorgestellten Arbeit. Die Intention seines Projektes beschreibt Steensen folgendermaßen:

„Berl-Berl is a song for the swamp, a place for the undefinable – morphing, liminal and mystical. Berl-Berl mourns what is lost and embraces what is new.“ (Steensen 2021)

Auf der inhaltlichen Ebene geht es also um den Sumpf, der im Sorbischen „Berl“ heißt und sich hier konkret auf die Ursprünge Berlins als Sumpflandschaft bezieht, die vor über 10.000 Jahren entstand und wie viele westliche Sümpfe im 18. Jahrhundert trockengelegt wurde (vgl. Enderby/Stumpf 2021). Als Übergang zwischen terrestrischen und aquatischen Systemen übernehmen Sümpfe eine wichtige Funktion im Ökosystem, wie beispielweise zur Kohlenstoffspeicherung, im Wasserkreislauf, zur Erhaltung der Artenvielfalt oder zur Bekämpfung des Klimawandels.

Verkörpernde Simulationen

Dennoch sind sie nach wie vor durch Entwässerung, landwirtschaftliche Nutzung o.ä. gefährdet. Steensen bezieht in seiner künstlerischen Interpretation des Sumpfes allerdings nicht nur naturwissenschaftliche Aspekte ein, die er unmittelbar vor Ort in der noch verbliebenen Berlin-Brandenburgischen Sumpflandschaft im Team dokumentiert, in Archiven und Sammlungen recherchiert und digital weiterverarbeitet. Sondern er lässt auch Erinnerungen an Mythologien vergangener Kulturen, die Berlins Sumpfgebiet vor seiner Trockenlegung besiedelten, als Narrative in die Arbeit einfließen. So tritt z. B. „Triglaw“ in Gestalt eines großen Baumes in der Installation audio-visuell in Erscheinung und steht für den Mythos einer Gottheit mit drei Köpfen, welche die drei Dimensionen der slawischen Kosmologie symbolisieren: Prav (Himmel), Yav (Erde) und Nav (Unterwelt) (Enderby 2022: 66). Diese Dreiteilung spiegelt sich auch in der virtuell gestalteten Welt von *Berl-Berl* wider, dessen Spektrum über drei Ebenen von Wurzelgeflechten und Pilzen bis hin zu Wasser, Bäumen und Himmel reicht und so die digitalen Landschaften bespielt.

Verkörpernde Simulationen

Die Sounds greifen ebenfalls plätschernd, schmatzend, gurgelnd, gluckern, raschelnd, gleitend usw. die verschiedenen zeitlichen und örtlichen Dimensionen des Sumpfes auf und erweitern diesen um auditive Narrative. Durch eine Kooperation mit dem *Museum für Naturkunde* Berlin wurden hierzu umfangreiche Recherchen möglich und es ließen sich durch historische Archivaufnahmen längst ausgestorbene Amphibien oder Vögel reanimieren (Enderby 2022: 67). Steensen verweist damit auf konzeptioneller Ebene auf das Artensterben und thematisiert unsere Rolle als Menschen im Anthropozän – jedoch weniger als Vorwurf, sondern vielmehr als Angebot des Eintauchens auf auditiver Ebene. Denn in der Installation selbst teilt sich der Entstehungsprozess der Sounds nur implizit auf sinnlich-sensorischer Ebene mit. Kombiniert werden die historischen Tonaufnahmen mit den eigens dokumentierten Umgebungsgeräuschen des gegenwärtig (noch) existierenden Sumpfgebietes und in Kollaboration mit dem Sound-Art-Künstler Matt McCorkle kompositorisch digital weiterverarbeitet. Zudem entwickelte Steensen zusammen mit der Sängerin Arca und McCorkle eine Melodie für die virtuelle Sumpflandschaft und greift dadurch vergangene kulturelle Praxen auf, Lieder zu singen, wenn der Sumpf durchquert oder Geschichten und Mythen mit anderen geteilt wurden (vgl. Steensen/LAS Art Foundation 2021).

Auf diese Weise holt Steensen vergangene Geschichten, ihre Artikulationen aus dem Gestern in unsere Gegenwart und gibt Impulse zur Suche von Verbindungen zwischen Klängen, Bildern, Körpern und Praxen, die wir nicht mehr oder noch nicht kennen. Dadurch entstehen temporäre Narrative, die sich immer wieder ändern und fortwährend ihren Sinn verschieben. Zwar fokussieren die digital-simulierten Videobilder die Aufmerksamkeit stark, doch die auditive Ebene, so meine These, trägt maßgeblich zur Verflechtung verschiedenster Narrative wie Bedeutungen bei und der Sound wird zu einem zentralen gestalterischen Element zur Erzielung der immersiven Installationssituation. Erklären lässt sich dies aus wahrnehmungstheoretischer Perspektive dadurch, dass das Gehör als involvierender Sinn wesentlich stärker nach innen auf den Körper gerichtet ist, Emotionen direkter affiziert und dadurch einen distanziert-reflektierten Überblick verhindert. Anders als das Sehen, was sich auf ein außerhalb des Körpers Befindliches richtet, könne das Hören, so Dieter Mersch, nur „gestreut“ wahrgenommen werden, sodass das Ohr „ins Offene hinein“ hört und „ins Geschehen selber eingebunden“ ist (Mersch 2001: 289). Auditive Aufmerksamkeitsdynamiken lassen sich daher für Katharina Rost nur als performative Wahrnehmungskonstitutionen fassen und die damit einhergehende Organisation von Wahrnehmung nur als fragiles, stets im Wandel befindliches und neu zu erzeugendes dynamisches Gefüge konzeptualisieren (Rost 2017: 17).

Bezogen auf die Sounds in Steensens Installation lässt sich deren Wirkung darin ausmachen, dass sie auf eine unmittelbare, sinnliche Weise affizieren und durch ihre Performanz sowie die spezifische Kombination sehr unterschiedlicher Sounds eine permanente An- und Umordnung des auditiven Gefüges bewirken, welches die Besuchenden in spezifische, teils psychoakustische Wahrnehmungs- und Rezeptionsweisen situiert. Die Vielfalt der vorgefundenen archivierten, instrumentellen, technischen und KI-generierten Sounds, ihre kompositorische Montage und Perfor-

manz sind dabei einerseits ein wesentliches Element zur Produktion einer immersiven Umgebung und andererseits ein wichtiger Aspekt des Storytellings in Steensens Arbeit. Dies setzt sich auf visueller Ebene fort, denn auch die Bilder werden nach ähnlichen Prinzipien kombiniert, verändert und erzeugen so visuelle Narrationen, die sich fortlaufend durch algorithmische Aktivitäten morphen. Die Art des Eintauchens in diese Bildwelten ist zudem mit den Möglichkeiten von Bildmontage und Virtual-Reality verknüpft. So lassen sich durch die Nutzung neuester Technologien, wie u.a. die Makro-Photogrammetrie, Bilder erzeugen, die eine Art haptisches Sehen in Szene setzen, ein Sehen, das zugleich ein Berühren ist und dadurch nicht nur auf visueller, sondern auch auf polysensueller Ebene „Aspekte einer fleischlichen und emotionalen Wirkung“ (Chang 2022: 129) hervorrufen.

Dane Sutherhand bezeichnet die künstlerische Strategie von Steensen in diesem Zusammenhang als ein „Konzept der verkörperten Simulation“ (Sutherhand 2022: 102), durch die die Besuchenden, die sorgsam montierten Bilder, Objekte, Sounds und Umwelten in der Installation immersiv erfahren. Dabei geht es um ein „Eintauchen“ in eine spezifische, artifizielle virtuelle Umwelt, die sich durch ein „Eintauchen in eine Montage, die höchst unterschiedliche zeitliche Momente – Geschichten und Mythen über das Leben im Sumpf, lebende und ausgestorbene Biome, künstliche Materialien der virtuellen Produktion – miteinander verschränkt und zu neuem Leben erweckt [...]“ (Sutherhand 2022: 103)

Der Sumpf als immersives und reorganisierendes Denkmodell?

Im Kontext der besprochenen Installation *Berl-Berl* dient der Sumpf, so Sutherhand, „als nützliches Denkmodell, um die Komplexität unsere dicht gedrängte Gegenwart zu erfassen und zu bewältigen.“ (Sutherhand 2022: 94) Anders als in etablierten, klassischen künstlerischen Konzepten von Landschaft, die immer vom Menschen aus betrachtet mit Ausblick, Überblick oder der vom Menschen gemachten Landschaft verbunden sind (vgl. Günzel 2022), fehlt im Sumpf ein klarer Horizont. Himmel, Land und Wasser verschwimmen zu einer unbestimmbaren, aktiven Masse aus Elementen, Flora und Fauna und begründen damit auch die Gefahren für Krankheiten oder das Versinken in der undurchdringlichen Dunkelheit des Sumpfes, aus dem sich seit Jahrhunderten Mythologien unterschiedlicher Kulturen speisen. Zugleich steht der Sumpf aber auch für Lebensenergie und thematisiert seine existenzielle Relevanz für Klima und Artenvielfalt in der gegenwärtigen, global-vernetzten Welt. Steensen bringt diese sehr unterschiedlichen Wissensbestände auf materieller Ebene zusammen, verbindet sie in ihrer Komplexität wie auch Verflochtenheit durch den Einsatz neuester Technologien und durch die Umsetzung in „verkörperte Simulationen“ (vgl. oben). Entscheidend ist nun, dass sich erst durch diese Art der Verflechtungen Kategorien wie Linearität, Zeitlichkeit oder Geschichtlichkeit auflösen und die „verschränkte Gleichzeitigkeit von multiplen Realitäten und Dichotomien“ (Sutherhand 2022: 97) wahrnehmbar wird. So lassen sich Dichotomien zwischen physisch-real und virtuell, organisch und synthetisch, Gegenwart und Vergangenheit, Menschlichem und Nicht-Menschlichem infrage stellen. Anders als durch institutionelle Wissenspraktiken zeigen künstlerische Praxen wie die Installation *Berl-Berl* auf eine spezifische Weise die Komplexität unserer Verflochtenheit (*Entanglement*) in Welt. Und sie zeigen es z. B., indem eine virtuelle Umgebung als „verkörperte Simulation“ inszeniert wird, die auf mehreren Sinnesebenen die anwesenden Körper affiziert und dadurch immersive digitale Wahrnehmungspraxen bewirkt, die potenziell auch neue Erkenntnisweisen eröffnen.

