

**Fabian Ginsberg**

**Scripted Reality**





# Impressum

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in  
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Kunstpädagogische Positionen

ISSN 1613-1339

Herausgeber: Andrea Sabisch, Torsten Meyer, Heinrich Lüber, Eva Sturm

Band 51

Bearbeitet von Torsten Meyer und Eva Hegge (Redaktion),

Marie Schwarz (Lektorat),

Vivien Patzer (Satz und Layout)

© 2020 Fabian Ginsberg. All rights reserved.

Herstellung:

Universitätsdruckerei, Hamburg

ISBN 978-3-943694-29-1

## Editorial

Gegenwärtig tritt die Koppelung von Kunst & Pädagogik, Kunstpädagogik, weniger durch systematische Gesamtwürfe in Erscheinung, als durch eine Vielzahl unterschiedlicher Positionen, die aufeinander und auf die Geschichte des Faches unterschiedlich Bezug nehmen. Wir versuchen dieser Situation eine Darstellungsform zu geben.

Wir setzen die in Hamburg begonnene Reihe fort mit kleinen Publikationen, in der Regel von Vorträgen, die im Arbeitsbereich Ästhetische Bildung der Universität Hamburg (blaue Hefte), dem Institut für Kunst & Kunsttheorie der Universität zu Köln (rote Hefte) dem Arbeitsbereich Kunst-Vermittlung-Bildung der Universität Oldenburg (grüne Hefte) und dem Departement Kulturanalysen und Vermittlung der ZHdK Zürich (gelbe Hefte) gehalten wurden.

Im Rahmen der Bildung und Ausbildung von Studentinnen und Studenten im Bereich der Koppelung von Kunst & Pädagogik als Unterricht, Vermittlung oder Bildung wollen wir Positionen zur Kenntnis bringen, die das Lehren, Lernen und die bildenden Effekte der Kunst konturieren helfen.

Andrea Sabisch, Torsten Meyer, Heinrich Lüber, Eva Sturm

# **Kunstpädagogische Positionen**

Band 51

Herausgegeben von

Andrea Sabisch

Torsten Meyer

Heinrich Lüber

Eva Sturm

Fabian Ginsberg

# Scripted Reality





Der Wecker hat geklingelt, das ist vierzig Minuten her. Ich hatte den Heizlüfter eingeschaltet, ich wusste gerade nicht mehr, wozu aufstehen. Die Kondition der letzten Monate, der Körper nicht eingestellt – die einzige Chance jetzt wieder: Übung, Selbstdressur. Ich hatte geträumt: ich sitze am Schreibtisch im großen Studio und versuche zu arbeiten, aber es ist kalt, der Heizlüfter bläst mich mit warmer Luft an, aber es ist furchtbar kalt und trüb, es ist dunkel, ich bin so müde und kann nicht arbeiten.

Warum stehe ich hier? Was ist der Unterschied, ob ich *in echt* hier bin, oder als Text? Hilft es dem Verständnis meiner Aussage, falls sie noch nicht bekannt ist, wenn sie einen Körper hat?

Eine Person steht auf der Bühne. Ich sehe es mir auf Youtube an. *Sie rechtfertigt sich*, behauptet, *identisch* zu sein. Ich sehe ihr Gesicht.

Quallenkopf. Nachschauen, was drinsteht. Seite: 39.

*„... habe ich noch einmal Jean-Francois Lyotards Karel Appel: Ein Farbgestus herausgeholt. Ich hatte diesen Text bei seinem Erscheinen gelesen, oder es versucht, mit Widerwillen, bis Seite 55. Da machte ich das Buch zu, rief zwei meiner Gefährten an und besprach die Sache mit ihnen. Sie waren einverstanden, allein für dieses >man<', wir setzten uns ins Auto und fuhren nach Paris, um Lyotard zu töten. Als wir an seiner Tür klingelten, öffnete er und begrüßte uns freundlich und bat uns sogar herein, was mich verwirrte, denn Leute wie uns sollte man nicht in seine Wohnung lassen. Meine Aufgabe wäre es gewesen, uns gewaltsam Einlass zu verschaffen. Wir folgten ihm ins Wohnzimmer, wo B ihm in die Kniekehle trat und einen Genickschuss verpasste. Dann reichte sie die Waffe an C weiter, die ihm unverständlicherweise den Zeigefinger abknallte. Ich verzichtete, als sie mir die Waffe weiterreichen wollte. Auf der Rückfahrt war die Stimmung dann ziemlich gedrückt. Hinter Solingen gerieten wir in*

Streit. C fand Genickschuss als Methode ‚völlig indiskutabel‘. Ich sprach das mit dem Zeigefinger an, und da fielen beide über mich her, ich hätte mir die Hände ja überhaupt gar nicht schmutzig gemacht. Dabei saß ich die ganze Zeit am Steuer. Wahrscheinlich hatten wir doch noch zu wenig gelesen. B erklärte die Sache dann so, dass Lyotards Freundlichkeit nur sein schlechtes Gewissen verrate, uns vereinnahmen sollte und im Übrigen ja nichts entschuldige.

Wir bekamen dann im Einzelnen noch ziemlich viel Kritik, auch an der Gesamttaktion. Einer fand, das sei übertrieben, wir hätten den ja nicht zu lesen brauchen. Dagegen ist natürlich schwer zu argumentieren. Allerdings verkennt es die spezifischen Anforderungen, die sich stellen, wenn man sich einmal für die Praxis entschieden hat. So war das damals, '98.

*Ich habe das Buch jetzt wieder nicht gelesen.“*

Die Texte im Quallenkopf gehen davon aus, dass das Subjekt/Objekt-Modell der Erkenntnis und der Organisation von Ich und Welt abgelöst wird von einer kybernetischen Welt- und Selbstmodellierung. Dieser Wandel verschiebt über die letzten Jahrzehnte sämtliche Begriffe und führt zu Bedeutungsverlusten, Kategorienfehlern und neuen begriffslosen Phänomenen, weil verschiedene Herstellungs- und Darstellungsweisen von Wirklichkeit im Übergang logische Fehler schaffen. Und das ist manchmal Absicht. In einer konzeptuellen Collage lässt sich nur schwer erkennen, welche Trennungen oder Lücken unbeabsichtigte Fehler sind und welche dagegen konstitutiv für die besondere Produktivität eines Konzepts. Vor allem wird die Collage auch negativ noch von der Einheit der Re-präsentation einer äußeren Wirklichkeit getragen.<sup>1</sup>

Der Quallenkopf versucht, mit einer Revision von Aspekten des Subjekt/Objekt-Verhältnisses verschiedene Bedingungen und Leistungen dieses erodierenden Modells zu zeigen, vor allem, wie die ‚Erklärungslücke‘<sup>2</sup> in diesem Modell Freiheit und Ausbeutung garantierte. Um dann die Bedingungen eines konsequenten Netzwerkmodells und seine Implikationen auf Begriffe wie

Welt, Ich, Perspektive zu untersuchen. Dabei werden die neuen Erklärungslücken oder Kategorienfehler erkennbar, die in den gegenwärtig umlaufenden, hybriden Modellen wiederum Macht verteilen, und die Wahrscheinlichkeit verringern, dass Personen ihre eigenen Interessen erkennen können – und die so Ausbeutung und in gewissem Sinne auch Freiheit sicherstellen.<sup>3</sup>

Die Kunst ist ein Spezialgebiet für symbolische Formen. Wenn sich die Künstlerin nicht als in einem metonymischen Verhältnis zu anderen Formen innerhalb eines fiktiven Ganzen stehend entwirft, bescheidet sie sich damit, Symptom zu sein. Der Trick des alten Subjekt-Modells wäre es, wenn sie zugäbe, in einem metonymischen Verhältnis zu stehen, aber nur, um erkennen zu wollen, ohne teilzunehmen. Ich gehe davon aus, dass jede Sicht in dem Maß, in dem sie Erkenntnis und Verständigung ermöglicht, konzeptuell und symbolisch ist, bestimmte diskriminierende Modelle benutzen muss und an in Raum, Zeit und Status verteilte Körper gebunden ist, aus deren Anordnung sich wiederum die Sicht der Sicht ergibt. Die Kunst ist ein Spezialgebiet für symbolische Formen – ebenso gut wie die Finanzwirtschaft oder die Politik – aber in besonderem Maß dazu geeignet, gegenüber den inhaltlichen Fiktionen die Konzeptualität sichtbar zu machen, die alle kulturellen Phänomene verbindet.

Warum nicht unterschiedliche Modelle, und verschiedene Instrumente für unterschiedliche Bereiche des Wirklichen benutzen? Solange sie jeweils funktionieren und die gewünschten Ergebnisse erzeugen, warum sollte man sie, je nach Vorliebe, auf höherer oder tieferer Ebene integrieren? Warum nicht unterschiedliche Weltmodelle, oder eine latoursche plurale Welt entwerfen, methodisch und konzeptuell unverbunden, verhandelbar? Das kann man akzeptieren, ebenso wie man eine einheitliche, konzeptuell zum Beispiel durch Reduktionismus und Physikalismus verbundene Weltsicht akzeptieren kann – solange man kein Problem mit der Macht hat.<sup>4</sup>

Ich habe den Quallenkopf geschrieben: 2014/ 2015. Mehrere andere Bücher habe ich immer noch nicht geschrieben. Aber ich möchte hier angeben, was in einem Buch stehen würde, wenn ich jetzt die Möglichkeit hätte, zu veröffentlichen. Die Regel ist, dass es keine Öffentlichkeit gibt. Es gibt keine Öffentlichkeit. Lassen Sie sich das nicht einreden von Facebook. Die Verständlichkeit des Textes ist ein thematisches und methodisches Hauptproblem im Buch. Die Verständlichkeit wird auf theoretischer und praktischer Ebene ein Hauptthema dieses Textes sein. Die Verständlichkeit von Texten hängt von der Autorität der Autorin ab.

Als wer bin ich hier?

Welche Komplikation könnte sich für die Botschaft ergeben, wenn ich ‚in echt‘ hier wäre und nicht als Text?

Wie man sich selbst begründet, wie man eine Ordnung macht, die einen vorsieht. Wie man sich erfolgreich an sich erinnert und wie man sich wieder einspeist ins eigene Jetzt.

Nachlesen bei René Descartes.

Mit Anfang 30 zog Descartes, der sich bis dahin gewandt in der hohen Pariser Gesellschaft bewegte, zur Ausarbeitung seiner Werke in die Niederlande, in ständiger Korrespondenz mit anderen Gelehrten, aber private Kontakte mit Menschen meidend. Ein erstes großes, naturwissenschaftliches Werk, *Le monde – ou traité de la lumière*, in allgemein verständlichem Französisch, statt Latein, geschrieben, liegt bereits fertig vor – da hört er vom Fall Galileis. Das herrschende Wirklichkeitsmodell erpresst im Namen Gottes das an den ausgedehnten Körper gebundene Denken der Wahrheit. Descartes verzichtet auf die Veröffentlichung. Erst Jahre später publiziert er, und zunächst anonym, klug und vorsichtig, Teilergebnisse seiner wissenschaftlichen Forschung zu Mathematik und Optik im letzten Kapitel seines *Discours de la méthode*. Untertitel: *Abhandlung über die Methode des richtigen Gebrauchs seiner Vernunft und der Suche der Wahrheit in den Wissenschaften, dazu die Lichtbrechung, die Meteore und die Geometrie als Anwendungen dieser Methode*.

Dieses Buch verknüpft Erkenntnistheorie, Ethik, Metaphysik und

Physik, und es ist ein persönliches Buch; Descartes schreibt aus der Ich-Perspektive: Er beschreibt zunächst seinen Werdegang und wie er angesichts des Widerstreits der Meinungen und der Widersprüchlichkeiten der Wissenschaften an allem zu zweifeln lernte, wie er dann den Zweifel methodisiert und konzeptualisiert und daraus die Grundlagen seiner Wissenschaft konstruiert. Für die Zeit, in der der Neubau seines Denkens noch nicht vollendet wäre, gibt er sich vier provisorische Regeln, eine Moral für das Handeln in Ungewissheit. Er lobt die Klugheit der eigenen Lebensführung und sein überlegtes Vermitteln zwischen dem ihm Zuträglichen und der Öffentlichkeit, in die seine Werke treten müssten. Er beteuert, es nicht eilig zu haben mit dem Ruhm, wenn dieser seine Ruhe stören könnte, die ihm das Liebste, zumal sie die Bedingung der Fortsetzung seiner Studien sei. Um also nicht mit irgend jemandem in Streitereien zu geraten, die seine weiteren Studien und sein Glück gefährden würden, *deute* er die wissenschaftlichen Erkenntnisse, zu denen er inzwischen gelangt sei, in einer Aufzählung am Ende des Buches nur *an*, neben den ausgeführten Beispielen, die seine Fähigkeiten bewiesen. Der zentrale Teil dieses Buchs ist also die am eigenen Beispiel entworfene, methodische Begründung sicheren Wissens. Später wird er sie in seinen *Meditationen* systematisch ausarbeiten. In diese Erkenntnistheorie, seine Methode des richtigen Vernunftgebrauchs, legt er, wie in eine Fußangel, sein wissenschaftliches Werk, von dem er befürchten muss, dass die Inquisition es bestraft.

