

Doris Schuhmacher-Chilla

Anthropologische Kunsttheorie

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 42

Bearbeitet von Annemarie Hahn und Torsten Meyer (Redaktion),

Marie Bühler (Lektorat)

Lisa James (Satz und Layout)

© 2018 Doris Schuhmacher-Chilla. All rights reserved.

Herstellung:

Universitätsdruckerei, Hamburg

ISBN 978-3-943694-20-8

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 42

Herausgegeben von

Andrea Sabisch

Torsten Meyer

Heinrich Lüber

Eva Sturm

Doris Schuhmacher-Chilla

Anthropologische Kunsttheorie

Kunst – Theorie – Anthropologie

Heutzutage ist es obsolet danach zu fragen, was Kunst ist. Mit der Frage – wann ist Kunst? – hatte der Philosoph Nelson Goodman vor 30 Jahren mehr Erfolg (vgl. Goodman 1984, Original 1978). Zu oft führten Versuche, die erste Frage zu beantworten, zu Enttäuschung und Verwirrung. Vielleicht sei die Frage aber auch – wie so oft in der Philosophie – nur falsch gestellt (vgl. Goodman 1984, 76).

Es bleibt die Frage: Was tut Kunst?

Insgeheim, so gibt Goodman 1978 zu bedenken, sei es nicht diese Frage, sondern die erstere, die uns eigentlich wirklich interessiere.

Das Interesse an Kunst und den mit ihr verbundenen Theorien mag heute ein anderes sein als das der damaligen Symboltheorie, dennoch bleibt auch für die Theorien der Gegenwartskunst wie für jene der modernen Kunst ein ähnliches Interesse daran bestehen, zu beschreiben, was geschieht und vor allem mit welchen Worten. Welchen ästhetischen Diskursen und Ideologien folgen die Theorien, die nach Beschreibungs- und Erklärungsmodellen suchen?¹

War das Verhältnis von Kunst und Theorie in der klassischen Moderne des 20. Jahrhunderts noch insofern einfacher, als dass man von einem Fortschrittsverlauf ausging, einem Ziel, auf das hin Kunst interpretiert wurde, ist die Situation gegenwärtig dadurch gekennzeichnet, dass es diesen Richtungsverlauf einer geschichtlichen Entwicklung nicht (mehr) gibt. Sprechen wir von Gegenwartskunst, die im Rahmen einer anthropologischen Kunsttheorie in den Blick genommen werden soll, verlässt uns die Übersichtlichkeit schon mit dem Begriff „Gegenwart“, der eigentümlich breit ist, sich „wattig ausdehnt“ (Gumbrecht 2012, 70) und das Ende einer linearen Zeitlichkeit darstellt.

Diese so genannte neue Unübersichtlichkeit wird auch der klassischen, im 19. Jahrhundert gegründeten Disziplin Kunstgeschichte zum Verhängnis. Sie ist nicht zu verwechseln mit Kunsttheorie, die eine andere Herkunftsgeschichte hat.

Andere Bezugswissenschaften wie Kunstphilosophie/Ästhetik, Kunstsoziologie und Kunstpsychologie (einschließlich Wahrnehmungstheorie) erweisen sich als ähnlich relevant, besonders für das Denken von/über Kunst in Bildungszusammenhängen.

Kunstgeschichte war lange national orientiert, folgte der Logik einer auf linearen Fortschritt aufgebauten Geschichtsphilosophie. Ihre typischen Vertreter waren weiß, männlich und eurozentristisch orientiert (vgl. Schade / Wenk 1995). Andere Perspektiven wurden nicht zur Kenntnis genommen, viel mehr exkludiert. Angeeignet als exotisches Anderes oder der exotische Andere, das oder der in seiner ungezügelten Wildheit die bürgerliche Langeweile unterbricht, fand das Andere des westlichen hegemonialen Blicks seinen Eingang in die Kunst des frühen 20. Jahrhunderts. Verkürzt zur *anderen Kunst*, wurde diese bevorzugt von eher ethnologisch-anthropologischem Interesse als von ästhetisch-kunstkritischem Interesse. Eine Tendenz, die sich im Begriff Weltkunst noch bis in die 80er Jahre des 20. Jahrhunderts hielt (vgl. Rebentisch 2013, 180 f). Darüber hinaus schuf dieser koloniale Blick anthropologisch die Opposition zwischen den Wilden und den Zivilisierten, eine Position der Überlegenheit, hierarchisch codiert und als formales Prinzip praktiziert (vgl. Wimmer 2014, 691f). Galt der Kunsthistoriker und Kunstkritiker Clemens Greenberg im 20. Jahrhundert noch als theoretischer Begründer der autonomen Kunst in Form der abstrakten Moderne in den USA, so wird aus heutiger Sicht seine Fixierung auf Gattungen als Gegenstandsbereich kritisiert, in dem er Kunst grundsätzlich sah. Für Greenberg war es vor allem die Spezifik der Malerei und ihr Rückbezug auf die Flächigkeit der Leinwand. Sie verkörperte die Reinheit eines Darstellungsmittels. Kunst bleibt Kunst nur im Rahmen der von der Tradition gesetzten Gattungen, so Greenberg (vgl. Greenberg 1997).

