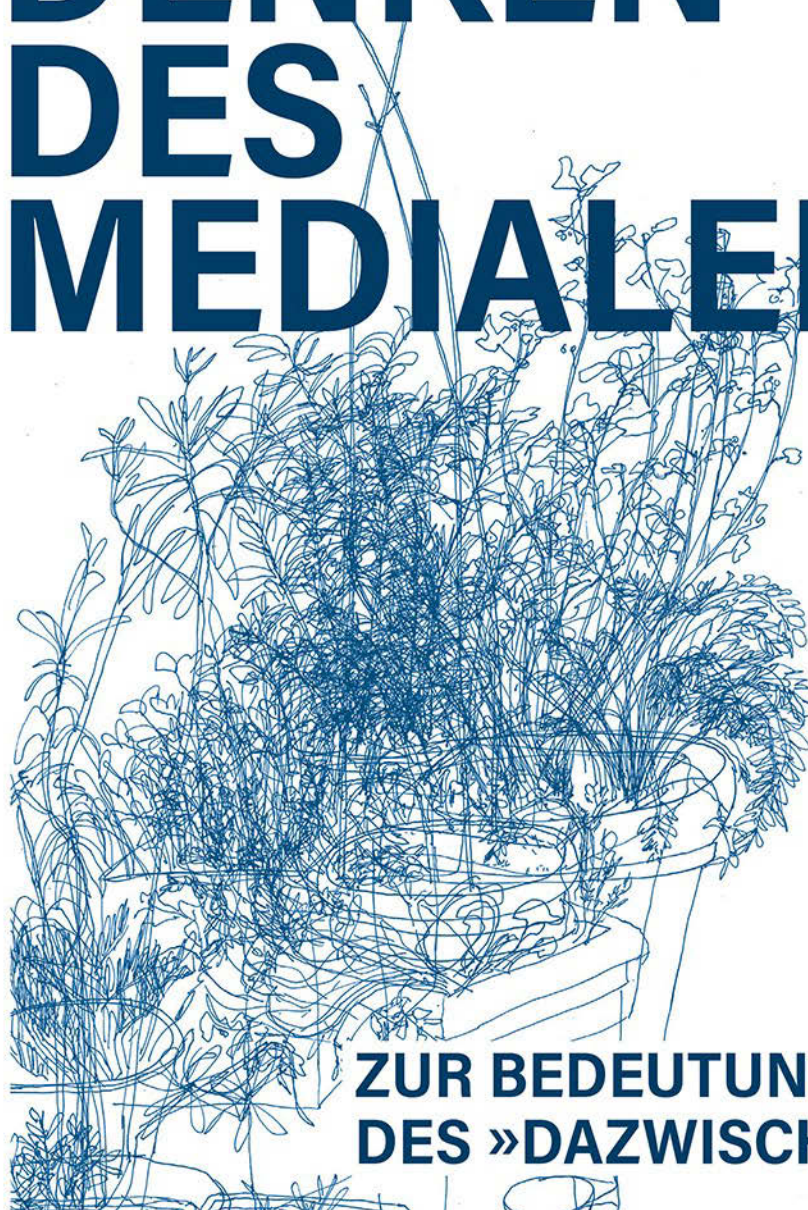


JÖRG STERNAGEL,
EVA SCHÜRMAN (HG.)

DENKEN DES MEDIALEN



ZUR BEDEUTUNG
DES »DAZWISCHEN«

[transcript] Edition Medienwissenschaft

Jörg Sternagel, Eva Schürmann (Hg.)
Denken des Medialen

Jörg Sternagel (Dr. phil. habil.) arbeitet als Akademischer Rat am Lehrstuhl für Medienkulturwissenschaft mit dem Schwerpunkt Digitale Kulturen an der Universität Passau. Er ist Mitglied im Beirat der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik. Seine Forschungsschwerpunkte sind Alterität, Bildlichkeit, Medialität und Performativität.

Eva Schürmann (Prof. Dr. phil.) ist Inhaberin des Lehrstuhls für Philosophische Anthropologie, Kultur- und Technikphilosophie an der Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg sowie Vize-Präsidentin der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik. 2014 wurde ihr für ihre Theorie des Gesichtssinnes der Wissenschaftspreis der Aby-Warburg-Stiftung zugesprochen. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Medialität und Visualität des Geistes, Philosophie der Kunst und Ästhetik als Reflexionstheorie des Wahrnehmens und Sichtbarmachens.

Jörg Sternagel, Eva Schürmann (Hg.)

Denken des Medialen

Zur Bedeutung des »Dazwischen«

[transcript]

Veröffentlicht mit Mitteln aus dem Publikationsfonds des Kommunikations-, Informations- und Medienzentrums der Universität Konstanz und dem Open-Access-Publikationsfonds der Universitätsbibliothek Passau.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2024 im transcript Verlag, Bielefeld

© Jörg Sternagel, Eva Schürmann (Hg.)

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Eva Planet | evaplanet.de

Lektorat: Jörg Sternagel, Eva Schürmann

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839468319>

Print-ISBN: 978-3-8376-6831-5

PDF-ISBN: 978-3-8394-6831-9

Buchreihen-ISSN: 2569-2240

Buchreihen-eISSN: 2702-8984

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

*Man malt auch das, was zwischen Apfel und Teller ist.
Und dieses Dazwischen scheint mir von ebenso
großer Bedeutung, wie das, was man ›Objekt‹ nennt.*

*Georges Braque, zitiert nach François Jullien, Der Weg zum Anderen.
Alterität im Zeitalter der Globalisierung, Wien 2014, S. 56*

Inhalt

Denken des Dazwischen

Zur Einstimmung

Jörg Sternagel, Eva Schürmann 9

Und – Das Zwischen als Grenze der Bedeutung

Thomas Schlereth 19

Expressivität als passive Produktivität

Zur Medialität von Ausdrucksgeschehen

Vanessa Ossino 37

Derrida and/on Husserl

The ›In-Betweens‹ of Sense Formation and their Expression in Eisenman's
and Libeskind's Architecture

Irene Breuer 57

»Die Welt liegt zwischen den Menschen.«

Hannah Arendt und die Medialität des Politischen

Johann Szews 77

Zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen	
Zur Möglichkeit des politischen Handelns in sozialen Medien	
<i>Jurgita Imbrasaite</i>	99
Gestalt und Gestell – nach Heidegger	
<i>Florian Arnold</i>	119
Übung im Denken – Der Moment des Dazwischen in Manon de Boers	
<i>An Experiment in Leisure</i>	
<i>Anne Gräfe</i>	137
Von einer bildlichen Erkenntnisweise – einem Dazwischen, das aufblitzt	
Eine Begegnung von Walter Benjamin und Karen Barad	
<i>Alisa Kronberger</i>	153
Gemalte Vermittlerin	
Kunsttherapeutische Zwiegespräche mit produziertem Anderen	
<i>Christoph Hinkel</i>	173
Philosophieren im Dazwischen – eine Polyphonie	
<i>Anice Haaraay</i>	193
Zwischen den Stühlen stehen	
Ein Dialog über das Dazwischen als metaphorische Figur und Herausforderung der Gestaltung	
<i>Torben Körschkes, Frieder Bohaumilitzky</i>	211
Zu den Autor:innen	225

Denken des Dazwischen

Zur Einstimmung

Jörg Sternagel, Eva Schürmann

Gängige begriffliche Ausgangsunterscheidungen in Kunst, Design und Wissenschaft trennen strikt zwischen Theorie und Praxis, selbstzweckhaft und zweckdienlich, grundlagenbezogen oder anwendungsorientiert. Der vorliegende Band hingegen spürt den Übergängen und Zwischenräumen nach, die sich *dazwischen* auftun. Räumlich und zeitlich ermöglicht es das Dazwischen, die Gegensätze nicht bloß als Disjunktionen zu begreifen, sondern als Teile eines Bedingungsgefüges oder komplementären Zusammenhangs. Die zeitliche Bewegung zwischen den Polen lässt sowohl deren Verschiedenheit als auch ihre Einheit erkennbar werden. Seiner Struktur nach besteht jedes Zwischen in einem Sowohl-als-Auch, das freilich die Kehrseite eines Weder-Noch ist: Was sowohl theoretisch als auch praktisch ist, ist weder das eine noch das andere vornehmlich oder ausschließlich. Dadurch lässt es sich schwer bis gar nicht rubrizieren, sondern irritiert durch ein adversatives Moment, das für alle ›Zwar-Aber‹-Verhältnisse charakteristisch ist.

Die hier versammelten Beiträge gehen aus einer Tagung der AG Medienphilosophie der Gesellschaft für Medienwissenschaft zum »Denken des Dazwischen – Poetik des Medialen« hervor, die im April 2022 in Zusammenarbeit mit der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik und der Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg stattgefunden hat. Wir fragten damals nach den Prinzipien, den Erscheinungsweisen und den Gestaltungsmitteln des Medialen, durch die Dinge und Ereignisse sich entwickeln. In Text und Bild, Sprache und Schrift, aber auch Raum und Zeit, machten die Tagungsteilnehmer:innen sich auf einen

Zwischenweg, indem sie befragten, behandelten, diskutierten, gestalteten, ent- und verwarfen, um sich so den Eigenheiten des *Dazwischen* anzunähern.

Diese Eigenheiten werden gewöhnlich übersehen, weil das *Dazwischen* keine Fixierung oder Fokussierung zulässt, denn es verweist immer auf etwas anderes als sich selbst, es existiert, so können wir mit Rekurs auf den französischen Philosophen und Sinologen François Jullien weiterdenken, eher in einem unbestimmten Hohlraum. Jullien zufolge ist es gerade die paradoxe Eigenheit des *Dazwischen*, gar nichts Eigenes zu haben, die einen Ortswechsel des Denkens zu bewirken vermag, den er selbst im Rückgriff auf die antike chinesische Philosophie weiter zu treiben sucht, indem er die Ausgangsbedingungen der europäischen Vernunft hinterfragt.¹ Ein zentrales Konzept Julliens ist in diesem Unterfangen die *Wirksamkeit* (*l'efficacité*), womit er unsere Augen auf das Modell richtet, auf die *Modellbildung*, die er in der europäischen Tradition, zum Beispiel in Platons Ideenlehre (u.a. in *Politeia*), als prägend ansieht: Wenn wir in dieser Tradition tätig werden, entwickeln wir eine Idealform (*eidōs*), die wir als Ziel (*telos*) setzen, und dann handeln wir zielstrebig-zweckorientiert, um sie in die Realität umzusetzen. Unsere Augen sind dann handelnd auf das Modell gerichtet. Die *theoria* als Schau der ewigen, unbewegten Ideen geht der *praxis* voraus. Das Mittel folgt dem vorgefassten Zweck, der Entwurf bestimmt die Ausführung, das Projekt wird theoretisch entworfen, bevor wir es praktisch umsetzen. In Julliens Worten entsteht auf diese Weise *Wirksamkeit* dadurch, dass wir »eine vom Verstand entworfene und vom Willen als Ziel gesetzte Idealform versuchen, in die Wirklichkeit umzusetzen.«²

Ganz anders hingegen das Denken antiker chinesischer Philosophie. Dort entsteht die *Wirksamkeit* »durch eine Logik der kontinuierlichen

1 Vgl. dazu ausführlicher, vor allem im Versuch, neue Wege im Denken des Gemeinsamen einzuschlagen, Jörg Sternagel, »Andere Orte. Versuche der Teilhabe in technologischen Zeitaltern«, in: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie*, Volume 6: Digitalität/Rationalität, Berlin 2020, S. 313–325.

2 Jullien, *Der Umweg über China. Ein Ortswechsel des Denkens*, Berlin 2002, S. 48–49.

Veränderung der Dinge und der Situationen eher dadurch, dass wir früher oder später ausfindig machen, was in der Konfiguration *tragend* ist und uns dann von ihr tragen lassen, indem wir diese günstige Neigung ausnutzen.«³ Es ist damit nicht die Projektion des Modells, sondern die Neigung der Dinge, die diesem Denken den Vorrang gibt. Jullien regt an, mit den Lehren des Laozi aus dem sechsten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung über die Effektivität des Realen nachzudenken, das uns in immer schon ablaufende Prozesse involviert. Deren Potenzial zu erkennen, verlangt Jullien zufolge, sich von einer Situation tragen zu lassen. Wir verstünden dann Wirksamkeit nicht mehr länger nur technologisch und versuchten auch nicht, sie zu erzwingen oder anzueignen, sondern wir *übten uns in Zurückhaltung*. Deswegen markiert das *tao* einen Ortswechsel, der eine echte Alternative zu abendländischen Dichotomien und Ausschlüssen eröffnen soll.

Im Anschluss an solches Denken wollte unsere Tagung einen *anderen* Weg einschlagen, der für Kunst, Design und Wissenschaft ein Potenzial erschließt, indem wir die Entgegensetzung von Theorie und Praxis durch Prozesse und Ereignisse ersetzen und das von Jullien diagnostizierte Modell durch Experiment und Performativität.

Der Zwischenraum, der dadurch erforscht wurde, ist auch als *Abstand* beschreibbar. Der Abstand ist keine Figur der Einordnung, sondern eine Figur der Irritation und Unterbrechung. Abstand ist ein heuristischer Begriff, der Verschiebungen gegenüber Erwartetem und Vereinbartem vornehmen soll. Im Unterschied zur Differenz, die beide Pole auf die jeweilige Seite zurückfallen lässt, kann der Abstand in der Lage sein, ein Gemeinsames hervortreten zu lassen, so die leitende Annahme. Im durch den Abstand sich öffnenden *Zwischen* können viele Seiten in eine Beziehung treten und die Begrenztheit ihres Selbstbezugs überwinden.

Das durch den Abstand (*l'écart*) eröffnete *Dazwischen* bringt Jullien auch auf den für medienphilosophische Kontexte überaus anschlussfähigen griechischen Begriff *metaxu*, der bei Aristoteles in seiner Wahrnehmungslehre *De Anima* auftaucht: »Wenn man das Farbige direkt aufs

3 Ebd.

Auge legt, so sieht man es nicht. Vielmehr bewegt die Farbe das Durchsichtige, so etwa die Luft, und durch diese, die ja etwas Zusammenhängendes ist, wird das Sinnesorgan in Bewegung versetzt. Somit hat Demokrit nicht recht, wenn er meint, man könnte sogar eine Ameise deutlich am Himmel sehen, wenn das Dazwischen leer wäre.«⁴ Das ist nach Aristoteles unmöglich, denn jedes Sehen kommt nur dadurch zustande, dass das Wahrnehmungsorgan etwas erleidet, nicht aber etwa durch die Farbe selbst, die gesehen wird.⁵ »Es bleibt also das Medium, das das bewirken kann; [...]. Wenn der Zwischenraum leer wäre, würde man nicht deutlich, sondern gar nichts sehen.«⁶ Das *metaxu* ist demnach ein Drittes, das sich zwischen Auge und Welt befindet und es dem Sehenden erst eigentlich erlaubt, etwas zu sehen.⁷ Dieses Dritte schiebt sich zwischen Auge und Gegenstand und erlaubt die Vermittlung beider. Dahinter steckt die Einsicht, dass jedes Wahrgenommene sich dem Wahrnehmenden mitteilen muss, weswegen ein Drittes anzunehmen ist, wofür Aristoteles den Begriff *metaxu* verwendet, der aber *unbestimmt* bleibt. Er besitzt kein Ansich und kein Fürsich, kein Sein oder eigenes Wesen und setzt sich als Mittleres oder Zwischenraum nur durch seine Gegensätze zusammen. Im Mittelalter wird er daraufhin in den scholastischen Aristoteles-Kommentaren mit dem Begriff ›Medium‹ belegt.⁸ Das mediale Dazwischen kann instrumentellen Charakter haben, wie ein Werkzeug,

4 Aristoteles, *De Anima. Über die Seele*, Stuttgart 2011, 419a, S. 95.

5 Vgl. auch die Erläuterungen zum aristotelischen *Metaxu* von Emmanuel Alloa, »Metaxu. Figures de la médialité chez Aristote«, in: *Revue de Métaphysique et de Morale* 62 (2) 2009, S. 247–262.

6 Aristoteles, *De Anima*, a.a.O., 419a, S. 97.

7 Eine solche Korrelation von Sehenden und Sichtbaren lässt sich im Sehen weiterdenken als kontextuell situierte und intersubjektiv adressierte Tätigkeit, als *Vollzug*, der zugleich etwas stiftet. Vgl. Eva Schürmann, *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*, Frankfurt/M. 2008, S. 9f.

8 Vgl. detaillierter Wolfgang Hagen, »Metaxy. Eine historiosemantische Fußnote zum Medienbegriff«, in: Stefan Münker, Alexander Roesler (Hg.), *Was ist ein Medium?* Frankfurt/M. 2008, S. 13–29.

durch das etwas bewirkt wird, oder es eröffnet eine milieu-hafte Dimension, wie das, worin etwas vorkommt.⁹

Es ist vor allem das Wodurch, das Jullien betont, wenn er fragt: »was könnte dann aber eine weitere Berufung auf dieses *Dazwischen* sein, wenn man es nicht mehr auf den Status eines Mittleren reduziert, zwischen plus und minus, sondern wenn es als *durch* zur Entfaltung kommt?«¹⁰ Da das Denken antiker chinesischer Philosophie sich in Begriffen von Hauch, Fluss und Atmung bewegt, ist es ein ungegenständliches, dynamisches Zwischen, wovon und wodurch jede Begebenheit ausgeht und sich entwickelt.

Die Wirkungsweise des Dazwischen besteht in dieser Lesart darin, *Evasives, Ausflüchtendes* zu erhalten, ohne dabei das Sinnliche zu verlassen oder auf die Phänomenalität der Dinge zu verzichten. Wir selbst situieren uns im Zwischen, das sich an keinem Ort befindet, sondern in der *A-topie*, weswegen es Kommunikation und Gemeinsamkeit gerade ermöglicht.

In der Analyse solcher Prozesse besteht, wie wir meinen, die Aufgabe der Medienphilosophie. Angekommen sind wir damit bei der Erkenntnis, dass wir, wie Dieter Mersch hervorhebt, »allenfalls Facetten, Aspekte oder Splitter dessen auffinden, was Medialität ausmacht, was auch heißt, im Unvollständigen zu verkehren und beständig neue Perspektiven aufzuschließen, eine besondere Aufmerksamkeit für das Nichtaufgehende und Widersprüchliche zu entwickeln und fortwährend andere Anfänge zu versuchen.«¹¹ Die Funktion der Medienphilosophie besteht demnach in einer Grundlegung der Epistemologie von Medienwissenschaft, als »Diskurs über ihre Begriffs- und Theoriebildungen, ihre

9 Zu dieser Unterscheidung vgl. Schürmann, »Verkörperter Denken, Medialität des Geistes. Skizze einer darstellungstheoretischen Medienanthropologie«, in: Frank Hartmann, Christiane Voss, Lorenz Engell (Hg.), *Körper des Denkens*, Paderborn 2019, S. 69–82.

10 Jullien, *Der Weg zum Anderen*, a.a.O., S. 54.

11 Dieter Mersch, »Wozu Medienphilosophie? Eine programmatische Einleitung«, in: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie*, Band 1: Einschnitte: Zur Genesis und Geltung medienphilosophischer Reflexionen, hg. Dieter Mersch, Michael Mayer, Berlin/New York 2015, S. 46.

Fundamente und Methoden wie deren Rechtfertigung.«¹² Denn darin schließt Medienphilosophie an die Begriffsklärungsarbeit der Philosophie an.

Anders gewendet: Das Mediale wird immer wieder neu erkundet, wie gleichsam in einer psychoanalytischen Behandlung, in der es nicht darum geht, Eindeutigkeiten herauszuarbeiten, sondern zwischen Behandeltem und Analytikerin ein *Dazwischen* sich einschalten zu lassen. Das Mediale ist nicht das *Eine*, weswegen es auch nicht nur auf das Technologische reduziert werden kann, sondern im Denken einer Situation inmitten von Theorie und Praxis *dazwischen* wirkt.

Über ein derartiges *Denken* des Medialen gewinnt das *Dazwischen* die Bedeutung des *Unter-uns*.¹³ Oder anders formuliert: Lösen wir das *Dazwischen* heraus, um Anderes und Andere hervortreten zu lassen, erlaubt es der Abstand, sich mit Anderen auszutauschen, das Andere zum Partner zu befördern, um ein Gemeinsames zu erreichen.

Mit Hannah Arendt, auf die mehrere der hier versammelten Beiträge sich beziehen, können wir noch hinzufügen: Handeln und Sprechen bewegen sich in dem Bereich, der zwischen Menschen liegt und durch Menschen eröffnet wird. Handeln und Sprechen richten sich an die Mitwelt, »in der sie die jeweils Handelnden und Sprechenden auch dann zum Vorschein und ins Spiel bringen, wenn ihr eigentlicher Inhalt ganz und gar ›objektiv‹ ist, wenn es sich um Dinge handelt, welche die Welt angehen, also dem Zwischenraum, in dem Menschen sich bewegen und ihren jeweiligen, objektiv-weltlichen Interessen nachgehen.«¹⁴ Genau diese Interessen führt Arendt auf ihren ursprünglichen Wortsinn zurück, auf das, was ›inter-est‹, was *dazwischen* ist, was zwischen uns

12 Ebd., S. 19. Jullien und Mersch treffen sich hier in der Gegenüberstellung mit Abstand im Denken des *Dazwischen*.

13 Weiterführend hierzu die Kapitel »Responsivität des Leibes«, »Ereignis der Hospitalität« und »Vita Communis«, in: Jörg Sternagel, *Ethik der Alterität. Aisthethik der Existenz*, Wien 2020, S. 95–116, 183–203, 205–225.

14 Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München/Berlin 2015, S. 224.

ist und die Bezüge herstellt, die Menschen miteinander verbinden und zugleich voneinander trennen.¹⁵

Aus dem Zwischen-unter-uns dann auch Abstände neu zu denken bedeutet, nicht die vertikalen Ungleichheiten zu vertiefen, wie zwischen Klassen, Ordnungen, Rängen oder Kapitalvermögen, sondern sie horizontal in Spannung zu versetzen, wie zwischen Sprachen, Lebensarten, Tätigkeiten, Landschaften, Zeitaltern. Das Denken des Dazwischen eröffnet so auch *ethische* Perspektiven, denen sich die vorliegenden Beiträge aus verschiedenen Blickwinkeln und mit unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen annähern:

Thomas Schlereth eröffnet mit seinem Beitrag den Band, indem er nach dem Status und der Bedeutung von Konjunktionen wie ›und‹ fragt. Was für ein reales Verhältnis bildet sich darin ab, worauf bezieht die Sprache sich, wenn sie Verbindungen herstellt oder Aufzählungen vornimmt?

Vanessa Ossino untersucht die Paradoxie des Ausdrucks im Rekurs auf Maurice Merleau-Pontys Theorie der Sinnogenese eines Kunstwerkes. Was für eine Form der Medialität ist es, die *zwischen* Aktivität und Passivität angesiedelt ist?

Ingeborg Breuer widmet sich den architektonischen Arbeiten von Daniel Libeskind und Peter Eisenman, in denen sie Spuren und Artikulationen philosophischer Probleme erkennt. Mit Edmund Husserl zeichnet sie Zwischenstufen des Sinnbildungsprozesses nach und entfaltet Jaques Derridas Kritik an den idealisierenden Abstraktionen des Sinns.

Johann Szews wendet sich dem Denken Hannah Arendts zu, um darin eine eigene Form der Medialität des Politischen auszuweisen. Ihr Lob der Pluralität und ihre Auseinandersetzung mit Immanuel Kants Konzept

15 Vgl. die Reflexion auf ein geteiltes Zwischen, das nicht auf ein souveränes konstituierendes Subjekt zurückzuführen ist, von Sophie Loidolt, »Sinnräume: Ein phänomenologisches Analyseinstrument, am Beispiel von Hannah Arendts *Vita activa*«, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 68 (2) 2020, S. 167–188.

der Urteilskraft eröffnen ein ganzes Spektrum medienphilosophischer und demokratietheoretischer Anschlüsse, nicht zuletzt im Kontrast zum Denken des Politischen bei Carl Schmitt.

Jurgita Imbrasaitė analysiert die Möglichkeiten öffentlicher Wirksamkeit am Beispiel von sozialen Medien wie Tiktok und anderen algorithmisch organisierten Praktiken mit Hilfe von Hannah Arendts und Alenka Zupančič's Theorien politischen Handelns.

Florian Arnold geht dem Denken von Gestalt und Gestell bei Martin Heidegger nach. Seiner Lektüre zufolge ist das Dazwischen nicht allein vermittlungstheoretisch zu denken, sondern auch ein räumliches und zeitlichen ›Inzwischen‹.

Anne Gräfe exemplifiziert an einer Arbeit der Videokünstlerin Manon de Boer, dass ein Aufmerksamkeitsschwenk auf die Selbstzweckhaftigkeit des Dazwischen eine wertvolle ästhetische Ausübung von Freiheit darstellt.

Alisa Kronberger untersucht eine Videoarbeit von Wangechi Mutu mit den theoretischen Mitteln Walter Benjamins und der neuen Materialitätskonzeption Karen Barads, indem sie das raumzeitliche Zwischen von Nähe und Ferne, Gewesenem und Jetzt erörtert.

Christoph Hinkel geht Prozessen kunsttherapeutischer Praxis nach, in denen die verwendeten Medien häufig selbst zu Mittlern im dynamischen Zwischenraum von Ego und Alter werden. Im Spannungsfeld von produktivem Ausdruck und rezipiertem Eindruck entstehen Gedichte oder Porträts, die eine Selbstartikulation ermöglichen.

Alice Lagaay und *Anke Haarmann* praktizieren das Zwischen methodisch unter dem Pseudonym ANICE HAARAAY, indem sie ausloten, was Co-Autorschaft für einen gemeinsamen Denkprozess bedeutet. Im experimentellen Rekurs auf Platons Symposion, den sie als Zwischenraum des Austauschs und der Inszenierung theatralischer Debattenrhetorik

begreifen, entfalten sie gegensätzliche Positionen als Komplementaritäten.

Torben Körschkes und *Frieder Bohaumilitzky* reflektieren aus der Perspektive von Designern, dass Gestaltungsprozesse immer auch Momente des Ungestaltbaren involvieren und fragen ferner nach den emanzipatorischen Potenzialen eines Auslotens der Zwischenräume.

Literatur

- Alloa, Emmanuel, »Metaxu. Figures de la médialité chez Aristote«, in: *Revue de Métaphysique et de Morale* 62 (2) 2009, S. 247–262.
- Aristoteles, *De Anima. Über die Seele*, Stuttgart 2011.
- Arendt, Hannah, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München/Berlin 2015.
- Hagen, Wolfgang, »Metaxy. Eine historiosemantische Fußnote zum Medienbegriff«, in: Stefan Münker, Alexander Roesler (Hg.), *Was ist ein Medium?*, Frankfurt/M. 2008, S. 13–29.
- Jullien, François, *Der Weg zum Anderen. Alterität im Zeitalter der Globalisierung*, Wien 2014.
- Jullien, François, *Der Umweg über China. Ein Ortswechsel des Denkens*, Berlin 2002.
- Jullien, François, *Über die Wirksamkeit*, Berlin 1999.
- Loidolt, Sophie, »Sinräume: Ein phänomenologisches Analyseinstrument, am Beispiel von Hannah Arendts *Vita activa*«, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 68 (2) 2020, S. 167–188.
- Mersch, Dieter, »Wozu Medienphilosophie? Eine programmatische Einleitung«, in: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie*, Band 1: Einschnitte: Zur Genesis und Geltung medienphilosophischer Reflexionen, hg. Dieter Mersch, Michael Mayer, Berlin/New York 2015, S. 13–48.
- Schürmann, Eva, *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*, Frankfurt/M. 2008.
- Schürmann, Eva, »Medialität des Geistes. Skizze einer darstellungstheoretischen Medienanthropologie«, in: Frank Hartmann, Chris-

tiane Voss, Lorenz Engell (Hg.), *Körper des Denkens*, Paderborn 2019, S. 69–82.

Sternagel, Jörg, »Andere Orte. Versuche der Teilhabe in technologischen Zeitaltern«, in: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie*, Volume 6: Digitalität/Rationalität, Berlin 2020, S. 313–325.

Sternagel, Jörg, *Ethik der Alterität. Aisthetik der Existenz*, Wien 2020.

Und – Das Zwischen als Grenze der Bedeutung

Thomas Schlereth

Abstract Was heißt es für das Denken, dass ihm ein Wort wie das »und« gegeben ist? Und was heißt es für das »und«, wenn über es nachgedacht wird? Welche Umgangsweisen liegen nahe und sind entsprechend eingespielt, das kleine unscheinbare Wort zu handhaben? Und was bewerkstelligt das »und« dabei auf seine Weise? Vielleicht ist die Zeit großer Begriffe vorerst vorbei und Worte, die es gewohnt sind, am Rande der Bedeutungslosigkeit zu agieren, werden unverhofft zur Inspiration.

Aber in den Zwischenräumen der katastrophalen Entwicklungen regt sich Widerstand.

Eva von Redecker¹

... und die Wirkung, die darin besteht, die ganze Sprache überhaupt mitzureißen, sie fliehen zu lassen, sie an ihre eigene Grenze zu treiben, um so das Außen, Schweigen oder Musik, zu entdecken.

Gilles Deleuze²

Wenn auch nur selten bewusst bedacht, ist die Rolle der Worte doch denkbar klar – jener Worte, die sprachliche Zwischenräume ausfüllen und koordinieren: Zwischen Sätzen, Satzteilen und einzelnen Worten gilt es Brücken zu schaffen, die besagen, dass es hier weitergeht,

1 Eva von Redecker, *Revolution für das Leben – Philosophie der neuen Protestformen*, Frankfurt/M. 2020, Klappentext.

2 Gilles Deleuze, *Kritik und Klinik*, Frankfurt/M. 2000, S. 99.

und zwar auf eine bestimmte Weise. Damit steht das Bild der Brücke im Raum und die wohl schlichteste und doch vielgestaltigste Form, diesem Bild einen Ausdruck in Worten zu verleihen, heißt *und*.³ Das Zwischen als Brücke, die Brücke als *und*, das *und* als Verknüpfung von Bedeutungen.

Im Bild der Brücke versammeln sich Vorannahmen, die nicht selten so selbstverständlich mitlaufen wie der Boden unter den Füßen. Die genauere Betrachtung dieser Implikationen und eine Kritik an ihrer normativen Kraft bilden für die folgenden Überlegungen den Ausgangspunkt. Treibendes Element dabei ist die Frage, ob das Zwischen nicht auch anders gedacht werden kann, als es das Bild der Brücke nahelegt und selbstverständlich werden lässt. Relevanz erhält dieses Nachdenken aus einem einfachen Grund: Zu was in der Welt unterhält man eine Beziehung, die nicht über ein Zwischen verläuft? Entsprechend grundsätzlich drohen sich die gedanklichen Wege zu gestalten.

Das Zwischen als Brücke – Implikationen einer Metapher

Am Anfang war hier noch keine Brücke. Es gab Täler und Flüsse und Berge. Und auch die Dinge und Anliegen, die es durch sie hindurch und über sie hinweg zu befördern galt, befanden sich schon lange auf diesen und jenen Wegen. Alle zusammen, die Landschaft und das Leben in ihr, sind älteren Datums und nahe liegt es, daraus ein Vorrecht des früher Dagewesenen abzuleiten: Alles, was nicht Zwischen ist, besitzt für das Zwischen den Status einer Voraussetzung. Nur wenn es hier und dort, vorher und nachher gibt, kann es auch ein Zwischen geben. Die Abhängigkeiten und Rangfolgen richten sich nach den Vorgaben und Ratschlä-

3 In einem mit AND betitelten Essay unterscheidet William H. Gass eher beiläufig als systematisch achtzehn verschiedene Formen, die Konjunktion *und* aufzufassen. Vgl. William H. Gass, *Habitations of the Word*, Ithaca/New York 1985, S. 160–184 sowie Thomas Schlereth, *Konjunktion – Eine medienphilosophische Untersuchung*, Bielefeld 2018, S. 97–150.

gen der Zeit. Auf dieser Basis können sich das Alter und das scheinbar Stärkere eine naturgegebene Autorität zusprechen.⁴

So ist dem Zwischen als Brücke die Rolle mitgegeben, später hinzugekommen zu sein. Wo von Natur aus Tal, Fluss, Lücke war, ist – nun kulturbedingt – Brücke, Übergang, Fortsetzung. Damit findet zum einen der Charakter der Gemachtheit besondere Betonung. Einer erst mit der Zeit entstandenen Notwendigkeit wurde schließlich entsprochen. Zum anderen impliziert das Zwischen als Brücke eine bestimmte Verteilung von Statik und Dynamik. Um den Aufwand gering zu halten und vielleicht auch, um das Auge zu beeindrucken, hat die Brücke etwas Luftiges an sich. Und doch fügt sie sich in die Statik der Umgebung ein und schließt möglichst dicht an die Stabilität beider Fußpunkte an. Alles geschieht zugunsten von etwas anderem, das dann seinen Weg darüber hinweg nimmt. Zusammengefasst heißt das: Zuerst besitzt das Zwischen den Status einer Folge, dann die Stellung einer spät eingetroffenen Voraussetzung.

In dieser Motivgeschichte ist am Zwischen folglich zweierlei von Bedeutung: Zum einen die Spezifik seiner Präsenz, in der es als Brücke einen positiven Ausdruck erhält. Als solche nimmt das Zwischen eine vorgängige Leere ein, um sie im Zeichen der Verkürzung von Wegen zu überwölben. An das Moment seiner künstlichen Zweckmäßigkeit heftet sich häufig eine so schleichende wie einnehmende Unscheinbarkeit. Bald versteht sich die Präsenz der Brücke von selbst. Schließlich umweht die Brücke ein Hauch von Kontingenz. Denn genauer besehen könnte sie auch anders beschaffen sein und es scheint gut möglich, dass sie das erste ist, was in dieser Landschaft wieder verschwindet.

4 Für die vielleicht auf eben diese Weise begründeten Frühformen sozialer Hierarchien vgl. Jean-Jacques Rousseau, *Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen*, Stuttgart 1998, S. 90. Für die jüngere Vergangenheit vgl. Joseph Vogl, *Kapital und Ressentiment – Eine kurze Theorie der Gegenwart*, München 2021 und speziell zum Zwischen Gernot Böhme, »Brief an einen japanischen Freund über das Zwischen«, in: Tadashi Ogawa, Michael Lazarin, Guido Rappe (Hg.), *Interkulturelle Philosophie und Phänomenologie in Japan – Beiträge zum Gespräch über Grenzen hinweg*, München 1998, S. 233–239.

Zum anderen die zweite Bedeutung des Zwischens als Brücke: Nicht nur dass sie besteht, sondern auch wie, in welcher Form, also die Beschaffenheit ihrer Modalität. Anders als Felder und Hänge folgt die Brücke einer Logik des Weges. Sie ist von linearer Gestalt – nur so breit als nötig, die Länge so kurz wie möglich. Und im Unterschied zu den Dingen, die über sie hinweg getragen werden, hält sie still und fügt sich so lange wie möglich in ihre statische Bestimmung. Zuletzt hebt sie sich auch von Licht und Wind ab, die um sie wehen, wie sie wollen. Die Brücke bleibt bei ihrer Richtung und ähnelt darin eher dem Flussbett, das seinem Wasser klare Vorschläge macht, wie sich Bewegung und Fortkommen gestalten. Kurz: Das Zwischen als Brücke fungiert statisch-linear und mono-direktional. Es geht mit einer vorgegebenen Richtung einher und diese gibt sich als Vorwärts zu verstehen.

Das Zwischen als Brücke – die Brücke als und

Leicht lassen sich die Befunde aus dem Bild der Brücke auf verbalsprachliche Zwischenräume übertragen. Auch für die Konjunktion gilt dann alles um sie herum als Voraussetzung. Formal gesehen hat sie ihren Ort zwar in der Mitte, inhaltlich betrachtet kommt sie aber als letztes hinzu. Denn die Vorgaben stehen weitgehend fest und Bedeutung tragen allein die Dinge, die darauf warten, miteinander verknüpft zu werden. Ort und Ausgestaltung der Überbrückung sind also bereits weitreichend vorstrukturiert und bedürfen zuletzt nur noch des Lückenschlusses durch ein knappes formales Zeichen.

Der Kontext als Voraussetzung, die Konjunktion als Folge – seiner Zweckmäßigkeit entsprechend ist das zum Verknüpfen erforderliche Zeichen von ausgesprochen künstlichem Charakter. Keine abbildhafte Lautmalerei und auch sonst kein Verweis auf Dinghaftes oder Situationsspezifisches. Konkret: Die Konjunktion besitzt weder Kasus, Genus noch Tempus, weder Numerus, Diathese noch Modus.⁵ Entsprechend

5 Vgl. Harald Weinrich, *Textgrammatik der deutschen Sprache*, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 1993, S. 799ff.

macht sie zu all dem auch keinerlei Vorgaben, wenn sie dazwischentritt und gleichzeitig trennt und verbindet. Zu beiden Seiten liegen Unterschiede und Verschiedenes vor, was im selben Zuge zueinander anschlussfähig und füreinander kompatibel wird. Das geschieht mit größtmöglicher Zurückhaltung. Unter allen Worten steht die Konjunktion den Satzzeichen wohl am nächsten.⁶

Dergestalt verleiht das *und* der Leere des Zwischens eine positive Gestalt. Auch in sprachlichen Zusammenhängen versteht sich diese Lückenfüllung sehr bald wie von selbst. Kaum ein Wortzwischenraum, der den Einsatz der Konjunktion nicht in irgendeiner Form möglich sein lässt. Und entsprechend häufig ihr Gebrauch. Trotzdem kleidet sich das Zwischenwort gerne in Unscheinbarkeit. Zuletzt resultiert aus allem auch hier ein Zug ins Kontingente. Nicht nur, dass es alternative Konjunktionen gibt, zur Not tut es auch eine Geste der Interpunktion.⁷ Die Grundformen konjunktionaler Präsenz ließen sich also wie folgt zusammenfassen: Positivität, Selbstverständlichkeit, Ubiquität, Unscheinbarkeit, Kontingenz.

Analog zum Bild der Brücke gehören diesen Gegebenheitsweisen eine Reihe von Modalitäten an. Die Linearität konjunktionalen Verknüpfens resultiert bereits aus der Grundverfasstheit verbalsprachlicher Äußerungen. Weiterführende Anschlüsse kennt das *und* nur in zweierlei Richtung: Was steht zuvor, was schließt sich an? So variabel sich dabei die Möglichkeiten gestalten, das Vor- und Nachfeld zu besetzen, so konstant bleibt die Konjunktion bei ihrer Form. Keine Option zu Deklination oder Konjugation. Dafür ein treibendes Moment nach vorn. Wie die Zeit selbst besitzt die Konjunktion eine klare Präferenz, was den Lauf der Dinge anbelangt. Es ist ausgeschlossen, dass ein Satz mit ihr sein

6 »Aber an die Stelle des *und* kann man – bei gleichbleibender parataktischer Funktion – ein Komma setzen oder gar nichts.« (Jean-François Lyotard, *Der Widerstreit*, München 1989, S. 118). Vgl. dazu auch die Formalisierung der Konjunktion in der mathematischen Logik etwa bei Bertrand Russell und Alfred North Whitehead, *Principia Mathematica*, Frankfurt/M. 2018, S. 11ff.

7 Für das verbal-lautliche Analogon zumeist unbewusst eingeschobener Zwischenlaute vgl. Jan Jelinek, *Zwischen*, Berlin 2018.

Ende findet, es sei denn, zur finalen Betonung seiner Unabgeschlossenheit. Zu den Grundformen ihrer Modalität gehören schließlich: Linearität, Anschlussoffenheit, Statik und Mono-Direktionalität.

Kritik der Brückenanalogie

Selbst wenn sich im Einzelnen nicht alle genannten Punkte einlösen oder sich noch andere wesentliche Aspekte finden – die Implikationen der Brückenmetapher machen sich vielfach geltend, als wäre alles von Natur aus dazu bestimmt. Aber: Ist das Zwischen immer schon eingerahmt, vorverbaut, festgefügt? Sind ihm immer schon Gang- und Dienstbarkeit eingeschrieben und liegen, wenn noch nicht gehoben, als erwartungsfrohe Potentiale bereit? Ist die Verteilung von Bedeutung stets schon vorab so weit geregelt, dass es für offen gebliebene Zwischenpartien und Randaspekte nur noch formale Vervollständigungen braucht?

Die erste Frage wird sein, ob sich die Kausalitäten des Brückenbaus so klar, eindeutig und allgemein in den Verhältnissen des Zwischens und der Konjunktion wiederfinden. Bringt die Brückenmetaphorik die wesentlichen Spielregeln für das Zwischen zum Ausdruck oder stellt eine kausal geordnete Situation lediglich ein Szenario für bestimmte Fälle dar? Was würde dann jene Fälle auszeichnen, die sich dem Bild der Brücke sperren? Welche Gegenbilder könnten sich stattdessen aus dem Zwischen ableiten und andere Implikationen in ihm sichtbar werden lassen?

Für einen regelhaften Zusammenhang von Brückenmetapher und Zwischen kann sprechen, dass sich beide in analoger Weise auf nahezu alles anwenden lassen. Was in der Welt steht nicht in irgendeiner Form dazwischen? Und ebendort fungiert es dann als Überbrückung – sei es räumlich oder zeitlich, körperlich oder gedanklich. Diese Grundordnung verleiht der Brückenmetapher Regelhaftigkeit und lässt sie nicht nur weit reichen, sondern allgemeingültig erscheinen.

Schatten gleich führt diese Begründung der Brücke als Regel jedoch zwei Momente der Kontingenz mit sich – das eine spezifisch, das andere allgemein. Spezifisch ist einzuwenden, dass sich die Ordnung der Dinge mit gleichem Recht umkehren lässt. Den Anfang machen dann nicht

mehr sämtliche Dinge, wie sie jeweils die Rolle eines Zwischenelementes übernehmen. Der Ausgangspunkt liegt nun bei den abstrakten, nicht-dinglichen Zwischenaspekten. Denn was in der Welt erhält seinen Ort und seine Verfasstheit nicht durch die Verbindungen und Unterschiede zu allem Umliegenden? Und nicht minder ist das auch bei jenen Dingen in Anschlag zu bringen, die Autonomie und Prinzipienstatus beanspruchen. Denn Differenzen lassen sich von Verbindungen nicht trennen und selbst noch Unabhängigkeit und Nicht-Zusammenhang müssen als Formen von Beziehung gelten. Nicht zuletzt bestehen Verbindungen auch zu allem Nicht-Vorhandenen, das sich alternativ an jeder Stelle befinden könnte.⁸ Wenn man schließlich alle soweit versammelten Punkte ins Auge fasst, was würde wirklich für sich allein und dann immer noch bestehen können? Welche Relevanz würde ein solcher Bestand noch reklamieren können?

Die Relevanzfrage berührt bereits den zweiten Einwand, der sich an der Allgemeinheit des oben aufgestellten Regelzusammenhangs festmacht. Wenn alles als Zwischen angesehen und zur Brücke funktionalisiert werden kann, bleibt am Ende nichts ausgespart. Genau genommen heißt das, dass auch die Zuweisung und Rubrizierung von allem als überbrückendes Element selbst zur Brücke für anderes wird. Der Anspruch auf Allgemeingültigkeit handelt sich den Selbstbezug ein. Und dieser hebt den erhobenen Geltungsanspruch aus den Angeln. Er wird dann selbst zu etwas Zwischenliegendem. Eine im Grunde kausale Ordnung, die das Zwischen auf einseitige Dependenz und Nachträglichkeit verpflichtet, kann also nicht nur im Spezifischen, sondern auch allgemein nicht überzeugen.

Diese ersten beiden Ansätze sind negativer Natur und bauen auf Abgrenzung. Die Brückenfigur stellt gegenüber dem Zwischen demnach keine allgemein verbindliche Regel auf, sondern bringt lediglich eine Option des Zwischens zum Ausdruck. Ein dritter Ansatz trägt nun ein positives Argument vor. Ausgangspunkt ist ein konkret vorliegendes Zwischen. Nochmals angenommen, dieses Zwischen wird von etwas Bestimmtem verkörpert. Wenn durch diese Zwischeninstanz nicht nur

8 Vgl. Chris Marker, *Sans Soleil – Unsichtbare Sonne*, Hamburg 1983, S. 26.

Verbindung hergestellt, sondern auch Differenzierung gewahrt wird, können die Verbindungsstellen zu beiden Seiten nicht nahtlos beschaffen sein. Was liegt dann zwischen den Relata und dem relationierenden Element? Wechselt die Betrachtung auf ein solches zweites Zwischen, wiederholt sich die Begebenheit und es tritt ein neuerliches, drittes Zwischen auf. Ein Prozess gerät in Gang, der von sich aus so schnell kein Ende finden wird.⁹ Die Frage lautet also, wie sich ein Zwischen als solches überhaupt zeigen lässt. Handelt es sich nicht stets bereits um ein nur noch ehemals aktives Zwischen, das nunmehr ruhiggestellt und seinen Diensten enthoben wurde, um als Untersuchungsgegenstand zu taugen?

Nicht nur mit Blick auf eine implizite kausale Ordnung und damit einhergehende Ansprüche auf Allgemeingültigkeit vermag die Brückenmetapher also nicht alle Fälle abdecken zu können. Die Angelegenheiten des Zwischens sind komplizierter. Denn sobald die Brücke als Zwischen in den Blick genommen wird, büßt sie ihren Status als Zwischen ein und wandelt sich zu einem Relationsglied. Aus dieser Warte wird sichtbar, dass die Brückenanalogie verbindende Aspekte des Zwischens überbetont, während gleichzeitig bestehende Differenzen übergangen und ausgeblendet werden. Trennende Momente gehören jedoch jedem Zwischen, das seinen Namen verdient, wesentlich an – als räumliche wie zeitliche Abgrenzungen zu allem, was zumindest für den Augenblick nicht Zwischen ist.¹⁰ Damit erhält die Brückenmetapher in ihrem Anspruch, dem Zwischen als Standardmodell zu dienen, mehr als nur ein paar Kratzer. Die womöglich mitlaufenden Ideale von vollumfänglicher Konnektivität, Erreich- und Verfügbarkeit haben so manches übersehen.

9 Aristoteles spielt in *Über die Seele* denselben Fall anhand der Luft zwischen Auge und Dingen durch. Vgl. Aristoteles, *Über die Seele*, Stuttgart 2011, S. 97 sowie Peter Mahr, »Das Metaxy der Aisthesis – Aristoteles' ›De anima‹ als eine Ästhetik mit Bezug zu den Medien«, in: *Wiener Jahrbuch für Philosophie*, Band XXXV, 2003, S. 25–58.

10 Vgl. Peter Bexte, *Konjunktion & Krise – Vom ›und‹ in Bildern und Texten*, Berlin 2019.

Das Zwischen abseits der Überbrückung

Die Befragung des Zwischen geht also mit der Schwierigkeit einher, den zentralen Aspekt des Interesses zum Verschwinden zu bringen. Direkte Annäherungsversuche schicken das anvisierte, aktive Zwischen *nolens volens* in mediale Passivität. Im selben Zuge sucht sich das aktuell vermittelnde Geschehen andere Zwischenoptionen. Zwei Ausweichmanöver lassen sich dabei unterscheiden. Das eine liegt in der Ebene der betrachteten Dinge. Stets bringt die Identifizierung eines Zwischenens dort neue Zwischeninstanzen hervor. Keine Naht, kein Rand, keine Lücke, die sich nicht immer noch weiter ausdifferenzieren in ihrem Parallelgeschäft von Trennen und Verbinden.¹¹ Die zweite Entzugsbewegung des Zwischenens findet dagegen in der Richtung statt, aus der heraus der versuchte Zugriff erfolgt. Hier geht es um den Abstand zu einem außenstehenden Subjekt, das über seine Betrachtung involviert ist. Stets scheint ein durchsichtiges und das heißt nicht eigens beachtetes Zwischen vonnöten, um eine Sichtung welcher Art auch immer vorzunehmen.

Ein Entfliehen zwischen den Objekten, ein Entfliehen zwischen Objekten und Subjekt. Auch wenn beide Entzugsfiguren klar unter Vorzeichen des Negativen stehen, machen sie gleichzeitig etwas sichtbar. In jedem noch so kleinen Binnenraum öffnet sich eine potenzielle Weite, die sonst eher hinter dem Horizont, im Übergang zur Unendlichkeit ihren Ort zu haben scheint. Eine offene Unbestimmtheit läge dann nicht nur im Jenseits des jeweils sinnlich Erfahrbaren, sondern auch mitten in ihm. Und es ist anzunehmen, dass diese Unbestimmtheit ebenfalls etwas Unendliches an sich hat. Das Terrain, auf dem sich das forschende Nachdenken zuständig fühlt – der Tagbereich gestaltbarer Erfahrung –,

11 »Was Momente differenziert, ist keine sich räumlich erstreckende Dauer, denn wenn sie das wäre, würde sie als ein ›Moment‹ gelten und würde deshalb nicht erklären können, was zwischen die Momente fällt. Dieses ›entre‹, das zugleich ›dazwischen‹ und ›draußen‹ ist, ist so etwas wie nicht-thematisierbarer Raum und nicht-thematisierbare Zeit in ihrem Konvergieren« (Judith Butler, *Körper von Gewicht – Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin 1995, hier zitiert nach Roland Borgards, *Texte zur Kulturtheorie und Kulturwissenschaft*, Stuttgart 2010, S. 277).

trüge mit dem Zwischen etwas in sich, das stets involviert, in seinen wesentlichen Anteilen aber unverfügbar ist.

So bildet sich abseits des Brückenmodells ein Begriff des Zwischens heraus, der ebenfalls so gut wie überall vorliegen kann, sich dabei aber eingesteht, kaum einmal gut zu greifen, ohne gleichzeitig mit einer neuen Ungreifbarkeit einherzugehen. Von besonderem Interesse an diesem Begriff ist dabei das Nahverhältnis zu diesem neuerlich Unverfügbaren. Findet dieser gespaltene Begriff Annahme, wird er sich seinerseits gegen Bedenken vonseiten des Brückenmodells behaupten müssen. Deren schwerster Einwand wird vielleicht in der Frage liegen, worin sich der abweichende Zwischen-Begriff von einer freiwillig nebulösen Selbstbeschränkung unterscheidet. Ist mit der groß klingenden Ungreifbarkeit, dem Unbestimmten und Unverfügbaren nicht immer schon gesetzt, dass es hier nicht viel mehr auszuloten gibt, als sich mit der absolut gebenden Autorität dieser Grenzen zu schmücken? Erfahren darin nicht wiederum die trennenden Aspekte des Beziehungsgeschehens eine Überbetonung, die sich dann zuungunsten all dessen auswirkt, was mit Verbindung zu tun hat?

Von Seiten eines komplexeren Zwischens und das heißt von einem Begriff seiner Aktivität aus gilt es folglich zu zeigen, dass eine Berücksichtigung der differenzierenden Momente innerhalb des Zwischens nicht zwangsläufig mit einer Zurückstellung und Nachrangigkeit alles Verbindenden einhergeht. Die gegenläufigen Modalitäten des Koppeln und Separierens haben sich dafür gleichwertig und gleichzeitig in ihren Intervallen einzurichten. Dabei kann auffallen, dass sich die Gegenläufigkeit der implizierten Modi um eine Mitte herum anordnet, die abermals praktiziert, was die Formulierung als Ganze besagen möchte. Zwischen Trennen und Verbinden steht abermals ein *und*, das auf ein Neues trennt und verbindet. Anders als die Brückenmetapher vermag es das so vorgestellte aktive Zwischen also, den Selbstbezug mit in sich aufzunehmen. Die sich widersprechenden Momente des Zwischens steuern damit nicht in eine verfahrenere, festsitzende Situation, sondern bringen – ganz im Gegenteil – einen Raum und eine Zeit zum Vorschein, deren Enden nicht aus sich selbst heraus zu denken sind. Von hier aus stellt die Unabschließbarkeit dieses Geschehens keine Selbstbeschrän-

kung dar, nur weil die Kontrolle über alles neuerlich Zwischenliegende nicht gegeben ist. Indem es die potenziellen Weiten des Zwischens stets auf das reduziert, was sich als Überbrückung vorstellen und handhaben lässt, ist es vielmehr am Bild der Brücke, eine empfindliche und mitunter schwerwiegende Beschränkung in die Welt zu setzen.

Während das Brückenbild in den negativen Anteilen eines Zwischens unnötige Selbstbeschränkungen vermutet, handelt es sich bei denselben, wenn von der Aktivität des Zwischens aus gedacht wird, um Stellen der Öffnung. Denn was am Horizont als Unverfügbarkeit erscheint, macht sich im jeweils vorliegenden Zwischenfeld als Differenzmoment geltend. Als solches kontert es den konnektiven Tendenzen jedes Zwischens und lenkt dadurch hin auf ein neuerliches Zwischen im Zwischen. Die Selbstreferenz wird zu einem Motor und Einfallstor potenzieller Ausdifferenzierung. Aber – ein nochmaliger Einwand von Seiten der Brücke – legt der sich so entfaltende Prozess das Zwischen nicht gerade auf die immer gleiche Wiederholung von Trennen und Verbinden fest? Was wird groß anderes geschehen als die fortlaufende Widerspiegelung der beiden gegensätzlichen Termini? Und was ist dabei mehr gewonnen als ein rein numerischer Aufwuchs?

Als wollte die Auffassung des Zwischens als Brücke nicht aufhören, das Grundproblem ihrer eigenen Verfasstheit in alles andere hineinzu-projizieren. Denn bringt es nicht vielmehr eine einseitige Bevorzugung der Konnexion mit sich, keine wirksamen Mittel mehr zu besitzen, um der Bildung immer umfangreicherer Identitäten und Monopole vorzubeugen? Als gelte es, davon abzulenken, dass sich das Zwischen als aktives nicht nur vervielfältigt, sondern auch verschiebt. Welche Grenze, welche Naht, welche Haut hat nicht ihre Risse, Lücken, Poren? Welches Ufer wird nicht irgendwann unterspült und maßgeblich verändert werden? Von einem aktiv gedachten Zwischen aus erweisen sich die Prinzipien sicherer Überbrückung als kurzfristige Initiativen, die sich tendenziell selbst überschätzen. Im Gegenzug bildet das Zwischen abseits der Brücke – als fortlaufendes Trennen und Verbinden, als »zugleich ›dazwi-

schen‹ und ›draußen‹«, wie Judith Butler es nennt¹² – vielleicht so etwas aus wie die Minimalform für das Nicht-immer-Gleiche.

Konsequenzen mit der Konjunktion

Das zentrale Moment des Zwischens, das im Bild der Brücke eher übergangen als sichtbar gemacht wird, kann mit dem *und* anschaulich zum Ausdruck kommen: Die Frage nach dem Entzug, der mit der begrifflichen Fassung des Zwischens unmittelbar einhergeht – die Ungreifbarkeit eines medial aktiven Zwischens. Wird die Konjunktion direkt angesprochen und darüber substantiviert, sieht sie sich im selben Zuge ihrer angestammten Aufgabe enthoben und verbindet nicht mehr auf dieselbe Art und Weise. Fungiert sie dagegen in ihrem jeweils eigenen Kontext als Verknüpfung, ist sie an dieser Stelle und währenddessen nicht direkt ansprechbar. Was aber sorgt dafür, dass sich die Konjunktion entweder aktiv, aber unauffällig verhält oder durch Ansprache unmittelbar in einen erheblich reduzierten Bezugsmodus wechselt? Und woher kommt es, dass die Anschlussmöglichkeiten an die Konjunktion in ihrer angestammten Form so groß ausfallen können, dass sich kaum etwas finden lässt, was prinzipiell davon ausgeschlossen ist?

Die Besonderheit im Vermögen des konjunktionalen Aktivs scheint mitunter am größten auf, wenn ein Satz im direkten Anschluss an die Konjunktion angehalten wird. In diesem Moment steht die Überfülle relationaler Möglichkeiten offen da.¹³ In der Konsequenz sitzt die Konjunktion nicht wie ein Schlussstein in einem gemauerten Bogen, um den Übergang von hier nach dort formal zu komplettieren und zu verfugen. Ihr Zwischen ist nicht einfach statisch und formbedingt. Stattdessen bekommt in der Konjunktion etwas Treibendes Raum, das

12 Butler, *Körper von Gewicht*, a.a.O., S. 277.

13 Gewisse Einschränkungen ergeben sich allenfalls im Bezug der Konjunktion auf sich selbst – der Fall des *und und und*. Das verknüpfende Prinzip heißt dabei *und so weiter*. Dafür, dass sich die Konjunktion *nicht nur, sondern auch* für ein *und auch anders weiter* besser eignet, vgl. Schlereth, *Konjunktion*, a.a.O., S. 259–270.

nicht nur aus dem unmittelbaren Vorfeld allein stammen muss – die ungezählten Möglichkeiten des Nachfeldes, des Hinterlandes, des Werweiß-ob-es-das-überhaupt-gibt. Aus diesem Blickwinkel fungiert das Füge- und Bindewort also nicht nur als Verknüpfungs-Dienstleister innerhalb der jeweiligen sprachlichen Ausführungen, sondern weist dabei stets über das hinaus, was es unmittelbar umgibt. Im selben Zuge wandeln sich die bereits versammelten Modi von Linearität, Anschlussoffenheit, Statik und Mono-Direktionalität. Denn wann wären gleichzeitige Vorgriffe und Rückbezüge nicht einmal eher die Regel als die Ausnahme? Und wo wären seitliche Ablenkungen und querlaufende Exkurse einmal nicht daran beteiligt? Schließlich darf man mit hoher Wahrscheinlichkeit annehmen, dass sich die Zuverlässigkeit des medialen Entzugsverhaltens von dieser abweichenden, nochmals weiter gefassten Anschlussoffenheit her nährt.

An der Ausgangslage, einen Satz im direkten Anschluss an die Konjunktion zu unterbrechen, lässt sich eine weitere Abweichung des konjunktionalen Zwischens ablesen. Im Rahmen der unzähligen Optionen, die dann offenstehen und immer noch anders ausfallen könnten, liegt auch das Auftreten von Stille. »Das ›und‹ ohne Anschluss.«¹⁴ Gewiss kann der offene Ausgang vorwiegend äußerlicher Natur sein – Worte sind da, werden aber zurückgehalten. Andererseits kann die sprachliche Leere auch unterhalb der vernehmbaren Oberfläche Leere sein – ohne Worte, ohne bestimmten Inhalt, ohne sprachliche Besetz- und Verfügbarkeit. Auch zu einer Leere dieser Art würde die Konjunktion dann Kontakt gehalten haben. Wenn dieses Phänomen auch an anderen Worten als der Konjunktion zum Ausdruck kommen kann, bestehen dort dann allerdings höhere Chancen, dass ein Satz dennoch den Eindruck von Vollständigkeit erweckt oder zumindest eher formal als inhaltlich unvollendet erscheint. Ist die Konjunktion dagegen einmal gesetzt, steht ein Weiter im Raum, nicht nur formal, sondern auch vom Inhalt her. Die Leere bildet dann einen Teil der Überfülle, die im Anschluss an die Konjunktion möglich ist. Und es wird deutlich, dass sich die

14 Lyotard, *Der Widerstreit*, a.a.O., S. 134.

Konjunktion nicht in allem als verlängerter Arm vorgefasster Absichten instrumentalisiert lässt. Nicht nur ungeplante Umwege, sondern auch Erfahrungen der Bodenlosigkeit gehören zu ihrem Repertoire. Tatendrang und Machbarkeitsglaube beginnen auf dieser Brücke in den Nebel inzuhalten, ohne dass sie es gebucht hätten. Und abermals erscheint die Wahrscheinlichkeit hoch, dass auch hier eine Verbindung zu jenem Bereich vorliegt, in den ein aktives Zwischen ausweicht, wenn es angesprochen wird.

Mag man dem soweit folgen, liegen nunmehr drei weitere Implikationen vor, die die bisherige Sammlung von Aspekten des Zwischens ergänzen – der Entzug, das Treiben sowie der Kontakt zur Leere. Allesamt lassen sie im Zwischen etwas sichtbar werden, das unter den Vorzeichen der Brückenmetapher übergangen wird oder ausgeschlossen ist. Und alle kreisen sie um die Frage, inwiefern das konjunktionale Zwischen als Kontaktstelle zu jenen Bereichen dienen kann, in denen sich mediale Aktivität abspielt. Ein solcher Kontakt wäre dann eher eine geschenkte Berührung als ein eingepreister Termin.¹⁵ Dennoch lässt sich fragen, was an der Konjunktion einen solchen Kontakt ermöglicht. Und insofern es nicht nur am *und* liegt, hier zu trennen und zu verbinden, steht weiterhin offen, welche Gegenbilder sich alternativ zur Brücke aus dem Zwischen ableiten können und welche abweichenden Implikationen in ihnen sichtbar werden.