Die vier Regeln der Methode des Denkens, abgeleitet aus der Mathematik: 1. nur solches anerkennen, das klar und distinkt, also evident wäre. 2. Komplexe Probleme in Teilprobleme zerlegen. 3. Die Gedanken ordnen, um schrittweise vom Einfachen zur Lösung des Komplexen zu gelangen und: Ordnung auch da voraussetzen, wo man keine erkennen kann. 4. nach der Lösung des Problems von seinen Teilen zum Gesamten darf nichts übrigbleiben.

Der leitende Gedanke ist, dass ein wahrer Satz *intuitiv* erkannt werden müsse, die Schwierigkeit also nicht darin bestehe, den wahren Satz zu verstehen, sondern ihn zu *finden*. Um ihn zu

finden, muss man in dem, was vorliegt, eine Ordnung machen. Diese Ordnung entwirft Descartes in seinen folgenden Überlegungen über Vollkommenheit und Mangel, Sein und Schein, Erkenntnis und Irrtum – und folgert, was er voraussetzte: Es muss die Autorität Gottes, also *Vollkommenheit* geben, damit es vernünftiges Denken gebe, also Denken der Vollkommenheit und dieses kann die physikalische, ausgedehnte Welt der Dinge erkennen, obwohl die körperlichen Sinne es täuschen. Diese drei Substanzen Gott, Geist und Dingwelt, stützen sich gegenseitig. Die Instanz ‚Gott‘ deckt das menschliche Wissen und wird zugleich aus den physikalischen Wirkungen ausgeschlossen. Mit dieser Grenzziehung begründet Descartes die Physik als exakte moderne Wissenschaft. Das Wissen braucht einfache Regeln der Erkenntnis, ist aber prinzipiell jedem Subjekt zugänglich und nicht auf Autoritäten und komplizierte Rhetoriken angewiesen. Die erkannten Gesetze sind nicht nur Technik, sondern in der Natur wirksam. Das denkende Subjekt ist gegenüber dem *unendlichen* Gott und der Welt der *ausgedehnten* Dinge isoliert und begrenzt, doch überschreitet es denkend diese Grenzen. Oder (politisch gesprochen): Die *scheinbaren* Grenzen der Erkenntnis liegen direkt vor den Augen, vor den *Sinnen* täuschend als körperlich gegeben da, aber der autonome Geist kann diese Grenzen aus sich heraus neu ziehen. Doch diese Grenzen sind mit Machtverhältnissen verknüpft, die die Grenzen des *Körpers* bestimmen, an die wiederum der Geist gebunden ist. Der *Discours de la méthode* ist ein politisches Buch. Es *erprobt* sein Publikum, es bereitet die Öffentlichkeit vor, in die es treten will. Es beschreibt die Herstellungsweisen eines Kontextes, der es erst ermöglichen könnte.

Descartes starb 1650, berühmt. Für einige Jahrzehnte konnten seine Bücher verboten werden.

In den folgenden Jahrhunderten wird das cartesische Modell so erfolgreich, dass es von der Wirklichkeit nicht mehr zu unterscheiden ist. Dabei wird die Position des Subjekts mit seiner Macht zur Erkenntnis und Überschreitung der Grenzen gegenüber den anderen beiden Instanzen ausgebaut. Zugleich kann die physikalistische und reduktionistische Naturwissenschaft ihren

Geltungsanspruch immer weiter ausbauen. Das Modell ermöglicht also die Ausdifferenzierung von zwei sehr produktiven Missionen gleichzeitig, die zueinander im Widerspruch stehen. Theoretisch ist *das* die ‚Erklärungslücke‘, das Leib/Seele-Problem<sup>5</sup>, praktisch stellt es *die* Asymmetrie her, aus der sich die produktive Dynamik dieser Weltsicht speist. Wie kann ein Gedanke, der ja keine Ausdehnung hat, in der kausal geschlossenen Welt der ausgedehnten Dinge *wirksam* sein? Darüber macht man sich bis heute Gedanken: wie vermeidet man ein substanzdualistisches Weltbild – in dem Gedanken und Gefühle einerseits, physikalisch-chemischer Materialität andererseits unvereinbar gegenüberstehen? Ein einheitliches Weltmodell, will ich anmerken, ist nicht bloß ein erkenntnistheoretisches Problem, weil unverstandene Kategorienfehler *immer* besetzt werden – durch ausbeutende Machtverhältnisse.

Das Modell entfaltet in den folgenden Jahrhunderten gesellschaftliche politische Wirkung. Das autonome Subjekt begründet sich gegen Ansprüche geistiger Autoritäten und wirkt emanzipativ bis in die Französische Revolution. Zugleich formiert sich eine Gesellschaft *freier* einzelner Subjekte, getrennt voneinander, und getrennt gedacht vom Materiellen und Körperlichen. In der Überschreitung der sie konstituierenden Grenze auf die von ihnen entworfenen Objekte des körperlichen Raumes, liegt ein Vorgang der Abspaltung und Aneignung. In der Zergliederung der Welt in Objekte findet die Unterwerfung des Subjekts unter das Objektive statt. Die Subjekte sind sich nie einholbar, der Vorgang der Überschreitung kann zeitlich und räumlich nicht verortet werden, weil *Sinn* keine räumliche Ausdehnung hat – umso dynamischer ist der entfesselte Prozess in der objektivierten Welt und der Objektivierung des Subjekts, was sich, spiegelbildlich zur physikalisch wirkenden Kausalität, in der gesellschaftlichen Zuteilung von *Status* zeigt. Die *Dimension* Status ist dann die Akkumulation der Überschreitungen der vier Dimensionen von Zeit und Raum, ist die aus der Überschreitung gewonnene gesellschaftliche und kulturelle Bedeutung, die *Welt des Sinns*, die innerhalb der Grenze derer *die* frei und autonom

sind, entsteht. *Ihr* ‚Hier und Jetzt‘ ist objektivierte Subjektivität: Öffentlichkeit. Es ist das Reich der Namensgeber, es kommt in der Darstellung der materiellen Welt ebenso wenig vor, wie der Jäger im eigenen Schussfeld.

Sprung: ein anderes Leben, eingebettet in seine Zeit.

Charles Sanders Peirce' Werk liegt in Artikeln und Notizen vor, die erst in den letzten Jahren fertig erschlossen wurden. Manches ging nach seinem und dem Tod seiner Frau verloren. Er galt als schwierig. Heute versuchen ihn manche Interpreten mit der Diagnose Bipolare Depression zu integrieren.

Peirce' behandelte Themen liegen in den Bereichen Logik, Mathematik und Philosophie, aber auch Astronomie, Psychologie, Meteorologie, Geodäsie. Ihm gelangen wichtige Beiträge und Entdeckungen zur Logik, die aber zum Teil erst Jahrzehnte nach seinem Tod in Briefen wiederentdeckt werden mussten. Er gilt als der Begründer des Pragmatismus, von dessen Begriff er sich später angesichts seiner Verwendung durch andere Pragmatisten distanzierte, um sein eigenes Denken *Pragmatizismus* zu nennen. Er ist einer der Pioniere der Semiotik, das ist wie ein Kontinent, den er allein betreten und erkundet hat. Seine Texte sind nicht um Zugänglichkeit bemüht; er ist schwer zu verstehen und er schweift sehr oft ab. Man findet eine gute Übersicht und Einführung in sein Denken in einem Exposé, mit dem er sich um ein Stipendium bewarb, um ein Buch zu veröffentlichen. Er hat das Stipendium nicht erhalten, er hat auch nie ein Buch veröffentlicht.

Eine Halbtagsstelle an der Universität Baltimore, die einzige akademische Festanstellung, die er je hatte, verlor er wahrscheinlich nach einem Skandal; er hatte die Frau, mit der er dann bis zu seinem Tod zusammenblieb, zwei Tage nach der Scheidung von seiner ersten geheiratet. Seine langjährige Stellung bei der US Coast Survey, die ihn finanziell erhielt, schmiss er angeblich hin, nachdem ein neuer Vorgesetzter einen Bericht über Pendelversuche zurückgewiesen hatte.<sup>6</sup> Danach litten er und seine Frau oft Hunger und Kälte.

Es scheint, dass Peirce wenig Halt oder Unterstützung finden



konnte, in der Umgebung, die er vorfand. Oder, dass seine Ideen sich nicht einordnen ließen und kein Verständnis finden konnten, und die Art, wie er sie darstellte, für seine Zeitgenossen nicht anschlussfähig war. Vielleicht ist es ihm nicht gelungen, die Kurzsichtigkeit seiner Mitmenschen als Bedingung seiner Handlungen zu akzeptieren. Er starb 1914. Als Logiker und Mathematiker war er den anderen wichtigen Logikern und Mathematikern seiner Zeit bekannt. Eine breitere Rezeption seines Werks setzt erst um 1950/60, unter anderem durch die auf ihn gründenden großen und populären semiotischen Werke von Umberto Eco, ein. Doch das *Zeichen* ist innerhalb von Peirce Werk mehr als die Grundlage der Semiotik, es ist der zentrale Bestandteil einer umfassenden *Theorie des Bewusstseins*, die eine Alternative darstellt zum immer noch substanzdualistisch geprägten Subjekt/ Objekt-Modell der Erkenntnis. Peirce Theorie will ein Erkenntnis- und Weltmodell ersetzen.

Die Konzeption des Zeichens bei Peirce ist eine *Verkörperung* des Sinns, indem immer ikonische, indexikale und symbolische Bezüge in körperlicher Interaktion zusammenwirken und sich in unterschiedlichen, aber wechselwirkenden Prozessen gegenseitig herstellen.<sup>7</sup> Das Zeichen ist ein psycho-physischer Prozess der Verkörperung von Sinn. Das Denken ist zwar immer konventionell *in* Zeichen. Aber die *Evolution* des Zeichens beteiligt dauernd das Uncodierte. Der Einzelne des Subjekt-Modells ist hier zwischen dem Uncodierten der sinnlichen Empfindung und dem Allgemeinen des ‚Quasigeistes‘ kulturell und materiell eingebettet, nicht autonom.<sup>8</sup>

Umberto Ecos Absicht ist es, mit seiner *Einführung in die Semiotik* (1968) diese als eine exakte Wissenschaft zu begründen, als die Wissenschaft der Kultur als Kommunikation. Eco bemüht sich, gegen ein häufiges Missverständnis des Objektbezugs der Zeichen (in dem so etwas wie die echte Außenwelt als realer Referent wieder auftaucht)<sup>9</sup> nachzuweisen, dass *alle* Objektbezüge *konventionell* seien. Das heißt, nicht *nur* das Symbol ist konventionell (man muss es erlernt haben, um es lesen zu

können), sondern auch Ikon und Index werden nur aufgrund vorgefertigten Wissens erkannt, nicht aufgrund von realer Ähnlichkeit oder materieller Verbundenheit.<sup>10</sup> Damit ist die Abbildlichkeit der Zeichen gekappt, der Sinn entsteht innerhalb der Struktur, nicht durch Transfer aus einer referenziellen Außenwelt. Ecos Arbeitsinstrument und Operationsmodell ist die Struktur, sie dient als Modell, sie ist nicht Abbild der Wirklichkeit. Seine Konzeption spart die Spekulation auf das Reale aus, um die bestehenden wissenschaftlichen Modelle, um eine sinnvoll begrenzte Semiotik, zu ergänzen.

Ecos Voraussetzung der Konventionalität *aller* Zeichen kappt damit zwei Fragen: woher *kommt* denn das Zeichen, und woher kommt die Kultur?<sup>11</sup> Dadurch vermeidet er metaphysische Spekulation und er beschränkt den radikalen *temporalen* Bezug des peirceschen Zeichens. Man kann jetzt nicht mehr fragen nach der Evolution des Sinns, wo alles herkommt, also *wie* etwas auch ganz anders sein könnte. Dafür kann man die *vorhandenen* Bedeutungen auf diskrete Einheiten *zurückführen*, sie ordnen, digitalisieren und restlos verarbeiten, man kann also die Semiotik als exakte Wissenschaft in die anderen Wissenschaften eingliedern. Man kann weiterhin ein Subjekt/Objekt-Modell des Wirklichen benutzen und bei Bedarf, zum Beispiel zur Ideologiekritik, das semiotische Instrumentarium benutzen, um seine *Meinung* zu begründen. Eco hat die Semiotik auf erfolgreiche und sehr nützliche Art beschränkt. Er hat bewiesen, dass prinzipiell alles digitalisierbar ist. Genauer gesagt: Er hat bewiesen, dass prinzipiell alles, was vorhanden ist, digitalisierbar ist. *Nicht* digitalisierbar ist nur, was noch *nicht* vorhanden ist.