Beziehe ich die bisherigen Ausführungen auf Alva Noës Theorie des *Entanglement* (Noë 2023) lässt sich die Relevanz einer „verkörperten Simulation“ verdeutlichen, um zu verstehen, inwiefern durch Steensens künstlerische Strategien spezifische Wahrnehmungs- und Rezeptionsweisen situiert werden, die nicht nur ein ‚Eintauchen‘ bewirken, sondern anregen, unser anthropozentrisches Verständnis von Wissen und Wissensproduktion zu reorganisieren. Noë geht davon aus, dass Wahrnehmung und Bewusstsein ebenso wie kognitive und geistige Prozesse verkörpert und als solche wesentlich in eine Umwelt eingebettet sind. Für ihn ist dies konstitutiv für die menschliche Daseinsweise, die er auch als „Entanglement“ beschreibt, d. h. als strukturelle Verflochtenheit zwischen Organismus und

Welt (Noë 2023). Im Anschluss u. a. an Phänomenologie und Pragmatismus und mit anderen Vertreter*innen der aktuellen Verkörperungs- und Embodiment-Debatte, vertritt auch Noë die Ansicht, dass es die Beschaffenheit unseres Körpers ist, die uns intelligent macht, eben weil dieser immer aktiv mit einer Umwelt verwickelt ist (vgl. Fingerhut/Hufendiek/Wild 2017: 9). Bewusste Wahrnehmung und Erfahrung sind für Noë demnach nicht eine Eigenschaft von Neuronen oder ein kognitiver Prozess der Verarbeitung von Sinnesdaten, sondern vielmehr werde das, was wir wahrnehmen, durch das bestimmt, was wir tun (vgl. Noë 2004). Das heißt, Wahrnehmungen und Erfahrungen passieren nicht einfach, sondern entspringen einer aktiven Tätigkeit, nämlich durch die Interaktion mit einer Umwelt. So lassen sich auch Wahrnehmungs- und Rezeptionsprozesse in künstlerischen Installationen als verkörperter Vorgang in der Verflochtenheit zwischen Organismus und einer spezifischen Umwelt verstehen. Das entscheidende von Noës Argumentation ist nun, dass Kunst in diesem Sinne als eine Praxis bzw. Aktivität zu verstehen ist, die sich von alltäglichen Praxen unterscheidet. Kunst verwickelt uns einerseits und zeigt uns andererseits unsere Verflochtenheit in Welt auf. So formuliert Noë:

„By making, and by exposing what our making takes for granted, art puts us on display. [...] It does this by simultaneously unveiling us to ourselves – putting the ways in which we are organized by technologies and habits of making on display – and by doing so in ways that supply resources to carry on differently. Art shines forth and loops down and disorganizes and thus, finally, enables the reorganization of the life of which it is the representation and against which it is a reaction. This entanglement of life with nonlife, technology and the reflective, disruptive work of art, becomes essential to life itself [...]“ (Noë 2023: 11f.)

Ausgehend von der theoretischen Annahme, dass das alltägliche Leben durch organisierte Aktivitäten strukturiert ist, die immer relational in ihrer konstitutiven Verflechtung mit ihrer jeweiligen sozialen und materiellen Umwelt verbunden ist, begreift Noë Kunst als eine reorganisierende Praxis. Diese Reorganisation bezieht sich jedoch nicht nur auf die je spezifische Kunstsituation selbst, sondern wirkt sich auch auf alltägliche Praxen aus (vgl. Noë 2015: 49). „Kunst ist gerade in dieser Weise“, so fasst es Georg W. Bertram pointiert zusammen, „als eine Praxis zu begreifen, mittels deren Menschen sich im Rahmen historisch-kultureller Praktiken weiterentwickeln.“ (Bertram 2020: 28)

In Anlehnung an Alva Noës Theorie des Entanglements kann Kunst daher als ein Vorgang aufgefasst werden, durch den bzw. in dem sich ein Praktizieren von Verschränkungsmöglichkeiten ereignen kann, die eine Reorganisation der bisherig organisierten Aktivitäten unseres Wahrnehmens, Denkens oder Handelns bewirken. Das daraus resultierende Bewusstsein dafür, dass auch wir Teil des „Entanglements“ in der Welt sind, kann dazu führen, neue Perspektiven auf aktuelle Fragestellungen und Probleme zu erhalten, die mit unserem anthropozentrischen Handeln und ihren Effekten im Zusammenhang stehen. Ähnlich beschreibt Steensen:

„I think that we live in a time where technology and the climate transform at paces quicker than it is possible for the individual to truly perceive, and I hope that my work offers some form of new understanding of what it means to exist in a time where data and biology fluidly interconnect.“ (Steensen zitiert nach Vickers 2018: o. S.)

In postdigitalen, künstlerischen Installationen, wie *Berl-Berl* von Steensen, geht es daher nicht primär um das Erkennen eines bestimmten Inhalts, einer Deutung oder Intention, sondern vielmehr eröffnen sich durch „verkörpernde Simulationen“ immersive Modell- und Erfahrungsräume zu einer unendlichen variablen Anzahl von Narrativen, Denkweisen und Bedeutungen, die plurale Geschichten erzählen und so unsere Verflochtenheit zwischen zeitlichen, räumlichen, technischen und technologischen Dimensionen sowie menschlichen und mehr-als-menschlichen Akteuren wahrnehmbar und ansichtig machen. Für Bildungsprozesse ist dies ein wesentlicher Aspekt, da diese im Kontext von Kunst, Medien und Bildung „als Praxis eines sinnlich-leiblichen und zugleich kritisch-ästhetischen Gewahrwerdens von Entanglement“ (Klepacki/Jörissen 2023: 168) entworfen werden können, die auch für alltägliche

Lebensbereiche von Relevanz sind. Vor dem Hintergrund der hier exemplarisch aufgezeigten postdigital-künstlerischen Praxen von Jakob Kudsk Steensen und des philosophischen Ansatzes des „Entanglement“ von Alva Noë gilt es daher, Bildung wesentlich stärker im Sinne einer „Bildung als produktive Verwicklung“ (Allert/Asmussen 2018: 28) theoretisch neu zu konzeptualisieren.

Anmerkung

1 In den folgenden Ausführungen zu den immersiven Installationen von Jakob Kudsk Steensen beziehe ich mich auf die Arbeit „Berl-Berl: The Singing Swamp“ im ARoS Museum of Art (2022), da ich diese selbst besuchen und erfahren konnte. Meine eigenen Beobachtungen werden mit entsprechender Literatur ergänzend diskutiert, können jedoch aufgrund der konzeptionellen, inhaltlichen wie technologischen Komplexität der Installation an dieser Stelle nur ausschnitthaft dargestellt werden. Erstmals wurde „Berl-Berl“ 2021 in der Halle am Berghain, Berlin ausgestellt; zudem gibt es eine Online-Version (vgl. ausführlich zum Werk von Steensen u.a. die Website des Künstlers, Online: <https://www.jakobsteensen.com> [28.08.2024] und speziell zur Arbeit „Berl-Berl“ die Projektwebsite, Online: <https://www.berlberl.world/making-of> [28.08.2024]).