Das Zwischen als Grenze – Gegenbilder

Einige Bilder kamen bereits am Wegesrand zur Sprache: Grenze, Naht und Haut samt Rissen, Lücken und Poren. Die Risse machen sichtbar, dass die Verhältnisse nicht so bleiben, wie sie sind. Oder die Zeit setzt ganz aus wie im Bild der Lücke. Zuletzt noch die Option der Umstülpung – die Pore als Übergang in einen Innenraum, mitunter

15 In einem vielleicht nicht unverwandten Sinne denken Carolin Meister und Jean-Luc Nancy über das spezifische Zwischenmoment der Begegnung nach. Vgl. Carolin Meister und Jean-Luc Nancy, *Begegnung*, Zürich 2021, S. 10f.

eine Räumlichkeit anderer Art. Hier hat ein inneres Bild seinen Ort, das durch Umstülpung eine umzäunte, beleuchtete Fläche zu einem Inselsaum mit offenem Horizont werden lässt. Das Zwischen fungiert nunmehr als Übergang zu etwas relativ Unbestimmten, dem umliegenden Außen, das nicht mehr innen ist. Wenn der Bezug auf dieses Außen nicht im Modus der Brücke erfolgt, entstehen Verknüpfungen mit nicht bereits festgelegter Bedeutung. Mitunter gilt das Zwischen dabei dem Prinzip des Bedeutens selbst. »Die Bedeutung wird überschritten oder der Sinn als Bedeutung. Bedeutung heißt, dass etwas auf eine Endgültigkeit abzielt.«¹⁶ Sämtliches an Bedeutung wird selbst zum Zwischen. Jenseits davon liegt Nicht-Endgültigkeit. Vielleicht kann das Bild der Umstülpung helfen, sich darauf einzulassen.¹⁷

Dergestalt wird die Umstülpung nicht nur als Illustration eines sichtbaren Geschehens fungieren, sondern auch das Potenzial bergen, Bedeutung bildlich zu überschreiten. Es wird deutlich, dass Ergänzungen und Alternativen zur Brückenmetapher nicht in Bedeutungspluralismus und Hermeneutik aufgehen.¹⁸ Das Zwischen lässt sich nicht auf jenen Bereich einschränken, in dem Bedeutungsorganisation betrieben wird. Gilles Deleuze leiht diesem Weiter die Namen von Musik und Schweigen.¹⁹ Zum einen die wohl flüchtigste Form der Kunst, zum anderen das Vermögen, die Dinge auch ohne eigene symbolische Zutaten auftreten lassen zu können. Beide müssen sich nicht mehr an ihrer Zutreffendheit und Verfügungsgewalt festhalten.

Für die Konjunktion ergibt sich daraus abschließend ein gemischtes Bild. Zum einen zeigt sich das *und* denkbar offen und geht mit keiner-

16 Jean-Luc Nancy, *Wozu braucht man Kunst?*, Köln 2019, S. 8. Vgl. dazu Wolfgang Röd, »Omnis determinatio est negatio«, in: Wolfram Högge (Hg.), *Grenzen und Grenzüberschreitungen – XIX. Deutscher Kongress für Philosophie*, Berlin 2004.

17 Auf einer Grundlage dieser Art denkt Jacques Derrida über das *und* nach. Vgl. Jacques Derrida, *Et cetera*, Wien 2024.

18 Für deren Unerlässlichkeit vgl. Odo Marquard, *Abschied vom Prinzipiellen – Philosophische Studien*, Stuttgart 1981, S. 117–146.

19 Vgl. Gilles Deleuze, *Kritik und Klinik*, a.a.O., S. 99 sowie Giorgio Agamben, *Bartleby oder die Kontingenz*, Berlin 1998 und für ein verwandtes Szenario Roland Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt/M. 2021, S. 40.

lei Bestimmungen und Vorgaben in Sachen Numerus, Kasus oder Tempus, Genus, Diathese oder Modus einher. Diese Offenheit lässt die Konjunktion auch an der Grenze der Bedeutungshaftigkeit möglich werden. Ähnlich zur Musik, wie Deleuze sie ins Spiel bringt, steht die Konjunktion dort nicht unter dem Druck, spezifische oder allgemeine Bestimmungsmöglichkeiten behaupten zu müssen. Das Zwischen als Grenze, die Grenze als *und*, das *und* als Kontaktstelle zum Unbestimmten.

In Konstellation mit dem zweiten Aspekt, den Deleuze an den Grenzen der Bedeutung zu bedenken gibt, wird an der Konjunktion dennoch eine Vorbestimmtheit spürbar. Gegenüber einem strengen Schweigen wird deutlich, dass der Konjunktion am Ende und bei aller Offenheit die eigene verbalsprachliche Natur als Prägung anhaften bleibt. Diesen Aspekt behält das *und* wesentlich in sich eingeschrieben und er gibt ihm eine Neigung mit, die sich vielleicht aussetzen und zurückhalten lässt. Beizeiten wird jedoch ein Tribut fällig werden, der darin besteht, dass es im Anschluss an die Konjunktion auf verbalsprachlichen Wegen weitergeht – zurück in Gefilde der Bedeutung. Die Wahrscheinlichkeit ist hoch, dass dann ein sehr grundsätzliches Problem einmal mehr vertagt würde – die Erinnerung daran, dass die Verbalsprache ihr jeweiliges wie insgesamtes Zutreffen aus eigenen Stücken nicht beweisen kann. Keine noch so mächtige Verfügungsgeste wird sie ihrer grundsätzlichen Hypothesennatur entheben und von dem Druck entlasten, eine Bestätigung für ihre Geltung erhalten zu müssen. Eine Bestätigung, die sie sich selbst nicht geben kann. Das Nachdenken über ein aktives, nicht-reduziertes Zwischen findet im *und* deshalb – wenn, dann nur temporär – einen Verbündeten. Die Konsequenzen jenseits des *und* werden an anderer Stelle weiter zu verfolgen sein. Dieses Vorhaben trägt den Namen *Relationstheorie als Kontakthalten mit dem Unbestimmten*.

Literatur

- Agamben, Giorgio, *Bartleby oder die Kontingenz*, Berlin 1998.
 Aristoteles, *Über die Seele*, Stuttgart 2011.
 Barthes, Roland, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt/M. 2021.

- Bexte, Peter, *Konjunktion & Krise – Vom ›und‹ in Bildern und Texten*, Berlin 2019.
- Böhme, Gernot, »Brief an einen japanischen Freund über das Zwischen«, in: Tadashi Ogawa, Michael Lazardin, Guido Rappe (Hg.), *Interkulturelle Philosophie und Phänomenologie in Japan – Beiträge zum Gespräch über Grenzen hinweg*, München 1998, S. 233–239.
- Borgards, Roland, *Texte zur Kulturtheorie und Kulturwissenschaft*, Stuttgart 2010.
- Butler, Judith, *Körper von Gewicht – Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin 1995.
- Deleuze, Gilles, *Kritik und Klinik*, Frankfurt/M. 2000.
- Derrida, Jacques, *Et cetera*, Wien 2024.
- Gass, William H., *Habitations of the Word*, Ithaca/New York 1985.
- Jelinek, Jan, *Zwischen*, Berlin 2018.
- Lyotard, Jean-François, *Der Widerstreit*, München 1989.
- Mahr, Peter, »Das Metaxy der Aisthesis – Aristoteles' ›De anima‹ als eine Ästhetik mit Bezug zu den Medien«, in: *Wiener Jahrbuch für Philosophie*, Band XXXV, 2003, S. 25–58.
- Marquard, Odo, *Abschied vom Prinzipiellen – Philosophische Studien*, Stuttgart 1981.
- Marker, Chris, *Sans Soleil – Unsichtbare Sonne*, Hamburg 1983.
- Meister, Carolin, Jean-Luc Nancy, *Begegnung*, Zürich 2021.
- Nancy, Jean-Luc, *Wozu braucht man Kunst?*, Köln 2019.
- Redecker, Eva von, *Revolution für das Leben – Philosophie der neuen Protestformen*, Frankfurt/M. 2020.
- Röd, Wolfgang, »Omnis determinatio est negatio«, in: Wolfram Hogrebe (Hg.), *Grenzen und Grenzüberschreitungen – XIX. Deutscher Kongress für Philosophie*, Berlin 2004.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen*, Stuttgart 1998.
- Russell, Bertrand, Alfred North Whitehead, *Principia Mathematica*, Frankfurt/M. 2018.
- Schlereth, Thomas, *Konjunktion – Eine medienphilosophische Untersuchung*, Bielefeld 2018.

Vogl, Joseph, *Kapital und Ressentiment – Eine kurze Theorie der Gegenwart*, München 2021.

Weinrich, Harald, *Textgrammatik der deutschen Sprache*, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 1993.

Expressivität als passive Produktivität

Zur Medialität von Ausdrucksgeschehen

Vanessa Ossino

Abstract *Der Beitrag widmet sich einer Erkundung des schöpferischen Eigenpotenzials von Ausdrucksgeschehen, dem entlang von Maurice Merleau-Pontys Phänomenologie der Expressivität nachgespürt wird. Expressivität zeigt sich hier als ein Übergangsphänomen, das in seinem Entstehen und seiner Prozessualität nachvollzogen wird. Indem Ausdrucksgeschehen in seiner Ereignishaftigkeit erkundet wird, rekuriert der Beitrag auf eine Form der Medialität, die einem reinen Tätigsein sowie einer starren Passivität bereits vorgelagert ist. Das Argument kulminiert in der Theorie eines relationalen Gefüges von Subjektivität, Sinn, sozio-kultureller Welt und Expressivität.*

Man will immer etwas bedeuten, es gibt stets etwas zu sagen, dem man mehr oder weniger nahekommmt.¹

Was passiert, wenn Menschen sich ausdrücken? Die Formulierung »etwas ausdrücken« scheint zunächst allein sprachlich darauf zu verweisen, dass etwas nach außen transportiert wird, was vorher in einem abgeschlossenen Inneren gereift ist. Gedanken, Gefühle, Erfahrungen und Wahrnehmungen, die zu ihrem Ausdruck finden, werden so zunächst *in* einem Individuum verortet, bevor es zu ihrem Ausdruck

1 Maurice Merleau-Ponty, »Das indirekte Sprechen und die Stimmen des Schweigens«, in: ders., *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 2003, S. 136.

kommt. Auf diese Weise können dann andere Personen einen Eindruck dessen erhalten, was mitgeteilt werden wollte. Diesem Verständnis von Ausdruckshandlungen können zwei implizite Annahmen zugeschrieben werden. Erstens die Annahme, dass dasjenige, was ausgedrückt wird, bereits als fertiges, abgeschlossenes und abrufbares Element *in* einer Person vorliegt, auf das diese lediglich durch Ausdrucksmittel zurückgreifen muss. Zweitens die Annahme, dass ein Ausdruck lediglich eine Art leere Kommunikationshülse ist, die mit verfügbaren Bedeutungen gefüllt wird, sodass diese Bedeutungen sich in ein anderes Bewusstsein transportieren lassen. Ausdruckshandlungen sind so betrachtet grundsätzlich funktional, sie können das Auszudrückende korrekt oder inkorrekt transportieren. Dem Ausdruck selbst kommt dabei wenig schöpferisches Eigenpotenzial zu.

Doch wie vermag die menschliche Ausdruckskraft Neues zum Ausdruck zu bringen? Wie entstehen neue Wortwendungen, Gesten und Sinnhorizonte? Und wie kommt es dazu, dass Menschen sich missverstehen, obwohl die Bedeutung ihrer Worte klar definiert werden kann? Mit Maurice Merleau-Ponty lässt sich darüber hinaus fragen, wie wir durch das, was uns am eigentümlichsten ist, mit dem Allgemeinen verbunden sind. Das, was uns am eigentümlichsten ist, scheint dabei zunächst unsere subjektive Erfahrungswelt zu sein, über die wir reflexiv nachdenken können. Doch dieses Nachdenken findet je schon durch expressive Mittel statt, die unsere vermeintlich immanente Erfahrungswelt transzendieren. Ob es stille Selbstgespräche sind, offene Gespräche mit Freund:innen oder Therapeut:innen, Bilder, die wir zeichnen oder Musik, die wir komponieren, immer bedienen wir uns an Ausdrucksmitteln – Sprachen, Symbolen, Gesten – die nicht uns allein gehören. Merleau-Ponty findet in diesen Fragen den Keim eines ›Wunders‹, das für eine solche Expressivität steht, über die wir niemals gänzlich verfügen können.

In diesem Beitrag wird der Faszination für das ›Wunder des Ausdrucks‹ nachgespürt, indem Ausdrucksgeschehen als Übergangsphänomen in seinem Entstehen und Werden nachvollzogen wird. Die Begriffe des Ausdrucks und der Expression werden dabei synonym für sprachlichen Ausdruck, körperliche Gesten sowie künstlerischen

Ausdruck verwendet. Da das zentrale Element des Ausdrucks in seiner Vermittlungsfunktion von Sinn und Bedeutungshaftigkeit liegt, wird Ausdrucksgeschehen vorwiegend an dieser Funktion ausgerichtet betrachtet. Der *sprachliche* Ausdruck wird in einem gewissen Sinn von Merleau-Ponty als das komplexeste Ausdrucksinstrument des Menschen erachtet, weshalb die folgenden Überlegungen insbesondere auch auf seine Sprachphilosophie rekurrieren. Sein Verständnis von Sprache ist dabei nicht auf die Verbindung aus Worten, grammatikalischen Regeln und logischen Gesetzen beschränkt. Sprache ist mit Merleau-Ponty in einem weiten Sinn zu denken als Gebrauchsform, die sich nicht auf ihre einzelnen Elemente beschränkt. Wer menschliche Sprachlichkeit verstehen will, »muss *gleichzeitig* über soziale Praxis, sinnliche Wahrnehmung, die menschliche Erkenntnisfähigkeit und über den *Zusammenhang* von Sprache, Denken, Welt und Sozialität nachdenken.«² Dieser Zusammenhang wird im Folgenden entlang eines Konzepts von Ausdrucksgeschehen erarbeitet, das es als passive Produktivität begreifen lässt. Um dem Konzept von Expressivität als passiver Produktivität nachzuspüren, wird Expressivität nachfolgend insbesondere noch vor ihrer ›Veräußerung‹ betrachtet; als jener Hintergrund des Schweigens, der nicht aufhört sie zu umgeben, und ohne welchen sie nichts aussagen würde.³

Das Paradox des Ausdrucksgeschehens

Das ›Wunder‹ des Ausdrucks, dem hier exemplarisch entlang Merleau-Pontys Sprachphilosophie nachgespürt wird, liegt in einer paradoxen Leistung. Der Gebrauch von Sprache gleicht stets dem Versuch, durch den Rückgriff auf bereits bestehende Worte und Bedeutungen eine Erfahrung auszudrücken, »die grundsätzlich den Sinn der Worte, in die

2 Georg W. Bertram, David Lauer, Jasper Liptow, Martin Seel, *In der Welt der Sprache*, Frankfurt/M. 2008, S. 10.

3 Vgl. Merleau-Ponty, »Das indirekte Sprechen und die Stimmen des Schweigens«, a.a.O., S. 121.

sie sich überträgt, überschreitet und modifiziert.«⁴ So schreibt Michaela Summa passend: »Something in our experience exceeds all expressive means we have, all ready-made expressions.«⁵ Dieses Paradoxon zeigt sich nicht nur in solchen Gesprächen, in denen wir versuchen unsere Emotionen, Wahrnehmungen und Erfahrungen treffend auf den Punkt zu bringen und immer wieder darum ringen uns unserem Gegenüber, und vielleicht auch uns selbst, besser verständlich zu machen. Auch im Verlauf der Produktion eines Texts – diesem hier zum Beispiel – verfügt die Schriftsteller:in niemals gänzlich über die Kontrolle des Ausdrucksgeschehens und dessen Sinn. Denn erst im Verlauf einer Ausdruckshandlung selbst ergibt sich allererst das zu erkennen, was eigentlich gesagt werden möchte oder vielleicht noch nicht gesagt werden konnte und eventuell nie gesagt werden kann. Die positive Wirkung von Gesprächstherapien basiert beispielsweise zu großen Teilen auf eben diesem paradoxen Charakter der Sprache, da erst durch den Ausdruck selbst, durch das stetige Ringen um die Verständlichkeit der eigenen Erfahrungswelt, diejenigen Dimensionen der Erfahrung zum Vorschein kommen, die vorher einer noch »stummen« Erfahrung glichen. So kann mit Edmund Husserl behauptet werden, dass der Anfang eines jeden Ausdrucks die »sozusagen noch stumme Erfahrung« ist, »die nun erst zur reinen Aussprache ihres eigenen Sinnes zu bringen ist.«⁶ Bernhard Waldenfels erkennt in diesem paradoxen Charakter des Ausdrucks eine Aporie, die darin liegt, dass dasjenige, was es auszudrücken gilt, einerseits zur Aussprache drängt, während dasjenige, was letztlich ausgedrückt wurde, niemals gänzlich in dem aufgeht, was allererst einen Ausdruck gefordert hat. Mit László Tengelyi kann die »noch stumme

4 Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, S. 443.

5 Michaela Summa, »Expression and the Performative: A Reassessment«, in: Lucilla Guidi, Thomas Rentsch (eds.), *Phenomenology as performative Exercise*, Leiden/Boston 2020, S. 112.

6 Edmund Husserl, *Husserliana. Edmund Husserl. Gesammelte Werke Band I. Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, hg. Stephan Strasser, Den Haag 1950, S. 77.

Erfahrung«, die zu ihrem Ausdruck drängt, mit dem Begriff eines *Erfahrungssinns* beschrieben werden, mit dem »nichts anderes gemeint [ist] als eben das Zu-Sagende, das den Sprecher in seiner Suche nach dem Ausdruck seiner Erfahrung leitet.«⁷ Die Aporie, auf die Waldenfels anspricht, verweist darauf, dass der zum Ausdruck drängende Erfahrungssinn niemals gänzlich in seinem Ausdruck aufgeht und jeder Expression folglich eine notwendige Unvollständigkeit eignet. Diese Unvollständigkeit gleicht jedoch keinem Mangel. Vielmehr deutet sie auf einen wesentlich *offenen* und *dynamischen* Charakter des Ausdrucks hin.

Expressivität, verstanden als offen-dynamisches Phänomen, zeugt von einer inneren Spannung des Ausdrucksgeschehens, »eines Geschehens«, so schreibt Waldenfels, »das weder mit sich selbst eins ist, noch auf seine Bestandteile zurückgeführt werden kann.«⁸ Die innere Spannung des Ausdrucksgeschehens verweist stets auf einen Überschuss an Sinn, eine offene Spur, die nie einholend an ihren Ursprung zurückverfolgt werden kann. Von besonderem Interesse ist hier der spezifische Gebrauch des Wortes »Geschehen«, das Waldenfels ganz bewusst wählt, um hervorzuheben, dass ein Ausdruck weder eine pure Aktion oder Neuschöpfung, noch eine pure Passion oder Nachschöpfung ist.⁹ So führt Waldenfels weiter aus: »Fasst man das Ausdrucksgeschehen als Ausdruckstätigkeit, die einen Täter voraussetzt, so stellt sich der Gegensatz zugleich als Antithese von Wer und Was, von ausdrückendem Subjekt und ausgedrücktem Objekt dar.«¹⁰ Im Unterschied dazu, so Waldenfels, *geschieht* etwas im Ausdruck, »etwas *kommt zum Ausdruck*«, eine »Schwelle wird überschritten.«¹¹ Durch die Verwendung des Begriffs *Ausdrucksgeschehen* wird auf eine spezifische Form der Passivität

7 László Tengelyi, *Erfahrung und Ausdruck: Phänomenologie im Umbruch bei Husserl und seinen Nachfolgern*, Dordrecht 2007, S. xii.

8 Bernhard Waldenfels, »Das Paradox des Ausdrucks«, in: ders., *Deutsch-Französische Gedankengänge*, Frankfurt/M. 1995, S. 109.

9 Vgl. ebd., S. 110.

10 Ebd., S.110f.

11 Ebd.

hingewiesen, die keiner puren Passion gleicht. Bevor diese Form der Passivität im Genauerem erläutert werden kann, soll zunächst erörtert werden, inwiefern der zum Ausdruck drängende Erfahrungssinn auf ein solches Verständnis von Expressivität verweist, das weder ein über ihren Erfahrungssinn verfügendes Subjekt voraussetzt noch für ein »fertiges« Sprachsystem argumentiert, durch das schwerlich erklärbar wäre, wieso überhaupt von einem Paradox des Ausdrucks gesprochen werden kann.

Merleau-Ponty zeigt auf mindestens drei Wegen, auf welche Weise das Phänomen des Ausdrucks über eine konstituierende Subjektivität und die Theorie einer »fertigen Sprache«¹² hinausweist. Erstens bespricht er in seiner Sprachphilosophie, inwiefern das menschliche Bewusstsein von einer stetigen Zugehörigkeit zu einer prä-konstituierten Welt gezeichnet ist, die grundsätzlich intersubjektiv und sozio-historisch instituiert ist.¹³ Zweitens argumentiert er, dass Ausdrucksphänomene in ihren Grundzügen auf eine ursprüngliche Alterität verweisen. Drittens kulminieren diese Thesen in seinem Konzept einer sprechenden oder fungierenden Sprache, die »unterhalb« der gesprochenen, empirischen Sprache liegt und von *lateralen* sowie *indirekten* Bedeutungen zeugt und nicht von einfachen Feststellungen. Ich werde diese drei Wege nachfolgend präzisieren.

Die Zugehörigkeit des Subjekts zu einer prä-konstituierten Welt

Merleau-Pontys Werk ist in all seinen Phasen von einer Faszination für verschiedene Elemente einer lebendigen *Zwischenmenschlichkeit* und Sozialität gezeichnet. Diese Faszination hat ihn im Verlauf seiner Arbeit zunehmend über eine strikt phänomenologische Theorie eines konstituierenden Bewusstseins hinausgetrieben, was insbesondere an seinem

12 Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 1986, S. 167.

13 Vgl. Merleau-Ponty, »Über die Phänomenologie der Sprache«, in: ders., *Zeichen*, Hamburg 2007, S. 133.

Konzept der *institution* ersichtlich wird. Mit diesem Begriff wendet er sich explizit gegen die Vorstellung eines Sinn-gebenden Bewusstseins. Vielmehr *bildet* sich Sinn generativ¹⁴ aus, instituiert sich – historisch, kulturell, passiv. Weniger ist es das Bewusstsein, das Sinn linear konstituiert, vielmehr entwickelt sich ein Bewusstsein, so lässt sich mit Scott L. Marratto argumentieren, allererst entlang seiner expressiven Momente, die eine Relation des Selbst zu sich selbst erst eröffnen. Die reflexive Beziehung des Bewusstseins zu seinen Erfahrungen wird folglich immer schon *durch* eine Ordnung von Bedeutungen *vermittelt*, deren Ursprung das Bewusstsein nicht selbst ist.¹⁵ Eine solche Ordnung von Bedeutungen ist seit jeher in soziale Praktiken eingelassen, beispielsweise in den bereits bestehenden Gebrauch von Worten sowie in die Gesten einer Kultur. Eine *Sinnbildung*, die nicht in einer *Sinngebung* aufgeht, kann mit Eugen Fink auch als *Sinnstiftung* beschrieben werden. Mit Merleau-Ponty gesprochen, gleicht eine Sinnstiftung der Institutierung einer »Tradition von Sinn«¹⁶. *Stiftung*, so Merleau-Ponty, ist nicht ein umschließender Gedanken, sondern ein offener Gedanke, nicht die beabsichtigte *Vorhabe* eines konkreten, subjektiven Zentrums, auch nicht die Setzung eines vorgegebenen Endes, sondern die Institutierung eines Stils, was er auch eine »laterale Divergenz« nennt.¹⁷ Die Zugehörigkeit des Subjekts zu einer prä-konstituierten Welt impliziert,

14 Der Begriff »generativ« bezieht sich hier insbesondere auf Anthony Steinbocks Ausarbeitungen einer generativen Phänomenologie. Generativität meint dabei einen Prozess des generativen Entstehens von Sinn, der sich über Generationen hinweg erstreckt und als solcher Teil einer sozio-historischen Entwicklung ist. Steinbocks Intention der Entwicklung eines an Husserl angelehnten Konzepts der Generativität, liegt in der Betrachtung der Phänomenologie aus der Perspektive eines »größeren Zusammenhangs« als der einer rein egologischen Bewusstseinsphilosophie. Vgl. Anthony Steinbock, *Grenzüberschreitungen. Generative Phänomenologie nach Husserl*, Freiburg/München 2003.

15 Vgl. Scott L. Marratto, *The Intercorporeal Self: Merleau-Ponty on Subjectivity*, Albany 2012, S. 202.

16 Merleau-Ponty, *Husserl at the Limits of Phenomenology*, eds. Leonard Lawlor, Bettino Bergo, Evanston 2002, S. 26.

17 Vgl. ebd.

dass der Ursprung von Sinn und Bedeutungshaftigkeit, die im Zentrum eines jeden Ausdrucksgeschehens stehen, nicht *in* einem (einzelnen) Bewusstsein seinen Ausgang nimmt, sondern fundamental sozial situiert ist und auf diese Weise dem Cogito vorausgeht. So argumentiert Marratto ebenfalls, wenn er schreibt:

Expression is not something that a *subject* does. That is to say, the unity of the expressive gesture does not need to be subtended by a consciousness who would thus be able to recognize its expressive act as its own; rather the unity of the subject itself depends on the sense that is articulated within the expressive gesture, and this articulation of sense already inscribes itself within a linguistic system in terms of which it is to be understood.¹⁸

Die hier angesprochene Angewiesenheit eines Subjekts auf einen Sinn, der sich allererst durch ein Ausdrucksgeschehen ergibt, verweist zusätzlich auf eine Dimension der Unverfügbarkeit und Undurchdringlichkeit der Ordnung von Bedeutungen, die den Hintergrund eines jeden expressiven Moments ausmacht. Merleau-Ponty wendet sich mit dem Gedanken, dass das Bewusstsein je schon in eine prä-konstituierte Welt der Expressivität eingelassen ist, explizit gegen Husserls frühe Sprachphilosophie. In den vierten *Logischen Untersuchungen* entwickelt Husserl die Idee, »daß die Sprache eines der Objekte sei, die das Bewusstsein auf souveräne Weise konstituiert, und daß die aktuellen Sprachen besondere Fälle einer möglichen Sprache seien, deren Geheimnis allein vom Bewusstsein bewahrt wird.«¹⁹ Sprache wird, in Husserls früher Eidetik, auf diese Weise zu einem Objekt des Denkens, so dass, mit Waldenfels gesprochen, eine Eidetik der Sprache notwendig zu einer Theorie der *Ausdruckstätigkeit* führt, in der Sprache zu einem stets verfügbaren Hilfsmittel des Bewusstseins reduziert wird. Doch schon in seiner *Formalen und Transzendentalen Logik* zeichnet Husserl ein anderes Bild, in

18 Marratto, *The Intercorporeal Self*, a.a.O., S. 202f.

19 Merleau-Ponty, »Über die Phänomenologie der Sprache«, in: ders, *Zeichen*, Hamburg 2007, S. 117.

dem die Sprache zu einer *ursprünglichen* Art und Weise wird, *durch* die das Bewusstsein sich auf die Welt bezieht.²⁰ Sprache resultiert fortan auch für Husserl nicht mehr aus einer reinen Konstitutionsleistung des Bewusstseins, sondern jeder bewusstseinmäßige Weltbezug wird als grundlegend von Sprache durchdrungen und in ihr situiert verstanden. Merleau-Pontys Phänomenologie der Sprache knüpft in ihren Grundzügen an diesen Gedanken Husserls an und vertieft seine Überlegungen entlang einer ursprünglichen Situietheit in eine Sprache, die weit mehr als das »Residuum vergangener Bedeutungsakte« und die »Aufzeichnung bereits erworbener Bedeutungen« ist.²¹ Eine solch *lebendige* Sprache zeugt von einem sozialen und intersubjektiv-phänomenalen Feld, das nicht auf die Konstitutionsleistung eines einzelnen Bewusstseins reduziert werden kann.

Ausdruck als Alteritätsphänomen

»Wir selbst, die wir sprechen, wissen nicht unbedingt besser, was wir ausdrücken als jene, die uns zuhören.«²² Mit diesem Ausspruch verweist Merleau-Ponty auf die intersubjektiven und alteritären Dimensionen eines Ausdrucksgeschehens. Intersubjektiv ist ein Ausdrucksgeschehen insofern es prä-konstitutiv in eine Ordnung der Bedeutungen eingelassen ist, die generativ mit einer sozio-kulturellen Welt verwoben und somit jeder Bedeutungs*intention* vorgelagert ist. Das Zitat verweist darüber hinaus auch auf eine originäre Alterität des Ausdrucksgeschehens, da eine sich ausdrückende Person von ihrer eigenen Expression²³ überrascht

20 Vgl. ebd., S. 118.

21 Vgl. ebd., S. 119. Dazu auch *Husserliana. Edmund Husserl. Gesammelte Werke. Band VI. Die Krisis der Europäischen Wissenschaften und die Transzendente Phänomenologie*, hg. Walter Biemel, Den Haag 1976, Beilage III. Letzterer Text ist auch bekannt unter dem Titel »Der Ursprung der Geometrie«.

22 Merleau-Ponty, »Über die Phänomenologie der Sprache«, a.a.O., S. 128.

23 Ich entlehne den Begriff der Expression den Ausführungen Neal DeRoos, der von einem dreiteiligen Konzept ausgeht: »expressing«, expression and the expressed.« (Vgl. Neal DeRoo 2022) In Anlehnung an Gilles Deleuze argumentiert

werden kann und sich selbst auf neuartige Weisen durch ihren expressiven Akt entdecken kann. An diese Überlegung anknüpfend schreibt Merleau-Ponty: »In dem Maße, in dem das, was ich sage, einen Sinn hat, bin ich, wenn ich spreche, für mich selbst ein anderer ›Anderer‹, und in dem Maße, in dem ich verstehe, weiß ich nicht mehr, wer spricht und wer zuhört.«²⁴ Wie Dimitris Apostolopoulos eingängig zeigt, motivierten insbesondere Merleau-Pontys Studien über die Struktur des Dialogs seine zentrale Annahme, dass Sinn und Bedeutung immer im Licht einer Alterität und Intersubjektivität analysiert werden müssen.²⁵ Zwei zentrale Einsichten, die aus diesen Studien Merleau-Pontys – vor allem aus seiner Schrift *Prosa der Welt* – resultieren, sind erstens, dass die Sprecher:innenposition in einem Dialog reversibel ist sowie zweitens, dass die Analyse des Dialogs eine Neuformulierung der Begriffe ›Aktivität‹ und ›Passivität‹ erfordert. Mit dem ersten Punkt wird die Annahme verneint, dass sich zwei grundlegend *autarke* Subjektpositionen in einem Dialog gegenüberstehen. So argumentiert Merleau-Ponty, dass ein Dialog nicht nach einer alternierenden Korrespondenz zwischen zwei isolierbaren und selbstständigen Kategorien strukturiert ist – einem Subjekt und einem Objekt. Stattdessen stellt der Dialog eine *Beziehung* zu einer anderen Person her, die einen strikten Dualismus von Subjekt und

DeRoo, dass der Zweiklang von »expressed-expression« nicht ausreicht, um die Komplexität von Expressivität zu erklären, denn: »Every expressive process involves expressing an expressed via an expression.« (ebd., S. 4) Der Fokus bei Deleuze und DeRoo liegt hier auf dem Begriff »expressing«, der für die *Relation* zwischen beiden Relata – »expression« und »expressed« – steht. So schreibt DeRoo: »Expressing marks a relation between the relata, one that codetermines or co-constitutes the relata in and through the relation itself. [...] In that sense, we can say that expressing is not another relata in the relation, but it is the motivating force driving the relation [...]« (ebd., S.38f.) Durch die Anlehnung an diese Dreiteilung unterstreiche ich, dass das von mir erörterte Konzept der Expressivität von einer Logik der Phänomenalität selbst handelt und nicht von einem egologisch-konstituierten Akt einer Expression.

24 Merleau-Ponty, »Über die Phänomenologie der Sprache«, a.a.O., S. 136.

25 Vgl. Dimitris Apostolopoulos, *Merleau-Ponty's Phenomenology of Language*, London/New York 2019, Kapitel 5. Dazu auch Merleau-Ponty, *Die Prosa der Welt*, München 1984.

Objekt unterwandert: »A relation with another person that makes it difficult to say that ›I‹ am ›here‹ and my ›interlocutor‹ is ›there‹.«²⁶ In einem Dialog kann eine Person somit letztlich nicht die alleinige Richterin über den Sinnhorizont ihres Ausdrucks sein, da die Dialogform eine grundlegend reziproke Ausdrucksleistung ist, in der Sinn und Bedeutung nicht universale Formen linguistischer Ideen sind, sondern vielmehr einem Ensemble konvergierender Gesten²⁷ gleichen. Diese Konklusion führt Merleau-Ponty zu einer Neuformulierung der Konzepte von Aktivität und Passivität in einem Ausdrucksgeschehen. Er schreibt:

Zwischen mir als Rede und dem Anderen als Rede, oder allgemeiner, zwischen mir als Ausdruck und dem Anderen als Ausdruck gibt es nicht mehr die Alternative, die jene Beziehung zwischen Bewußtsein und Bewußtsein in eine Rivalität verwandelt. Ich bin nicht nur aktiv, wenn ich spreche, sondern ich eile meiner Rede im Zuhören des Anderen voraus; ich bin nicht nur passiv, wenn ich zuhöre, sondern ich spreche gemäß dem ... was der Andere sagt. Sprechen, das ist nicht nur meine eigene Initiative; Zuhören, das heißt nicht nur, die Initiative des Anderen über sich ergehen lassen [...].²⁸

Seine Betrachtungen zum Dialog führen Merleau-Ponty zu der Erkenntnis, dass weder Sprecher:in noch Zuhörer:in gänzlich aktiv oder passiv in ihren Positionen sind. Jedes Zuhören schließt eine Aktivität ein sowie jedes Sprechen eine Passivität, die eine pure Initiative übersteigt. Mit Waldenfels lässt sich dieser Gedanke weiterführend entlang seiner Phänomenologie der Responsivität ausformulieren. In dieser beschreibt er, dass jedem Sinn- und Ausdrucksgeschehen ein Antwortcharakter zu eigen ist, der jenseits einer »puren Aktion« und »puren Passion« liegt. Der responsive Charakter des Dialogischen geht damit einher, dass die

26 Apostolopoulos, *Merleau-Ponty's Phenomenology of Language*, a.a.O., S. 160.

27 Insbesondere in der *Phänomenologie der Wahrnehmung* begreift Merleau-Ponty die Sprache nach dem Paradigma der körperlichen Geste. Die Geste ist dabei immer an die jeweilige leibliche Situation einer Person gebunden und muss als leibliches Verhalten aus seinem Zur-Welt-Sein heraus begriffen werden.

28 Merleau-Ponty, *Die Prosa der Welt*, München 1984, S. 158.

Bildung von Sinn in einem Ausdrucksgeschehen letztlich einem *Ereignis* gleicht, das jenseits von Bewusstseinsintentionen und kausalen Wirkungsmechanismen liegt. Als Ereignis geht ein Ausdrucksgeschehen weder in einem reinen Tätigsein noch in einem starren Erleiden auf. Wie Waldenfels betont, verlangt »eine Erfahrung, die mit Widerfahrnissen anhebt, nach einer anderen Sprache und auch nach einer anderen Logik.«²⁹ Ein solch ereignishafter Charakter der Expressivität wird von Merleau-Ponty auch als eine *Spontaneität* beschrieben, die Menschen in ihren Ausdruckshandlungen miteinander verbindet und keine einseitigen »Anweisungen duldet«³⁰. Eine Theorie des Ausdrucks, die sich in ihren Grundzügen mit intersubjektiven und alteritären Phänomenen auseinandersetzt, handelt von einem Zwischen und einer Art Äquilibrium,³¹ das weder die endliche Summe von Zeichen, noch eine dritte Instanz zwischen in sich isolierten Elementen ist, sondern von einem

29 Waldenfels, *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt/M., 2006, S. 50.

30 Merleau-Ponty, »Das indirekte Sprechen und die Stimmen des Schweigens«, a.a.O., S. 162.

31 Merleau-Ponty schreibt in »Sur la Phénoménologie du Langue«: »Nous avons à trouver un sens dans le devenir du langage, à le concevoir comme *un équilibre en mouvement*.« (Merleau-Ponty, *Signes*, Paris 1960, S. 103; meine Hervorhebung) In der deutschen Übersetzung geht der Begriff des Äquilibriums leider unter und wird als »Ausgleich innerhalb der Bewegung« übersetzt (vgl. Merleau-Ponty, »Über die Phänomenologie der Sprache«, a.a.O., S. 121). In der englischen Übersetzung wird der Begriff als »moving equilibrium« beibehalten und insbesondere von Donald A. Landes wieder aufgegriffen und weitergedacht. So schreibt er in Anlehnung an Gilbert Simondon: »Expression, whether alone or in dialogue, is a *trajectory of metastable equilibriums*.« (Landes, »Language and development: paradoxical trajectories in Merleau-Ponty, Simondon, and Bergson«, in: *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 16, 2017, S. 13) Ein metastabiles Äquilibrium ist ein Zustand, der prekär stabil ist. Expression als metastabiles Äquilibrium ist prä-individuell – das Zwischen [*between*] und Drumherum [*around*] der Individuen. »[It] is radically different from any particular phase but nonetheless centered there in that individual, insofar as the individual is the trajectory of phases. [...] The pre-individual is a reservoir of intensities and probabilities and *the individual* is a certain phase of this ongoing phenomenon of becoming.« (ebd., S. 25)

»offenen Feld« und einem im »Entstehen begriffenen Organ menschlicher Kultur« zeugt.³² Ein solches Zwischen, das Merleau-Ponty auch mit der Metapher einer »Fulguration der Existenz«³³ umschreibt, findet sich in ausgezeichneter Weise im Phänomen des Ausdrucks wieder, das Subjektivität, ihre soziale Situation und eine mögliche Sinnhaftigkeit dessen reziprok miteinander verwebt. So schreibt Merleau-Ponty, dass sich auszudrücken stets bedeutet, »zwischen meinem Leben und dem der anderen einen Weg zu bahnen«.³⁴ Er führt weiter aus, dass ein Ausdruck in dieser Hinsicht immer auch eine Form von kultureller Praxis ist, die eine Person in ihrer sozialen Situation verankert.³⁵ Auf diese Weise argumentiert Merleau-Ponty, dass Ausdrucksgeschehen auf ein stetiges Engagement in einer sozialen Praxis verweist, dessen Eingebundenheit jedem artikulierten Gedanken bereits vorausgeht.

Schöpferischer Ausdruck

Etwas in unserer Erfahrung übersteigt alle vorgefertigten Ausdrücke, über die wir verfügen, so wurde Michaela Summa weiter oben zitiert. In Anbetracht der Eingebundenheit eines jeden Ausdrucks in eine präkonstitutive, soziale Welt sowie des erörterten intersubjektiven und alteritären Charakters von Ausdrucksgeschehen, müsste es jedoch expliziter heißen: Etwas, an dem sich unsere Erfahrung abarbeitet, übersteigt alle vorgefertigten Ausdrücke, die wir auf Grund unserer sozialen Situation haben und zeugt doch von einem grundlegenden Verlangen, auf den Ausdruck zu kommen. In einem kulminierenden Schritt soll im Folgenden Merleau-Pontys Konzept des *schöpferischen*

32 Merleau-Ponty, »Das indirekte Sprechen und die Stimmen des Schweigens«, a.a.O., S. 140.

33 Merleau-Ponty, *Sens et Non-Sens*, Paris 1966, S. 204.

34 Merleau-Ponty, »Das indirekte Sprechen und die Stimmen des Schweigens«, a.a.O., S. 162.

35 Vgl. ebd., S. 162.

Ausdrucks betrachtet werden, da sich in diesem alle der bis hier betrachteten Elemente des paradoxen Ausdrucksgeschehens in einem Begriff auflösen, den ich in einem letzten Schritt als passive Produktivität und Medialität ausformulieren werde.

Merleau-Ponty unterscheidet zwischen einem empirischen Gebrauch der Sprache und einem schöpferischen Ausdruck. Ersterer verweist auf den Gebrauch einer schon geformten Sprache, dessen Praxis ein »Aufrufen eines bereits festgelegten Zeichens«³⁶ ist. Diese Form der empirischen Sprache nennt Merleau-Ponty auch eine gesprochene Sprache [*parole parlée*]. In der *Phänomenologie der Wahrnehmung* ist mit der gesprochenen Sprache die Gesamtheit aller vorherigen Ausdruckshandlungen und grammatikalischen Regeln gemeint, welche die Ausdrucksmöglichkeiten einer Person im Akt ihres Ausdrucks einschränken. In seinem späteren Aufsatz »Über die Phänomenologie der Sprache« kommt der gesprochenen Sprache über diesen einschränkenden Charakter hinaus eine grundlegendere Rolle im Ausdrucksgeschehen zu, wenn Merleau-Ponty schreibt, dass »die gesprochene Sprache [...] dieser Moment [ist], in dem sich die noch stumme, aber im Handeln begriffene Bedeutungsintention als fähig erweist, sich der Kultur [...] einzuverleiben.«³⁷ Die gesprochene Sprache ist jene, die uns das Gefühl vermittelt, dass sie uns stets verfügbar ist. Sie ist diejenige Sprache, die wir mit unseren Bedeutungsintentionen füllen und uns zu eigen machen. Doch sie gibt uns immer auch mehr als das, was wir selbst in sie hineingelegt haben.³⁸ Denn die Bedeutungen der gesprochenen Sprache sind »immer Ideen im Kantischen Sinne [...], die Pole einer bestimmten Anzahl konvergierender Ausdrucksakte, die den Diskurs magnetisieren, ohne im eigentlichen Sinne selbst gegeben zu sein.«³⁹ Folglich geht die Bedeutung eines Ausdrucks nie ganz in ihrer empirischen Geste und ihrem faktischen Ausdruck auf. Das Konzept der gesprochenen Sprache deutet darauf hin, dass etwas auszudrücken immer auch heißt, alle

36 Ebd., S. 118.

37 Merleau-Ponty, »Über die Phänomenologie der Sprache«, a.a.O., S. 129.

38 Vgl. ebd., S. 131.

39 Ebd., S. 125.

bereits verfügbaren Ausdrucksinstrumente dazu zu bringen, »etwas zu sagen, das sie noch nie gesagt haben.«⁴⁰ Dieses ›Mehr‹ an Sinn und Bedeutung verweist auf das, was Merleau-Ponty eine sprechende und fungierende Sprache [*parole parlante*], einen schöpferischen Ausdruck nennt, der sich in jede Ausdruckshandlung einschreibt. Wie bereits weiter oben beschrieben, liegt die sprechende Sprache ›unterhalb‹ der gesprochenen Sprache. Sie geht ihr in einer Weise voraus, die stets als Spur in ihrem faktischen Ausdruck mitschwingt. Sie ist das *Mitteilungsvermögen*, das den Ausdruck mit der »lebendigen Existenz« einer Person zusammenschweißt.⁴¹ Der Begriff des schöpferischen Ausdrucks expliziert eine Dimension von Sinn, die *im Entstehen* begriffen ist und die nicht bloß reproduziert oder repräsentiert werden kann.⁴² Aus diesem Grund orientiert Merleau-Pontys Philosophie der Expressivität sich bevorzugt am künstlerischen Ausdruck, den er als das exemplarische Ausdrucksgeschehen benennt, das Bedeutungen grundlegend in ihrer Entstehung präsentiert und nicht von starren Wiederholungen zeugt. So betonen Georg W. Bertram, David Lauer, Jasper Liptow und Martin Seel, dass Kunstwerke sich als solche Zeichen begreifen lassen, »die trotz ihrer Partizipation an strukturierten Medien symbolischen Ausdrucks wie natürlichen Sprachen oder tonalen Systemen eine spezifische und individuelle Geste realisieren.«⁴³ Von besonderem Interesse ist hier der Umstand, dass »strukturierte Medien symbolischen Ausdrucks« nicht aus sich selbst heraus Bedeutungen generieren, sondern, dass sich erst im Zusammenhang mit subjektiven Wahrnehmungskorrelationen bedeutungsvolle Dimensionen entwickeln. Bertram, Lauer, Liptow und Seel sprechen in dieser Hinsicht von einem strukturalen Komplex, in

40 Ebd., S. 127.

41 Vgl. Merleau-Ponty, »Das indirekte Sprechen und die Stimmen des Schweigens«, a.a.O., S. 168. Das »Vermögen« ist hier im Sinne von Giorgio Agambens Präzision der Derrida'schen »unmöglichen Möglichkeit« zu denken, die Agamben als »Unvermögen im Vermögen« ausformuliert. Damit ist gemeint, dass jedes Tun auch ein Gewähren ist und im Handeln je schon ein Geschehen wirksam ist. Vgl. dazu Kathrin Busch, *Passivität*, Hamburg 2012, S. 59–64.

42 Vgl. Bertram, Lauer, Liptow, Seel, *In der Welt der Sprache*, a.a.O., S. 185.

43 Ebd., S. 190.

dem die leibliche Situiertheit eines Subjekts in einem konstitutiven Zusammenhang mit symbolischen Elementen steht, aus dessen Komplex allein Sinn und Bedeutung hervorgehen können. Dem Ausdrucksgeschehen kommt so die Form eines »Übergangphänomens«⁴⁴ zu, das am eingängigsten, so meine Argumentation, als passive Produktivität beschrieben werden kann.

Ausdrucksgeschehen als passive Produktivität

Die Passivität, auf die hier rekurriert wird, ist keine starre, pure Passion, die einer puren Aktion, einer reinen Aktivität gegenübersteht. Sie ist eine laterale, indirekte Form der Passivität, der, wie weiter oben in der Beschreibung des dialogischen Charakters von Ausdrucksgeschehen bereits angeklungen ist, immer auch eine Form der Aktivität eignet. Eine solche laterale Passivität lässt sich eingängig entlang ihres eigentümlichen Zeitcharakters erläutern.⁴⁵ Nach Waldenfels besagt das Paradox des Ausdrucksgeschehens, »daß es früher und älter ist als es selbst.«⁴⁶ Der Erfahrungssinn, der in der sprechenden Sprache, in dem schöpferischen Ausdruck zu seiner Expressivität drängt, steht in einer gewissen Vorgängigkeit, die erst nachträglich ihren Ausdruck findet. Gleichzeitig bleibt das Ausdrucksgeschehen, das sich selbst vorausgeht, immer auch hinter sich selbst zurück, »da das, was zum Ausdruck kommt, sich selbst andeutet, als ›Überschuß‹ des Gemeinten über das Gesagte und des Gesagten über das Gemeinte, als ›bestimmte Leere, die durch Worte auszufüllen ist.«⁴⁷ Dieses Ineinander von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, das nicht linear aufeinander folgt, ist mit Henri Bergsons

44 Waldenfels, »Das Paradox des Ausdrucks«, a.a.O., S. 113.

45 Vgl. Merleau-Ponty, *Institution and Passivity*, Evanston 2010, S. 135f.

46 Waldenfels, »Das Paradox des Ausdrucks«, a.a.O., S. 116.

47 Ebd., S. 117. Waldenfels erwähnt zusätzlich, dass »dieser Entzug des Anfangs, der ihn in eine unaufhebbare Vorgeschichte entrückt« an vieles erinnert, »was bei Derrida und Levinas unter Stichwörtern wie Nachträglichkeit, Spur oder An-archie zur Sprache kommt.« (ebd.)

Konzept der ›rückläufigen Bewegung des Wahren⁴⁸ verwandt, das einen diastatischen Zeitcharakter aufweist. Als rückläufige Bewegung geht die hier beschriebene laterale Passivität des Ausdrucksgeschehens mit einer Vorgängigkeit einher, die ihr eigenes Werden als Spur bewahrt und sich nachträglich als eine offene *Tendenz* zu erkennen gibt. Der diastatische Charakter dieser lateralen Passivität liegt in ihrer originären Zeitverschiebung, die jenseits eines bloßen Wiederfindens und eines reinen Erfindens liegt.⁴⁹ Diastatisch ist die laterale Passivität des Ausdrucksgeschehens, weil dasjenige Etwas, das zum Ausdruck drängt, nicht in demjenigen Etwas aufgeht, das ausgedrückt wurde. Waldenfels spricht hier von einem »gebrochenen Zusammenhang«, der sich als Geflecht ausbreitet, »das aus Aufforderungen und Appellen, aus Intentionen und Bestrebungen besteht und in dem das Was und Wozu der Dinge« sowie »das eigene Selbst und die Andersheit des oder der Anderen« sich allererst herausbilden.⁵⁰

Das so beschriebene Übergangphänomen »Ausdruck« ist durch eine Prozessualität – eine vermittelnde Medialität, ein Mitteilungsvermögen – charakterisiert, die in ihrem Kern produktiv ist, da sie Neues entstehen lassen kann. Gleichzeitig ist diese Produktivität auf kein individuierbares Element einer konstitutiven Verfügungsmacht zurückzuführen. Die Produktivität des Ausdrucksgeschehens ist insofern passiv, als sie kreativ ist. Donald A. Landes schreibt in diesem Sinne ausführend: »Expression is an open trajectory of creative response. [...] That is, ›expression‹ is not the ›making public‹ of preexisting thoughts, but rather the *oriented* and ongoing embodied preservation of the past in the present.«⁵¹ Mit Waldenfels kann das Phänomen der Expressivität folglich auch als

48 Vgl. Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, Paris 2014/1934.

49 Vgl. Waldenfels, *Sozialität und Alterität. Modi sozialer Erfahrung*, Berlin 2015, S. 285f.

50 Waldenfels, *Bruchlinien der Erfahrung*, Frankfurt/M. 2002, S. 178f.

51 Landes, »Language and development: paradoxical trajectories in Merleau-Ponty, Simondon, and Bergson«, in: *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 16, 2017, S. 597, 599.

»ausdruckshafte Schöpfung« gefasst werden, da Expression und Kreation »zwei Seiten einer Medaille« bilden.⁵² Eine solche Theorie der Expressivität kann, mit Emmanuel Alloa gedacht, am sinnvollsten entlang einer *medialen* Phänomenologie ausgearbeitet werden. »[E]iner Phänomenologie mithin, die das stets zu Gewinnende nicht [...] vordatiert und in ein vorgängiges Reich der *Eidē* rückprojiziert.«⁵³

Freilich zeigen die hier erkundeten Beschreibungen von Ausdrucksgeschehen als passiver Produktivität lediglich ein weiter zu denkendes Zwischenreich an, das als relationales Gefüge von Subjektivität, Sinn, sozio-kultureller Welt und Expressivität charakterisiert wurde. In einer Welt, in der wir uns mit unserem »Ausdrucksapparat in einer Situation« einrichten, für die wir sensibel sind, gleichen unsere Äußerungen stets nur der »Schlussbilanz« des Austausches zwischen dem, was wir erleben, dem, was wir ausdrücken wollen und dem, was wir ausgedrückt haben, weshalb schlussendlich niemals alles ausgedrückt sein kann.⁵⁴ Die Medialität der Expressivität, der hier als passive Produktivität nachgespürt wurde, liegt nicht zuletzt in dieser unerschöpflichen Offenheit und Möglichkeit Neues auszudrücken.

Literatur

- Alloa, Emmanuel, *Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie*, Zürich 2011.
- Apostolopoulos, Dimitris, *Merleau-Ponty's Phenomenology of Language*, London/New York 2019.
- Bergson, Henri, *La Pensée et le Mouvant*, Paris 2014/1934.
- Bertram, Georg W., David Lauer, Jasper Liptow, Martin Seel, *In der Welt der Sprache*, Frankfurt/M. 2008.

52 Waldenfels, »Das Paradox des Ausdrucks, a.a.O., S. 109.

53 Emmanuel Alloa, *Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie*, Zürich 2011, S. 238.

54 Vgl. Merleau-Ponty »Das indirekte Sprechen und die Stimmen des Schweigens«, a.a.O., S. 174.

- Busch, Kathrin, *Passivität*, Hamburg 2012.
- Husserl, Edmund, *Husserliana*. Edmund Husserl. *Gesammelte Werke*
Band I. *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, hg. Stephan Strasser, Den Haag 1950.
- Husserl, Edmund, *Husserliana*. Edmund Husserl. *Gesammelte Werke*.
Band VI. *Die Krisis der Europäischen Wissenschaften und die Transzendente Phänomenologie*, hg. Walter Biemel, Den Haag 1976.
- Landes, Donald A., *Merleau-Ponty and the Paradoxes of Expression*, London/New York 2013.
- Landes, Donald A., »Language and development: paradoxical trajectories in Merleau-Ponty, Simondon, and Bergson«, in: *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 16, 2017, S. 506–607.
- Marratto, Scott L., *The Intercorporeal Self: Merleau-Ponty on Subjectivity*, Albany 2012.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Signes*, Paris 1960.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Sens et Non-Sens*, Paris 1966.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Die Prosa der Welt*, München 1984.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 1986.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Husserl at the Limits of Phenomenology*, eds. Leonard Lawlor, Bettino Bergo, Evanston 2002.
- Merleau-Ponty, Maurice, »Das indirekte Sprechen und die Stimmen des Schweigens«, in: ders., *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 2003, S. 111–176.
- Merleau-Ponty, Maurice, »Über die Phänomenologie der Sprache«, in: ders., *Zeichen*, Hamburg 2007, S. 117–138.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Institution and Passivity*, Evanston 2010.
- Steinbock, Anthony, *Grenzüberschreitungen. Generative Phänomenologie nach Husserl*, Freiburg/München 2003.
- Summa, Michaela, »Expression and the Performative: A Reassessment«, in: Lucilla Guidi, Thomas Rentsch (eds.), *Phenomenology as performative Exercise*, Leiden/Boston 2020, S. 99–119.

- Tengelyi, László, Erfahrung und Ausdruck: Phänomenologie im Umbruch bei Husserl und seinen Nachfolgern, Dordrecht 2007.
- Waldenfels, Bernhard, »Das Paradox des Ausdrucks«, in: ders., Deutsch-Französische Gedankengänge, Frankfurt/M. 1995, S. 105–123.
- Waldenfels, Bernhard, Bruchlinien der Erfahrung, Frankfurt/M., 2002.
- Waldenfels, Bernhard, Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden, Frankfurt/M., 2006.
- Waldenfels, Bernhard, Sozialität und Alterität. Modi sozialer Erfahrung, Berlin 2015.

Derrida and/on Husserl

The ›In-Betweens‹ of Sense Formation and their Expression in Eisenman's and Libeskind's Architecture

Irene Breuer

Abstract *This contribution deals with the problem of the various ›in-betweens‹ of the sense formation process present in Edmund Husserl's phenomenology, Jacques Derrida's critique of the ideality of sense by his notion of *différance*, and their architectural expression. These cleavages fundamentally concern the hiatus between the ideality of sense and the indeterminacy of sensuous experience. In short, we encounter the ideality of a telos, which the sensible cannot attain, and the ideality of an *arché*, which the sensible cannot retrieve. The resulting suspension of meaning and presence takes the form of a built trace, as shown by the works of Daniel Libeskind and Peter Eisenman for Berlin.*

This contribution deals with the problem of the various ›in-betweens‹ of the sense formation process present in Edmund Husserl's phenomenology, Jacques Derrida's critique of the ideality of sense by his notion of *différance*, and their architectural expression. These cleavages fundamentally concern the hiatus between the ideality of sense and the indeterminacy of sensuous experience. Regarding the determination of the ideal identity of sense, Husserlian phenomenology requires that we trace its origin by stepping back to its originary foundation (*Urstiftung*). Derrida questions the ideality of the same as presence, by affirming that ideality does not arise from the originary foundation of a new sense – from an *arché* – but rather originates from the eternal return of sense to its

presence, that is, from its presentification. If in this way every *arché* as source of sense as well as its ideal presence are denied, it would follow that sense would be subject to an unending change, so that it must be »re-invented« in each lived experience. Even if we may not subscribe to this Derridean critique, we must concede that there are at least four interrelated cleavages in the Husserlian phenomenology which testify the difficulty in grasping a retraceable *arché* of sense: Firstly, the hiatus between the ideality of sense and its representation. Secondly, the hiatus between sensory and categorial intuitions. Thirdly, the hiatus between the ideality of sense and the sense which exceeds our expectations. Fourthly, the hiatus between the experience of the new and its apprehension by consciousness. In short, we encounter the *ideality* of a *telos*, which the sensible cannot attain, and the *ideality* of an *arché*, which the sensible cannot retrieve. In this connection, Derrida's concepts of »différance« and »effacement« help to rethink this self-givenness of sense as the expression of this reluctant experience. This expression takes the form of a trace, which, neither present nor absent, suspends meaning and full presence, leaving the narrative open: In architecture, such an attempt was undertaken by the architects Daniel Libeskind and Peter Eisenman, who both draw on a dialectic of presence and absence, of representation and abstraction, a dialectic which avoids any synthesis, acknowledging thus the aforementioned cleavages.

Husserl: ›In-Betweens‹ of sense formation

Husserl treats the problem of the experience of things from the *Logical Investigations* on. In *Ideas I*, he claims that though objects as realities are inadequately given in experience (we perceive them only from a certain perspective), »their perfect givenness is nevertheless predestinated as ›Idea‹ (in the Kantian sense).«¹ This idea doesn't entail an all-encompass-

1 Edmund Husserl, *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy. First Book: General Introduction to a Pure Phenomenology*, trans. F. Kersten, The Hague 1982, p. 342.

ing view of things, but an overall cognition of the object, which is step by step achieved in the »unendless process of continuous appearing.« Husserl determines this continuum as »infinite on all sides,« that is, as an »all-sided infinity,«² in which the object is continuously and harmoniously determined.³ In a supplementary volume to the *Logical Investigations*,⁴ he determines the idea of the continuum and the idea of perfect givenness as the thing in itself, that is, as the idea of a particular reality of the thing.⁵ This particular reality of the thing as an ideal of fulfilment should be distinguished from the phenomenal thing, which is never fully given in experience. Hence, we encounter a *disbalance* between the phenomenological field, which is never a priori given,⁶ and the contents of our thoughts, the ideas, which result in a surplus in the determinacy of our thoughts with respect to our sensory experience. Here we can locate the first type of already mentioned *hiatus*, that is, the *hiatus* between the *indeterminacy of phenomenological experience and the ideas or concepts* whose determination no sensory intuition can ever attain.

Even though these eidetic abstractions as ideas are based on primary or sensory intuitions, it is still through an »ideational abstraction« that »its [the object's] idea, its universal, is brought to consciousness« in a new categorial act.⁷ Here we find the second type of *hiatus*: Although categorial intuitions ground on sensory intuitions, the intuited or perceived object remains inadequately given in experience, continuously striving for a thorough determination, that it nevertheless *does not need not attain*, insofar our intention is fulfilled by an optimal and not perfect de-

2 Ibid.

3 See Irene Breuer, »Kant und Husserl. Ding an sich und Telos des Erfahrungsprozesses«, in: Antonio Falduto, Hans F. Klemme (eds.), *Kant und seine Kritiker – Kant and his Critics*, Olms 2018, p. 275–292.

4 Husserl, *Hua XX/1. Logische Untersuchungen. Ergänzungsband. Erster Teil. Entwürfe zur Umarbeitung der VI. Untersuchung und zur Vorrede für die Neuauflage der Logischen Untersuchungen* (Sommer 1913), Dordrecht 2002, p. 197.

5 See Rudolf Bernet, *Conscience et Existence*, Paris 2004, p. 161 and *La vie du sujet*, Paris 2004, p. 130.

6 Husserl, *Logical Investigations, Vol. I*, trans. John N. Findlay, London 2001, p. 174.

7 Husserl, *Logical Investigations, Vol. II*, trans. John N. Findlay, London 2001, p. 292.

termination of the perceived thing.⁸ This also means that the concept or categorial intuition exceeds the sensory intuition, since perception offers only a rough and indeterminate intuition of the object.⁹ However, Husserl did not draw a further consequence of this disbalance: Given that the sensory sense of the perceived thing is submitted to a process of continuous formation during the perceptual process, while its concept remains the same, there is a sensory excess that the concept cannot completely exhaust or grasp. Here we find the *second type of hiatus*: The one *between sensory and categorial intuitions*, which involves an *excess* that is *twofold*: Both types of intuitions exceed one another in different respects.

Husserl's later development of genetic phenomenology distinguishes between the »finished apperceptions« as »ideal possibilities of concordant modes of givenness« characteristic of the static nexuses, and the »constitutive phenomenology« which follows the history of the objects of a possible knowledge and leads them back to their genesis »in original time-consciousness«. ¹⁰ Husserl remarks that »the process of perception is a constant process of acquiring knowledge that holds on to what was acquired epistemically in sense.« ¹¹ The experience of the thing proves thus to be a constant and stable place for the emergence or creation of something new, which »can be a slap in the face to all expectation,« because »the event itself may occur without any anticipations (*Vordeutung*).« ¹² Thus, »a new ›primordial institution‹, or [...] a primordial impression« arises, since a »moment of primordial originality emerges.« ¹³ This event can therefore not be traced back to the

8 Ibid., p. 261. See Irene Breuer, »Husserls Lehre von den sinnlichen und kategorialen Anschauungen. Der sinnliche Überschuss des Sinnbildungsprozesses und seine doxische Erkenntnisform«, in: Christoph Asmuth, Peter Remmers (eds.), *Ästhetisches Wissen*, Berlin/Boston 2015, p. 231–245.

9 Husserl, *Logical Investigations*, Vol. II, p. 273.

10 Husserl, *Analyses concerning Passive and Active Synthesis: Lectures on Transcendental Logic*, trans. Anthony Steinbock, Dordrecht 2001, p. 634.