Beispiel aus meiner Küche:

Die Schemata der Wahrnehmung projizieren lückenlos stabile Verhältnisse: die Küche um halb 7 Uhr morgens. Alles normal. Doch da. Die Erkennungs-codes rezipieren Differenz, die projizierende Wahrnehmung meldet: Ein Zeichen! Und ruft damit erstmals an diesem Tag *das Ich* auf den Plan. Das Ich, alarmiert, fragt: ein Zeichen? Morgens in meiner Küche? Die Rezeption der

Projektion meldet der Projektion genaueres: Augen! Dort! Jetzt – schaue ich hin. Die Katze sitzt geduckt am Boden und schaut mich an, wir erschrecken uns gleichzeitig.

Abduktiv schließe ich daraufhin, dass die Katze nachts vom Dach gefallen sein muss.

Sinnlose Stimuli werden projizierend interpretiert und rezipierend differenziert, endlose Projektions/Rezeptions-Schleifen bleiben transparent, sie arbeiten im Hintergrund – und nur große Abschnitte auf bereits hoher Verarbeitungsebene werden, und auch nur im ungewöhnlichen Notfall, dass Reflexion nötig sein sollte, der bewussten Wahrnehmung wieder vorgeführt, indem einige Projektions/Rezeptions-Schleifen dem entsprechenden Kontrollbereich im Nachhinein noch einmal vorgeführt werden. Damit das Ich nicht alles aufhält, wird ihm nur sehr wenig zur Kontrolle vorgelegt, das meiste dient eh der Aufrechterhaltung der bestehenden Verhältnisse, also der Wiederholung, und nur die Teile, die Differenz herstellen, werden möglichst reibungslos mit dem angeschlossenen Modell ihrer Verkörperung verbunden und dann einfach umgesetzt. Wäre die Katze ein Raubtier gewesen, hätte diese Nachricht direkt in einen Sprung aus dem Fenster oder in das lange Küchenmesser umgesetzt werden müssen, denn fragen, was eigentlich los war, kann das Ich dann später.

Eher selten fällt eine Katze vom Dach oder gehen wir in einer Wildnis der eigenen Wahrnehmung, wo wir aus der Projektion des Vertrauten die Differenz rezipieren müssen, die etwas für uns bezeichnet. Wo wir also erkennen können müssen, dass etwas etwas bedeutet, dass ein Zeichen vorliegt, um daraus Schlüsse ziehen zu können.

Wenn die Flecken auf der Wand Augen bekommen, ist meine Wahrnehmung irritiert und ich überprüfe sie und erkenne entweder: ja, es sitzt da eine Katze. Oder: nein, es sind nur Flecken auf der Wand, ich sollte mal wieder schlafen. Die Frage ist, was ist real? Passiert es wirklich und was meint es, was bedeutet es für mich? Sind die Augen der Übermüdung in den Flecken an der Wand etwa nicht real, Zeichen meines realen Zustands, die von

mir gedeutet werden sollten? Doch. Aber ich habe gelernt, sie, nach sorgsamer Überprüfung, als Teil meiner Intentionalität<sup>12</sup> zu begreifen, sie sind diesseits meines Machtbereichs, sie sind ‚innen‘. So wie der Schatten meines Körpers zu mir gehört, so gehören die Augen der Wände zu mir, auch wenn sie der absichtlichen Steuerung durch meinen Willen nicht unterliegen. Eine entscheidende perspektivische Grenze innerhalb der sogenannten Wirklichkeit ist aber *die* zwischen *meiner* Intentionalität, dem Nicht-Intentionalen, unmotivierten, sogenannten natürlichen oder gewohnten, und einer *fremden* Intentionalität, die mir gegenübertritt als zum Beispiel die Katze vom Dach. Das ‚Reale‘ als Kontingenz – es tritt ein, wenn etwas nicht vorgesehenes das Kontinuum der Projektion durchbricht, besonders schlimm als Fremdheit – als fremde Intentionalität.

*Realität* wäre eine Machtfrage in der Verhandlung, welche Repräsentationen zu mir gehören, und welche nicht, bzw. jemand anderem. Eine dauernde Verhandlung und Behauptung von Abgrenzung und Zugang. *Weil* ich nicht autonom bin, sondern Zugang zu mir brauche, der *außer* mir ist!

Gewöhnlich sind wir hingegen in einer unbekanntem Umgebung voller Zeichen, an denen entlang wir mühelos den vorgesehenen Weg finden. Es handelt sich um Kommunikation. In diesem Fall folgen wir Komplexen von Zeichen, die uns nicht als solche überraschen, sondern die ein Netzwerk einander durchdringender, aufeinander aufbauender und ineinander zerfallender Systeme bilden, dem wir, idealerweise und wenn wir das wollen, folgen können, ohne ‚Real‘-Erfahrungen wie Zufall, Fremdheit zu machen – wir folgen den sich unterwegs entwickelnden rhetorischen Kompetenzen. *Die Frage*, die sich *dabei* dauernd stellt, ist: Ist es wahr? Oder ist es gelogen? Stimmt es, oder täuscht man sich? *Die Aussage* der Zeichen ist unmissverständlich, *lesen* können wir die Botschaft – die Frage ist aber, ob sie wahr ist, genauer: ob sie für *uns* wahr und gültig ist. Also: 1) woher kommt sie, wohin leitet sie, entspricht das *meiner* Richtung? 2) Ist sie glaubhaft oder ‚fake‘, täuschend? Frage 1) kann die Semiotik gut erklären (Kommunikation),

es geht um Ideologiekritik. Für Frage 2) ist die Semiotik, wie Umberto Eco ausdrücklich schreibt, nicht geeignet. Sie betrifft die reale Einbettung, die Rückführbarkeit von *wahrem* auf *reales*. Ob etwas wahr ist oder gelogen, entscheidet, wenn Fakten und Logik erschöpft sind, das *Gefühl*.

Wahrheit ist eine Frage der Logik, oder es ist eine ästhetische Frage.

Eine Person steht auf der Bühne, sie behauptet, identisch zu sein mit einer Person, die in der Vergangenheit stets in bestimmter Weise gehandelt habe. Das könne auch von anderen bestätigt werden. Aufgrund *dieser* Identität könne sie nicht zugleich identisch sein mit einer Person, die in der Vergangenheit in nicht-identischer, sondern in abweichender Weise handelte. Diese Botschaft durchquert verschiedene Kontexte und Medien. Ich sehe es mir als Video an. Ich frage mich, ist es wahr? Ich entscheide, *er lügt*.

Ich kann mithilfe der Semiotik die beteiligten Rhetoriken studieren und entscheiden, wie ich mich ideologisch positioniere. Was müsste ich darüber hinaus wissen, um glauben zu können, dass es sich bei den Kriterien *wahr/gelogen* nicht um überflüssige und illusionäre Kategorien handelt? Oder: Welche *erfüllbaren* Erwartungen habe ich gegenüber einer Aussage einer Person oder eines Mediums? Wenn ich die Frage, wahr oder gelogen, Täuschung oder Authentizität, als illusionäre Real-Referenz aufgebe, während ich einer Person gegenüberstehe, dann kann ich immer noch die Bedingungen, Funktionen und Auswirkungen ihrer Botschaft auf Kohärenz überprüfen und *zu mir* in Beziehung setzen. Wenn ich davon ausgehen muss, dass nicht nur mich und mein Gegenüber, sondern überhaupt niemanden mehr das Konzept interessiert, dass Botschaften an irgendwelche stabilen Tatsachen gebunden werden müssten, statt bloß an die jeweiligen Interessen der beteiligten Personen, oder dass Botschaften eine Entsprechung mit etwas herstellen können müssten, das zeitlich *vor* der Botschaft liegt, weil es nicht in ihrer Struktur aufgeht, dann ordnen die Begriffe *Objektivität* und *Öffentlichkeit* nichts mehr, und Konzepte wie *Markt* und *Demokratie* sind sinnlos.<sup>13</sup>

Die Person auf dem Bildschirm steht auf der Bühne. Ich sehe das Gesicht. Die Botschaft basiert auf einem Code, der konventionell ist und dieser Code besteht aus Systemen, die diskrete Einheiten strukturieren. Die Botschaft ist also digital, sie ist semiotisch analysierbar. *Ihre Herstellung* vollzieht sich in materiell-semiotischen Apparaten und durch teils analoge, kontinuierliche Vermittlung.

Wahrnehmung ist einerseits die Projektion des vorhandenen Wissens, der Vermutung, der Befürchtung, der Sorge, ist also Wahl, andererseits die Rezeption von abweichenden Mustern, die überdeterminiert sind und nicht nach einem festgelegten Programm verarbeitet werden.

In diesem teils kontinuierlichen, teils digitalen, vielfältigen Prozess der Herstellung von Darstellung bildet sich die Konstellation, die der materiell-semiotische Apparat ist, mit ab, als die Spur des Körpers der Botschaft. Das ist nicht Kontext, oder Konnotation, es ist die indexikale Spur der Botschaft, Ausweis ihrer materiellen Herstellung. Und es ist *notwendig* ihr Teil – wenn man nicht ein Substanzdualist wäre.

Die Beobachtung dieser Spur der beteiligten materiell-semiotischen Apparate erlaubt Rückschlüsse auf die Intentionalität des Herstellungsprozesses der Botschaft.

Denn *Fehler* in der Vermittlung sind unvermeidlich und erlauben Rückschlüsse; verirrte Absichten werden erkennbar; Störungen treten auf, die methodisch gesehen logisch sind, aber auf der Ebene des Sinns Widersprüche aufwerfen; Unwillkürliches, Beiläufiges, Überflüssiges tritt ein. Dann ist die Botschaft fertig, zum Beispiel wird sie ausgesagt oder aufgeschrieben. Ich sehe das Gesicht. Oder ich lese den Text. Die Feinheiten der indexikalen Intentionalität sind für mich nicht wiederum digital verarbeitbar, denn ich habe keine Zeichen oder Begriffe dafür, das Ich kann sie nicht direkt analysieren, sie sind nur ein *Gefühl*. Sie sind ein starkes Gefühl: mein materiell-semiotischer Apparat projiziert anhand der Spuren den materiell-semiotischen Apparat der Botschaft. Und entscheidet: er lügt.

*Lügt er!?* Das kann ich nicht wissen! Aber ich habe eine Entscheidung getroffen, die nicht willkürlich ist.

Ich verstehe den Sinn der Botschaft, ich kenne den Kontext, ich nehme Konnotationen wahr, aber im Zweifel tue ich mehr: um herauszufinden, ob die Botschaft wahr ist, versuche ich zu ihrer *realen* Herstellung durchzudringen. Ich entwerfe die Projektionsfläche einer *Herstellung* dieser Botschaft, um ihren Produktionsprozess zu rezipieren, und hinter dieser werden sich vielfältige weitere Projektionsflächen finden, die ein Netz von Richtungen spannen, also nicht willkürlich oder collagiert zusammengesetzt sind, sondern die Struktur einer *gemeinsamen Intentionalität* herausbilden, wie bei einem weitverzweigten algorithmischen Prozess. Und dieser Intentionalitätsindex ist nicht die *Absicht* des Verfassers oder Überbringers der Botschaft (ist nicht begrenzt von individueller Subjektivität), sondern umfasst den Apparat ihrer Herstellung. Als meine Projektion.

Dann weiß ich immer noch nicht, ob die Botschaft wirklich wahr ist, aber ich habe eine Anleitung: Was der *Index der Intentionalität* herstellt, ist ein ziemlich organisches Bild der Vermittlungen, das viel weiter reicht als die Absichten des Ich (sowohl beim sogenannten Sender als auch dem Empfänger) und das deshalb nicht leicht zu kontrollieren, aber eben auch nicht leicht zu lesen ist.

In der probeweisen Verkörperung der wahrgenommenen Intentionalität *spürt* man, (projiziert/rezipiert), ob es passt, ob es stimmt, ob es authentisch ist – ob die Botschaft wahr ist, ob sie *schön* ist. Das bemisst sich nicht an der Übereinstimmung mit Fakten einer angeblich äußeren Wirklichkeit, sondern anhand eines Maßstabs, der *in* der Herstellung der Darstellung selbst liegt.

Und bestimmte Herstellungsweisen von Darstellung scheinen besonders geeignet zu sein, zu Modellen des Bewusstseins zu werden. Das waren klassischerweise der Roman, das Gemälde, der Instagram-Account.

Zur Verwendung des Begriffs des *Intentionalitätsindex* möchte ich Ihnen einen knappen Abriss von Aspekten der Kunstgeschichte der letzten 300 Jahre in drei grob pauschalisierten Abschnitten geben, anhand von ein paar Beispielen. Wie alles wirklich war.