Literatur

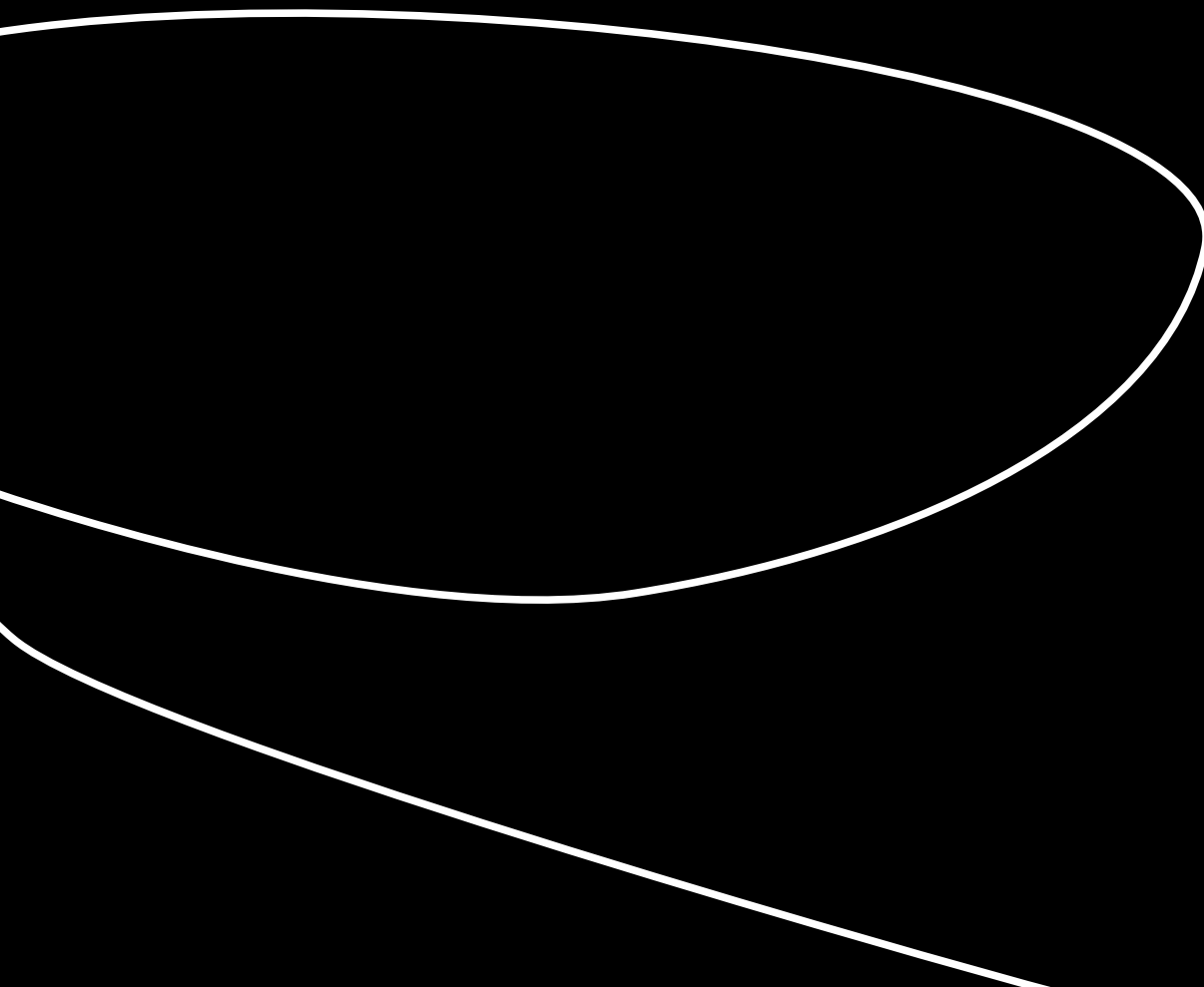
- Allert, Heidrun/Asmussen, Michael (2017): Bildung als produktive Verwicklung. In: Allert, Heidrun/Asmussen, Michael/Richter, Christoph (Hrsg.): Digitalität und Selbst. Interdisziplinäre Perspektiven auf Subjektivierungs- und Bildungsprozesse. Bielefeld: transcript, S. 27-68.
- Allert, H., & Richter, C. (2016): Kultur der Digitalität statt digitaler Bildungsrevolution. Online: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-47527-7> [01.09.2024]
- Althans, Birgit (2019): Digitalisierte Präsenzen – Körper oder Leib in situ? In: Brinkmann, Malte/ Türtig, Johannes/Weber-Spanknebel, Martin (Hrsg.): Leib – Leiblichkeit – Embodiment. Pädagogische Perspektiven auf eine Phänomenologie des Leibes. Wiesbaden: Springer VS, S. 323-341.
- Bertram, Georg W. (2020): Improvisation als Paradigma künstlerischer Wirksamkeit und ihrer sozialen Dimension. In: Eusterschulte, Birgit/Krüger, Christian/Siegmund, Judith (Hrsg.): Funktionen der Künste. Transformatorische Potentiale künstlerischer Praktiken. Berlin: J.B. Metzler, S. 17-32.
- Chang, Alenda Y. (2022): Technologie – natürlich? In: Enderby, Emma/Stumpf, Liz (Hrsg.): Jakob Kudsk Steensen: Berl-Berl. Ausstellungskatalog, Köln: Koenig Books, S.122-132.
- Elias, Norbert (2024): Figuration. In: Kopp, Johannes/Steinbach, Anja (Hrsg.): Grundbegriffe der Soziologie. Stuttgart: Leske+Budrich (Utb), 13. korrigierte Aufl., S. 88-91.
- Enderby, Emma/Stumpf, Liz (Hrsg.) (2022): Jakob Kudsk Steensen: Berl-Berl. Ausstellungskatalog (Halle am Berghain, 10.07.2021-26.09.2021, Berlin) Köln: Koenig Books; Berlin: LAS.
- Enderby, Emma (Hrsg.) (2022): Reale Fantasien. In: Dies./Stumpf, Liz (Hrsg.): Jakob Kudsk Steensen: Berl-Berl. Ausstellungskatalog, Köln: Koenig Books; Berlin: LAS, S. 48-84.
- Enderby, Emma/Stumpf, Liz (2021): Einleitung zur Ausstellung „Jakob Kudsk Steensen: Berl-Berl.“ Online: <https://www.berlberl.world/de/introduction> [31.08.2024]
- Fingerhut, Joerg/Hufendiek, Rebekka/Wild, Markus (Hrsg.) (2013): Philosophie der Verkörperung. Grundlagentexte zu einer aktuellen Debatte. Berlin: Suhrkamp.
- Grau, Oliver (2005): Immersion und Emotion – Zwei bildwissenschaftliche Schlüsselbegriffe. In: Ders./Keil, Andreas (Hrsg.): Mediale Emotionen: zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 70-106.
- Grau, Oliver (2004): Immersion und Interaktion. Vom Rundfresko zum interaktiven Bildraum. In: Medien Kunst Netz. Online: www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/immersion/7/ [28.08.2024]
- Günzel, Ann-Katrin (2022): Der Blick auf die Welt oder: Der lange Weg durch die Landschaft. Zur Aktualität des Landschaftsbildes in der Kunst. In: Dies. (Hrsg.): Kunstforum International. Arkadien in der Krise. Zur Aktualität des Landschaftsbildes, Band 284, Seite 50-69.
- Herlitz, Lea/Zahn, Manuel (2019): Bildungstheoretische Potentiale postdigitaler Ästhetiken – Eine methodologische Annäherung. In: KULTURELLE BILDUNG ONLINE. Online: <https://www.kubi-online.de/artikel/bildungstheoretische-potentiale-postdigitaler-aesthetiken-methodologische-annaeherung> [28.08.2024]
- Huff, Markus (2021): Immersion. In: Wirtz, Markus A. (Hrsg.): Dorsch - Lexikon der Psychologie. 20., überarbeitete Auflage. Bern: Hogrefe.
- Klepacki, Leopold/Jörissen, Benjamin (2023): Freiheit und Entanglement: Kulturelle Resilienz als relationale Bildungstheorie. In: Paragrana, 32(1), S. 168-180.
- Latour, Bruno (2007): Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur- Netzwerk-Theorie. Aus dem Englischen von Gustav Roßler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Mersch, Dieter (2001): Aisthetik und Responsivität. Zum Verhältnis von medialer und amedialer Wahrnehmung. In: Fischer-Lichte, Erika/Horn, Christian/Umthum, Sandra/Warstat, Matthias (Hrsg.): Wahrnehmung und Medialität. Tübingen: Francke, S. 273-300.
- Noë, Alva (2023): The Entanglement. How Art and Philosophy Make Us What We Are. Princeton: Princeton University Press.

- Noë, Alva (2015): *Strange tools: art and human nature*. New York: Hill and Wang.
- Noë, Alva (2004): *Action in Perception*, Cambridge/MA: MIT Press.
- Rost, Katharina (2017): *Sounds that matter – Dynamiken des Hörens in Theater und Performance*. Bielefeld: transcript.
- Schrauth, Ulrich/Stumpf, Liz/Hamburger Kunsthalle (Hrsg.) (2024): *The Ephemeral Lake: Jakob Kudsk Steensen*. Ausstellungskatalog (Hamburger Kunsthalle, 12.04.2024-27.10.2024, Hamburg), Berlin: DISTANZ.
- Schwarz, Marie/Mauersberger, Anna (2023): *Verkörpernde Bildung durch die virtuelle Realität THE SHAPE OF US*. Empirische Befunde, didaktisches Design und bildungstheoretische Schlüsse. In: *MedienPädagogik 51 (Immersives Lehren und Lernen. AR/VR - Teil 2)*, S. 430-459. Online: <https://doi.org/10.21240/mpaed/51/2023.01.27.X>. [08.08.2024]
- Steensen, Jakob Kudsk/LAS Art Foundation (2021): *Berl-Berl, 2021, Live simulation*. Online: <https://berlberl.world/de/introduction> [08.08.2024]
- Vickers, Ben (2018): *Artist Profile: Jakob Kudsk Steensen*. In: *Rhizome*, 14 December 2018. Online: <https://rhizome.org/editorial/2018/dec/14/artist-profile-jakob-kudsk-steensen/> [08.08.2024]

Zwischen künstlerischen Arbeiten und kuratorischen Praktiken

Überlegungen zu Kontextualisierungen und dem Zeigen des Zeigens

HEIKO LIETZ



Zwischen künstlerischen Arbeiten und kuratorischen Praktiken

Überlegungen zu Kontextualisierungen und dem Zeigen des Zeigens

HEIKO LIETZ

I

Seinen Ausgangspunkt findet mein Beitrag im Interesse an den multiplen, situativen und komplexen Beziehungen zwischen künstlerischen Arbeiten, Kontexten und Betrachter*innen. Mit diesem Interesse nähere ich mich dem von Alva Noë ausgearbeitetem Konzept reorganisierender Praktiken. Ich möchte in diesem Beitrag Überlegungen dazu anstellen, in welche Kontexte die „*Strange Tools*“ der Künste eingebunden sind und wie Kontexte die Organisation und Reorganisation menschlicher Aktivitäten beeinflussen können.

Im Rahmen dieses Beitrags möchte ich diese Frage auf kuratorische Praktiken hin zuspitzen. Ich werde dazu Umwege über verschiedene künstlerische Arbeiten nehmen und dadurch meine Gedanken zu der Beteiligung des Kontextes an reorganisierenden Potenzialen aus einer an Sara Ahmed anschließenden queer-phänomenologischen Perspektive entwickeln. Einen Ausgangspunkt sehe ich im folgenden Zitat:

„A queer phenomenology, perhaps might start by redirecting our attention toward objects, those that are ‘less proximate’ or even those that deviate or are deviant. And yet, I would not say that a queer phenomenology would simply be a matter of generating queer objects. A queer phenomenology might turn to phenomenology by asking not only about the concept of orientation in phenomenology, but also about the orientation of phenomenology.“ (Ahmed 2006: 3)

In Anlehnung an Ahmed geht es mir darum, kontextualisierende Dimensionen der Re-Organisation als weniger naheliegende Aspekte Noës Auseinandersetzung zu untersuchen. Ich möchte also im Folgenden danach fragen, wie reorganisierende Praktiken durch kuratorische Praktiken und Kontexte bedingt werden.