Auch der Philosoph Theodor W. Adorno sieht Kunst in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts in Deutschland in dieser Traditionslinie, selbst wenn er kritische Implikationen einbaut (vgl. Adorno 1970).

Gleichzeitig gibt es schon in den 60er Jahren unter den Theorien, die sich mit Gegenwartskunst beschäftigen, eine verstärkte Aufmerksamkeit für Entgrenzungstendenzen, vorwiegend im Bereich des Theaters. Hier wird Gegenwartskunst von moderner Kunst abgegrenzt. Die Berliner Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte hat sich verstärkt diesen Tendenzen gewidmet, das Performative kulturell und theoretisch präferiert und mit dem gleichnamigen Buch *die Ästhetik des Performativen* eine umfassende theoretische Grundlage geschaffen (vgl. Fischer-Lichte 2005). Die noch relativ junge Geschichte des Performativen beginnt mit dem *Untitled Event*, 1952 am Black Mountain College. Dort findet eine erste interdisziplinäre und gattungserweiternde, performative Situation statt. Beteiligt sind u. a. Robert Rauschenberg (Malerei), Merce Cunningham (Tanz), John Cage (Musik) und David Tudor (Schauspiel) (vgl. Fischer-Lichte 1998).

Erst Mitte der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts läutet Hans Belting mit dem Essay *Das Ende der Kunstgeschichte* eine Denkpause ein, die keine wirkliche Beendigung der Disziplin Kunstgeschichte meinte, sondern eine Besinnungspause, denn das Problem, das er scharfsichtig benennt, ist Folgendes:

„Die Kunst paßte so lange in den Rahmen der Kunstgeschichte, wie dieser immer wieder passend gemacht wurde Die Rede vom *Ende* bedeutet nicht, dass *alles aus ist*, sondern fordert zu einer Änderung im Diskurs auf, weil sich die Sache geändert hat und nicht mehr in ihren alten Rahmen paßt“.
(Belting 1995, 8)

Gab es im frühen 20. Jahrhundert die kunstgeschichtlich verzeichneten aufeinander folgenden -ismen (Impressionismus, Expressionismus, Fauvismus, Dadaismus, Surrealismus), so ist die *Gegenwartskunst* alles, und alles zugleich und zusätzlich *zeitgenössisch*. Contemporary Art ist vieles, wir sind ihre Zeitgenossen, aber sie geht nicht um jeden Preis mit der Zeit, wie wir mit der Mode oder nicht mit ihr gehen. Gegenwartskunst, damit ist grob gerechnet die Kunst der letzten 50 Jahre gemeint, forderte die Kunstgeschichte schon in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts heraus (vgl. Endnote 6). *Das offe-*

ne Kunstwerk, wie der Theoretiker und Schriftsteller Umberto Eco es versteht, braucht andere Blickwinkel und Methoden als das des 19. Jahrhunderts und des frühen 20. Jahrhunderts. Als Wendepunkt in der Herausforderung, die Künstler und Kunst für Kunstgeschichte darstellen, kann aber schon im frühen 20. Jahrhundert *Marcel Duchamp* gesehen werden. Ihm ging es nicht darum, keine Kunst mehr zu machen. Vielmehr interessierte ihn, wie weit man gehen kann, um etwas als Kunst zu behaupten, das absolut gleich ist mit Dingen, die diese Bedingung nicht erfüllen, wie z. B. eine *Schneeschaufel (In Advance of the Broken Arm, 1915)*. Duchamp forderte keinen kunstgeschichtlichen, sondern einen extrem gegenwärtigen Blick zu Anfang des 20. Jahrhunderts, der allerdings das Risiko beinhaltet, zu wenig distanziert zu sein um über „endgültige“ Kategorisierungen zu verfügen (vgl. Egenhofer 2008).

Eine Öffnung der Kunstgeschichte für die Gegenwartskunst findet zunehmend statt, auch um den Preis, dass sich Kunstgeschichte als Disziplin zwangsläufig mit den dadurch auftretenden Fragestellungen verändert. Bisweilen ergeben sich dabei vor allem im deutschsprachigen Raum Spannungen zwischen Kunstgeschichte und Kunstkritik (vgl. Krieger 2008).

Im Folgenden soll die Vielfalt der Gegenwartskunst so wie ihre rezeptive Herausforderung des Rezipienten an einigen ausgewählten Beispielen illustriert werden.

Christoph Büchel vertritt Island auf der Biennale Venedig 2015 mit einer Moschee, funktional nicht als Kunstobjekt, sondern als Ort eines religiösen Rituals. Allerdings findet dieses inmitten einer internationalen Kunstausstellung aus. Die „Gläubigen“ sind Rezipienten. Die Rezipienten fungieren zugleich als Gläubige im Als-Ob-Status teilnehmender Kunst (vgl. Garcia Düttmann 2011, vgl. auch: Kunstforum 236 (2015): Die 56. Biennale. Rupichterroth)



Abb. 1: Walid Raad: *Let's be honest, the weather helped* (1998/2006–7) 46 x 72 cm Farbfotografie

Walid Raad schreibt die offizielle Geschichte des Libanons, die kaum bekannt ist, um.