11 Ibid., p. 49.

12 Husserl, *Hua XXXIII. Die Bernauer Manuskripte über das Zeitbewusstsein (1917/18)*, Dordrecht 2001, p. 11.

13 Ibid.

fulfilment of any expectations: A new sense exceeds anticipations, so that there is a *hiatus between the ideality of sense and the sense which exceeds our expectations* – the *third type* mentioned at the beginning.

As Husserl argues in *Experience and Judgment*, a new sense overwhelms us as an unexpected event and leads to the »negation« of the old sense, now overlaid by the new one,¹⁴ such that this passive, pre-intentional experience as the process of a new sense formation is separated through a *hiatus* from the active and predicative foundation of new sense that bears the conceptual apprehension and its linguistic expression, which is always *nachträglich*, i.e. retroactive: a new sense really overcomes us as an unexpected event; we experience it before consciousness may grasp it. We *encounter* the new, which awaits our conceptualization. Here we find the *fourth type* of hiatus: the *hiatus between the experience of the new and its apprehension by consciousness*.

In conclusion, we face the radical impossibility for the sensory to attain the perfection of final fulfilment, because, on the one hand, the thing only needs to achieve an optimal and not a perfect determination, and on the other, as Husserl claims later in his *Analyses concerning Passive and Active Synthesis*, everything that appears is surrounded by a certain »empty horizon,« an »emptiness to be filled out,« by which every appearance is a »determinable indeterminacy.«¹⁵ Here, returning to the static analyses, we encounter the *ideality* of a *telos*, which the sensible cannot attain, while in the later genetic period we face the *ideality* of an *arché*, which the sensible cannot retrieve. Both impossibilities are nevertheless not to be considered as a failure of phenomenology but rather as its essential features. What unifies all these different types of ›in-between‹ of sense formation is the acknowledgment that there is a fundamental hiatus between the logical idealities and the essential indeterminacy of our phenomenological experience. Phenomenology is thus characterized by

14 Husserl, *Experience and Judgment. Investigations in a Genealogy of Logic*, trans. James S. Churchill, Karl Ameriks, London 1973, p. 90.

15 Husserl, *Analyses concerning Passive and Active Synthesis: Lectures on Transcendental Logic*, trans. Anthony Steinbock, Dordrecht 2001, p. 42.

both a *surplus of sense of irretrievable origin and an inexhaustibility of perception due to the non-achievability of its telos*.¹⁶

Derrida: »In-Betweens« as *différance* and trace

Both in *Speech and Phenomena* and *Edmund Husserl's Origin of Geometry*, Derrida questions the ideality of the same as presence which serves as a foundation to the Husserlian distinction between expression and indication. Contrary to Husserl, Derrida holds the entanglement of both, in order to display how every sign is worked through the »*différance*«. Even though Husserl asserts that the ideality of *Bedeutung* of the expressive sign is opposed to the contingency of the indicative sign,¹⁷ ideality, says Derrida, is thought of as a non-actual presence by the subject. In contrast, he emphasizes in the wake of Husserl's *Crisis*, that »absolute ideality is the correlate of a possibility of indefinite repetition« and that ideality »depends entirely on the possibility of acts of repetition.«¹⁸ Ideality depends thus on repetition, because pure ideality concerns an ideal object, which is present as representation (*Vorstellung*)¹⁹ during the act of repetition. Ideal identity depends on repetition, which at its turn, enables the representation of ideality.²⁰ Ideality does not arise from an originary foundation of a new sense, but rather originates from the eternal return of sense to its presence, that is, from its presentification. If firstly, every *arché* of sense as well as its ideal presence are denied, and secondly, there is no repetition of the same without distortion, it follows that there cannot be any ideal object with invariable identity. Sense is

16 See Irene Breuer, »Husserl and Derrida on the process of sense formation – gaps and excesses«, in: *Horizon* 12 (1) 2023, p. 74–102.

17 Jacques Derrida, *Speech and Phenomena*, trans. David Allison, Newton Carver, Evanston 1973, p. 53.

18 *Ibid.*, p. 52.

19 Derrida, *Edmund Husserl's Origin of Geometry: An Introduction*, trans. John P. Leavey, Lincoln 1978, 64.

20 Derrida, »Force and Signification«, in: *Writing and Difference*, trans. Alan Bass, Chicago 1978, p. 71.

thus subjected to an unending change, such that it must be »re-invented« in each lived experience. This eternal reinvention of sense is nevertheless counterbalanced by the formation of sedimentations of sense, that is, a sense that is grounded on our habitual actions.

Derrida understands this lack of retraceable *arché* of the sensible as the work of an »*arché*-writing« of a trace, which »is in fact the absolute origin of sense in general. The trace is the *différance* which opens appearance and signification.« It is not only the »origin of all repetition, the origin of ideality« but the origin of sense too. This trace, which Derrida locates at the origin of the linguistic system, can be also located at the origin of sense, but only provisionally, since the trace, in Derrida's words, »is in fact the absolute origin of sense in general, which amounts to saying [...] that there is no absolute origin of sense in general.«²¹ This is due to the fact that traces as well as sense in general are subjected to »erasure« by oncoming traces or senses. But to say that the difference or trace is originary is »simultaneously to erase the myth of a present origin.«²² From the very beginning, in the »indifferent« dimension of their first impression – a »past« but under erasure²³ or the »primordial absolute«²⁴ – the trace at the threshold of perception opens a way for the predicative work of conscience. Thus, only retroactively can the signified presence be constituted, only by deferral, *nachträglich*, supplementary, as Derrida states in agreement with Husserl. It is thus the delay which lies in the beginning: a lapse, which according to Derrida escapes temporalization.²⁵

21 Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore 1976, p. 65.

22 Ibid., p. 203.

23 Ibid., p. 65.

24 Derrida, *Edmund Husserl's Origin of Geometry: An Introduction*, trans. John P. Leavey, Lincoln 1978, p. 153.

25 For critical remarks on Derrida's reading, see Roberto J. Walton, »Permanencia y fluencia en el análisis husserliano de la temporalidad«, in: *Escritos de Filosofía* 14, 1995, p. 310–329 and Rudolf Bernet, »Derrida and his Master's Voice«, in: William McKenna, John C. Evans (eds.), *Derrida and Phenomenology*, Dordrecht 2009, p. 1–21.

Différance is thus a play of pure differential traces, which, in analogy to Saussure's linguistic analysis, refer to one another without being united in the spatio-temporal presence. Presence is thus continually deferred, erased as such, reduced to a play of differential traces that articulate themselves into a system, in which the spatio-temporal distancing between traces is neither presence nor absence.

Derrida and ›Spacing‹

Derrida's concepts of »*différance*« and »*effacement*« help to rethink this self-giveness of sense as the expression of this resistance to unity and presence. This expression takes the form of a trace, which, neither present nor absent, suspends meaning and full presence, leaving the narrative »open«. As such, to maintain a dialectic between presence and absence would be like maintaining »the chance of the aphorism«, as Derrida claims:

Maintaining [*maintenir*], despite the temptations, despite the possible reappropriation, the chance of the aphorism, is to keep within the interruption, without the interruption, the promise of giving place, if it is necessary/if it is missing [*s'il le faut*]. But it is never given.²⁶

This »interruption« of presence defines an in-between space that is not the ground of a dialectical mediation between contradictory or »conflicting polarities«, but the generalizable »medium« or milieu in which differentiation takes place. In this type of reading, the in-between space would be something like the »spacing« of spaces, which are neither defined as interior or exterior, nor indeed as simple »in space«: Architecture would then consist in the configuring or differentiating of

26 Derrida, »Fifty-Two Aphorisms for a Foreword«, in: Andreas Papadakis, Catherine Cooke, Andrew Benjamin (eds.), *Deconstruction. Omnibus Volume*, London 1989, p. 69.

space into spaces which are always intermediary and function as porous limits, that is, as membranes or hymens. In *Of Grammatology*, Derrida conceives this »spacing« as »the unperceived, the nonpresent, and the nonconscious [...]. This deconstruction of presence accomplishes itself through the deconstruction of consciousness, and therefore through the irreducible notion of the trace (*Spur*).«²⁷

»This trace,« writes Derrida in »*Différance*«, »is not a presence but is rather the simulacrum of a presence [...]. *Effacement* must always be able to overtake the trace; otherwise, it would not be a trace but an indestructible and monumental substance.«²⁸ *Différance* is thus a play of ephemeral traces, such that presence is reduced to the instantaneous rising and decay of a trace, which as such appears as a punctual »pulsation« of presence. Thus, first, if traces erase full presence, they cannot be conceived of as »being« in terms of substantial beings or totalities; secondly, if traces are defined by their mutual interval in the series, i.e. by their mutual a-temporal difference, then presence as such is not only decentered, delayed, never complete, but rather reduced to an instant or a »flash« of presence. Finally, these reflections amount to emphasizing that the product of this play of traces breaks with both the idea of representation and the possibility of a synthesis of the heterogeneous, in short, with the idea of a whole that could only be maintained by resisting diversity, difference, separation and plurality.

Libeskind and Eisenman: »In-Betweens« and their architectural expression

A work of architecture that leaves space and time in suspense, in an unfinished state, and whose sense is deferred and never to be fully grasped, could be regarded as an expression of this simulacrum of presence. Such an attempt was undertaken by the architects Daniel Libeskind and Peter

27 Derrida, *Of Grammatology*, p. 68f.

28 Derrida, *Speech and Phenomena*, trans. David Allison, Newton Garver, Evanston 1973, p. 156.

Eisenman who both draw on a dialectic of presence and absence, which avoids any synthesis and eludes representation.

Let us start by Libeskind and his Jewish Extension to the *Berlin Museum*, opened to the public in 2001. Open narratives and flexible spaces are precisely the main ideas at work. The point about these open narratives is that the parts of the building cannot be reconciled by any overall single thematic. Libeskind describes the generating moves in his design as breaking up rooms along trajectories, imposing displacements. Space is reduced to an ever-tightening passage occluded by fragmentary walls that allow for no opening up of space, while the visitor is forced to move angularly along or between the fragmentary planes, lines, and openings.²⁹ »Spaces« open to a passage that leads to nowhere and is traversed by a succession of cones of light and darkness that force the body to »feel« the play of absence. There is no comforting space but a violence in or about space that destabilize any perception of verticality, wholeness or directionality. Absence is also expressed by the »voided Void«: Libeskind coins this concept to suggest the presence of the absent victims.³⁰ We may ask whether the Void is the symbol of disappearance and forgetting, whether architecture tries to render the absent into a »phantasmagorical« presence, taking recourse on a »weakened« form of representation.

29 See John Knesl, »Accidental Classicist: Freed in Washington, Libeskind in Berlin«, in: *Assemblage* 16, 1991, p. 98–101.

30 Cf. Daniel Libeskind, »An Architectural Design Interview«, in: *Architectural Design Profile No. 87: Deconstruction III*, 1990, p. 16f.

Daniel Libeskind, Jewish Extension to the Berlin Museum.



Source: Studio Libeskind.

In my view, it is the merit of Eisenman to have definitively ruined representation. This step might have resulted from his working on Derrida's texts *Force and Signification* and *Genesis and Structure* in the 1980's. The context here was their joint reading of the structuralist and phenomenological projects – more specifically, of Saussure and Husserl – as two, equally rigorous but finally incompatible reflections on the

character of language and meaning. In a letter to Eisenman written in 1989, Derrida criticizes Libeskind's and Eisenman's recurrence to the notions of void, absence and negativity, and views them as a form of »excess« that shows itself beyond all »ontological oppositions«. ³¹ However, Derrida acknowledged in 1987 that »that which overturns the opposition presence/absence, and thus an entire ontology, must nevertheless be advanced within the language that it transforms in this way,« in order to be both subjected to the law and able to play with it. ³² Here, Derrida seems to concede that in order for expression to be disrupted, we must recur to the established language. This means that architecture may give expression to an ›in-between‹ space between opposite terms only if it remains within the bounds of language. Eisenman seems to admit this impossibility of avoiding dialectics: in »Blue Line Text« of 1988 Eisenman introduces the notion of »blurring«, without, however, acknowledging its indebtedness to Derrida's notion of »effacement«. Eisenman writes that an architecture that embraces today's »instabilities and dislocations« would seek »to blur« traditional structures by their »blurring«, an idea that »admits the irrational to the rational.« ³³

He poses here the question of what the ›between‹ in architecture is. For Eisenman, »if architecture traditionally has been about ›topos‹ that is an idea of place, then to be between is to search for an ›atopos‹, the atopia within topos.« ³⁴ Later, in 2001, he clarifies this notion of blurring:

Blurring is a conceptual activity. Blurring in architecture is not to suggest a condition where architecture is neither dependent on its former narratives nor devoid of meaning but resides between the

31 Derrida, »Ein Brief an Peter Eisenman«, trans. Martina Kögl, Ullrich Schwarz, in: Ullrich Schwarz (ed.) *Peter Eisenman. Aura und Exzeß. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur*, Wien 1995, S. 173.

32 Derrida, »Why Peter Eisenman writes such good books«, in: Arie Graafland (ed.), *Peter Eisenman: Recent Projects*, Nijmegen 1989, p. 180.

33 Eisenman, »Blue Line Text«, in: Andreas Papadakis, Catherine Cooke, Andrew Benjamin (eds.), *Deconstruction Omnibus Volume*, London 1988, p. 151.

34 Ibid.

two, where other form of meaning, and meaningful situation, can occur.³⁵

An example of this strategy is the *Guardiola House* of 1988. Here, the displacement and overlapping of organizational structures produce the interlacing of spaces that do not allow for the distinction between figural and interstitial spaces, configuring thus in-between spaces, an in-between classical dialectical oppositions, such as figural/interstitial, open/close, presence/absence. Eisenman here reviews what architecture had traditionally understood as spaces ›pochés‹, an irregular space conformed by the in-between of representative and figural spaces, areas that were destined to spaces of service. In »Processes of the interstitial«, he recognizes that his notion of blurring and spacing differs from Derrida's idea:

Spacing as opposed to forming, begins to suggest a possible figure/figure, as opposed to figure/ground relationship, which in turn suggests a new possibility for the interstitial. The interstitial would be a void within a void, an overlapping within space of space, creating a density in space not given by the forming of a container with a profile.³⁶

Here, the in-between as interval gains a positive connotation, since it is no longer conceived of as mere pictural ground and secondary space, but rather as figural space, even if it has no regular limits. As the project for the *Greater Columbus Convention Centre* (1989–93) shows, this strategy requires a high level of geometrical complexity, that, taken to its extreme, is flattened and transformed into an overlapping of geometrical lines that

35 Eisenman, »Blurred Zones«, in: Cynthia Davidson (ed.), *Blurred Zones: Investigations of the Interstitial*, New York 2001, p. 7.

36 Eisenman, »Processes of the Interstitial: Spacing and the Arbitrary Text«, in: Cynthia Davidson (ed.), *Blurred Zones: Investigations of the Interstitial*, New York 2001, p. 100.

materialize as porous membranes between exterior and interior spaces and thus remind us of Derrida's notion of »hymen« in *Dissemination*.³⁷

Finally, it is interesting to contrast Libeskind's strategy to Eisenman's as regards the memory of Holocaust.³⁸ In his *Memorial for the Jews killed in Europa*, built in Berlin between 2003 and 2005, Eisenman proposes to neutralize memory: He says: »memory and anti-memory work oppositely but in collusion to produce a suspended object, a frozen fragment of no past and no future, a place.«³⁹ This memorial consists of 2711 steles, which remind us of gravestones. No stele resembles the others, digital design methods enabled a plurality of different steles, almost unnoticeable inclined and standing on a wavering floor. The abstract conceived steles remit to no meaning, to no message, they have no inscriptions at all, they stand simply mute: With a »mute gesture«, this »machine à emouvoir« and »spinner of metaphors«⁴⁰ engenders a disruptive bodily experience. The body is overwhelmed by the massiveness of the stones, by the feeling of ›disappearing‹ under their height. These forms can be conceived as built traces in Derrida's terms: It is only through the differential play between their configuration and their spatial distance to each other that they build up a text, a text which remains non-intelligible. Here, the ›stele-traces‹ not only suspend presence and origin, but they negate ›place-ness‹ as well: There remains an unqualified, abstract space, a silent and cruel space. It is through the silence of the site that absent victims return to a presence, which can never be full. These steles offer neither an organic bodily referent nor a definite meaning: they show an openness that allows for a never-ending process of sense-formation.

37 Derrida, *Dissemination*, trans. Barbara Johnson, London 1981, p. 209.

38 See Breuer, »Phenomenological Reflections on the Intertwining of Violence, Place and Memory. The Memorials of the Ungraspable«, in: *Studia Phenomenologica* XIX, 2019, p. 153–174.

39 Eisenman, »The City of Artificial Excavation«, in: *Architectural Design* 53 (7/8) 1983, p. 26.

40 Luis Fernández-Galiano, »Germania Remember: Berlin's Memorial or Eisenman's Danteum?«, in: Cynthia Davidson (ed.), *Blurred Zones: Investigations of the Interstitial*, New York 2001, p. 334.

Peter Eisenman, *Memorial for the Jews killed in Europa* (2003–2005).



Source: Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas.

The moving powers of these architectural works, which enhance dissonance over harmony and difference over identity, call forth a tension between our traditional bodily motor habits and our bodily lived experiences and force us into a self-reflection insofar as they compel us to question and suspend the institutionalized sense architecture has to convey. Thus, the disruption of our bodily motor habits leads, as I'd like to suggest, to a sublime bodily experience of space, and thus, to a *phenomenological feeling of the sublime*.⁴¹ This newly conceived phenomenological sublime is an emotion aroused neither by the power of our reason transcending the inadequacy of imagination as it concerns nature, nor by the overwhelming powers of imagination as it concerns an artwork as in Kant, but by the excess of sensuousness engendering a negative pleasure, which echoes the bodily state of dispersion amid spatial sensuous forms that resist to be harnessed into concepts and lead to an endless process of sense formation.

41 See Irene Breuer, »The affective intertwining of body and space. Towards a Phenomenological Sublime in Contemporary Architecture«, in: *B@abelonline vol. 6, New Phenomenological Horizons/Nuovi orizzonti fenomenologici*, 2020, p. 39–54.

Concluding remarks

In short, in Libeskind's and Eisenman's works sense is always displaced, never present insofar as there is neither a spatial synthesis of heterogeneous elements, nor intelligibility or coherence, but the confrontation of structures and narratives. If narratives are »an attempt to clarify the inextricable,«⁴² we may conclude that these constructed spaces avoid an explicit narrative by leaving it open, or rather, in suspension. Both architects offer a narrative that, despite avoiding any pre-established signification as far as conceptuality is concerned, imposes upon the body affections that belong to the sphere of sensuousness – a narrative of bodily experiences, of *pathos*, suffering and excess that can define the experiential realm of a phenomenological feeling of the sublime. Both architects draw on a dialectic of presence and absence, of representation and abstraction, a dialectic which avoids any synthesis. The in-between spaces they design are just traces or sparks of presence, in Derrida's sense, and paradigmatically illustrate through their geometry the fundamental hiatus between the logical idealities (or ideal platonic forms) and the indeterminacy of our phenomenological experience. They maintain the hiatus, that is, the ›in between‹ space opened by dialectical oppositions, a ›space‹ that is subjected to the pervasive work of the deferral of sense and to its inherent indeterminacy.

Literature

Bernet, Rudolf, *Conscience et Existence*, Paris 2004.

Bernet, Rudolf, *La vie du sujet*, Paris 2004.

Bernet, Rudolf, »Derrida and his Master's Voice«, in: William McKenna, John C. Evans (eds.), *Derrida and Phenomenology*, Dordrecht 2009, p. 1–21.

42 Paul Ricœur, »Architecture and Narrativity«, in: *Études Ricœuriennes/Ricœur Studies* 7(2) 2016, p. 36.

- Breuer, Irene, »Husserls Lehre von den sinnlichen und kategorialen Anschauungen. Der sinnliche Überschuss des Sinnbildungsprozesses und seine doxische Erkenntnisform«, in: Christoph Asmuth, Peter Remmers (eds.), *Ästhetisches Wissen*, Berlin/Boston 2015, p. 231–245. https://www.academia.edu/41850945/Husserls_Lehre_von_den_sinnlichen_und_kategorialen_Anschauungen_Der_sinnliche_%25C3%259Cberschuss_des_Sinnbildungsprozesses_und_seine_doxische_Erkennntnisform.
- Breuer, Irene, »Kant und Husserl. Ding an sich und Telos des Erfahrungsprozesses«, in Antonio Falduto, Hans F. Klemme (eds.), *Kant und seine Kritiker – Kant and His Critics*, Olms 2018, p. 275–292.
- Breuer, Irene, »The affective intertwining of body and space. Towards a Phenomenological Sublime in Contemporary Architecture«, in: *B@abelonline* vol. 6, *New Phenomenological Horizons/Nuovi orizzonti fenomenologici*, 2020, p. 39–54. https://www.academia.edu/44492721/THE_AFFECTIVE_INTERTWINING_OF_BODY_AND_SPACE_Towards_a_Phenomenological_Sublime_in_Contemporary_Architecture.
- Breuer, Irene, »Phenomenological Reflections on the Intertwining of Violence, Place and Memory. The Memorials of the Ungraspable«, in: *Studia Phænomenologica* XIX, 2019, p. 153–174.
- Breuer, Irene, »Husserl and Derrida on the process of sense formation – gaps and excesses«, in: *Horizon* 12 (1) 2023, p. 74–102. DOI : 10.21638/2226-5260-2023-12-1-74-102.
- Derrida, Jacques, *Speech and Phenomena*, trans. David Allison, Newton Garver, Evanston 1973.
- Derrida, Jacques, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore 1976.
- Derrida, Jacques, *Edmund Husserl's Origin of Geometry: An Introduction*, trans. John P. Leavey, Lincoln 1978.
- Derrida, Jacques, »Force and Signification«, in: *Writing and Difference*, trans. Alan Bass, Chicago 1978, p. 3–30.
- Derrida, Jacques, *Dissemination*, trans. Barbara Johnson, London 1981.

- Derrida, Jacques, »Fifty-Two Aphorisms for a Foreword«, in: Andreas Papadakis, Catherine Cooke, Andrew Benjamin (eds.), *Deconstruction. Omnibus Volume*, London 1989, p. 67–69.
- Derrida, Jacques, »Why Peter Eisenman writes such good books«, in: Arie Graafland (ed.), *Peter Eisenman: Recent Projects*, Nijmegen 1989, p. 169–182.
- Derrida, Jacques, »Ein Brief an Peter Eisenman«, trans. Martina Kögl, Ullrich Schwarz, in: Ullrich Schwarz (ed.) *Peter Eisenman. Aura und Exzeß. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur*, Wien 1995, S. 165–176.
- Eisenman, Peter, »The City of Artificial Excavation«, in: *Architectural Design* 53 (7/8) 1983, p. 24–27.
- Eisenman, Peter, »Blue Line Text«, in: Andreas Papadakis, Catherine Cooke, Andrew Benjamin (eds.), *Deconstruction Omnibus Volume*, London 1988, p. 150–151.
- Eisenman, Peter, »Blurred Zones«, in: Cynthia Davidson (ed.), *Blurred Zones: Investigations of the Interstitial*, New York 2001, p. 6–9.
- Eisenman, Peter, »Processes of the Interstitial: Spacing and the Arbitrary Text«, in: Cynthia Davidson (ed.), *Blurred Zones: Investigations of the Interstitial*, New York 2001, p. 94–101.
- Fernández-Galiano, Luis, »Germania Remember: Berlin's Memorial or Eisenman's Danteum?«, in: Cynthia Davidson (ed.), *Blurred Zones: Investigations of the Interstitial*, New York 2001, p. 332–334.
- Husserl, Edmund, *Experience and Judgment. Investigations in a Genealogy of Logic*, trans. James S. Churchill, Karl Ameriks, London 1973.
- Husserl, Edmund, *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy. First Book: General Introduction to a Pure Phenomenology*, trans. F. Kersten, The Hague 1982.
- Husserl, Edmund, *Logical Investigations, Vol. I*, trans. John N. Findlay, London 2001.
- Husserl, Edmund, *Logical Investigations. Vol. II*, trans. John N. Findlay, London 2001.
- Husserl, Edmund, *Analyses concerning Passive and Active Synthesis: Lectures on Transcendental Logic*, trans. Anthony Steinbock, Dordrecht 2001.

- Husserl, Edmund, *Hua XXXIII. Die Bernauer Manuskripte über das Zeitbewusstsein (1917/18)*, Dordrecht 2001.
- Husserl, Edmund, *Hua XX/1. Logische Untersuchungen. Ergänzungsband. Erster Teil. Entwürfe zur Umarbeitung der VI. Untersuchung und zur Vorrede für die Neuauflage der Logischen Untersuchungen (Sommer 1913)*, Dordrecht 2002.
- Knesl, John, »Accidental Classicist: Freed in Washington, Libeskind in Berlin«, in: *Assemblage* 16, 1991, p. 98–101.
- Libeskind, Daniel, »An Architectural Design Interview«, in: *Architectural Design Profile No. 87: Deconstruction III*, 1990, p. 14–19.
- Ricœur, Paul, »Architecture and Narrativity«, in: *Études Ricœuriennes/Ricœur Studies* 7(2) 2016, p. 31–42.
- Walton, Roberto J., »Permanencia y fluencia en el análisis husserliano de la temporalidad«, in: *Escritos de Filosofía* 14, 1995, p. 310–329.

»Die Welt liegt zwischen den Menschen.«

Hannah Arendt und die Medialität des Politischen

Johann Szews

Abstract *Der Beitrag thematisiert Hannah Arendts politische Theorie als genuin politische Form eines Denkens des Medialen und zieht Verbindungslinien zwischen politischer Philosophie und Medienphilosophie. Arendts Begriffe des Erscheinungsraums, der Pluralität und der Urteilskraft werden aus medienphilosophischer Sicht diskutiert und in den Kontext radikaler Demokratietheorie gestellt. Abschließend wird im Kontrast auf Carl Schmitts Denken des Politischen eingegangen, das Medialität gewaltsam verdrängt und sich an Unmittelbarkeitssehnsüchten orientiert.*

Die Welt liegt zwischen den Menschen, und dies Zwischen – viel mehr als, wie man häufig meint, die Menschen oder gar der Mensch – ist heute der Gegenstand der größten Sorge und der offenbarsten Erschütterung in nahezu allen Ländern der Erde.

Hannah Arendt¹

Die Bedeutung des Dazwischen kann für das Denken Hannah Arendts kaum überschätzt werden. »Wo immer Menschen zusammenkommen,« schreibt Arendt, »schiebt sich Welt zwischen sie, und es ist in diesem Zwischen-Raum, daß alle menschlichen Angelegenheiten sich

1 Hannah Arendt, »Gedanken zu Lessing. Von der Menschlichkeit in finsternen Zeiten«, in: dies., *Freundschaft in finsternen Zeiten*, Berlin 2018, S. 41.

abspielen.«² Insbesondere in ihrem Werk *Vita activa* geht Arendt ausführlich auf den Zwischenraum der menschlichen Welt ein, der sich in ihrer Perspektive als ein ausdrücklich politisches Dazwischen zeigt. Das Politische versteht Arendt wesentlich als zwischenmenschliches Vermittlungsgeschehen, Politik zeigt sich als eine mediale Praxis. Im Folgenden soll diese Verbindung zwischen politischer Philosophie und Medienphilosophie im Denken Arendts nachgezeichnet werden. Zunächst wird Arendts Perspektive auf den Zwischenraum der Politik vorgestellt, der Schwerpunkt liegt dabei auf Pluralität als Bedingung der Möglichkeit politischer Praxis. Anschließend werden Arendts Überlegungen zur Urteilskraft dargestellt, wobei die Kraft zu Urteilen als eine genuin politische Fähigkeit der Vermittlung verschiedener Perspektiven erschlossen wird. Abschließend wird ein Schlaglicht auf die politischen Gefahren geworfen, die aus einer Verdrängung von Medialität und Pluralität folgen.³

Arendts Konzept des Zwischenraums basiert auf der Unterscheidung von Herstellen und Handeln. Mit Herstellen und Handeln bezeichnet Arendt zwei Perspektiven auf menschliche Tätigkeiten, angelehnt an die antike Unterscheidung zwischen *Poiesis* und *Praxis*. Werden Tätigkeiten als Formen des Herstellens beschrieben, so rücken die materiellen Objekte und Werke, die produziert werden, in den Blick: »Das Herstellen produziert eine künstliche Welt von Dingen, die sich den Naturdingen nicht einfach zugesellen, sondern sich von ihnen dadurch unterscheiden, daß sie der Natur bis zu einem gewissen Grade widerstehen und von den lebendigen Prozessen nicht einfach zerrieben

2 Arendt, *Was ist Politik?*, München 2003, S. 25.

3 Ich verwende den Begriff der Medialität im Anschluss an Gerhard Gamm, »Anthropomorphia inversa. Die Medialisierung von Mensch und Technik«, in: ders., *Nicht Nichts. Studien zu einer Semantik des Unbestimmten*, Frankfurt/M. 2000, S. 288–308 sowie Christiane Voss, »Medienphilosophie. Vom Denken in Zwischenräumen«, in: Eva Schürmann, Sebastian Spanknebel, Héctor Wittwer (Hg.), *Formen und Felder des Philosophierens. Konzepte, Methoden, Disziplinen*, München 2017, S. 252–272.

werden.«⁴ Die Tätigkeit des Herstellens folgt nach Arendt einem Zweck-Mittel-Schema:

Was nun den Herstellungsprozeß selbst anlangt, so ist er wesentlich von der Zweck-Mittel-Kategorie bestimmt. Das hergestellte Ding ist ein Endprodukt, weil der Herstellungsprozeß in ihm an ein Ende kommt (»der Prozeß erlischt im Produkt«, wie Marx sagt), und es ist ein Zweck, zu dem der Herstellungsprozeß selbst nur das Mittel war.⁵

Mit der Tätigkeit des Herstellens verbindet sich ein bestimmtes Verständnis von Medialität, und zwar die »Vermittlung von Materie, Material und Dingen,«⁶ das heißt, die Verhältnisse zwischen Menschen treten hier nur indirekt in Erscheinung. Mit der Tätigkeit des Herstellens verbinden sich primär instrumentelle und strategische Beziehungsweisen zwischen Menschen.

Die Tätigkeitsform des Handelns beschreibt Arendt demgegenüber als Praxis, die sich »direkt zwischen Menschen abspielt.«⁷ Handeln versteht Arendt als verständigungsorientierte Beziehungsweise, in der Menschen nicht als austauschbare Funktionsträger oder Repräsentanten sozialer Rollen erscheinen, sondern als konkrete Individuen mit je spezifischen Perspektiven auf die Welt. Die Praxis des Handelns ist nach Arendt auf das »Faktum der Pluralität«⁸ bezogen, und genau diese Bestimmung der Pluralität ist Arendts zentrale Bestimmung des Politischen: »Zwar ist menschliche Bedingtheit in allen ihren Aspekten auf das Politische bezogen, aber die Bedingtheit durch Pluralität steht zu dem, daß es so etwas wie Politik unter Menschen gibt, noch einmal in einem ausgezeichneten Verhältnis.«⁹

Anschließend an diese Auszeichnung der Pluralität als notwendige Bedingung für politische Praxis unterscheidet Arendt zwei Formen, in

4 Arendt, *Vita activa oder vom tätigen Leben*, München 2002, S. 16.

5 Ebd., S.168f.

6 Ebd., S. 17.

7 Ebd.

8 Ebd.

9 Ebd.

denen das Dazwischen bedeutsam werden kann. Einerseits begegnen sich Menschen über die Vermittlung »objektiv-weltliche[r] Interessen.«¹⁰ Diese Interessen sind laut Arendt »im Wortsinne das, was ›interest‹, was dazwischen liegt und die Bezüge herstellt, die Menschen miteinander verbinden und zugleich voneinander scheiden.«¹¹ In diesem »objektive[n] Zwischenraum«¹² bezieht sich die Tätigkeitsform des Herstellens entsprechend auf die Mitteilung von Informationen und die strategische Aushandlung von Interessen, es wird »über etwas«¹³ gesprochen und die Beteiligten verfolgen bestimmte Zwecke in ihrer Kommunikation. Andererseits wird dieser »objektive Zwischenraum«¹⁴ aber »durchwachsen und überwuchert« von einem »zweite[n] Zwischen.«¹⁵ Noch die objektivste und auf Gegenstände bezogene Form der Kommunikation zwischen Menschen geht Arendt zufolge mit einer Ebene subjektiven Erscheinens einher, mit einer »Enthüllung des Wer des Handelns und Sprechens:«¹⁶

Dieses zweite Zwischen, das sich im Zwischenraum der Welt bildet, ist ungreifbar, da es nicht aus Dinghaftem besteht und sich in keiner Weise verdinglichen oder objektivieren läßt; Handeln und Sprechen sind Vorgänge, die von sich aus keine greifbaren Resultate und Endprodukte hinterlassen. Aber dies Zwischen ist in seiner Ungreifbarkeit nicht weniger wirklich als die Dingwelt unserer sichtbaren Umgebung. Wir nennen diese Wirklichkeit das Bezugsgewebe menschlicher Angelegenheiten, wobei die Metapher des Gewebes versucht, der physischen Ungreifbarkeit des Phänomens gerecht zu werden.¹⁷

10 Ebd., S. 224.

11 Ebd.

12 Ebd., S. 225.

13 Ebd., S. 224.

14 Ebd., S. 225.

15 Ebd.

16 Ebd., S. 224.

17 Ebd., S.225.

Dieses hier zunächst etwas rätselhaft umschriebene Phänomen eines ungreifbaren zweiten Zwischen bildet den wesentlichen Beitrag Arendts zur Frage nach der Bedeutung des Dazwischen für die politische Philosophie.

Das zweite Zwischen ist als performative und kollektive Praxis zu verstehen, die im Sprechen und Handeln ein Bezugsgewebe von konkreten Menschen entstehen lässt. In bestimmten raum-zeitlichen Situationen wird ein gemeinsamer »Erscheinungsraum« gebildet:

Ein Erscheinungsraum entsteht, wo immer Menschen handelnd und sprechend miteinander umgehen; als solcher liegt er vor allen ausdrücklichen Staatsgründungen und Staatsformen, in die er jeweils gestaltet und organisiert wird. Ihn unterscheidet von anderen Räumen [...], daß er die Aktualität der Vorgänge, in denen er entstand, nicht überdauert, sondern verschwindet.¹⁸

Diesen Erscheinungsraum bezeichnet Arendt auch als die »Bühne der Welt«¹⁹, auf der die jeweilige »Einmaligkeit«²⁰ der verschiedenen Menschen zur Geltung kommen kann. Mit dem Begriff des Erscheinungsraums verbindet Arendt die Vorstellung, dass im öffentlichen Raum der Politik die pluralen Vielen voreinander in Erscheinung treten und durch die Konfrontation ihrer jeweils radikal einmaligen und verschiedenen Perspektiven neue Gemeinsamkeiten entstehen können.²¹

18 Ebd., S. 251.

19 Ebd., S. 219.

20 Ebd., S. 226.

21 Eine Weiterentwicklung von Arendts räumlicher Konzeptualisierung des Erscheinungsraums der Bühne könnte in einer stärkeren Betonung der Zeitlichkeit bestehen: Aus zeitlicher Perspektive tritt insbesondere der Prozess des Vermittlungsgeschehens in den Blick, die performative Praxis kollektiver Verständigung erscheint dann als Weg ohne a priori vorgegebenes Ziel. Aus zeitlicher Perspektive geht es weniger um einen begrenzten Raum der Politik, sondern eher um eine Entgrenzung politischer Handlungsfähigkeit in eine offene Zukunft. Das politische Dazwischen bezeichnet in diesem Sinne den Übergang zwischen einem vergehenden Nicht-Mehr und einem kommenden Noch-Nicht. In Arendts Begriff der »Gründung« verbinden sich räumliche und zeitli-

Die Politik ist für Arendt diejenige Sphäre, in der eine Darstellung von radikal verschiedenen Perspektiven auf die Welt von zentraler Bedeutung ist. Im »Gewebe der menschlichen Bezüge«²² kommen die verschiedenen Perspektiven der Menschen als der »subjektive Faktor«²³ zur Geltung. Die agonale Vermittlung der Verschiedenen läßt einen Raum entstehen, der nicht durch einen strategischen Interessenausgleich hergestellt wird, sondern durch den Anspruch, eine gleichermaßen pluralisierte wie gemeinsame Welt entstehen zu lassen. Diese Entfaltung von Gemeinsamkeit in der Sphäre des zweiten Zwischen beschreibt Arendt auch als Entstehung von Macht: »Macht ist, was den öffentlichen Bereich, den potentiellen Erscheinungsraum zwischen Handelnden und Sprechenden, überhaupt ins Dasein ruft und am Dasein erhält.«²⁴ Aus Arendts Perspektive ist Macht keine unterdrückend-repressive Form des Sozialen, sondern im Gegenteil eine produktive Weise der Verbindung von Menschen, die im performativen Vollzug gemeinsamer Praxis kollektive Handlungsfähigkeit erlangen: »Macht aber besitzt eigentlich niemand, sie entsteht zwischen Menschen, wenn sie zusammen handeln, und sie verschwindet, sobald sie sich wieder zerstreuen.«²⁵ Arendt formuliert somit eine medienphilosophisch akzentuierte Unterscheidung von Macht von Gewalt: Macht ist als kommunikative und medial vermittelte soziale Relation zu verstehen, Gewalt hingegen bleibt stumm und vermeidet die Vermittlung: »Was niemals aus den Gewehrläufen kommt, ist Macht,«²⁶ schreibt Arendt in ihrem Werk *Macht und Gewalt*.²⁷

che Aspekte politischen Handelns. Vgl. zur Zeitlichkeit des Politischen Johann Szews, *Die Ökonomie der Zeit. Studien zu Nietzsche und Foucault*, Weilerswist 2022.

22 Arendt, *Vita activa*, a.a.O., S. 225.

23 Ebd., S. 226.

24 Ebd., S. 252.

25 Ebd., S. 252.

26 Arendt, *Macht und Gewalt*, München 2003, S. 54.

27 In diesem Sinne erläutert auch Byung-Chul Han anschließend an Michel Foucault Macht im Unterschied zu Gewalt als Vermittlungsgeschehen: »In Wirklichkeit stellt die Unterdrückung nur eine bestimmte, nämlich eine *vermittlungsarme* oder *vermittlungslose* Form der Macht dar. Die Macht aber beruht nicht

Arendts Konzept der Pluralität ist gegen eine lange Tradition politischer Philosophie gerichtet, die zum einen Macht und Gewalt nicht voneinander unterscheidet und zum anderen von Einheitsfiguren und Vermittlungsvergessenheit geprägt ist. Als traditionelle Einheitsfiguren sind hier das Volk, die Nation oder der allgemeine Wille zu nennen. Gegen diese Figuren der Souveränität und Vereinheitlichung setzt Arendt ihren Begriff politischer Praxis als Vollzugsform von Pluralität. In *Was ist Politik?* schreibt sie: »Politik entsteht in dem *Zwischen*-den-Menschen, also durchaus *außerhalb* des Menschen. Es gibt daher keine eigentlich politische Substanz. Politik entsteht im Zwischen und etabliert sich als der Bezug.«²⁸ Die Frage nach dem Politischen überschneidet sich bei Arendt mit der Frage nach Medialität in der wesentlichen Bedeutung von sprachlichen und kommunikativen Vermittlungsformen: Es geht Arendt um ein Verständnis von kollektiver Praxis, die die Beteiligten »in sich versammelt und zugleich voneinander trennt.«²⁹ Die Verschiedenen verbleiben gerade auch dann in Differenz zueinander, wenn sie sich versammeln: Das Dazwischen wird bei Arendt nie homogenisiert oder nivelliert.

Bei genauerer Betrachtung wird allerdings deutlich, dass der Begriff der Pluralität in Arendts Darstellung mehrere Dimensionen hat. Einerseits spielt in der Sphäre des Politischen die Pluralität zwischen den verschiedenen Menschen eine zentrale Rolle, diese Dimension kann als intersubjektive Pluralität bezeichnet werden. Andererseits bezieht Arendt das Konzept der Pluralität auch auf die Binnenstruktur der politischen Subjekte, hier kann von intrasubjektiver Pluralität gesprochen werden.

auf der Repression« (Byung-Chul Han, *Was ist Macht?*, Stuttgart 2005, S. 44). Macht ist von Medialität geprägt, Gewalt verdrängt hingegen das Vermittlungsgeschehen zwischen Menschen: »Die Gewalt bezeichnet [...] eine besondere Konstellation, in der die Vermittlung auf Null reduziert ist« (ebd., S. 115). Die Machtbegriffe von Arendt und Foucault treffen sich in der Betonung der produktiven Dimension von Machtverhältnissen. Vgl. zur Form produktiver Macht Szews, *Die Ökonomie der Zeit*, a.a.O.

28 Arendt, *Was ist Politik?*, a.a.O., S. 11.

29 Ebd., S. 25.

In einer Projektbeschreibung für eine leider nie vollendete *Introduction into Politics* von 1959 schreibt Arendt:

»In terms of human plurality, there exist two basic modes of being together: to be together with other men and with one's equals from which springs action, and to be together with ones self to which the activity of thinking corresponds.«³⁰

Im Verhältnis zwischen den Menschen erscheint Pluralität insbesondere als Verschiedenheit von Perspektiven auf die gemeinsame Welt. »Politik,« so schreibt Arendt, »handelt von dem Zusammen- und Miteinander-Sein der Verschiedenen.«³¹ Die Verschiedenheit der Menschen wird durch keine vorausgesetzte Ebene der Verbundenheit zusammengehalten, die gemeinsame Welt entsteht erst im Konflikt und Streit über diese Welt, nicht durch eine a priori geteilte Identität.

Wenn sich die pluralen Vielen miteinander verständigen, dann tauschen sie ihre jeweiligen Perspektiven aus, ohne eine absolute Perspektive, einen *view from nowhere*, in Anspruch nehmen zu können. Arendts politischer Perspektivismus verweist gleichsam medienphilosophisch auf die Vermittlungsgewiesenheit menschlicher Wirklichkeit und damit auf die unabschließbare Vielfältigkeit von Perspektiven. Die verschiedenen Menschen können sich zwar darüber einigen, dass sie alle über *etwas* sprechen, dieses *etwas* erscheint jedoch niemals unmittelbar, sondern immer nur in der Vermittlung der Perspektiven. In gewisser Weise

30 Arendt, *Was ist Politik?*, a.a.O., S. 201. Im Anschluss an François Jullien könnte diese Unterscheidung von intersubjektiver und intrasubjektiver Pluralität noch erweitert werden um die Dimension interkultureller Pluralität. Zwischen den Kulturen ereignen sich permanente Übersetzungs- und Transformationsprozesse, die jedes Phantasma kultureller Ursprünglichkeit und Einheitlichkeit ausschließen. Ebenso wenig, wie es eine in sich geschlossene subjektive Identität geben kann, kann es eine gleichsam selbstgenügsame kulturelle Identität geben. Das Dazwischen zeigt sich als beweglicher Abstand zwischen Kulturen, vgl. Jullien, *Es gibt keine kulturelle Identität*, Berlin 2018.

31 Arendt, *Was ist Politik?*, a.a.O., S. 9.

bleibt der Gegenstand des politischen Verständigungsprozesses abwesend, erscheint lediglich »im Abgleich verschiedener Darstellungen.«³² Hier wird Arendts Nähe zur medienphilosophischen Analyse von unhintergehbaren Darstellungsprozessen besonders deutlich. Die Pluralität möglicher Darstellungen der Welt bringt die Gewissheit einer gemeinsamen Weltwahrnehmung erst hervor: »Die alternativen Darstellungen bezeugen gewissermaßen, dass es das Dargestellte *gibt*.«³³ Gerade weil es immer verschiedene Möglichkeiten der Darstellung gibt, ist es Eva Schürmann zufolge die Aufgabe einer »kritischen Medienanthropologie,«³⁴ Darstellungsprozesse zu reflektieren, die Pluralität von Darstellungen und Erscheinungsweisen hervorzuheben und die Vorstellung einer Realität jenseits aller Darstellung zurückzuweisen.

In ihrer Verschiedenheit betrachtet Arendt die Menschen allerdings als Gleiche, das heißt Gleichheit wird als Kategorie gleichwertiger Differenz verstanden und nicht als substantielle Gleichheit im Hinblick auf bestimmte Zugehörigkeit. Als Gegenbild zu dieser Gleichheit-in-Pluralität verwendet Arendt die Familie, die sie als Figuration essentialistischer Verbundenheit deutet: Wenn man »politische Körper auf der Familie aufbaut,« so Arendt in *Was ist Politik?*, »ist die ursprüngliche Verschiedenheit ebenso wirksam ausgelöscht, wie die [...] Gleichheit aller Menschen [...] zerstört ist. Der Ruin der Politik nach beiden Seiten entsteht aus der Entwicklung politischer Körper aus der Familie.«³⁵ Bis heute haben politische Einheitsfiguren als Fiktionen der Abstammung, Verwandtschaft oder Volkszugehörigkeit großen Einfluss. Arendts Kritik richtet sich gegen alle Konzepte von Politik, die nicht von der konkreten Verschiedenheit der wirklich anwesenden Menschen ausgehen und wendet sich insofern auch gegen das Konzept der Brüderlichkeit als politischer Kategorie. Wie über Arendt hinaus vor allem Jacques

32 Eva Schürmann, »Vom Abwesenden zeugen. Die projektive Praxis des Darstellens«, in: Christiane Voss, Lorenz Engell (Hg.), *Mediale Anthropologie*, Paderborn 2015, S. 146.

33 Ebd., S. 152.

34 Ebd., S. 152.

35 Arendt, *Was ist Politik?*, a.a.O., S. 10.

Derrida in *Politik der Freundschaft* ausgeführt hat, sind auch im Begriff brüderlicher Solidarität noch Elemente einer vor-politischen Zugehörigkeit enthalten.³⁶ Arendts Pluralitätsbegriff kann dementsprechend als radikaldemokratisch bezeichnen: Gegen alle vor-politischen Grenzziehungen und Zugehörigkeiten geht es darum, das Politische als Praxis der Selbstregierung zwischen den radikal verschiedenen Menschen zu verstehen. Arendt wendet sich somit auch gegen die Einheitsfigur der »Volkssouveränität« und setzt dagegen das »Konzept der Pluralität als faktische[n] Ausgangs- und normative[n] Orientierungspunkt demokratischer Politik.«³⁷ Auch wenn Arendts Rede vom »Faktum der Pluralität«³⁸ gelegentlich essentialistisch klingt, so als sei Pluralität immer schon gegeben, versteht sie Pluralität im politischen Sinne als Potential, das es im Vollzug der Praxis erst zu verwirklichen gilt. Die gleichermaßen bedeutsamen Aspekte der »Egalität und Individualität« sind Katrin Meyer zufolge »nicht einfach gegeben, sondern Ausdruck politisch-freiheitlicher Selbstbestimmung.«³⁹ Das Dazwischen gewinnt so auch eine normative Dimension, es wird zur

Aufgabe demokratischer Praktiken und Institutionen, Pluralität und den damit verbundenen Dissens anzuerkennen, Minderheitenpositionen zu schützen und Differenz aktiv zu ermöglichen. Die politische Vollzugsform dieser Pluralität ist nach Arendt der Kampf um Macht im Sinne eines agonalen Wettstreits um die besseren Ideen und Argumente, die auf der Bühne der Öffentlichkeit formuliert und deliberiert werden. [...] Der agonal-deliberative Wettstreit tritt damit als normatives Prinzip an die Stelle der Volkssouveränität: nicht die souveräne Entscheidung des Volkes, sondern die pluralistisch geführte Auseinandersetzung qualifiziert politische Praxis als demokratische.⁴⁰

36 Vgl. Jacques Derrida, *Politik der Freundschaft*, Frankfurt/M. 2002.

37 Katrin Meyer, »Hannah Arendt«, in: Dagmar Comtesse, Oliver Flügel-Martinsen, Franziska Martinsen, Martin Nonhoff (Hg.), *Radikale Demokratietheorie. Ein Handbuch*, Berlin 2019, S. 101.

38 Arendt, *Vita activa*, a.a.O., S. 17.

39 Meyer, »Hannah Arendt«, a.a.O., S. 102.

40 Ebd., S. 102. Arendts Perspektive auf die gesellschaftlichen Verhältnisse ihrer Zeit ist von einer tendenziellen Blindheit für rassistische Ungerechtigkeit

Analog zu dieser Kritik der Einheitsfigur der Volkssouveränität kritisiert Arendt gleichermaßen auch die Vorstellung eines homogenen politischen Subjekts. Hier kommt die Ebene intrasubjektiver Pluralität zu Geltung.

Arendt begreift Subjektivität als in sich gespaltenes Verhältnis, in der Nachfolge von Sokrates spricht sie vom Subjekt als »Zwei-in-Einem.«⁴¹ Der einzelne Mensch befindet sich demnach nicht in unmittelbarer Identität mit sich, sondern vermittelt in sich eine innere Pluralität. Im Gespräch mit sich selbst reflektieren Subjekte die politischen Gespräche, die sie in der Öffentlichkeit mit anderen führen. In einer Vorlesung über Sokrates formuliert Arendt dies folgendermaßen:

Die Fähigkeit, zu sprechen, und die Tatsache der menschlichen Pluralität entsprechen einander nicht nur in dem Sinne, dass ich mich mit den anderen, mit denen zusammen ich auf der Welt bin, mit Worten verständige, sondern in dem sogar noch wichtigeren Sinne, dass ich indem ich mit mir selbst spreche, mit mir zusammenlebe.⁴²

Subjektivität ist Arendt zufolge als »Dialog in Gespaltenheit«⁴³ zu denken, als ein Verhältnis der Mehrdeutigkeit und Differenz. Subjektive Identität wird von Arendt dementsprechend nicht nach dem Modell eines Kerns gedacht, der authentischen Ausdruck finden könnte, sondern als ein Prozess der Selbst-Entwicklung im Verhältnis zum sozialen Umfeld. Das Selbst-Verhältnis ist immer ein Verhältnis der Vermittlung, »das bedeutet, dass ich nicht nur anderen erscheine, sondern auch mir

geprägt, die sich auch in ihrer Konzeption des Erscheinungsraums niederschlägt, da strukturelle Ausschlüsse aus der Öffentlichkeit kaum bedacht werden. Im Sinne einer radikaldemokratischen Lesart müssen diese problematischen Aspekte der arendtschen Konzepte immer wieder hinterfragt werden. Vgl. Juliane Rebentisch, *Der Streit um Pluralität. Auseinandersetzungen mit Hannah Arendt*, Berlin 2022.

41 Arendt, *Sokrates. Apologie der Pluralität*, Berlin 2016, S. 56.

42 Ebd.

43 Ebd., S. 57.

selbst.«⁴⁴ Die Darstellung des eigenen Selbst bleibt Arendt zufolge »stets veränderlich und ein wenig ambivalent«⁴⁵ und ist auf indirekte Formen der Bezeugung eines Selbst-Bildes angewiesen: »Da du sogar in der Einsamkeit nicht gänzlich allein bist, kannst und musst du selbst deine eigene Wirklichkeit bezeugen.«⁴⁶ Des eigenen Selbst-Bildes kann sich ein Mensch nur im Umgang mit anderen vergewissern, die ihm oder ihr eine bestimmte persönliche Identität zurückspeiegeln. Anschließend an Sokrates formuliert Arendt daher als Maxime für ein gelingendes Selbst-Verhältnis den Ratschlag, das eigene Selbst immer schon im sozialen Erscheinungsraum zu verorten und keinesfalls die Wahrheit über sich in einer Art essentialistischer Authentizität zu vermuten: »Sei so, wie du anderen erscheinen möchtest.« Das heißt: Erscheine dir selbst so, wie du erscheinen möchtest, wenn andere dich wahrnehmen.«⁴⁷

Mit Sokrates verbindet Arendt den Gedanken einer gespaltenen Subjektivität, einer Form innerer Pluralität. In ihrem *Denktagebuch* formuliert Arendt diesen Gedanken einer unhintergehbaren Vermittlung von Selbst und Anderen besonders pointiert: »Der schweigende Dialog indiziert Pluralität, aber Vorbild ist der Dialog mit einem Anderen. Nur weil ich mit Anderen sprechen kann, kann ich auch mit mir sprechen, d.h. denken.«⁴⁸ Diese Einsicht in das vielfältige Vermittlungsgeschehen in subjektiven und intersubjektiven Zwischenräumen entfaltet Arendt weiter in Auseinandersetzung mit Immanuel Kants Konzept »erweiterter Denkungsart.«⁴⁹

44 Ebd., S. 58.

45 Ebd., S. 60.

46 Ebd., S. 59.

47 Ebd.

48 Arendt, *Denktagebuch. 1950–1973*, München 2020, S. 688.

49 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in: ders., *Werkausgabe Bd. X.*, Frankfurt/M. 1974, S. 227. Arendt erläutert ihren Bezug zu Kant folgendermaßen: »Auf diesem Vermögen einer »erweiterten Denkungsart« beruht die Urteilskraft, wie Kant sie in seiner dritten Kritik entdeckt und beschrieben hat. Er hat sie keineswegs zufällig ursprünglich eine »Kritik des Geschmacks« genannt; merkwürdig bleibt, daß ihm die politische Bedeutung seiner Entdeckung nicht bewußt

In Kants dritter Kritik, der *Kritik der Urteilkraft*, die eigentlich dem Bereich philosophischer Ästhetik gewidmet ist, findet Arendt Aspekte eines Begriffs politischer Urteilkraft, wobei Kants Konzept reflektierender Urteilkraft ihr besonders wichtig ist. Reflektierende Urteilkraft wird dann ausgeübt, wenn zur Beurteilung einer Situation keine Maßstäbe zur Verfügung stehen, die im Sinne subsumierender Logik angewendet werden können. Die Praxis reflektierender Urteilkraft bildet vielmehr erst die Maßstäbe, die zu einer angemessenen Beurteilung des Geschehens führen können. In *Was ist Politik?* schreibt Arendt:

Dies Urteilen, das maßstabslos ist, kann sich auf nichts berufen als die Evidenz des Geurteilten selbst, und es hat keine anderen Voraussetzungen als die menschliche Fähigkeit der Urteilkraft, die mit der Fähigkeit zu unterscheiden sehr viel mehr zu tun hat als mit der Fähigkeit zu ordnen und zu subsumieren. Dies maßstabslose Urteilen ist uns wohl bekannt aus dem ästhetischen oder Geschmacksurteil, über das man, wie Kant einmal sagte, gerade nicht »disputieren«, wohl aber streiten und übereinkommen kann; und wir kennen es im alltäglichen Leben, wenn immer wir in einer noch nicht bekannten Lage meinen, der oder jener hätte die Situation richtig oder falsch beurteilt.⁵⁰

Arendt interessiert an Kants Konzept der Urteilkraft speziell die Weise, in der Reflektieren als politische Praxis zwischen Menschen ausgeübt werden kann. Erst durch die Vermittlung verschiedener Perspektiven auf eine Situation können die jeweils individuellen Vorurteile zugunsten reflektierter Urteile überwunden werden. Mit Kant gesprochen sollen die »subjektiven Privatbedingungen, welche leicht für objektiv gehalten werden könnten«⁵¹ durch eine experimentelle Übernahme möglichst vieler Perspektiven überprüft und revidiert werden. Unter

wurde.« (Arendt, »Wahrheit und Politik«, in: dies., *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*, München 2012, S. 342).

50 Arendt, *Was ist Politik?*, a.a.O., S. 20f.

51 Kant, *Kritik der Urteilkraft*, a.a.O., S. 225.

dem Gemeinsinn, dem »sensus communis«, versteht Kant ein »Beurteilungsvermögen [...], welches in seiner Reflexion auf die Vorstellungsgart jedes anderen in Gedanken (a priori) Rücksicht nimmt.«⁵² Es geht sowohl Kant als auch Arendt darum, möglichst viele »mögliche Urteile« anderer Menschen in Betracht zu ziehen, indem man »sich in die Stelle jedes andern versetzt.«⁵³ Diese »erweiterte Denkungsart«⁵⁴ ist auf die Ausübung der »Einbildungskraft«⁵⁵ angewiesen. Die Praxis der kreativen Perspektivenübernahme bestimmt Arendt als »das Zeichen politischen Denkens«⁵⁶ und als zentrale Voraussetzung gelingender Vermittlung von Pluralität: Die kollektive Ausübung von Urteilskraft und Einbildungskraft ist als Vermittlungsgeschehen zu verstehen, als eine mediale Praxis in der sich Politik und Poetik des Medialen verbinden. Politisches Denken ist Arendt zufolge ein Denken in Darstellungs- und Vorstellungsprozessen:

Politisches Denken ist repräsentativ in dem Sinne, daß das Denken anderer immer mit präsent ist. Eine Meinung bilde ich mir, indem ich eine bestimmte Sache von verschiedenen Gesichtspunkten aus betrachte, indem ich mir die Standpunkte der Abwesenden vergegenwärtige und sie mir so mit repräsentiere. Dieser Vergegenwärtigungsprozeß akzeptiert nicht blind bestimmte, mir bekannte, von anderen vertretene Ansichten. Es handelt sich hier weder um Einfühlung noch darum, mit Hilfe der Vorstellungskraft irgendeine Majorität zu ermitteln und sich ihr dann anzuschließen. Vielmehr gilt es, mit Hilfe der Einbildungskraft, aber ohne die eigene Identität aufzugeben, einen Standort in der Welt einzunehmen, der nicht der meinige ist, und mir nun von diesem Standort aus eine eigene Meinung zu bilden. Je mehr solcher Standorte ich in meinen Überlegungen in Rechnung stellen kann und je besser ich mir vorstellen kann, was ich denken und fühlen würde, wenn ich an der Stelle derer wäre, die dort stehen, desto besser

52 Ebd.

53 Ebd.

54 Ebd., S. 227.

55 Ebd., S. 218.

56 Arendt, »Wahrheit und Politik«, a.a.O., S. 342.

ausgebildet ist dieses Vermögen der Einsicht [...] und desto qualifizierter wird schließlich das Ergebnis meiner Überlegungen, meine Meinung sein.⁵⁷

Im Anschluss an Kant versucht Arendt somit die intersubjektive Konfrontation mit der Differenz anderer Weltansichten zum Ausgangspunkt politischer Reflexion zu machen. Die Ermöglichung von Differenz und die Ausbildung einer pluralen Kultur, die ein angstfreies Miteinander zwischen den Verschiedenen ermöglicht, ist schließlich auch der Kern von Arendts Begriff der Freiheit: »Freiheit gibt es nur in dem eigentümlichen Zwischen-Bereich der Politik.«⁵⁸

Die politische Freiheit ist in modernen Gesellschaften jedoch niemals garantiert, sondern wird immer bedroht von gegenläufigen autoritären Tendenzen. Arendts politische Philosophie des Dazwischen kann insgesamt als Reflexion auf die Gefährdungen der Zwischenräume des Politischen gelesen werden. Ebenso ausführlich wie eindrücklich führt Arendt diese Kehrseite des Versprechens pluraler Freiheit in ihrer Analyse moderner Gewaltverhältnisse in *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* vor. In diesem Werk wird die Gewalt des Faschismus nicht als ein anti-moderner oder archaischer Exzess beschrieben, sondern als Konsequenz einer der modernen Gesellschaft inhärenten Tendenz zur Verdrängung von Pluralität. Die totale Herrschaft bekämpft Arendt zufolge Pluralität in allen gesellschaftlichen Bereichen. Mit einer radikalen Vereinheitlichung des politischen Raums und der Zerstörung

57 Ebd., S. 342.

58 Arendt, *Was ist Politik?*, a.a.O., S. 12. Rebenitsch beschreibt die Idee eines angstfreien Miteinanders der pluralen Vielen als Fluchtpunkt von Arendts Politikverständnis: »Arendts Skepsis, wenn nicht gar Abneigung gegen alle Arten von Gemeinschaften, die auf Ähnlichkeit beruhen, seien dies Zwangs- oder Wahlgemeinschaften, ist mithin eine Implikation ihrer Liebe zu und ihres Engagements für eine Welt, in der Differenz nicht nur erlaubt, sondern gefordert ist. Dies ist eine Welt, die den Menschen einlädt, sich in der Einzigartigkeit seines Weltzugangs zu zeigen und sich dadurch zugleich von ihrem Pluralitätsgeschehen in unvorhersehbaren Weisen affizieren und gegebenenfalls auch verändern zu lassen.« (Rebenitsch, *Der Streit um Pluralität*, a.a.O., S. 100.

pluraler Öffentlichkeit geht die Isolation der Individuen einher. Die Gewaltherrschaft beruht auf der anti-pluralistischen Drohung, »aus vielen Menschen *einen* Menschen«⁵⁹ zu machen: »Der äußere Zwang des Terrors vernichtet mit der Zerstörung des Raums der Freiheit alle Beziehungen *zwischen* Menschen; zusammengepreßt mit allen anderen ist ein jeder ganz und gar von allen anderen isoliert.«⁶⁰ Die moderne Gewaltherrschaft »konstituiert den totalitären politischen Körper« und durch »Terror gelingt es, Menschen so zu organisieren, als gäbe es sie gar nicht im Plural, sondern nur im Singular.«⁶¹ Beide Dimensionen der Pluralität, die intersubjektive und die intrasubjektive Dimension, sind immer wieder durch Herrschaftsverhältnisse bedroht. Totale Herrschaft führt, wie Waltraud Meints-Stender ausführt, zu Situationen existenzieller Verlassenheit:

Auf die Zerstörung der Pluralität durch den Verlust einer gemeinsamen öffentlichen Welt folgt die Unfähigkeit zu handeln, auf die Zerstörung der Pluralität im Selbst folgt die Unfähigkeit zu denken. Verlassenheit ist ein Zustand, in dem die Pluralität der Menschen sich weder als Selbst im Denken noch als Handeln in der Welt entfalten kann.⁶²

Der Zustand der Verlassenheit, des durch Herrschaft und Gewalt begründeten »Weltverlusts,«⁶³ bezeichnet die vollendete Verdrängung aller zwischenmenschlichen Vermittlungen. Arendts Analyse verdrängter Pluralität, die auch auf ihre eigenen Erfahrungen im historischen Kontext des Faschismus verweist, steht mit dieser Betonung politischer

59 Arendt, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus*, München 2011, S. 970.

60 Ebd.

61 Ebd., S. 958.

62 Waltraud Meints-Stender, »Pluralität als ›Konstitutionsprinzip‹ der Politik«, in: *HannahArendt.net* 1 (9), November 2018, S. 7, URL: <https://www.hannaharendt.net/index.php/han/article/view/391> [Letzter Aufruf: 22.08.2023].