Ich gehe in meiner Beschäftigung nicht davon aus, alle Formen möglicher Einflussfaktoren erfassen oder in Bezug zueinander setzen zu können. Ebenso wenig gehe ich davon aus, jegliche Einflussfaktoren der hier fokussierten kuratorischen Praktiken erfassen zu können. Mir geht es in diesem Beitrag vor allem darum, Aspekte des Öffentlich-Werdens künstlerischer Arbeiten, deren medialen Spezifizierungen und den möglichen Einfluss in den Blick zu rücken, die diese Aspekte haben können. Abschließend werde ich vor diesem Hintergrund danach fragen, wie kuratorische Prozesse im Modell Noës verortet werden können.

II

„When we’re out there dancin’ on the floor, darlin’ - And I feel like I need some more - And I feel your body close to mine - And I know my love, it’s about that time. Make me feel mighty real.“ (Sylvester 1978)

Das Zitat stammt aus dem Lied *You make me feel (mighty real)* von Sylvester. Das Lied und das dazugehörige Musikvideo erschienen im Jahr 1978.¹ Mit Disco-Beat erzählt der Text des Liedes von der Beziehung zweier Personen, ihrem gemeinsamen Tanz auf der Tanzfläche, körperlicher Nähe und Sexualität. Das Lied erzählt allerdings auch von einem bestimmten Raum und einem bestimmten Gefühl. „*Real*“ lässt sich in Bezug zu queeren Kontexten verschiedenartig auslegen, wie ich im Rahmen dieses Beitrags nur kurz anreißen kann. Im Wettbewerbssystem der *Ballroom Culture* beschreibt die Kategorie *Realness* unter anderem den *Look* eines spezifisch intersektional

gefärbten Geschlechtsbildes darzustellen, zu subvertieren oder zu zeigen, diesem entsprechen zu können (vgl. Bailey 2011). Ebenso lässt sich das Partizipieren in Ballroom entgegengesetzt verstehen. Anstatt einem bestimmten gesellschaftlichen Bild zu entsprechen oder entsprechen zu müssen, ließe sich mit *Realness* eine Art queere Authentizität bzw. die Arbeit an einem Gefühl queerer Identitätsfreiheit beschreiben (vgl. Pullens/Vollebergh 2022).²

Das Video ist choreografiert, der Gesang aufgenommen, die Garderobe ausgewählt, die Kameraführung wohl überlegt, das Set inszeniert. Das mediale Ensemble des Musikvideos kann zeigen, wie sich ein Gefühl auf der Tanzfläche einstellt. Es mag uns zeigen, dass wir tanzen, dass wir uns anziehen, dass wir soziale und sexuelle Wesen sind oder dass wir uns selbst auf bestimmte Art und Weise selbst erfahren können. Sylvester selbst zeigt sich im Video als queeres Subjekt, der Körper zeigt sich als Träger von Stil und Bedeutung – als Selbstkonzeption, wie mit Noë gesagt werden könnte (vgl. Noë 2023: 5). All dies mag sich *im* Video zeigen, *als* Video zeigt es uns aber noch mehr. Zielt *Realness* unter anderem darauf zu zeigen, dass das Regelsystem und der Look des dominanten Systems, mit dem ich hier intersektional geformte Dominanzverhältnisse in ihrem strukturellen Ineinandergreifen von *Gender*, *Class* und *Race* – etwa also cis-heteronormative, global nord-westlich ausgerichtete und an der (Mittel- und) Oberklasse ausgerichtete Strukturen meine, verstanden, adaptiert und subvertiert werden können, oder zielt der Kontext der *Ballroom Culture* unter anderem darauf, die eigene Authentizität *trotz* oder *im* dominanten System zu erfahren, möchte ich dies als Anlass nutzen, die Rolle des dominanten Systems *im* und *für* das Video zu befragen, wodurch sich zwei miteinander verwobene Ebenen beschreiben lassen.

So ist der im Musikvideo auf verschiedene Weisen gezeigte Tanz einerseits durch die Tanzfläche gerahmt und in den Raum eingebettet, in dem sich die Tanzfläche befindet – ein *safe space*. Im Video kann dadurch die Selbsterfahrung, das Ausleben einer authentischen Selbstkonzeption, möglich werden, weil in dem gezeigten Raum konservative queerphobe Maxime negiert werden oder zumindest keine direkte Bedrohung darstellen.

Damit das Lied und das Musikvideo dies andererseits überhaupt zeigen können, müssen diese öffentlich werden, damit sie gesehen und gehört werden können. Es braucht Mittel, um das Lied aufzunehmen und das Video zu produzieren. Es braucht eine Gesellschaft, in der Öffentlichkeit für diese spezifischen Bilder ermöglicht bzw. errungen werden kann. Es braucht ebenso Plattformen, auf oder in denen es sichtbar wird. In anderen Worten: Mit dem Video können sowohl medial gezeigte Aspekte von Kontextualität sowie Bedingungen ihrer öffentlichen Sichtbarkeit oder Organisiertheit in den Blick gerückt werden.

Alva Noë stellt in vergleichbarer Weise fest, dass selbst Sex etwas sei, dass wir als Konsumierende und Partizipierende einer größeren Kultur von Bildern und Ideen ausführen (vgl. Noë 2023: 6). Hieran anschließend kann so die Abweichung *zu* bzw. die Negation *von* dominanten Bildern oder Ideen zum einen die Wechselwirkung zwischen *spezifischen* Individuen, Bildern und der größeren Kultur, sowie zum anderen die Voraussetzungen der Sichtbarkeit dieser Abweichungen durch Bilder und Ideen in der größeren Kultur in den Blick rücken.

Hierauf werde ich zurückkommen, zunächst möchte ich aber darauf verweisen, dass bereits die Beschäftigung mit der Art und Weise des Öffentlich-Werdens spezifischer Bilder, deren Voraussetzungen und Kontexten, eine Brücke hin zu kuratorischen Prozessen schlagen kann, insofern etwa Beatrice von Bismarck gerade den Öffentlichkeitsbezug von *kuratorischen Situationen* betont:

„Jede kuratorische Situation bedeutet ein Zusammenkommen im Interesse eines Öffentlich-Werdens von Kunst und Kultur. Auf diesem Wege entsteht dort ein Beziehungsgeflecht sämtlicher menschlicher und nicht-menschlicher Mitwirkender untereinander. [...] Sie treten alle miteinander in neue Verbindung. Wenn es also um ein Öffentlich-Werden von Kunst und Kultur geht, geht es im Zuge der Neuverknüpfungen auch immer um Veränderungen: Exponate finden sich in neuen Nachbarschaften wieder, gehen Beziehungen zu veränderten Räumlichkeiten, zu sozialen, ökonomischen und diskursiven Kontexten ein, treffen auf (eine ganze Reihe von) Menschen und nicht-menschlichen Wesen, die ihnen mal mehr und mal weniger vertraut sind.“ (Bismarck 2021: 13ff.)

Auch wenn sich Bismarck dabei nicht explizit auf die bisher dargestellten Aspekte des Sichtbarwerdens bezieht, so gibt die hier aufscheinende relationale Verfasstheit kuratorischer Situationen weitere Hinweise auf kontextuelle Verhältnisse künstlerischer Arbeiten und damit dem Einfluss anderer Interaktant*innen auf das organisierte und reorganisierende Potenzial künstlerischer Arbeiten. Es mag eine triviale Feststellung sein, darauf hinzuweisen, dass das Öffentlich-Werden eine Bedingung öffentlicher Rezeption darstellt, jedoch eröffnet der damit verbundene Einbezug sozialer oder wirtschaftlicher Faktoren m.E. eine differenziertere Perspektive auf Konditionen der Re-Organisation.

Ich greife zur weiteren Beschäftigung ein Beispiel Alva Noës auf. Er beschreibt Tino Sehgal's Performance im Rahmen der Venedig Biennale 2013 unter anderem damit, dass sie die Kunstform Performance selbst befrage, sie keinen Anfang, keine Mitte oder Ende habe, sondern einfach da sei, wie die Bilder an der Wand der Galerie (vgl. Noë 2015: 80). Durch die beschriebene relationale Verfasstheit kuratorischer Situationen wird deutlich, dass diese Einschätzung differenzierter zu betrachten ist. Die Arbeit mag zwar wirken, als sei sie einfach da, sie mag auch ihr reorganisierendes Potenzial hierüber entfalten, wie Noë darlegt, jedoch ist weder die Performance, noch sind die Bilder an den Wänden *einfach* da. Im Gegenteil ist davon auszugehen, dass Sehgal mit seiner performativen Arbeit eingeladen wurde oder die Bilder ausgewählt und an bestimmte Stellen im Ausstellungsraum platziert wurden. Wie diese Auswahl zustande kam, was hierfür nötig war, welche anderen Arbeiten nicht ausgewählt wurden oder was für ihn selbst nötig war, um diese Arbeit sehen zu können, bleibt hier implizit.