Die Arbeit *Let's be honest, the weather helped* (1998/2006–7) beinhaltet Farbfotografien in der Größe 46 x 72 cm. Zu sehen sind auf der Collage aus fotografischen Ausschnitten in schwarz/weiß und skizzenhaften Elementen farbige Punkte an einer Hauswand im Vordergrund rechts, die in ihrer spielerischen Anordnung visuell an Konfettischnipsel erinnern. In der Summary formuliert Walid Raad jedoch Aspekte zum militärischen Kontext im Modus eines ironischen Esprits, der feinsinnige Verschiebungen zur öffentlichen Information beinhaltet (vgl. Schuhmacher-Chilla 2013).

„Die Farbe der Punkte entsprach jeweils den faszinierenden Farbtönen an der Spitze der Geschosse. Diese Farbtöne waren Kennzeichen für die Hersteller aus den verschiedenen Ländern, die so ihre Patronen und Geschosse codierten [...]. Erst nach 25 Jahren wurde mir bewusst, dass in meinen Notizbüchern alle 23 Länder vertreten waren, die den verschiedenen an den libanesischen Kriegen beteiligten Milizen und Armeen Waffen und Munition geliefert hatten, darunter die USA, Großbritannien, Saudi-Arabien, Israel, Frankreich, die Schweiz und China“ (Raad 2006, 126).

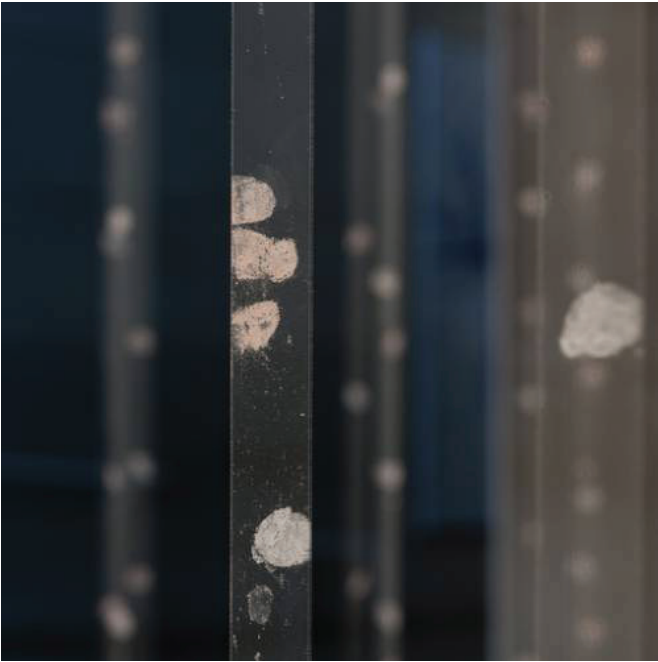


Abb. 2: Karla Black: *Exactly That (Detail)*, 2012, Gipspulver, Farbpulver, Zellophan, Tesafilm, 360 x 760 x 435 cm

Karla Black mischt vornehmlich weibliche Konsumwelt, indem sie Installationen aus unförmig installiertem, pastellfarbenem Zellophanmaterial erschafft, das seine (materiellen) Farbspuren und überwiegend zarten Farbgebungen durch Nagellack oder Puder erhält und einlädt, wie ein Flaneur durch durchsichtig verhängte Räume zu wandeln. In ihnen wirbeln die bekannten Bezüge zum aktuellen Konsum zwischen Kosmetik und Natürlichkeit, reichem und armen Material, Bourgeoisie und barocker Bohème so wie die zwischen Skulptur und Rauminstallation durcheinander (vgl. Vogel 2014).

Gegenwartskunst benutzt durchaus auch historisches Material, sie kann eklektizistisch sein, spannend und langweilig, indifferent, ohne Bedeutung – sie eignet sich für jeden Geschmack. Aber man kann Gegenwartskunst theoretisch auch anders einordnen, nämlich nicht als Beweis für eine Krise des Fortschritts

insgesamt und einen Ausstieg aus der Geschichte, sondern als Weiterzeichnung der Moderne, allerdings nicht in linearer Weise. Was wäre, wenn künstlerisches Handeln und künstlerische Strategien schon immer Kritik am Fortschrittsglauben und an Fortschrittstheorien waren?

Offenen Kunsttheorien (hier ist der Plural wichtig, vgl. Reben-tisch 2013) gilt die Gegenwartskunst als kritischer Anschluss an die Moderne, die sie trotz des nicht zu übergehenden Bruchs mit ihr anders und mit anderen Mitteln weiterführt, indem sie sich selber transformiert.²

Ähnlich offen, aber in einer anderen historischen Dimension, ist anthropologische Kunsttheorie zu verstehen, die auf Gegenwartskunst gerichtet ist.

Kunst und Theorie: Eine Situation

Kunsttheorie liegt derzeit „beneath Philosophy“ und „beyond the News“ von Tagespresse und Theoriejargon, wie er derzeit eine Theorie der Gegenwartskunst ersetzt. *Braucht gegenwärtige Kunst überhaupt eine Theorie?* lautet darauf bezogen eine Frage der September-Ausgabe der KUNSTZEITUNG (vgl. Kunstzeitung 9-2015).