63 Arendt, »Gedanken zu Lessing. Von der Menschlichkeit in finsternen Zeiten«, in: dies., *Freundschaft in finsternen Zeiten*, Berlin 2018, S. 42.

Vermittlungsformen in größter Distanz zur politischen Philosophie Carl Schmitts. Um die Gefahren verdrängter Pluralität zu verdeutlichen, soll im Folgenden ein abschließendes Schlaglicht auf Schmitts Theorie des Politischen geworfen werden.

Im direkter persönlicher Nähe zum Faschismus formulierte Schmitt eine anti-pluralistische und vermittlungsaverse politische Philosophie, in deren Zentrum Einheitsfiktionen stehen.⁶⁴ Im Gegensatz zu Arendt begreift Schmitt Demokratie als unmittelbare Herrschaft eines homogenen Volkes. Schmitt zufolge ist der politische Raum durch eine hierarchische »Ordnung«⁶⁵ und völkische Homogenität gekennzeichnet, sein Verständnis von Demokratie beruht auf der »Ablehnung aller politischen Einflüsse und Einwirkungen, die nicht der substanzialen Homogenität des eigenen Volkes entspringen.«⁶⁶ Jede Unterminierung politischer Einheitlichkeit führt nach Schmitt in den »Ausnahmezustand,«⁶⁷ der mit einem gewaltvollen Akt souveräner Entscheidung beantwortet werden muss. »Zur Demokratie,« so beschreibt Schmitt

64 Insgesamt ist das Verhältnis Arendts zu Schmitt durch größte inhaltliche Distanz gekennzeichnet: »Im schärfsten Gegensatz zu Arendts Bestimmung von Politik [...] steht Carl Schmitts Auffassung, dass das Politische in einer Freund/Feind-Logik bestehe, während sie formuliert, dass das Politische »von dem Zusammen- und Miteinander-Sein der Verschiedenen« handelt« (Meints-Stender, »Pluralität als »Konstitutionsprinzip« der Politik«, a.a.O., S. 10). Trotz dieser Gegensätzlichkeit erscheinen Teile von Arendts politischer Philosophie wie indirekte kritische Antworten auf Schmitt, so kann etwa ihr Werk *Über die Revolution* als »pointierte Gegenthese« zu Schmitts *Begriff des Politischen* interpretiert werden. Vgl. Helmut Dubiel, »Das nichtangetretene Erbe. Anmerkungen zu Hannah Arendts politischer Theorie«, in: ders., *Ungewissheit und Politik*, Frankfurt/M. 1994, S. 41ff.

65 Carl Schmitt, *Politische Theologie*, Berlin 1996, S. 19.

66 Schmitt *Verfassungslehre*, Berlin 1965, S. 238. Vgl. zu Schmitts Demokratiebegriff Rebentisch, *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz*, Berlin 2012, S. 217–267 und zur Wirkung von Schmitt in der politischen Philosophie Jan-Werner Müller, *Ein gefährlicher Geist. Carl Schmitts Wirkung in Europa*, Darmstadt 2011.

67 Schmitt, *Politische Theologie*, a.a.O., S. 18.

sein Verständnis völkischer Demokratie, »gehört [...] notwendig erstens Homogenität und zweitens – nötigenfalls – die Ausscheidung oder Vernichtung des Heterogenen.«⁶⁸ Anders als Arendt verdrängt Schmitt jede Form der Pluralität, Heterogenität und Medialität aus dem Bereich der politischen Öffentlichkeit und artikuliert eine autoritäre Sehnsucht nach Homogenität und Unmittelbarkeit. Jede Vermittlung der gesellschaftlichen Pluralität erscheint als bloß »künstliche Maschinerie« des Parlamentarismus, der eine unmittelbare »*acclamatio* des Volkes« gegenübergestellt wird.⁶⁹ Der unmittelbare Ausdruck politischer Herrschaft geht jedoch schnell in Gewalt über.⁷⁰ Schmitt kann letztlich im Unterschied zu Arendt Machtausübung nicht von Gewaltanwendung differenzieren und lässt jede politische Praxis in die Unterdrückung von Heterogenität münden. Eine medienphilosophisch aufgeklärte Kritik an diesem autoritären Politikverständnis kann zeigen, dass Schmitt

68 Schmitt, *Die geistesgeschichtliche Lage des heutigen Parlamentarismus*, Berlin 2017, S. 14.

69 Im Zusammenhang lautet das Zitat: »Vor einer, nicht nur in technischen, sondern auch im vitalen Sinne unmittelbaren Demokratie erscheint das aus liberalen Gedankengängen entstandene Parlament als eine künstliche Maschinerie, während diktatorische und zäsaristische Methoden nicht nur von der *acclamatio* des Volkes getragen, sondern auch unmittelbare Äußerungen demokratischer Substanz und Kraft sein können« (ebd., S. 23).

70 Die gewaltgeladene Sehnsucht nach Unmittelbarkeit wird auch von Sven Reichardt als ein zentrales Merkmal faschistischer Politik dargestellt: »Mit der faschistischen Betonung des Volks als dem Souverän wurde zwar versprochen, ein Band zwischen politischer Führung und Volk zu knüpfen, aber zugleich etwas fundamental anderes als ein liberales Demokratieverständnis aufgerufen. Der Faschismus verachtete die liberaldemokratischen *checks and balances*, den Wettbewerb der parteigebundenen Meinungsbildung, eine unabhängige Justiz oder die Freiheit der öffentlichen Meinungsbildung. Er setzte die Beschwörung von Homogenität und Einheit an die Stelle von Aushandlung in pluralen Gesellschaften, favorisierte sakralisierte Symbolik und hierarchische Sanktionsgewalt gegenüber formalisierten Konfliktregelungen« (Reichardt, »Unmittelbarkeit und Gewalt: Zur Beteiligung an faschistischer Politik«, in: *Journal of Modern European History* 17 [1] 2019, S. 41).

alle Erscheinungsweisen des Dazwischen zugunsten einer repressiven Unmittelbarkeit negiert. Im Gegensatz zu Schmitt geht Arendts politische Philosophie von der Pluralität der Vielen aus und richtet sich gegen das Phantasma einer einheitlichen »Volksgemeinschaft«.⁷¹ Arendt positiviert die Medialität des Politischen und zeigt, dass Praktiken der Vermittlung überhaupt erst politische Verständigungsprozesse zwischen verschiedenen Perspektiven und damit die Entstehung radikaldemokratischer Macht ermöglichen.

Literatur

- Arendt, Hannah, *Vita activa oder vom tätigen Leben*, München 2002.
- Arendt, Hannah, *Was ist Politik?*, München 2003.
- Arendt, Hannah, *Macht und Gewalt*, München 2003.
- Arendt, Hannah, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus*, München 2011.
- Arendt, Hannah, »Wahrheit und Politik«, in: dies., *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*, München 2012, S. 327–370.
- Arendt, Hannah, *Sokrates. Apologie der Pluralität*, Berlin 2016.
- Arendt, Hannah, »Gedanken zu Lessing. Von der Menschlichkeit in finsternen Zeiten«, in: dies., *Freundschaft in finsternen Zeiten*, Berlin 2018, S. 39–88.
- Arendt, Hannah, *Denktagebuch. 1950 – 1973*, München 2020.
- Brumlik, Micha, »Martin Heidegger. Vom wahren Sein zur Volksgemeinschaft«, in: Ralf Fücks, Christoph Becker (Hg.), *Das alte Den-*

71 Arendt wendet sich mit ihrem Konzept der Pluralität auch in aller Konsequenz von Martin Heidegger ab, dessen philosophisches Denken der Volksgemeinschaft verhaftet bleibt. Vgl. Micha Brumlik, »Martin Heidegger. Vom wahren Sein zur Volksgemeinschaft«, in: Ralf Fücks, Christoph Becker (Hg.), *Das alte Denken der neuen Rechten. Die langen Linien der antiliberalen Revolte*, Bonn 2020, S. 49–63.

- ken der neuen Rechten. Die langen Linien der antiliberalen Revolte, Bonn 2020, S. 49–63.
- Derrida, Jacques, Politik der Freundschaft, Frankfurt/M. 2002.
- Dubiel, Helmut, »Das nichtangetretene Erbe. Anmerkungen zu Hannah Arendts politischer Theorie«, in: ders., Ungewissheit und Politik, Frankfurt/M. 1994, S. 29–66.
- Gamm, Gerhard, »Anthropomorphia inversa. Die Medialisierung von Mensch und Technik«, in: ders., Nicht Nichts. Studien zu einer Semantik des Unbestimmten, Frankfurt/M. 2000, S. 288–308.
- Han, Byung-Chul, Was ist Macht?, Stuttgart 2005.
- Jullien, François, Es gibt keine kulturelle Identität, Berlin 2018.
- Kant, Immanuel, Kritik der Urteilskraft, in: ders., Werkausgabe Bd. X., Frankfurt/M. 1974.
- Meints-Stender, Waltraud, »Pluralität als ›Konstitutionsprinzip‹ der Politik«, in: HannahArendt.net 1 (9), November 2018, URL: <https://www.hannaharendt.net/index.php/han/article/view/391> [Letzter Aufruf: 22.08.2023].
- Meyer, Katrin, »Hannah Arendt«, in: Dagmar Comtesse, Oliver Flügel-Martinsen, Franziska Martinsen, Martin Nonhoff (Hg.), Radikale Demokratietheorie. Ein Handbuch, Berlin 2019, S. 98–106.
- Müller, Jan-Werner, Ein gefährlicher Geist. Carl Schmitts Wirkung in Europa, Darmstadt 2011.
- Rebentisch, Juliane, Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz, Berlin 2012.
- Rebentisch, Juliane, Der Streit um Pluralität. Auseinandersetzungen mit Hannah Arendt, Berlin 2022.
- Reichardt, Sven, »Unmittelbarkeit und Gewalt: Zur Beteiligung an faschistischer Politik«, in: Journal of Modern European History 17(1) 2019, S. 37–42.
- Schürmann, Eva, »Vom Abwesenden zeugen. Die projektive Praxis des Darstellens«, in: Christiane Voss, Lorenz Engell (Hg.), Mediale Anthropologie, Paderborn 2015, S. 139–152.
- Schmitt, Carl, Verfassungslehre, Berlin 1965.
- Schmitt, Carl, Politische Theologie, Berlin 1996.

Schmitt, Carl, *Die geistesgeschichtliche Lage des heutigen Parlamentarismus*, Berlin 2017.

Szews, Johann, *Die Ökonomie der Zeit. Studien zu Nietzsche und Foucault*, Weilerswist 2022.

Voss, Christiane, »Medienphilosophie. Vom Denken in Zwischenräumen«, in: Eva Schürmann, Sebastian Spanknebel, Héctor Wittwer (Hg.), *Formen und Felder des Philosophierens. Konzepte, Methoden, Disziplinen*, München 2017, S. 252–272.

Zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen

Zur Möglichkeit des politischen Handelns in sozialen Medien

Jurgita Imbrasaitė

Abstract *Der Beitrag geht der Frage nach, wie soziale Medien, insbesondere Tiktok, aufgrund spezifischer algorithmischer Bedingungen, politisches Handeln und Sprechen online ermöglichen können. Ereignisse wie der Arabische Frühling, größtenteils realisiert durch Facebook und Twitter, sowie zahlreiche politische Handlungen auf Tiktok seit 2020 haben gezeigt, dass die sozialen Medien ein Potenzial haben, einen Zwischenraum zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten zu eröffnen, das Hannah Arendt zufolge politisches Handeln bedingt. Mithilfe von Arendts Denken des Tätigseins sowie von Alenka Zupančičs Theorie der Dezentrierung wird hier die Möglichkeit des öffentlichen Wirkens in einer digitalen Mit-Welt diskutiert.*

Das Verschwinden der Kluft, welche die Menschen des klassischen Altertums gleichsam täglich überqueren mußten, um den engen Bezirk des Haushalts zu übersteigen und aufzusteigen in den Bereich des Politischen, ist ein wesentlich neuzeitliches Phänomen. Denn der Abstand zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen war im Mittelalter noch irgendwie vorhanden, wenn er auch viel von seiner Bedeutung eingebüßt und vor allem seine Position völlig verändert hatte.
Hannah Arendt¹

1 Hannah Arendt, *Vita Activa. Oder vom tätigen Leben*, München 2016, S. 43–44.

Heute scheint sich zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten ein Transmitter, ein Medium, das Internet, eine Applikation zu erstrecken. Ohne das Haus oder gar das Bett zu verlassen, ist es für Viele stets möglich, Einblick in ein globales öffentliches Geschehen zu werfen; oder, wie der Dramatiker Heiner Müller bereits 1983 schrieb: »der Bildschirm speit Welt in die Stube.«² Indessen lässt sich der Vorgang sogar umkehren: anhand der Ausstattung von mobilen Endgeräten sowie durch den audiovisuellen Aufbau von sozialen Medien³ wie YouTube oder TikTok bzw. ihren Umbau⁴ wie im Falle von Instagram und Facebook kann man einen Beitrag aus dem Privaten ins Öffentliche entsenden.

Der politischen Denkerin Hannah Arendt zufolge offenbaren wir »im Handeln und Sprechen«⁵, wer wir wirklich sind, und treten damit auf die Bühne der menschlichen Welt. Doch die Bühne ist kein *a priori*, erst der Auftritt markiert die Bühne. Dieses Treten auf die Bühne ist *per definitionem* ein Übergang, ein Überwinden der Schwelle aus dem Privaten, wo die Idee reift, die Entscheidung getroffen wird und Vorbereitungen stattfinden, wo Mut gedeiht und Ängste oder Zweifel überwunden werden, hin zu einer geteilten »Mitwelt«⁶. Jedes menschliche Tätigsein, dem eine öffentliche Dimension zukommt, wie das Schaffen von Kunst, das Veröffentlichen von Gedanken und jeder Vollzug von Taten, welche die gemeinsame Welt formen, ist eine Verwandlung von einer privaten Idee, einem persönlichen Willen, einem intimen verborgenen Bereich des Denkens in die mit-teilende und mit-seinende öffentliche Sphäre. Diese Verwandlung ist eher eine Transition als eine Transformation und ist in diesem Sinne medial. Es ist folglich techno-logisch, dass die sozia-

2 Heiner Müller, *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten, Das neue Stück*, Berlin 1983, S. 99.

3 Vgl. Yuri Kolotaev, Konrad Kollnig, »Political Influence of Online Platforms: YouTube's Place in European Politics«, in: *Internationale Beziehungen* 14 (2), 2021, S. 225–240.

4 Zur Einführung des Reel-Formates auf Instagram und Facebook siehe Annekathrin Kohout, »REELS«, in: *POP* 11 (1), 2022, S. 27–35.

5 Arendt, *Vita Activa*, a.a.O., S. 219.

6 Ebd., S. 34 ff.

len Medien genau an dieser Stelle der Transition zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen sich ausdehnen.

Es war der »Arabische Frühling« der zum ersten Mal in einer vorher nicht gekannten Dimension die politische Qualität der sozialen Medien offenbarte. Vom westlichen Journalismus als »Facebook-Revolution« bezeichnet, wurden die Protestbewegungen Anfang der 2010er Jahre in weiten Teilen der arabischen Welt durch digitale Medien initiiert und geführt.⁷ Dabei konnte die »Kluft« oder Schwelle, die zwischen dem »engen Bezirk des Haushalts« und der politischen Sphäre der *Polis* physisch »überquert« und »überstiegen« werden muss, um in »den Bereich des Politischen aufzusteigen«⁸, durch die sozialen Plattformen gewissermaßen substituiert werden. Genau der Abstand zwischen dem öffentlichen Handeln und Sprechen und der medial gewährleistete Schutz des Leibes, des Lebens, der Identität und der Subjektivität schien dabei aufgeblitzt zu sein. Doch weder eine Revolution als politische Arena, noch das dadurch geschaffene mediale Dazwischen sind nachhaltig, denn sie dienen dem Übergang. Als jedoch tausende junge Menschen mithilfe von der Applikation TikTok im Juni 2020 erfolgreich die erste Kundgebung für Trumps Kandidatur in Tulsa, Oklahoma, USA, boykottierten⁹ und daraufhin zahlreiche Protestaktionen im Namen des Black-Lives-Matter-Aktivismus¹⁰, aber auch gegen den Klimawandel¹¹ und viele weitere

7 Vgl. Christina Schachtner, »Politische Öffentlichkeiten und Partizipation im digitalen Zeitalter: Der Arabische Frühling«, in: Florian Höhne, Jonas Bedford-Strohm, Julian Zeyher-Quattlander (Hg.), *Digitaler Strukturwandel der Öffentlichkeit: Interdisziplinäre Perspektiven auf politische Partizipation im Wandel*, Baden-Baden 2019, S. 135–151.

8 Siehe das Einleitungszitat von Arendt, *Vita Activa*, a.a.O., S.43-44.

9 Vgl. Jack Bandy, Nicholas Diakopoulos, »#TulsaFloP: A Case Study of Algorithmically-Influenced Collective Action on TikTok«, in: *FAccTRec*, September 2020, url: <https://arxiv.org/pdf/2012.07716v1.pdf> [letzter Aufruf: 02.12.2023].

10 Vgl. Philipp Gollmer, »Wie #BlackLivesMatter auf Tiktok mit politischen Inhalten Fuss fasst«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 11.06.2020..

11 Vgl. Samantha Hautea et al., »Showing They Care (Or Don't): Affective Publics and Ambivalent Climate Activism on TikTok«, in: *Social Media + Society* 7(2), 2021.

politische Handlungen über diese junge Plattform verliefen, stellte sich mir die Frage, ob diese Plattform bzw. die spezifische algorithmische und audiovisuelle Architektur (die aufgrund der großen Popularität als das sogenannte »Reel« auch auf Facebook und Instagram implementiert wurde) im Stande ist, ein Dazwischen zu eröffnen, das etwas anders, etwas beständiger wäre. Die interdisziplinäre Social-Media-Forschung hat bereits in zahlreichen Beiträgen TikTok's politisches Potenzial untersucht und belegt.¹² Mithilfe von Hannah Arendts Denken des Handelns¹³ sowie von Alenka Zupančičs Philosophie des Zwischenraums¹⁴ und der Zwei¹⁵, möchte ich hier der Frage nachgehen, wie das Dazwischen, das topologisch das Öffentliche und Private konstituiert, unter spezifischen algorithmischen Bedingungen Handeln und Sprechen online ermöglicht.

1. Die »Koordinaten« des Öffentlichen

In ihrem renommierten, interdisziplinären Buch *Vita Activa oder Vom Tätigen Leben* (1960), das zuerst auf Englisch als *The Human Condition* (1958) erschienen ist, widmet sich Hannah Arendt der Möglichkeit des politischen Handelns. Sie unterscheidet zwischen privatem und öffentlichem Tätigsein und zeigt, dass in der Moderne das öffentliche Tun stark transformiert wurde. In der Antike stellt das *Handeln* eindeutig die wichtigste öffentliche bürgerliche Tätigkeit dar, während die *Arbeit* eindeutig als private Tätigkeit in der Sphäre des *oikos* (im Bereich des Haushalts, der Familie und des Privateigentums) als Sklaverei betrachtet wird. Was Arendt als Handeln bezeichnet leitet sich vom politischen Engagement der antiken Bürger untereinander sowie von öffentlichen

12 Vgl. u. a. Allekotte (2022), Serrano, Papakyriakopoulos, Hegelich (2020), Vitikainen, Buzzell, de Regt, Timmermans (2020).

13 Arendt, *Vita Activa*, a. a. O., S. 33ff.

14 Alenka Zupančič, *Das Reale einer Illusion. Kant und Lacan*, Frankfurt/M. 2001.

15 Zupančič, *The Shortest Shadow: Nietzsche's Philosophy of the Two*, Cambridge/London 2003.

Diskussionen und Entscheidungen über Fragen des Krieges, des Wohlergehens der Polis dem antiken Stadt-Staat, aber auch der Künste und der Lebensfreuden ab. In der griechischen Antike war diese Öffentlichkeit ein buchstäblicher Ort im Zentrum der Polis, die *Agora*. Allerdings war es nicht die bloße Existenz der Agora, die den öffentlichen Raum gewährleistete. Arendt zufolge setzt das Handeln eine Präsenz der Anderen voraus, eine Mitwelt, auf die es sich richten kann.¹⁶ Diese Mitwelt, auch wenn sie jederzeit gegeben zu sein scheint, wird laut Arendt erst im Handlungsvollzug hervorgerufen. Sie existiert buchstäblich nicht als Ort oder Phänomen, ohne dass Menschen durch ihr öffentliches Handeln und Sprechen sie jedes Mal aufs Neue evozieren. Aber um wirksam handeln oder sprechen zu können, muss das Öffentliche als Möglichkeit bereits gegeben sein.

Mit dem Aufstieg der kapitalistischen und von der Arbeit dominierten Gesellschaft beschreibt Arendt eine ziemlich radikale Transformation der Bedingungen des Öffentlichen, die durchaus zur »Zerstörung«¹⁷ ihrer Qualitäten führt. Das, was in der Moderne »Öffentlichkeit« genannt wird, bietet Arendt zufolge keine andere Möglichkeit, sich noch außerhalb der politischen Wahlen den öffentlichen Angelegenheiten zu stellen und im Handeln und Sprechen das Öffentliche zu aktualisieren. Politisches Tätigsein ist zu einer professionellen Angelegenheit geworden und die Sphäre der Politik wird von »Expert:innen« ausgeführt. Somit ist das öffentliche bürgerliche Handeln, das für Arendt idealiter den Kern der Politik ausmacht, in der Moderne zur Kategorie des »Hobbys«¹⁸ degradiert worden. Gleichermassen weist Arendt daraufhin, dass der private Bereich des *oikos*, also das Haushalten sowie die Tätigkeit der Arbeit in der Moderne zum öffentlichen Bereich erhoben werden. Aus den privaten Angelegenheiten der Familie wird gesellschaftliches Haushalten, die *Oikonomie*, und aus der notwendigen und peinvollen Tätigkeit der Arbeit, die »Arbeitsgesellschaft«¹⁹.

16 Ebd., S. 34

17 Ebd., S. 73.

18 Ebd., S.152.

19 Ebd., S.12.

2. Die Funktion des Privaten

Laut Arendt ist die öffentliche Sphäre kategorisch bedingt und zwar durch die Existenz eines *nicht* öffentlichen Bereiches. Das, was Arendt das Private nennt, dient in gewisser Weise als Voraussetzung für die Teilnahme am Öffentlichen. Oder besser gesagt, wenn es etwas gibt, auf das man verweisen kann, doch nicht durchdringen, dann ist es der private Raum. Die öffentliche Sphäre ist hingegen weder eingekreist, noch definiert, vielmehr sind es Menschen, die aus ihrem privaten Raum jeweils heraustreten um gemeinsam im Handeln und Sprechen das Öffentliche zu eröffnen. Wenn es heute Berufspolitiker:innen sind, die die Öffentlichkeit quasi in sich tragen, so waren es im antiken Griechenland private Personen, die ins Politische getreten sind. Da war die Voraussetzung des Privaten zunächst im praktischen Sinne zu verstehen. Um sich dem öffentlichen Leben als Bürger widmen zu können, musste der Bereich des Notwendigen gesichert sein. Als Bereich des Notwendigen versteht Arendt alle lebenserhaltenden Maßnahmen, die mit einer Stätte, wo das Leben sich schützen, zu Ruhe kommen und sich nähern kann, und wo darüber hinaus die Reproduktion des Lebens selbst stattfindet. Der Haushalt und Privatbesitz galten als Bedingung dafür, den Pflichten als Bürger nachzugehen.

Den schützenden Bereich von Hof und Haus zu verlassen, ursprünglich wohl, um sich in irgendein Abenteuer oder ein ruhmversprechendes, großes Unternehmen einzulassen, später, um sein Leben innerhalb der öffentlichen Angelegenheiten zuzubringen, erforderte Mut, weil man nur innerhalb des Privaten der Sorge um das Leben und das Überleben obliegen konnte.²⁰

Heute dominiert die Annahme, dass wir selbst in unserem »Hof und Haus« nicht mehr sicher sind, da unsere Daten über unterschiedliche Geräte, die wir zu Hause nutzen, bezogen und gespeichert werden. Leider hat der Aspekt des Datenschutzes semantisch den Bereich des

²⁰ Ebd., S. 46.

Privaten so stark überlagert, dass es scheint, als ob der einzige private Bereich, auf den wir noch Anspruch haben dürften, unsere Daten wären. Dabei haben die Daten mit dem Privaten so viel zu tun wie ein Personalausweis: er gehört zwar zur Person, doch er erfüllt nicht die Funktion des Verbergens, sondern das Gegenteil. Der einzige Zweck von Daten sowie dem Personalausweis ist die Identifikation gegenüber von Anderen, und daher sind sie schon immer auswärtsgerichtet. Dahingegen muss auch heute der Schutz des Lebens und die Sorge um das Notwendige weiterhin getragen werden. Jedes menschliche Leben sucht täglich eine Schutz-Stätte auf, wo es sich verbergen kann, wo es zur Ruhe kommen kann, sich somatisch sowie psychisch regenerieren kann und sich vor der Welt, dem Ausgeliefertsein, dem Erscheinen-müssen und beurteilt werden, verstecken kann. Im Zeitalter der medialen Erreichbarkeit und Einsehbarkeit artikuliert sich gewissermaßen das Private umso stärker.

Es war der »Arabische Frühling«, der die alte, aber neu perspektivierte Funktion des Privaten wieder aufscheinen ließ. Da z.B. in vielen Teilen der arabischen Welt Frauen mit Sanktionen konfrontiert sind, wenn es um politisches Engagement geht, war ihr Anteil an dem »Arabischen Frühling« grundlegend mit den internetbasierten Plattformen verbunden. Gestärkt durch die freie Meinungsäußerung, die nur durch die mediale Aufrechterhaltung des Privaten ausführbar war, konnten Frauen in einer Weise öffentlich sprechen und gehört werden, wie es zuvor kaum vorstellbar gewesen ist. Die sozialen Medien wurden zu einer Öffentlichkeit, »where many women debate[d] on equal footing with men, where policy alternatives [were] discussed, and where regime secrets [were] exposed.«²¹ Courtney C. Radsch und Sahar Khamis²² zufolge befähigten die sozialen Medien weiblichen Aktivistinnen sich

21 Amy Cattle, »Digital Tahrir Square: An analysis of human rights and the Internet examined through the lens of the Egyptian Arab Spring.«, in: *Duke J. Comp. & Int'l L.* 26, 2015, S. 434.

22 Vgl. Courtney C. Radsch, Sahar Khamis, »In Their Own Voice: Technologically mediated empowerment and transformation among young Arab women«, in: *Feminist Media Studies* 13 (5), 2013, S. 887.

im öffentlichen Raum zu artikulieren und sich auf vielfältige Weise an den Aufständen zu beteiligen.

[D]ie Anonymität in den sozialen Medien für sich organisierende Demonstranten [war] ein Mittel, den Repressionen während des Arabischen Frühlings zu entgehen. Gleichzeitig ermutigt die Möglichkeit unter einem Pseudonym zu veröffentlichen zu radikaleren Positionen.²³

Somit nicht nur für Frauen, sondern für den Großteil der Protestierenden ermöglichten soziale Medien öffentlich zu sprechen sowie zu handeln, ohne notwendig den Schutz der Privatheit, d.h. in vielen Fällen den Schutz des Lebens dafür opfern zu müssen.

3. Der Spielraum dazwischen

Ähnlich wie Arendt konstatiert die Philosophin Alenka Zupančič ebenfalls eine moderne Schließung des Raumes, von dem aus Handeln möglich ist. Sie bezeichnet diese Schließung als einen quasi universellen »Es lohnt sich die Mühe nicht«²⁴, denkt jedoch eine stete Kontingenz der Öffnung des »Spielraums Zwischen-Zwei«.

Was ist dieser Spielraum? Er ist etwas, der in jeder Situation einen leeren Platz freihält, von dem her diese Situation überhaupt erst angegangen werden kann, von dem her man in sie eingreifen, sie unterlaufen, sie verändern kann. [...] Geht man davon aus, daß dieser Ort kein anderes »Wesen« als das hat, Spielraum, d.h. Zwischenraum zwi-

23 Michel Penke, »Die Bedeutung der Neuen Medien im Arabischen Frühling«, Interdisziplinäre Forschungsgruppe Abrüstung, Rüstungskontrolle und Risikotechnologien, Institut für Friedensforschung und Sicherheitspolitik an der Universität Hamburg, 2012, S. 3, url: https://www.files.ethz.ch/isn/152397/wp_18.pdf [letzter Aufruf: 02.12.2023].

24 Zupančič, *Das Reale einer Illusion*, a.a.O., S.14.

schen diesem und jenem, ein »Zwischen-zwei« zu sein, dann muß es diese »zwei« geben, damit etwas überhaupt stattfinden kann.²⁵

Damit es also ein Zwischen überhaupt geben kann, bedarf es einer Zwei. Doch die Zwei ist nicht mathematisch, wie die Zwei, die auf die Eins folgt. Die Zwei ist auch nicht als »Eins plus Eins ist gleich Zwei« zu verstehen, sondern vielmehr als eine Aufspaltung der Eins, eine Öffnung der Geschlossenheit der Eins. Dies ist durch das, was Zupančič als Dezentrierung bezeichnet, möglich.²⁶ Es handelt sich dabei um eine Verschiebungsbewegung, die kein Ersetzen des einen Zentrums durch ein anderes darstellt, auch keine Behauptung, es gäbe gar keine Eins mehr, also kein Zentrum. Das, was Zupančič als Dezentrierung beschreibt, ist die Ermöglichung die *Eins* als *Zwei* zu sehen, die Ermöglichung eines Zwischenraums. Beispielhaft könnte man sagen, die Dezentrierung in der Astronomie fand nicht mit Kopernikus statt (der ein Zentrum: die Erde, durch ein anderes: die Sonne, ersetzte), sondern mit Kepler (der behauptete, dass die Bewegung der Erde nicht kreisförmig, sondern elliptisch sei, was bedeutet, dass das Zentrum dieser Bewegung nicht im Zentrum liegt).²⁷ In diesem Sinne könnte man behaupten, dass der »Arabische Frühling« ein Zwischen aufblitzen ließ, in dem das Zentrum einer öffentlichen Bewegung nicht im Zentrum der Öffentlichkeit (etwa allein dem Tahrir-Platz) lag, sondern im Privaten. Von zu Hause aus, online verstreut und versammelt, konnte der Protest eine ganz neue Dimension erreichen. Allerdings handelte sich dabei nicht um eine nachhaltige Eröffnung der Zwei, sondern um ein Aufblitzen des Dazwischen zu Zwecken der Revolution. Der dekonstruktive Zweck der Revolution²⁸ ist im Kern verschiebend. Doch das Momentum der Eröffnung einer alternativen Öffentlichkeit ist kein Zustand, der als Ziel anvisiert wird, sondern dient vielmehr einer radikalen Zerstörung der Öffentlichkeit. So haben

25 Ebd., S. 14–15.

26 Zupančič, *The Shortest Shadow*, a.a.O., S. 114.

27 Ebd.

28 Vgl. Arendt, *Über die Revolution*, München 1994.

auch die sozialen Medien, vor allem Facebook und Twitter, die das Aufblitzen ermöglichten, sich nicht als nachhaltige Transmitter zwischen dem Privaten und dem politischen Öffentlichen etabliert.²⁹

4. TikTok

Im ersten Jahr der Covid-19-Pandemie gewann ein neuer Mitspieler unter den Giganten der sozialen Medien gleichwohl an Dynamik. Die von dem chinesischen Unternehmen ByteDance betriebene Applikation, die zuerst als eine Plattform für Tanzvideos populär wurde, bildet heute mit ihren mehr als einer Milliarde Nutzer:innen³⁰ eine der einflussreichsten und schnell wachsenden kreativen Medienplattformen weltweit. In der disziplinübergreifenden Social-Media-Forschung³¹ ist es mehrfach belegt worden, dass TikTok eine wichtige Rolle im politischen Aktivismus sowie bei der Bereitstellung von Informationen vor allem für die jüngeren Generationen³² spielt. Viele Initiativen und Aktionen wären ohne die Applikation für Kurzvideos nicht möglich gewesen, sei es der als »Tulsa Flop« bekannte Boykott der Trump-Kundgebung, der globale BLM-Aktivismus oder das Engagement gegen die Klimakrise trotz der Lockdowns. TikTok bildet mittlerweile eine spezielle Form von Mitwelt, die nicht nur Kritik³³, sondern auch einer theoretischen Würdigung bedarf.

29 Vgl. Jonas Bedford-Strohm, »Verletzliche Öffentlichkeit. Eine Kritik (der Kritik) der Filterblase«, in: Florian Höhne, Jonas Bedford-Strohm, Julian Zeyher-Quattlander (Hg.), *Digitaler Strukturwandel der Öffentlichkeit: Interdisziplinäre Perspektiven auf politische Partizipation im Wandel*, Baden-Baden 2019, S. 200.

30 Vgl. *Statista* (2023).

31 Siehe Fußnote 12.

32 Vgl. *Statista* (2022).

33 Die journalistische und politische Debatte um TikTok konzentriert sich vor allem auf Datenschutzbedenken und die Möglichkeit landesbezogener Spionage für chinesische Geheimdienste (FAZ, 2023). Es gibt auch Vorwürfe, dass TikTok oberflächliche Inhalte, Cybermobbing sowie *fake news* fördert (Amon, 2022). Diese Kritik betrifft jedoch nicht nur TikTok, sondern alle sozialen Medien (Meineck, 2023; Gray, 2021). Die wissenschaftliche Literatur kann die Vorwürfe der landesspezifischen Spionage nicht bestätigen und weist darauf hin, dass

4.1. Algorithmische Voraussetzungen

TikTok scheint wahrlich der privaten Sphäre anzugehören. Die meisten TikToker:innen drehen ihre Kurzvideos im Privaten: meist vom Bett oder Badezimmer, der Küche, dem Hinterhof oder dem Auto aus; oft ungeschminkt (buchstäblich und metaphorisch). TikTok wird als Gegenüber und in den meisten Fällen als Freund:in angesprochen. »It's an intimacy often reserved for friends on Facetime or lovers in bed.«³⁴ Und das ist schon ganz schön merkwürdig, wenn man bedenkt, dass der eigentliche Adressat hier ein anonymes und oft global verstreutes Publikum bildet! Diese sehr private und gleichzeitig zunehmend öffentliche Qualität der Plattform ist genau der Boden, auf dem die Dezentrierung, wie Zupančič sie versteht, statthaben konnte.

Getragen wird das Potenzial von der spezifischen algorithmischen Struktur der Applikation, die darauf ausgerichtet ist, über die Themen und Vorlieben der Nutzer:innen zu lernen, durch die Interaktion mit der Applikation, wie z.B. Likes, Kommentaren³⁵ und eigenen Aufnahmen. Doch diese »Bestandaufnahme« ist nichts Fixiertes, die Algorithmen passen die Videoauswahl je nach Interaktion ununterbrochen an. Somit ist die Startseite von TikTok, die »For-You« Seite, für jede Nutzer:in individualistisch angelegt. Über einen gewissen Zeitraum hat diese private Seite jedoch das Potenzial, sich in einen Raum zu verwandeln, in dem ähnlich interessierte und ähnlich denkende Menschen zu »erscheinen« beginnen.

Linda (21 years old, female) described that TikTok allows her to experience personal and private moments, describing TikTok as »a

die besondere Aufmerksamkeit für TikTok aus den geopolitischen Spannungen zwischen den USA und China resultiert. Vgl. Joanne E. Gray, »The geopolitics of ›platforms‹: the TikTok challenge«, in: *Internet Policy Review* 10 (2), 2021.

34 Marlowe Granados, »I Turn My Camera On: Notes on the Aesthetics of TikTok«, in: *The Baffler* 54, 2020.

35 Kommentare auf Tiktok sind sehr beliebt und prägen stark die Sprache von TikTok. Sie werden zum direkten Austausch mit den Inhaltersteller:innen verwendet und beeinflussen oft die Inhalte von Tiktok.

private little space, even more private than other forms of social media.« She explained, »TikTok is full of creators and once it really gets going, it's quite customized to you, so like it never feels strange, or foreign, or boring.« Karen (23 years old, female) also echoed, »For You Page gets tailored to things you would actually watch very quickly.« Similarly, Carol (26 years old, female) added »I like the algorithm and now all the videos that I watch are really closely tailored to what I like.«³⁶

Allerdings verfehlen alle klischeehaften »Big Brother«-Metaphern es, die Interaktion zwischen dem Algorithmus und den Nutzer:innen zu beschreiben. Die disziplinübergreifende TikTok-Forschung³⁷ hat gezeigt, dass sich TikTok durch seine spezifische algorithmische Struktur von anderen Social-Media-Applikationen stark abhebt. Andreas Schellewald führt aus, dass TikTok »takes shape as a dynamic structure that is open toward being appropriated and navigated in different ways and in negotiation of potential consequences.«³⁸ Da die Plattform größtenteils »userdriven« ist, fassen auch Sarah J. Jackson, Moya Bailey und Brooke Foucault Welles³⁹ zusammen, dass TikTok eher demokratisiert als »autoritär« ist.

TikTok verwendet drei Algorithmen, um zu ermitteln, welche Videos den einzelnen Nutzer:innen angeboten werden sollen: einen Empfehlungsalgorithmus, einen Algorithmus zur Klassifizierung von Inhalten und einen Algorithmus zur Erstellung von Profilen der Nutzer:innen. Zudem wurde der Empfehlungsalgorithmus angepasst, die Inhalts-

36 Hyunjin Kang, Chen Lou, »AI agency vs. human agency: understanding human–AI interactions on TikTok and their implications for user engagement«, in: *Journal of Computer-Mediated Communication* 27 (5), 2022, url.: <https://academic.oup.com/jcmc/article/27/5/zmaco14/6670985> [letzter Aufruf: 02.12.2023].

37 Gray (2021), Serrano et al. (2020), Schellewald (2021), Jackson et al. (2020).

38 Schellewald, »Communicative Forms on TikTok«, a.a.O., S. 145.

39 Vgl. Jackson, Bailey, Foucault Welles, #HashtagActivism, a.a.O., S. 6.

blasen-Bildung zu durchbrechen⁴⁰. Alle Videos, die eine erste Prüfung bestehen, erhalten die Möglichkeit, von mindestens zufällig gewählten 200 Nutzer:innen gesehen zu werden und wenn diese bereits Interaktion erfahren, werden sie einem viel größeren und algorithmisch immer wieder neu bestimmbareren Publikum angeboten. Dieser algorithmische Aufbau der Plattform, selbst wenn es sicherlich kein primäres Interesse von ByteDance war, hat einen Zwischenraum geschaffen, der statt schierer Selbstpräsentation (Instagram und Facebook) oder Meinungsdemonstration und Echokammern (Twitter), weltweit Gleichgesinnte »zusammenbringt« und den Nutzer:innen ein Gefühl von Gemeinschaft vermittelt.

4.2. Mit-Welt

TikTok unterscheidet sich von Arendts Agora-Versammlung insofern, als sich die Nutzer:innen nicht an einem physischen Ort treffen, um politische Angelegenheiten zu diskutieren. Ebenso wenig gibt es keine klare Definition von Zugehörigkeit oder irgendeine Art von Mitgliedschaft (auch wenn sie eindeutig nur Personen umfasst, die TikTok nutzen können und/oder wollen). Nichtsdestotrotz gibt es etwas, das als *Bezug zu* anderen funktioniert und der Definition von Arendts Mitwelt entspricht. Die Mitwelt von TikTok ist so viel größer als die Polis und kann sich theoretisch weltweit ausdehnen, aber sie ist durch den algorithmischen Abstand begrenzt. Wie die Tisch-Metapher von Arendt⁴¹, verhindert auch der Algorithmus, dass die Welt »gleichsam über- und ineinanderfällt«⁴². Anders gesagt, ist TikTok weder eine Massenkarambolage, noch ein reines Nebeneinander von »Inhaltsblasen«, sondern zwischen den jeweils einzelnen Individuen in ihren privaten Räumen

40 Vgl. Sara Fischer, Sara, »TikTok tackles filter bubbles«, in: *Axios*, 16 December 2021, url: <https://www.axios.com/2021/12/16/tiktok-algorithm-changes-filter-bubble> [letzter Aufruf: 02.12.2023].

41 Arendt, *Vita Activa*, a.a.O., S. 66.

42 Ebd.

schlängelt sich ein gleichzeitig verbindendes als auch trennendes Element, eine algorithmische *Mit-Welt*. Im Gegensatz zu Facebook oder Instagram muss die Nutzer:in vor ihren Mitmenschen nichts öffentlich posten, nichts preisgeben, nichts entbergen und mit niemanden »freundschaftliche« Beziehungen pflegen, um teilzuhaben. Und wenn man selbst Videos aufnimmt und hochlädt, so braucht man keinerlei Bekanntschaften bzw. Bekanntheitsgrad, um gesehen und gehört zu werden – nur das Interesse von erst zufälligen, dann ähnlich gesinnten Personen an diese Inhalte ist entscheidend. Nutzer:innen, die selbst Beiträge veröffentlichen, betonen, dass es primär das Ausbleiben von privaten Beziehungsstrukturen ist, was sie ermutigt, Inhalte zu thematisieren, zu kritisieren oder zu unterstützen, die sie niemals vor ihren Verwandten oder gar Freunden thematisieren würden, etwa aus Angst verurteilt zu werden. Aufgrund der gemeinschaftsartigen Struktur hingegen ist das Feedback auf TikTok oft sehr unterstützend. Diese Tendenz hat zur Folge, dass Menschen aus sehr vielen unterschiedlichen kulturellen Traditionen und Ecken der Welt, daher auch viele unprivilegierte Stimmen und Gesichter, hier für ihre Videos eine Bühne finden. Ich folge hier Isil Gurmen, wenn sie behauptet: »TikTok is becoming a stage for the next generation«⁴³, mit dem Unterschied, dass die Bühne nicht mehr nur den neuen Generationen gehört.

4.3. Dezentrierung

Es war die als »Tulsa-Flop« bekannte gemeinschaftliche Handlung, bei dem das Dazwischen sich aus dem Kontingenz Zustand auf eine Art neu materialisiert und die Kategorien Privat und Öffentlich auf dieser Applikation verschoben hat. Der erfolgreiche Boykott von der Kundgebung für Trumps Kandidatur in Tulsa, Oklahoma im Juni 2020 hat gezeigt, dass gerade hinter der privaten »Hobby«-Kulisse öffentliches politisches Handeln entstehen kann. Über ihre Accounts auf TikTok – einer Plattform, die eindeutig in die Kategorie »Hobby« oder »Unterhaltung« ge-

43 Isil Gurmen, »TikTok Is The Next Generation Art Platform, But Why?«, in: *The Next Cartel*, 06 January 2022.

hört und dies mit einigen witzigen, absichtlich durchschaubaren Tarngeschichten verschleiert – gelang es den Nutzer:innen, drei Viertel des Rallyeplatzes zu buchen. Ziel dieser Aktion war es natürlich nicht, an der Veranstaltung teilzunehmen, sondern zu verhindern, dass tatsächliche Trump-Anhänger die Karten reservieren. Diese kollektive Handlung wurde von einzelnen TikTok-Nutzer:innen durchgeführt, und zwar höchstwahrscheinlich von zu Hause aus. Sie erhielt ihre kollektive Dimension mithilfe eines Algorithmus.⁴⁴ Und selbst wenn einige der Nutzer:innen die Reservierung aufgrund eines Trends oder aus Spaß vorgenommen haben, hatte die kollektive Handlung sehr reale Auswirkungen und fand ihren Widerhall in Trumps geopolitischen Plänen, TikTok in den USA zu verbieten⁴⁵. Weder als eine von Expert:innen ausgeführte Tätigkeit, noch als eine reine Summe von privaten Stories ereignete sich diese politische Handlung aus dem Zwischen dieser Kategorien Privat und Öffentlich heraus.

In den Monaten nach der vereitelten Trump-Kundgebung folgten viele ähnliche Aktionen in verschiedenen Ländern der Welt. Adelina Mbinjama⁴⁶ weist darauf hin, dass junge Menschen in Südafrika während der Pandemie eine Bewegung auf TikTok gestartet haben, um ihre Kritik am Afrikanischen Nationalkongress (ANC) zu äußern. Anne Grace Savitha⁴⁷ berichtet, dass Ende 2020 viele junge Frauen in Indonesien TikTok als Hauptplattform genutzt haben, um ihre sexuellen Affären mit Staatsmännern als ein Druckmittel in den Protesten gegen das umstrittene »Omnibus«-Arbeitsgesetz einzusetzen. Zudem hat sich TikTok als ein prädestinierter Raum für Handlungen der Fürsorge (*Care*) und der Ermächtigung (*Empowerment*) erwiesen. Es kann nicht genug

44 Vgl. Bandy, Diakopoulos, »#TulsaFlop«, a.a.O.

45 Vgl. Gray, »The geopolitics of ›platforms‹, a.a.O.

46 Vgl. Adelina Mbinjama, »#VoetsekANC and COVID Corruption: A Foucauldian Discourse Analysis of ›A Song for the ANC‹, in: Shepherd Mpofu, *Digital Humour in the Covid-19 Pandemic: Perspectives from the Global South*, London 2021, S. 235–258.

47 Anne Grace Savitha, »Indonesians take to TikTok in protest of country's new labour law, threaten to expose politicians' affairs, sexual encounters«, in: *Malaymail*, 09 October 2020..

betont werden, dass diese Handlungen politische Handlungen sind. Es ist paradigmatisch, dass TikTok in der LGBTQIA+ Community große Popularität genießt und queere Menschen eine viel größere Präsenz auf der Plattform haben als auf anderen Kanälen.⁴⁸ Kontinuierlich setzt sich die Community für die Ermächtigung und Unterstützung einzelner Personen ein und schafft einen Raum sowohl für Schutz als auch für Sichtbarkeit. Juan Carlos Medina Serrano et al. konstatieren insgesamt einen Wandel, den TikTok im Hinblick auf politisches Handeln bewirken könnte: »TikTok can potentially redefine political communication as a new public arena for civic discourse.«⁴⁹

In einem diskursanalytischen Sinne argumentiere ich, dass das neue politische Potenzial ein Ergebnis der diskursiven Dezentrierung ist. Zwischen Tanz, Makeup- und Katzen-Videos hat sich ein algorithmischer Zwischenraum aufgetan, der plötzlich eine Möglichkeit bietet, quasi vom Bett aus die Dinge zu verhandeln und in einer global verstreuten Gemeinschaft zu handeln.

Literatur

Allekotte, Ann-Kathrin, »Why didn't her team tell her tik tok is just mean social activist kids: TikTok und Instagram zwischen Tanzvideos, Fashionblogs und politischer Kommunikation«, in: Kathrin Dreckmann, Carsten Heinze, Dagmar Hoffmann, Dirk Matejovski (Hg.), *Jugend, Musik und Film*, Berlin/Boston 2022, S. 311–340.

Amon, Alexander, »Sechs Gründe, warum Ihr Kind nicht oder nur eingeschränkt Tiktok nutzen sollte«, in: *Der Standard*, 19.12.2022, URL: <https://www.derstandard.de/story/2000141896999/sechs-g>

48 Die große Beliebtheit von Videos mit LGBTQIA+ Content kann auch zum Risiko für queere Menschen werden: Cybermobbing, Hassrede und sogar Stalking können Folgen der großen Visibilität sein. Vgl. Ohlheiser 2020.

49 Juan Carlos Medina Serrano, Orestis Papakyriakopoulos, Simon Hegelich, »Dancing to the Partisan Beat: A First Analysis of Political Communication on TikTok«, in: Proceedings of the 12th ACM Conference on Web Science, July 2020, S. 8.

- ruende-warum-ihr-kind-nicht-oder-nur-ingeschraenkt-tiktok, [letzter Aufruf: 02.12.2023].
- Arendt, Hannah, *Vita Activa. Oder vom tätigen Leben*, München 2016.
- Arendt, Hannah, *Über die Revolution*, München 1994 .
- Bandy, Jack, Nicholas Diakopoulos, »#TulsaFloP: A Case Study of Algorithmically-Influenced Collective Action on TikTok«, in: *FACCTREC*, September 2020, URL: <https://arxiv.org/pdf/2012.07716v1.pdf> [letzter Aufruf: 02.12.2023].
- Bedford-Strohm, Jonas, »Verletzliche Öffentlichkeit. Eine Kritik (der Kritik) der Filterblase.«, in: Florian Höhne, Jonas Bedford-Strohm, Julian Zeyher-Quattlender (Hg.), *Digitaler Strukturwandel der Öffentlichkeit: Interdisziplinäre Perspektiven auf politische Partizipation im Wandel*, Baden-Baden 2019, S. 201–219.
- Cattle, Amy E., »Digital Tahrir Square: An analysis of human rights and the Internet examined through the lens of the Egyptian Arab Spring«, in: *Duke J. Comp. & Int'l L.* 26, 2015.
- Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.05.2023, »Erster US-Bundesstaat verbietet Tiktok«, URL: <https://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/erster-us-bundesstaat-verbietet-tiktok-schutz-vor-der-ccp-18901695.html> [letzter Aufruf: 02.12.2023].
- Fischer, Sara, »TikTok tackles filter bubbles«, in: *Axios*, 16 December 2021, URL: <https://www.axios.com/2021/12/16/tiktok-algorithm-changes-filter-bubble> [letzter Aufruf: 02.12.2023].
- Gollmer, Philipp, »Wie #BlackLivesMatter auf Tiktok mit politischen Inhalten Fuss fasst«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 11.06.2020, URL: <https://www.nzz.ch/technologie/tiktok-wie-blacklivesmatter-die-video-plattform-politisiert-ld.1560778> [letzter Aufruf: 02.12.2023].
- Granados, Marlowe, »I Turn My Camera On: Notes on the Aesthetics of TikTok«, in: *The Baffler* 54, 2020, S. 96–103.
- Gray, Joanne E., »The geopolitics of ›platforms‹: the TikTok challenge«, in: *Internet Policy Review* 10 (2), 2021, URL: <https://policyreview.info/articles/analysis/geopolitics-platforms-tiktok-challenge> [letzter Aufruf: 02.12.2023].
- Gurmen, Isil, »TikTok Is The Next Generation Art Platform, But Why?«, in: *The Next Cartel*, 06 January 2022, URL: <https://thenextcartel.co>

- m/discover/tiktok-is-the-next-generation-art-platform-but-why/ [letzter Aufruf: 02.12.2023].
- Hautea, Samantha, Perry Parks, Bruno Takahashi, Jing Zeng, »Showing They Care (Or Don't): Affective Publics and Ambivalent Climate Activism on TikTok«, in: *Social Media + Society* 7(2), 2021.
- Jackson, Sarah J., Moya Bailey, Brooke Foucault Welles, #HashtagActivism: *Networks of Race and Gender Justice*, Cambridge 2020.
- Kang, Hyunjin, Chen Lou, »AI agency vs. human agency: understanding human–AI interactions on TikTok and their implications for user engagement«, in: *Journal of Computer-Mediated Communication* 27 (5), 2022, URL: <https://academic.oup.com/jcmc/article/27/5/zmaco14/6670985> [letzter Aufruf: 02.12.2023].
- Kohout, Annekathrin, »REELS«, in: *POP*, vol. 11, no. 1, 2022, S. 27–35
- Kolotaev, Yuri, Konrad Kollnig, »Political Influence of Online Platforms: YouTube's Place in European Politics«, in: *Internationale Beziehungen* 14 (2), 2021, S. 225–240, URL: <https://irjournal.spbu.ru/article/view/10176> [letzter Aufruf: 02.12.2023].
- Mbinjama, Adelina, »#VoetsekANC and COVID Corruption: A Foucauldian Discourse Analysis of ›A Song for the ANC‹«, in: Shepherd Mpofu, *Digital Humour in the Covid-19 Pandemic: Perspectives from the Global South*, London 2021, S. 235–258.
- Meineck, Sebastian, »TikTok war verängstigt und ist ausgerastet«, in: *Netzpolitik.org*, 04.05.2023, URL: <https://netzpolitik.org/2023/ueberwachte-journalistin-tiktok-war-veraengstigt-und-ist-ausgerastet/> [letzter Aufruf: 02.12.2023].
- Müller, Heiner, *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten, Das neue Stück*, Berlin 1983.
- Penke, Michel, »Die Bedeutung der Neuen Medien im Arabischen Frühling«, Interdisziplinäre Forschungsgruppe Abrüstung, Rüstungskontrolle und Risikotechnologien, Institut für Friedensforschung und Sicherheitspolitik an der Universität Hamburg, 2012, URL: https://www.files.ethz.ch/isn/152397/wp_18.pdf [letzter Aufruf: 02.12.2023].

- Radsch, Courtney C., Sahar Khamis, »In Their Own Voice: Technologically mediated empowerment and transformation among young Arab women«, in: *Feminist Media Studies* 13 (5), 2013, S. 881–890.
- Savitha, Anne Grace, »Indonesians take to TikTok in protest of country's new labour law, threaten to expose politicians' affairs, sexual encounters«, in: *Malaymail*, 09 October 2020, URL: <https://www.malaymail.com/news/life/2020/10/09/indonesians-take-to-tik-tok-in-protest-of-countrys-new-labour-law-threaten/1911210> [letzter Aufruf: 02.12.2023].
- Schachtner, Christina, »Politischer Öffentlichkeiten und Partizipation im digitalen Zeitalter: Der Arabische Frühling«, in: Florian Höhne, Jonas Bedford-Strohm, Julian Zeyher-Quattlender (Hg.), *Digitaler Strukturwandel der Öffentlichkeit: Interdisziplinäre Perspektiven auf politische Partizipation im Wandel*, Baden-Baden 2019, S. 135–151.
- Schellewald, Andreas, »Communicative Forms on TikTok: Perspectives From Digital Ethnography«, in: *International Journal Of Communication* 15, 2021, S.1437-1457.
- Serrano, Juan Carlos Medina, Orestis Papakyriakopoulos, Simon Hegelich, »Dancing to the Partisan Beat: A First Analysis of Political Communication on TikTok«, in: Proceedings of the 12th ACM Conference on Web Science, July 2020, S. 257–266.
- Statista, »Distribution of TikTok users in the United States in 2022, by age group«, URL: <https://www.statista.com/statistics/1095186/tiktok-us-users-age/> [letzter Aufruf: 02.12.2023].
- Statista, »Ranking der größten Social Networks und Messenger nach der Anzahl der Nutzer im Januar 2023«, URL: <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/181086/umfrage/die-weltweit-groessten-social-networks-nach-anzahl-der-user/> [letzter Aufruf: 02.12.2023].
- Vitikainen, Samuel, Max Buzzell, Loulou de Regt, Lotte Timmermans, »»Stop licking the boots and start marching them«: An exploratory research proposal into peer-to-peer political discussion on TikTok«, in: *Masters of New Media*, 21 October 2020, URL: <https://mastersofmedia.hum.uva.nl/blog/2020/10/21/stop-licking-the-boots-and-start-marching-them/> [letzter Aufruf: 02.12.2023].

Zupančič, Alenka, *Das Reale einer Illusion. Kant und Lacan*, Frankfurt/M.
2001

Zupančič, Alenka, *The Shortest Shadow: Nietzsche's Philosophy of the Two*,
Cambridge/London 2003.

Gestalt und Gestell – nach Heidegger

Florian Arnold

Abstract *Der Text erörtert die aufschlussreiche Verwandtschaft von »Gestalt« und »Gestell« in Martin Heideggers Denken mit Blick auf unsere Gegenwart. Das Wesen der Gestalt – Heidegger-typisch gewendet – ist die Gestalt des Wesens: das einer Sache eignende Anwesen in seiner seinsgeschichtlichen (ins Sein geschickten) Anwesenheit. In anderen Worten: Ein epochensensibles Denken des Medialen verlangt nicht allein ein Durchdenken des medienspezifischen »Dazwischen« im Sinne eines bloß kontingenten Wie der Vermittlung; es macht mithilfe Heideggers inzwischen zugleich ein geschichtliches Wo-und-Wann nachvollziehbar, das die Frage nach dem Worumwillen der Medialität selbst (insbesondere der des Digitalen) nochmals in einem anderen Framing zu stellen gestattet.*

Gestell

»Zwischen den epochalen Gestalten des Seins und der Verwandlung des Seins ins Ereignis steht das *Ge-stell*. Dieses ist gleichsam eine Zwischenstation, bietet einen doppelten Anblick, ist – so könnte man sagen – ein Januskopf. Es kann nämlich noch gleichsam als eine Fortführung des Willens zum Willen, mithin als eine äußerste Ausprägung des Seins verstanden werden. Zugleich ist es aber eine Vorform des Ereignisses selbst.«¹

1 Das Zitat ist aus dem von Alfredo Guzzoni verfassten, von Martin Heidegger autorisierten Protokoll des sechssitzigen Seminars zu Heideggers Vortrag: »Zeit

Was ›Gestalt‹ heute heißt, lässt sich erst durch Martin Heideggers ›Gestell‹ in den Blick nehmen. ›Interessant‹ ist an Letzteren vor allem die von Heidegger erläuterte Zwischenstellung, die »Zwischenstation« oder auch der »Januskopf« des »Ge-stells«. Mit einem Schritt zurück vor dem Epochenpanorama der heideggerschen Seinsgeschichte treten nicht nur die »epochalen Gestalten des Seins« fasslicher in den Blick, werden gleichsam deutbarer als einschneidende Gestaltungen *des* Seins, sondern im Hinblick auf ihre heutige Rahmung, auf das Gestell, findet sich zugleich ein Übergang markiert, der zuletzt auch das heideggerische Sein samt seinen Gestalten, mithin die gesamte Bilderwelt von seinsgeschichtlichen Weltbildern, gleichsam in einer umfänglichen Gesamtinstallation des sogenannten »Ereignisses« *aufgehen* lässt. Das ›Gestell‹ markiert so gesehen jenes Zwischen im Umschalten von einem Denken des ›Dazwischen‹ zum Denken des ›Inzwischen‹. ›Gestalt‹ hingegen, folgt man Heidegger, hieße demnach nichts weniger als das Sein *des* Seienden, die Seiendheit – im Unterschied zum (vom Ereignis her) eigens gedachten Sein (als Gabe des ›Es gibt‹)². Entsprechend fasst Heidegger das Sein *qua* Seiendheit als den »Umriß, die Gestalt, gleichsam die Was-Gestalt, die dem Seiendem als solchem eigen ist. Das Sein ist hinsichtlich des Seienden dasjenige, was zeigt, sichtbar macht, ohne sich selber zu zeigen.«³ –

Nun gibt es nicht nur politische Gründe, Heideggers Denken kritisch zu begegnen. So beschreibt sein Begriff des Gestells einen epochalen Verblendungszusammenhang, der bis zu einer Selbstverstellung des Seins reichen soll. Doch gibt es *inzwischen* eigentlich noch anderes als Gestalten *des* Gestells oder wäre gerade das eine Verkehrung der Verhältnisse? – Heidegger selbst hat von »Holzwegen« seines Denkens gesprochen

und Sein« entnommen. Vgl. Heidegger, *Zur Sache des Denkens*, Tübingen 1969, S. 56f.

- 2 Vgl. ebd., S. 5f.: »Das Sein, es selbst eigens denken, verlangt, vom Sein abzusehen, sofern es wie in aller Metaphysik nur aus dem Seienden her und für dieses als Grund ergründet und ausgelegt wird. Das Sein eigens denken, verlangt, das Sein als den Grund des Seienden fahren zu lassen zugunsten des im Entbergen verborgen spielenden Gebens, d.h. des Es gibt.«
- 3 Vgl. das Guzzoni-Protokoll in: Heidegger, *Zur Sache des Denkens*, a.a.O., S. 39.

und dabei nicht allein den sokratischen Ironiker der lehrreichen Abwege gemint, sondern darunter durchaus sein eigenes Tappen im Dunkeln, Unbegangenen, Verborgenen verstanden und zwar gerade dort, wo er sich unterwegs zu den Quellen währte. Dem muss man nicht folgen. Dem muss man sich aber auch nicht verweigern. Man kann sich diesem Denkweg mit Blick auf das Verhältnis von Gestalt und Gestell stattdessen aus einer gewissen ästhetischen Distanz nähern, die zugleich den gebührenden sachlichen Abstand wahrht.