## 1. Die systemische Malerei vor der Moderne.

In der alten Malerei vor Erfindung der Fotografie, als sie noch den Anspruch hatte, *die Welt* abzubilden, übten sich Maler in der Wiedergabe des Wirklichen anhand des Bildlichen. Wie die wirkliche Welt wiederzugeben sei, konnte in den Gemälden der Vorgänger und den Werkstätten der Meister studiert werden. Worauf es ankam, war nicht die Wirklichkeit der Welt, sondern die Wiedergabe, also Kunst. Nicht aus der direkten Anschauung, sondern aus der Konvention entwickelt sich die Art und Weise der Darstellung. Aus der Beschaffenheit der verfügbaren Farben und Malmaterialien. Aus dem Wissen um Techniken der Darstellung, der Konstruktion, der Anatomie, der Perspektive. Die europäische Malerei war immer technisch hochgerüstet. Die Darstellungen sind nie einfach der Wirklichkeit abgeschaut, sie hängen von einem Apparat ihrer Herstellung ab. Diese Bilder sind keine Oberflächen und keine Fenster, sondern Maschinen. Die aktuellen Ergebnisse aller Wissenschaften waren darin berücksichtigt. Und es entwickelt sich ein besonderes Instrumentarium *im* Labor der Malerei: Techniken der Wiedergabe, der Übertragung, der Projektion. Ein Wissen um Operationalisierungen wird weitergegeben. Dies alles führt dazu, dass ein fertiges Gemälde nicht als *Abbild* einer Wirklichkeit *dieser* standhalten müsste, – das wäre ein absurder Vergleich, denn das Bild stellt ja gerade die Herstellung dieser Wirklichkeit dar, muss ihr also immer schon voraus sein – sondern es muss dem Vergleich mit den anderen Gemälden standhalten. Die Wirklichkeit wird dagegen aufgrund ihrer Ähnlichkeit mit dem Bild wiedererkannt. Im *Vergleich* der Bilder ist zu entdecken, welchen Problemen sich der Maler stellt, den einfachen, den ganz großen, und wie er sie jeweils meistert und ob es ihm schließlich gelingt, die verschiedenen Problemlösungen in einem einzigen Gemälde so zu vereinigen, dass es ganz im Stil aufgeht. Eine Einheit – ein Bewusstseinsmodell der Welt – so, wie sie ist. Eine Einheit, in der nichts zufällig, sondern alles Kunst ist. Wenn der Maler exzellente Arbeit leistet, gelingen ihm sogar Innovationen. Diese sind nie willkürlich, sondern ergeben sich aus dem Apparat der



Herstellung des Bildes heraus, durch Verbesserung bestimmter Vorgänge und passen sich also nahtlos ein ins organische Ganze des fertigen Modells. Der Betrachter, der vor das Gemälde tritt, projiziert das Bild, nichts stört. Das Bild ist Kunst, in dem Maß, in dem es die Zufälligkeit und das Partikulare jeder Botschaft abschütteln kann und im Index der Intentionalität aufgehen lässt. Botschaft und Intentionalitätsindex können aber nur zusammenfallen, wenn Position und Feld eins sind. Dann scheint es die Kunst selbst zu sein, die sich absichtslos offenbart. Der einzelne Maler in seiner Werkstatt, mit seinen Mitteln und seinem Wissen – der Produktionsapparat – ist aufgehoben in der Macht, die er verherrlicht, und die Macht ist aufgehoben im Sinn. Diese Malerei ist nicht Wirklichkeits-ab-bildend, sie bildet ein eigenes System. Die Projektion befindet sich in einem selbstbestätigenden Kreislauf der Optimierung auf bestimmte Effekte hin. Die Art des dynamischen Prozesses fordert aber neben steter Übung auch dauerndes Problemlösen an inneren Widersprüchen, sodass Rezeption immer wieder mal irritierend eintreten kann.

Und die Wirklichkeit – wird wiedererkannt. Ernst Gombrich beschreibt, neben vielen ähnlichen Beispielen, die Mühe, die frühe Nashornbeobachter, also Naturwissenschaftler, hatten, das Nashorn richtig zu zeichnen.<sup>14</sup> Sie gaben ihm dicke gepanzerte Platten und Schilde. Obwohl sie *sehen* mussten, dass es dicke ledrige Haut hatte. Aber sie konnten sich einfach nicht davon lösen, *wie ein Nashorn geht*, wie man ein Nashorn zeichnet, damit man es wiedererkennt, und dafür hatte nun mal Albrecht Dürer das maßgebliche Erkennungsschema geliefert mit seiner Darstellung des Nashorns – mit dicken *Schilden* und Platten.

Die Erkennbarkeit einer Wirklichkeit, die *nicht* im Sinn aufgeht, markiert das Brüchigwerden der Macht. Diese Art der Malerei ist lebendig bis ungefähr zur Französischen Revolution. Danach verändern sich die Auftraggeber und die ökonomische Situation der Maler, ihre Öffentlichkeit. Das Bild ist nicht mehr *die Welt*. Es wird ideologisch, und dann wird es individuell. Das ist zunächst ein Verlust von Gültigkeit.

Der *Roman* entsteht als neues anschauliches, umfassendes

Modell des Bewusstseins, als Darstellung einer Welt subjektiver und objektiver Beschränkungen, die sich innerhalb von Zeit aneinander entwickeln. Gedacht und zusammengefasst im Kopf der je einzelnen aber *bezeugt* durch das *Gefühl* mit dem genau sie das Wissen, das in ihrem Leben verkörpert ist, einbetten in die Schrift.

Die Malerei wird, um das Universelle wieder zu erreichen, abstrakt.

## 2. Abschnitt. Postfeudale Malerei. Die Moderne.

Die nun entstehenden Bilder haben keinen höfischen Auftrag mehr, sondern einen Markt. Ohne Auftrag produzieren Künstlerinnen Bilder auf Verdacht, die nachher keiner braucht. Und es gibt Künstler auf Verdacht, die keiner braucht. Es entsteht Kunst, die nicht als solche anerkannt und bestätigt wird. Die Krise der Autorität bringt eine akademische Malerei hervor, die den ‚Auftrag durch Gnade‘ durch einen bürgerlichen Bildungsplan ersetzt, jedoch nichts daran ändern kann, dass ein einsam im Atelier sitzender, armer Maler nicht mehr einfach *die Welt* darstellen kann. In dieser Situation wird nun auch noch die Fotografie erfunden und macht allen klar, dass die Malerei die *Wirklichkeit* in einem *realistischen* Sinn die ganze Zeit gar nie abgebildet hatte.

Die Fotografie *glaubt* nicht. Sie bildet ab, und zeigt, wie zufällig und kunstlos alles in Wirklichkeit ist. Sie zeigt das mögliche, aber nicht notwendige. Sie projiziert nicht das Wissen der Kunstgeschichte ins Bild, sondern scheint ihr technisches Verfahren so transparent abzubilden, dass die Betrachterinnen glauben, die objektive Wirklichkeit, die Dinge selbst zu sehen. Eine bildliche Vermittlung der Welt, die nicht erst durch ein anderes Bewusstsein hindurch musste. Sie scheint mir zu zeigen, wie ich möglicherweise selbst sehen würde, wenn ich mein Sehen einmal objektivieren könnte, wenn ich einfach nur mein reines Sehen sehen könnte, ohne zu glauben. Sie zeigt mir mein Sehen ohne mich. Eine Metaebene, von deren erschütternder

objektiver Zufälligkeit aus ich meine subjektive Willkürlichkeit erkennen kann.

Der auftragslose Maler im Atelier sieht da seine Chance: Akademismus oder subjektive Willkürlichkeit. Er ist zwar nicht die Welt (das Feld), aber er ist eine ganz besondere, vielleicht sogar geniale, Beschränktheit. Und gerade diese Beschränktheiten werden jetzt betont, die Innerlichkeit, das Gefühl, die phänomenologische Beschränktheit, die Körperlichkeit des Sehens, und die Beschränktheit in der Herstellung des Bildes, Farbe, Pinsel, Pinselstrich. All das verschiebt radikal den Stellenwert des Gemäldes. Es wird zu einem Bild zweiter Ordnung. Es ist nur das Ab-bild des Bildes, das *im* Maler war. Und es genügt ihm *nie* – das ist der den Realismus des 19. Jh. durchziehende Diskurs – der „*réalisation*“. Der Maler ist das erste Medium, das Gemälde das zweite. Das Gemälde wird zu einem Intentionalitätsindex der Botschaft, die flieht. Ob das Bild eine innere Wahrheit oder äußere Realität fassen will, immer wieder stellt es nur seine Herstellung aus, als sein Reales. Denn die Botschaft ist unaussprechlich geworden, verbirgt sich – was sich *zeigt*, ist der Index des Ringens um die Botschaft; die Spur der verirrten Aussage-Absicht; die Zeugenschaft des Gemäldes oder der Skulptur am Prozess der Herstellung des Bildes.<sup>15</sup>

Nicht nur das *innere Bild*, das niemand, auch der Maler nicht, je gesehen, nur erahnt hat und auf das das Gemälde nur verweist, auch die *äußere* Wirklichkeit entzieht sich. Sie zerfällt in Versionen – die innere notwendige Einheit, nicht nur der Kunst, sondern (metonymisch) auch der Welt, ist hin, sie ist relativ, perspektivisch. Es gibt weiter Subjekte und Objekte, das ist vielleicht das Problem, aber keine allgemeine Vernunft, keine Objektivität mehr, keine verbindliche und unbestreitbar in- und exkludierende *Öffentlichkeit* – also Macht. Die Welt des indexikalen Realismus ist eine Welt der *Machtvakuen*.<sup>16</sup> Das führt zur Wucherung der Objekte ins Unübersichtliche, und zum Anwachsen der Subjekte zu Massen, die gleichwohl partikular bleiben. Die Bilder machen weitere Spaltungsprozesse durch, Medienverkettungen, Hybride, Collagen. Was sagen sie aus? Dass es *real* ist! Dass sie Teil der Wirklichkeit sind. Sie zeigen ihre Spuren vor. Indices ihrer

Intentionalität. Spuren des Vorgangs ihrer Herstellung, die keinen einheitlichen Sinn mehr bildet.

Das Reale ist flüchtig. Die Künstlerin kriegt es nicht direkt und unvermittelt zu fassen. Der Index, der das Reale bezeugt, tritt immer nur in Begleitung einer Botschaft auf. Eine Botschaft wollen viele, die das Neue der Situation verstanden haben, *nicht* mehr so einfach aussagen. Denn wer wirklich den Index der Wirklichkeit will, der erkennt, dass dieser im Widerspruch steht zur Absichtlichkeit einer Aussage der Künstlerin über irgendwas, dem Prinzip Ab-Bild. Der Index soll das Wirkliche sagen, direkt und unvermittelt. Die Botschaft, die nur noch gebraucht wird, um den Index zu *fangen*, ist die Reflexion auf die Mittel der Kunst, und ihre Negation.<sup>17</sup>

Das bestimmende Prinzip wird die Collage.<sup>18</sup> Als *Negation* von Abbildlichkeit bleibt die Collage immer noch *im* Paradigma von Abbildlichkeit gefangen. Sie stellt die Spuren des Auseinandergeschnittenen und Zusammengefügtens, des Gefundenen dar, die Partikularität der Botschaft, innerhalb des Index, der immer wieder nur zwei Dinge bezeugt: 1. Dass er aus der Realität kommt. Was immer das ist. 2. Dass er das mit Hilfe einer Abbildungs-Kunst zeigen kann, die kaputt ist. Daraus ergibt sich das Problem: Wie verteidigt Kunst, die negiert werden muss, ihre Autorität, ihren Anspruch, universell zu sein?

Denn aus Realität allein lässt sich keine Geschichtlichkeit, also Gültigkeit mit universellem Anspruch, herstellen. So ergibt sich die neue Aufgabe der Kunst: Reflektierend das Verlorene aufgreifen und zerstören. Reflektierend zerstören, was Kunst, als innerer symbolischer Zusammenhang, als System, war, sie auflösen im Leben, in der Wirklichkeit, im Alltag. Um dann, als *Utopie*, *Kritik*, *Abstraktion*, weiterhin universalistisch auftreten zu können.<sup>19</sup>

Die allgemein verfügbar gewordenen Aufzeichnungsgeräte führen in der entstehenden Populärkultur der 50er und 60er noch einmal zu einem späten Höhepunkt der Indexeffekte. Manchen fallen sie auch jetzt erst auf.<sup>20</sup> Wo vorher Zeitungen und Knöpfe ins Bild geklebt oder mit heftig erregtem Pinselstrich gemalt werden musste, um zu zeigen, dass hier die Medien der am Herstel-

lungsprozess beteiligten Wirklichkeit im Medium des Gemäldes vorkommen, also unterschiedliche Intentionalitäten innerhalb der Intentionalität des Werks als realem Prozess, konnte man jetzt zum Beispiel die Kamera anmachen und eine Person filmen, die nichts bestimmtes machte – außer gefilmt werden. Und die so einen Index zweiter Ordnung zeigte, also beobachtbar machte: die Unabsichtlichkeit, das Wirkliche *ihrer Person*, mitgeteilt vom Medium des Körpers. Der Index ihrer Intentionalität. Und wenn die Kamera so lange draufhielt, dass der erste Schock weg war und es langweilig wurde, zeigte sich auch der Index der Filmenden und des Filmens selbst, der Zusammenhang von Gefilmter, Filmender und Zuschauerin als eine *Medienmontage*. Diese Verkettung der Indices ist die Intentionalität des Werks, das die einzelne Gefilmte, die Filmende und die Zuschauenden jeweils überschreitet und verbindet. Der Index des Apparats der Herstellung der Darstellung als realem Prozess.