Theorie ersetzt nicht Kunst, auch Kunsttheorie kann Kunst nicht ersetzen. Sie ist den künstlerischen Strategien nachgänglich. Aber sie ist allererst notwendig, um ästhetische Praxis als Kunst zu verstehen.

Kunsttheorie hat ihren Ursprung in der klassisch-antiken Philosophie bei Platon und Aristoteles. Kunsttheorie im engeren ist unterschieden von Ästhetik als der Lehre vom Schönen. Für eine Theorie der freien Künste, wie sie sich im 19. Jhdt. mit der Entwicklung des so genannten modernen Kunstbegriffs herausgebildet hat, gilt Alexander Gottlieb Baumgartens „Ästhetik“ (1750) als Ursprung. Sie war jedoch nicht als *Theorie der Kunst* konzipiert, sondern als „Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis“ (Majetschak 2005, 7). Ziel war es, Sinnesvermögen wie Anschauung und Phantasie als der Vernunft analoge

Erkenntnisfähigkeiten auszuweisen. Im späten 18. Jhdt. wurde der Ansatz von Immanuel Kant revidiert; seine Kritik der Urteilskraft eröffnete das Feld einer ästhetischen Rationalität, die kontemplativ und mittels Einbildungskraft fungiert. Die Idee des Schönen als Feld der Ästhetik blieb bis zur Entdeckung der *Nicht-mehr-schönen-Künste* in der Moderne.

Ästhetik als sinnlicher Prozess, besser als Vollzug einer Reflexivität, muss heutzutage nicht auf das Schöne begrenzt sein. Ästhetische Selbstreflexivität bedeutet nicht Gefallen am Produkt zu haben, sondern vielmehr ein Vergnügen, eine Lust daran, wie das Wahrgenommene uns befragt, gegebenenfalls in Frage stellt.³ Immer steht Theorie mit dem Anspruch auf Erklärung und Kategorisierung in einem Spannungsverhältnis zu künstlerischer Praxis. Nicht nur die Kunstgeschichte, sondern auch die Kunstphilosophie, ein Teil jener Kunsttheorie, maß sich an, feste Linien zu ziehen, um ein geschlossenes Bild von Sache und Geschichte zu vermitteln, das so nicht existiert, vielmehr Erzählung ist, eine Annäherung unter bestimmten Gesichtspunkten, manchmal subjektiver, als man gemeinhin denkt.⁴

Auch künstlerische Strategien zeigen bewusste Erzählungen, in denen z. B. zu historisch unterschiedlichen Zeiten Zitationen bestehender Bilder erfolgen.



Abb. 3: Willem De Kooning: Woman in a Rowboat, 1953 (75,9 x 111,6 cm)



Abb. 4: Robert Rauschenberg: Erased De Kooning, 1953 (64 x 53 x 1,3 cm)



Abb. 5: Michael Zheng: *Blocking Robert Rauschenberg for one Day*, Performance im Dezember 2010, SF MOMA

Der Untertitel Michael Zhengs Arbeit lautet *Hommage an Rauschenbergs „Erased de Kooning“* und macht damit den interikonischen Bezug noch deutlicher. Zugleich erweitert Zheng den Bezug auf Rauschenberg dadurch, dass er dessen Arbeit in seine Performance integriert und „auslöscht“, indem er mit seinem Körper den Blick auf das Bild Rauschenbergs verhüllt bzw. für die Zeit seiner Performance das Bild Rauschenbergs im übertragenen Sinn und mit anderen Mitteln „ausradiiert“ als Rauschenberg 1953 die Zeichnung de Koonings. Die Situation der Kunsttheorie ist unübersichtlich wie die der Gegenwartskunst. Pluralität macht ihre Stärke aus. Wenn Kunst nicht so „verfranst“ wäre, und wenn sie ihre eigene „Kunstigkeit“ nicht ständig weiter ausdehnen würde, wäre Kunsttheorie zwar übersichtlicher, stünde jedoch stärker in Gefahr, einem normativen Leitfaden zu folgen.⁵

Der Japaner Koki Tanaka schafft in prekären Feldern des alltäglichen Lebens partizipative Strukturen auf Zeit, in denen sich soziale Gruppen handelnd in alternativen Formen der Gemeinschaft erproben können (*Precarious Tasks*, seit 2012). Nicht immer führt der utopische Anspruch (immanent gesehen) zum positiven Produkt-Erfolg, wenn z. B. neun Friseure gleichzeitig *einen* Haarschnitt an *einem* Modell bewältigen sollen. Wenn fünf Autoren gleichzeitig einen Text schreiben – wie auf der Biennale von Venedig 2013, als Tanaka den japanischen Pavillon bespielte – so steht der performative Akt des Schreibens in der spezifischen sozialen Partizipationsituation im Vordergrund und nicht das Endprodukt.

Das Kunst-Projekt *Exactitudes* der Rotterdamer Foto-Anthropologen und Fotokünstler Ari Versluis und Ellie Uytenbroek erscheint wie eine wissenschaftliche, soziologische Studie. Seit 1994 suchen sie weltweit nach typischen Museumsbesuchern, die sie kategorisieren und in Gruppen zu jeweils zwölf zusammenfassen. Der Titel *Exactitudes* setzt sich zusammen aus den Worten *exact* und *attitude*. Kleidung, Haltung und Attribute heben sich von der „Masse“ ab und fallen ins Auge. 2015 haben sie auf Einladung des Amsterdamer Rijksmuseums drei Wochen an diesem Ort die Besucherströme analysiert und fotografiert.