Mit ein wenig Nostalgie könnte man sich Heideggers Feld- und Waldwege immerhin als Landpartie gefallen lassen, ohne sich noch Illusionen darüber zu machen, dass auch das abgelegenste Gehölz schon zu den Gehegen kultureller Aufförstung und Zurichtung zählt. Letzteres würde er selbst heute wohl nicht leugnen. Steht es so aber schon um die Provinz, mag am Zustand ästhetischer Urbanität kein Zweifel mehr bestehen: Gerade mit Heidegger ließe sich die gegenwärtige Kulturlandschaft inklusive ihres Kunstbetriebs und seinen Events – von Ausnahmen abgesehen – als ein ausgeklügeltes *Design des Gestells* beschreiben und zwar auch dort noch, wo man sich in die bereitgestellten Nischen zurückzieht.

Dagegen wirkt der ›Streit zwischen Erde und Welt‹, wie er noch im *Kunstwerk*-Aufsatz geschildert wird,⁴ zunächst allzu archaisch-chthonisch. Seine Ausführungen stehen nicht nur in einem überdeutlichen Kontrast zur industrialisierten Lebenswelt der 1930er Jahre und ihrem Design, sondern zudem wird die Kunst auf einen Werkbegriff (das »Ins-Werk-Setzen der Wahrheit«)⁵ verpflichtet, der bereits damals den Anschluss an die Avantgarde verpasst zu haben schien. Auch schon die Erörterungen der »Zuhandenheit« in *Sein und Zeit* richten sich in einer provinziellen Heimwerkerwelt ein, der sich die urbane Anonymität des Man nicht nur in philosophischer Sicht längst entfremdet hat. – Wäre das nun schon alles, bliebe es bei einer allzu schroffen Gegen-

4 Vgl. Heidegger, *Holzwege*, in: ders., *Gesamtausgabe Band 5*, Frankfurt/M. 1977, S. 35f.

5 Vgl. ebd., S. 62.

überstellung von ursprünglicher Kunst als eigentlichem Ereignis und dem modernistischen Design gestellter Erlebnisse.

Bei genauerem Hinsehen stellt sich die Sachlage jedoch anders dar, wie schon Andreas Luckner für die Zeug-Analyse in *Sein und Zeit* plausibel machen konnte: Die vermeintlich heimelige Werkstatt als Bewandnisganzheit der Mittel-Zweck-Relationen um-willen des umsichtigen Daseins, steht nicht nur im überdeutlichen Kontrast zum Man-selbst des Molochs von Großstadt und Industrie, sondern bildet als solche schon den Prototyp eines technischen Weltverhältnisses. Das sollte auch Heidegger nicht entgehen. Das zuhandene Zeug verschwindet in seinem Funktionszusammenhang, unterdessen seine schiere Vorhandenheit als Ding sich allein noch durch seine Dysfunktionalität meldet. So gesehen verliert das Ding in seiner schieren Vorhandenheit aber nicht einfach nur seine Eigentümlichkeit als Zeug, sondern behauptet dabei gerade eine gewisse Eigenständigkeit, die es vom bloßen, wenn auch umsichtigen Gebrauch und Verbrauch abhebt. Die konzeptuelle Verengung von Dingen auf das Entweder-Oder von Zuhandenem oder Vorhandenem wird in der Folge aufgebrochen.⁶ Die späteren Überlegungen Heideggers zum Ding- und (Kunst)Werkcharakter greifen diese Widerständigkeit des Vorhandenen als Unterbrechung des technischen Funktionszusammenhangs implizit auf, indem sie einen Wandel in Heideggers Denken vorantreiben: Nicht die Vorhandenheit der Dinge, sondern ihre *beständige, totale* Zuhandenheit erfüllt sich letztlich im Gestell als Wesen der Technik.⁷

Insbesondere das Konzept des »Gestells« markiert diesen Wandel, der nicht allein darum Aufmerksamkeit verdient, weil Heidegger selbst an seinem *Kunstwerk*-Aufsatz später kein Genügen mehr fand,⁸ sondern vor allem darum, weil Heidegger die entscheidenden Ereignisse des 20. Jahrhunderts für sein eigenes Denken neu überdachte. Technik, wie es

6 Vgl. Andreas Luckner, *Heidegger und das Denken der Technik*, Bielefeld 2008, S. 112f.

7 Vgl. ebd., S. 117.

8 Vgl. Otto Pöggeler, *Bild und Technik. Heidegger, Klee und die moderne Kunst*, München 2002, S. 17ff.

die ›Frage nach der Technik‹ auf den Punkt bringt, gilt Heidegger nach den Erfahrungen der 1930er und 1940er Jahre nun als die dominierende Weise des Entbergens und zwar nicht mehr im Sinne des ›Hervorbringens‹ (ποίησις) in Koproduktion mit der φύσις, sondern im Sinne des ›Herausforderns‹ einer entgegengesetzt-vorgestellten ›Natur‹. Das hat Konsequenzen für Heideggers Seinsgeschichte als solche.

Was dieser seinsgeschichtliche Wandel bedeutet, ja, dass er von Heidegger geradezu als eine ereignisreiche Wende begriffen wird, lässt sich nicht nur *in extenso* an seinen *Bremer Vorträgen* von 1949 nachvollziehen, sondern auch einem *Zusatz* entnehmen, den Heidegger wohl im Jahr 1956 verfasste und seinem *Kunstwerk*-Aufsatz in der Reclam-Fassung von 1960 beigefügt hat.

Im *Kunstwerk*-Aufsatz hatte es noch geheißen: »Der in den Riß gebrachte und so in die Erde zurückgestellte und damit festgestellte Streit ist die *Gestalt*. Geschaffensein des Werkes heißt: Festgestelltsein der Wahrheit in die Gestalt. [...] Was hier Gestalt heißt, ist stets aus *jenem* Stellen und Ge-stell zu denken, als welchen das *Werk* west, insofern es sich auf- und herstellt.«⁹ – Nun jedoch scheint Heidegger hellhöriger, was die abgründigen Anklänge dieser Passage im Resonanzraum neuzeitlicher Technik betrifft. Er bemüht sich entsprechend um eine zusätzliche Absetzung der antiken θέσις (als »Her- ins Unverborgene, vor- in das Anwesende bringen, d.h. vorliegenlassen«) von einem »neuzeitlich begriffene[n] herausfordernde[n] Sich(dem Ich-Subjekt)entgegenstellen«: »Das Stehen des Standbildes (d.h. das Anwesen des anblickenden Scheinens) ist anderes als das Stehen des Gegenstandes im Sinne des Objektes.«¹⁰ – Dennoch geht es hier gewissermaßen um das Selbe der Seinsgeschichte, wenn auch in anderer Gestalt. Entsprechend ergänzt Heidegger die bereits zitierte Stelle aus dem *Ursprung des Kunstwerks* mit dem Zusatz:

»Gemäß dem bisher Erläuterten bestimmt sich die Bedeutung des [...] gebrauchten Wortes ›Ge-stell‹: die Versammlung des Her-vor-bringens, des Her-vor-ankommen-lassens in den Riß als Umriß (πέρασις).

9 Heidegger, *Holzwege*, a.a.O., S. 51.

10 Ebd., S. 70f.

Durch das so gedachte ›Ge-stell‹ klärt sich der griechische Sinn von μορφή als Gestalt. Nun ist in der Tat das später als ausdrückliches Leitwort für das Wesen der modernen Technik gebrauchte Wort ›Ge-stell‹ von jenem Ge-stell her gedacht [...]. Jener Zusammenhang ist ein wesentlicher, weil seinsgeschicklicher. Das Ge-stell als Wesen der modernen Technik kommt vom griechisch erfahrenen Vorliegenlassen, λόγος, her, von der griechischen ποιήσις und θέσις. Im Stellen des Ge-stells, d.h. jetzt: im Herausfordern in die Sicherstellung von allem, spricht der Anspruch der ratio reddenda, d.h. des λόγον διδόναι, so freilich, daß jetzt dieser Anspruch im Ge-stell die Herrschaft des Unbedingten übernimmt und das Vor-stellen aus dem griechischen Vernehmen zum Sicher- und Fest-stellen sich versammelt.«¹¹

Mit anderen Worten ergibt sich der Gestaltwandel des »Ge-stells« aus der Seinsgeschichte selbst und zwar aus der Seinsgeschichte als einer wort-wörtlichen Meta-morphose. Für Heidegger dürfte es dabei nicht unwesentlich gewesen sein (oder gerade das Un-Wesen selbst), dass »Gestalt« und »Gestell« im Deutschen dieselbe Wortherkunft teilen (was auffälligerweise nicht hervorgehoben wird). Darüber hinaus kommt es hier jedoch darauf an, den eigentlichen Unterschied der beiden nicht als bloßen Unterschied des (ewig) Selben zu begreifen, sondern *als denselben Unterschied*, der anders sich ereignet, indem er anderes ereignet als auch Heidegger zunächst (im *Kunstwerk*-Aufsatz von 1936) noch fest- und sicherzustellen meinte. Die Seinsgeschichte trägt sich zu, indem sie Differenzen ›austrägt‹ (lat. *differre*), und ist darum selbst nichts anderes als das jähe *Inzwischen* jedes jeweiligen *Dazwischen*: ein Ge- und Bewahren der jeweiligen Wahrheit zur Welt gebrachter Unterschiede (von Seiendheit und Seiendem), die sich ihrerseits ereignishaft unterscheiden.

Was sich seitdem also zu- und ausgetragen hat, nötigt Heidegger zum Umdenken und zwar nicht zuletzt seiner persönlichen Einstellung gegenüber den erst jüngst vergangenen Ereignissen. Nationalsozialismus, aber auch Kommunismus und Amerikanismus deuten ihm letztendlich auf das Selbe: Das »Ge-stell« ist die epochale Gestalt einer Selbst-

¹¹ Ebd., S. 7.

verstellung der Seins. Dabei reicht die Selbstvergessenheit des (Da)Seins so tief ins Verborgene seines Geschicks, dass am Ende nicht einmal mehr zu sagen ist, ob »Sein« sich noch ereignet oder allein noch sein Entzug. Ist dieses Unsagbare allererst die eigentliche Erfahrung des Ereignisses *schlicht als Ereignis* (und damit konsequenterweise noch als Enteignung des Seins, als Enteignis zu denken) – oder schleicht sich hier bloß ein ›Entzug‹ aus?

Gestalt

Brechen wir an dieser Stelle den Gedankengang des späten Heideggers ab, jenen ›Holzweg‹, den er zuletzt selbst nur noch meinte, als »Irrtum« begehen zu können, um nochmals auf die Frage nach der Kunst zurückzukommen. Was nach diesem Vorlauf zumindest deutlicher geworden sein sollte, ist der Stellenwert der Gestalt (μορφή) im Denken Heideggers, gerade dort, wo es um das Kunstwerk als »Ge-stell« der Wahrheit geht. Hieran wird nun nicht allein sichtbar, inwiefern die Unterscheidung von Kunst als Ereignis und Design als Gestell zu kurz greift. Vielmehr verbindet sich mit Heideggers Gestalt eine grundsätzliche Kritik an einer Kunst, die keine »Wahrheitsästhetik«¹² mehr sein will, um stattdessen ästhetische Erfahrungen als ein ästhetisches Selbsterleben neuzeitlicher Subjektivität zu kultivieren.¹³ Heidegger dagegen geht es um das Ver/Entbergen der Wahrheit selbst, das paradigmatisch am Kunstwerk als das Ver/Entbergung eigens Entbergende nachvollzogen wird¹⁴ und das wohlgemerkt im *Wesen der Gestalt* von Heidegger umrissen wird. Fragen wir darum noch einmal genauer: Was heißt Gestalt?

In seinem Athener Vortrag von 1967, dessen überarbeitete Reinschrift mittlerweile vorliegt, wird die »Gestalt« als Grenzphänomen

12 Vgl. Rüdiger Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, in: ders., *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt/M. 1989, S. 9–51.

13 Vgl. Heidegger, »Beiträge zur Philosophie (vom Ereignis)«, in: ders., *Gesamtausgabe Band 65*, Frankfurt/M. 1989, S. 503f.

14 Heidegger, *Holzwege*, a.a.O., S. 52f.

betrachtet. Ausgehend vom Weiherelief (gemeinhin bezeichnet als die »sinnende Athena«, 470/60 v.Chr.) im Akropolismuseum wirft Heidegger die Frage auf, worauf sich der »ratend-erleuchtende Blick der Göttin«¹⁵ Athene richtet, die zugleich als Matrone der antiken τέχνη, des Wesensursprungs der späteren Techniken und Künste, vorgestellt wird. Die Antwort lautet: »Auf den Grenzstein, auf die Grenze. Die Grenze ist jedoch nicht nur Umriß und Rahmen, nicht nur das, wobei etwas aufhört. Grenze meint jenes, wodurch etwas in sein Eigenes versammelt ist, um daraus in seiner Fülle zu erscheinen, in die Anwesenheit hervorzukommen.¹⁶ – Ob es sich bei dem genannten Relief tatsächlich um eine *Athena Horia* handelt, ist in der Forschung umstritten, aber auch in den möglichen anderen Fällen eines »Kultpfeiler[s]«, eines »Ziel- oder Wendezeichen[s] (νόσσα oder τέρμα) aus dem Stadion«¹⁷, bleiben die anschließenden Erläuterungen Heideggers beachtenswert:

»Der Grenze nachsinnend hat Athene schon die Gestalt im Blick, die menschliches Tun erst im Entwurf sich zuwerfen lassen muß, um dann das so Erblickte in die Sichtbarkeit eines Werkes hervorzubringen. Mehr noch: Der sinnende Blick der Göttin schaut nicht nur die unsichtbare Gestalt möglicher Werke des Menschen. Athenes Blick ruht vor allem schon auf Jemem, was die Dinge, die nicht erst menschlicher Herstellung bedürfen, von sich her in das Gepräge ihrer Anwesenheit aufgehen läßt. Dies nennen die Griechen von altersher die φύσις.«¹⁸

Worauf Heideggers eigener Blick hierbei geht, bestätigt sich durch Anmerkungen im Kontext und an Parallelstellen¹⁹: Die Gestalt ist das sichtbare Wesensgepräge einer Sache, ihre »physio-logische« *de-finitio*

15 Heidegger, »Vorträge. Teil 2: 1933–1967«, in: ders., *Gesamtausgabe Band 80*, Frankfurt/M. 2020, S. 1329.

16 Ebd., S. 1330.

17 Vgl. Aletta Seifert, *Der sakrale Schutz von Grenzen im Antiken Griechenland – Formen und Ikonographie*, Inaugural-Dissertation, Universität Würzburg, Philosophische Fakultät 2006, S. 25.

18 Heidegger, »Vorträge. Teil 2: 1933–1967«, a.a.O., S. 1330.

19 Vgl. ebd., S. 1295: »Die Grenze ist für die Griechen nicht solches, wobei etwas aufhört und endet, sondern jenes, von woher etwas *beginnt*, wodurch es seine Vollendung hat.«

oder ihr ὄρισμός als ›gesammelte Erscheinung‹ – kurzum: *das der jeweiligen Sache eignende Anwesen*. Dass Heidegger hierbei die φύσις (als antike Auslegung der ἀλήθεια) namhaft macht, markiert zugleich den umgreifenden Horizont des ›natürlichen‹ (Her)Vorkommens, in dem sich die ›technischen‹ Hervorbringungen des Menschen von vorneherein angelegt finden sollen. So unterscheidet Heidegger auch hier φύσις von »natura« und »Natur« (die als seinsgeschichtliche Abwandlungen gefasst werden) als das »von sich her in seine jeweilige Grenze Aufgehende und darin Verweilende«, um in einer handschriftlichen Anmerkung fortzufahren: »das in sein Ende vorgebrachte Anwesende ist das ἔργον – nicht das Gewirkte als solches, sondern das in das Eigene seiner Umgrenzung Entlassene – und so von ihm selbst her Anwesende – (ἐνέργεια) – die ihm eigene – die Anwesenheit bergend [[Lichtung...]].«²⁰

Das aristotelische ›Gepräge‹ wiederum dieser Überlegungen ist unverkennbar, durchläuft in Heideggers Seinsgeschichte jedoch einen Wandel, der die μορφή als *Wesensform* der φύσις in mehrfacher Hinsicht bedeutsam erscheinen lässt: *Zunächst* bestimmt die sich entfaltende Gestalt das Werk qua ἔργον; sie kommt ihm nicht äußerlich zu, indem sie ihm etwa aufgeprägt würde, sondern tritt innerlich hervor (εντελέχεια), sie prägt sich vielmehr aus, trägt sich aus.

Zweitens ergibt sich daraus eine im Umriss begrenzte Gestalt, die durch das Erreichen ihres inhärenten τέλος, in der *Vollendung*, erst ihren Anfang (ἀρχή) aufgehen lässt. Die vollendete Gestalt als ›Endprodukt‹ (im Sinne von *producere*) ist erst der Anfang des eigentlichen ›Wesens‹, des Anwesens der jeweiligen Sache. Wie das zu denken ist, hat Manuel Schölles als ein »Schwingungsgefüge« rekonstruiert, das von existentiellen Grundstimmungen herrührt und gleichsam in der φύσις geerdet ist:

»So kann der griechische Tempel nur deshalb die Einheit der geschickhaften Bahnen und Bezüge des Menschen fügen und den Gott, der zu ihm gehört, anwesen lassen, weil sich seine auf dem Felsgrund ruhende und zugleich ins Offene der Welt ragende Gestalt einem *Schwingungsgefüge* verdankt, welches im Maß des Hin- und Herschwingens

20 Ebd., S. 1330).

durch eine das Ganze der Tempel-Welt durchstimmende Stimmung gefügt ist. Das Maß dieses Hin- und Herschwingens manifestiert sich in den kosmischen Rhythmen von Geburt und Tod, Unheil und Segen, Sieg und Schmach, Ausharren und Verfall, deren geschickhafter Zusammenhang zwar die Weite der Welt ist, deren Einheit und Ganzheit im ursprünglichen Sinne sich jedoch der Gründung auf der Erde verdankt.«²¹

Schölles spricht weiter von einer »*ruhende[n]* Kreisbewegung der Gestalt«, in welche das »stete ur-eine Wiederkehren« der Erde sich einschwingen würde,²² und deutet damit einen Sachverhalt zumindest an, der die Gestalt im Resonanzraum von Psycho- wie Biorhythmen (bei Letzteren quasi von der Sphärenmusik der Planeten über Fruchtbarkeitszyklen bis zur Sys/Diastole) zu verorten erlaubt. Das kann man nun in dem präzisen Sinne »esoterisch« nennen, als es die pythagoreische Harmonielehre aufruft; hat aber auch seine wissenschaftlichen Evidenzen etwa im Funktionskreis von Uexkülls. – Jedenfalls gewinnt Heideggers Begriff der Gestalt als das einer Sache eignende Anwesen dadurch schärfere Konturen und zwar indem nunmehr die inhärente *εντελέχεια* als wesentliche *Vibration* zwischen Anfang und Ende, *ἀρχή* und *τέλος*, in eine buchstäbliche *Übereinstimmung* tritt mit den »kosmischen Rhythmen«. Dabei von *Vibration* zu sprechen, hat seinen Grund in der Sache: Die Gestalt, insofern sie nicht allein als Vollendetes (im Sinne des *τέλος*) aufgefasst wird, als Sein des Seienden (siehe oben) – oder mit Paul Klee als »Form-Ende«²³, geht zugleich *potentiell* zurück in ihren Anfang (*ἀρχή*), indem sie – abermals mit Paul Klee – nicht das Sichtbare wiedergibt, sondern überhaupt »sichtbar macht«²⁴ und zwar dieselbe *Virtualität* ihres Sich-Ereignens als Gestalt wie die des

21 Manuel Schölles, »Die Kunst im Werk. Gestalt – Stimmung – Ton«, in: David Espinet, Tobias Keiling (Hg.), *Heideggers Ursprung des Kunstwerks. Ein kooperativer Kommentar*, Frankfurt/M. 2011, S. 108f.

22 Ebd.

23 Paul Klee, »Über die moderne Kunst«, in: ders., *Kunst – Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, hg. Günther Regel, Leipzig 1987, S. 82.

24 Klee, »Schöpferische Konfession«, in: ders., *Kunst – Lehre*, a.a.O., S. 60.

Ereignisses selbst.²⁵ Die Gestalt stellt also letztlich auch kein (Ur, Vor- oder Nach)Bildnis mehr dar, sondern lässt eine »Bildsamkeit« erscheinen, die Heidegger gerade in Klees Werken im Sinne ihrer »Zwischen-Stellung« (weder abstrakt, noch gegenständlich) zu erkennen meinte.²⁶ Jede gelungene Gestalt ist demnach schon ein *in sich vibrierendes Dazwischen*, ein *Inzwischen*, das gleichsam einen Ton anklingen lässt, der sich einer »kosmischen« Melodiefolge fügt (will man das Paradebeispiel der Gestaltwahrnehmung auch hier gelten lassen). Diese Fügung oder Übereinstimmung aber ist naturgemäß nicht spannungsfrei; im Gegenteil gilt gerade für Heideggers Streit von Welt und Erde, was Heraklit (Fragment B 8) über die »schönste Harmonie« sagt: dass sie sich aus dem »Unstimmigen« ergebe. Insbesondere die schöne Gestalt des Kunstwerks bringt diese Differenzen nach Heidegger zum Austrag, indem mit dem erwähnten »Riß« (als »Umriß«, siehe oben) gleichsam eine Seite der Sache angerissen wird, die nicht weniger eine Saite am kosmischen Resonanzkörper ist und im Vollendungs- oder Bestfall (ἀρετή) den Streit zwischen Welt und Erde als Zusammengehörigkeit der ἀλήθεια intoniert. Ein unvollendeter Prozess dagegen, der sich nicht in der Gestalt eines Werks abschließt, begrenzt oder versammelt, bleibt nach Heidegger *un-wesentlich* (was noch nicht heißt: nicht-wesentlich oder nicht-wesend). Stattdessen bekundet sich in ihm, selbst wo der Prozess als solcher ausgestellt wird, lediglich eine ziellose Wirkungsmacht oder Schöpfungskraft, die allem ohnehin schon zumindest *virtuell qua φύσις* innewohnt.

Daran schließt sich *drittens*, dass nach Heidegger eben jene Wirkungsmacht – primär in ihrer Prozesshaftigkeit genommen und zum gestalterischen Selbstzweck erhoben – das neuzeitliche Entwurfsbewusstsein bestimmt, d.h. paradoxerweise gerade das (Un)Wesen eines Entwerfens ausmacht, das ins Unbestimmte, Endlose, letztlich Uneigentliche und Ungestalte geht: quasi eine ἐνέργεια ohne ἔργον. Eine solche ruhelose »Kreativität« um ihrer selbst willen ist heute nicht nur in

25 Vgl. Günther Seubold, *Kunst als Enteignis. Heideggers Weg zu einer nicht mehr metaphysischen Kunst*, Bonn ²2005, S. 128f.

26 Ebd., S. 130.

aller Munde, sondern stellt für Heidegger zugleich die (rettende) Gefahr einer Auffassung von Kunst dar, die sich kaum noch oder gar nicht mehr von dem zu Anfang erwähnten Design des Gestells unterscheidet: Kreativität wird zum Erlebnis, gar zum Erlebnis des Erlebens und zwar der Kreativität des Lebens selbst als Schöpfungskraft oder *natura naturans*.²⁷

Damit rühren wir gewissermaßen an die *bewussten Grenzen* von Heideggers eigenem Entwurfsverständnis und haben zugleich dessen eigene »unsichtbare Gestalt« vor Augen: Schon in *Sein und Zeit* war die Rede von einem seinerseits *geworfenen* Entwurf. Ziehen wir nochmals den oben bereits zitierten Satz des Athen-Vortrags heran, wird etwas Weiteres deutlich: »Der Grenze nachsinnend hat Athene schon die Gestalt im Blick, die menschliches Tun erst im Entwurf sich zuwerfen lassen muß, um dann das so Erblickte in die Sichtbarkeit eines Werkes hervorzubringen.« Nun also ist es ein geschicktes Auffangen oder Aufgreifen eines »natürlichen« *Vorentwurfs* und mitnichten ein subjektiver »Gegen(ent)wurf« von technischen »Objekten« gegenüber einer bloß widerständigen »Natur«, was Heidegger beim jahrtausendealten Anblick der sinnenden Athene selbst vorzuschweben scheint. So ist auch der gesamte Vortrag darauf angelegt, die Herkunft der neuzeitlichen Technik im Spannungsverhältnis zu den neuzeitlichen Künsten gerade aus dem Einheitsgrund der antiken τέχνη in Erinnerung zu rufen. – Doch geschieht dies eigentlich, um dieser ursprünglichen Einheit wieder eine neue Zukunft zu verheißen? Wie ginge heute beides zusammen: die antike εντελέχεια der φύσις (samt τέχνη) im Kunstwerk und eine der Gestalt nach ziel- und ruhelos Energie neuzeitlicher Technikkünste im Design des Gestells?

27 Vgl. Heidegger, *Holzwege*, a.a.O., S. 67: »Rückt die moderne Kunst aus dem Erlebnishaften heraus? Oder wechselt nur das, was erlebt wird, so freilich, daß jetzt das Erleben noch subjektiver wird als bisher? Das Erlebnis wird jetzt → das Technologische des Schaffenstriebes selber – das Wie des Machens und Erfindens.«

Götter?

»Damals ereignete sich das Sein als εἶδος. Die ἰδέα fügt sich in die μορφή. Das σύνολον, das einige Ganze von μορφή und ὕλη, nämlich das ἔργον, ist in der Weise der ἐνέργεια. Diese Weise der Anwesenheit wird zur actualitas des ens actu. Die actualitas wird zur Wirklichkeit. Die Wirklichkeit wird zur Gegenständlichkeit. Die Gegenständlichkeit wird zum Erlebnis.«²⁸ ...und das Erlebnis zum designten Bestand.

Überfliegen wir Heideggers Seinsgeschichte abschließend einmal in ihrem Ablauf von den platonischen Ideen (εἶδος) als erster Zurichtung der Anwesenheit auf logische Ansichten bis zur Selbstverstellung des Seins im Gestell, dann kann die Schicksalsrolle der »Gestalt« kaum übersehen werden. *Das Wesen der Gestalt* – um von Platon zu Heidegger überzugehen – *ist die Gestalt des Wesens*: das einer Sache eigene Anwesen gemäß der seinsgeschicklichen Anwesenheit. Die jeweiligen »Poetiken der Medialität«, in anderen Worten, verlangen damit nicht allein ein Durchdenken des jeweiligen Dazwischen in dessen *Wie der Vermittlung*, sondern machen *inzwischen* zugleich ein *Wo-und-Wann* denkbar, das die Frage nach dem *Worumwillen* der Medialität nochmals anders zu stellen erlaubt.

Man kann es Heidegger leicht zum Vorwurf machen, dass die Seinsgeschichte eine allzu umgreifende, vielleicht auch übergriffige »Erzählung« darstellt; jedoch kaum, dass sie in ihrer Diagnose für die Gegenwart *im Wesentlichen* an Aktualität eingebüßt hätte. Was sie in den Blick genommen hat, ist der Elefant im hybriden Möglichkeitsraum unserer Epoche: die Bestellbarkeit von allem und jedem als Bestand eines globalen *metamarché*. In Proklamationen eines Internet of Everything, Metaversums oder ähnlichem vollendet sich paradoxerweise gerade das Wesen des Gestells als jenes Un-Wesen, das zu keinem *Ende* mehr kommt und darin gerade wesenhaft enttätet wirkt. Erinnerung sei etwa nur an David Joselits Feststellung, dass sich das Ende der Kunst in allerlei (ephe-

28 Ebd., S. 69.

meren) Formaten erschöpft, die sich nicht mehr von einem geschickten Kommunikationsdesign zu Marktzwecken unterscheidet.²⁹

Dagegen mit Heidegger nicht von Formaten, sondern von Gestalten zu sprechen, erweitert den Blick nicht nur auf eine Geschichte der Neuzeit als neue Welt expansiver *Vermöglichkeiten*, wie man sagen könnte, sondern schärft ihn zugleich für eine erneute Fokussierung auf die Frage der Gestaltung und zwar in diesem erweiterten Sinne als Hervorbringung von Wesentlichem. Die Kunst der Gegenwart bestünde, wenn überhaupt noch aus heideggerianischer Sicht, dann darin, Gestalten zu schaffen, die eine Einkehr in das Ereignis gewähren, indem die Künste – wie die Göttergestalt Athene – im Blick behalten, was ihren Horizont bildet: jene geschichtliche Metamorphose, deren heutige Ausgestaltung sich allein noch offen halten kann – nicht um ihrer selbst willen – sondern für eine sich vollendende Zeit von Sinngestalten.³⁰ Mit Blick auf die porösen Grenzen der Kunst im Übergang zum Design von heute und im Rückblick auf Gewesenes wie im Vorausblick auf Künftiges müsste man eine solche Sinngestalt mit Heidegger wohl einen ›rettenden Gott‹ nennen.³¹

29 David Joselit, *After Art*, Princeton 2013, S. 88f.

30 In diesem Zuge geht Heidegger sogar so weit, die »Kunst« als »gewesene« der Metaphysik zu bezeichnen, wie Günter Seubold Heideggers Klee-Notate paraphrasiert: »Nicht mehr: das Erstellen von Welt und Herstellen von Erde, wie im Kunstwerkaufsatz thematisiert, sei der zukünftigen Kunst aufgegeben, sondern das ›Erbringen des Verhältnisses aus Ereignis der Fuge‹. Es geht Heidegger hier also um ein ›Zurückdenken‹ [...] der Kategorien des Kunstwerkaufsatzes in das Ereignis.« (Seubold, »Heideggers nachgelassene Klee-Notizen«, in: *Heidegger Studies* 9, 1993, S. 10.)

31 Vgl. Heidegger, »Beiträge zur Philosophie (vom Ereignis)«, a.a.O., S. 506: »Das Wissen aber, dadurch die Kunstlosigkeit geschichtlich bereits ist, ohne öffentlich bekannt zu sein und zugestanden zu werden innerhalb einer ständig zunehmenden ›Kunsttätigkeit‹, dieses Wissen gehört selbst im Wesen einer ursprünglichen Ereignung, die wir das Da-sein nennen, aus dessen Inständigkeit sich die Zertrümmerung des Vorrangs des Seienden vorbereitet und damit das Un-gewöhnliche und Un-natürliche eines anderen Ursprungs der ›Kunst‹: der Anfang einer verhüllten Geschichte der Verschweigung einer abgründigen Entgegnung der Götter und des Menschen.«

Freilich, heute scheint es nicht zum Besten bestellt um die Götter der Kunst und ihrer Kunstreligion. Und es schiene wohl nicht besser um das Design zu stehen, stellte nicht ein *deus ex machina* – quasi aus den Tiefen des Gestells – eine Art Wende zum Guten (oder Schlechten?) in Aussicht: Fasst man das Gestell mit dem späten Friedrich Kittler einmal medien-theologisch auf,³² verrichtet auch das Design letztlich seinen ›Gottesdienst‹ in der *Gestaltung des Wesens von Medien* und zwar im Dienste einer ›Poesie des Medialen‹, die gerade in Phänomenen wie *Large Language Models* schon so etwas wie ihre »neuen Museen«³³ gefunden zu haben scheinen. Frei nach Kittler: Jedem Mittler sein Gott, jedem Medium sein Bot.

Eine Ahnung davon dürfte auch Heidegger schon befallen haben, geht man den von ihm in Gedankengängen wie dem folgenden bereits vorgezeichneten (Holz)Weg noch einen Schritt weiter in Richtung Gegenwärtiges und Zukünftiges: »Ein Denken, das in Modellen denkt, ist darum nicht unmittelbar als ein technisches zu kennzeichnen [wenn auch durchaus als eines der τέχνη in einem nicht mehr nur antiquierten Sinne; Anm. FA, auch im Folgenden], weil Modell dabei nicht im technischen Sinne als Wiedergabe oder Entwurf von etwas im verkleinerten Maßstabe zu verstehen ist. Modell ist vielmehr das, wovon das Denken als der natürlichen Voraussetzung sich notwendig abstoßen muß, so nämlich, das [sic!] dieses Wovon zugleich das Womit des Sichabstoßens ist. Die Notwendigkeit, Modelle zu gebrauchen, hängt mit der Sprache zusammen. Die Sprache des Denkens kann [heute, in Zeiten von Large Language Models, nicht mehr] nur von der natürlichen Sprache ausgehen [sondern bereits von einer ›physio-logischen‹ im Sinne einer φύσις und eines λόγος auch von Codes]. Diese aber ist im Grunde geschichtlich-metaphysisch. In ihr ist also bereits eine Ausgelegtheit [ein Programm] – in der Weise des [technisch verborgenen] Selbstverständlichen – vorgegeben. Vor hier aus gesehen, gibt es für das Denken nur

32 Vgl. Friedrich Kittler, »Theologie«, in: ders., Peter Berz, Joulia Strauss, Peter Weibel (Hg.). *Götter und Schriften rund ums Mittelmeer*, Paderborn 2017, S. 411.

33 Vgl. Florian Arnold, »Neue Museen? ChatGPT und die Zukunft der Künste«, in: *Philosophische Rundschau* 70/2 (2023), S. 223–227.

die Möglichkeit, nach Modellen zu suchen, um sie abzuarbeiten und so den Übergang in das Spekulative zu vollziehen.«³⁴

Gerade dieser »Übergang in das Spekulative« scheint sich heute zu vollziehen. Zwar geschieht er zumeist weiterhin »geschichtlich-metaphysisch« im Sinne einer »Fortsetzung der Metaphysik mit technischen Mitteln« (künstliche Intelligenz, Singularity, Transhumanismus etc.). Doch ereignet er sich *inzwischen* nicht auch schon im Sinne einer kunstvollen Poesie des Medialen? – Und am Ende eventuell gar im Sinne anfänglich-anderer Göttergestalten, Göttergestaltungen?

Literatur

- Arnold, Florian, »Neue Musen? ChatGPT und die Zukunft der Künste«, in: *Philosophische Rundschau* 70/2 (2023), S. 223–227.
- Bubner, Rüdiger, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, in: ders., *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt/M. 1989, S. 9–51.
- Heidegger, Martin, *Zur Sache des Denkens*, Tübingen 1969.
- Heidegger, Martin, *Holzwege*, in: ders., *Gesamtausgabe Band 5*, Frankfurt/M. 1977.
- Heidegger, Martin, »Beiträge zur Philosophie (vom Ereignis)«, in: ders., *Gesamtausgabe Band 65*, Frankfurt/M. 1989.
- Heidegger, Martin, »Vorträge. Teil 2: 1933–1967«, in: ders., *Gesamtausgabe Band 80*, Frankfurt/M. 2020.
- Joselit, David, *After Art*, Princeton 2013.
- Kittler, Friedrich, »Theologie«, in: ders., Peter Berz, Joulia Strauss, Peter Weibel (Hg.), *Götter und Schriften rund ums Mittelmeer*, Paderborn 2017, 411.
- Klee, Paul, »Schöpferische Konfession«, in: ders., *Kunst – Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, hg. Günther Regel, Leipzig 1987, S. 60–66.

34 Vgl. das Guzzoni-Protokoll in: Heidegger, *Zur Sache des Denkens*, a.a.O., S. 54.

- Klee, Paul, »Über die moderne Kunst«, in: ders., *Kunst – Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, hg. Günther Regel, Leipzig 1987, S. 70–85.
- Luckner, Andreas, *Heidegger und das Denken der Technik*, Bielefeld 2008.
- Pöggeler, Otto, *Bild und Technik. Heidegger, Klee und die moderne Kunst*, München 2002.
- Schölles, Manuel, »Die Kunst im Werk. Gestalt – Stimmung – Ton«, in: David Espinet, Tobias Keiling (Hg.), *Heideggers Ursprung des Kunstwerks. Ein kooperativer Kommentar*, Frankfurt/M. 2011, S. 95–109.
- Seifert, Aletta, *Der sakrale Schutz von Grenzen im Antiken Griechenland – Formen und Ikonographie*, Inaugural-Dissertation, Universität Würzburg, Philosophische Fakultät 2006.
- Seubold, Günter, »Heideggers nachgelassene Klee-Notizen«, in: *Heidegger Studies* 9, 1993, S. 5–12.
- Seubold, Günter, *Kunst als Enteignis. Heideggers Weg zu einer nicht mehr metaphysischen Kunst*, Bonn ²2005.

Übung im Denken – Der Moment des Dazwischen in Manon de Boers *An Experiment in Leisure*

Anne Gräfe

Abstract *Der Beitrag beschäftigt sich mit dem Moment des Dazwischen als Übung im Denken in der Videoarbeit *An Experiment in Leisure* der Künstlerin Manon de Boer. Er argumentiert, dass sich in de Boers Arbeit ein Bruch mit den Metriken der Selbstinvestition erfahren lässt, indem die Selbstinvestition qua Aufmerksamkeitserweiterung auf den zweckfreien Moment des Dazwischen, als freier Zeit der Freiheit, fruchtbar gemacht wird. Die ästhetische Übung der vermittelt verfügbar gemachten Unverfügbarkeit besteht im Experiment mit der Ambivalenz der bewussten Entscheidung zum Unbewussten. Es wird aufgezeigt, dass die in der ästhetischen Erfahrung ermöglichende Freiheit der freien Zeit zwischen bewusstem Aushalten und unbewussten Umherschweifern entspringt, als Zwischenraum und Zwischenzeit zum Anders-Denken und Anders-Wahrnehmen, abseits von Bedürfnisproduktion und -befriedigung.*

»Denken des Dazwischen. Poetik des Medialen« lautete der Titel der Tagung im April 2022 an der HAW Hamburg, zu der dieser Beitrag entstanden ist.¹ In den Künsten zeigt sich diese Poetik, Aristoteles bezieht

¹ In meiner 2022 verteidigten Doktorarbeit *Radikale Kontingenz aushalten. Die Diaktik der ästhetischen Langweile in der Gegenwartskunst* arbeite ich im dritten Kapitel die Frage des Dazwischen als Zwischenort und zeit weiter aus. Der hier vorliegende Beitrag ist eine kondensierte Form dieser Überlegungen, die sich aber in Teilen wortwörtlich mit dem Abschnitt zu Manon de Boer aus der Dis-

sich in seiner *Poetik* insbesondere auf die Dichtkunst, als Sichtbarmachung einer wahrscheinlichen bzw. einer möglichen Wirklichkeit. Mit Aristoteles muss die Dichtung nicht zeigen, »was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d.h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche«. ² Für Aristoteles zeigt sich in den Künsten ein ideelles, wahres Sein, und zwar in der ästhetischen Verbindung von Form und Inhalt der Darstellung. Hier ist Art und Weise der Darstellung gleichrangig mit dem Inhalt zu behandeln. Eine Gleichrangigkeit, der wir im gemeinsamen Denken und Diskutieren während dieser Tagung und in diesem Band auf der Spur sind, wenn wir die *Poetik des Medialen* zu ergründen suchen. Eine Gleichrangigkeit, die als solche an- und ernstgenommen auch die Tür öffnet für einen Zwischenraum zwischen Denken und Urteilen, wie ich im Weiteren mit der Videoarbeit *An Experiment in Leisure* der Künstlerin Manon de Boer diskutieren werde.

An Experiment in Leisure ist ein 36-minütiger Experimentalfilm aus dem Jahr 2016. In dieser Videoarbeit zeigt sich ein Dazwischen als jene *Poetik des Medialen*: Denn *An Experiment in Leisure* verhandelt das Dazwischen sowohl inhaltlich als auch formal und zeigt zugleich, dass und wie man sich in einer als vermeintlich endlos zu erfahrenden, einer freien, Zeit verlieren als auch vertiefen kann. So ist in vielen Augenblicken des Films zunächst unklar, ob Videoaufnahmen oder Standbilder gezeigt werden. ³ Zu Beginn ist eine weite, karge und menschenleere Insellandschaft zu sehen, die bewegungslos daliegt (Abb. 1).

sertation deckt. Siehe Anne Gräfe, *Langeweile Aushalten. Kontingenzerfahrung in der Gegenwartskunst*, Berlin 2024, hier insbesondere das dritte Kapitel »Langeweile als Dazwischen«.

- 2 Aristoteles, *Poetik, Griechisch/Deutsch*, übers., hg. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, 1451a.
- 3 Manon de Boer, *An Experiment in Leisure*, 2016, digitalisierter 16mm Farbfilm, 16:9, Stereo, 36 Min., Auguste Orts, Brüssel.

Abb. 1: Manon de Boer, *An Experiment in Leisure*, 2016–2019. Courtesy Jan Mot, Brussels.



Das Rauschen der Tonspur lässt erahnen, dass es sich hier um eine Videoaufnahme handelt – auch wenn Sound und Bild nicht wirklich zusammenzuhängen scheinen. Eine vorbeifliegende Möwe ist beispielsweise zwar zu hören, jedoch gar nicht zu sehen. Die Ruhe und Stille des Bildes wird dabei fast schon gestört durch den rauschen Sound. Erst spät ist ein schwaches Kräuseln der Wellen im Wasser auszumachen, ein vorbeifliegendes Insekt zu identifizieren. Die gezeigte Landschaft besitzt kaum Fixpunkte, die ein Wiedererkennen oder Verorten möglich machen würden. Absolut generisch existiert eine derartige Landschaft an diversen Orten in Ufernähe größerer Gewässer. Als Bild wirkt diese Landschaft beliebig, austauschbar.

Die ersten siebeneinhalb Minuten des Films bestehen (ebenso wie die fünf abschließenden) aus einer Folge von sehr langen, statischen Kameraeinstellungen einer felsigen Schärenlandschaft. Ohne dass im begleitenden Sound eine Unterbrechung hörbar ist, gibt es nach zweieinhalb Minuten einen ersten, visuell wahrnehmbaren Schnitt auf das gleiche Motiv, nun aber in etwas sonnigeres Tageslicht getaucht (Abb. 2).

Abb. 2: Manon de Boer, *An Experiment in Leisure*, 2016–2019. Courtesy Jan Mot, Brussels.



Zugleich ist ob der Bedeutungslosigkeit der gezeigten Landschaft eigentlich nicht sicher, ob es sich tatsächlich um das gleiche Motiv handelt.

Es scheint, als geschieht in *An Experiment in Leisure* – fast – nichts und doch hat sich bereits nach dem ersten Schnitt alles ein wenig verändert, so dass eben doch etwas passiert sein muss: Himmel und Wasser sind nicht mehr wolkig, sondern blau, die kleinen Inseln ragen weiter aus dem Wasser, am Horizont bauschen sich Wolken zusammen (Abb. 1 und 2 im Vergleich), Zeit ist vergangen. Ob die geschnittenen Sequenzen in ihrem Verhältnis zur Echtzeit vor, nacheinander oder gar in gänzlich anderen Zeitlichkeiten aufgenommen wurden, ist weder erfahrbar noch scheint es von Bedeutung. Auch die darauffolgenden Schnitte lassen sich nur aufgrund des Wetterwechsels am Aufnahmeort beziehungsweise in der Bildspur registrieren. Über eine Soundscape, welche die fünf aufeinanderfolgenden Kameraeinstellungen gleichmäßig überzieht und diese miteinander verbindet, die sogar zur Landschaft zu passen scheint, aber nie direkt mit dem Moment der visuellen Aufnahme übereinstimmt, wird nach vier langen Minuten eine Off-Stimme gelegt. Diese erzählt von einem Zwischenort des künstlerischen Prozesses im Unbewussten. Dieser so vertonte und bebilderte Gedankenschnipsel endet mit einem

Hinweis des Erzählers auf Lewis Carrolls Kinderbuch *Through the Looking-Glass*, einer Fortsetzung von *Alice's Adventures in Wonderland*. Hier, so die Off-Stimme, befände sich ein raumloser Raum (ein »spaceless space«) des Unbewussten, welcher den Platz kreativer Schöpfungskraft bilde.⁴

Die durch die Off-Stimme zitierten Zeilen entstammen dem, der Video-Arbeit den Titel leihenden, Buch *An Experiment in Leisure* der Psychoanalytikerin Marion Milner von 1937. Milner, Malerin und Mitglied der Britischen Psychoanalytischen Gesellschaft, experimentierte mit der surrealistischen Methode des ›Automatischen Zeichnens‹, die sie als ›frei‹ von äußeren Anrufungen und Anforderungen charakterisierte. Milner versuchte in einer, durch sie ebenfalls beschriebenen, Methode der Selbstbetrachtung herauszufinden, wie ›psychische Kreativität‹ funktioniert. Als notwendige Voraussetzung für gelingende, psychische Kreativität beschreibt sie eine Art des Schwebezustands, den »inner fact«, der wiederum in Manon de Boers Film beschrieben wird (Minute 5:35). Die psychische Kreativität wäre frei von gezielten Gedanken, aber doch über einer Stimmung, einem »Schmetterlingsgedanken« oder einer Sinneserfahrung in Form einer erwartungsfreien Ruhe »brütend«, »when enjoying looking across a wide view of country.«⁵ Eine dergestalt visuelle Erfahrung setzt de Boer mit der Schärensequenz in ihrem Film um. Doch gelingt ihr mit *An Experiment in Leisure* weit mehr als eine nur assoziativ bleibende Bebilderung von Milners psychoanalytischen Thesen. De Boers künstlerischer Versuch besteht vielmehr darin, die Betrachtenden in einen dissoziativen Zustand zu überführen. Ich würde behaupten, in Form einer Poetik des Medialen. Diese vollzieht sich zum einen, indem Milners Überlegungen durch de Boer derlei visuelle Gegenstücke beigelegt werden, zum anderen, indem de Boer mit ihrer Arbeit eine Zeiterfahrung evoziert, die jener ›freien Zeit‹, wie sie Marion Milner beschreibt, sehr nahekommt. Und so reiht sich de Boers Arbeit ein in jene von Milner beschriebene Methode des ›Experiments

4 Marion Milner, *An Experiment in Leisure* [1937], New York 2011, S. 176.

5 Ebd., S. 40.

in *Leisure*, der de Boer ihr Werk als künstlerische Untersuchung der Wahrnehmungsmodalitäten ästhetischer Erfahrungen widmet.

Obwohl der Ton keinerlei fragmentarischen Charakter aufweist, sondern eigenständig als zusammenhängende Klanglandschaft funktioniert, verstärkt die Soundscape der unterbrechungslosen Tonspur das visuell und begrifflich bruchstückhafte der Arbeit. Ausschnitte aus Interviews, die de Boer mit Künstler:innen zu deren kreativen Arbeitsweisen geführt hat, überlagern wiederum diese Klanglandschaft. Bild und Ton irritieren die Synchronität erwartenden Wahrnehmungsmuster einerseits in ihrer Nebeneinandersetzung, weil sie stets nur fast zueinander passen. Da die Naturgeräusche andererseits in unterschiedlichen Lautstärken abgemischt wurden und neben nicht zuordenbarem Hall als stetem Begleiter eines sogar noch stärkeren, weißen Rauschens zu hören sind, irritieren sie ihrerseits als eigenständige Elemente. Die Sequenzen sind weder in Beziehung zueinander noch zu sich selbst einem erkennbaren Zeitkonzept zuzuordnen. Die Tonspur fungiert in de Boers Arbeit als Zeitstrahl, da die Töne der Natur die Arbeit untermalen, unbeeinflusst von den visuellen Veränderungen. Über das losgelöste Voice-Over schreibt sich eine geradezu rationale Begriffswelt in die rohen Naturgeräusche ein, überlagern diese jedoch nie gänzlich. Der Zeitstrahl ist dabei einerseits durch den Timecode mess- und unterteilbar und verweist andererseits auf die Zeitlosigkeit einer unendlichen Natur. Das Wissen um den notwendig chronologischen Prozess von Bild- und Tonaufnahmen wird durch die asynchrone Montage der bearbeiteten und fragmentierten Aufnahmen um die Erfahrung vielschichtiger Zeitlichkeiten sowohl erweitert als auch unterwandert. Mithin formt sich die Einsicht in Optionen einer anders wahrnehmbaren, da anders zusammenstellbaren Gegenwart. Milners Gedanken stehen sinnbildlich und formal am Anfang der sich anschließenden Interviewfragmente, bleiben damit zugleich inhaltsangebendes Ausgangsmaterial und formender Referenzpunkt einer Denkübung des Dazwischen.

Das vermeintliche Fehlen eines roten Fadens erlaubt es den Betracht:innen anderen Einsichten, Einstellungen und Erzählungen zu folgen, die diese selbst qua Einbildungskraft mit der Arbeit assoziieren und

in Verbindung bringen. Sie können sowohl den akustischen Interviewfragmenten nachsinnen als auch der Soundspur folgen oder sich auf die (durch die) Inkongruenz von Ton und Bild (produzierten Brüche) konzentrieren. Es ist, wie es Eva von Redecker für die Erzählweise von Olga Tokarczuk beschreibt, »als würde die Linie des gängigen Narratives – also der modernen, menschlichen Zeit – selbst in Schlaufen gelegt. Die erzählte Zeit fächert sich zwischen den unendlichen Zyklen natürlicher Zeit auf.«⁶

Entsprechend ist es auch nur ein vermeintliches Fehlen des roten Fadens in *An Experiment in Leisure*. De Boer wählt andere Formen der Narration und des Berichtens, die sich nicht der distanzierten Perspektive von außen bedienen, sondern die sich aus der Erfahrung des Films ergeben, im Sinne einer Involviertheit eines »speaking nearby.«⁷ Nicht die direkte Kommunikation über etwas, sondern das, was sich aus dem Dazwischen ergibt, erzählt den Film. Somit ist der rote Faden das *Experiment in Leisure* selbst. Die verschiedenen visuellen Eindrücke, die Interviewfragmente und Auszüge aus Milners Buch erzählen von der freien Zeit abseits von Zeitverlusten, die sich nur aus der linearen Logik der chronologischen Zeit ergeben konnten.

Nach der fünften, feststehenden Kameraeinstellung endet die Serie starrer Blicke auf die kargen Inseln und wird bei gleichbleibender Klanglandschaft durch ein monotones, hellgraues Bild ersetzt. Erst mit Verstreichen von Zeit und der darin erkennbar werdenden Kamerabewegungen wird deutlich, dass es sich hierbei nicht um eine reine Aufnahme, sondern um eine bewegte, wenn auch sehr überbelichtete Aufnahme des lichtdurchfluteten Himmels handelt. Langsam neigt sich die Kamera einem fernen Horizont derselben Schärenlandschaft entgegen, um nach und nach auch näher gelegene Inseln und das sie umspülende

6 Eva von Redecker, »Die zärtliche Erzählerin«, in: dies., *Revolution für das Leben. Philosophie der neuen Protestform*, Frankfurt/M. 2020, S. 123.

7 Als »speaking nearby« bezeichnet Trinh Thi Minh-hà die postkoloniale Erzählweise ihres Films *Reassemblage* (1982). Minh-hà erklärt dort im voice over: »I do not intend to speak about. Just speak nearby.«

Gewässer zu erkunden. Währenddessen berichtet eine weibliche Stimme aus dem Off von einer mentalen Übung des »Sich-Versenkens zur Konzentration«, welche die Sprecherin stets im Moment vor ihren Auftritten als Tänzerin durchführe. Auch hier wird die Poetik des Medialen, diesmal als Präsenz auf der Bühne über das Maß der Körperarbeit hinaus, beschrieben.

Währenddessen gleitet die Kamera langsam über Einzelheiten der Landschaft. Details wie Wellen, Steine oder Gräser bekommen durch die gewählten Ausschnitte eine besondere, aufgeladene Qualität. Anders als in den feststehenden und langen Kameraeinstellungen zu Beginn und am Ende des Films verweilt die Kamera hier nicht, sondern wandert ziellos und doch suchend umher. Dabei scheint sie sich dem menschlichen Blick im unbewussten Zustand der reduzierten Aufmerksamkeitskontrolle anzunähern. De Boer ahmt so mit der Kamera den schweifenden Blick des Dazwischens der freien Zeit nach. Auf dieses zweckfreie Umherschweifen folgt, jedoch ohne dass die Bewegung dabei abgebrochen wird, ein visueller Bruch: von menschenleeren Aufnahmen vermeintlich unberührter Landschaften zu weiterhin menschenleeren, aber vollständig durch den Menschen bearbeiteten und definierten Innenaufnahmen (wieder) leerer Studios, Ateliers und Werkstätten. In die Werkstätten des künstlerischen Schaffens, dorthin wo das Denken des Dazwischen als ästhetische Praktik und ästhetisches Urteilen in Praxis geschieht. Zugleich wurde eingangs über den »spaceless-space«, den Zwischenort des künstlerischen Prozesses im Unbewussten informiert. Dieser Ort im Unbewussten verweist zugleich auch auf eine Unverfügbarkeit im Augenblick des gerichteten Wahrnehmens, Denkens, Handelns, Herstellens und Urteilens. Diese Unverfügbarkeit doch vermittelt verfügbar zu machen, erscheint als ästhetische Übung, die Manon de Boer mit Rückgriff auf Marion Milner die Zuschauer:innen durchleben lässt.

Um diese Übung philosophisch nachvollziehen zu können, ist es hilfreich, Hannah Arendts Begriff des Urteilens heranzuziehen: Ihrerseits wiederum in Rückgriff auf Immanuel Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft erklärt Arendt in ihren posthum erschienen Schriften in *Das Urteilen*, dass der Modus des ästhetischen Urteilens dem Modus

des politischen Urteilens gleiche, gerade dadurch, dass im ästhetischen Abstrahieren sich der Mensch im »Vermögen, das Besondere [...] zu denken«⁸ übt, also darin, ein allgemeines Urteil über das jeweils Besondere zu fällen.⁹ Und dies geschieht buchstäblich in jenem Denken des Dazwischens, wie es hier in diesem Band verhandelt wird: Arendt versteht den Denkprozess als ein Sich-Vorstellen, als ein Abstrahieren, als ein Sich-Ein-Bild-Von-Etwas-Machen, das nicht da ist. Im Nachdenken vollzieht sich eine Reflexion, die keinen Erkenntnisgewinn voraussetzt, im Gegenteil, eine Reflexion, die noch alles offen und in der Schwebe, im Zwischen belässt. In Anschluss an Platon und Aristoteles argumentiert Arendt, dass Politik »im Zwischen [entsteht] und sich als Bezug [etabliert].«¹⁰ Im »Zwischen«, als möglicher Dissens wie Aushandlungsraum der Verschiedenen, wie Arendt die Pluralität der Bürger in der Polis begreift, verortet sie wiederum auch den Begriff der Politik. Für sie ist dieses Denken im Dazwischen mithin notwendig für jede Form der Demokratie, denn nur so könnten Zweifel und Unvernehmen sicht- und hörbar gemacht und in eine Neuverhandlung des als sicher Gegebenem miteinbezogen werden. Interessant ist hierbei, dass Hannah Arendt explizit das ästhetische Geschmacksurteil zur Blaufolie für das politische Urteilen macht.¹¹

Im reflektierenden Urteil des Geschmacks, also über die abstrahierende Kraft der Einbildung, wird demnach eine Entscheidung unter Berücksichtigung der verschiedenen Meinungen getroffen. Im Geschmack werden die Einbildungen in einer reflexiven Operation geprüft und durch Gründe eingeholt, wodurch sie zu Urteilen werden, die, wie es neben Hannah Arendt auch Christoph Menke mit Kant liest, eben

8 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* [1790], in: ders., *Werke in zehn Bänden*, Bd. X, hg. Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1960, S. 251.

9 Hannah Arendt, *Das Urteilen*, München 2012, hier insbesondere die Aufzeichnungen zum Seminar über Kants *Kritik der Urteilskraft*, gehalten an der New School for Social Research, New York, im Herbstsemester 1970, im Kapitel »Die Einbildungskraft«, S. 121–130.

10 Arendt, *Was ist Politik?*, München/Zürich 1993, S. 11.

11 Siehe dazu auch Anne Gräfe und Maria Muhle, »Politik« und »die Künste«, in: Judith Siegmund (Hg.), *Handbuch Kunstphilosophie*, Bielefeld 2022, S. 579–612.

»aus Gründen geteilt werden.«¹² Die Einbildungskraft ist mit Arendt in *Das Urteilen* »die Fähigkeit, präsent zu machen, was abwesend ist.«¹³ Im Geschmacksurteil übt sich nach Arendt somit das politische Urteil. Die Mittelbarkeit von Kunst und Politik, ihr je subjektiver Eindruck, macht es nötig, den je eigenen subjektiven Eindruck dem der anderen Verschiedenen, den Mitmenschen, gegenüberzustellen. Und es ist ebenfalls der Geschmack, der unerwartete Empfindungen als Gegenbewegung gegen die Reflexion als Abwägung der Gründe miteinbezieht und somit stets Raum offen lässt für das nicht gänzlich vernünftig Kontrollierbare. Gerade aufgrund dieser nicht vollständig berechenbaren, also unverfügbaren Bewegung des Denkens und Urteilens erscheint die Poetik des Medialen so unheimlich interessant: Als Übung im Denken, wie sie auch Marion Milner und mit ihr Manon de Boer vorschwebt. Der oder die einzelne Betrachterin künstlerischer Arbeiten im Allgemeinen und dieser hier im Besonderen befindet sich im Austausch mit den Gedanken des oder der Anderen. Also den meinigen, wenn sie sie gerade lesen, oder jenen der Künstlerin Manon de Boer, wie sie sie als Poetik im Film *An Experiment in Leisure* hervorbringt, dabei jedoch stets verbunden mit dem Gefühl der sperrigen Unwirklichkeit der Geschichten, »die ihren eigentlichen Wahrheitsgehalt«, die Intention der Autor:innen, nicht gänzlich erkennen lassen, so dass sich dieser Wahrheitsgehalt, als

12 Christoph Menke, »Der andere Geschmack. Weder Autonomie noch Massenkonsum«, in: ders., Juliane Rebentisch (Hg.), *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin 2011, S. 228. Menke argumentiert, dass der Geschmack, als zentrale Kategorie der Ästhetik des 18. Jahrhunderts, das Vermögen sei, »ohne methodische Überprüfung und argumentative Rechtfertigung, in einem Akt sinnlichen Erfassens, zu erkennen und zu beurteilen, wie es um einen Gegenstand bestellt ist« (S. 227). »Im Geschmack urteilt das Subjekt selbst« und der »Geschmack urteilt über die Sache selbst« (S. 228). Das beinhaltet eben auch, dass »die Ästhetik selbst schon den Gedanken, der über den – falschen, schlechten – Gegensatz von bürgerlich-autonomen oder konsumistisch-postmodernem Geschmack hinausführt«, enthält (S. 236).

13 Arendt, *Das Urteilen*, München 2012, S. 101.

erweiterter, über die Anstrengung der Einbildungskraft erst wieder in Ihnen, den Leser:innen und Betrachter:innen, entfaltet.¹⁴

Den Mittelteil von *An Experiment in Leisure* bilden sieben längere, unbewegte Kameraeinstellungen auf menschenleere Arbeitsräume. Sie gehören all jenen Gesprächspartner:innen, deren fragmentierte Interviews auf der Tonspur des Films eingespielt sind. Schreibtisch, Bibliothek, Atelier, Tanz- und Tonstudio. Die körperlose Präsenz, um deren Herstellung es in den vorab zu hörenden Interviewauszügen ging, die hier also in Worten beschrieben wird, vermittelt sich im Film indirekt als Poetik des Medialen: Also indirekt sowohl durch das Off dieser Off-Stimmen, die körperliche Abwesenheit der sprechenden Körper über körperlose Präsenz, als auch den stets gelenkten Kamerablick, der die visuellen Spuren von vormals womöglich aktiven Tätigkeiten in den gezeigten Räumen präsentiert – ohne dass wir diese Aktivitäten erblicken können. Während dieser, aus sieben Aufnahmen zusammengesetzten Sequenz sind erneut Off-Stimmen über die fortlaufende Soundscape aus Naturgeräuschen gelegt. Die Interviewten erörtern neben Gedanken Milners auch damit korrespondierende, eigene Überlegungen zu Variation und Wiederholung als jeweilige Ausgangspunkte eigener, kreativer Prozesse. Die Erfahrung der Ambivalenz aus Ton und Bild, dem Off-Ton aus Interviewfragmenten und Natur-Atmosphäre sowie den Bildern von Orten geistiger Produktivität verdeutlicht jenes Spannungsverhältnis, von dem Milner und die interviewten Künstler:innen selbst berichten:

So beschreiben die Interviewten, in Anlehnung an Milners Überlegungen, Umstände, Bedingungen und Voraussetzungen ihres künstlerischen Arbeitens als eine Entwicklung, die unter anderem aus der Übung, aus der Praktik der Wiederholung, entsteht. Im Schwebestand zwischen stetiger, bewusster Wiederholung und untätiger

14 Zitate aus Arendt, »Franz Kafka«, in: dies., *Verborgene Tradition – Unzeitgemäße Aktualität?*, Berlin 2000, S. 96.

Gedankenlosigkeit verwandelt sich demnach das Bewusstsein.¹⁵ Abseits von Anrufungen des Selbst sowie des Außen lässt sich der Suche nach Kreativität »eine Ästhetik der Wiederholung entgegenstellen«, die durch die Reproduktion ästhetischer (Alltags) Praktiken ermöglicht, »jenen mentalen Fluss, der die zweckrationale Praxis begleitet, nicht noch zusätzlich anzuheizen, sondern vielmehr stillzustellen«,¹⁶ wie Andreas Reckwitz die Alltagsästhetik der Wiederholung definiert. In der hier diskutierten Wiederholung liegt der Fokus auf Alltäglichkeit, Gleichförmigkeit und einer »Stillstellung des mentalen Flusses«,¹⁷ der Erwartungshaltungen, der Fremd, und Selbstanrufungen, um so einen psychischen Zustand des diffus Unbewussten zu erzeugen, um also eine Form des Dazwischen zu befördern.¹⁸

In dieser »Ästhetik der Wiederholung gründet ästhetische Befriedigung nicht im Reiz, sondern in der Erfahrung des Nichtmobilen und Nichtdynamischen«,¹⁹ mithin dem (mental, visuellen wie körperlichen) Verweilen an einem Ort, aber eben insbesondere auch in einer Einübung einer in sich routinierten, repetitiven Praktik oder Haltung der gewohnten Handlung. »Im Idealfall bedeutet Routine der ästhetischen Praxis Meisterschaft und Mühelosigkeit.«²⁰ Aus dieser Mühelosigkeit entspringt dann jene psychische Kreativität, die Milner und in ihrer Gefolgschaft de Boer experimentell hervorzulocken

15 Siehe dazu auch das vierte Kapitel zur »Langeweile als Wiederholung« in Anne Gräfe, *Langeweile Aushalten. Kontingenzerfahrung in der Gegenwartskunst*, Berlin 2024.