Die analogen Aufzeichnungsmedien konnten eine Blockchain-artige Kontinuität des Tatsächlichen bezeugen. Im Gegensatz zur alten Malerei und heutigen digital generierten Bildern, wo ein Programm die Kontinuität unterbricht und notwendig ‚Kunst‘ herstellen muss, also gute oder schlechte Darstellung, und gefakete, nämlich re-präsentierte Indexikalität.

Die indexikalen Effekte, die eine Zeit lang zur *Emanzipation* von Effekten von Fiktion, Narration und Repräsentation eingesetzt wurden, sind in kurzer Zeit allgemein geworden. Youtube ist ein Archiv dafür: Lens flares, Super 8- Farben, Bildrauschen als Index der technischen Apparatur; Fehler in Filmen, die die Produktion zeigen; alles Schlechte: schlechte Darstellende, schlechter Schnitt, Idiosynkrasien; die Indices zweiter Ordnung: Mimiken und Gestik von echten Körpern, Fails, Affekte, Verkehrsunfälle. Auf bestimmte Art sind sie immer noch emanzipativ, sie machen die Apparatur der Herstellung der Darstellung beobachtbar. Mehr: sie erlauben, den Apparat der Herstellung der Darstellung zu verkörpern. Sie ermöglichen die Projektion eines Index der Intentionalität der vorliegenden *Medienmontage*, statt nur der Botschaft, als angeblichem Abbild einer Aussageabsicht. Und

das hilft bei einer der entscheidenden Fragen unserer Zeit: Fake oder real? Sicher kann ich mir meistens nicht sein, denn es bleibt Projektion. Aber ich habe ein Gefühl. Manchmal kann ich es sogar begründen.

Der indexikale Realismus des Herstellungsprozesses der Darstellung und seine metonymische Weltverbindung ist die Kunst der Kunst geworden, nachdem sie nicht mehr Anti-Kunst sein musste. Und die anthropomorphisierende Projektion des Produktionsapparats, der Index der Intentionalität ist ihre Rezeptionshaltung. Das sind künstlerische Formate, die gerade *das* als ihre Schönheit anbieten, dieses Risiko der *indexikalen Abbildung* der eigenen Bedingungen – als einen inneren Maßstab.

Die alte systemische Malerei, oder die Kunst des Romans muss die *Projektion* einer Einheit erlauben: die *Einheit* von Bewusstsein und Welt in der Kunst, im Stil bzw. der Sprache. Und wenn da was nicht stimmt, *spürt* es die Rezipientin, und findet dann Gründe. Auf Youtube: wenn bei einem Video etwas nicht stimmt, *spürt* die projizierende Nutzerin: das ist Fake, es ist gestellt, es ist ausgedacht, oder die Person ist nicht *real*, nicht in – egal wie besonderer, schräger – Einheit mit sich *und* dem Apparat ihrer Herstellung, in den sich der Nutzer hineinversetzt und prüft: wie fühlt es sich an?

Aber digital lässt sich das auch bloß vortäuschen. *Der simulierte Index*. Man müsste es unterscheiden können. Genauer: man müsste erkennen, an welcher Stelle der Medienmontage eine analoge Sequenz digitalisiert wird. Sonst spiegelt die Userin eine analoge Sequenz, die ihr bloß digital repräsentiert wird, wider und ihr entgeht die *tatsächliche* materielle Bedingung der Botschaft, die *systemisch* und *jenseits* der Grenze ihrer Alphabetisierung abläuft.

Das passiert, wenn die Nutzerin, die immer eine instrumentalisierte Teilsequenz der ihr vorgeführten Medienmontage ist, sich für die subjektive Betrachterin eines einheitlichen Bildes hält.

Und hier konnte nun seit mindestens über 50 Jahren etwas Neues beginnen.

### **3. und letzter Abschnitt. System.**

Unterschied zwischen Collage und System. Das systemische Modell kann verschiedene Einheiten und Medien aufgreifen und benutzen, wie die Collage, aber es stellt einen inneren Maßstab, her, der die unterschiedlichen Teile miteinander vergleichbar macht, um sie in einem internen Programm zu verarbeiten und die dabei entstehenden Werte selbst wieder einzuspeisen.

Eine Konstellation verteilter Elemente, die in dieser Form zu einem Prozess wird, stellt nicht mehr ab-bildlich eine verlorene oder erst zu schaffende Wirklichkeit dar, sondern sie verändert im eigenen Vollzug die Wirklichkeit. Das systemische Modell kann also nicht der Beobachtung, der Kritik oder Stellvertretung einer von ihm getrennt gedachten Wirklichkeit dienen, es ist Wirklichkeit, die es verändert. Das System kann ein klassisch substanz-dualistisches Subjekt/Objekt-Modell als Sequenz integrieren und asymmetrisch mit ihm tauschen.

Digitale Verfahren unterscheiden sich von analogen Verfahren dadurch, dass es keine *kontinuierliche* Vermittlung innerhalb eines Apparates gibt, sondern eine Übersetzung in diskrete Einheiten anhand von einem Programm stattfindet. Das heißt, dass eine emanzipierte Betrachterin, die die Herstellung der Darstellung verstehen will, um deren Bedingungen, Möglichkeiten, und eventuelle Absichten, oder reale Auswirkungen zu prüfen, das Programm kennen muss. Das Programm muss also bekannt, es muss öffentlich sein und die Nutzerin muss alphabethisiert sein, sie muss das Programm lesen und schreiben können.

Die Fehler/Artefakte digitaler Programme unterscheiden sich von den Fehlern analoger Vermittlung in der Einschränkung möglicher Interaktionen; sie werden psychologischer.

Die Fehler *analoger* Vermittlung sind körperlich projizierbar und erlauben einen Blick in das Körperlich-Reale, in das die digitale Botschaft, also die Absicht des Aussagenden, eingebettet ist. Sie

stellen eine Kontinuität der materiellen Vermittlung der Botschaft dar, die sich gegen die beabsichtigte Botschaft auswirkt, und deshalb als aufschlussreiche Differenz wahrnehmbar werden. Die massenhafte Verbreitung von Aufzeichnungsgeräten hatte das Verständnis des *analogen* Apparats unterstützt: Um den in Easy Rider zuerst verwendeten Effekt der Lens Flares, durch in die Linse fallendes Licht hervorgerufene Flecken und Ringe im Bild, als Unmittelbarkeit zu erleben, also als illusionssteigernd, statt störend, muss die Zuschauerin mit einem imaginären Objektivglas vor den Augen im Kino sitzen. Sie muss also die Apparatur der Herstellung des Films verkörpert haben, um durch den Hinweis von Seiten des Films auf die eigene Apparatur ins gefilmte Geschehen integriert zu werden.

Die Fehler *digitaler* Vermittlung, sogenannte Glitches, sind methodisch logisch innerhalb ihres Programms, aber dysfunktional in Bezug auf die gewünschte Botschaft. Beispiele: ausweglose Räume in Computerspielen, Goethes Zauberlehrling, verpixelte Bilder. Das Programm arbeitet logisch weiter, die Botschaft ist unerwünscht. Was ein Fehler ist, entscheidet sich also an der gewünschten Botschaft. Die Struktur digitaler Fehler erlaubt aber nicht die Projektion einer Differenz zur Botschaft, die über die *Herstellung* Aufschluss gibt. Der Fehler liegt auf derselben Ebene wie die Botschaft, der der *Darstellung*. Er erlaubt also in geringerem Maß einen Vergleich zwischen dem, was die Herstellung und dem, was die Darstellung mir sagt. Der Glitch wird als Fehler daran erkannt, dass er dysfunktional ist *innerhalb* der Aussageabsicht der Botschaft, nicht daran, dass er als Verkörperung die Botschaft ergänzt, oder ihr widerspricht.

Denn die digitale Botschaft *hat* keinen Körper. Es ist Ecos strenge Semiotik: Die Frage, ob die digitale Botschaft wahr oder gelogen, real oder fake ist, erübrigt sich, es ist nicht projizierbar.<sup>21</sup>

Das bedeutet, dass die Indexeffekte *digitaler* Vermittlung keine Fehler, sondern Optimierungstools der Botschaft sind.<sup>22</sup> Sie fallen also nicht nur für die emanzipative Verwendung in der Betrachtung aus, sondern auch für die Fetischisierung des Realen und Lebendigen der Herstellung.



Die Ausbeutung des Realen kann nun aber als simulierter Index zweiter Ordnung wiederkehren und zur Steigerung spektakulärer Affekte eingesetzt werden: Die Ab-bildlichkeit der Welt taucht wieder auf und zeigt: das Lebendige, die Jugend, das Unbeabsichtigte. Das Reale ist wieder vom Apparat zurück in die Re-präsentation gerutscht. Die *Produktion*, als Steuerung und Kontrolle der Bilder ist *systemisch*, ihre jenseits der Grenze der Alphabetisierung stattfindende *Konsumtion* ist wieder *ab-bildlich*. Das systemische Netzwerk, wenn es ausbeuten will, integriert die Ruine des Subjekts als nützlichen Kategorienfehler. Und es kann darauf hoffen, dass ein Betrachter den Index der Intentionalität auf Darstellungsebene bereitwillig widerspiegelt, während die Ebene der Herstellung, der ganze materielle Apparat der Herstellung der Botschaft, den es schließlich immer noch gibt, zusammenschmilzt im digitalen Programm und transparent wird und verschwindet in der Unsichtbarkeit.

Ist digitale Technik schlecht? – Nein!, sie ist ungewohnt, sie ermöglicht im Moment, immer noch weitgehend unverstanden in ihrem nicht ab-bildenden, sondern instrumentellen Charakter, die Etablierung einer Metaebene der Ausbeutung zwischen einem kybernetischen Modell und einem Subjekt/Objekt-Modell der Wirklichkeit. Die Institutionen der Wirklichkeit funktionieren nicht mehr, werden überschritten, disrupted. Ein cartesischer Realismus und ein Menschenbild zentralperspektivischer Darstellung sind nicht in der Lage, die gegenwärtigen realen Umformungen der Welt zu verstehen und darin angemessen zu handeln, sie dienen im Gegenteil zur Konstitution der Beute. Die Lösung kann nur *in* der digitalen Technik liegen, das heißt, in ihrer Aneignung im Sinn eines verkörpernden Verständnisses.

Erste Maßnahmen: nicht der ausgedehnte Raum, sondern die Synchronisation der Zeit ist die entscheidende Kategorie. Personen sind nicht Subjekte, sondern Netzwerke. Nicht Medien, sondern Programme sind von primärer Bedeutung. Verständnis und Handlungsfähigkeit müssen verkörpert sein, also Medien herstellen. Netzwerke, die Programme haben, die Medien herstellen, müssen vertikal integriert sein.

Der fehlende Körper wird unter Berufung auf die Autorität der Botschaft simuliert. Ich sehe das Gesicht des Mannes im Video, es ist der Richter K.<sup>23</sup> Er behauptet, identisch zu sein mit einer Person, die in der Vergangenheit stets in bestimmter Weise gehandelt habe. Das könne auch von anderen bestätigt werden. Aufgrund *dieser* Identität könne er nicht zugleich identisch sein mit einer Person, die in der Vergangenheit in nicht-identischer, sondern in abweichender Weise handelte. Die digitale Plattform der Vermittlung ist transparent. Die Bühne ist transparent. Ich sehe das Gesicht, das von der Identität der Person spricht. Der Körper der Botschaft ist transparent und ebenso transparent bleibt mein eigener Körper im Versuch der Widerspiegelung der Botschaft. Ich erfasse nicht, worin die Botschaft körperlich eingebettet ist, nicht die Widerstände eines an der Botschaft beteiligten Apparats gegen die Botschaft. Ich erfasse keine innere Differenz der Botschaft außer der Tautologie der behaupteten Identität als logische Absurdität von Selbstreferenz. Die Botschaft ist digital, sie ist glatt, ich nehme sie wahr, ich weiß nicht, ob sie stimmt, denn sie hat keinerlei Bezug zu einem Realen. Sie ist rein ideologisch.