Einige Gruppen, die sie herausgefiltert haben: *Connaissance* (Kunstkenner vom alten Schlag. Ari Versluis nennt ihre wichtigste Eigenschaft „im Herzen auf ewig kreativ“). Die *Connaissance* laufen direkt wie zu einer Verabredung zu einem auserwählten Kunstwerk. Eine andere Gruppe sind die *Mystiques*, New Age-Frauen mit bunter Kleidung, wehenden Röcken, Blusen, Schals. Versluis betont, dass es davon unheimlich viele gebe (vgl. Schweighöfer 2015).

Gegenwartskunst ist komplexitätsgesteigert, trägt z. T. selber theoretische Züge, ist plural, offen, performativ, partizipatorisch und nicht mehr auf Gattungen festgelegt.⁶

Sie findet zunehmend performativ auf einem schmalen, mäandrierenden Grat zwischen Alltagskonsum, Politik, Biografie,

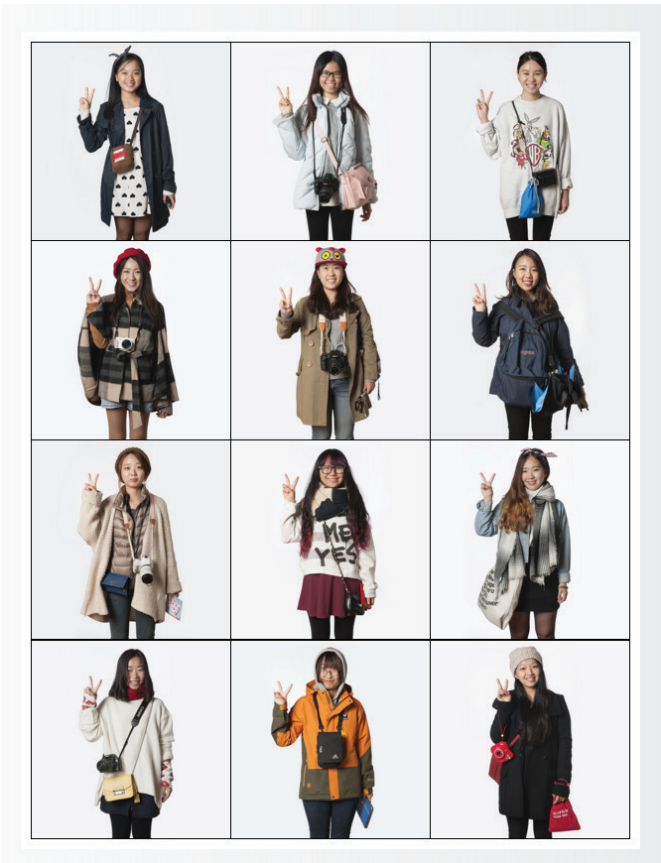


Abb. 6: Exactitudes der Rotterdamer Foto-Anthropologen und Fotokünstler Ari Versluis und Ellie Uyttenbroek: Grand Hello Tour – Amsterdam, 2014

Traum, Spiritualität und Reflexion statt, der sich stetig verändert. Ästhetische Erfahrungen der Rezipienten sind nicht auf Kunst begrenzt. Aber sie müssen zunächst an Kunst gewonnen werden, um als solche wahrgenommen und unterschieden zu werden. Als Erfahrungsmodus internalisiert, kann Kunst den Alltag aufladen.

Historisch-kulturelle Anthropologie

Historisch-kulturelle Anthropologie geriet in den Blick, nachdem Fortschritt und Zivilisation kritisch beargwöhnt wurden, die Eindeutigkeit einer Entwicklung zum guten Menschen mindestens doppeldeutig wurde und der Umschlag von Rationalität in Mythos erkannt wurde, wie zum Beispiel in der kritischen Theorie durch Horkheimer/Adorno nach dem zweiten Weltkrieg (vgl. Horkheimer/Adorno 1971). Anthropologie ist die Lehre vom Menschen. Nach der Ablösung einer verbindlichen normativen, aber abstrakten Theorie, die philosophisch DEN Menschen ins Zentrum ihrer Untersuchungen stellte, ist Anthropologie als ein historisch-kulturelles Unternehmen zu verstehen, das die Endlichkeit und Unterschiedlichkeit der Menschen ins Zentrum rückt. Gewährsleute sind u.a. Humboldt und Nietzsche, aber auch Foucault (vgl. Foucault 1974, 1977; vgl. auch: Kamper/Wulf 1996). In ihrer transdisziplinären Bestimmung ist nichts fest vorgegeben, alles im Werden und Verändern begriffen. Bisherige Ergebnisse der Anthropologie-Kritik, die eine kulturphilosophische Basis haben, werden in neue Fragestellungen überführt. Indem sie ihre eigene Geschichtlichkeit und ihre Kulturalität reflektiert, kann die Anthropologie den Eurozentrismus überwinden und sich offenen Problemen der Gegenwart wie der Zukunft widmen. Ihre Methoden sind dabei vielfältig und geschehen in mehreren Fachwissenschaften (vgl. Wulf 2009, 14/15).