16 Andreas Reckwitz, »Alltagsästhetik der Wiederholung«, in: ders., *Die Erfindung der Kreativität*, Berlin 2012, S. 363.

17 Ebd.

18 Dieser Zustand ähnelt dem sog. Flow-Erlebnis nach Mihály Csikszentmihalyi. Vgl. ders., *Das Flow-Erlebnis. Jenseits von Angst und Langeweile: im Tun aufgehen*, Stuttgart 2010. Zugleich ist der Flow-Effekt nicht bewusst reproduzierbar, sondern entsteht nicht intentional und stets im unbewussten Zustand. Csikszentmihalyi argumentiert, dass das Gegenteil zum Flow die bewusste Konzentration ist.

19 Reckwitz, »Alltagsästhetik der Wiederholung«, a.a.O., S. 363.

20 Ebd., S. 364.

versuchen. Beachtenswerterweise besteht die Herausforderung des Experiments vor allem in der zu vollziehenden Bewegung aus dem Bewusstseinsbereich heraus. Ich zitiere aus dem Film und aus dem Buch von Marion Milner: »[T]he queer part is, that you mustn't accept in order to have a good idea – that kills the whole process; you must accept as if there were nothing beyond.«²¹ Bei diesem »queer part« – dem sonderbar schrägliegenden Aspekt – handelt es sich somit um ein doppeltes Paradox: Die bewusst-zielgerichtete Entscheidung zum Unbewussten liegt ihrerseits in einer ungerichteten und ziellosen Einstellung, nicht im angestrebten Ziel einer »guten Idee«. In der Ambivalenz der bewussten Entscheidung zum Unbewussten – im »queer part« – entspringt das Dazwischen der freien Zeit. Die sich in der ästhetischen Erfahrung ermöglichende Freiheit der freien Zeit entspringt zwischen bewusstem Aushalten und unbewussten Umherschweifen, als Zwischenraum und Zwischenzeit zum Anders-Denken und Anders-Wahrnehmen, abseits von Bedürfnisproduktion und -befriedigung. Bereits in der bloßen Abbildung gezeigter, menschenleerer Landschaftsbilder kann sich somit ein Zwischenraum auftun. Darin möglicherweise lesbare Zurückzur-Natur-Botschaften werden durch die modularisierte Soundscape gestört. Denn die modifizierten Naturgeräusche gehören nicht zum Bild. Sie sind verfremdet, also bearbeitet und somit gerade nicht mehr »natürlich«. Sie verbinden als uneinheitliche Klanglandschaft die verschiedenen Sequenzen aus Landschafts- und Werkstattaufnahmen. Der kulturwissenschaftliche Clou von *An Experiment in Leisure* besteht darin, dass die Beruhigung der Wahrnehmung, welche durch die Kamera- und Schnitttechnik hervorgerufen wird, »bis an die Grenze der Langeweile reicht und dabei einen Zustand erhöhter Sensibilität und Wachsamkeit hervorzurufen vermag,«²² wie es die Ankündigung der Arbeit in der *Secession* in Wien formulierte. Solche Wahrnehmungsmodifikationen erinnern natürlich auf eklatante Weise an die Formulierungen Milners.

21 Milner, *An Experiment in Leisure*, a.a.O., S. 89.

22 So der Ankündigungs- und Homepagetext zu de Boers Ausstellung *Giving Time to Time* vom 01.07.2016 bis 28.08.2016 in der *Secession* Wien. Abrufbar unter https://secession.at/ausstellung_manon_de_boer [letzter Aufruf am 07.02.2022].

Doch bleibt die de Boer nicht an einer nur immersiven Erfahrung stehen, sondern stellt überhaupt, durch formale und inhaltliche Bezüge, die freie Zeit der Freiheit zur Diskussion und bringt so erst die Poetik des Medialen hervor.

De Boers *An Experiment in Leisure* besteht also weder in einer Kritik eines eisernen Käfigs des das freiheitsstrebende Subjekt beschränkenden Außen à la Max Weber noch in der Kritik der Abwesenheit von Freiheit. *An Experiment in Leisure* erprobt Milners Methode ohne Zielsetzung, denn im Sinne Milners würde gerade die bewusste und ökonomisierte, weil auf ein Ziel hin berechnete Anwendung ihrer Methode eben jenes Ziel zerstören: »[it] kills the whole process; you must accept as if there were nothing beyond!«²³ Weil sich der Homo oeconomicus unserer Gegenwart an veränderte Bedingungen des Neoliberalismus angepasst hat und auch in der aktuellen, finanzialisierten Ökonomie die nächste Version seiner selbst entwickelt,²⁴ lässt sich in der Arbeit de Boers ein Bruch mit den Metriken der Selbstinvestition erfahren. Nicht indem diese verneint werden, sondern indem die Selbstinvestition qua Aufmerksamkeitserweiterung auf den zweckfreien Moment des Dazwischen, als freier Zeit der Freiheit, fruchtbar gemacht wird. Das nicht mehr greifbare Paradox der Situation, in der das Subjekt zum Werkzeug seines vormals selbst als Werkzeug erschaffenen Systems geworden ist,²⁵ wird in *An Experiment in Leisure* über das Dazwischen der freien Zeit der Freiheit erfahrbar. Erfrischend antitotalitär erscheint de Boers Arbeit gerade auch, weil sie frei von normativem Pathos weder die Gegenwart richtet noch als Verweiskunst taugt, sondern die Kunstschaffenden und auch die Kunst sowohl

23 Milner, *An Experiment in Leisure*, S. 89.

24 Vgl. Wendy Brown, *Die schleichende Revolution. Wie der Neoliberalismus die Demokratie zerstört*, Berlin 2018, hier insbesondere das dritte Kapitel »Foucault revidieren: Homo politicus und Homo oeconomicus«, S. 91–132. Siehe auch Steffen Mai, *Das metrische Wir. Über die Quantifizierung des Sozialen*, Berlin 2017.

25 Vgl. Brown, *Die schleichende Revolution*, a.a.O., S. 131: »Wie die Bürokratie fängt der Kapitalismus als Werkzeug an, mausert sich jedoch zu einem System mit seinen eigenen Zwecken und zwingt alle Akteure, diesen Zwecken zu dienen.«

als Teil des sich stetig erweiternden Neoliberalismus als auch als Bruch mit diesem versteht.

Dort, wo Naturaufnahmen einer kargen Landschaft in statischen Kameraeinstellungen und umherschweifenden Detailaufnahmen gezeigt werden, fällt de Boer nicht etwa in eine verklärt-romantische Version menschenfreier Naturidylle zurück. Vielmehr spielt sie mit den Wahrnehmungserfahrungen und -gewohnheiten der Betrachtenden, wodurch diese sich etwa fragen könnten, ob das Bild ein Standbild darstellt oder es sich doch um Videoaufnahmen in Echtzeit handelt, ob der zeitgleich vernehmbare Sound zum Bild gehört oder ob dieser zwar passt, jedoch nachträglich, »künstlich« hinzugefügt wurde. Die soziale und kulturelle Bedingtheit der Betrachtenden, ihrerseits Subjekte der Gegenwart, wird zum einen vorausgesetzt und zum anderen im Laufe der Arbeit, geradezu buchstäblich mittels eingefügter Interviewausschnitte, im Begrifflichen konkretisiert. Dabei besteht das Greifbare dieser Konkretisierung in einzelnen Satzketten, die versuchen, den Zugriff auf den zweckfreien Moment des Dazwischen zu beschreiben.

Das an sich allgemein Bekannte und als solches Austauschbare der menschen-leeren Landschaftsansichten und Arbeitsräume ist durch die Erfahrung der Abwesenheit von Menschen, ebenso durch die Auswahl der Kameraausschnitte und nicht zuletzt durch den irritierenden Sound für sich etwas Besonderes. Die mögliche ästhetische Erfahrung des Dazwischen des *Experiments in Leisure* ist somit doch fast, aber eben nie gänzlich greifbar, wohl aber erfahrbar. Oder, wie Milner selbst schreibt, »this thing which was always more than all that could be said about it – and yet in order to know it, you had to be continually trying to say things about it.«²⁶ Zugleich wird in diesem Versuch, das Konkrete der sinnlichen Erfahrung im Moment des Dazwischen in allgemeinen Bildern, Worten und Begriffen zu erfassen, welche ihrerseits nur begrenzt beschreiben und ergreifen können, dieses Besondere erneut zum Allgemeinen. Im Experiment vollzieht sich an und für sich somit eine reflektierende dialektische Bewegung vom Besonderen zum Allgemeinen

26 Milner, *An Experiment in Leisure*, a.a.O., S. 175.

zum Besonderen, und gerade darin besteht auch der gesellschaftliche Witz dieser künstlerischen Arbeit.

Literatur

- Aristoteles, Poetik, Griechisch/Deutsch, übers., hg. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982.
- Arendt, Hannah, Was ist Politik?, München/Zürich 1993.
- Arendt, Hannah, »Franz Kafka«, in: dies., Verborgene Tradition – Zeitgemäße Aktualität?, Berlin 2000, S. 95–116.
- Arendt, Hannah, Das Urteilen, München 2012.
- Brown, Wendy, Die schleichende Revolution. Wie der Neoliberalismus die Demokratie zerstört, Berlin 2018.
- Csikszentmihalyi, Mihály, Das Flow-Erlebnis. Jenseits von Angst und Langeweile: im Tun aufgehen, Stuttgart 2010.
- Gräfe, Anne, Langeweile Aushalten. Kontingenzerfahrung in der Gegenwartskunst, Berlin 2024.
- Kant, Immanuel, Kritik der Urteilskraft [1790], in: ders., Werke in zehn Bänden, Bd. X, hg. Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1960.
- Mai, Steffen, Das metrische Wir. Über die Quantifizierung des Sozialen, Berlin 2017.
- Menke, Christoph, »Der andere Geschmack. Weder Autonomie noch Massenkonsum«, in: ders., Juliane Rebentisch (Hg.), Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus, Berlin 2011, S. 226–239.
- Milner, Marion, An Experiment in Leisure [1937], New York 2011.
- Muhle, Maria und Anne Gräfe, »Politik« und »die Künste«, in: Judith Siegmund (Hg.), Handbuch Kunstphilosophie, Bielefeld 2022, S. 579–612.
- Reckwitz, Andreas, Die Erfindung der Kreativität, Berlin 2012.
- Redecker, Eva von, Revolution für das Leben. Philosophie der neuen Protestform, Frankfurt/M. 2020.

Von einer bildlichen Erkenntnisweise – einem Dazwischen, das aufblitzt

Eine Begegnung von Walter Benjamin und Karen Barad¹

Alisa Kronberger

Abstract *Mit seinen Wahrnehmungs- und Beschreibungskategorien, wie der ›Aura‹ oder dem ›dialektischen Bild‹, adressiert Walter Benjamin spannungsgesättigte Erscheinungsweisen des Dazwischens von Nähe/Ferne, Gewesenem/Jetzt, Raum/Zeit und Subjekt/Objekt. Jene Schlüsselkategorien bieten damit nicht nur Möglichkeiten, prozessuale Verhältnismäßigkeiten sich ereignender Relationsmomente zwischen dem Medialen und dem Subjektiven beschreiben zu können, sondern bergen auch affektpolitische Potenziale. Diesen Möglichkeiten und Potenzialen geht der Beitrag anhand der exemplarisch herangezogenen Videoarbeit *The End of Eathing Everything* (2015) von Wangechi Mutu nach und zeigt dabei auf, inwiefern Ansätze des ›alten Materialisten‹ Benjamin mit neu-materialistischen Positionen Karen Barads in einen spannungsgesättigten Einklang zu bringen sind.*

Die feministische Philosophin und Quantenphysikerin Karen Barad gilt wohl als eine der wirkmächtigsten Vertreterinnen des Neuen Ma-

¹ Der vorliegende Beitrag ist an Überlegungen angelehnt, die ich in meiner Dissertation *Diffractionsereignisse der Gegenwart. Feministische Medienkunst trifft Neuen Materialismus* (Bielefeld 2022) angestellt habe und ist in Teilen auch aus dieser Arbeit übernommen.

terialismus und einflussreichsten Denkerin unserer Gegenwart. Mit ihrer Theorie des *Agentiellen Realismus* entfaltet sie in kritischer Auseinandersetzung mit sozialkonstruktivistischen Ansätzen und dem wissenschaftlichen Realismus einschlägige Konzepte, welche die Dichotomien von Epistemologie und Ontologie, Materiellem und Diskursivem zu überwinden suchen. Obwohl sich Barad im Sinne ihrer Methode der Diffraktion den ›alten‹ materialistischen Theorien verbunden sieht², finden sich in ihren Texten kaum konkrete Bezüge auf Theoretiker:innen aus dem Kontext des historischen Materialismus. Eine Ausnahme stellt ihr 2017 erschienener Text »What Flashes Up« dar, in dem sie sich eingehend mit Walter Benjamin und seiner materialistischen Geschichtsphilosophie auseinandersetzt. Mit Hilfe von Benjamins Konzept der messianischen *Jetztzeit* versucht sie sich an einer komplexitätssteigernden quantentheoretischen Unterfütterung seiner Kritik am Fortschrittskonzept der Geschichte, um gleichsam die Materie der Zeit aufzuspüren. Für Barad bergen Benjamins »elektrisierende Einsichten« (»electrifying insights«³ i.O.) über die Verschränkung von Zeit und Gerechtigkeit politisches Potenzial, den ideologischen Glauben an einen linearen Fortschritt aufzubrechen.

In seinem letzten Text *Über den Begriff der Geschichte* (1940), dem sich Barad eingehend zuwendet, schlägt Benjamin entgegen der Vorstellung einer Zeitlichkeit als kontinuierliche Entfaltung der Vergangenheit in

2 Karen Barad, *Verschränkungen*, Berlin 2015, S. 196.

3 Barad, »What Flashes Up: Theological-Political-Scientific Fragments«, in: Catherine Keller, Mary-Jane Rubenstein (eds.), *Entangled Worlds. Religion, Science, and New Materialisms*, New York 2017, S. 21. Barad erkennt die zahllosen Verweise auf physikalische Phänomene in Benjamins Schreiben, die in ihren Augen ein enormes energetisch-transformatives und politisch-revolutionäres Potenzial bergen: »Hence, reading against the grain of a historicist account of history in homogeneous empty time, Benjamin's historical materialist account entails a break in the continuum of history in specific material forms that are exothermic—that is, entail the release of energy, whether in the form of the reconfiguring of the nucleus of an atom, the discharge of a massive buildup of electrical potential through lightning flashes, or the reconfiguring of a constellation of atoms through a sudden process of crystallization.« Ebd., S. 25.

der Zukunft die »Dialektik im Stillstand«⁴ als alternatives Modell vor. Sigrid Weigel zufolge ist Benjamins ›Dialektik des Stillstandes‹ eine »Erkenntnis- und Darstellungsweise, die die Bewegung innerhalb der untersuchten Phänomene im Interesse der Erkenntnis gleichsam stillstellt: [das] Bild.«⁵ Hier berührt Weigel eine wesentliche Konstante in Benjamins Werk: die Auseinandersetzung mit Zeitlichkeit und Historizität, wobei diese wiederkehrende Beschäftigung stark sein Konzept des dialektischen Bildes prägte.

Auch wenn sich Barad keiner Ausformulierung eines bildlichen Charakters der Erkenntnis widmet⁶, scheint mir ihre Auseinandersetzung mit Benjamins Konzept der *Jetztzeit* lohnend, um daraus an Benjamins Bildverständnis als ›Dialektik im Stillstand‹ (als erkenntnistheoretisches Modell) anzuschließen. Dieses Verständnis ist nicht zu trennen von seinen Überlegungen zur Zeitlichkeit und Historizität sowie seinen konsequenten Auslotungen von Spannungsverhältnissen von Differenzen: zwischen Raum und Zeit, Nähe und Ferne, Subjekt und Objekt, Absenz und Präsenz. Die Begegnung der ›neuen Materialistin‹ Barad mit dem ›alten Materialisten‹ Benjamin scheint an dieser Stelle für den Versuch hilfreich zu sein, die dialektischen Momente in Benjamins Bildbegriff als Diffraktionsergebnisse⁷ im Sinne Barads zu denken. Ganz grundlegend

4 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Bd. 1, hg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, 7 Bände, Frankfurt/M. [1928–1940] 1972–1989, S. 578.

5 Sigrid Weigel, »Angelus Novus«, in: Dan Diner (Hg.), *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur*, Band 1, Stuttgart/Weimar 2011, S. 98.

6 Das Anliegen von Barads Texten besteht darin, eine Möglichkeit anzubieten, einige der verstreuten Fragmente von Benjamins Diskussion über dialektische Bilder zusammenzufügen. Dabei soll den materiellen Dimensionen seiner Methode Sinn verliehen werden, indem Barad einige zentrale wissenschaftliche und sinnliche Merkmale seiner Denkfiguren (Blitz, Kristall, Konstellation etc.) herausarbeitet, die den Kern von Benjamins Methode bilden.

7 Den Begriff des Diffraktionsergebnisses, den ich in meiner gleichnamigen Dissertationsschrift ausgearbeitet habe, versteht sich als eine Art konzeptuelle Synthese, da er zwei für den Neuen Materialismus zentrale Diskursstränge in sich aufnimmt: die Diffraktion im Anschluss an Donna Haraway und Karen Barad (*Feminist Science and Technology Studies*) einerseits und den Ereignis-

handelt ein Diffraktionsereignis »von einem affektiv durchtränkten Zustande-Kommen eines komplexen, performativen Relationsmoments«⁸, dem sich dieser Beitrag mit Barad und Benjamin spezifisch in Bezug auf die Frage nach Zeitlichkeit und Historizität widmet. Denn, so schreibt Barad, »[e]s gibt keine inhärent determinierte Beziehung zwischen Vergangenheit und Zukunft. Phänomene sind nicht in Raum und Zeit lokalisiert; vielmehr *sind Phänomene durch die Raumzeitmaterialisierung des Universums eingefaltete und durchwirkte materielle Verschränkungen.*«⁹

Zu einem Ort potenzieller Entfaltungen von zeitlichen Diffraktionsereignissen werden in diesem Beitrag videokünstlerische Arbeiten der Gegenwart erklärt. Vor dem Hintergrund des Bemühens also, in der zeitgenössischen Videokunst Diffraktionsereignisse ausmachen zu wollen, erweist sich der Bezug auf die von Sigrid Adorf geschlagenen Brücken zwischen Benjamins Bildbegriff und einem visuellen Bildbegriff in Bezug auf Video(kunst) als zentraler Bezugspunkt.¹⁰ Dabei geht es mir nicht darum, der umfassenden Benjamin-Forschung eine weitere Passage hinzuzufügen, Benjamins Argumentationen zu modernisieren oder auf neu-materialistische Ansätze zu projizieren. Vielmehr möchte ich Barads und Adorfs Auseinandersetzungen mit Benjamins dialektischem Bildbegriff nutzen, um nach der Ereignishaftigkeit und Wirkmacht von Bildern zu fragen. Welche Anschlüsse an Benjamin und welche Verschiebungen durch Barad und Adorf ergeben sich durch die Begegnung der drei Autor:innen im Hinblick auf die Frage nach Momenten dialektischen Stillstandes in der Videokunst? Und

Begriff nach Gilles Deleuze (vitalistische Philosophie) andererseits. Vgl. Kronberger, *Diffraktionsergebnisse*, a.a.O.

8 Ebd.

9 Barad, *Verschränkungen*, a.a.O., S. 103, Hervorhebungen im Original.

10 Vgl. Sigrid Adorf, *Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt. Die Videokünstlerin der 1970er Jahre*, Bielefeld 2008, S. 153. Adorf stellt sich explizit die Frage, ob sich ausgehend von Benjamins dialektischem Bildbegriff eine Theorie des visuellen Bildes ableiten ließe, und kommt zu dem Schluss, dass es sich vor allem auch vor dem Hintergrund der bildtheoretischen Auseinandersetzungen im Kontext des sogenannten *pictorial turn* lohnen könnte, nach Korrespondenzen zu fragen.

welche affektpolitischen Potenziale ergeben sich im Anschluss daran aus videokünstlerischen Arbeiten?

Zu Beginn ihres Textes »What Flashes Up« zieht Barad Benjamins bekannte Auseinandersetzung mit Paul Klees Aquarell-Zeichnung *Angelus Novus* (1920) heran – ein Bild, das Benjamin zu seinen geschichtskritischen Überlegungen anregte. Sigrid Weigel weist darauf hin, dass der Engel in der marxistischen Rezeption von Benjamins Text als geschichtsphilosophische Allegorie interpretiert und dabei Klees Engel mit Benjamins ›Engel der Geschichte‹ gleichgesetzt wurde. Dabei wurden Benjamins Verfahren des dialektischen Bildes und die Tatsache, dass es sich beim ›Engel der Geschichte‹ um ein Denkbild¹¹, ein Vorstellungsbild handelt, schlichtweg verkannt.¹² Der *Angelus Novus* ist vielmehr das Medium für Benjamins Hervorbringung eines Denkbildes für einen Begriff der Geschichte.¹³ In seiner These IX schreibt Benjamin über Klees Aquarell-Zeichnung:

Der Engel der Geschichte muss so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken, und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, dass der Engel sie nicht mehr schliessen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.¹⁴

11 Für Sigrid Weigel wird das Denkbild »erst aus dem Kontrast zwischen poetischem Zitat und einer Bildbeschreibung gewonnen.« Vgl. Weigel, *Angelus Novus*, a.a.O., S. 95.

12 Ebd.

13 Vgl. Weigel, *Walter Benjamin: Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt/M. 2008, S. 273.

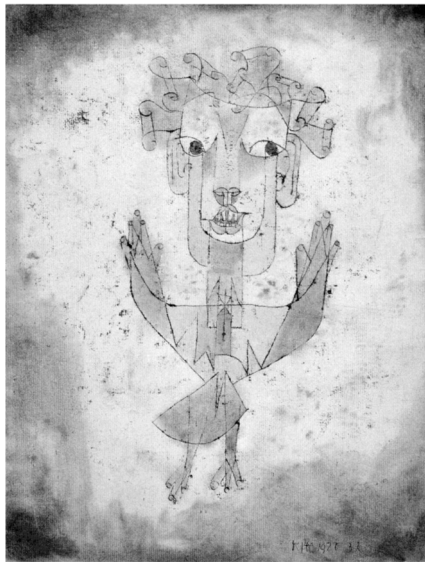
14 Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, hg. Gérard Raulet, Frankfurt/M. [1940] 2010, These IX, S. 35f.

Barad widmet sich diesem von Benjamin konstruierten Bildraum¹⁵ und erkennt darin einen hochenergetischen Kern mit Sprengkraft: So ist es der »Engel der Geschichte«, der »das Kontinuum von Geschichte aufzusprengen« vermag.¹⁶ Der Sturm aus dem Paradies (der Fortschritt) hinterlässt unerlässlich Trümmer der Vergangenheit, die sich auftürmen in einer »Kristallisation der Geschichte in der Jetztzeit«¹⁷. Vor einem quantentheoretischen Hintergrund seziert Barad gewissermaßen Benjamins quantenphysikalische Einsichten, die seine raumzeitlichen Denkfiguren bergen: So seien Kristalle¹⁸ (bzw. Kristallisationen oder kristalline Konstellationen) gemäß der Quantenphysik »Kondensationen der Geschichte, eingefrorene Spuren von Kräften, die durch die

-
- 15 Mit Weigel weist Adorf darauf hin, »dass [Benjamins] Begriff eines Bildraums nicht dem *konkreten* (Hervorh. i.O.) Bildraum entspricht, wie ihn die Bildanalyse kennt, sondern einen Vorstellungsraum bezeichnet, »der bildlich konstituiert ist« (Sigrid Weigel).« Vgl. Adorf, *Walter Benjamin*, a.a.O., S. 153.
- 16 Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, a.a.O., These XVI, S. 41. Vgl. Barad, »What Flashes Up«, a.a.O., S. 25.
- 17 Barad, »What Flashes Up«, a.a.O., S. 25, eigene Übersetzung.
- 18 Gilles Deleuze führt in Kapitel 4 »Zeitkristalle« in seinem Werk *Das Zeit-Bild: Kino 2* die immanente Selbstreflexion der Zeit pointiert aus und bedient sich dabei der Denkfigur des Kristalls. Deleuze bestimmt darin das sogenannte kristalline Filmbild als eines, das in der Lage ist, gleichzeitig seine aktuelle und virtuelle Seite auszustellen. Dabei gehen diese beiden Seiten unentwegt ineinander über: »Es ist, als ob ein Spiegelbild, ein Photo oder eine Postkarte ein Eigenleben gewönne, unabhängig würde und ins Aktuelle übergänge, dann aber, sobald das aktuelle Bild im Spiegel wiederkehrte, wieder seinen Platz auf der Postkarte oder dem Photo annehme, also einer doppelten Bewegung von Befreiung und Verhaftung folgte.« (S. 96f.) Besonders in Filmen, die ihr Bildproduktionsverfahren selbst thematisieren (z.B. in Dziga Vertovs *Mann mit der Kamera*, 1929 oder Buster Keatons *Camera Man*, 1929, ereignet sich das kristalline Filmbild im besonderen Maße. Hier geben sich die Zeit sowie Werden und Vergehen selbst zu erkennen: »Das Kristallbild ist der Punkt der Ununterscheidbarkeit zwischen den beiden Bildern, dem aktuellen und dem virtuellen, während dasjenige, was man im Kristall sieht, die Zeit selbst, ein geringer Teil der Zeit im reinen Zustand ist.« Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild: Kino 2*, übers. Klaus Englert, Frankfurt/M. 1991, S. 112.

Zeit wirken.«¹⁹ Ebenso hat die Physik des Blitzes – quantenphysikalisch betrachtet – nichts mit einer linearen Zeitlichkeit zu tun. Vielmehr stelle der Blitz eine leuchtende Verschränkung dar, der in seinem intra-aktiven Leuchtmoment ›dies‹ und ›das‹, ›jetzt‹ und ›dann‹, verbinde.²⁰

Abbildung 1: : Angelus Novus, Zeichnung von Paul Klee (1920)



19 Barad, »What Flashes Up«, a.a.O., S. 31, eigene Übersetzung.

20 Ebd., S. 36. Auf präzisere quantentheoretische Überlegungen Barads zu Benjamin wird hier nicht weiter eingegangen, da sie für das zentrale Argument des blitzhaften Diffraktionsereignisses von Gewesenem und Jetztzeit nicht weiter dienlich sind.

Die Figur des Blitzhaften, Momenthaften, der Unterbrechung und der Diskontinuität, schließt unmittelbar an Benjamins Bildbegriff an: Das Gewesene tritt *als* Bild blitzhaft mit dem Jetzt zusammen. Oder, mit Benjamin formuliert: »Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche, kontinuierliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt dialektisch: ist nicht Verlauf, sondern Bild, sprunghaft.«²¹ Barad lädt das von Benjamin benannte *Jetzt* quantentheoretisch auf: »The ›time of now‹ is not an infinitely thin slice of time called the present moment, but rather a thick-now that is a crystallization of the past diffracted through the present.«²² Liest man nun Benjamins Bildbegriff und Barads diffraktive Kristallisation ›durch-einander-hindurch‹, *kristallisiert* sich das Bild als *blitzhaftes Diffraktionseignis von Gewesenem und Jetzt* heraus.

Wozu mag nun diese Wendung des Benjamin'schen Bildkonzepts als *blitzhaftes Diffraktionseignis von Gewesenem und Jetzt* im Umfeld des Videokunstdiskurses dienlich sein?

Für eine Annäherung an diese Frage wende ich mich in verkürzten Schritten Sigrid Adorfs Auseinandersetzung mit Benjamin und dem Video(kunst)diskurs der 1970er Jahre zu. Die Voraussetzung dafür, Benjamins Idee eines dialektischen Bildes verstehen zu können, sieht Adorf in seiner *operativen* Medienauffassung. Mit anderen Worten, bedarf es eines Verständnisses von Benjamins Vorstellung von *operativen* Momenten, »das heißt der Verschaltung und Durchdringung von Wahrnehmung, Technik und Wirklichkeit in der Doppeltheit des Körpers als Sehendem und Gesehenem.«²³ Das dialektische Bild ist ein »Leib-Bild-Raum«²⁴, in dem keine Grenze zwischen Subjekt und Bild besteht und der Körper Teil dieses Raumes wird; es ist »neben der räumlichen

21 Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, a.a.O., S. 576f. Dabei ist der Ort, an dem man dialektische Bilder antrifft, stets die Sprache. Vgl. Weigel, »Angelus Novus«, a.a.O., S. 98.

22 Barad, »What Flashes Up«, a.a.O., S. 25.

23 Adorf, *Operation Video*, a.a.O., S. 152.

24 Benjamin zitiert in Adorf, *Operation Video*, a.a.O., S. 152.

Dimension getragen durch die ihm eigene Zeitlichkeit.«²⁵ Benjamins dialektischer Bildbegriff korrespondiert also mit seiner Auffassung, dass der Wahrnehmungskörper *operativen* Veränderungen durch das Medium ausgesetzt ist.²⁶ Das wechselseitige Bezugsgeflecht von Benjamins dialektischem Bildbegriff und operativem Medienverständnis – Überlegungen zu sprachlichen Bildern, technischen Medien, Geschichte und Körper – wird zur Matrix, vor der Adorf »das Phänomen Video zu Beginn der 1970[er] Jahre«²⁷ auszuloten versucht.

Zunächst scheint es naheliegender, die fotografische Erfahrung statt der videografischen mit Benjamins Bildkonzept einer blitzhaften Konstellation von Gewesenem und Jetzt zusammenzudenken. Die eindeutige Unterscheidung zwischen Fotografie und Video liegt in ihren jeweils unterschiedlichen Zeitbezügen begründet. Mit Rekurs auf Rosalind Krauss und Vilém Flusser schlägt Adorf eine Brücke zwischen Video und der ›Dialektik im Stillstand‹²⁸:

Paradoxerweise wird das bewegte Videobild aber gerade in seinem absoluten Gegenwartsbezug, den Krauss betont, wiederum der Fotografie ähnlicher als dem Film, weil es ebenso wie diese eine eigentümliche Stillstellung von Zeit erfahren lässt. Nahezu sämtliche theoretischen Äußerungen zu der Medialität von Video betonen die Möglichkeit zur Begegnung mit einem Bild, das dem des klassischen Glasspiegels eng verwandt und doch zugleich grundverschieden davon zu sein scheint, so dass sich eine, wie Vilém Flusser es nannte, dialogische Beziehung ein-

25 Adorf, *Operation Video*, a.a.O., S. 152.

26 Benjamins operativem Medienverständnis zufolge beteiligt sich »jedes Medium [...] an den historischen Bedingungen seines Erscheinens [...], [baut] in die Wahrnehmung [...] ein und [formuliert] an einem entsprechenden Wirklichkeitsverständnis mit.« Vgl. Adorf, *Operation Video*, a.a.O., S. 49.

27 Ebd., S. 152.

28 Da Dialektik eigentlich eine Bewegung zwischen zwei unvereinbaren Dingen ist (wie z.B. Vergangenheit und Gegenwart oder Bewusstsein und Unbewusstsein), können diese nur im Nu zusammentreffen und nur im Stillstand erkannt werden, in dem Bild eines ephemeren, eben blitzhaften Stillstands der dialektischen Bewegung.

stellt, deren Eigentümlichkeit mir mit Benjamins Begriff vom dialektischen Bild näher bestimmbar erscheint.²⁹

Was Adorf hier als eigentümliche Bestimmung von Video aufgrund seiner engen Verwandtschaft bei gleichzeitiger weiter Entfernung zum »elektronischen Spiegel« und dem klassischen Glasspiegel anspricht, führt sie schließlich zu Benjamins dialektischem Bildbegriff, um sich damit den operativen Eingriffen der Videokünstler:innen um 1970 zu nähern. Ausgehend von Adorfs hergestellter Verbindung und Benjamins erkenntnistheoretischem Konzept des dialektischen Bildes beleuchte ich nun exemplarisch ein *blitzhaftes Diffraktionsergebnis von Gewesenem und Jetzt* in der Begegnung mit einer Videokunstarbeit. Anders als Adorf frage ich nicht nach dem Zeitbezug in der spezifischen Medientechnologie (analoges) Video, sondern nach dem blitzhaften Moment der Irritation und nach der bildlichen Erkenntnisweise in der Betrachtung des Bewegtbildes, in denen Gewesenes und Jetzt kollidieren.

Diese Momente, die als *Diffraktionsergebnisse von Gewesenem und Jetzt* in der Betrachtung von Videokunst *aufblitzen*, bergen aufgrund ihrer dialektischen Qualitäten energetisch-transformatives und affektpolitisches Potenzial, auf das ich nun eingehen möchte. Exemplarisch komme ich auf die Videoarbeit *The End of Eating Everything* (2013) von Wangechi Mutu eingehen, die jenes raumzeit-bezogene Diffraktionsergebnis in exemplarischer Weise erfahrbar macht.

Das achtminütige Animationsvideo beginnt mit der Einblendung des Titels, der vor einem trüben, giftig grau-grünen Himmel erscheint, während Aschepartikel umherschweben und ferne Schreie und industrielle Geräusche zu hören sind.³⁰ Eine Schar ominöser, kreischender Raben platzt in das Bild und zerschmettert den Titel: Mit einem lauten Geräusch von zerbrechendem Glas fallen die Buchstabensplitter aus dem Bildrahmen. Dann erscheint die Profilansicht der afroamerikanischen Sängerin Santigold, dargestellt mit den Augen einer ägyptischen Göttin und Medusa-ähnlichen schwarzen Dreadlocks, die wie Oktopus-

29 Adorf, *Operation Video*, a.a.O., S. 154.

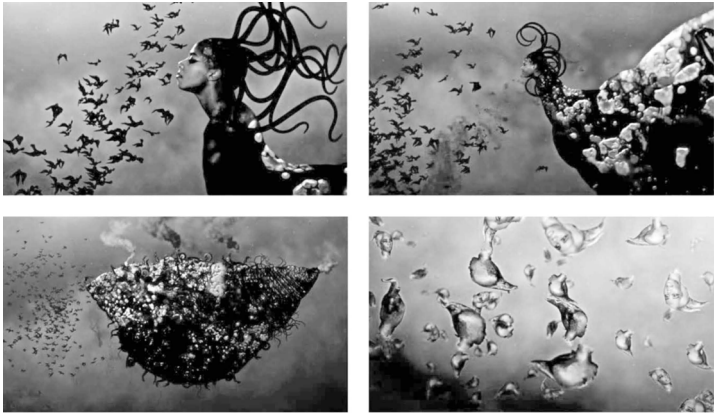
30 Der Soundtrack des Films, der organische und industrielle Klänge verknüpft, stammt von Mutu selbst.

Tentakel unter Wasser sich um sie schlängeln. Begleitet wird die Figur von einem kurzen, aporetischen Gedicht, das in dunklen Buchstaben am unteren Bildrand eingeblendet wird. Das unbekannte, monströse ›Es‹ in der Gestalt von Santigold, scheint mit dem Gedicht stimmlos über Flucht, Migration, Orientierungs- und Zeitlosigkeit zu sprechen. Langsam zoomt die imaginäre Kamera heraus und zeigt den amöbenartigen, amorphen Körper dieses ›Es‹, der sich nach und nach als eine pulsierende Wucherung aus Fleisch, Haaren, Haut, dampfenden Kaminen, sich drehenden Rädern und industriellen Artefakten entpuppt. Für Mutu ist die Erde ein »living being«³¹; ein krankes und geschändetes »living being«. Ein blutiger Husten und die aufplatzenden Wunden des Schiffskörpers stehen für das Ende eines kapitalistischen, kolonialistischen und naturzerstörerischen Narrativs der Beherrschung und Eroberung. Die Auswirkungen von ›eating everything‹ konkretisieren sich in der Totalansicht, in der ein gigantischer Körper sichtbar wird: ein kontaminiertes Organ der Erinnerung als lebendiges Archiv von Effekten und Abfällen, die sich durch Sklaverei, koloniale Gewalt und den globalen und post-industriellen Kapitalismus angesammelt haben. Der Schiffskörper, auf dessen Oberfläche Mutu Wandel und Transformation verhandelt, vereint demnach zahlreiche soziale und politische Implikationen. Trotz des kranken und geschändeten Zustandes ist dieser Körper in seiner Monströsität und Bedrohlichkeit ein widerständiger; »a body in revolt«.³² Seine Revolte richtet sich gegen die gnadenlose Ausbeutung und Gier von und nach natürlichen, spirituellen und ökologischen Ressourcen.

31 Wangechi Mutu, »On The End of Eating Everything« – Interview von Kaspar Bech Dyg mit Wangechi Mutu, Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, 2014, url: <http://channel.louisiana.dk/video/wangechi-mutu-end-eating-everything> [letzter Aufruf: 09.05.2023].

32 Elizabeth Grosz, *Sexual Subversions: The French Feminists*, Sydney 1989, S. 74.

Abbildung 2: : Videostill aus *The End of Eating Everything* (2015) von Wangechi Mutu



Mutus göttinnenähnliche Gestalt wird zur Verkörperung der unzusammenhängenden Facetten des gegenwärtigen Kontinents Afrika, gefangen im Fluss westlicher Vorurteile, innerer Unruhen, alter Traditionen und einer offenen Zukunft; zur Verkörperung postkolonialer Diskurse afrikanischer Diaspora, der westlichen Konsumkultur und einer blutigen, kolonialen Geschichte, die sich hier in einen schwarzen, weiblichen Körper einschreibt. Die Größe der pulsierenden Kreatur erstreckt sich am Ende über die gesamte Bildfläche, was schließlich beinahe zwangsläufig in einem Knall enden muss. Der Schiffskörper implodiert und Nebel und Rauch zieht sich in Folge über das Bild. Der Rauch lichtet sich und gibt den Blick auf den blau gewordenen Himmel frei. Kaulquappen-ähnliche, körperlose Wesen, die jeweils Santigolds Gesicht zu erkennen geben, erscheinen aus dem Nichts und ergießen sich ins Leere. Die weltbildende Metamorphose der düsteren Einheit in eine strahlende Vielheit an körperlosen Wiedergeburten nach der Apokalypse mag als hoffnungsvoller Kommentar der Künstlerin – wenn auch als solcher ambivalent – auf eine rassistische, misogynen und ökologische Vergangenheit und Gegenwart der Ausbeutung, der Gewalt und des Missbrauchs zu lesen sein: Die vielen Köpfe haben ihre Körper

verloren, schweben desorientiert, entfremdet und dennoch vorurteilslos-kindlich umher. Mutu entlässt uns mit diesem symbolgeladenen Bild eines multiperspektivischen Kosmos der Entfremdung, wobei der (schwarze) Frauenkörper als im Multipel-Werden und Agent:in des Wandels begriffen wird, der nicht nur für das Überleben nach der Katastrophe entscheidend ist, sondern auch für das (Über)Leben in der Zukunft

In *The End of Eating Everything* steht also der weibliche, schwarze Körper in einer monströsen und amorphen Gestalt im Zentrum. Im Anblick dieses Schiffskörpers beginne ich, über rassistische, misogynie und umweltzerstörerische Vergangenheit und Gegenwart der Ausbeutung und Gewalt nachzudenken. Im Moment der Implosion³³ des wabernenden, pulsierenden Wesens im Hier und Jetzt der Ausstellungssituation scheint es, als würde sich – im Sinne von Barads *Raumzeitmaterialisierung*³⁴ – die Zeit inner- und außerhalb des Bildes materialisieren; als würde im Moment des blitzhaften Zusammenbruchs der Kreatur die Zeit in einem dichten Jetzt (»thick-now«) innehalten. Oder, mit Benjamin gesprochen: »Zum Denken gehört nicht nur die Bewegung der Gedanken, sondern ebenso ihre Stillstellung. Wo das Denken in einer

33 Die (Quanten)Implosion ist in der Quantenfeldtheorie ein bemerkenswertes Phänomen. Sie bezeichnet einen quantenmechanischen Vorgang, beispielsweise in einem Stern, wobei alle Prozesse der Kernfusion blitzartig gestoppt werden. Aufgrund der gravitativen Implosion fällt der Stern in sich zusammen, wobei eine enorme Schockwelle entsteht.

34 Unter dem Begriff der *Raumzeitmaterialisierung* (*Spacetime mattering* i.O.) versteht Barad die dynamische und kontingente Materialisierung von Raum, Zeit und Körper (vgl. Barad 2007, S. 224). Raumzeitmaterialisierungen finden demnach weder *in* einer bestimmten Zeit noch *in* einem bestimmten Raum statt. Vielmehr sind sie Hervorbringungen von Raumzeit. In Anlehnung an Benjamin beschreibt Barad die *Raumzeitmaterialisierung* als eine dialektische Neukonfiguration der Zeit selbst: »The materialization/reconstellation/crystallization of time and history is made possible in the flashing up of images, luminous points of light, sparks released from the small individual moment of the crystal of the total event, if only momentarily. Crucially then, Benjamin's methodology constitutes a material intervention into the making of time and history.« Vgl. Barad, »What Flashes Up«, a.a.O., S. 25.

von Spannung gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da ereilt es derselben einen ›chock‹, durch den sie sich als Monade kristallisiert.«³⁵ Die Stillstellung meines Denkens, der verzeitlichten Bewegung, ereignet sich nicht durch die unerwartete Implosion der Kreatur an sich, sondern durch die Unterbrechung der Prozesshaftigkeit meines Denkens in Form eines ›chocks‹³⁶, hervorgerufen durch jenen knallenden Zerfall. Die Kristallisation des blitzhaften *Diffractionsereignisses von Gewesenem und Jetzt* ist Auslöser dieses Benjamin'schen ›chocks‹. Herausgesprengt aus den linearen Erzählungen von Sklaverei, Rassismus, ausbeuterischem Kapitalismus und Umweltzerstörung in »homogener, leerer Zeit«³⁷, materialisiert sich in einem kurzen Stillstand (des Denkens), in einem ›chock‹, jene Geschichten zu einer Raumzeitmaterie. In dieser Dialektik im Stillstand (Bild) wird in einem blitzhaften Moment das

35 Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, a.a.O., These XVII, S. 40f.

36 Anhand von Sigmund Freuds Auseinandersetzungen mit dem Reizschutz des lebendigen Organismus, erarbeitet Benjamin den Begriff des ›chocks‹ (oder ›choc‹). Für Benjamin ist der ›chock‹ nicht nur Durchbrechung des Reizschutzes aufgrund von traumatischen Erfahrungen, sondern eine grundlegende Erfahrung der Moderne (dies bezieht er in erster Linie auf die technischen Entwicklungen). So taucht der ›chock‹ bei Benjamin beispielsweise in seinem Aufsatz »Über einige Motive bei Baudelaire« (1939) auf. Charles Baudelaires lyrische Dichtung prägen laut Benjamin permanente ›chockerfahrungen‹, die durch Baudelaires Darstellung des beschleunigten, reizüberflutenden Lebens der Massen in den Großstädten der Moderne ausgelöst werden. Vgl. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, a.a.O., S. 613–618. Doch auch in der ästhetischen Erfahrung mit Kunst, im Film und im Dadaismus haben wir es Benjamin zufolge mit ›chocks‹ als unerwarteten und uneinholbaren Momenterfahrungen zu tun. Vgl. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Gesammelte Schriften*. Bd. I-2, hg. Rolf Tiedemann, Hermann Schwegenhäuser, 7 Bände, Frankfurt/M. [1936] 1974, S. 471–508. Der ›chock‹ beschreibt einen dynamischen, spannungsgesättigten Moment, in dem Wahrnehmung und ihre Bedingtheit gleichsam kollidieren. Damit berührt das Konzept des ›chocks‹ eine wesentliche Dimension des Bildes als Dialektik im Stillstand. Vgl. auch Adorf, *Operation Video*, a.a.O., S. 151, 174.

37 Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, a.a.O., These XIV, S. 40.

»Werden der Phänomene [...] in ihrem Sein«³⁸ fixiert – die *Raumzeitmaterialisierung* konfiguriert sich zu einer dichten Jetztzeit. Oder, anders formuliert: Die Kristallisation der abscheulichen Vergangenheit wird durch die Gegenwart *gebeugt*, ausgelöst durch die visuell dargestellte Implosion der monströsen Kreatur.

An dieser Stelle gilt es den Ort zu klären, den visuelle Bilder in Benjamins Denken einnehmen.³⁹ Nicht selten wirken visuelle Bilder bei Benjamin wie der Blitz, bevor der »langnachrollende Donner«⁴⁰ der Theoriebildung einsetzt. Zwischen dem »Augenblick des Bildes und denjenigen Ausführungen, in denen es im Zusammenhang von Benjamins Schriften seinen Ort und seine Bedeutung erhält«⁴¹, ist Sigrid Weigel zufolge, eine Zeitspanne der Latenz zu verorten. Bevor ich also bewusst über die Bedeutung und die Zusammenhänge von rassistischer Gewalt und Umweltzerstörung reflektieren kann und sich die geschichtstheoretischen Implikationen der gesehenen Videoarbeit entfalten können, widerfährt mir im Augenblick des Bildes eine blitzartige Einsicht. Ein spezifischer, ephemerer Moment im Bewegtbild (die Implosion der Kreatur) ereignet sich als spezifische Möglichkeitsbedingung der Wahrnehmung von *Raumzeitmaterialisierung* im Hier und Jetzt der Betrachtung. Das blitzartige Bild wird zum »Modus der Erkenntnisweise jenseits der linearen Zeit von Historiographie und Erzählung.«⁴² Dabei erinnert jene span-

38 Benjamin, *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften*. Band. 5, zwei Teilbände, Frankfurt/M. 1982, S. 288.

39 Der weite epistemologische Bildbegriff bei Benjamin ist durchaus informiert durch eine intensive Auseinandersetzung mit visuellen Bildern vor allem aus der Malerei und der Fotografie. Die Gegenseitigkeit von blitzhafter Erkenntnis und Bild schließt das visuelle Bild also keineswegs aus.

40 Für Weigel kann folgender Satz von Benjamin als Motto dafür gelten, welchen Ort die visuellen Bilder in seinem Denken einnehmen: »In den Gebieten, mit denen wir es zu tun haben, gibt es Erkenntnis nur blitzhaft. Der Text ist der langnachrollende Donner.« Vgl. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. V, a.a.O., S. 570) und Weigel, *Grammatologie der Bilder*, Frankfurt/M. 2015, S. 417.

41 Weigel, *Grammatologie der Bilder*, a.a.O., S. 417.

42 Ebd., S. 408.

nungsreiche, blitzhafte Konstellation aus Vergangenenem und Gegenwart an die Nähe-Ferne-Spannung der Aura.

Barad macht im Anschluss an Benjamin quantenphysikalisch-unterfütternd deutlich, dass bei jenen kristallinen Konstellationen, in denen es zu einem blitzhaften, dialektischen Stillstand kommt, enorme Energie freigesetzt wird. Übertragen auf videokünstlerische Arbeiten wie beispielsweise *The End of Eating Everything* – und etwas weniger physikalisch formuliert – könnte man behaupten: Das affektpolitische Potenzial von Videokunst – versteht man sie denn als politische und materielle Praktiken – kann mitunter darin begründet liegen, solche ›chock‹-artigen Intra-Aktions-Momente von *Gewesenem/Jetzt* erfahrbar zu machen. Das, was zu einer ›chock‹-artigen Einheit – in Bezug auf die Aura könnte man hingegen von einer atmosphärischen Einheit sprechen – zu verschmelzen scheint, fußt auf Differenzen *im Innen*: Gewesenes/Jetzt, Raum/Zeit, Subjekt/Objekt, Nähe/Ferne. Diese Gegensätze werden bei Benjamin in ihrer Differenz und Resonanz belassen; ihre ephemeren Intra-Aktions-Momente werden aufgesucht und nicht zugunsten einer homogenisierenden Verschmelzung aufgelöst. Genau darin sieht Christoph Brunner den Kern einer affektiven Politik:

Affektive Politik bedeutet [...] das Affirmieren von Kontrasten und vermeintlich heterogenen und teilweise gegensätzlichen Elementen, die in ihrem gemeinsamen Erscheinen eine differenzielle Polyphonie hervorbringen können, ohne homogenisieren zu müssen. Diese Kontraste in ihrer Differenz und Resonanz zu belassen heißt auch, Zeitlichkeiten und Orte miteinander zu verbinden, neue Allianzen zu schließen und die Potenzialitäten und Vermögen in ihrer Komplexität als unabgeschlossene Offenheit zu affirmieren.⁴³

Im Sinne Brunners operieren videokünstlerische Arbeiten wie *The End of Eating Everything* affektpolitisch, indem sie mich als Betrachtende

43 Christoph Brunner, »Affekt und dekoloniale Aisthesis als anderes Wissen«, in: Sofia Bempes, Christoph Brunner, Katharina Hausladen, Ines Kleesattel, Ruth Sonderegger (Hg.), *Polyphone Ästhetik. Eine kritische Situierung*, Wien 2019, S. 122.

hin zu einem *Anderswo* und *Anderswann* bewegen; unkalkulierbare Öffnungen entstehen lassen. Diese Öffnungen ergeben sich in Momenten der Wahrnehmung intra-aktiven Zusammenspiels von Gewesene[m]/Jetztzeit, Raum/Zeit, Subjekt/Objekt, Nähe/Ferne. Mit dem Konzept der ›Dialektik im Stillstand‹ (aber auch dem Begriff der Aura) hat Benjamin gleichsam Terminologien bereitgestellt, mit denen jene Intra-Aktionsmomente im Hinblick auf Körper, wahrnehmungs- und bildtheoretische Überlegungen adressiert werden können. Laut Sigrid Adorf verknüpfen sich in Benjamins dialektischem Bildkonzept »phänomenologische[...] Basis, [...] sinnliche[...] Erfahrbarkeit, [...] konkrete[r] weltliche[r] und stets geschichtlich gebundene[r] Gegenstandbezug und dessen Verbindung zu Vergangenheit im Medium der Erinnerung.«⁴⁴ Damit wird gleichsam Benjamins integrativer Bildbegriff angesprochen, der sowohl affektive, materielle Qualitäten als auch kulturelle und geschichtstheoretische Implikationen des Bildes in sich aufnimmt.

Walter Benjamin und Karen Barad fordern unser Nachdenken über linear-progressive Zeitlichkeit und damit verbunden unser Nachdenken über (zeitliche und ontologische) Differenzen heraus. Mit ihnen gelangt unsere Wahrnehmung zu den Rändern, den *Zwischenräumen*, den Schrägstrichen zwischen Vergangenheit/Gegenwart/Zukunft – zu den blitzhaften Entfaltungen zeitlicher Diffraktionen. Benjamin, Barad und auch das »living-being« in Mutus Videoarbeit *The End of Eating Everything* scheinen sich darin einig zu sein, dass es mit einer Versöhnung von Gegensätzen wie Raum/Zeit, Subjekt/Objekt, Vergangenheit/Gegenwart/Zukunft nicht getan ist. Es bedarf Erschütterungen des Raumzeitkontinuums der *einen* Welt des verfügbaren, weißen, männlichen, fortschrittwütenden Subjekts; Erschütterungen der modernistischen, kolonialen Logiken, die auf Trennung und Beherrschung basieren. Der Nicht/Ort blitzhafter Diffraktionsereignisse ist ein situativer, singulärer Ort der des/orientierenden Erfahrung von Raumzeitmaterie. Eine solche Erfahrung ist eine der »Un/Verbundenheit von Zeit und Raum, [der]

44 Adorf, »Offscreen – Wenn Bilder jenseits ihrer Ränder zurückblicken«, in: Christiane Kruse, Birgit Mersmann (Hg.), *Bildagenten. Historische und zeitgenössische Bildpraxen in globalen Kulturen*, München 2021, S. 153.

Verschränkungen von hier und dort, jetzt und dann, ein geisterhafter Sinn von Dis/Kontinuität, eine *Quanten/dis/kontinuität*, die weder völlig diskontinuierlich mit Kontinuität ist, noch in ihrer Diskontinuität völlig kontinuierlich, und auf jeden Fall nicht eins mit sich selbst.«⁴⁵

Literatur

- Adorf, Sigrid, *Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt. Die Videokünstlerin der 1970er Jahre*, Bielefeld 2008.
- Adorf, Sigrid, »Offscreen – Wenn Bilder jenseits ihrer Ränder zurückblicken«, in: Christiane Kruse, Birgit Mersmann (Hg.), *Bildagenten. Historische und zeitgenössische Bildpraxen in globalen Kulturen*, München 2021, S. 149–174.
- Barad, Karen, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham 2007.
- Barad, Karen, *Verschränkungen*, Berlin 2015.
- Barad, Karen, »What Flashes Up: Theological-Political-Scientific Fragments«, in: Catherine Keller, Mary-Jane Rubenstein (eds.), *Entangled Worlds. Religion, Science, and New Materialisms*, New York 2017, S. 21–88.
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*. Bd. 1, hg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, 7 Bände, Frankfurt/M. [1928–1940] 1972–1989.
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. *Gesammelte Schriften*. Bd. I-2, hg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, 7 Bände, Frankfurt/M. [1936] 1974, S. 471–508.
- Benjamin, Walter, *Das Passagen-Werk*. *Gesammelte Schriften*. Band. 5, zwei Teilbände, Frankfurt/M. 1982.
- Benjamin, Walter, *Über den Begriff der Geschichte*, hg. Gérard Raulet, Frankfurt/M. [1940] 2010.

45 Barad, *Verschränkungen*, a.a.O., S. 77f., Hervorhebung im Original.

- Brunner, Christoph, »Affekt und dekoloniale Aisthesis als anderes Wissen«, in: Sofia Bemeza, Christoph Brunner, Katharina Hausladen, Ines Kleesattel, Ruth Sonderegger (Hg.), *Polyphone Ästhetik. Eine kritische Situierung*, Wien 2019, S. 103–122.
- Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, übers. Klaus Englert, Frankfurt/M. 1991.
- Grosz, Elizabeth, *Sexual Subversions: The French Feminists*, Sydney 1989.
- Kronberger, Alisa, *Diffractionsereignisse der Gegenwart. Feministische Medienkunst trifft Neuen Materialismus*, Bielefeld 2022.
- Mutu, Wangechi, »On The End of Eating Everything« – Interview von Kaspar Bech Dyg mit Wangechi Mutu, Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, 2014, URL: <http://channel.louisiana.dk/video/wangechi-mutu-end-eating-everything> [letzter Aufruf: 09.05.2023].
- Weigel, Sigrid, *Walter Benjamin: Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt/M. 2008.
- Weigel, Sigrid, »Angelus Novus«, in: Dan Diner (Hg.), *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur*, Band 1, Stuttgart/Weimar 2011, S. 94–100.
- Weigel, Sigrid, *Grammatologie der Bilder*, Frankfurt/M. 2015.

Gemalte Vermittlerin

Kunsttherapeutische Zwiegespräche mit produziertem Anderen

Christoph Hinkel

Abstract *In den Prozessen kunsttherapeutischer Praxis werden die verwendeten Medien häufig selbst zu Mittlern im dynamischen Zwischenraum von Ego und Alter. Indem ein Selbstportrait etwa in einem Gedicht artikuliert wird, wird die ästhetische Wahrnehmung poetisch formuliert und in die Gegenwärtigkeit des Erlebens überführt. Der Beitrag zeigt, wie im Spannungsfeld von produktivem Ausdruck und rezipierten Eindruck eine dialogfähige Figur entsteht. Diese kann als Medium des reflexiven Selbstgesprächs verstanden werden, das therapeutische Effekte hat. Die Therapie wird dadurch selbst zu einem Medium, welches sich Medien bedient – etwa der Poesie oder der Malerei.*

Rahmen und Ansatz

Im Vordergrund des Artikels steht eine kunsttherapeutische Praxis-methode, die entlang der Thesen entwickelt wurde, dass psychische Erkrankungen häufig von negativen Selbstverhältnissen begleitet werden und dass über die dialogische Kontaktaufnahme zum eigenen Selbstbildnis ein heilungsfördernder Selbstumgang vorbereitet werden kann. Dies sind Kernthesen meines laufenden Promotionsprojektes mit dem ich Impulse für die kunsttherapeutische Theoriebildung und die konkrete praktische Arbeit beitragen möchte, indem ich das philosophische Konzept der Selbstfreundschaft auf dessen kunsttherapeutische

Valenz hin prüfe. Die Annäherung an die Thematik erfolgt entlang einer dialogphilosophischen¹ Perspektive im Rekurs auf Prämissen der Rezeptionsästhetik² und mit Bezug auf die Gegenwartsdiskurse zu den Theorien des Selbst. Im vorliegenden Beitrag sollen Aspekte meiner Dissertation versuchsweise mit einer medienphilosophischen Perspektive erkundet werden. Hierzu sei der zur Anwendung gebrachte Medienbegriff kurz umrissen:

In seinem Versuch, dem Begriff »Medium« die erforderliche Schärfe zurückzugeben, diskutiert Lambert Wiesing diesen sowohl bildwissenschaftlich als auch anthropologisch.³ Dadurch erscheinen mir seine Überlegungen geeignet, sie auf Aspekte der Kunsttherapie anzuwenden. Im kunsttherapeutischen Kontext gewinnen zwei Medien an Bedeutung: Das künstlerische Werk und das sog. Werkgespräch⁴. Als

-
- 1 Das Wesentliche dieses Dialogverständnisses ist die wechselseitige Beziehung, wie sie sich als Verhältnis des Menschen zu anderen Menschen, aber auch zur Kunst darstellen kann. Kern ist die Zuwendung eines Ich zum Anderen, die in der »Zwiesprache« ihren Ausdruck findet. In dieser Zwiesprache kann sich Sinn einstellen, als »Gabe des Augenblicks«, in dem sich die Begegnung zwischen *Ich* und *Du* vollzieht. Durch sie *wird* das *Ich*. Denn es gibt kein *Ich* an sich. Der Mensch wird am *Du* zum *Ich*, in einer Begegnung unmittelbarer Gegenwärtigkeit. Vgl. Martin Buber, *Das dialogische Prinzip*, Heidelberg 1979.
 - 2 Zu den Grundannahmen der Rezeptionsästhetik zählt, dass jedes Kunstwerk einen Adressaten hat und somit einen Typ von Betrachter:in bestimmt. Die Prämisse ist, dass Kunstwerk und Betrachter:in unter Bedingungen zusammenkommen, etwa der gemeinsamen Umgebung oder durch die inneren Voraussetzungen ihrer jeweils spezifischen Gegenwart und Geschichte. Die Rezeptionsästhetik macht es sich zur Aufgabe, nach der »Betrachterfunktion« im Werk zu fragen und ist dementsprechend bemüht, Kommunikationsreize des Werks zu erkennen und dessen sozialgeschichtliche und wesentliche ästhetische Bedeutung zu verstehen. Vgl. Wolfgang Kemp, »Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz«, in: Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp (Hg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 7 2008, S. 248ff.
 - 3 Vgl. Lambert Wiesing, »Was sind Medien?«, in: Stefan Münker, Alexander Roesler (Hg.), *Was ist ein Medium?*, Frankfurt/M. 2012, S. 246ff.
 - 4 Vgl. Christoph Hinkel, »Werkgespräche«, in: Manfred Blohm, Katja Watermann (Hg.), *Kunsttherapeutische Stichworte*, Hannover 2021, S. 235–242.

Medien begriffen weisen Werk und Werkgespräch über sich selbst hinaus, indem durch sie etwas Drittes in Erscheinung tritt. Darin folgen sie Wiesings Postulat, dass ein Medium sinnlich wahrnehmbar macht, was ohne Medien nicht existieren kann, da ihr wahrzunehmender Gegenstand physiklos ist. So ist etwa das Medium »Bild« physiklos, da die Denotate des Bildes nicht berührt oder von der Seite betrachtet werden können, lediglich die Materialität des Objektes »Bild« ist der Physik unterworfen (bspw. durch Alterungsprozesse⁵). Nichtsdestotrotz ermöglicht ein Medium Betrachtenden individuelle Wahrnehmungserfahrungen die vom Selben ausgehen – d.h. von dem für alle auf dieselbe Weise zur Verfügung Stehenden.⁶ Dies wiederum ist ein Kernelement kunsttherapeutischer Begleitung: Durch das trianguläre Interaktionsspektrum zwischen Kunstwerk, Patient:in und Therapeut:in bieten die Künstlerischen Therapien vielfältige Möglichkeiten der Beziehungsaufnahmen, bei denen das gemeinsame Betrachten *von* und der Austausch *mit* den Werken (via Werkgespräche) für die therapeutische Begleitung bei den Persönlichkeitsentwicklungen eine große Rolle spielen.