Dies ist vor dem Hintergrund des Fokus seiner Beschäftigung nachvollziehbar, schärft allerdings ebenso den Blick auf eine andere Beobachtung Noës (2015: 81):

„Sehgal prohibits the documentation of his work. This meant that the performers in today's installation had two jobs. They were either on the floor 'in' the work; or they were put in the gallery policing the room. Every time someone with a press badge started to take pictures, the actors, like undercover cops, pounced. This patrolling of the boundaries of the piece belongs to the work itself. What we have is a piece within a piece, and we ourselves are folded into the act.“

Die doppelte Aufgabenverteilung der Performer*innen innerhalb der Arbeit, die die Setzungen Sehgal's ermöglichen und durchsetzen, ist hierbei für mich von besonderem Interesse, insofern ihre Aufsichtsfunktion die Funktion von institutionellem Aufsichtspersonal spiegeln. Indem die Performer*innen das Regelsystem Sehgal's und dessen Arbeit performen und die Grenzen der Arbeit patrouillieren, zeigen sie diese Regelmäßigkeit mit auf. Analog hierzu, so eine mögliche These, verweist die Arbeit beispielhaft auf institutionelle Organisationsfaktoren der Arbeit, indem sie diese in die Arbeit verlagert – aus dem Verbot des Anfassens der Institution wird ein Verbot der Fotografie.

Die Auseinandersetzung mit der Organisiertheit von institutionellen Regelsystemen, in denen künstlerische Arbeiten sichtbar werden, zeigt sich in verschiedenen Formen künstlerischer Arbeiten, insbesondere der Institutionskritik. Beispielsweise inszeniert sich Andrea Fraser in der Arbeit *Museum Highlights: A Gallery Talk* (1989) als Museums-

guide, die den Sprachstil von Dozent*innen aufnimmt und parodiert.³ Fraser rückt dabei zumeist implizite Maxime, Regeln und Umgangsformen der Institutionen und Diskurse in den Blick. Indem die satirischen Vorträge der Dozentin die Aufmerksamkeit auf historisch gewachsene Annahmen über den Wert der Kunst insbesondere in Bezug zu Klassenfragen lenken (vgl. Martin 2014), machen sie diese impliziten Annahmen explizit und ermöglichen die Auseinandersetzung mit den hieraus resultierenden Voraussetzungen der Rezeption.

Werkzeuge, so Noë, hätten nur Signifikanz in ihrer kontextuellen Einbettung. Wenn man sie aus ihrem Kontext nehme, wären sie nichts weiter als ein Ding. So sei es auch mit Bildern. Entzöge man sie ihrem Kontext, einer Unterschrift oder dem Platz im Familienalbum etwa, so verliere das Bild dessen Signifikanz. Es höre auf darzustellen. Dagegen sei Kunst daran interessiert, Werkzeuge ihrer Umgebung zu entziehen und sie *strange* werden zu lassen.⁴ Indem sie diese *strange* machten, so Noë, bringe die Kunst diejenigen Arten und Texturen ihres umgebenden Kontexts hervor, die sonst selbstverständlich schienen (vgl. Noë 2015: 30).⁵

Die nun zuletzt skizzierten Arbeiten folgen diesem Prinzip insofern, als sie die Kontexte künstlerischer Produktion und institutioneller Rahmungen explizieren. Ebenso allerdings explizieren sie hierdurch, dass auch *strange tools* Kontextualisierungen ausgesetzt sind und innerhalb dieser als *strange tools* fungieren. Angefangen bei den bereits mit Sylvester dargestellten Voraussetzungen des Sichtbarwerdens und den bei Sehgal markierten Praktiken der Auswahl und Präsentation, hin zum diskursiven Hintergrund⁶ der Arbeiten und den sprachlichen sowie performativen Umgang mit diesen, den Andrea Fraser expliziert, zeigen sich verschiedene Dimensionen, durch die Potenziale von Re-Organisation mitgeformt werden.

Ich komme mit diesen Beobachtungen auf Sara Ahmed zurück. In ihrer Auseinandersetzung mit dem phänomenologischen Horizontbegriff legt sie dar, dass der Horizont im Rahmen der Wahrnehmung eines Objektes vor allem räumlich gedacht sei und ergänzt, dass der Horizont auch in seiner zeitlichen Dimension zu erfassen sei, wodurch sich die Konditionen des Erscheinens von etwas als etwas fassen ließen:

„If phenomenology is to attend to the background, it might do so by giving an account of the conditions of emergence for something, which would not necessarily be available in how that thing presents itself to consciousness. If we do not see (but intend) the back of the object, we might also not see (but intend) its' background in this temporal sense. [...], we need to face the background of an object, redefined as the conditions for the emergence not only of the object (We might ask: How did it arrive?), as well as the act of perceiving the object, which depends on the arrival of the body it perceives.“ (Ahmed 2006: 38)

Die bisher formulierten Aspekte relationaler und kontextueller Formen des Sichtbar- und Öffentlich-Werdens ließen sich hieran anschließend ebenso als Konditionen des Erscheinens im Sinne von Voraussetzungen auf Ebene der Produktion und der Einbettung von Wahrnehmungsvollzügen verstehen. Mit Ahmed rücken zusätzlich Konditionen von Betrachter*innen in den Blick, die auf zwei verschiedenen Ebenen relevant werden können. Erstens lässt sich die Betonung des Ankommens von Betrachter*innen im Sinne einer Voraussetzung verstehen und sich etwa auf Zugangsmöglichkeiten zu künstlerischen Arbeiten beziehen. Zweitens ließen sich diese Konditionen als Einfluss auf die Art und Weise der Entfaltung reorganisierender Potenziale künstlerischer Arbeiten verstehen. Kommen also Betrachter*innen vor einer künstlerischen Arbeit an, so wird die Entfaltung reorganisierender Potenziale, wie ich in Anlehnung an Johannes Graves Auseinandersetzung mit der Zeitlichkeit der Bildwahrnehmung formuliere, durch die jeweiligen Rezipient*innen, deren Interessen, Erinnerungen und Erwartungen, Konventionen und Routinen, sowie nicht zuletzt von der individuellen Kompetenz im Umgang mit Bildern beeinflusst (vgl. Grave 2022: 62).

III

Habe ich zunächst nach eher strukturellen Konditionen des Öffentlich-Werdens künstlerischer Arbeiten als Voraussetzungen für Reorganisationspotenziale gefragt, möchte ich anhand der Videoarbeit *Why I didn't become a dancer* (1995) der Künstlerin Tracey Emin im Folgenden zum einen die Kontextualisierungen innerhalb künstlerischer Arbeiten und zum anderen die Konditionen der Erscheinung im Sinne der Arten und Weisen von Erscheinung weiter in den Blick rücken. Beide Aspekte sollen anschließend durch die Beschäftigung mit kuratorischen Praktiken weiter ausgearbeitet werden.⁷

Im Off des Videos erzählt die Stimme der Künstlerin vom Abbruch der Schule, vom Herumlungern auf den Straßen und der Entdeckung von Sex als Freizeitaktivität. Währenddessen sind langsame Aufnahmen einer fast menschenleeren Stadt zu sehen. Eine Verbindung der erzählten Geschichte zu den gezeigten Orten liegt nahe. Die Geschichte findet ihren Höhepunkt in der Erzählung eines Tanzwettbewerbs, an dem die Protagonistin teilnahm. Ihr Auftritt wird von einer Gruppe Männern unterbrochen, die in den Raum kommen und die Protagonistin sexistisch beschimpfen. Die Protagonistin widmet diesen Männern im Video ein Lied bevor die Einstellung von Stadtaufnahmen in einen Innenraum wechselt, in dem Emin tanzt. Das eingespielte Lied ist Sylvesters *You make me feel (mighty real)* und Emin tanzt allein.

Emin hat das Lied ausgewählt, mit dem Video montiert und ihre Erzählung mit dem Lied in Beziehung gebracht. Sie hat das Lied damit innerhalb des Videos neu kontextualisiert zur Erscheinung gebracht. Das Lied wird Teil eines neuen medialen Ensembles, in dem sich Bezüge aktualisieren und neue geschaffen werden. Etwas, dass durch das Lied bzw. Musikvideo gezeigt wurde, wird hier *anders* sichtbar. Bezüge zu Verknüpfungsstrategien, Pluralität, Montagetechniken oder Ähnlichem würden sich hier anbieten, ich möchte aber besonders in den Blick nehmen, dass Emin Sylvester auf eine bestimmte Art und Weise *zeigt*. Wiederum mag uns das Video zeigen, dass wir tanzen oder dass wir soziale und sexuelle Wesen sind. Emin zeigt sich, wie zuvor Sylvester, als Trägerin von Stil und Bedeutung (vgl. Noë 2023: 5). Sie zeigt sich hierneben aber auch als Rezipierende des Liedes von Sylvester, zu dem sie tanzt. Sie zeigt eine individuelle Weise der Rezeption. Durch die Art und Weise der medialen Einbindung trägt dabei Sylvesters Lied zum Zeigen des Videos als Ensemble bei, in dem sich einzelne Teile vor dem Hintergrund ihrer Kontextualisierung nur noch künstlich isolieren lassen.

Ich möchte dieses Zeigen im Rahmen einer medialen Neukontextualisierung und im Rahmen der medialen Phänomenologie betrachten, die das Zeigen nicht ausschließlich in Zeichenprozesse oder rhetorische Figuren verlagert, sondern von einem Sich-Zeigen durch spezifische Medien (Bild, Film etc.) und dessen praktischen Umgang ausgeht. Die Erfahrung zeige sich in dieser Perspektive als performatives Geschehen, bei dem etwas durch etwas hindurch erscheine, das sich prozessual für und vor allem durch ein Subjekt ereigne, wobei die Art, in der etwas durch etwas hindurch erscheint, auf das Mediale verweise (vgl. Sabisch 2018: 31f.; vgl. Alloa 2018). Die zuvor diskutierte Frage, wie und auf welche Weise etwas überhaupt für jemanden sichtbar werden kann, lässt sich so ausbauen und mich danach fragen, auf welche Weise etwas sichtbar werden kann, durch das anschließend und auf eine spezifische Weise etwas als etwas für und durch ein Subjekt erscheinen kann, wobei die Art und Weise des Erscheinens und des Sichtbarwerdens auf das Mediale verweisen. Hiermit gehe ich zu einer anderen künstlerischen Arbeit Emins über.