Anthropologische Kunsttheorie

Anthropologische Kunsttheorie richtet sich zum einen auf Pluralität, Unabgeschlossenheit und Performativität gegenwärtiger Kunst, zum anderen auf die Unvollkommenheit und Unverbesserlichkeit des Menschen. Anthropologische Kunsttheorie ist an einzelnen Phänomenen interessiert, die auf ein Gemeinsames hinweisen (vgl. Schuhmacher-Chilla 2013). Die Rede von der Globalisierung erweist sich dann als fruchtbar, wenn

Unterschiede und Ähnlichkeiten, globale und lokale Momente auf ihre Eigenart untersucht werden und zu neuen paradigmatischen Fragestellungen führen (z. B. die Frage nach einer verbindlichen Geschichtsschreibung oder Berichterstattung oder das Interesse am Verhältnis Natur-Zivilisation, an spirituellen Energien, an eigenen erlebten persönlichen Geschichten, an Institutionskritik, Gesten und Ritualen, Bildmedien und politischen Nachrichten etc., an der Präsenz des Körpers, an seinem Verhältnis zu Bildern wie zu Imaginationen).

Rahmenanalyse anthropologischer Kunsttheorie

Rahmenanalyse leitet in der anthropologischen Kunsttheorie offene Fragen an ästhetische Erfahrungen aber auch an künstlerische Strategien ein, besonders da, wo es sich, wie in der aktuellen Kunst, häufig nicht um geschlossene Formen handelt, sondern vielmehr um Konzepte, um performative Prozesse, Aufführungen und Partizipationsstrategien.

Rahmenanalyse ist immer die allererste Handlung, um eine Haltung einzunehmen, sich zu etwas zu verhalten. Erving Goffmans Buch *Rahmen-Analyse*, 1980 im Deutschen erschienen, 1977 schon im Englischen, thematisiert diese *frames*, Rahmen und ihre Bedeutung für die Organisation von Alltagserfahrungen.

Warum sollte dieses Verfahren nicht zum konkreten Umgang mit Gegenwartskunst verwendet werden – obwohl Goffman vom Alltagsleben ausging – und zwar in einem umfassenderen Sinn als eine funktionale Methode der Interpretation? Denn bereits Goffman stellte die Kriterien selbst, „die Rahmen“, in Frage. Sein Ausgangspunkt ist die Frage von Menschen in konkreten Situationen: *Was geht hier eigentlich vor?* Eine merkwürdige Frage, wie er selber bemerkt. Zunächst scheint sie einseitig auf eine einheitliche und einfache Darstellung zu zielen, aber sie muss laut Goffman eine Zeit lang hingenommen werden. Das Alltagsleben ist für ihn Bestandteil der stärksten Wirklichkeit, wichtig jedoch ist für unseren Zusammenhang, dass es keinerlei Trennungslinien zu fiktiven Bereichen gibt.

Es geht in der Rahmenanalyse um Erfahrung, die als Schlüsselbegriff für Bildung und künstlerische Strategien wichtig ist. Einzelne Berichte und Anekdoten widersetzen sich einer geschlossenen Theorie und halten die Diskurse plural und lebendig. Notwendig jedoch ist eine gesteigerte Aufmerksamkeit und Sensibilität für das, was sich ereignet.

Rahmenanalysen sind nicht objektiv, vielmehr sind sie als weitere stützende Phantasien anzusehen, die sich mit den subjektiven Selbst-Rahmungen vermischen. Ein performatives System der Beteiligung, der Beobachtung und Analyse ergibt sich durch Rahmenanalysen, in denen jeder Autor (Künstler und Kunstkritiker) sich nach dem Ende der großen Erzählung, welche das moderne Paradigma darstellte, darüber bewusst ist (bzw. sein sollte), dass er seine eigene Geschichte erzählt.

Anthroporama

Anthroporama nenne ich die Perspektive auf den Menschen als eine plurale, historische und veränderbare Form. *Anthroporama* ist weder eine neue Theorie noch eine Technik. Im kulturellen Zusammenhang stehen unter diesem Begriff performative Denkbewegungen um die Sache des Menschen. Kunst wird als kultureller Prozess, als spezifische kulturelle Strategie *von Menschen hergestellt*. Künstlerische Strategien sind anders strukturiert als praktische Handwerksverläufe und anders als rationale verbale Analysen. Sie unterscheiden sich vom reinen Denken und stehen dem Realen näher. Sie sind gekennzeichnet durch das *Feld der Berührungen*, das vor dem Realen liegt, so benennt es Dieter Mersch (Mersch 2014,20). Das Feld der Berührungen ragt in das Denken hinein, hat Vorrang vor dem Denken, denn die Ereignisse, die dem Denken zuvor kommen, sind existent. Berührungen initiieren Beunruhigungen, die im Denken nicht wieder einzuholen sind. Alterität, Ambiguität, Unüberbrückbares und Unverfügbares werden in das Feld der Berührungen eingeschrieben. Was unser Denken heimsucht, lässt uns passiv erscheinen, weil es nicht gedacht werden

kann, aber es ist sedimentierter Bestandteil lebendiger und individueller Erfahrung. Es kennzeichnet künstlerisches Arbeiten wie auch die Erfahrung von Kunst als der zur Anschauung gekommenen Reflexionen und Strategien. Es beginnt in Wahrnehmungsprozessen.