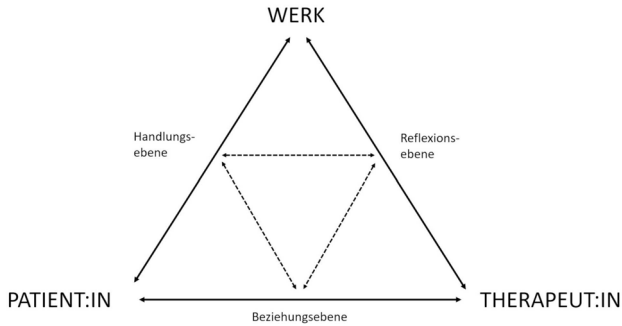
Wende ich Wiesings Begriffsdefinition hierauf an, lässt sich die Medialität des Werkgesprächs in dessen Performanz des Sehens und der Gestaltung von Sprechakten⁷ begründen, sowie durch die darin zur Verwendung gebrachten Sprache.

5 Es ist allerdings einzuschränken, dass mit der Variable Zeit der Anspruch »für alle auf dieselbe Weise verfügbar« nicht mehr eingehalten werden kann. So ist anzunehmen, dass mir rezeptionsästhetisch bei der nachgedunkelten Mona Lisa der Gegenwart etwas anderes zur Wahrnehmung steht, als es z.B. zu Napoleons Zeiten der Fall war. In einem bestimmten Gegenwärtsmoment, bei dem mehrere Menschen die Denotate des Bildes individuell sozialisiert wahrnehmen, bleibt es jedoch richtig: Das Medium stellt in theoretischer Objektivität etwas der subjektiven Wahrnehmung zur Verfügung und ist in sich physiklos.

6 Vgl. Wiesing, »Was sind Medien?«, a.a.O., S. 247f.

7 Für eine vertiefende Auseinandersetzung mit dem gestalteten Sprechen in den Künstlerischen Therapien siehe Hinkel, Alexandra M. Hopf, Bernd Reichert (Hg.), *Sprechen – Hören – Schweigen. Die Kunst des Sprechens in den Künstlerischen Therapien. Wissenschaftliche Grundlagen der Künstlerischen Therapien. Band 10*, Berlin 2023.

Abbildung 1: Kunsttherapeutische Triade: Die Ebenen und ihre Wechselwirkungen der kunsttherapeutischen Praxis.



Das Werkgespräch geht von einem theoretischem Selben aus, etwa einem Bild oder einer Situation, die individuell und intersubjektiv wahrgenommen werden können. Das Werkgespräch hat eine Zeitlichkeit und ist damit der Physik unterworfen, aber es vermittelt etwas Physikloses, indem es ein Dazwischen öffnet. Einen Abstand, in dem etwas zur Anschauung, d.h. zum Denken- und Wahrnehmen-Können gebracht wird, das »phantastisch physiklos«⁸ ist: gemeinsam Eingebildetes. Kunsttherapie kann somit als ein Medium der Selbsterfahrung begriffen werden, das sich selbst Medien als Mittelndes bedient. »Mittelnd« ist dabei zum Beispiel eine imaginativ verlebendigte Alterität, die beim gemeinsamen Betrachten in Erscheinung treten und in manchem Fall eine freundliche Vermittlerin für ein heilsames Selbstverhältnis werden kann.

8 Wiesing, »Was sind Medien?«, a.a.O., S. 248.

»Marianne«

»Marianne« ist eine Prinzessin, später sogar eine Königin. Sie scheint mir dafür geeignet, von meiner kunsttherapeutischen Praxis und deren theoretischer Verflechtung medienphilosophischer und selbstpsychologischer Aspekte zu berichten. B.V., die Patientin, die »Marianne« in die Welt brachte und ihr Bedeutsamkeit beilegte, machte »Marianne« nach Therapieende auf Instagram öffentlich, »damit andere auch von ihr profitieren können.« In der beredten Rückmeldung von B.V. bezüglich der Bedeutung des Bildes, bestätigte sich meine Annahme, dass innerhalb kunsttherapeutischer Werkgespräche eine Art medialer Doppelgänger als dialogisches Drittes auf eine Weise wirksam wird, die es ermöglicht, unter den Bedingungen von Krankheit zu einer autonomen Lebensgestaltung zu finden.

B.V. fertigte das Selbstbildnis »Marianne« im Rahmen einer vierteligen Übung an, die in der Kunsttherapiegruppe von mir initiiert und angeleitet wurde. Die Aufgabenstellung sieht zunächst die Zeichnung eines Selbstporträts vor, indem mit geschlossenen Augen und der ungeübteren Hand in Linien auf ein Papier übersetzt wird, was die stärkere Hand an Formen und Strukturen spürt, während mit ihr das eigene Gesicht, der Hals und die Haare erkundet werden.⁹

Durch diese Einschränkungen während der Produktion, zeigt das Selbstbildnis »Marianne« von B.V. kein realitätsnahes Abbild. B.V. wird jedoch auf der Bildoberfläche sichtbar, indem sie im Austausch und im Ausdruck, an der Figur erfahrbar werden lässt, was sonst nur unsichtbar in die Lebensverhältnisse der Patientin eingeschrieben ist.

9 Vgl. Christine Leutkart, Elke Wieland, Irmgard Wirtensohn-Baader (Hg.), *Kunsttherapie – aus der Praxis für die Praxis. Materialien, Methoden, Übungsverläufe*, Dortmund 2003, S. 145ff.

Abbildung 2: B.V., 2021, Marianne, Öl, Pastell- und Aquarellwaxkreide auf Papier, 50 x 65 cm.



Dahinter wirkt, was der Künstler William Kentridge mit dem Hineindurchsicheren der Künstler:innen beschreibt, wenn diese aus den Gegenständen ihrer Werke hervortreten, indem ihre eigenen Wahrneh-

mungen in ihre Werke hineingewirkt sind.¹⁰ Kentridge zu Folge wird dabei das Bild einer Tasse oder eines Nashorns zu eine Art Selbstporträt¹¹ – so, wie auch »Marianne« eines ist, indem mit ihr auf die Darstellbarkeit eines subjektiven Empfindens gezielt wurde. Werden auf diese Weise Erfahrungen poetisch formuliert, können anschließende Werkgespräche Einstellungen und Weltsichten medial zugänglich machen, die sonst im subjektiven Erleben der Anwesenden eingeschlossen wären. Dafür ist die blinde Herstellung, mit der im Alltag ungeübteren und im Zeichnerischen wenig geschulten Hand, hilfreich, denn dadurch weist »Marianne« karikative Überzeichnungen auf. Diese geben der Figur Andersartigkeit und Fremdheit bei gleichzeitiger Öffnung für Assoziationen und Projektionen des Bekannten. Um dieses Potenzial therapeutisch zu nutzen, findet sich im nächsten Übungsschritt die Teilnehmer:innengruppe zu Paaren oder in Kleingruppen für Werkbetrachtungen zusammen. Dabei werden die entstandenen Gesichter als Gegenüber und Andere ernstgenommen, um im Gespräch herauszufinden, welche Charaktereigenschaften aus dem Bild hervortreten und wie die abgebildete Persönlichkeit beschrieben werden könnte. Alles Erdachte wird weitmöglichst an den Linien der Zeichnung begründet und mit dem eigenen Empfinden erläutert, während sich in die Figur mental-leiblich hineinversetzt wird.¹² Auch die Gefühle, die die gezeichnete Person in den betrachtenden Werkproduzent:innen auslösen und wie das Beziehungsverhältnis zwischen Zeichner:innen und Figuren sein mag, werden immer wieder thematisiert und nach Wunsch auch schriftlich festgehalten. Bei diesem Gespräch *mit* dem Bild wird nicht nur etwas ansichtig, was vorher nicht zu sehen war, sondern die an den Wahrnehmungsvorgängen beteiligten Sozialisierungen der Sehenden

10 Vgl. William Kentridge, Sigmund Freud Museum Wien (Hg.), *In Verteidigung der weniger guten Idee. Sigmund Freud Vorlesung 2017*, Wien/Berlin 2018, S. 56.

11 Vgl. ebd.

12 Vgl. Mala G. Betensky, *What Do You See? Phenomenology of Therapeutic Art Expression*, London/Philadelphia 1995, S. 14ff. und Sonja Frohoff, *Leibliche Bilderfahrung. Phänomenologische Annäherungen an Werke der Sammlung Prinzhorn*, Berlin 2019, S. 101ff.

bieten zudem die Gelegenheit, etwas in Anderem zu sehen, was sich der jeweiligen Sichtweise der Betrachter:innen verdankt.¹³

Auf dieser Grundlage lässt B.V. die Gruppe wissen, dass die porträtierte und in der Vorstellung geformte »Marianne« 75 Jahre alt und mit sich im Reinen sei. Sie tue, was sie wirklich wolle, was herauszufinden gar nicht so leicht gewesen sei. »Marianne« sei einzigartig, sie finde sich selbst gut und sie habe die Fähigkeit anderen das gleiche Gefühl zu geben. Als B.V. ihre geschaffene »Marianne« das erste Mal genau angesehen habe, so betonte die Patientin, habe sie gedacht: »Wow! Die alte Dame traut sich was!« In der vorgestellten Begegnung imaginierte die Patientin, dass sie »Marianne« nicht kenne, sich aber mit ihr unterhalte, da sie das Gefühl habe, diese wolle sich der Patientin mitteilen, ihr von sich erzählen und dass sie zudem ein Interesse daran habe B.V. kennenzulernen. »Marianne« stehe, so B.V., am Ende jenes Weges, auf dem sich die Patientin aktuell selbst befinde. In der Figur, die mit sich im Reinen sei, stehe die Geschichte einer Frau geschrieben, die sich mehr als alles andere Ich-syntone Ausgeglichenheit und Balance wünsche und die täglich dafür kämpfe, sich dem anzunähern. Meine kunsttherapeutische Übung lud B.V. dazu ein, in der Mimik ihrer Figur die eigene Emotionalität erkunden und diese in Beziehung zu ihrem Welt-Erleben setzen zu können. Das so in den Dialogen Erarbeitete fließt schließlich in die malerische Ausgestaltung des Porträts ein. Wenn die Patientin im stillen Dialog des ästhetischen Herstellungsaktes das Konterfei nach dessen werdenswünschen befragte, fand B.V. im gleichen Moment Antworten darauf, indem sie Farb-, Form- und Kompositionsentscheidungen traf. Dies ist ein Gespräch mit dem Bild und »bildnerisches Denken«¹⁴, für das ich als Kunsttherapeut sensibilisieren kann, indem ich die Urheber:innen,

13 Vgl. Eva Schürmann, »Die Medialität der Einbildungskraft. Im Zwischenraum von ästhetischen und aisthetischen Welt- und Selbstverhältnissen. Ein Beitrag zur Theorie des Bildes«, in: Christian Filk, Michel Lommel, Mike Sandborth (Hg.), *Media Synaesthetics. Konturen einer physiologischen Medienästhetik*, Köln 2004, S. 73.

14 Vgl. Goda Plaum, *Bildnerisches Denken. Eine Theorie der Bilderfahrung*, Bielefeld 2016, S. 217ff.

über die Erprobung handwerklicher Techniken und Mittel, an eine für sie zufriedenstellende Formung des eigenen Ausdrucks herantühre. Im Sehen und Formen lauschen dabei alle Beteiligten schon während der Herstellung dem Bild. Ist der Malprozess zur Zufriedenheit der Urheber:innen abgeschlossen, erfolgt eine Neubetrachtung der nun fertigen Bilder mittels kreativen Schreibens. Als Bildbegegnung gibt die Schreibübung Fragmenten des Erlauschten die Möglichkeit, in Sprache übertragen zu werden. Der fertige Text wird vor der Gruppe und dem Bild performt, z. B. als Sprache das Werk selbst oder als Ansprache an dasselbe. Als Variation eines Werkdialogs, entstand zwischen »Marianne« und B.V. auf diese Weise folgende poetisch formulierte Aussage:

*Schaut in den Spiegel
Findet sich hässlich,
Mag sich nicht leiden,
Fühlt sich verletztlich.*

*Ihr Spiegelbild sagt
Das ist nicht so! Sei stolz auf dich!
Du bist die Schönste in deiner Haut.
Du bist eine Prinzessin.*

*Sie sieht nochmal hin
Und findet:
Es stimmt!
Ich bin eine Prinzessin!*

Es sprechen darin beide: Die Autorin und die Bildfigur »Marianne«.

Vermittler für das »Denken des Dazwischen«

Ein Bild spricht als ein sich Ausdrückendes in einer dem Objekt eigenen Stummheit, in die hinein Betrachtende Rede legen. Diese Rede wurde von B.V. poetisch in Worte gefasst. Da »Marianne« aber stets nur in der geliehenen Sprache von B.V. sprechen kann, wird das Bild hier von ihr noch einmal neu geschaffen – nicht originär, aber in einer abgeleiteten Neuschöpfung.¹⁵ Zunächst nämlich, indem sich »Marianne« durch diesen Sprechakt aus dem Bild heraus zur lyrischen Figur ausweitet, die mit der Stimme von B.V. spricht. Die prototypische Patientin und die Doppelgängerin »Marianne« bleiben sich dabei dennoch verschieden. Während »Marianne« 75 Jahre, royal und das ist, was B.V. »angekommen« nennt, ist die Patientin selbst eine 55-jährige Dame, die früher semiprofessionell Theater spielte und seit jeher mit sich selbst um die Existenz dieses »Selbst« kämpfte. Schon vor langer Zeit war bei B.V. eine emotional instabile Persönlichkeitsentwicklungsstörung des Typs Borderline, Panikstörungen und Depressionen verschiedenen Schweregrads diagnostiziert worden. Während ihrer Therapie bei mir stand die Patientin häufig unter hohen psychischen und affektiven Druck und wurde in unserer Klinik mittels EMDR¹⁶ traumatherapeutisch behandelt. Ich erlebte B.V. in dieser Zeit durchgehend als sehr offene, herzliche, gebildete und vielseitig interessierte Frau, deren Leiden einerseits viel emotionale Aufmerksamkeit forderte und die andererseits als eine große Helferin für »alle und jeden« in Erscheinung trat – letzteres oft über ihre eigenen Kräfte hinausgehend. So wie sich

15 Vgl. Melanie Obraz, »Bildliches Sprechen – Die Frage nach einer exponierten Stellung des bildlichen Sprechens«, in: Michael Ganß, Peter Sinapius, Peer de Smit (Hg.), *Ich seh dich so gern sprechen. Sprache im Bezugsfeld zu Praxis und Dokumentation künstlerischer Therapien. Wissenschaftliche Grundlagen der Kunsttherapie. Band 2*, Frankfurt/M. 2008. S. 88ff.

16 Eye Movement Desensitization and Reprocessing (Desensibilisierung und Aufarbeitung durch Augenbewegungen). Methode um Erinnerungen an Traumen wachzurufen, um diese zu be- und verarbeiten. Dabei folgen die Augen der Patient:innen den Fingern der Therapeut:innen, die diese schnell und rhythmisch nach links und rechts bewegen.

B.V. »Marianne« als mutige und offene ZuhörerIn vorstellte, wurde B.V. während der Kunsttherapiegruppe von Mitpatient:innen ähnlich erlebt und beschrieben. B.V. allerdings empfand Selbsthass bis hin zu selbstbefremdendem Ekel, vertraute sich wenig und sprach sich kaum einen Wert zu – schon gar nicht losgelöst von Leistungen für andere. Bevor sich ihr Patenkind mit nur achtzehn Jahren suizidierte, habe sie selbst öfter an Suizid gedacht, berichtete B.V. Heute sei dies keine Option mehr, da sie am eigenen Leib erfahren habe, welcher Schmerz dadurch in anderen ausgelöst werde. Mit Hilfe von sogenannten Skills und therapeutischen Kontakten hatte B.V. inzwischen ihre Selbstverletzungen und anderes selbstschädigendes Verhalten gut unter Kontrolle. Im Laufe der Therapie und nicht zuletzt durch die Ausdruckstherapien – so die Patientin beim Abschlussgespräch – habe B.V. ein kleines Samenkorn Selbstwert entdeckt, das sie fortan wässern und großziehen wolle. »Marianne« sei Teil dieses Vorgangs gewesen und unterstütze die Entwicklung noch immer, wenn diese mit der Stimme von B.V., im inhärenten szenischen Vorgang des Gedichts, zum Spiegelbild spricht: »Ich bin eine Prinzessin.«

Die Gestimmtheit einer Stimme ist eine Sache der emotionalen Kommunikation, die auch Teil eines emotionalen Habitus ist, also ein Artefakt der je eigenen Beziehungs- und Welterfahrungskultur.¹⁷ Dies meint, dass die je individuellen Lebensumstände immer in unseren Stimmen mitschwingen. Durch das Rezitieren eines Textes erhält die gemalte, aber auch die lyrische Figur »Marianne« eine geliehene Körperlichkeit, indem B.V. den Versen mit der eigenen Stimme und dem eigenen Leib Ausdruck verleiht. In diesem Umgang mit den Werken präsentierte sich B.V. ein *Ich*, und damit ein »anderes Ich«¹⁸. Nun verstehen wir seit Johann Gottlieb Fichte und Søren Kierkegaard das »Selbst als ein Verhältnis, das sich zu sich selbst verhält«¹⁹, mit sich in Beziehung ist und zu sich selbst als einem Anderen respektive Fremden

17 Vgl. Jan Söffner, »Was spürt ein Gedicht?«, in: Nico Pezer (Hg.), *Neurorhetorik*, Paderborn 2018, S. 163.

18 Jean-Luc Nancy, *Das andere Porträt*, Zürich/Berlin 2015, S. 29.

19 Søren Kierkegaard, *Die Krankheit zum Tode und anderes*, München 1976, S. 31f.

verhalten muss. Damit ist jedes Selbst von der Dialektik von Einheit und Verschiedenheit charakterisiert und etwas, das sich verfehlen kann. An dieser Stelle finde ich die Selbstpsychologie von Daniel Stern hilfreich, der gewissermaßen aus der phänomenologischen Beobachtung der Interaktion zwischen Säugling und Umwelt seinen Selbstbegriff formuliert.²⁰ Damit wird einerseits gesagt, dass das Selbst in der Interaktion von Subjekt und Objekt beobachtbar wird und andererseits, dass es sich in dialogischen Prozessen formt und aus diesen quasi als Produkt hervortritt. Gibt man diesem Gedanken Kredit, ist das Werkgespräch damit nicht nur eine Möglichkeit der Reflexion auf entstandene Werke, sondern auch als Möglichkeit der Werkerzeugung bis hin zur Selbstformung zu verstehen. Ich gehe davon aus, dass mittels eines begleiteten Gesprächs mit dem eigenen Kunstwerk sich dieses Selbst identifizieren und das eigene Verständnis im Verhältnis zu Anderem in Erscheinung bringen kann. Dies ist ein produktiver Vorgang, der etwas, das als Gegeben erscheint, erst hervorbringt. Das Therapeutische liegt nach der Werkproduktion somit darin, dass Patient:innen und Therapeut:innen ihre Einstellungen und Weltansichten im Werkgespräch gegenseitig vermitteln und durch ihre gegenseitige Anwesenheit diskursiv zugänglich machen. Auf dieser interaktionellen Ebene wird es durch die Hervorbringung einer Figur (die zu erneuter Einfühlung und Betrachtung einlädt) möglich, probenhalber andere Perspektiven einzunehmen.

Die Doppelgängerin im Selbstporträt

Selbstporträts wie »Marianne« ist nun der Widerspruch eines Selbst eigen, das sich in seinem komplexen Wesen und seiner Selbstheit nicht darstellen kann, ohne sich als Anderes zu entdecken.²¹ Beim sprachlichen Austausch mit dem Selbstbildnis potenziert sich das Als-Ob des Bildes in der Anerkennung des gemalten Anderen als eines Wirklichen

20 Vgl. Daniel Stern, *Die Lebenserfahrung des Säuglings*, Stuttgart 2007.

21 Vgl. Nancy, *Das andere Porträt*, a.a.O., S. 52.

(d.h. Wirkung habenden). Durch diesen Umgang kann das Porträt m.E. als ein intra-relationales Du verstanden werden, welches in den Kontexten der Künstlerischen Therapien die Möglichkeit zur Einfühlung anbietet. Dieses Als-Ob-Du entsteht an den verdichteten, subjektiv spürbaren Spuren des Anderen im kreativen Ausdruck und in dessen dialogischer Betrachtung. Auf diese Weise tritt etwas Drittes zutage, das ich mit dem Doppelgängermotiv greifbar machen möchte: Das Sich-Selbst-Sehen und darin umfänglich als Person anerkennen.²² Mit

-
- 22 Mit dem Rückgriff auf das literarische Motiv möchte ich keinen Beitrag zur literaturwissenschaftlichen Erforschung der Motive der *Schwarzen Romantik* liefern. Mich interessiert am Motiv aber der Aspekt des Dialogs mit Eingebildetem, um eine durch Medien angeregte Form der Selbstbegegnung innerhalb kunsttherapeutischer Prozesse gedanklich greifbar werden zu lassen. Mit Donald W. Winnicotts Konzept des Übergangsobjekts gibt es zwar bereits eine theoretische Figur an der Schnittstelle zwischen innerer und äußerer Realität im psychologisch-orientierten Fachdiskurs, allerdings stellt Winnicott (in »Übergangsobjekte und Übergangsphänomene. Eine Studie über den ersten, nicht zum Selbst gehörenden Besitz«, in: *Psyche* 23 [9] 1969, S. 666–682) zwei Punkte klar heraus: Erstens ist das Übergangsobjekt ein nicht zum Selbst gehörender, materieller Besitz, dem die Bedeutung eines Beziehungsobjekts zukommt und zwar als Stellvertretung für die Zuwendung der als abwesend erlebten Bezugsperson. Daher tritt das Übergangsobjekt mit einer innewohnenden Versorgungsfunktion in Erscheinung, die sonst zumeist die anwesende Mutter erfüllt (vgl. ebd. S. 674). Zum zweiten hat das Übergangsobjekt Symbolwert, da es ein reales Ding ist, das etwas anderes ebenfalls real Existierendes qua Einbildungskraft repräsentiert (vgl. ebd. S. 672). Den mental am Werk dialogisch produzierten Doppelgänger, an dessen Entstehung auch anwesende Andere beteiligt sind, halte ich jedoch für etwas anderes. In meinem Verständnis ist der Doppelgänger eine Figur des gelingenden Zwiegesprächs eines Menschen mit sich selbst, während eines Werkgesprächs. Er ist im engen Sinne kein Stellvertreter eines existierenden Objekts oder Subjekts und kein Symbol emotionaler Versorgung. Stattdessen kann das Motiv als Metapher für das stille Gespräch und Verhältnis zu sich selbst und darin auch als ein konstruktiv infrage stellender Dialogpartner verstanden werden. Der Doppelgänger als am Kunstwerk mental produzierte Figur ist ein dialogisches Drittes, für den ich mich affektiv interessiere und den ich daher an den Prozessen des Abgleichens und Urteilens bei Aspekten des Mit-mir-selbst-Seins beteilige. Mir scheint, dass die Funktion qualitativer Orientierung des Selbstverhältnisses, strukturell anders ist, als

dem Doppelgänger ist das Ich auch ein Anderer, der im Wechselspiel von Ausdruck und Eindruck Integration anbieten kann. Bereits in der romantischen Literatur wird durch das Motiv die Mehrpoligkeit des Selbst und des Lebensvollzugs sichtbar und produktiv infrage gestellt, wodurch der Aspekt der Selbstreflexion hervorgehoben wird.²³ Obschon nicht alle Doppelgänger schlechtes für ihre Prototypen wollen, lösen sie in der Literatur bei den Protagonisten mehrheitlich Angst und Schrecken aus. Jean Pauls *Siebenkäs* bildet hier eine Ausnahme: Die Doppelgänger Siebenkäs und Leibgeber haben in ihren gegensätzlichen Persönlichkeiten eine andere Funktion als jene Doppelgänger, die lediglich einen bestimmten Aspekt ihres Prototyps verkörpern. In ihrer charakterlichen Verschiedenheit, fühlen diese beiden Figuren wie ein Ich in zwei Existenzen und streben nach freundschaftlicher Verschmelzung, um zusammen positiv aufeinander zu reagieren. Hier kann eine Gemeinsamkeit zu Platons Symposion gefunden werden, in dem der ursprüngliche Mensch als eine Einheit von zwei Körpern beschrieben wird, der getrennt wurde und daher im Leben nach seiner anderen Hälfte sucht.²⁴

Dies wäre also ein Modell des Doppelgängers, das in der Gestalt einer nach Verwirklichung strebenden Möglichkeit in Erscheinung tritt. Bei der Bilderfahrung ist dies gegeben, wenn ein Gegenstand daraufhin befragt wird, was es einem sagen will. Ein solches entgegenkommendes Verstehen geht von einem Echo in Gestalt einer Resonanz aus. Wenn

das Aushalten und den Transfer von schwierigen Emotionen, wie es das Übergangsobjekt anbietet. Ob der Doppelgänger als Wegbereiter dabei für ein anders Selbstverhältnis ein Übergangsphänomen ist, das heißt durch Integration von etwas Neuem bald an Bedeutung verliert und ein Phänomen ist, das im Zwischenraum von äußerer und innerer Wirklichkeit zu verorten wäre, muss an geeigneter Stelle jedoch ausführlich diskutiert werden.

- 23 Vgl. Sophie C. Radecker, *Das Ich und das Andere. Zum Doppelgängermotiv in E.T.A. Hoffmanns »Die Elixiere des Teufels« und Edgar Allan Poes »William Wilson«*, Seminararbeit, Norderstedt 2019, S. 4ff.
- 24 Vgl. Platon, *Das Gastmahl*, aus dem Griechischen neu übertragen und mit einer Einführung nebst Anmerkungen versehen von Wilhelm Capelle, Stuttgart 1950, S. 68ff.

»Marianne« in spielerischer Verlebendigung zu B.V. (und allen anderen am Werkgespräch Beteiligten) spricht, hallen die subjektiven Sichtweisen auf das Leben der Betrachtenden zurück und werden zur Reflexion gestellt, wenn dem Selbstbildnis geantwortet wird. Werden dem Bild dadurch Subjektanleihen durch Zuschreibungen gegeben, wird das Angebot eines »partnerschaftlichen Du« vorbereitet: Ein Doppelgänger im Sinne präpersonaler Zuwendung von Alter-Egos. Sprechen diese Alter-Egos im szenisch-performativen Geschehen Aussagen, die sowohl der Figur als auch der Performerin angehören, drückt sich in diesem Akt individuell Verliebliches aus und aktualisiert sich. Dadurch verankern sich im Doppelgängermotiv Spannungen der Selbstentfaltung, die je individuell von Selbstfremdheit bis zur Selbstfeindschaft reichen können. Denn in der Mehrpoligkeit unseres Selbst affirmieren uns manche Aspekte als »gut«, andere stellen uns sehr kritisch als »schlecht« infrage und münden so in Auf- oder Abwertung. In den Relationen des Subjekts zu sich selbst geht es jedoch nicht nur um Moralismen, sondern auch um die Selbsterhaltung für eine sinnvolle Lebensgestaltung. Hierfür ist im vorliegenden Kontext der von Therapeut:innen gestaltete Begegnungsrahmen entscheidend. Denn in diesem entsteht auch etwas Neues zwischen der Performerin, dem Gemälde, dem Text, der Zuhörerschaft und vor dem Bild, indem sich die Beziehungsgewebe im künstlerischen Prozess aufeinander beziehen und dynamisch verflechten. Ich wiederhole: Dadurch können sich beim gemeinsamen Gestalten und Bezeugen implizit auch verschiedene Perspektiven des Zur-Welt-Seins vermitteln. Durch die gemeinsame Rezeption und den Austausch darüber, bietet die gemalte, erdachte, lyrische und somit künstlerisch geschaffene Figur eine Resonanzfläche, an der das Selbst geformt wird. Gleichzeitig produziert dieses Geschehen ein szenisches Bild, welches den Moment der Hinwendung der Patientin zu sich selbst kontextualisiert. Dies ist ein Vorgang, an dem Therapeut:innen teilnehmend-beobachtend beteiligt sind und daher darauf einwirken, wie die Beziehung zum Doppelgänger sich gestaltet. Mittels des Werkgesprächs kann so am Medium Bild ein Vermittelndes für das Selbstverhältnis produziert werden.

Freundliche Vermittler

Im Austausch mit B.V. schien mir, dass in der Aussage »Marianne« sei diejenige, die auf B.V. am Ende ihres Weges warte, das Potenzial eines heilungsfördernden Selbstumgangs steckte. Damit dieser innere Dialog gelingen kann, sollte nun weder in einer permanent kritischen noch in einer blind selbstbestätigenden Haltung verharret werden. Einen mittleren Weg bietet Platons Konzept der Freundschaft²⁵ an: Im sokratischen Dialog *Lysis* überlegt Platon, ob die Grundbedingung der Freundschaft *das Gleiche* (also das mich Affirmierende) oder *das Ungleiche* (das mich Infragestellende) ist und findet Argumente für und gegen beide Positionen. Platon transzendiert die Diskussion um eine dritte Ebene damit, dass ein Freund stets »das Gute« wolle.²⁶ Dies meint: Der Freund hat ein Interesse daran, dass dem Nächsten eine gelungene Lebensführung möglich ist und eben daran bemisst sich das Verhältnis zwischen Bejahen und Kritik. So gelte es darin wissend zu werden, was an sich zu verneinen und was zu bejahen ist. Darin verstehend und souverän zu werden, scheint mir die elementare Herausforderung selbst geformter Lebensgestaltung zu sein. Eine Lebensgestaltung die erfordert, das eigene Selbstverständnis stets von Neuem ins Gleichgewicht zu bringen, um auch unter den Bedingungen von Krankheit autonom vollleben zu können. Ein Modell hierzu finde ich in Aristoteles' Auffassung, dass der Mensch mit sich selbst in Übereinstimmung ist, wenn er mit sich selbst befreundet ist.²⁷ Aristoteles weist darauf hin, dass wir Wesen sind, die eine einheitliche Lebenskonzeption des Selbstgefühls respektive eines

25 Ich entkontextualisiere hier die antiken Theorien, da es nicht mein Anspruch ist, der umfangreichen Aristoteles- und Platonforschung etwas hinzuzufügen, sondern ihre Überlegungen als Schlüsselzugriff zur Durchleuchtung kunsttherapeutischer Werkgespräche zu nutzen. Ich nehme an, dass sich dadurch gut beschreiben lässt, was an ihnen im Sinne einer Orientierungsmöglichkeit zur autonomen Lebensgestaltung durch einen fördernden Selbstumgang produktiv ist.

26 Vgl. Platon, *Das Gastmahl*, a.a.O., S. 83 ff.

27 Vgl. Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, übers., hg. Ursula Wolf, Reinbek bei Hamburg 2020, 1166a.

Sich-Wissens brauchen. Ohne diese, wäre keine Selbstbejahung oder Zufriedenheit mit dem Sein möglich, weil sich dann der Gegenstand, auf den sich die Selbstbewertung bezieht, nämlich das eigene Leben im Ganzen, nicht benennen ließe. Die Bedingung der Selbstbejahung sei, dass sich der Mensch zu seinen verschiedenen Wollen und Erleiden einheitlich verhält und zu einem reflektierten Umgang mit ihnen fähig wird.²⁸ Dies meint, dass Kohärenz im Selbstverhältnis für das Denken unverzichtbar ist, auch bei den Gegenständen der Introspektion und dem Hinterfragen der eigenen Handlungen und Urteile. In der Philosophie wird dies als Erfordernis der Widerspruchsfreiheit bezeichnet. Da auch dies nicht problemlos ist, müssen Prozesse des Selbstwiderspruchs und Neuansatzes gewährleistet werden können. Deshalb empfiehlt es sich, mit sich selbst in Übereinstimmung zu kommen, ohne dass diese Übereinstimmung sich in bedingungsloser Selbstbejahung verwirklicht. Es geht für den Menschen also um die Frage, wie er sich selbst, bei der Begegnung mit sich selbst, antwortet. Vor dem Hintergrund des Antworten-Könnens und dessen Beeinträchtigung durch psychische Verletzungen, entwickelt Bernhard Waldenfels entlang seiner pathisch-responsiven Phänomenologie die Idee einer »responsive[n] Therapie«²⁹. Bei dieser geht es darum, dass bei Patient:innen das Vermögen zu antworten (etwa den Lebensanforderungen) gefördert wird, wenn dieses durch Verletzungen geschwächt wurde. In der Praxis gelinge dies, indem bisher ungewohntes Verhaltensrepertoire unterstützt wird, damit es sich entfalten kann.³⁰ Exemplarisch: Das freundliche Zwiegespräch mit einer vorgestellten Doppelgängerin mittels eines Selbstporträts. Das Dritte der kunsttherapeutischen Triade wäre dann eben nicht das »klassische« Medium Bild, sondern die beim gemeinsamen, gleichsam fantasievollen, schöpferischen Schauen in der Vorstellungswelt

28 Vgl. Ursula Wolf, »Über den Sinn der Aristotelischen Mesoteslehre«, in: Otfried Höffe (Hg.), *Aristoteles: Die Nikomachische Ethik*, Berlin/Boston 2019, S. 74ff.

29 Bernhard Waldenfels, *Erfahrung, die zur Sprache drängt. Studien zur Psychoanalyse und Psychotherapie aus phänomenologischer Sicht*, Berlin 2019, S. 309.

30 Vgl. ebd. Siehe auch Florian Schmidberger, »Vulnerabilität und affektives Leiden«, in: *Psychotherapie Forum* 26, 2022, S. 18–26.

produzierte und veränderliche, innere Bildfigur. Durch sie könnte das Selbst mit sich in einen Kontakt treten, der die Fähigkeit fördert, auf die Lebensanforderungen antworten zu können. Die gedanklichen Verdopplungen des Mit-sich-selbst-Sein und Denken weiten sich in einem solchen Vorgehen und Verständnis, also im Werkgespräch, auf die Objekte künstlerischer Produktionen aus und bieten der Denkenden eine rückbindende sinnliche Wahrnehmung. Kennzeichnend für eine solche Kunsttherapiepraxis ist, dass sie sich nicht in einem bestimmten ästhetischen Medium verkörpert. Stattdessen sind ästhetische Medien wie eine Zeichnung, ein Porträt oder ein Tanz in die komplexe Inszenierung des Werkgesprächs eingebettet, das eben gerade an der Schnittstelle zwischen Kunst und Lebenswelt Rezeptionsprozesse auslöst. In anderen Worten: Zwischen Kunstwerk und Betrachter-Ich wird etwas medial erfahrbar, das in der Auseinandersetzung erst von den Betrachtenden hergestellt wird. Werkrezeption und Werkproduktion sind hierbei ineinander verschränkt. Dadurch erzählt sich das im Zwiegespräch betrachtete Werk nicht allein als Repräsentationsgegenstand, sondern schaltet sich in die soziale Praktik der Beziehungsgestaltung vom Selbst zu Anderen und vom Selbst zum Selbst ein bzw. stößt diese Entwicklung an. Oder wie es B.V. am Ende des Prozesses zusammenfasst:

Ich habe viele wichtige Blätter in der Mappe, aber »Marianne« ist die wichtigste Arbeit. »Marianne« ist ein guter Ausblick und eine gute, Rat gebende Freundin an meiner Seite geworden. Den Kontakt zu diesem Anteil in mir will ich erhalten. Wenn ich das Bild ansehe, dann spricht es seit unserer Sitzung. Es sagt: »An sich ist jede Frau eine Königin ihres eigenen Reiches.« [...] Das heißt doch, dass es mich miteinschließt und es ist eine Erlaubnis! »Königin Marianne« ist ja entstanden, als ich mich blind selbst gezeichnet habe. Ich habe seither viel darüber nachgedacht. Ich glaube, das Bild steht für mich für die Erlaubnis zu »sein«. [...] Das heißt auch: Nicht so wie alle anderen zu sein. Deshalb ist dies die wichtigste Arbeit aus der Kunsttherapie, denn ich habe nicht nur gelernt, dass ich auch noch Neues lernen kann, ich habe auch gelernt, dass ich etwas Schönes machen kann. Ich glaube, das geht nur, wenn es auch Schönes in mir gibt. »Marianne« weiß das und sie führt es mir vor Augen und erinnert mich daran. Denn sie ist zwar manchmal ein bisschen ab-

*geklärt, aber genussfähig, weiß was ihr gehört und was sie kann. Und indem sie es weiß und mir zuflüstert, weiß ich es auch ein bisschen.*³¹

Literatur

- Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, übers., hg. Ursula Wolf, Reinbek bei Hamburg 2020.
- Betensky, Mala G., *What Do You See? Phenomenology of Therapeutic Art Expression*, London/Philadelphia 1995.
- Buber, Martin, *Das dialogische Prinzip*, Heidelberg 1979.
- Frohoff, Sonja, *Leibliche Bilderfahrung. Phänomenologische Annäherungen an Werke der Sammlung Prinzhorn*, Berlin 2019.
- Hinkel, Christoph, »Werkgespräche«, in: Manfred Blohm, Katja Wattermann (Hg.), *Kunsttherapeutische Stichworte*, Hannover 2021, S. 235–242.
- Hinkel, Christoph, Alexandra M. Hopf, Bernd Reichert (Hg.), *Die Kunst des Sprechens in den Künstlerischen Therapien. Wissenschaftliche Grundlagen der Künstlerischen Therapien. Band 10*, Norderstedt 2023.
- Kemp, Wolfgang, »Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz«, in: Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp (Hg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 7 2008, S. 247–265.
- Kentridge, William, Sigmund Freud Museum Wien (Hg.), *In Verteidigung der weniger guten Idee. Sigmund Freud Vorlesung 2017*, Wien/Berlin 2018.
- Kierkegaard, Søren, *Die Krankheit zum Tode und anderes*, München 1976.
- Leutkart, Christine, Elke Wieland, Irmgard Wirtensohn-Baader (Hg.), *Kunsttherapie – aus der Praxis für die Praxis. Materialien, Methoden, Übungsverläufe*, Dortmund 2003.
- Nancy, Jean-Luc, *Das andere Porträt*, Zürich/Berlin 2015.
- Obraz, Melanie, »Bildliches Sprechen – Die Frage nach einer exponierten Stellung des bildlichen Sprechens«, in: Michael Ganß, Peter Sinapius, Peer de Smit (Hg.), *Ich seh dich so gern sprechen. Sprache im*

31 Ich danke an dieser Stelle B.V. für ihre Erlaubnis und Einverständniserklärung ihren Fall, ihr Bild und Auszüge aus der Dokumentation verwenden zu dürfen.

- Bezugsfeld zu Praxis und Dokumentation künstlerischer Therapien. Wissenschaftliche Grundlagen der Kunsttherapie. Band 2*, Frankfurt/M. 2008. S. 85–103.
- Platon, *Das Gastmahl*, aus dem Griechischen neu übertragen und mit einer Einführung nebst Anmerkungen versehen von Wilhelm Capelle, Stuttgart 1950.
- Platon, *Sämtliche Werke in zwei Bänden. Band 1*, Essen 200.
- Plaum, Goda, *Bildnerisches Denken. Eine Theorie der Bilderfahrung*, Bielefeld 2016.
- Radecker, Sophie C., *Das Ich und das Andere. Zum Doppelgängermotiv in E.T.A. Hoffmanns »Die Elixiere des Teufels« und Edgar Allan Poes »William Wilson«*, Seminararbeit, Norderstedt 2019.
- Schmidsberger, Florian, »Vulnerabilität und affektives Leiden«, in: *Psychotherapie Forum* 26, 2022, S. 18–26.
- Schürmann, Eva, »Die Medialität der Einbildungskraft. Im Zwischenraum von ästhetischen und aisthetischen Welt- und Selbstverhältnissen. Ein Beitrag zur Theorie des Bildes«, in: Christian Filk, Michel Lommel, Mike Sandbothe (Hg.), *Media Synaesthetics. Konturen einer physiologischen Medienästhetik*, Köln 2004, S. 59–83.
- Söffner, Jan, »Was spürt ein Gedicht?«, in: Nico Pezer (Hg.), *Neurorhetorik*, Paderborn 2018, S. 153–169.
- Stern, Daniel, *Die Lebenserfahrung des Säuglings*, Stuttgart 2007.
- Waldenfels, Bernhard, *Erfahrung, die zur Sprache drängt. Studien zur Psychoanalyse und Psychotherapie aus phänomenologischer Sicht*, Berlin 2019.
- Wiesing, Lambert, »Was sind Medien?«, in: Stefan Münker, Alexander Roesler (Hg.), *Was ist ein Medium?*, Frankfurt/M. 2012, S. 235–248.
- Winnicott, Donald W., »Übergangsobjekte und Übergangsphänomene. Eine Studie über den ersten, nicht zum Selbst gehörenden Besitz«, in: *Psyche* 23 (9) 1969, S. 666–682.
- Wolf, Ursula, »Über den Sinn der Aristotelischen Mesoteslehre«, in: Otfried Höffe (Hg.), *Aristoteles: Die Nikomachische Ethik*, Berlin/Boston 2019, S. 65–84.

Philosophieren im Dazwischen – eine Polyphonie

Anice Haaraay

Einstimmung

In diesem Text verbinden sich zwei Persönlichkeiten zu einer Autorenschaft, um sich mit einer Schreibweise des Dazwischen zu konfrontieren und ein Miteinanderdenken herauszufordern. Inhaltlich weist der Text in zwei Richtungen, wie zwei Kegel, die ihren Ausgangspunkt teilen. Eine Richtung verweist auf das Symposion, wie es bei Platon beschrieben wird, und geht weiter bis zum Hamburger Symposion über die Poetik des Dazwischen. Das Symposion kann als ein Ort der Vermischung, des stimmlichen Austauschs, der Geselligkeit verstanden werden; ein Ort der theatralen Debatte und rhetorischen Streitkultur zur Erprobung von Ideen. Der andere Kegel weist subjektiv nach innen, zu einem utopischen Punkt theoretischer Indifferenz, wo sich die Besonderheiten individuellen Sprechens verknoten und überlagern. In dieser Richtung geht es um die Haltung der Autorinnen, mit der sie eine Position entwickeln. Eine Haltung kann das Eingeständnis in die Notwendigkeit der Ungleichheit sein, um ein Miteinanderdenken überhaupt zu ermöglichen. Diese beiden Richtungen, der nach außen in die Versammlung der Verschiedenen gerichtete Kegel und der nach innen in die theoretische Indifferenz gerichtete Kegel, beschreiben Komplementaritäten.

Philosophisches Symposion

Das antike Symposion ist vielleicht in dreifacher Hinsicht eine der Urszenen des philosophischen Denkens im Dazwischen: beschwingt von kulinarischen Genüssen, egalisiert durch die trunkene Ausgelassenheit aller, aufgerüttelt oder abgelenkt von künstlerischen Darbietungen und Einsichten, philosophieren die Anwesenden als Gäste auf Bänken lagernd in flüchtiger mündlicher Rede. Konvivial vergesellschaftet im heterotopischen Raum des Speisesaals und doch einzeln auf ihren Positionen verortbar. Die Gedanken breiten sich zwischen den Anwesenden aus und bilden in der Gesamtheit des Abends eine Geschichte, ein *argumentum* (lat. Erzählung). Die Gesamtgeschichte ist flüchtig und zugleich in alle Koordinaten des Raumes differenziert. Sie bildet sich aus den Einzelpositionen, die ihrerseits aktiv eingenommen werden, indem Stimmen erhoben und Haltungen artikuliert werden. Das antike Symposion ist eine Darstellung des Denkens im Dazwischen, insofern es tatsächlich das manifeste *Da* der jeweiligen *Stellung* durch das Auf-fächern des Gesagten im Raum verortet und damit zugleich relativiert (in Beziehung setzt) und synthetisiert (in Zusammenhang bringt). Im Arrangement des Gastmahls spielt es eine Rolle, von wo aus man spricht und durch welchen Raum der Vergesellschaftung hindurch man hörbar wird, während man zugleich durch den Raum, den das Symposion aufmacht, zur Sprache kommt.

Eine Stimme: Also, wer spricht jetzt? Wie viele sind wir? Welcher Teil davon bist Du, welcher Teil bin ich? Wie haben wir diese Positionen ausgehandelt? Wie fixiert sind sie? Und woher kommen diese Gedanken? Welcher Verdauungsprozess wird das Ergebnis davon sein?

Das ist die eine Seite des Symposions als eine Urszene des Philosophierens im Dazwischen. Auf einer anderen, zweiten Seite beginnt Platon wegweisend für das Verständnis der Philosophiegeschichte diese plurivokale, flüchtige, gleichsam trunkene Gemengelage zu fokussieren. Ganz im Sinne Plutarchs, der meinte: »Dem Ursprunge der menschlichen Stimme nachzuforschen, ihr Freunde, das passt nicht zu unserem

jetzigen Trinkgelage, denn es ist das eine Untersuchung, welche einer enthaltsamere Musse bedarf (sic).«¹ Die erhitzte, weintrunkene Flüchtigkeit der mündlichen Rede wird von Platon aufgeschrieben – in Dialogen immerhin – aber im Verlauf der Philosophiegeschichte wird die Argumentation der Positionen im Raum immer mehr zu einem inneren Dialog des denkenden Subjekts und das Ephemere der mündlichen Gesamtgeschichte eines Symposions wird im schriftlichen Text als eine stabile und damit nachvollziehbare Argumentation festgeschrieben. Die Zwischenräume des Denkens und Sagens treten in den Hintergrund – immerhin, die tänzerischen Darbietungen, das Auf- und Abtreten von Protagonisten, die Getränke und Speisen sind bei Platon im Symposium-Text noch als dramaturgische Randnotizen präsent – aber im Laufe der Philosophiegeschichte wird das Symposium immer mehr zu einer von Zwischenräumen und Geräuschen bereinigten klösterlichen Kontemplation und die epistemologische Relevanz von Körpern, von Künsten, von Medien der Einnahme und Ausgabe wird ausgeblendet. Ein philosophischer Traum scheint wahr zu werden. »Denn besteht nicht der Traum oder das Ideal des philosophischen Diskurses, der philosophischen Rede [...] darin, die tonale Differenz unhörbar werden zu lassen und mit ihr ein Begehren, einen Affekt oder ein Szenisches, die den Begriff zur Schmuggelware [*contrebande*] machen.«² Die Pluralität der Stimmen des antiken Symposion wird zentralisiert und auf die erwogene Einsicht eines Hauptautoren fokussiert – immerhin, Sokrates ist als Held des Denkens bei Platon noch plurivokal, er lässt seinen Daimon sprechen und erzählt aus Erinnerung von Gesprächen mit anderen, seine Autorität gewinnt er nicht durch die bessere Rede allein, sondern auch durch seine überdurchschnittliche Trinkfestigkeit, seine Liebeswürdigkeit und seine gesammelten Erfahrungen im Alter. Aber im Laufe der Philosophiegeschichte wird Plurivokalität durch Einzelautoren ersetzt, kanonische Texte treten an die Stelle des Symposions und das denkende Subjekt wird zur Gewährleistung seiner rationalen Autorität

1 Rudolph Westphal, *Plutarch. Über die Musik*, Breslau 1865, S. 34.

2 Jacques Derrida, *Apokalypse*, übers. Michael Wetzel, Wien 1985, S.18.

von den körperlichen, lebensweltlichen, geschlechtlichen Gemengelage bereinigt, in die es verwickelt war und mit denen es in sichtbarer Verquickung gesprochen hatte. Im Dazwischen der Meinungen und der Kakophonie des Gelages, wird eine diskrete Mitte erzeugt, in der das Denken stabilisiert und damit fassbar und verhandelbar wird. Das ist die zweite Seite des Symposions als einer Urszene des Philosophierens im Dazwischen.

Zuruf eines Spätgekommenen: Im Gemenge des Dazwischen kann es keine Orientierung geben. Es gibt keinen Ausgangspunkt, keinen Anfang, kein Ende in Sicht, also auch keinen Abschluss, keinen ›Take-Away‹. In the midst of things, we are all too late to the party!

Auf einer weiteren dritten Seite scheint eben diese Ambivalenz zwischen dem Gelage der Gedanken (verflochten, ephemere) und der Verfestigung auf einen Verfasser (verhandelbar, stabil) paradigmatisch für die gleichzeitige Anwesenheit und Unmöglichkeit eines Philosophierens im Dazwischen zu sein – und es gälte möglicherweise nicht die Fokussierung und fassbare Nachvollziehbarkeit aufzugeben, die sich im Laufe der Philosophiegeschichte hegemonial durchgesetzt hat und rationale Autoren erzeugte, die letztlich ignorant gegenüber der Gemengelage ihrer plurivokalen Eingelassenheit wurden, sondern zwischen dem Stablen und dem Flüchtigen, dem Situierten und dem Objektiven, dem Ästhetischen und dem Abstrakten in Bewegung zu kommen. Immerhin macht der Text von Platon das Symposion der Antike als Möglichkeit des mehrstimmigen, aus- und eingelassenen Philosophierens zu einer Referenzgröße, ebenso wie der Text von Platon die relevanten Charakteristika des Symposions eliminiert. Auch diese dritte Seite des antiken Symposions mit Platon als einem paradigmatischen Autor und den Vielen als Gästen, die längst schon gegangen sind, als sowohl festgeschriebener Geschichte wie flüchtiger Versammlung lebendiger Gedanken, als vielleicht konkretem Gelage aber nachweislich überliefertem Text, macht den Charakter der Urszene des philosophischen Denkens im Dazwischen aus. Das Symposion lässt im Dazwischen seiner Schichtungen und Zugänge aufscheinen, dass die Mitte, die Autorenschaft, die Nachvollziehbarkeit ei-

ne aktive Setzung sind, eine Konstruktion, ein regulatives Ideal – um mit Kant zu sprechen.

Ein Geflüster: Inmitten der Dinge zu sein, bedeutet aber nicht, dass man behaupten kann über ihnen zu stehen. Es bedeutet auf gleicher Augenhöhe mit und in einer Umgebung von Dingen zu stehen.

Raum des Dazwischen (Pneuma)

Das Symposium zur »Poetik des Dazwischen« – nicht in der Antike aber im 21. Jahrhundert – war der Versuch, nicht die Autorenschaft und Nachvollziehbarkeit zu unterminieren, aber die verloren gegangene, flüchtige Versammlung lebendiger Gedanken wieder aufleben zu lassen: als eine Konstellation im Raum. Eine Konstellation, die ein Mikrofon in der Mitte hat und Autorenschaft sichtbar macht, die aber auch Diversität und Zerstreung räumlich gestaltete. Positionen sollten im Kontext der anderen Positionen als Plätze erkennbar werden, von denen aus gesprochen wurde. Um Position zu beziehen, musste man Haltung einnehmen, sich etwas ausrichten und sprechen. In der Mitte stehend am Mikrofon waren die Sprechenden platziert, die um sich herum Inseln der Zuhörenden und Debattierenden hatten. Die Zuhörenden und Debattierenden saßen etwa in einem Schwarm von Barhockern oder lungerten in einer Insel silberfarbener Gymnastikbälle herum oder hockten in einer Gruppe von Holzpflocken oder hatten in einer kleinen Armee an Konferenzstühlen Platz genommen. Die Konstellation der Sitzgelegenheiten im Raum folgte einer Idee der Gestaltung, welche die philosophiegeschichtliche Aversion gegen das Dazwischen unterwandern wollte. Im Dazwischen der Holzpflocke und Konferenzstühle, Gymnastikbälle und Hocker wurde der atmosphärische und physikalische Raum geschaffen, der vielleicht eine Poetik wahrnehmbar machen könnte. Im Dazwischen der Holzpflocke und Konferenzstühle, Gymnastikbälle und Hocker wurde das Sich-Ausrichten-auf beim Sprechen physisch wahrnehmbar. Man würde sich wenden müssen oder drehen, den Hals recken oder aufstehen, um zu den anderen zu spre-

chen. Stimmen wurde von einem Ort und in eine Richtung erhoben. Stimmen durchmaßßen den Raum zwischen den Orten. Stimmen, die als Meinungen, Kommentare oder Argumente (Erzählungen) Inhalte bewegten aber sich auch als körperlicher Atem von Ort zu Ort bewegten. Die Stimme wurde als körperlich-geistige Bewegung von Inhalt und Atem auf die Bühne der Symposions über die Poetik des Dazwischen gehoben.

Fachdebatte am Nebentisch: »Es ist da dreierlei gegeben: eines als das Bewegende, zweitens das, womit es bewegt, ferner drittens das Bewegte.«³ In der Aristotelischen Vorstellung sind Geist und Körper im Begriff der Bewegung aufgehoben, indem Bewegung unter dem Gesichtspunkt der Aktivität und Passivität einmal die Seele und zum anderen den Körper bestimmt. Zwischen diesen Angelpunkten eines gemeinsamen Bedeutungsraumes wird für Aristoteles eine Achse vorstellbar, die Seele und Körper, Idee und Materie, Gedanken und Ausdruck im Übergang von Aktivität zu Passivität ineinander überführt. Zwei Medien nimmt Aristoteles in der Mitte zwischen Seele und Körper an, die jeweils als Ursache und Wirkung bestimmt sind und in dieser Ambivalenz miteinander korrespondieren: das Streben (die Haltung und Positionierung vielleicht) und das Pneuma (der Atem der Stimme vielleicht). Für die geistige Seite ist das Mittlere als das »Bewegende und Bewegte das Strebevermögen; denn insofern es strebt, wird das Strebende bewegt, und das Streben ist eine gewisse Bewegung als Verwirklichung.«⁴ Auf der körperlichen Seite greift Aristoteles zur Bestimmung des Strebens auf die den Griechen geläufige Vorstellung vom Pneuma zurück: denn »dasjenige, was [körperlich] in Bewegung setzt, muß über eine gewisse Kraft und Stärke verfügen. Es ist aber offensichtlich, daß alle Lebewesen ein angeborenes Pneuma besitzen und durch dieses Pneuma stark sind.«⁵ Als bewirkende Kraft im (beseelten) Körper ist das Pneuma als feinerer Atem, Odem oder Hauch bestimmt und verfügt, wie Aristoteles nahelegt »sowohl über eine (gewisse) Schwere im Vergleich mit den feurigen Substanzen als auch über eine (gewis-

3 Aristoteles, *De Anima. Über die Seele*, übers. W. Theiler, Hamburg 1995, 433b.

4 Ebd.

5 Aristoteles, *Über die Bewegung der Lebewesen*, übers. Jutta Kollesch, Darmstadt 1985, 703a.

se) Leichtigkeit im Vergleich mit den entgegengesetzten Substanzen. «⁶ Es ist stofflich gesehen, genügend schwer, um zu bewegen, und ausreichend leicht, um bewegt zu werden, und dabei als diese bewegte-bewegende Kraft wie ein feinerer Atem. Das Pneuma (der stimmliche Atem) ist seelisch bewegte körperliche Substanz und als seelisch bewegtes ist es in den (beseelten- positionierten) Körpern stofflich bewegend. Strebevermögen und Pneuma sind die untereinander korrespondierenden Medien zwischen Seele und Körper, Idee und Materie, Gedanke und Ausdruck, Positionierung und Stimme.

Durch die Stimme derer, die am Symposium teilnehmen und auf Holzblöcken oder Barhockern, Gymnastikbällen oder Konferenzstühlen Platz genommen haben, wird das Streben zur Position durch den Raum vermittelt. Der feine und flüchtige Atem der mündlichen Aussage erreicht die Ohren der Anderen und bewegt diese körperlich und seelisch, bewegt ihre Gemüter und provoziert deren Widerrede oder Zustimmung.

Die Stimme als Zwitterwesen

Eine tiefe Ambivalenz kennzeichnet Platons (und Sokrates') Haltung gegenüber der Figur der Stimme. Einerseits ist sich Platon überall dort, wo es um die Fähigkeit der Stimme geht, den Zuhörer zu beeinflussen und zu verzaubern, wo es darum geht, den Zuhörer durch die musikalisch-rhythmische Sinnlichkeit der Vokalität zu verführen oder zu hypnotisieren, der potenziell korrumpierenden Gefahren bewusst: Sokrates wird nicht in Ohnmacht fallen. Steht er nicht exemplarisch für eine klare Wachsamkeit des Geistes, die sich entschieden gegen die phantasmatische, den Verstand betäubende Macht der klingenden Stimme wendet, die eher die Gefühle zu beeinflussen als den Verstand zu überzeugen vermag? Andererseits können wir nur mit einer gewissen Ratlosigkeit die berühmte Passage aus der Apologie des Sokrates zur Kenntnis nehmen, in der Platon Sokrates einen persönlichen »Daimon« beschreiben und

6 Ebd.

beschwören lässt, der sich, wie er sagt, in seinem Geist in Form einer seltsamen Stimme manifestiert.

Stimme(n) des Sokrates: »Vielleicht nun könnte es ungereimt scheinen, dass ich denn also privat, wenn ich in der Stadt umhergehe, meine Ratschläge gebe und mich aufdränge, öffentlich aber nicht den Mut habe, mit Ratschlägen für die Stadt als Redner vor eurer Menge aufzutreten. Hierfür aber ist der Grund, was ihr oft und bei vielen Gelegenheiten von mir gehört habt, dass mir etwas Göttliches und Übernatürliches widerfährt, was ja auch Meletos in seiner Anzeige mit Spott erwähnt hat. Ich habe das von Jugend auf, eine gewisse Stimme, die, wenn sie sich hören lässt, mich jedes Mal warnt vor dem, was ich gerade vorhabe, niemals aber zuredet. Sie ist es, die sich mir widersetzt, politisch tätig zu sein, und mir scheint, es ist sehr gut, dass sie mich daran hindert.«⁷

Diese wahrgenommene Stimme, von der offen bleiben muss, ob sie göttlicher Intuition entspringt oder bloße Einbildung ist, überredet Sokrates nicht, etwas zu tun, aber sie hält ihn davon ab, Dinge zu tun, die er später bereuen könnte. Die fremde Stimme ist also eine aktive und wirksame Stimme, auch wenn sie nach innen gerichtet ist: Sie weist Sokrates an, eine bestimmte Handlung nicht zu begehen, ihr Ton ist imperativisch, sie fordert moralischen Gehorsam. Der imperative Charakter dieser Stimme hindert uns daran, sie als bloße Metapher für die Sprache im Sinne ihres semantischen Gehalts abzutun. Es ist nicht etwas das sich wie eine Stimme anhört, die auditive Botschaft ist phänomenologisch unüberhörbar. Nach Sokrates' Bericht scheint nicht der Inhalt der Rede des Daimon von erster Bedeutung zu sein, sondern vor allem die Tatsache, dass es spricht. Es ist also nicht der sprachliche, semantische Aspekt dieser Stimme, sondern ihre klangliche Stimmhaftigkeit selbst, die moralischen Gehorsam gebietet.

Eine Stimme: Wovon also sprechen wir hier jetzt? Von der inneren (moralischen) Stimme, einer Imagination der Plurivokalität – vielleicht weil wir der tatsächlichen Mehrstimmigkeit verlustig gegangen sind? Oder sprechen wir

7 Platon, *Apologie des Sokrates*, übers. Ernst Heitsch, Göttingen 2002, 31cd.

von den Stimmen der anderen, die uns umgeben, mit denen wir in eine Debatte gehen und deren Atem uns real anhaucht? (»Mehr als einer, man muss mehr als einer sein, um zu sprechen, mehrere Stimmen sind dazu nötig...«⁸)

Was ist denn überhaupt eine Stimme, wenn nicht gerade das Zwitterwesen par excellence? Würde der Versuch sie auf einen einzigen definitiven Punkt zu bringen ihre phänomenologische Komplexität und rätselhafte Kraft nicht widersprechen?

Zwischenruf: Denn als Phänomen ist die Stimme immer sowohl individuell als auch gemeinschaftlich.

Einerseits ist jede menschliche Stimme einzigartig, keine Stimme gleicht der anderen; andererseits ist jede Stimme, da sie sich durch mimetische Prozesse entwickelt und aus einem Chor anderer Stimmen entsteht, nicht nur durch eine Vielzahl anderer Stimmen konstituiert, sondern enthält auch Spuren dieser Vielfältigkeit in sich (Spuren z. B. ihrer kulturellen, regionalen, oder familiären Prägung). Das Persönlichste in der Stimme kann daher nicht von dem, was geteilt wird, getrennt werden.

Zwischenruf: Die Stimme ist sowohl klingende Resonanz als auch stummes Potenzial.

An der Oberfläche der Wahrnehmung ist die Stimme ein klangliches Phänomen, eine physikalische Schwingung, die vom Ohr wahrgenommen werden kann. Aber Stimme ist nicht nur Geräusch, nicht nur Lärm. Was sie von bloßem Sound unterscheidet, ist tatsächlich ihre Möglichkeit zu schweigen. Sofern das Schweigen als eine Form der Äußerung betrachtet werden kann, ist die Stimme nicht in Gegensatz zur Stille definierbar.

8 Jacques Derrida, in: Harold Coward, Toby Foshay (eds.), *Derrida and Negative Theology*, New York, 1992, S. 283 (trans. A. Lagaay).

Zwischenruf: Die Stimme ist sowohl zeitlich als auch transzendent (oder physisch und phantasmagorisch).