Der fehlende Körper wird unter Berufung auf die Autorität der Botschaft simuliert. Richter K. hat Menschenkenntnis, denn er hat seine ganze Karriere lang die auf der Anklagebank sitzende zeitgenössische Performance-Art studiert und in seiner internen Datenbank gespeichert. Er weiß, es gibt keine Indizien gegen ihn. Er weiß, das entscheidende sind nicht die Körper im Raum, sondern ist der digitale Apparat der Vermittlung, der transparent bleibt. Und er hat eben *nicht* nur seine nackte Identität, auf die er nur absurd hinweisen kann, sondern er hat ein kleines relationales System: Die Botschaft behauptet Identität und lässt sich nicht widerlegen, weil sie nirgends eingebettet ist. Einbetten kann er sie also in der Simulation eines Intentionalitätsindex zweiter Ordnung: er macht Gesichter. Sein Gesicht entgleist. Seine Lippen verhaspeln die Worte. Seine Augen tränen. Die Stimme kiekst. Während die Botschaft behaupteter Identität die Absicht des Subjekts markiert, markiert der Gesichtsausdruck die *authentische* Unabsichtlichkeit *echter* Empörung, Betroffenheit,

Selbstmitleid: als repräsentierten Index der Intentionalität der Botschaft: Richter K. weiß sich kaum mehr zu helfen, angesichts der angeblich wahrheitswidrigen Anschuldigungen gegen ihn. Dass das wahr sei, bezeuge der Realismus der Affekte. *Der i Zuschauer Scham* auslöst. Ich schäme mich angesichts dieser Gesichter dieses Mannes. Ich will nicht sehen, wie *dieser Mann diese* Gesichter macht. Nun kommt die dritte entscheidende Koordinate der Schau. Die Vorführung des Entgleitens der Botschaft in der sie einbettenden Intentionalität spielt sich vor einem maßstabsetzenden Horizont ab: das ist die ‚Kunst‘: die *Macht*. Es ist die Autorität des Richters. Und die affektive Wirkung der vorgeführten Affekte wird umso größer sein, je autoritärer ein Publikum noch an maßstabsetzende Institutionen glaubt. Die einst *befreiende* Wirkung des unartikulierten und unabsichtlichen innerhalb der Autorität der Kunst wird zu einer dauernden Ausbeutung von Lebendigkeitseffekten in den *ausgehöhlten* und emanzipierter Öffentlichkeit *enteigneten* Institutionen, die nur noch zum Zweck dieser Ausbeutung aufrechterhalten werden. Ebenso bezieht sich der Richter K. auf seine richterliche Autorität als *Maßstab* der Scham und des Ekels, den er zu Subjekten entkörpernten Endnutzern einflößt, die nicht sehen müssen wollen, wie ein Richter sich in solchen Gesichtern ergeht. Die Botschaft von der Identität des Richters *mit seiner Autorität* soll i Zuschauer aktiviert und verankert werden durch den empathischen Affekt, den gemeinsamen, Zuschauereingliedernden Körper der Scham. Dessen Herstellung aber nicht kontinuierlich ist. Die digitale Botschaft (Darstellung) von der Identität verleiht (Herstellung) dem digital entkörpernten Zuschauer als Teil der Medienmontage die Simulation eines Schamkörpers.

Misslingt die Performance, werden die Zuschauende sagen, die beschämenden Gesichter waren nur persönlich, aber keine Kunst, und werden sie abwerfen, zurückwerfen auf den privaten Mr. K. Dann ist K. durchgefallen. Gelingt die Performance, werden die Zuschauende angesichts des Beschämenden, das sie mit ansehen mussten, sagen, das ist die Kunst der Kunst. Sie werden die Scham überschreiten auf einen höheren Sinn.

Und Richter K. wird in seiner Autorität bestätigt.

Der Unterschied zwischen einer Performance mit dem Horizont ‚Kunst‘ und der Befragung des Richters K. mit dem Horizont ‚Autorität‘ ist, dass in der Performance, der Apparat der Herstellung der Darstellung thematisch und methodisch mit zur Verhandlung steht, er ist *die* kontinuierliche Medienmontage, in der ein gemeinsames, nicht asymmetrisch arbeitendes Programm die Performenden und die Zuschauenden körperlich miteinander verbindet. Die Zuschauerin stellt sich in ihre Projektion der realen indexikalischen Intentionalität der Situation und spürt, ob es stimmt, ob es *wahr* ist, weil es *schön* ist.<sup>24</sup>

Dagegen ist die tatsächliche Apparatur der Vermittlung im Fall der Befragung des Richters transparent; ich kann die Ebene der Darstellung nicht verlassen, ihre Projektion gleitet ab an den digitalen Vermittlungen der Botschaft und findet sich körperlos wieder im Angesicht eines auf faszinierende Weise lügenden Gesichts: dem Interface der Botschaft, das ein *Reales* seiner Herstellung auf der Ebene der Darstellung bloß simuliert. Das werbende Bild ist nicht ab-bildend, sondern instrumentell, es bildet die Botschaft nicht ab, sondern *stellt* sie in der Angerufenen *her*. Das kann es in besonderem Maß, indem es darauf spekulieren kann, dass die Angerufene, die Endnutzerin, ein End-Subjekt ist, dessen System immer noch mit dem alten cartesischen Programm läuft, und das bereit ist, an die Autorität der Repräsentation zu glauben. In dem Maß also, in dem ein Subjekt Objekt der instrumentellen Botschaft eines es verkörpernden Systems ist. In dem Maß, in dem das Subjekt also mediale Sequenz eines Programms zur *Schreibung* von *Wirklichkeit* wird. Der fehlende Körper wird unter Berufung auf die Autorität der Botschaft simuliert.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> In einem berühmten Text („Geist, Gehirn und Programm“ 1980), in dem John Searle gegen die Behauptung der Künstlichen Intelligenz Forschung, dass Computerprogramme kognitive Fähigkeiten haben können, argumentiert, bemerkt er beiläufig, dass viele KI-Forscher ganz schockiert waren von seiner, Searles, „Idee, dass tatsächliche mentale Phänomene beim Menschen von den tatsächlichen physikalischen oder chemischen Eigenschaften tatsächlicher menschlicher Gehirne abhängen“ könnten. Das heißt, die KI-Forscher entpuppten sich als, wahrscheinlich unbewusste, Substanz-Dualisten, Anhänger eines Konzepts, das auf René Descartes zurückgeht und heute kaum noch explizite Verteidiger hat. Was offensichtlich nicht seine reale Wirksamkeit in den Köpfen der Menschen antastet und zwar nicht nur im Alltag, sondern eben auch in spezialisierten Gebieten der Forschung. Anderes Beispiel: Ein Video auf Youtube: es geht um Quantenphysik, ein Youtuber befragt einen Physiker. Die Fragen sind von raunender Verwunderung getragen über das Wesen unserer Wirklichkeit. Die Antworten fallen leider ziemlich banal aus. Umso mehr insistiert der Frager auf der philosophischen Dimension, der *paradoxen Struktur* der Realität. Er spricht es aus: das Rätsel. Dem Physiker, der ein Experimentalphysiker ist, reicht jetzt, da sei gar nichts rätselhaft, das sei mathematisch sauber, und dann rechne er halt aus, fertig – hier hat jemand keine Schwierigkeit, statt eines einheitlichen, wenn auch lückenhaften Wirklichkeitsbegriffs, nur noch unterschiedliche Instrumente zu handhaben.
- <sup>2</sup> Das unsere Vorstellung immer noch prägende Subjekt/Objekt-Modell der Erkenntnis ist ein Programm, das produktiv ist, indem es eine dauernde innere Teilung von subjektiv und objektiv gegebenem Sinn herstellt. Darin wird die alte Trennung von Leib und Seele fortgeschrieben, was eine Vorstellung perpetuiert, die längst als unserem Verstehen und Erleben nicht angemessen erkannt ist. Deshalb wird das Modell durch andere ergänzt, die zum Beispiel Bereiche wie Gesellschaft oder Sprache integrieren. Es entsteht eine konzeptuelle Collage, die zwar Instrumente für alle möglichen Bereiche bereitstellt, aber keine allgemeine, einheitliche Vermittlung. Denn das ‚Weltbild‘ gilt bestenfalls als naiv und wird nicht mehr unterstützt; die Produktion des es konstituierenden inneren Widerspruchs wird dagegen fortgeführt. So ist es möglich, dass auch die cartesische Trennung von räumlich ausgedehnten Dingen und Verstand weiterwirkt.

<sup>3</sup> Das Problem einer grundlegenden konzeptuellen Repräsentation des Wirklichen, die nicht von vornherein Asymmetrien etablierte und damit Machtverhältnisse (nicht personell, aber konzeptuell/methodisch) festlegte, sondern symmetrische Verhältnisse entwürfe, wäre, dass die Ökonomien von Herrschaft auf allen Repräsentationsebenen und nicht nur denen der Vertretung dauernd verhandelt werden müssten – was nicht unmöglich ist, wenn nichts knapp ist und dynamische Prozesse unterdrückt werden. Stabiler als der liberale Raubbau jetzt, einerseits, und der (unter anderem auch von ihm versprochene) Entwurf symmetrischer Machtverhältnisse von Inklusion und Geschwisterlichkeit andererseits, wären einerseits die personifizierte Herrschaft einer Gleichsetzung von Steuerung und Kontrolle, die eine Kontingenz ausschließende *scripted reality* der ewigen Wiederholung eines vereinheitlichten Jetzt herstellte, oder, andererseits, die Form einer hohlen und schwachen Mitte der Macht, die durch Gegenseitigkeit der Erpressung über die sie stützenden Kräfte herrschte und dabei Freiheit als Evolution des Scripts weiterhin ermöglichte. Schwer vorstellbar ist leider, dass diese verschiedenen Modelle koexistieren könnten.

<sup>4</sup> Beim Schreiben eines Textes ersetzt ‚Ich‘ rezipierend/projizierend die Projektionsfläche ‚Ich‘ durch den Text. Ebenso beim Lesen. Den Text gibt es also genauso wenig wie das Ich, aber es gibt ihre Herstellung im Schreiben und im Lesen. Im *gelesenen* Text ist kein Angebot einer an die Zeit gebundenen Identität, sondern ein Reichtum von Perspektiven und Zeiten, mit denen der Leser tauschen und sich verwandeln kann. Der Text birgt für den *Schreibenden* die Gefahr, die gelebte Wirklichkeit, aus der der Text schöpft, zu verändern, der Schreiber erinnert sich an die Vorstellung des Textes beim Schreiben und nennt einen alten Bekannten, den er wiedertrifft mit dem Namen der Figur, die er aus ihm gemacht hat. Er ist sich auch nicht mehr sicher über die Referenz auf gemeinsam erlebte Wirklichkeit, denn er hat Teile daraus gelöst und das dabei entstandene Bedeutungssystem überlagert nun den Zusammenhang der Erinnerung, die ja vorher schon nur partiell war. In der Realität ist es mindestens unhöflich, mehr oder weniger als eine Identität zu haben. Warum sollte es aber nicht allgemein Versionen von Personen geben und alternative Erzählungen nebeneinander? Eine hypothetische, eine künstlerische Wirklichkeit, ein Flusssystem unterschiedlicher Zeiten und Geschwindigkeiten – wozu überhaupt die Vereinheitlichung? Aber es kann die Bedingung der Möglichkeit von Vielfalt für Vereinheitlichung gehalten werden und Vereinheitlichung für Vielfalt, denn diese Begriffe sind nur sinnvoll, wenn sie perspektivisch an

eine Position innerhalb eines Machtfeldes gebunden werden. Im Bild des Flusssystem, (oder der Flusssysteme): während alle Fische unterschiedlich träumen, in je unterschiedlichen Welten, jeder, wie es ihm gefällt, erkennen ein paar Fische, dass sie *doch* alle eine gemeinsame Bedingung haben: Die Wasseroberfläche. Daraufhin bekommen sie Beine und gehen an Land. Und diese Fische mit Beinen überwachen dann von oben die unterschiedlichen Zeiten und Räume der Fische in den Flüssen, vertreten ihre Interessen und achten und sorgen, dass die Fische ohne Beine es immer gut haben.