Mit der Abkehr von einer verbindlichen Norm rücken *Körper*, Inszenierung und Aufführungen des Körpers, andere Räume, vermittelnde Aspekte als Kunstform selber sowie auch *Bild und Imagination* in das Zentrum der Untersuchungen (vgl. Schuhmacher-Chilla 2012, 2014). Im *performative turn* ist auch das wissenschaftliche Arbeiten methodisch als performativ anzusehen. Dem Untersuchungsgegenstand, dem Untersuchungsfeld wird nicht ausschließlich distanziert und mit vorgefertigten Kategorien begegnet, wenn man am Geschehen teilnimmt. Der Kunsthistoriker Philipp Ursprung setzt sich für diese Methode ein, die er vor allem an dem performativen Künstler Allan Kaprow verdeutlicht. Als Zeitgenosse Kaprows und seiner Kultur nimmt er lebendig, emotional, empathisch, aber auch kritisch Anteil (vgl. Ursprung 2008).

Körper und Leiblichkeit – Der zweifache Körper

Menschen haben einen Körper und sind Körper. Das Besondere liegt in der Bezugnahme beider Modi. Als Leib im phänomenologischen Sinn ist der Mensch Angelpunkt der Perspektiven, mit denen er die reale Welt und alle Gegenstände wahrnimmt. Ohne die leibliche Perspektive ließe sich nicht von Gegenständen sprechen. Die leibliche Perspektive ermöglicht und begrenzt zugleich unsere Erkenntnis. Als sehender oder berührender Leib ist er nicht in der Lage, selber gesehen oder berührt zu werden. In kritischer Weiterentwicklung der Phänomenologie Edmund Husserls untersucht Maurice Merleau-Ponty die paradigmatische Ambiguität von Sinn und Sinnlichkeit des Leibes und spricht von ihm als Mittel des Zur-Welt-Seins (Merleau-Ponty 1966, 1986).⁷ Der Modus der Leib-

gebundenheit besagt in seiner lebenslangen, permanenten Präsenz, „daß ich niemals ihn eigentlich vor mir habe, daß er sich nicht vor meinem Blick entfalten kann, vielmehr immer am Rand meiner Wahrnehmung bleibt und dergestalt mit mir ist“ (Merleau-Ponty 1966,115). Diese Situation bestimmt das Weltverhältnis dahingehend, dass Welt und Körper unmittelbar miteinander verwoben sind.

Das Projekt einer neuen Körperlichkeit, die nicht reduzierter Sinnlichkeit oder vom Rahmen gesellschaftlicher Bedingungen losgelöster Subjektivität verfällt, hat sich seit den frühen 80er Jahren immer stärker heraus kristallisiert (Kamper/Wulf 1982). Aus Sicht der historisch-kulturellen Anthropologie nimmt der Körper als endlicher eine zentrale Stellung in der Erforschung des Menschlichen ein.

Bild und Imagination

Körper-Bild-Medium

Bildanthropologisch gilt der Mensch als Ort der Bilder. Bilder, vor allem mentale, als Imagination und Phantasie lassen sich nicht vom Körper trennen (Belting 2001). Ähnlich wie in der Sprache zeigt sich bei den Bildern die Doppelstruktur des Körpers, der Bilder sieht und Bilder erzeugt. Repräsentationsfragen müssen beim menschlichen Körper ansetzen, der immer auch *Erscheinungskörper* ist. Eines seiner Hauptmerkmale liegt in seiner performativen Repräsentation und gilt als die grundlegende Bedingung körperlicher Präsenz in der Welt (vgl. Belting ebda.). Indem der Körper als lebendes Medium verstanden wird, können die Geschichte der technischen Bildmedien und die Kulturgeschichte des Körpers aufeinander bezogen werden. Die Frage nach dem Bild tangiert sowohl die Frage nach dem Körper, nach unterschiedlichen Medien wie dem Verständnis von Repräsentation. Durch das Medium des Bildes erhält der Körper eine neue Präsenz und kann gegenwärtig bleiben.

Transformationen des Körpers finden in vielfältigsten Formen und Medien seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts statt (vgl. Virilio 1996). Sie beinhalten einen veränderten Umgang mit der eigenen Wahrnehmung des Körpers und seiner Herauslösung aus dem abbildhaften Erscheinungsbild. Der Körper wird z. B. in der Kunst zum Material, das zerlegt in Haut, Haare, Fleisch und Blut, in digitalen Mutationen bis hin zu Verflüssigung und Verschwinden, seine menschliche Form an die immer schnelleren Zirkulationen des Netzes abgibt (vgl. Schuhmacher-Chilla 2000, Marina Schneede 2002). Ausgehend von Selbstexperimenten und der Untersuchung des Verhältnisses Körper – Raum in den 60er Jahren, vergewissern sich die Künstler der 70er Jahre ihrer Körperlichkeit, während sie in den 80er und 90er Jahren die Angreifbarkeit des Körpers in Prozessen der Fragmentierung und Zerstückelung darstellen. Gegen Ende des 20. Jahrhunderts wird nach einer noch möglichen Rolle des Körpers in Performances z. B. von Orlan (L'Art Charnel) gesucht und in unmittelbaren, rituellen von Marina Abramovic.