Im Jahr 2015 veröffentliche *Tate* ein Video auf seinem Youtube-Kanal, in dem Tracy Emin über ihre Arbeit *My Bed* (1998) spricht. Emin selbst war in die Kuration des Ausstellungsraumes eingebunden. Neben *My Bed* befinden sich in dem Raum Arbeiten von Francis Bacon und Zeichnungen von Emin, die die Künstlerin dem Tate zu diesem Anlass schenkte. Sie beschreibt, wie die Arbeit entstanden ist und wie sie die Werke für die Präsentation ausgewählt hat. Die Arbeit erscheint als eine Art Readymade neben Werken, deren Sichtbarmachung aus den Werken heraus und in Bezug zu den Biografien Emins und Bacons begründet wird. Das Bett erscheint so in einem institutionellen Raum *als* künstlerische Arbeit und wird *durch* diesen sowie die anderen gezeigten Arbeiten neu kontextualisiert. Ebenso

rekontextualisiert das Bett den Raum und die anderen Arbeiten. Ergänzend hierzu möchte ich einen Aspekt nennen, der im Video implizit bleibt. So wird im Video der Raumbezug der Arbeit zwar benannt, aber die Art der Platzierung der Arbeit im Raum nicht verhandelt. Der Raumbezugs jedoch zeigt sich für dreidimensionale künstlerische Arbeiten von besonderer Relevanz. Hierauf verweisen unter anderem die beiden wegweisenden Essays *Sculpture in the expanded field* von Rosalind Krauss und *Art and Objecthood* von Michael Fried. Während Krauss verschiedene Spannungsfelder ausarbeitet, in denen sich Raumbezüge verschiedener Formen dreidimensionaler künstlerischer Arbeiten verorten lassen (vgl. Krauss 1979), verhandelt Fried den Bruch mit der Vorstellung vom Kunstwerk als geschlossenes ästhetisches Objekt und den situativen Einbezug von Betrachter*innen durch Arbeiten der Minimal Art (vgl. Fried 1967). Indem, so Fried, alle Aspekte der Situation, also auch der Raum und die Betrachter*innen, für die Erscheinung von künstlerischen Arbeiten relevant sind (vgl. Fried 1967: 4) und sich die Arbeiten auf verschiedene Weise auf Formen des Raums beziehen können, so werden auch diese Raumbezüge situativ für Betrachter*innen und deren Erfahrung relevant. In der verkürzten Zusammenführung dieser beiden Positionen gehe ich davon aus, dass die Situativität von künstlerischen Arbeiten sich auch auf Arbeiten beziehen lässt, die nicht der *Minimal Art* zuzuordnen sind.⁸ Am Beispiel von *My Bed*, aber auch in der allgemeinen Beschäftigung mit dem Zusammenhang von Medialität und Kuration, stellen sich damit unter anderem auch Fragen danach, wie sich die Räumlichkeit der Arbeit durch die im Ausstellungsraum platzierte und kontextualisierte Arbeit, also in ihrer konkreten medialen Form an einer bestimmten Stelle und in einem bestimmten Raum, für und durch jemanden zeigen kann.⁹

IV

Vor dem Hintergrund der bisherigen Beschäftigung möchte ich nun auf die Zuspitzung hin zu kuratorischen Prozessen kommen, da die eben benannten Kontextualisierungen neben künstlerischen auch in kuratorischen Prozessen vorgenommen werden. Sie bestimmen etwa die Beziehung von Raum und der Arbeit *My Bed* entscheidend mit. Dies möchte ich zunächst mit Beatrice Mirsch (2022: 9) akzentuieren:

„Kunst ist in Ausstellungen von den Kurator_innen und dem von ihnen geschaffenen Kontext nicht zu trennen. So gibt es weder eine allgemeine Verständlichkeit oder eindeutige Sichtweise von Kunst, noch sollte man der Vorstellung verfallen, sie würde ‚unabhängig von den kulturellen, subjektiven, historischen und anderen Kontexten immer wieder das Gleiche bedeuten.‘ Themenauswahl, Gestaltung, Objekt- und Ortauswahl sowie ihre Präsentation mitsamt Raumgestaltung – alles sind Setzungen rund um die Kunst, die zusammen mit den Besucher_innen Bedeutungen schaffen. So wird Kunst zu oft zur Repräsentation ihrer selbst, einer Idee oder eines Themas genutzt, aus fraglichen Gründen ausgewählt oder nicht gekannt, unsichtbar gemacht oder beachtet. Neutralität im Kulturbetrieb ist eine Illusion. Bedeutungen sind nie nur den Objekten inhärent, sondern werden im Zusammenwirken mit ihrem Zeigen und Wahrnehmen hervorgebracht.“

Mirsch versteht Bedeutungsgenesen innerhalb von Ausstellungen als relationale Prozesse und benennt eine zwingende Verbindung zwischen künstlerischen Arbeiten und Kontexten, an denen verschiedene Instanzen beteiligt sind. Mit Beatrice von Bismarck habe ich bereits auf die Relationalität und Öffentlichkeitsausrichtung kuratorischer Prozesse verwiesen und sie mit infrastrukturellen Voraussetzungen von Sichtbarkeit und Re-Organisationsprozessen in Verbindung gebracht. Diese lassen sich hier wieder aufgreifen, insofern unter anderem Auswahl- und Gestaltungsprozesse das Öffentlich-Werden spezifischer Arbeiten in spezifisch gestalteten Ausstellungen bedingen und, wie ich ergänzen möchte, auch das Erfahren im Sinne der medialen Phänomenologie auf entscheidende Weise beeinflussen können, insofern sie, wie dargestellt, mediale Potenziale in der je spezifischen Wahrnehmungssituation grundieren.

Es zeigt sich so auf verschiedene Weisen ein Spannungsfeld zwischen kuratorischen Zeigeprozessen sowie Prozessen der Re-Organisation, das sich zwischen künstlerischen Arbeiten und dem Zugriff bzw. dem Umgang mit diesen aufspannt. Eine Möglichkeit sich diesem Spannungsfeld und dem Ineinandergreifen von Kontexten und künstle-

rischen Arbeiten zu nähern, finde ich in dem von Britta Hochkirchen vorgestellten *intrarelationalen* Bildverständnis, durch das dieses Spannungsfeld als *Relationierung von Relationen* verstanden werden kann (vgl. Hochkirchen 2021). Erst die kuratorische Zusammenstellung verschiedener Bilder und Objekte und die daraus resultierenden Relationen, so Hochkirchen, würden die jeweiligen Bilder der Ausstellung im Sinne ihrer Phänomenologie hervorbringen. Insgesamt sucht Hochkirchens Vorschlag bildimmanente sowie bildexterne Relationen miteinander zu verbinden. Weder das Bild noch die Konstellation seien damit als distinkt oder als der Wechselwirkung vorgängig zu verstehen (vgl. ebd.: 147).

Eine ähnliche Struktur von Verbindungen findet sich auch in einer Doppelbewegung, die sich laut Simon Sheikh in der Entwicklung der *Curatorial Studies* ausgebildet habe. Zum einen gäbe es Verständnisse von Kuration als realpolitischer Praxis des Ausstellungsmachens und deren Beschäftigung mit Installation, Öffentlichkeit und Finanzierung. Zum anderen gäbe es das Kuratorische als Meta-Level und die Auseinandersetzung mit dessen Theoretisierung, Historisierung, Politisierung und Praxis. Diese doppelte Bewegung zeichne sich, so Sheikh, vor allem in Praktiken der Akteur*innen ab. Die Unterscheidung beider Modi, so Sheikh weiter, konstruiere aber vor allem eine falsche Dichotomie. Es ginge viel mehr um verschiedene Konzepte des Kuratorischen und Fragen danach, was Forschung und öffentliches Engagement ausmache. Die meisten Institutionen müssten nicht nur spektakulär sein und ihr Publikum in quantitativer Hinsicht bedenken, sie müssten sich ebenso forschungsbasiert und bildend verstehen und ihr Publikum in qualitativer Weise bedenken (vgl. Sheikh 2017). Kuratorische Prozesse, so ließe sich hieran anschließend formulieren, könnten sich so als Prozesse zeigen, die Relationen zwischen verschiedenen Kontextualisierungsformen und Ausrichtungen stiften. Im Sinne der Intrarelationalität können sie ebenso bzw. zeitgleich in Beziehung *mit* und *durch* künstlerische Arbeiten Wirkungen in der Wahrnehmung derer Rezipient*innen entfalten.