<sup>5</sup> Das Problem hat etwas damit zu tun, wie wir uns geistige Inhalte und physikalische Kausalität getrennt denken, also mit den Begriffen, die wir setzen und dem Modell und seinen Bedingungen, in dem wir diese Begriffe vorstellen, d.h. wir könnten versuchen, ein völlig anderes Modell zu entwerfen, dessen grundlegende Setzungen vom Design der modernen Wissenschaft und von der Alltagspsychologie abweichen müssten. Wenn wir dagegen die Einteilungen der modernen Naturwissenschaft, also Physikalismus und Reduktionismus erhalten wollen, bleibt wahrscheinlich nichts anderes übrig, als Geist und Subjektivität zu eliminieren (obwohl noch viele andere Möglichkeiten diskutiert werden). Gefühle und Gedankeninhalte wären nichtig, so nichtig wie Hexen und Einhörner, es gäbe nur die physikalisch-chemischen Vorgänge des Gehirns. Hier schneiden sich zwei andere Fragen, die wir hier nicht weiter verfolgen können: die nach Willensfreiheit, Determination und Zufall (ob mir mein Wille und Gründe nur scheinen) und die Frage, was real sei, ergänzende Frage, was wahr sei. (Weil es in der Physik nicht wahre und täuschende Ursachen gibt, müsste man alles, was etwas bewirkt, als real betrachten, und dann könnte man nicht mehr behaupten, dass es keine Hexen gibt, man könnte also den Begründungszusammenhang zwischen den realen Morden und den betrügerischen Motivationen nicht mehr auf der Ebene von Argumentationen widerlegen. Alternativ müsste man Gedanken an Irreales verbieten.) Vielleicht deutet sich schon an, was einem physikalistischen und reduktionistischen Weltbild, also einem Verstehen, das das Modell der modernen Naturwissenschaft privilegiert, vor allem fehlt: die Zeitlichkeit der begrenzten Perspektive des Körpers, Ich, Du, Wir. Und ein Begriff von Macht. Macht, die mehr ist als stumpfe Gewalt, Macht als die reale Wirksamkeit von Wahrheit, Trug und Schein, also von Sinn und Bedeutungen.

<sup>6</sup> Mit seinen Pendelversuchen konnte Peirce vor ihm nie wahrgenommene Fehler nachweisen und leistete bis heute gültige Pionierarbeit.

<sup>7</sup> Selbst das – konventionelle – Symbol, das man erlernt haben muss – und

nicht nur Ikon und Index – ist zu verstehen, statt nur zu verarbeiten (Searles „Chinesisches Zimmer“), nur in der Einbettung psychophysisch wechselwirkender Prozesse im physikalisch-chemischen Prozess. Dies ist wiederum kein Außenwelt-Bezug, weil etwas wie ‚außen‘ in einem streng zeitlichen, prozessualen Modell keine feste Kategorie mehr sein kann, sondern zur perspektivischen, relationalen Größe wird.

<sup>8</sup> Das Zeichen ist der Prozess der Bezeichnung (Semiose). Ein Repräsentamen (ein Symbol, Ikon, Index, sagen wir: ein Wort) wird bezogen auf das Interpretans. Das Interpretans ist im Quasigeist, in der Cloud der Bedeutungen einer Kultur oder einer Gemeinschaft (nie im Einzelnen, im Subjekt). Indem das einzelne präsente Wort auf das System der gespeicherten Bedeutungen bezogen wird, aktualisiert es sich als das Objekt, welches gemeint war. Durch das Voranschreiten des Symbols auf sein Objekt, als dauernde Aktualisierung der Bedeutungen, verändert sich zugleich das System der Bedeutungen, also die Folge und die Position der aktualisierten Einheiten im jeweiligen Bedeutungsfeld. Und letztlich, langsam, verändert sich dadurch auch das jeweilige Symbol. Das scheinbar stabile räumliche Dreieck (missverstanden als auf Innenwelt/Außenwelt basierend) wird zu einem dynamischen Prozess, der sich dauernd selbst herstellt, verändert und wächst. Dieser Prozess ist endlos, ohne Anfang und Ende. Symbol und Objekt sind keine Entitäten, es sind fiktive Zeitpunkte in einem Vorgang, der sie dauernd ineinander umschlagen lässt: Projektion und Rezeption. Etwas wird projiziert, eine Anzahl vorgefertigter Wahrnehmungen innerhalb eines Erkennungsschemas, das aus vorangegangenen Wahlen, also Abgrenzungen gewonnen wurde. Vor und nach diesem Moment der Projektion steht im Prozess der Wahrnehmung die Rezeption: Überdetermination bildet Muster, darauf wird projiziert, Rezeption differenziert die Projektion, legt die gewonnene Wahrnehmung weiteren Erkennungsschemata zur Projektion vor.

<sup>9</sup> Die übliche Darstellung des Zeichens ist die als Dreieck von Symbol/Zeichen, Referent/bezeichnete Sache, und Idee/Referenz. Das Zeichen ist eine Entität, die Teil hat an einem System der Zeichen. Diese Darstellung erlaubt einige Missverständnisse, indem die immer noch vom Subjekt/Objekt-Modell geprägte Alltagspsychologie auf die Interpretation des semiotischen Modells einwirkt. Ein Missverständnis wäre es, wenn man sich unversehens ein räumliches Verhältnis vorstellte, in dem ein Zeichen (Wort) aufgrund einer Idee (die man im Kopf hat) eine bezeichnete Sache (ein Ding der Außenwelt) darstellte. Ein Subjekt mit einer mentalen Innenwelt stünde in der Außenwelt



der ausgedehnten Dinge, die es aufgrund von Ideen angemessen beschreiben könnte.

<sup>10</sup> Eco schreibt, dass „Peirce bemerkte, dass ein Index etwas sei, was die Aufmerksamkeit auf den angezeigten Gegenstand mittels eines blinden Impulses richte.“ Eco interpretiert das so, dass die Mitteilung des Index an mich nur möglich sei, weil ein System von Konventionen oder erlernten Erfahrungen ihn für mich lesbar macht. Also seien als Indices interpretierbare visuelle Phänomene ziemlich sicher konventionelle Zeichen. Ich erkenne Spuren nur als Spuren, wenn ich sie als Spuren von etwas zu lesen gelernt habe, sonst halte ich sie für natürlichen Zufall, nicht für Zeichen. Man müsste das Tier beobachtet haben, kennen. Ausgeschlossen wäre das, was Peirce Abduktion nannte: anhand von Spuren auf etwas schließen, das man nicht kennt. Denn dann müsste man etwas als Zeichen erkennen, dessen Sinn man noch nicht kennt. Ein Zeichen des Verdachts. Eine symbolische Verkörperung. Ein Index der Intentionalität.

<sup>11</sup> Der Zugang zur Evolution des Neuen, also *das Neue* ist nicht digitalisierbar. Deshalb kann es ohne Fleisch keine echte Künstliche Intelligenz geben, die mehr wäre als Statistik. Erkenntnis des Neuen braucht interaktive Einbettung, nicht bloß viele Daten. Zur digitalen Herstellung von Neuigkeiten siehe: Fabian Ginsberg: *Falschgeld* (2016).

<sup>12</sup> Intentionalität (siehe Franz Brentano): das Gerichtetsein des Bewusstseins auf einen vorgestellten Gegenstand. Für die Philosophie markiert das immer noch ein Rätsel. Wie soll es möglich sein, dass räumlich nicht ausgedehnte Inhalte von Wünschen und Gedanken in der ausgedehnten Welt kausal wirksam sind? Irgendwie müssten mentale Phänomene wie Gefühle, Gedanken, Wünsche, also die Welt des Sinns, der Bedeutung, eingebettet sein in nicht-symbolische Vorgänge und zwar in einer Weise, die sie speist und bereichert. Es ist das alte cartesische Problem, an welchem Ort denn die bloßen, nicht ausgedehnten Inhalte der Gedanken in den Körper und damit in die physikalische Welt übergehen.

<sup>13</sup> Kein Grund zum Bedauern. Aber Grund, dringend bessere Begriffe, also Organisation, zu entwerfen, um an den unvermeidlichen Kämpfen um Macht und Erkenntnis *aktiv* teilnehmen zu können.

<sup>14</sup> Ernst Gombrich: *Kunst & Illusion* (2002).

<sup>15</sup> Camille Claudels Figuren bilden nicht nur die repräsentierte Intentionalität der Modellstehenden ab (nackte, abstruse, nicht in symbolischer Pose und Kunst(=Botschaft) aufgehobene Expression), sondern zusätzlich (2. Ordnung)

die reale Intentionalität der körperlichen Künstlerin bei der Arbeit, und zwar demonstrativ, also zur Beobachtung ausgestellt. Der zweite Index, der der Herstellung, untergräbt den ersten Index der Darstellung, macht das Bild zur Annäherung, zur Studie, zum Unvollendeten. Das Kunstwerk, die Skulptur, wird in der Betrachtung, also der Projektion der Betrachterinnen zur Gliederung einer medialen Sequenz. Das Reale ist nicht unvermittelt zu fassen.

<sup>16</sup> Zeit für Demokratie, oder Napoleon den Dritten.

<sup>17</sup> Also paradoxes Operieren mit Tautologien.

<sup>18</sup> Die Collage kann eine neu zusammengefügte, imaginierte Welt oder eine auseinandergeschnittene, zerrissene Welt zeigen, jedenfalls steht sie in einem abbildenden Verhältnis zu einer äußeren, vorausgehenden Wirklichkeit, selbst noch negativ, wenn sie abbildet, dass die Welt nicht mehr abbildbar ist. Die Collage bildet das zerfallende Subjekt/Objekt-Modell der Welt ab. Wort und Ding, Wirklichkeit und Darstellung, sind getrennt und die Vermittlung, die für ein paar Jahrhunderte den Zugriff des Subjekts aufs Objekt sicherstellte, der statussichernde Raum zwischen beiden, die Macht – ist gewichen. Die Aufgabe der Moderne war die restlose Zerstörung der Formen der alten Macht und die Neuordnung von Machtverhältnissen als Verregelung von Machtvakuen (Demokratie), also ein neuer Begriff der Repräsentation. Die Kritik an der Entfremdung kritisiert die Bedingung ihrer Möglichkeit und arbeitet entweder am Fortbestehen ihrer Möglichkeit als der Kluft, des Unvereinten und der Fremdheit oder an der Optimierung jener *neuen* Mächte, die die Kluft schließen, Machtvakuen abschaffen und eine neue Immanenz der Vermittlung herstellen wollen. Die Collage, das Parlament. Bedeutung wird hergestellt, indem man zeitweise die (Produktion von) Zeit anhält, um anhand der Abstraktion einer räumlichen Verteilung von Elementen eine Erhebung vorzunehmen, die für diesen Moment der Wahl die unterschiedlichen Bedeutungsproduktionen der beteiligten Elemente radikal angleicht. Das Anhalten der Uhr, um eine räumliche Messung (Gleichmachung des Raumes) vorzunehmen, ist ein demokratischer Anachronismus, er geht auf den ursprünglich emanzipativen Ansatz des cartesischen System-Raums zurück. In der System-Zeit wird eine vereinheitlichte und unbedingt durchlaufende Zeit in verschiedene Geschwindigkeiten differenziert, die jeweils unterschiedliche, an Status geknüpfte (Bedeutungs-)Räume herstellen, also eine Kastengesellschaft etablieren.

<sup>19</sup> Seit *neben* der Kunst eine Realität auftauchen konnte, wollen die Bilder nicht mehr Kunst sein, sie wollen Teil des *totalen* Realen sein, darin aufgehen und sind im gleichen Maß doch nur noch Ab-bilder unaussprechlicher innerer Bot-

schaften oder unbegreifbarer äußerer Wirklichkeit. Es geht also darum, wieder eins zu werden, die Zufälligkeit abzuschütteln und wieder notwendig zu werden, eins zu werden – mit was? Nicht mehr Kunst und Welt werden durch Identifikation mit der Macht im Bild eins, sondern Welt und Bewusstsein müssen auf dem Wege der Eliminierung von Kunst eins werden im Bild. Das ist ein utopischer Versuch, der in vielfältigsten und unterschiedlichsten Formen gemacht wurde, die ich hier alle nicht beschreiben kann.

Was hieße Einheit und Notwendigkeit? Das Zusammenfallen von Feld und Position. Entweder, indem die künstlerischen Mittel darauf gerichtet werden, eine neue Gesellschaft zu schaffen, die dann die Voraussetzung einer neuen Einheit wäre. Oder durch Simulation: da der große Zusammenhang kaputt ist, geschieht die Vereinigung nicht in der Kunst, sondern im je einzelnen Werk. Das metonymisch Teil der vorhandenen Welt ist und durch Darstellung der eigenen Herstellung etwas unbezweifelbar Reales über die Welt aussagt. Also Zusammenfallen von Botschaft und Index: Aussageabsicht, Autorschaft und Kunst müssen im Werk so weit verleugnet werden, dass der Index sich selbst mitzuteilen scheint, als die Konstellation und der Prozess der Entstehung des Werks. Diesen Weg teilen sich zeitweise sowohl Verfahren der Abstraktion, die zur Autonomie wollen, und dabei immer wieder nur unwillentlich die bestehenden Widersprüche offenbaren, als auch tautologische Verfahren der Kritik, die versehentlich immer das Kritisierte optimieren. Allerdings zeigt sich irgendwann, dass die Darstellung der eigenen Herstellung unbefriedigend zufällig und nichtssagend wird, wenn sie nicht wenigstens negativ (dekonstruierend) noch an die große Erzählung ‚Kunst!‘ rückgebunden bleibt. Und dieser Vorgang negativer Rückbindung ist irgendwann erschöpft, in dem Sinn, dass er weiterhin notwendige geschichtliche Vorgänge beschreiben könnte (jetziges Problem: fehlende Kunst-Geschichtlichkeit).