Einerseits ist die Stimme (abgesehen von virtuell erzeugten »Fake-Stimmen«) die physische Verlautbarung eines menschlichen Körpers und als solche (prinzipiell) an eine konkrete, immanente Materialität gebunden, die in einem bestimmten Raum zu einer bestimmten Zeit existiert. Andererseits, sofern sie (und der Körper, von dem sie ausgeht) nicht nur vom physischen Ohr eines anderen Menschen wahrgenommen wird, sondern auch von seiner Vorstellungskraft, die mit der Logik des Begehrens (Anziehung oder Abneigung) verbunden ist, geht die Resonanz einer Stimme sehr wohl über ihre physischen Immanenz hinaus; als phantasmagorische Stimme transzidiert sie den Körper und wird so gut wie atemporal – das ist ihre gespenstische Kraft.

Zwischenruf: Die Stimme ist sowohl sprachlich als auch nicht-sprachlich.

Als Medium der Sprache unterscheidet sich die menschliche Stimme von der Sprache; sie hat ihren Ursprung in einer Zeit vor der Sprache (d.h. vorsprachliches Gebrabbel), sie fungiert als Index für das, was über die Sprache hinausgeht oder nicht ausgedrückt werden kann. In einem anderen Sinne ist sie jedoch von der Sprache abhängig (insofern sie sich vom bloßen Geräusch unterscheidet), durch die Sprache gefärbt (der besondere »grain« etwa – nach Roland Barthes – einer fremdsprachlichen Stimme) und ist gleichzeitig Zeuge und Beweis eines (potenziellen) Geschehens der Sprache.

Eine Stimme (aus dem Off): Miteinander sprechen ist das eine. Aber zusammen zu schreiben, geht das überhaupt? Es gehört mehr dazu, als dass du deinen Teil schreibst, ich meinen und wir ihn im Nachhinein zusammenschweißen... obwohl das ein erster Schritt sein könnte. Der Prozess ist insofern schmerzhaft, als man dem anderen erlauben muss, den eigenen Vorschlag misszuverstehen und zu missbrauchen und ihn in etwas anderes zu verwandeln... Hier ist kein Platz für Empfindlichkeiten oder Anstand...erst recht nicht für Vanitas. Es geht vielmehr darum, Dinge über Bord zu werfen,

ein Element der Kontrolle loszulassen, um etwas Neues auszuprobieren, eine Veränderung der Perspektive herbeizuführen... Nach dem Prozess kann man sich sowohl »weniger« sich selbst als auch vom anderen ergänzt fühlen – ein »mehr«. Die Leser sind eingeladen, an dieser Verwandlung teilzuhaben – aber sie können sie nicht miterleben. Jede Verwandlung ist unangenehm, vielleicht sogar ekeleerregend. Aber sie ist notwendig, um neue Konturen zu zeichnen, um neu geboren zu werden.

Eine Stimme (aus dem anderen Off): Der Prozess ist überraschend und lustvoll, weil man von den Gedanken, Worten und Formulierungen der Anderen mitgetragen wird und auf andere Gedanken angesichts der eigenen kommt. Wenn man nicht mehr weiterweiß, dann retten einen die Ideen und Kenntnisse der Anderen und inspirieren, wie die Muse einen im Inneren küsst.

Hin zur Mitte: In-wendig werden...

Das Ohr nach außen zu richten, sich nicht nur danach auszustrecken, zu hören, was andere in der Gemeinschaft oder in dieser akademischen Versammlung sagen, sondern die eigene Aufmerksamkeit so zu konzentrieren, dass man wirklich versteht, was gesagt wird – Kommunikation zuzulassen, Ideen zuzulassen – erfordert ein beträchtliches Engagement und eine große Anstrengung. Es ist viel einfacher, das wiederzuerkennen, was man meint, bereits woanders aufgeschnappt zu haben, vorschnelle Schlüsse zu ziehen (»ach ja, das ist es was er/sie sagt...«) und nach dem gewohnten Ordnungssystem zu kategorisieren. Zuhören erfordert nicht nur, dass man den eigenen Impuls zum Sprechen zurückhält, sondern dass man in der Lage ist, sich überraschen zu lassen, um etwas Unerwartetes, *Anderes* oder gar (scheinbar) Unmögliches hören zu können.⁹

9 Siehe Rajni Shah, *Experiments in Listening*, London, New York 2021.

Eine Stimme: Haben wir das nicht schon irgendwo mal gehört? (»Daher könnte es förderlich sein, wenn wir uns abgewöhnen, immer nur das zu hören, was wir schon verstehen.«¹⁰)

Eine andere Stimme: Aber haben wir das nicht auch schon mal ausprobiert? Entspannen, nicht zu viel Eigenes wollen und sich freuen, wenn die Anderen für einen oder mit einem Sprechen. Haltung haben, aber nicht gleich Position beziehen müssen, nicht gleich das ewig Eigene im Anderen wiedererkennen, sondern sich überraschen lassen, wie bei einem kleinen Spaziergang, wo man einem Gezwitscher folgt, und ins Gebüsch abbiegt, um vielleicht eine Lichtung des Denkens zu finden.

Diese Anstrengung der Differenzierung, die Arbeit der Hinwendung nach außen, hat aber womöglich ein Counterpart, ein Pendant, in dem nach innen gerichtete »inwendig« werden. So hat es vor circa hundert Jahren der Philosoph Salomo Friedlaender unbedingt sehen wollen: »Wir erleben die Identität des welt schöpferischen Prinzips mit dem eignen »Inneren«. Um das Innere vom Außen präzise zu unterscheiden, charakterisiere man das Außen als Differenz, als Polarität, als Selbst-Entzweiung aus Überschwang des Innen, folglich das Innen als zentrale, indifferente, *neutrale Größe*.«¹¹

Eine Stimme: da ist es schon wieder, diesen Traum des »Neutralen«! Vergleichbar vielleicht mit Roland Barthes' Fantasie des Neutrums – als das »Unverkäufliche«?¹²

Der Witz dieser nach innen-kehrende Bewegung ist aber eben nicht, wie man vielleicht zu schnell denken könnte, dass man nach innen kehrt, um die eigene, persönliche Meinung oder Befindlichkeit besser herauszuhören. Im Gegenteil. Das Individuum ist per Definition in-dividual,

10 Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Frankfurt/M. 1959, S. 150.

11 Salomo Friedlaender, *Schöpferische Indifferenz*, Gesammelte Schriften Band 10, hg. Hartmut Geerken, Detlef Thiel, Herrsching 2009, S. 119.

12 Roland Barthes, *Das Neutrum, Vorlesung am Collège de France 1977–1978*, Hg. Eric Marty, übers. Horst Brühmann, Frankfurt/M. 2005, S. 43.

d.h. weder teilbar noch differenzierbar; sich also auf ihm zu fokussieren, auf das Individuum sein Ohr zu richten heißt, sich auf das Allgemeinste überhaupt – ein Abstraktum – einzulassen. Ein ethischer, politischer Akt also – und zwar gerade, *weil* so abstrakt, kaum verkörpert, rein intellektuell?

Stimme: kann aber dieser Akt des Indifferent-werdens zu zweit oder gemeinsam eingegangen werden? Stoßen wir nicht hier auf die Grenze des Kooperativen?

Klar ist wohl, dass man sich zwar in die Richtung des Innen, Indifferenten bewegen kann aber niemals endgültig dort ankommen oder verharren. (Würde man hinkommen und sagen können »hier ist die Indifferenz!« dann wäre es nicht mehr das, was es sein soll: in-dividual.) Wir sind also verdammt stets zwischen Innen und Außen, Indifferenz und Differenz, zu oszillieren, was den Zwischenraum durch den geschaukelt wird impliziert, oder überhaupt erst konstituiert.

... Raus in die Geselligkeit

Vielleicht muss man letztlich etwas mehr von Pfirsichen, Erdbeeren und Crémant hinzufügen und beim Nachdenken über das vielstimmige Symposion das Speisen viel deutlicher in das Zentrum der Aufmerksamkeit rücken. Das Symposion ist ein Gastmahl und dem Speisen hängt jene Körperlichkeit an, die auch den feineren Atem der Stimme mitbestimmt. Wir speisen mit Gästen. Das Symposion, welches ein Gastmahl mit Tischreden ist und keine bloße Versammlung von Sprechenden, die sich an Vorträgen festhalten, hat das Potenzial, Gehör und Gesicht zu entfalten, durch Zugehörigkeit und Angesichtigkeit. Wir hören einander zu und sehen uns ins Gesicht, weil wir gemeinsam sitzen und speisen, weil wir, versammelt in einem Raum an verschiedenen Orten, uns beim Essen und Trinken zusehen und zuhören. Denn was passiert mit meiner Einstellung (Haltung) gegenüber den Tischnachbarn, wenn diese in pastellwangige Pfirsiche beißen, während sie mir zuhören? Ich

darf beobachten, während ich vielleicht eine Tischrede formuliere, wie das rosafarbene Pfirsichfleisch zwischen den Zähnen der Gegenüber aufbricht. Und jene Tischnachbarn schmecken den Saft im Gaumen und die pelzige Pfirsichhaut auf den Lippen, während sie mir zuhören. Vielleicht löst erst die Wohlgesonnenheit, welche die Fruchtsüße in ihnen bewirkt, jenes Auf-mich-hin-hören aus, welches sie meine Tischrede wahrnehmen lässt. Die Szene des Essens und Trinkens macht etwas mit uns, die wir mittels der Speisen und Getränke zu Tischgenoss:innen geworden sind. Wir nehmen uns in unserer leiblichen Existenz wahr. Wir sehen das sprudeliger werdende Lachen aufkommen, wenn die Crémantgläser gehoben werden, und wissen, dass das Zulassen von Meinungen, Positionen, Haltungen an Leichtigkeit gewinnen könnte.

Zwischenruf: Hat nun Plutarch Recht oder nicht?

Wir nehmen uns weniger ernst, wenn wir uns zusehen dürfen, wie wir Erdbeeren in unsere Mäuler schieben, aber dadurch nehmen wir uns vielleicht viel ernster in unseren Gedanken zur Kenntnis. Denn mit der Erdbeere im Mund sehen wir vielleicht nicht die erwartete und vereinfachte Karikatur der Anderen, sondern die reale und komplexe Komik der konkreten Szenerie und ihrer Teilnehmenden. Wenn wir das antike Symposion als Vorbild für einen solchen wohlgesonnenen Gedankenaustausch aufrufen, dann schälen wir sein Gastmahl-Moment aus ihm und seiner Überlieferung heraus. Vom Symposion bleibt dann vor allem diese Imagination einer debattierenden Speisegesellschaft übrig. Vielleicht missachten wir dabei die Wahrheit der historischen Symposien, eignen uns nur die trinkende und scherzende Lagerrunde an, wie sie im platonischen Dialog erzählt wird, wildern in der Geschichte oder schälen dieses vielversprechende Gastmahl-Moment heraus, um es zu pflegen und in unserer Zeit gedeihen zu lassen: Das Symposion wird zum Ereignis, bei dem sich Gäste und Speisen umeinander herum versammeln, austauschen und einverleiben. Denn bei einem solchen imaginierten, auf Gäste, Speisen und Reden fokussierten Gastmahl kommt jene Konvivialität auf, um deren Willen überhaupt das Symposion gedacht und getan werden will.

Eine konviviale Stimme: »Die Kunst des Freundens setzt sich aus spezifischen Umgangsformen freundschaftlicher Konvivialität zusammen, die ihrem Grundzug nach durch das wechselseitige Teilen im Geben und Nehmen der Freunde bestimmt sind. An sich wertvolle Verhaltensweisen wie freundschaftliche Umgänglichkeit und Freigebigkeit, Gesten des Schenkens, Dankens, der Aufmerksamkeit (Zuhören, Hinsehen, Einfühlen, Mitdenken), der Rücksichtnahme und Verantwortung, der Anerkennung des Anderen wie der Fähigkeit zur Selbsterkenntnis und Selbstkritik kommen dabei ebenso zum Tragen, wie das komplizierte Ausbalancierung [sic!] der gewollten Nähe und der nötigen Distanz und die damit verbundene, hohe Kunst des gerechten Streitens.«¹³

Mit den Qualitäten des Zuhörens, Hinsehens, Einfühlens, Mitdenkens ist jenes Tableau der Begegnungsweisen ausgebreitet, auf dem es sich (vielleicht eher) wohlwollend debattieren lässt. Konvivialität kann also als ein Miteinanderleben verstanden werden, welches durch freundschaftliche Gemeinschaftlichkeit charakterisiert ist. Diese freundschaftliche Gemeinschaftlichkeit entfaltet sich während einer vorübergehenden Dauer an einer eingefassten Stätte, für die und an der um das gemeinsame Essen herum zusammengekommen wird, um zu teilen; die Speisen und die Gedanken. Beim konvivialen Gastmahl lagern die speisenden Körper und die sich artikulierenden Gedanken beieinander. Wir erfahren (vielleicht eher) nicht fertige Meinungen, sondern die Rede als eine Mitteilung, so, wie wir nicht den gesättigten Zustand, sondern das Essen als fortlaufende Tätigkeit erleben.

Provokation: »Wenn Philosophen, denen bekanntlich das Schweigen immer schon schwerfiel, aufs Gespräch sich einlassen, so sollten sie so reden, daß sie allemal unrecht behalten, aber auf eine Weise, die den Gegner der Unwahrheit überführt. Es käme darauf an, Erkenntnisse zu haben, die nicht etwa absolut richtig, hieb- oder stichfest sind – solche laufen unweigerlich auf

13 Harald Lemke, »Ethik der Freundschaft«, in: *Information Philosophie* 5 (1999), URL: <http://www.haraldlemke.de/texte/lemke-philialia.pdf> [letzter Aufruf: 24.03.2023].

die Tautologie hinaus –, sondern solche, denen gegenüber die Frage nach der Richtigkeit sich selber richtet.«¹⁴

Wir bräuchten dies aber gar nicht als Programm vorzunehmen; das gesellige Gespräch zielt nicht im hier-und-jetzt auf eindeutige Klärung. Wir sehen uns bei der Imperfektion des Essens, Trinkens und Sprechens zu; gewahren die Begehrlichkeiten, die uns angreifbar machen; lassen uns Vorlieben und Abneigungen wahrnehmen; nehmen diese als eine (mögliche) Wahrheit der Anderen wahr, die uns dadurch hinsehen und zuhören lässt. Diese Durchlässigkeit im Blick auf die Anderen durch das Speisegeschehen lässt diese für die Dauer des Gastmahls zu Tisch- und Stimmgenoss*innen werden, denen wir interessiert zuhören, und im Takt eines intuitiv gefühlten Rhythmus' unterbrechen, nicht um zu punkten, sondern um das Spiel, das Hin und Her zwischen innen und außen wie beim Atmen in Gang zu halten. Und daher stellt sich das Symposium überhaupt als eine Rednerbühne dar, als Möglichkeit, wenn nicht gar als Voraussetzung für den Gedankenaustausch in Polyphonie.

Literatur

- Adorno, Theodor W., *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt/M. 1951.
- Aristoteles, *Über die Bewegung der Lebewesen*, übers. Jutta Kollesch, Darmstadt 1985.
- Aristoteles, *De Anima. Über die Seele*, übers. W. Theiler, Hamburg 1995.
- Barthes, Roland, *Das Neutrum*, Vorlesung am Collège de France 1977–1978, übers. Horst Brühmann, Frankfurt/M. 2005.
- Coward, Harold, Toby Foshay (eds.), *Derrida and Negative Theology*, New York 1992.
- Derrida, Jacques, *Apokalypse*, übers. Michael Wetzler, Wien 1985.

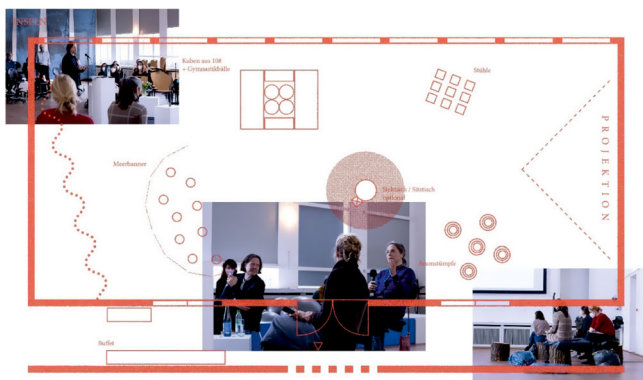
14 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt/M. 1951, S. 86.

- Friedlaender, Salomo, Schöpferische Indifferenz, Gesammelte Schriften Band 10, Hg. Hartmut Geerken, Detlef Thiel, Herrsching 2009.
- Heidegger, Martin, Unterwegs zur Sprache, Frankfurt/M. 1959.
- Lemke, Harald, »Ethik der Freundschaft«, in: Information Philosophie 5 (1999), URL: <http://www.haraldlemke.de/texte/lemke-phia.pdf> [letzter Aufruf: 24.03.2023].
- Platon, Apologie des Sokrates, übers. Ernst Heitsch, Göttingen 2002.
- Shah, Rajni, Experiments in Listening, London, New York 2021.
- Westphal, Rudolph, Plutarch. Über die Musik, Breslau 1865.

Zwischen den Stühlen stehen

Ein Dialog über das Dazwischen als metaphorische Figur und Herausforderung der Gestaltung

Torben Körschkes, Frieder Bohaumilitzky



- Speaker*in (+ ggf. Moderation oder Gesprächspartner*innen)
- Stuhl / Drehstuhl
- Teppich
- Empfangspersonal für Platz-Ziehung

Entwurf/Tagung Medienphilosophie	Seite 1/1
Aula, Armgartrstraße	Datum: 20.03.22
- nicht maßstabgetreu -	

In unserer Funktion als Designer haben wir die räumliche Anordnung und Gestaltung der Tagung *Denken des Dazwischen, Poetik des Medialen*¹ übernommen: Der Konferenzsaal bestand aus fünf individuell² gestalteten Inseln und ihren Zwischenräumen. Den Teilnehmenden und Besucher:innen wurden in der Reihenfolge ihres Eintreffens am Einlass je eine Insel zugewiesen, auf der sie Platz nehmen konnten. Die Verteilung erfolgte also an beiden Konferenztagen zufällig. Auch Vortragende und Moderierende bekamen so einen Platz zugewiesen. Zwischen den Vorträgen gab es 15-minütige Pausen und damit die Möglichkeit zum insel-internen Austausch. Die Inseln wurden in diesen Pausen mit Getränken (Kaffee, Wasser) versorgt.

Im folgenden Dialog reflektieren wir unser Raumkonzept sowie das Dazwischen als Moment der Gestaltung und fragen, wie das Ungestaltbare, das Unentschiedene, das Ungreifbare Teil eines Gestaltungsprozesses sein können. Wir verfolgen dabei zwei Ansätze: 1) die Frage, ob der Zwischenraum im konkret-räumlichen Sinne oder als *metaphorische Figur* zu verstehen ist. 2) ob die Rolle der Gestaltenden darin besteht, *für* jemanden zu gestalten oder *mit* jemandem. Dabei gehen wir auch den politischen und emanzipatorischen Dimensionen eines Denkens des Dazwischen im Kontext von Gestaltung nach.

Zwischenräume

TK: Ein Dialog über das *Dazwischen*: da denke ich sofort an all das, was in diesem Dialog-Dazwischen passieren wird, also was zwischen meinem Text hier und deiner Antwort gleich, morgen, in ein paar Tagen verloren geht oder hinzu kommt. Das ist ja eigentlich genau der Teil, den wir nicht gestalten können: das Dazwischen lässt sich nicht gestalten, macht jede Kommunikation zum Wagnis. Und trotzdem hatten wir bei

-
- 1 Jahrestagung der AG Medienphilosophie in der Gesellschaft für Medienwissenschaft in Zusammenarbeit mit der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik an der Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg, 11. bis 12. April 2022.
 - 2 Eine der Inseln wurde von Petja Ivanova gestaltet.

der räumlichen Konzeption der Tagung den Anspruch, ein Dazwischen zu ermöglichen, das heißt ein räumliches Setting zu gestalten, das das ungestaltbare Dazwischen hervorhebt.

Der Begriff *Dazwischen* verweist einerseits auf die Lücken zwischen Dingen, auf das, was *zwischen* einem *da* und dem nächsten liegt, wobei dieses *da* etymologisch sowohl zeitlich als auch räumlich verstanden werden kann. Vielleicht fragt der Begriff darüber hinaus aber auch danach, *wo* denn dieses *Zwischen* anfangen oder aufhören soll und deutet so auf die Unmöglichkeit einer Grenzziehung hin. Bevor wir darüber sprechen, was diese Grenze mit Gestaltung zu tun hat, möchte ich zunächst die räumliche und metaphorische Dimension des Dazwischen aufmachen.

Der Schriftsteller Thomas Bernhard schreibt in seinem kleinen Buch *Wittgensteins Neffe* an einer Stelle selbstreflektierend: »Ich gehöre zu den Menschen, die im Grunde keinen Ort auf der Welt aushalten und die nur glücklich sind *zwischen den Orten*, von denen sie weg und auf die sie zufahren.«³ In diesem Sinne möchte ich zunächst vom Dazwischen sprechen. Dieses Dazwischen ist eine Konstruktion, eine Hierarchisierung von Orten, der die Vorstellung zugrunde liegt, dass es zwischen diesen Orten eine klare Trennung gäbe: A – Dazwischen – B. Man könnte auch argumentieren, dass der Zwischenraum zwischen Wien und Nathal, von dem Bernhard hier spricht, selbstverständlich auch gestaltet ist, aus Straßen, Landschaftsplanung usf. besteht. Aber darum geht es nicht. Vielmehr ist dieses *zwischen den Orten* auch bei Bernhard von einem qualitativen Unterschied zu den Orten selbst. Diese Qualität ist schwer zu fassen, und gerade das zeichnet das Dazwischen aus: als Dazwischen begriffen bleibt es irgendwie identitätslos und ungreifbar. Das bedeutet nicht, dass wir diesen konkreten Raum zwischen Wien und Nathal nicht auch anders beschreiben könnten: wir können ihn auch als identitätsbeladene Landschaftsromanze formulieren. Damit würde er aber kein Dazwischen mehr darstellen. Ich verstehe das Dazwischen folglich als *metaphorische Figur*, die einen Raum beschreibt,

3 Thomas Bernhard, *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*, Frankfurt/M. 1983, S. 144.

der sich unserer Kontrolle und Zuschreibungen weitestgehend entzieht. Ganz im Sinne des *Zwischen-den-Stühlen-Stehens*, das heißt als Anspielung auf eine Unentschiedenheit, ein Noch-Nicht, ein Hin- und hergerissen-Sein. Die Schriftstellerin Judith Schalansky fragt in ihrem Buch *Verzeichnis einiger Verluste* sinngemäß: Wo endet das Meer und wo beginnt das Land?⁴

Das Meer als metaphorische Figur des Dazwischen

FB: Als wir ganz praktisch darüber nachgedacht haben, wie wir das, was in den Gesprächen während der Pausen einer Konferenz geschieht, gegenüber dem, was als offizielles Konferenzgeschehen mit Vorträgen vorgesehen ist, mehr Raum geben können, haben wir zunächst versucht, kleine Inseln zu gestalten. Wir haben sogar darüber nachgedacht, die Konferenzteilnehmenden auf diesen Inseln festzuhalten, damit sich kleine Teams bilden und die Teilnehmenden darüber nachhaltiger ins Gespräch kommen. Wir haben aber nicht nur Inseln geplant, sondern auch darüber nachgedacht, was dazwischen passiert. Wir haben dabei an Kinder gedacht, die beim Laufen versuchen, die Fugen zwischen den Gehwegplatten nicht zu betreten, und über Staubsaugerroboter gelacht, die zwischen den Inseln der Teilnehmenden hin und her fahren und mit Snacks und Drinks beladen sind, damit diese ihre Inseln nicht verlassen. Wir haben also sowohl darüber nachgedacht, Inseln zu gestalten, als auch mit einer Unüberwindbarkeit des Dazwischen zu spielen und es damit doch selbst zu gestalten. Nicht zuletzt aus den üblichen Kostengründen wurden dann aus den Staubsaugern wir selbst, die in den Pausen Snacks und Drinks an die Teilnehmenden gereicht haben, die entgegen unserer ursprünglichen Idee natürlich alle ihre Inseln verlassen hatten und sich dazwischen tummelten.

TK: Wir haben mit der Metapher der Insel angefangen oder genauer, der Inselgruppe, dem Archipel, einer Geografie des Dazwischen. Inseln

4 Judith Schalansky, *Verzeichnis einiger Verluste*, Berlin 2018, S. 36.

werden in aktuellen Diskursen nicht mehr (ideologisch) reduziert auf »sites of ›simplicity« oder »laboratories«⁵, wie es bei einigen Denker(-innen?) der Moderne der Fall war und in dem Buch *Anthropocene Islands: Entangled Worlds* von Jonathan Pugh und David Chandler nachzulesen ist. Die beiden Autoren beschreiben eine Diskursverschiebung in den letzten Jahrzehnten: von der Trennung von Mensch und Natur und dem Willen oder Wunsch, die Welt als ein kohärentes, kontrollierbares und managebares System zu begreifen, hin zu einem Fokus auf »relational entanglements, interactions and feedbacks«⁶: einem Bewusstsein für die unendliche Komplexität der Welt, die sich nicht auf eine Erzählung herunterbrechen lässt. Sie zitieren Derrida: Wenn der Glaube an das Denken der Moderne kollabiert, sind wir mit der Realisierung konfrontiert, »that ›[t]here is no world, there are only islands.«⁷ Ein schönes Zitat. Einer der bekanntesten Archipelago-Denker ist vermutlich der Schriftsteller und Philosoph Édouard Glissant. Der Kurator Hans Ulrich Obrist fragt ihn in einem Interview, welche Art von Architektur unsere »archipelagic world« erfordern würde. Glissant antwortet, dass die Architektur bisher eine Gemeinsamkeit hatte: das Monumentale. Es ging darum, sich zu zeigen. Es ging darum, Platz einzunehmen. Dann überlegt er: »Perhaps in our world today, our archipelagic world of Relation and rhizomes, the basis and the role of architecture will no longer be to show the monument, but to show the invisible.«⁸ Das Dazwischen?

Wie du richtig schreibst, ging es uns bei der Gestaltung der Konferenz nicht nur um die Inseln, sondern eben auch um das, was zwischen den Inseln passiert. Zwischen den Inseln liegt das Meer. Ich würde das Meer gerne als produktive Metapher verstehen, weil es, so mutmaßlich, auf verschiedenen Ebenen hilft, den Zwischenraum zu denken:

5 Jonathan Pugh, David Chandler, *Anthropocene Islands: Entangled Worlds*, London 2021, S. XI.

6 Ebd., S. X.

7 Jacques Derrida, *The Beast and the Sovereign* (Vol. 2), Chicago 2009, zitiert nach Pugh, Chandler, *Anthropocene Islands: Entangled Worlds*, a.a.O., S. 2.

8 Édouard Glissant, Hans Ulrich Obrist, *The Archipelago Conversations*, 2021, S. 52.

1) Es verdeutlicht die Schwierigkeiten, das Dazwischen zu fassen – physikalisch entrinnt das Meerwasser der Hand, die es zu greifen versucht; es ist ständig in Bewegung, seine Grenze nicht exakt zu bestimmen.

2) Das Meer offenbart eine Möglichkeit, um über die sozialen, kulturellen und politischen Zuschreibungen des Dazwischen nachzudenken. Das Meer war und ist in all diesen Dimensionen umkämpft, gerade weil es aus (vor allem westlicher) nationalstaatlicher Land-Perspektive als Dazwischen dargestellt wird, mit Dazwischen-Figuren und Dazwischen-Ökonomien wie der Piraterie des 17. Jahrhunderts. Und diese sind unterdrückte Figuren und Ökonomien, weil sie in die Lücken und Brüche des jeweiligen Herrschaftssystems fliehen mussten, um diesem zu entkommen. In den Lücken und Brüchen, im Dazwischen eben, entstehen dann eigene Systeme: Im Fall der angesprochenen Pirat:innen des 17. Jahrhunderts egalitäre, heterogene, vielsprachige Schiffsgemeinschaften, die von den Landmächten dauerhaft bedroht sind.⁹ Die Landmächte dulden im Grunde kein *Dazwischen*, wenngleich sie es produzieren. Daraus ergibt sich die Frage, die sicherlich auch im Kontext der Gestaltung von Interesse ist: Von wo aus ist das Dazwischen ein Dazwischen? Wer definiert das *Da* und das *Zwischen*? Wie sieht das Dazwischen von innen heraus aus? Das Dazwischen erscheint mir hier als hegemoniale Denkfigur, die vor allem in einem Denken geschlossener, statischer (Land)Systeme das zu kategorisieren versucht, was sich ihrer Logik entzieht.

FB: Das historische Beispiel der Piraterie des 17. Jahrhunderts, die den Herrschaftssystemen entkam und egalitäre, heterogene, vielsprachige Schiffsgemeinschaften auf dem Meer gründete, klingt vielleicht etwas romantisch und aus einer künstlerischen Intervention in eine Anwaltskanzlei – die Reedereien berät, deren Schiffe von Piraten aufgebracht wurden – weiß ich, dass Pirat:innen heute nicht mehr als Schiffsgemeinschaften auf dem Meer leben, sondern an den Küsten sogenannter

9 Ausführlich werden diese Gemeinschaften vorgestellt in: Peter Linebaugh, Marcus Redeker, *Die vielköpfige Hydra. Die verborgene Geschichte des revolutionären Atlantiks*, Berlin 2022.

failed states. Zwei Faktoren führen zu dieser Piraterie: 1. Die Menschen am Meer werden nicht (mehr) an der Ressourcenausbeutung beteiligt. 2. Der Staat, in dem die Menschen leben, hat nicht (mehr) die Kontrolle über sein gesamtes Staatsgebiet. Beispiele dafür sind Somalia und Nigeria. In Somalia haben Fangflotten aus Europa die Fischbestände vor der Küste leergefischt, so dass die Fischer:innen sich etwas anderes suchen mussten und nun Schiffe vor Somalia aufbringen und Lösegeld erpressen. In Nigeria werden Ölvorkommen vor der Küste durch große Konzerne ausgebeutet, die damit einhergehenden Umweltschäden haben die Fischbestände so beeinträchtigt, dass die Fischer:innen sich etwas anderes suchen mussten und nun Tanker aufbringen, die Besatzung umbringen und das Öl auf den Tankern verkaufen. Die extensive Nutzung des Meeres durch verschiedene Nationen hat den Fischer:innen hier also die Lebensgrundlage entzogen. Demnach wurde hier auch das Meer als Metapher des Dazwischen so gestaltet, dass eine egalitäre, heterogene und vielsprachige Wirklichkeit sich dort nicht mehr herausbilden kann. Folglich wird das Dazwischen gegenwärtig sehr wohl gestaltet und diese Gestaltung eines möglichen Freiraums für marginalisierte und diskriminierte Communities ist ein anhaltendes Problem. Das Meer als Dazwischen ist dabei ja nicht mehr egalitär, sondern umkämpft von – um deine Worte zu verwenden – Landsystemen, die es ausbeuten wollen.

TK: Du schreibst, dass das Meer als Metapher des Dazwischen hier »so gestaltet [wurde], dass eine egalitäre, heterogene und vielsprachige Wirklichkeit sich dort nicht mehr herausbilden kann. Folglich wird das Dazwischen gegenwärtig sehr wohl gestaltet und diese Gestaltung eines möglichen Freiraums für marginalisierte und diskriminierte Communities ist ein anhaltendes Problem.« Ich stimme dir zu und denke, man kann es auch so formulieren: In dem Moment, in dem das Meer auf die von dir beschriebene Weise gestaltet wird, das heißt, ihm eine Ordnung und darüber eine Exklusivität eingeschrieben wird, kann es nicht mehr im Sinne der gerade beschriebenen *metaphorischen Figur des Dazwischen* verstanden werden. Das Dazwischen wurde dann gewissermaßen *ausgestaltet*.

Gestaltung als Wagnis

FB: Wenn ich an das Dazwischen im Kontext von Gestaltung denke, kommt mir nicht sofort der große Möglichkeitsraum in den Sinn, für den das Meer stehen könnte. Stattdessen denke ich an eine Schwierigkeit des Gestaltens: Der Versuch mit der Gestaltung von sozialen, kulturellen und politischen Räumen Möglichkeiten zu schaffen, ohne deren Ausgestaltung gleich mit vorwegzunehmen. Als Dazwischen würde ich dann eher das verstehen, was zwischen dem bereits Gestalteten und dem noch nicht Ausgestalteten liegt. Das wäre dann vielmehr eine Art Grenze und damit irgendwie wesentlich kleiner als ein Meer. Außerdem bin ich mir nicht sicher, ob das Dazwischen tatsächlich so ungestaltet ist, wie die Meermetapher uns glauben machen will. Vielleicht zeigt uns die Konferenz, dass der leere Boden des Konferenzraumes wie das Meer gar nicht so ungestaltet ist, wie wir glauben. Das Dazwischen ist vielleicht gar nicht das vermeintlich leere Meer, sondern liegt stattdessen zwischen der gestalteten Insel und dem vermeintlich noch ungestalteten Meer. Wäre es möglich, das Dazwischen nicht mit der Leere gleichzusetzen, sondern als die Grenze zwischen der Leere und dem Etwas zu verstehen? Darin könnte ich dann das für Designer:innen mit sozialen, kulturellen oder politischen Anliegen ebenso zentrale wie unauflösbare Problem verorten: Das Dazwischen ist nämlich auch kein großer Strand, der die Insel vom Meer trennt, stattdessen ist es eine solch haarfeine Grenze, dass sie kaum zu treffen ist. Diese Grenze zu provozieren, hervorzuheben und nutzbar zu machen, ist meines Erachtens das ebenso unerreichbare wie gesetzte Ziel von sozialer, kultureller und politischer Gestaltung.

TK: Daraus folgen würde für die Gestaltung der Konferenz: die Pause nicht nur als Dazwischen der Vorträge zu verstehen. Den Platz zwischen den Stühlen nicht nur als Dazwischen der Stühle zu verstehen usf.

FB: Ich würde gerne noch auf die Schwierigkeiten hinweisen, die beim Versuch, das Ungestaltbare zu gestalten, unweigerlich auftreten. Wir haben diese Schwierigkeit gerade selbst erlebt: Wir waren gemeinsam

auf einer weiteren Konferenz und haben dort ein Panel zu »Black Resistance, Social Activism, and Science Fiction and Fantasy« besucht. Alle Vortragenden des Panels waren weiß, sprachen aber über Schwarze Kultur. Wir haben uns gefragt, was das im Kontext von einer wissenschaftlichen Tradition, in der weiße Wissenschaftler:innen Schwarze als Fremde betrachtet haben, bedeutet und du hast angeregt, das zusammen mit den Zuhörenden zu diskutieren. In diesem Zusammenhang hast du gesagt, dass zwischen »über jemanden sprechen« und »für jemanden sprechen« nur eine sehr dünne Linie liegt (»there is a very thin line between talking about someone and for someone«). Als sozial und politisch engagierte Gestalter:innen wollen wir solidarisch mit marginalisierten Communities zusammen gestalten, dabei jedoch nicht über ihre Köpfe hinweg für sie entscheiden. Laut dem Designtheoretiker und Architekten Jesko Fezer und seiner Idee des Parteiischen Designs war jedoch in »der Geschichte des Designs als Trägerin aufklärerischer und universalistischer Ideale, [...] Design immer eine wohlwollend paternalistische Praxis, die auf andere und ihre vermeintlichen Probleme bezogen handelte.«¹⁰ Wie gehen wir damit um? Die Linie – oder Grenze – zwischen der solidarischen Gestaltung für beziehungsweise mit Menschen und der paternalistischen Gestaltung über die Köpfe der betreffenden Personen hinweg ist nun mal schwer zu treffen. Diese Schwierigkeit ist meine permanente Herausforderung. Ich teile trotzdem deine Hoffnung, das Meer als produktive Metapher verstehen zu können. Mein Ansatz wäre dabei zunächst, die oben beschriebene Linie oder Grenze zu provozieren, sie sichtbar zu machen, damit wir sie diskutieren können.

Was unsere Gestaltung der Konferenz anbelangt, müssen wir uns vielleicht fragen, wie wir mit dieser Herausforderung umgegangen sind. Aus unseren gemeinsamen Gesprächen weiß ich, dass wir beide eigentlich ganz froh darüber waren, dass die Konferierenden die von uns gestalteten Inseln direkt verlassen haben, obwohl es unser Gestaltungs-konzept erstmal durcheinandergebracht hat.

10 Jesko Fezer, »Parteiisches Design«, in: Christoph Rodatz, Pierre Smolarski (Hg.), *Was ist Public Interest Design?*, Bielefeld 2018, S. 220.

TK: Wie du sagst, gibt es einen Unterschied »zwischen der solidarischen Gestaltung für beziehungsweise mit Menschen und der paternalistischen Gestaltung über die Köpfe der betreffenden Personen hinweg.« Dabei halte ich für eines der größten Probleme, die eigene Position zu verschleiern oder – fast noch schlimmer – sich ihrer nicht bewusst zu sein. Nur wenn ich die Position und Macht der Gestalter:innen kenne und verstehe, kann ich mich ihnen gegenüber verhalten. Und nur in diesem *Sich-zu-etwas-Verhalten* liegt die Möglichkeit, sich dem Paternalismus jeder Vorgabe zu widersetzen.

Das hat, würde ich sagen, auf der Konferenz ganz gut funktioniert. Wir haben die Ankommenenden per Zufall einer Sitzinsel zugeordnet, was in sich schon ziemlich übergreifend ist. Dann haben wir sie aufgefordert den gesamten Tag über in dieser Insel zu bleiben und sich mit den anderen Teilnehmenden, die zufällig in der gleichen Insel gelandet sind, auszutauschen. Ziemlich unverschämte, gerade wenn man bedenkt, dass manche Inseln aus Gymnastikbällen, Baumstümpfen oder papiergefüllten Müllsäcken bestanden und für einige Personen keine sehr angenehme Sitzmöglichkeit boten. Aber die Geste war eindeutig und die Reaktion vieler Besucher:innen auch: sie haben sich in den Zwischenraum begeben, unsere Gestaltung *verlassen*, sich ausgetauscht mit wem sie wollten. Sie haben erkannt, wogegen sie sich wenden können.

Die Leerstelle sichtbar machen

FB: Damit ich die Herausforderung, nicht über jemanden hinweg, sondern für jemanden und mit jemanden zu gestalten, nicht nur problematisiere, sondern auch produktiv mache, würde ich gerne ein Beispiel für einen möglichen Weg nennen, damit umzugehen: In ihrem Buch *Agonistik* erzählt die Politikwissenschaftlerin Chantal Mouffe von der Arbeit *Skoghall Konsthall* des Künstlers Alfredo Jaar, dem es Mouffe zufolge nicht darum geht, Menschen zum Handeln zu veranlassen, indem man Lektionen über den Zustand der Welt erteilt, sondern in dem man in ihnen den Wunsch nach Veränderung weckt. Dieser Prozess soll Menschen ihre unbewussten Überzeugungen infrage stellen lassen.

Sie beschreibt die Arbeit wie folgt: »Als ihn die für ihre Papierindustrie bekannte schwedische Stadt Skoghall zur Schaffung eines Kunstwerks einlud, stellte Jaar fest, dass es dort kein Gebäude für Kunstausstellungen gab. Also machte er es sich zur Aufgabe, mit Unterstützung eines großen Papierherstellers eine Kunsthalle aus Papier zu bauen und Skoghall eine Heimstatt für die Kultur zu schenken. Einen Tag nach seiner Eröffnung mit einer Ausstellung von Werken junger schwedischer Künstler, beschloss Jaar, sollte das Gebäude niedergebrannt werden. Und genau so geschah es, obwohl eine Gruppe von Bürgern ihn bat, das Gebäude zu erhalten. Obwohl er über diese Reaktion sehr erfreut war, erklärte Jaar, er wolle der Stadtgemeinschaft keine Institution aufoktroieren, für die sie nicht gekämpft habe.«¹¹ Jaars Mittel der Wahl, um der Unmöglichkeit zu begegnen, eine Grenze exakt zu treffen, ist also die Temporalität. Jaar versucht, das Dazwischen nur temporär zu gestalten. Der »Stadtgemeinschaft keine Institution aufoktroieren [zu wollen], für die sie nicht gekämpft habe,« ist meines Erachtens ähnlich, wie solidarisch gestalten zu wollen, ohne über die Köpfe der Menschen hinweg entscheiden zu wollen. Ob das Temporäre tatsächlich eine Lösung für die Herausforderung bei der Gestaltung des Dazwischen ist, wäre dann zu diskutieren, denn die Geschichte ging noch weiter: »Dank dieser Intervention wurde einer wachsenden Zahl von Bürgern in Skoghall bewusst, dass ihrer Stadt tatsächlich etwas fehlte. Sieben Jahre später wurde Jaar ein zweites Mal nach Skoghall eingeladen, um die erste dauerhafte Skoghall Konsthall zu entwerfen und zu bauen.«¹² Mouffe zufolge hat Jaar Menschen dazu gebracht, ihre eigenen Bedürfnisse zu artikulieren und zeigt damit seine Fähigkeit sich kritisch mit Institutionen auseinanderzusetzen.¹³

TK: Was ich an dem Beispiel der Kunsthalle aus Papier von Alfredo Jaar interessant finde, ist nicht so sehr die Kunsthalle selbst, als das, was

11 Chantal Mouffe, *Agonistik. Die Welt politisch denken*, Berlin 2015, S. 147.

12 Ebd.

13 Ebd. S. 148. Anmerkung der Verf.: Wir können diese zweite, gebaute Kunsthalle nicht finden und wissen nicht, ob sie tatsächlich gebaut wurde.

sie hinterlässt. Ich würde behaupten, dass Jaar hier eben nicht das Dazwischen gestaltet, sondern *etwas* gestaltet (die Kunsthalle aus Papier), das ein Dazwischen hinterlässt, einen ungeklärten Raum, der dann, im besten Fall demokratisch, neu verhandelt werden kann. Denn die Kunsthalle aus Papier selbst ist ja kein Dazwischen. Sie ist für eine kurze Zeit als materielle Institution vorhanden, setzt sich sozusagen in einen unsichtbaren Leerraum – die fehlende Kunsthalle der Stadt Skoghall –, um auf diesen Leerraum aufmerksam zu machen. Im Besetzen der Leerstelle, des Dazwischen, wird diese sichtbar und verschwindet paradoxerweise gleichzeitig. Das Kluge an Jaars Arbeit ist, dass er weiß, dass die durch Besetzung sichtbar gewordene Leerstelle keine Besetzung braucht, um sichtbar zu *bleiben*. Die dauerhafte Besetzung würde aus der *Leerstelle* (dem Dazwischen, dem Ungeklärten) nämlich eine *besetzte Stelle* machen. Er kann die Papierkunsthalle gar nicht stehen lassen, weil dann das Dazwischen nicht mehr vorhanden wäre und es keinen offenen (Möglichkeits) Raum mehr gibt, den es für eine demokratische Diskussion gerade braucht. Stattdessen blinkt seine Papierkunsthalle nur kurz auf, wie beispielsweise der Karneval vielleicht nur kurz aufblinkt, um die gesellschaftliche Ordnung in Frage zu stellen. Während der Karneval aber zum folgenlosen Spektakel geworden ist oder vielleicht immer schon folgenlos war, muss die in Skoghall nun sichtbar gewordene und tatsächlich als solche vorhandene Leerstelle jetzt von der Community verhandelt werden: Wollen wir überhaupt eine Kunsthalle? Was soll sie können? Wem steht sie offen? Wen soll sie zeigen? Usf.

Konferenz ohne Konferenz

FB: Ich denke, dass wir in unserem Gespräch gemerkt haben, dass es verschiedene Wege gibt, zu einem Verständnis zu gelangen. Ein Weg wäre vielleicht das eher utopische Denken. Der Versuch, sich über schöne und möglicherweise auch poetische Zitate und Ideen ein Dazwischen vorzustellen, das als produktive Metapher für die egalitäre, heterogene und vielsprachige Welt stehen kann, die wir suchen. Ein anderer Weg wäre vielleicht die Beschreibung einer Notwendigkeit, also über die Beobach-

tung von gegenwärtigen Problemen, ein Bild davon zu gewinnen, was für eine egalitäre, heterogene und vielsprachige Welt fehlt und zu überlegen, was dafür notwendig wäre. Spannend finde ich, dass sich mit diesen unterschiedlichen Wegen zur selben Idee gelangen lässt: Die Idee, dass etwas ungestaltet bleiben muss, unentschieden bleiben darf, offen gehalten werden soll, dazwischen bleiben kann oder – wie du geschrieben hast – paradoxerweise nur in seiner Identitätslosigkeit und Ungreifbarkeit begriffen werden kann. Auch die Idee, ein Designinteresse an etwas zu haben, das man eigentlich gerade nicht designen will, ist erstmal ein Paradox. Aber es scheint mir das zu sein, wonach wir suchen: ein Design ohne Design. Und um hier nochmal den Bogen zu spannen. Ich weiß, dass wir auch im Vorfeld mit dem, was Konferenzen nun mal sind, gehadert haben. Wir haben uns gefragt, was eine Konferenz als solche ausmacht. Dabei sind wir auf die Pausen gekommen, in denen man zwar keine Beiträge hört, sich aber trifft, miteinander ins Gespräch kommt und eventuell sogar diskutiert – quasi eine Konferenz ohne Konferenz.

TK: Daran anschließend fällt mir ein weiteres Beispiel ein: Die Mitgründerin des *Center for Contemporary Art*, CCA Kitakyushu in Japan, Miyake Akiko und der bereits erwähnte Hans Ulrich Obrist haben 2001 die Konferenz *Bridge the Gap* organisiert, die, überspitzt formuliert, nur aus Pausen bestand. Es scheint mir passend, unser Gespräch mit einem Zitat aus einem Ankündigungstext ihres Unterfangens zu beenden: »BRIDGE THE GAP starts from the observation that the most important things in conferences usually happen in the ›in between‹ – between different disciplines and geographies, but also in the ›in between‹ of the actual conference programme.«¹⁴

14 URL: <https://www.e-flux.com/announcements/43656/bridge-the-gap/> (letzter Aufruf: 10.01.2024).

Literatur

- Bernhard, Thomas, *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*, Frankfurt/M. 1983.
- Derrida, Jacques, *The Beast and the Sovereign* (Vol. 2), Chicago 2009.
- Fezer, Jesko, »Parteiisches Design«, in: Christoph Rodatz, Pierre Smolar-ski (Hg.), *Was ist Public Interest Design?*, Bielefeld 2018, S. 215–225.
- Glissant, Édouard, Hans Ulrich Obrist, *The Archipelago Conversations*, 2021.
- Linebaugh, Peter, Marcus Redeker, *Die vielköpfige Hydra. Die verborgene Geschichte des revolutionären Atlantiks*, Berlin 2022.
- Mouffe, Chantal, *Agonistik. Die Welt politisch denken*, Berlin 2015.
- Pugh, Jonathan, David Chandler, *Anthropocene Islands: Entangled Worlds*, London 2021.
- Schalansky, Judith, *Verzeichnis einiger Verluste*, Berlin 2018.

Zu den Autor:innen

Florian Arnold, geb. 1985, studierte Philosophie und Germanistik in Heidelberg und Paris. Nach einer philosophischen Promotion an der Universität Heidelberg und einer zweiten Promotion in Designwissenschaft an der HfG Offenbach lehrt er derzeit an der ABK Stuttgart. Er ist als Redakteur (v.i.S.d.P.) der *Philosophischen Rundschau* tätig und Co-Host des Podcasts ARNOLD & ARNOLD. Zuletzt erschienen: *Paramoderne* (Böhlau 2023), *Die Architektur der Lebenswelt* (Klostermann 2020) und zusammen mit Daniel Martin Feige und Markus Rautzenberg *Philosophie des Designs* (transcript 2020).

Frieder Bohaumilitzky ist Designer und Politikwissenschaftler. Er gestaltet Ausstellungen, interveniert mit räumlichen und objekthaften Setzungen in Institutionen, erforscht die gesellschaftlichen Voraussetzungen sowie politischen Auswirkungen von Gestaltung und die Anwendungen von Design im Kontext der Politik. Er studierte Politikwissenschaft (BA) an der Universität Hamburg und experimentelles Design (MfA) an der HFBK Hamburg sowie der Bezalel Academy of Arts and Design Jerusalem. Von 2017–2019 war er Teil des Projektbüros Friedrich von Borries in Berlin, von 2020–2023 wissenschaftlicher Mitarbeiter im Zentrum für Designforschung an der HAW Hamburg. 2023 gründete er gemeinsam mit Ina Römling und Torben Körschkes studio lose, das sich kollaborativ und spekulativ der Gestaltung von soziopolitischen Verhandlungsräumen widmet. Gegenwärtig promoviert er an der HFBK Hamburg zum Zusammenhang von Design mit

Rechtspopulismus und Rechtsextremismus. Er ist Mitherausgeber des Buches *Specology. Zu einer ästhetischen Forschung*, Hamburg 2023.

Irene Breuer, degree in Architecture (1988) and in Philosophy (2003) from the Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina. 2012: PhD in Philosophy from the Bergische University Wuppertal (BUW), Germany. 1988–2002: Lecturer, then Professor for Architectural Design and Theory at the UBA. 2012 to mid 2017: Lecturer for Theoretical Philosophy and Phenomenology at the BUW. 2019: DAAD scholarship, research on the reception of the German philosophical Anthropology in Argentina. Presently working on mentioned research subject, with the support of the BUW. For further reference please see <https://uni-wuppertal.academia.edu/IreneBreuer>

Dr. **Anne Gräfe** ist wissenschaftliche Mitarbeiterin bei Erich Hörl am *Institut für Kultur und Ästhetik Digitaler Medien* der Leuphana Universität, Lüneburg. Sie promovierte 2022 bei Juliane Rebentisch und Andreas Reckwitz zur Erfahrung von Kontingenz und Strategien der Langeweile in der Gegenwartskunst. Von 2019 bis 2022 arbeitete sie als Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Philosophie / Ästhetische Theorie bei Maria Muhle an der Akademie der Bildenden Künste München. Ihre Doktorarbeit ist unter dem Titel *Langeweile aushalten* 2024 beim Kadmos Verlag Berlin erscheinen. Zuletzt veröffentlichte sie gemeinsam mit Maria Muhle im *Handbuch Kunstphilosophie*, hg. Judith Siegmund, den Beitrag zu »Politik« und »die Künste«, Bielefeld 2022, sowie zusammen mit Ellen Wagner 2021 den peer-reviewed Beitrag in *Behemoth – a Journal on Civilization* zu »Kritik als Urteilskraft – wenn Trolle postkritisch nachahmen«.

Anice Haaraay ist eine hybride, schreibend-denkende Hypersubjektivität, die durch das Zusammenkommen von Anke Haarmann und Alice Lagaay entstanden ist. Anke Haarmann ist Professorin an der Universität Leiden und Leiterin des dortigen PhD-Arts-Promotionsprogramms sowie an der HAW Hamburg Leiterin des Zentrum für Designforschung. Sie forscht zu epistemischen Praktiken, der Geschichte

des Wissens und künstlerischer Forschung. Alice Lagaay lehrt Theorie im Design Department der HAW Hamburg und ist in verschiedenen Netzwerken aktiv, in denen neue Formate für die Generierung und Kommunikation von philosophischen Inhalten erprobt werden, darunter *performancephilosophy.org* und Expedition Philosophie e.V. Zusammen haben sie das Kollektivwerk *Specology – Zu einer ästhetischen Forschung* (Hamburg 2023) herausgegeben.

Christoph Hinkel, M.A. Kunsttherapeut im Bereich Psychiatrie, Psychosomatische Medizin und Psychotherapie am Bezirkskrankenhaus Bayreuth (GeBO); Mitglied des Herausgeberkreises der Reihe »Wissenschaftliche Grundlagen der Künstlerischen Therapien«; aktuell berufsbegleitend promovierend an der Bauhaus-Universität Weimar zum Thema »Im Gespräch mit Bildern | Befreundete Doppelgänger. ›Philautia‹ als philosophisches Grundmotiv kunsttherapeutischer Praxis«. Neuere Veröffentlichungen: »Rendezvous mit dem Anderen: Zwischen – Selbst – Portraits«, in: Marina von Assel (Hg.), *Schau mich an! Portraits aus den Sammlungen*, Bayreuth 2023, S. 6–17; »Becoming friends: Or the moment when dialogue with a drawing led to a form of self-connection during an art therapy session«, in: *JoCAT – Journal of Creative Arts Therapies* 17 (2) 2022.

Dr. **Jurgita Imbrasaite** (sie/ihr) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am IGZA (Institut für Geschichte und Zukunft der Arbeit) in Berlin. Außerdem ist sie als Lehrbeauftragte für Medientheorie und geschichte an der Europa-Universität Hamburg tätig. Seit 2020 arbeitet Imbrasaite an ihrem Habilitationsprojekt mit dem Titel »The Human Condition under the Technological Condition«. Im Juni 2015 hat sie ihre Dissertation mit dem Titel »Die *révolution* im Tanz: Vom König zum modernen Subjekt« an der Ruhr-Universität Bochum erfolgreich verteidigt. Von 2014 bis 2017 war Imbrasaite als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft in Bochum tätig. Anschließend arbeitete sie von 2017 bis 2019 als agiler Coach und Dozentin bei Nordeck IT + Consulting in Hamburg. Letzte thematisch verwandte Veröffentlichung: »Acting-with: On the Development of a Public Realm on TikTok during the Pandemic and

its Potential to Enable Action«, in *Techné: Research in Philosophy and Technology* 26 (3) 2022, p. 504–522.

Torben Körschkes ist Künstler und experimenteller Raumgestalter. In Essays, Montagen, Installationen und Fiktionen forscht er zu dem Verhältnis von Komplexität, Raumvorstellungen und Gemeinschaft. Er ist Teil des Design- und Forschungskollektivs HEFT, das sich mit Fragen sozio-politischer Räume beschäftigt, sowie von studio lose, einem kollaborativen Designbüro mit Ina Römling und Frieder Bohaumilitzky. Aktuelle Stipendien und Residencies umfassen: INSTITUTO (Porto) gefördert von EU, Goethe-Institut und der Stadt Hamburg (2023), Hamburger Zukunftsstipendium (2021), Elbkulturfonds (2020), Bibliothek Andreas Züst (2019). Er ist Mitherausgeber der Publikation *Specology – Zu einer ästhetischen Forschung* (Hamburg, 2023) und promoviert im Programm PhDArts der Leiden University, Academy of Creative and Performing Arts und Royal Academy of Art The Hague zu dem Thema *Spatial Imaginations and the Chaos-World*.

Dr. phil. **Alisa Kronberger** ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum und assoziiert an den dortigen Sonderforschungsbereich »Virtuelle Lebenswelten«. Sie promovierte an der Philipps-Universität Marburg und der Zürcher Hochschule der Künste mit einer Arbeit zu neuen Materialitätsdiskursen in der feministischen Medienkunst, wofür sie den Promotionspreis der Philipps-Universität Marburg erhielt. Sie war Lehrbeauftragte an den Universitäten in Freiburg, Marburg und Köln und Gastwissenschaftlerin am Institute for Cultural Inquiry an der Utrecht University. Ihre medien, kunst- und kulturwissenschaftlichen Forschungsinteressen lassen sich vor allem im Bereich (öko)feministischer (Medien)Theorien, Medienökologie und philosophie, posthumanistischer Ethik sowie im Diskursfeld des Neuen Materialismus verorten. Zuletzt gab sie gemeinsam mit Katrin Köppert und Friederike Nastold die 4. Ausgabe von *INSERT. Artistic Practices as Cultural Inquiries* mit dem Titel »dis/sense in der Anthropozänkritik« (2023) heraus und unter dem Titel »Reclaiming difference-within« erschien ein Aufsatz

von ihr in der Monografie *Witnesses. Zum Werk Ulrike Rossenbachs* (2024), herausgegeben von Peter Weibel und Hendrik Folkerts. Ihre Dissertation erschien 2022 unter dem Titel *Diffractionsereignisse der Gegenwart. Feministische Medienkunst trifft Neuen Materialismus* im transcript Verlag.

Vanessa Ossino hat ihren Bachelor in Philosophie und europäischer Ethnologie an der Humboldt-Universität zu Berlin abgeschlossen. An der Freien Universität Berlin studierte sie Philosophie mit dem Schwerpunkt Phänomenologie und Affekttheorie. In ihrem Masterprojekt setzte sie sich mit den leiblich-affektiven Fundamenten von Ausdrucksphänomenen auseinander und bezog sich dabei insbesondere auf die Arbeiten von Maurice Merleau-Ponty, Martin Heidegger und Edmund Husserl. Seit Mai 2021 ist sie Doktorandin und Kollegiatin an der a.r.t.e.s. Graduate School for the Humanities Cologne, wo sie ihre Dissertation im Rahmen einer Cotutelle-de-thèse im Verbund mit der Universität Freiburg (Schweiz) ausarbeitet. Unter der Betreuung von Prof. Dr. Thiemo Breyer, Prof. Dr. Emmanuel Alloa und Prof. Dr. Matthias Flatscher widmet sich ihre Dissertation der »Medialität von Erfahrung im Kontext ihrer sozialen Situation«. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in der (kritischen) Phänomenologie, Philosophie der Wahrnehmung, Kritischen Theorie und feministischen Philosophie. Sie ist ehemalige Stipendiatin der Rosa-Luxemburg-Stiftung und arbeitet aktuell als wissenschaftliche Hilfskraft beim Fachinformationsdienst Philosophie. Ihre letzte Publikation erschien bei *hannaharendt.net* und trägt den Titel »Soziale Medien – Ein (kosmo-politischer) Erscheinungsraum?«.

Thomas Schlereth ist Akademischer Mitarbeiter an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe. Er befasst sich mit Bildender Kunst, am liebsten dort, wo sich Denken und Wahrnehmen nicht gegenseitig bestätigen, sondern irritieren. Sein Forschungsschwerpunkt gilt dabei dem Nachdenken über Relationen, die mit etwas Unbestimmten in Kontakt stehen. Vor diesem Hintergrund erschien 2018 eine Monografie zu den Konjunktionen *und* sowie *nicht nur, sondern auch*. Ein kom-

mendes Buch schließt daran an und gilt zugehörigen Theorien der Relation.

Eva Schürmann, Prof. Dr. phil., hat eine Professur für Philosophische Anthropologie, Kultur- und Technikphilosophie an der Universität Magdeburg. Von 2009–2011 war sie Professorin für Kulturphilosophie und Ästhetik an der HAW Hamburg. 2014 wurde ihr für ihre Theorie des Gesichtsinnes der Wissenschaftspreis der Aby-Warburg-Stiftung zugesprochen. Im akademischen Jahr 2015/16 war sie Research Fellow am Käte-Hamburger-Kolleg ›Recht als Kultur‹ der Universität Bonn. Inhaltliche Schwerpunkte: Medialität und Visualität des Geistes, Philosophie der Kunst, Ästhetik als Reflexionstheorie des Wahrnehmens und Sichtbarmachens, Bildwissenschaft. Neuere Veröffentlichungen: »Vom Abwesenden zeugen«, in: Christiane Voss, Lorenz Engell (Hg.), *Mediale Anthropologie*, Fink 2015, S. 139–152; *Vorstellen und Darstellen. Szenen einer medienanthropologischen Theorie des Geistes*, Fink 2018; »Die Verwirklichung des Allgemeinen im Konkreten – über Kunst als Exemplifikation«, in: *Discipline filosofiche – Macerata: Quodlibet*, 30 (1), 2021, S. 21–33.

Jörg Sternagel, Dr. phil. habil., im Sommersemester 2021 Gastprofessor für Medientheorie/Medienwissenschaft an der Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg. Zwischen 2018 und 2020 vertrat er für vier Semester den Lehrstuhl für Medientheorie an der Berliner Technischen Kunsthochschule. Sein Habiliationsverfahren schloß er 2019 im Fachbereich Literatur, Kunst- und Medienwissenschaften an der Universität Konstanz ab. Seit Wintersemester 2020/2021 arbeitet er als Akademischer Rat am Lehrstuhl für Medienkulturwissenschaft mit dem Schwerpunkt Digitale Kulturen an der Universität Passau. Von 2016 bis 2020 forschte er als Wissenschaftlicher Mitarbeiter im SNF-Projekt *Actor & Avatar* am Institut für Theorie an der Zürcher Hochschule der Künste. Inhaltliche Schwerpunkte: Alterität, Bildlichkeit, Medialität, Performativität. Neuere Veröffentlichungen: (Mithg.): *Beyond Mimesis. Aesthetic Experience in Uncanny Valleys*. Rowman & Littlefield 2024. *Ethics of Alterity*.

Aisthetics of Existence. Rowman & Littlefield 2023. (Mithg.): *Actor & Avatar. A Scientific and Artistic Catalog*. transcript 2023.

Johann Szews (Dr. phil.) ist Lehrbeauftragter am Institut für Philosophie der Universität Hildesheim. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Sozialphilosophie und politische Philosophie. Er arbeitet gegenwärtig zu Theorien der Macht, Theorien der Zeit und Demokratietheorien. Publikationen (Auswahl): *Die Ökonomie der Zeit. Studien zu Nietzsche und Foucault*, Weilerswist: Velbrück, 2022; »Zeitregime der Verschuldung. Zur Aktualität von Nietzsches Genealogie der Moral«, in: *WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung* 2/2019, S. 81–90.