Von hier aus frage ich mich nach der Verortung kuratorischer Praktiken und deren Verwobenheit mit der Kontextualität künstlerischer Arbeiten in Noës Modell von Organisation und Reorganisation. Noë zufolge seien Aktivitäten der ersten Ordnung, wie Sprechen, Tanzen oder Bilderproduzieren, grundlegende und unfreiwillige Modi unserer Organisiertheit. Die Künste fänden sich in einer zweiten Ordnung, die mit den Aktivitäten der ersten Ordnung spielen und sie umformen können (vgl. Noë 2015: 19). Diese reorganisierenden Praktiken zweiter Ordnung ließen sich in diesem Modell als Modi der Untersuchung, der Recherche und des Zeigens verstehen (vgl. ebd.: 65).¹⁰ Insofern ich im Verlauf meiner Auseinandersetzung gerade das Ineinandergreifen von künstlerischen Arbeiten und kuratorischen Prozessen betont habe, rücken kuratorische Prozesse als eine Erweiterung der Auseinandersetzung mit den reorganisierenden Potenzialen künstlerischer Arbeiten in den Blick, die ich nochmal in drei Punkten zusammenfassen möchte: Es zeigte sich *erstens*, dass kuratorische Prozesse sich als Bedingungen des Öffentlich-Werdens künstlerischer Arbeiten fassen lassen. *Zweitens* zeigte sich dabei, dass sich die kuratorischen Prozesse nicht lediglich auf Organisationsweisen einer ersten Ordnung beziehen, durch die künstlerische Arbeiten sichtbar werden, sondern sich dabei ebenso durch deren mediale Spezifikation, Kontextualisierung und Konstellation auf die Art deren Zeigens im Sinne der zweiten Ordnung auswirken, indem sie die künstlerischen Arbeiten zeigen. *Drittens* habe ich argumentiert, dass die Art, in der durch kuratorische Prozesse künstlerische Arbeiten gezeigt werden, selbst relevant werden kann. Dies zeigte sich beispielsweise in den Überlegungen Mirschs, aber auch in der Beschäftigung mit Tracy Emins *My Bed*. Nicht nur wurde die Arbeit räumlich ausgerichtet, sondern auch mit anderen Arbeiten in Beziehung gestellt. Ich habe dies bereits als gegenseitige Rekontextualisierung benannt. Weitere Verbindungen beider Arbeiten bestehen unter anderem in den formalen Ähnlichkeiten gewundener Körper und dem zerwühlten Bett, die Emin im untersuchten Video selbst benennt. Durch die Konstellation beider Arbeiten, so eine mögliche These, wird diese Ähnlichkeit sichtbar. Wie Sophia Prinz in Auseinandersetzung mit dem Konstellieren darlegt, gehöre das Kuratieren mittlerweile zu den Kernkompetenzen des spätmodernen Kapitalismus, wobei zu klären bleibe, unter welchen Bedingungen durch die Zusammenstellung von Dingen, Texten, Bildern und Körpern ein ästhetischer oder epistemologischer Mehrwert entstehe (vgl. Prinz 2021: 1). Analog hierzu also könnten kuratorische Prozesse auch im benannten Verhältnis zu künstlerischen Arbeiten reorganisierende Potenziale beinhalten, die sie

durch eigene Zeigepotenziale zusammen mit künstlerischen Arbeiten, also durch ein Zeigen des Zeigens, entfalten. Weiter zu untersuchen wäre in Anschluss an Prinz, wie und unter welchen Bedingungen dies möglich wird und wie der Zusammenhang von Einzelarbeiten und Arrangements (z.B. in Ausstellungen) sich zwischen organisierten und reorganisierenden Praktiken in spezifischen Anordnungen zeigen lässt.

Zur weiteren Auseinandersetzung hiermit ziehe ich die Figur der Anwendung hinzu, wie sie Karl-Josef Pazzini darlegt. Kunst, so die These Pazzinis, existiere als solche nicht, sondern nur in Formen ihrer Anwendung, was für die Produktion wie für die Produkte gelte (vgl. Pazzini 2015: 51). Nach Pazzini gibt es unterschiedlichste Anwendungsformen der Kunst, wodurch sowohl künstlerische Arbeit, aber auch die Kuration als verschiedene Anwendungen der Kunst gefasst werden können, durch die, so eine mögliche These in Anschluss an Noë, sich das reorganisierende Potenzial der Künste entfalten kann. Kunst anzuwenden bedeute laut Pazzini unter anderem eine Wendung hin zur Kunst, eine Anwendung aus der Kunst heraus oder eine Wendung der Kunst, die eine Version, Entfaltung oder ein Eingriff in die Kunst sein kann (vgl. Pazzini 2015: 64). In diesem Sinne, so eine weitere These, könnte das Ineinandergreifen von künstlerischen Arbeiten und kuratorischen Prozessen als gegenseitige Zu-Wendungen verstanden werden, die sich in ihren Produkten, in diesem Fall beispielsweise künstlerischen Arbeiten in Ausstellungen, und in ihren Wechselverhältnissen verbinden und sich gegenseitig beeinflussen.

Pazzini versteht darüber hinaus auch die Kunstpädagogik als eine Anwendung der Kunst. Insofern das *Zeigen* als pädagogische Grundkategorie verstanden werden kann (vgl. Prange 2005; Budde, Eckermann 2021), ließe sich dementsprechend nach möglichen strukturellen Ähnlichkeiten von pädagogischen und kuratorischen Zeigeprozessen und ihrem Bezug zu künstlerischen Arbeiten als jeweils spezifische Anwendungsformen der Kunst fragen. Ansatzpunkte hierfür finde ich in Ansätzen, die kuratorische Praktiken und pädagogische Praktiken in Beziehung zueinander setzen, die über das Ineinandergreifen von Kunstpädagogik und Kuration (vgl. u.a. Hahn et al. 2023), über Analogiebildungen (vgl. u.a. Meyer 2015) oder über die Thematisierung der Pädagogik und Bildung in den *Curatorial Studies* (vgl. u.a. O’Neill/Wilson 2010) argumentieren.

Ein Ansatzpunkt für die weitere Beschäftigung könnte hieran anschließend die Ausarbeitung derjenigen Arten bilden, in denen kunstpädagogische Praktiken als Anwendungen der Kunst in Beziehung zum Modell organisierter und reorganisierender Praktiken gebracht werden können. In Erweiterung der in diesem Beitrag diskutierten Beziehungen von künstlerischen Arbeiten und Kuration, die ich auf künstlerische Arbeiten in Ausstellungen hin zugespitzt habe, erscheint mir darüber hinaus die weitere Beschäftigung mit den Zusammenhängen zwischen pädagogischen, künstlerischen wie kuratorischen Praktiken in Bezug zu Noë vielversprechend. Wie entfalten sich also beispielsweise reorganisierende Potenziale im Rahmen einer Museumsführung, bei denen potenziell bildend künstlerische, kuratorische und pädagogische Zeigestrukturen relevant werden können?

In Bezug etwa zu Zugängen und Verständnissen der kritischen Kunstvermittlung (vgl. Henschel 2023) könnten hierbei Konditionen des Erscheinens in ihren soziologischen Dimensionen ebenso in den Blick rücken wie strukturelle Übergänge und Verwebungen zwischen den verschiedenen Disziplinen, durch deren Ineinandergreifen etwa reorganisierende Potenziale der Kunst entfaltet werden.

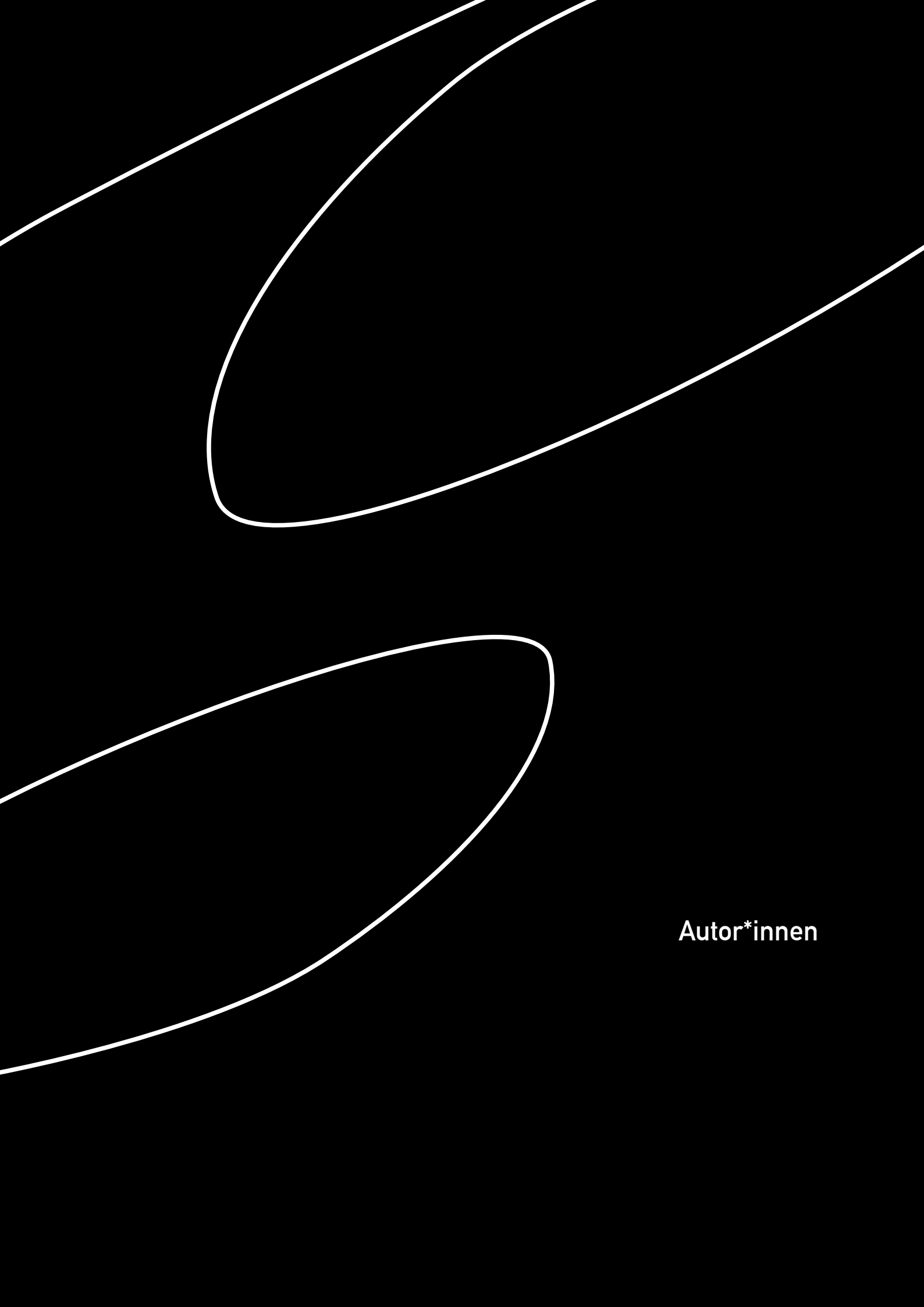
Anmerkungen

- 1 Das Video ist unter dem folgenden Link abrufbar. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=gD6cPE2BHic> [19.02.2024].
- 2 Für die genannten Aspekte vgl. insbesondere Bailey 2011: 378; Pullens, Vollebergh 2022: 327.
- 3 Die Arbeit ist hier ausschnittsweise online zu finden: <https://www.youtube.com/watch?v=f26NY2xciKk> In ganzer Länge ist sie hier online zu sehen: <https://www.bilibili.com/video/BV1gG411j7FS/> .Online: [19.02.24].