<sup>20</sup> Diedrich Diederichsen: *Körpertreffer* (2017).

<sup>21</sup> Vergleich von Fehler und Betrug: Vergleich zwischen Geisterfotografie (analog) und einem Roman von Karl May (digital).

<sup>22</sup> Auto-tune. Photoshop.

<sup>23</sup> Brett Kavanaugh's opening statement at Senate hearing. <https://www.youtube.com/watch?v=eahnOcp883k>

<sup>24</sup> Richter K. muss ästhetisch überführt werden, statt unter Berufung auf außenweltliche und vorgängige Tatsachen. Wer an Außenwelt glaubt, lässt sich vom Programm der Autorität täuschen. Unmündigkeit ist immer auch schlechter Geschmack.

## Literatur:

- Adorno, Theodor W. (2012): Ästhetische Theorie. Suhrkamp.
- Arroyabe, Estanislao (1982): Peirce: Einführung in sein Denken. Verlag Anton Hain.
- Barad, Karen (2012): Agentieller Realismus. Edition Unseld Suhrkamp.
- Barad, Karen (2015): Verschränkungen. Merve.
- Brentano, Franz (1973, Erstausgabe 1874): Psychologie vom empirischen Standpunkt. Erster Band. Meiner Verlag.
- Bürger, Peter (2013): Theorie der Avantgarde. Suhrkamp.
- Cassirer, Ernst (1988): Philosophie der Symbolischen Formen. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt.
- Descartes, René (2001): Discours de la Méthode, Reclam.
- Descartes, René (2009): Meditationen. Felix Meiner Verlag.
- Diederichsen, Diedrich (2017): Körpertreffer: Zur Ästhetik der nachpopulären Künste. Suhrkamp.
- Eco, Umberto (1991): Einführung in die Semiotik. Wilhelm Fink Verlag.
- Ginsberg, Fabian (2015): Quallenkopf. Der Tausch von Verwandlung. Textem Verlag.
- Gombrich, Ernst H. (2002): Kunst & Illusion: Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Phaidon.
- Haraway, Donna (1995): Die Neuerfindung der Natur. Campus.
- Haraway, Donna (2017): Monströse Versprechen. Argument Verlag.
- Latour, Bruno (2014): Existenzweisen. Suhrkamp.
- Metzinger, Thomas (2009): Grundkurs Philosophie des Geistes. Mentis.
- Peirce, Charles S. (2000): Semiotische Schriften. Suhrkamp.
- Rebentisch, Juliane (2003): Ästhetik der Installation. Suhrkamp.
- Rebentisch, Juliane (2013): Theorien der Gegenwartskunst. Junius Verlag.

## **Fabian Ginsberg**

Fabian Ginsberg, geboren 1983, studierte Freie Bildende Kunst in Mainz und Düsseldorf. Er veröffentlichte die Bücher „Qualenkopf – Der Tausch von Verwandlung“ (2015) Textem Verlag, „Der Lügenwirt“ (2016) Textem Verlag, „Organisation 1 & 2“ (2018) Kerber Verlag, „Strategien der Aufstandsbekämpfung – Antiimperialistische Kunst in Baden-Württemberg“ (2018) Verlag der Stadt Villingen-Schwenningen und „Die Verkörperung von Öffentlichkeit“ (2019) Kienzle Art Foundation. Er lebt in Berlin.

## **Bisher in dieser Reihe erschienen**

Ehmer, Hermann K.: Zwischen Kunst und Unterricht – Spots einer widersprüchlichen wie hedonistischen Berufsbiografie.

Heft 1. 2003. ISBN 978-3-9808985-4-6

Hartwig, Helmut: Phantasieren – im Bildungsprozess?

Heft 2. 2004. ISBN 978-3-937816-03-6

Selle, Gert: Ästhetische Erziehung oder Bildung in der zweiten Moderne? Über ein Kontinuitätsproblem didaktischen Denkens.

Heft 3. 2004. ISBN 978-3-937816-04-3

Wichelhaus, Barbara: Sonderpädagogische Aspekte der Kunstpädagogik – Normalisierung, Integration und Differenz.

Heft 4. 2004. ISBN 978-3-937816-06-7

Buschkühle, Carl-Peter: Kunstpädagogen müssen Künstler sein. Zum Konzept künstlerischer Bildung.

Heft 5. 2004. ISBN 978-3-937816-10-4

Legler, Wolfgang: Kunst und Kognition.

Heft 6. 2005. ISBN 978-3-937816-11-1

Sturm, Eva: Vom Schießen und vom Getroffen-Werden. Für eine Kunstpädagogik »Von Kunst aus«.

Heft 7. 2005. ISBN 978-3-937816-12-8

Pazzini, Karl-Josef: Kann Didaktik Kunst und Pädagogik zu einem Herz und einer Seele machen oder bleibt es bei ach zwei Seelen in der Brust?

Heft 8. 2005. ISBN 978-3-937816-13-5

Puritz, Ulrich: nAcKT: Wie Modell und Zeichner im Aktsaal verschwinden und was von ihnen übrig bleibt.

Heft 9. 2005. ISBN 978-3-937816-15-9

Maset, Pierangelo : Ästhetische Operationen und kunst- pädagogische Mentalitäten.

Heft 10. 2005. ISBN 978-3-937816-20-3

Peters, Maria: Performative Handlungen und biografische Spuren in Kunst und Pädagogik.

Heft 11. 2005. ISBN 978-3-937816-19-7

Balkenhol, Bernhard: art unrealized – künstlerische Praxis aus dem Blickwinkel der Documenta11.

Heft 12. 2006. ISBN 978-3-937816-21-0

Jentsch, Konrad: Brennpunkte und Entwicklungen der Fachdiskussion.

Heft 13. 2006. ISBN 978-3-937816-32-6

Zacharias, Wolfgang: Vermessungen – Im Lauf der Zeit und in subjektiver Verantwortung: Spannungen zwischen Kunst und Pädagogik, Kultur und Bildung, Bilderwelten und Lebenswelten.

Heft 14. 2006. ISBN 978-3-937816-33-3

Busse, Klaus-Peter: Kunstpädagogische Situationen kartieren.

Heft 15. 2007. ISBN 978-3-937816-38-8

Rech, Peter: Bin ich ein erfolgreicher Kunstpädagoge, wenn ich kein erfolgreicher Künstler bin?

Heft 16. 2007. ISBN 978-3-937816-39-5

Regel, Günther: Erinnerungen an Gunter Otto: Ästhetische Rationalität – Schlüssel zum Kunstverständnis?

Heft 17. 2008. ISBN 978-3-937816-50-0.

Münste-Goussar, Stephan: Norm der Abweichung. Über Kreativität.

Heft 18. 2008. ISBN 978-3-937816-51-7

Billmayer, Franz: Paradigmenwechsel übersehen. Eine Polemik gegen die Kunstorientierung der Kunstpädagogik.

Heft 19. 2008. ISBN 978-3-937816-57-9

Sabisch, Andrea: Aufzeichnung und ästhetische Erfahrung.

Heft 20. 2009. ISBN 978-3-937816-64-7

Wetzel, Tanja: »Das dreht einen richtig an ...« Über die Figur der Rotation in der aktuellen Kunst – und ihren Wert für die ästhetische Bildung

Heft 21. 2009. ISBN 978-3-937816-71-5

Aden, Maïke; Peters, Maria: ‚Standart‘ – Möglichkeiten, Grenzen und die produktive Erweiterung kompetenzorientierter Standards in performativen Prozessen der Kunstpädagogik

Heft 22. 2011. ISBN 978-3-943694-00-0

Balkenhol, Bernhard: in Kunst, um Kunst und um Kunst herum

Heft 23.2012. ISBN 978-3-943694-01-7

Pazzini, Karl-Josef: Sehnsucht der Berührung und Aggressivität des Blicks

Heft 24.2012. ISBN 978-3-943694-02-4

Heil, Christine: Beobachten, verschieben, provozieren. Feldzugänge in Ethnografie, Kunst und Schule

Heft 25.2012. ISBN 978-3-943694-03-1

Hartwig, Helmut: Visuelle Kommunikation im Kraftfeld des Zeitgeistes

Heft 26.2012. ISBN 978-3-943694-04-8

Maset, Pierangelo: Kunstvermittlung heute: Zwischen Anpassung und Widerständigkeit

Heft 27.2012. ISBN 978-3-943694-05-5



Lange, Marie-Luise: I'm here – ästhetische Bildung als Präsenz, Ereignis, Kommunikation, Aufmerksamkeit und Teilhabe

Heft 28.2013. ISBN 978-3-943694-06-2

Meyer, Torsten: Next Art Education

Heft 29.2013. ISBN 978-3-943694-07-9

Sternfeld, Nora: Verlernen vermitteln

Heft 30.2014. ISBN 978-3-943694-08-6

Ott, Michaela: Zurück auf Anfang: Bildung als Verwunderung

Heft 31.2014. ISBN 978-3-943694-09-3

Dobler, Judith: Spuren der Erkenntnis – Experimente zwischen Zeichnen und Denken

Heft 32.2014. ISBN 978-3-943694-10-9

Henke, Silvia: Was heißt „künstlerisches“ Denken?

Heft 33.2014. ISBN 978-3-943694-11-6

Bramkamp, Martina: Visual Animation: Methods of Practice and Teaching

Heft 34.2016. ISBN 978-3-943694-12-3

Mörsch, Carmen: Die Bildung der Anderen mit Kunst: Ein Beitrag zu einer postkolonialen Geschichte der Kulturellen Bildung

Heft 35.2017. ISBN 978-3-943694-16-1

Lüber, Heinrich: Was der Fall ist

Heft 36.2017. ISBN 978-3-943694-15-4

Bader, Nadja: Zeichnen – Reden. Formen der Artikulation in bildnerischen Prozessen

Heft 37.2017. ISBN 978-3-943694-13-0

Reeh, Ute: Behauptungen zu Kunst, Konzept und Welt – seitlich, von oben herab und zeitlich betrachtet

Heft 38.2017. ISBN 978-3-943694-17-8

Burkhardt, Sara: Objekte und Materialien – Zur Bedeutung des Zeigens in kunstpädagogischen Zusammenhängen

Heft 39.2018. ISBN 978-3-943694-14-7

Leeker, Martina: (Ästhetische) Vermittlung 2.0. Von Kunst-/Vermittlung und Kritik in digitalen Kulturen

Heft 40.2018. ISBN 978-3-943694-18-5

Kunz, Ruth: Zwischen Bildtheorie und Bildpraxis

Heft 41.2018. ISBN 978-3-943694-19-2

Schuhmacher-Chilla, Doris: Anthropologische Kunsttheorie Kunst – Theorie – Anthropologie

Heft 42.2018. ISBN 978-3-943694-20-8

Preuss, Rudolf: Lehrperformanz: Navigieren in offenen Lehr-Lernprozessen des Kunstunterrichts

Heft 43.2019. ISBN 978-3-943694-21-5

Juuso Tervo: Intimacy with a Stranger: Art, Education and the (Possible) Politics of Love

Heft 44.2019. ISBN 978-3-943694-22-2

Christina Griebel: Ungehorsam übersetzen. Kunstpädagogik als Poesie

Heft 45.2019. ISBN 978-3-943694-23-9

Georg Peez: Beobachten, Erheben, Aufbereiten und Interpretieren

Heft 46.2019. ISBN 978-3-943694-22-2

Andreas Brenne: „Künstlerisch-Ästhetische Forschung“

– Kunstpädagogik im Kontext der frühen und mittleren Kindheit

Heft 47.2019. ISBN 978-3-943694-25-3

Alexander Henschel: Kunstpädagogische Komplexität – Logiken und Begriffe der Selbstbeschreibung

Heft 48.2019. ISBN 978-3-943694-26-0

Jan G. Grünwald: Der Zweifel als produktive Möglichkeit in der kunstpädagogischen Praxis

Heft 49.2020. ISBN 978-3-943694-27-7

Birgit Engel: Ästhetische Aufmerksamkeit – Movens einer reflexiv-offenen und kritisch-innovativen Praxis in Kunst und Pädagogik

Heft 50.2020. ISBN 978-3-943694-28-4



Kunstpädagogische Positionen 51/2020

ISBN 978-3-943694-29-1