- 4 Die Übersetzungsmöglichkeiten von „*strange*“ im Deutschen sind vielfältig. Besonders relevant für den hier anvisierten Kontext erscheint mir, dass neben *seltsam*, *kurios* oder *merkwürdig* ebenso *fremd* eine mögliche Übersetzung ist, die gerade in der phänomenologischen Diskussion besonders relevant erscheint.
- 5 Die hier verwendeten Begriffe stellen Übersetzungsvorschläge dar. Noë spricht von „*tools*“, „*settings*“ und „*embedding*“ (vgl. ebd.).
- 6 Noë weist ebenso auf diskursiv kontextualisierende Anteile der ästhetischen Erfahrung hin: „Aesthetic experience varies, as we have just considered, but it does so, typically, in the setting of conversation and criticism. We bring artworks into focus through shared thought and talk and through shared culture.“ (Noë 2023: 166). Erneut lässt sich hier, wie bereits bei Sylvester, danach fragen, wie die ‚geteilte Kultur‘ durch Dominanzverhältnisse durchformt ist und wer die Möglichkeit hat, in Mikro- wie in Makroperspektive, hieran zu partizipieren.
- 7 Das Video ist in voller Länge hier online zu finden: <https://www.artforum.com/video/tracey-emin-why-i-never-became-a-dancer-1995-165734/> [19.02.24].
- 8 Zur weiteren Auseinandersetzung mit Spezifika dreidimensionaler künstlerischer Arbeiten vgl. u.a. Dobbe/Ströbele 2020.
- 9 Zur weiteren Auseinandersetzung mit der Medialität von Ausstellungen, vgl. Sonnemann in diesem Band.
- 10 Bei den Begriffen handelt es sich um Übersetzungsvorschläge. Noë spricht von „*investigation*“, „*research*“ und „*displaying*“ (vgl. ebd.).

Literatur

- Ahmed, Sara (2006): *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*. Durham/London: Duke University Press.
- Alloa, Emmanuel (2018): *Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie*. Zürich: Diaphanes.
- Bismarck, Beatrice von (2021): *Das Kuratorische*. Leipzig: Spector Books.
- Bailey, Marlon M. (2011): *Gender/Racial Realness. Theorizing the Gender System in Ballroom Culture*. In: *Feminist Studies*. 37/2, S. 365-386.
- Bude, Heinz (2012): *Der Kurator als Meta-Künstler. Der Fall HUU*. *Texte zur Kunst*. 86/2012. Online: <https://www.textezurkunst.de/de/86/der-kurator-als-meta-kuenstler/> [19.02.2024]
- Budde, Jürgen/Eckermann, Torsten (Hrsg.) (2021): *Studienbuch pädagogische Praktiken*. Bad Heilbrunn: Klinkhardt.
- Dobbe, Martina/Ströbele, Ursula (Hrsg.) (2020): *Gegenstand Skulptur*. Paderborn: Fink.
- Fried, Michael (1967): *Art & Objecthood*. Online: <https://www.artforum.com/print/196706/art-and-objecthood-36708> [19.02.2024].
- Hahn, Annemarie/Schroer, Nada Rosa/Hegge, Eva/Meyer, Torsten (2023): *Curatorial Learning Spaces*. Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): *Curatorial Learning Spaces. Kunst, Bildung und kuratorische Praxis*. *Zeitschrift Kunst Medien Bildung. Zkmb 2023*. Online: <https://zkmb.de/curatorial-learning-spaces-einleitung/>; [16.02.2024]
- Henschel, Alexander (2023): *Was heißt hier Vermittlung? Kunstvermittlung und ihr umstrittener Begriff*. München: Kopaed.
- Hochkirchen, Britta (2021): *Diesseits und Jenseits des Kunstwerks. Eine Untersuchung kuratorischer Praktiken des Vergleichens am Beispiel der Ausstellung Local Histories im Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart - Berlin*. In: *21 Inquiries into Art, History, and the Visual*. 1/2021, S. 135-157.
- Krauss, Rosalind (1979): *Sculpture in the Expanded Field*. Online: www.jstor.org/stable/778224 [19.02.2024]
- Martin, Richard (2014): *Andrea Fraser. Museum Highlights: A Gallery Talk*. 1989. Online: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/fraser-museum-highlights-a-gallery-talk-t13715> [21.02.2024]
- Mirsch, Beatrice (2022): *Queer Curating. Zum Moment kuratorischer Störung*. Bielefeld: Transcript.
- O'Neill, Paul/Wilson, Mick (Hrsg.) (2010): *Curating and the Educational Turn*. London: Open Editions.
- Noë, Alva (2015): *Strange Tools. Art and Human Nature*. New York: Hill and Wang.
- Noë, Alva (2023): *The Entanglement. How Art and Philosophy Make Us What We Are*. Princeton: Princeton University Press.
- Prange, Klaus (2005): *Die Zeigestruktur der Erziehung*. Paderborn: Schöningh.
- Sabisch, Andrea (2018): *Bildwerdung. Reflexionen zur pathischen und performativen Dimension der Bilderfahrung*. München: Kopaed.
- Sheikh, Simon (2017): *From Para to Post: The Rise and Fall of Curatorial Reason*. Online: <https://www.springer.at/en/2017/1/von-para-zu-post/> [19.02.2024]
- Pullens, Pien/Vollebergh, Anick (2022): *‚Work!‘. Ballroom discipline, faking, and the production of queer freedom*. *Tijdschrift voor Genderstudies*. 25/4, S. 318-338. Online: <https://www.aup-online.com/content/journals/10.5117/TVGN2022.4.003.PULL> [19.02.2024]



Autor*innen

Autor*innen

Lukas Bugiel, Dr. phil., Vertretungsprofessor für Musik und ihre Didaktik an der Pädagogischen Hochschule Weingarten sowie beurlaubter wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität zu Köln. Arbeitsgebiete: Bildungs- und Erziehungsphilosophie, Musikpädagogik und -didaktik, Musikphilosophie. Kontakt: lbugiel@uni-koeln.de

Anne Gräfe, Dr.in, Verwalterin der Professur für Philosophie/Ästhetik mit dem Schwerpunkt Theorie der Künste an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig und Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Professur für Medienkultur und Medienphilosophie an der Leuphana-Universität Lüneburg. Arbeitsgebiete: Ästhetik mit den Schwerpunkten auf Materialistische Ästhetik, Ästhetische Bildung und Rezeptionsästhetik; Kritische Theorie und Poststrukturalismus. Kontakt: a.graefe@hbk-bs.de; anne.graefe@leuphana.de

Kerstin Hallmann, Prof.in Dr.in, Professorin für Kunstdidaktik und Kunstvermittlung an der Universität Osnabrück. Arbeitsgebiete: Ästhetisch-künstlerische Bildungsprozesse im Kontext kultureller und postdigitaler Transformationen; Interaktion und Partizipation in der Kulturellen Bildung; Professionalisierungsforschung in der kunstpädagogischen Lehrer*innenbildung; Neomaterialistische Perspektiven in der Kunstpädagogik. Weitere Infos: <http://kerstinhallmann.de>

Fatma Kargin, Lehrkraft für besondere Aufgaben und Fachkoordinatorin Kunst an der Leuphana Universität Lüneburg. Arbeitsgebiete: Transformatorische Ästhetik, Künstlerisch-performative Kunstvermittlung und Kunstpädagogik, Ästhetische Bildung. Kontakt: fatma.kargin@leuphana.de

Iris Laner, Univ.-Prof.in Dr.in, Professorin für Bildende Kunst und Bildnerische Erziehung an der Universität Mozarteum Salzburg. Arbeitsgebiete: Ästhetik, Kunstpädagogik, Ästhetische Bildung (für nachhaltige Entwicklung), Bildethik, Bildphilosophie, Politische Theorie und Politische Bildung. Kontakt: iris.laner@moz.ac.at

Heiko Lietz, Stipendiat der Landesgraduiertenförderung und Lehrbeauftragter in der Kunstpädagogik an der Universität Hamburg; Kurator Kunstverein Gastgarten, Hamburg. Arbeitsgebiete: Ästhetische Bildung, Infrastrukturelle Ästhetiken, Skulpturtheorie, Kuration. Kontakt: heiko.lietz@uni-hamburg.de

Alva Noë, Prof. Dr., Professor für Philosophie und Vorsitzender des Fachbereichs Philosophie an der University of California, Berkeley; dort ist er Mitglied des Center for New Media und des Institute for Cognitive and Brain Sciences. Bis 2026 ist er Einstein Visiting Fellow an der Freien Universität in Berlin. Arbeitsgebiete: Wahrnehmung und Bewusstsein, Kunst und Ästhetik. Sein jüngstes Buch *The Entanglement: How Art and Philosophy Make Us What We Are* ist 2023 bei Princeton erschienen. Kontakt: noe@berkeley.edu

Lukas Sonnemann, Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Osnabrück. Arbeitsgebiete: Kunstpädagogik, Ästhetische Bildung, Bild- und Medientheorie und qualitative Methodologie. Kontakt: lukas.sonnemann@uni-osnabrueck.de

Manuel Zahn, Prof. Dr., Professor für Ästhetische Bildung an der Universität zu Köln. Arbeitsgebiete: Erziehungs- und Bildungsphilosophie, Filmbildung, Kunstpädagogik und Ästhetische Bildung in digitalen und globalen Transformationsdynamiken, Postkoloniale Theorie und Ästhetische Bildung. Kontakt: mzahn@uni-koeln.de