Blicke – Sehen – Bilder

Das Dreieck Körper – Medien – Bild wird um den Blick ergänzt. Weil Menschen an Bilder glauben, kann ihre Macht derjenigen lebendiger Wesen entsprechen. Der Bilderglaube vollzieht sich auf der Grundlage eines symbolischen Beseelungsaktes, der *Animation*, mit dem die Fähigkeit zur Verlebendigung eines unlebendigen Gegenstandes als Bild gemeint ist. Akteure dieser Metamorphose sind wir selber. „Es sind wir, die wollen, dass Bilder etwas wollen. Bildmedien sind gleichsam fiktive Partner unseres Blicks“ (Belting 2007, 50). Aus erweiterter phänomenologischer, bildtheoretischer Sichtweise wird darüber hinausgehend gefordert, Bildersehen als Handlung zu begreifen. Einerseits wird Sehen Bedingung dafür, dass ein Bild erscheint, dass sich dieses Bild- Ding durch seine Begrenzung oder „Rahmung“ von bloßen Alltagsdingen unterscheidet und sich in einem Figurationsprozess verkörpert, durch den wir seine Konturen allererst wahrnehmen. Andererseits ist das Se-

hen im Bunde mit der Imagination, denn „die Imagination der Betrachter wird von diesem Fremdkörper angezogen und destabilisiert“ (Schwarte 2010, 223). Das Bild erscheint als Spur einer Energie, eines Dings oder eines Ereignisses, das selbst nicht mehr anwesend ist, mit dem das Bild aber ursächlich verbunden ist. Bilder selbst sind performativ. Performances werden als Aufführungen präsentiert. Ihre Koordinaten sind Zeit, Körper und Raum. Wir nehmen sie als Bilder im Raum wahr. Wir nehmen Anteil, weil wir sie mimetisch nachvollziehen. Es gibt Performances, die nur für die Kamera gemacht sind, vor der Kamera aufgeführt werden, einmalig aufgeführt werden und später als Videofilm beliebig oft rezipiert werden können. Eine solche Arbeit ist die als Video erfahrbare Performance *STARE* (*STARE* 2004: 3'54 ohne Ton) des in Kalifornien lebenden Künstlers Michael Zheng. Genau genommen handelt es sich um eine *Interpersonal Sculpture*.



Abb. 7: Michael Zheng: *STARE* 2004. Video 3'54, ohne Ton © Michael Zheng

Michael Zhengs Arbeiten sind polymedial, stark konzeptuell geprägt und nehmen konkreten Bezug auf die Ortsspezifität, werden dabei als Intervention oder Installation formuliert. Sie sind in verschiedenen Medien ausformuliert, wie Performance, Video und Skulptur. Zhengs Hauptinteresse dieser frühen Arbeiten bezieht sich auf Erkenntnisprozesse von Realität und darauf, wie Sensibilisierungsprozesse für die Wahrnehmung von Realität verlaufen. Phänomenologische Aspekte, kulturelle und politische Sedimentierung spielen eine wesentliche Rolle in seinen Performances (vgl. Ismail 2018). Performance ist sein vorrangiges Mittel, alltägliche Situationen in Frage zu stellen und einen Raum zu schaffen, in dem andere und neue Perspektiven eröffnet werden. *Awareness* und das bewusste Aushandeln von *reflecting* und *refracting reality* (vgl. www.michaelzheng.org) erfordert von ihm ein ständiges physisches und psychisches In-Aktion-Sein, in dem er seine eigene Person und *die Interaktion* mit dem Gegenüber hinterfragt (vgl. <https://25bs.wordpress.com/2011/10/04/michael-zheng/>).

Das Video *STARE* bezieht sich auf eine reale Interaktionssituation. Es ist die Aufzeichnung einer eintägigen Performance, die eine schwierige Situation thematisiert. Michael Zheng ist „Autor“ und Darsteller seiner eigenen Erfahrung, einer intensiven ausschließlichen Augenkommunikation mit je einem freiwilligen Teilnehmer. Nur auf das Auge des Künstlers, das mit schwarzen Kajallinien umrahmt ist, fällt der Blick der Kamera, durch den die Rezipienten des Videos stellvertretend für den freiwilligen Teilnehmer zum Gegenüber werden, das *starrt* und *angestarrt* wird. Die Dauer richtet sich nach der jeweiligen Bereitschaft, diese Situation des ausschließlichen Blicks zu ertragen, in der der eigene Blick den Blick des Gegenübers kreuzt. Beide sind Protagonisten der zweifachen Körperlichkeit. Die Situation ist kulturell unterschiedlich geprägt und nicht ohne Herausforderung. Wer dem anderen in die Augen starrt, bis derjenige den Blick senkt, gilt z. B. bei Hunden als Sieger. Der reflektierte Blick, der Blick nach innen, eröffnet einen neuen *imaginären* Raum, buchstäblich im Augen-Blick.

Eine fast alltägliche Situation – zunächst mit einer simplen Regieanweisung versehen, wie Nadia Ismail betont – wird hier, aus dem (zumeist) schützenden Kontext herausgelöst und medial von drei Kameras in Szene gesetzt, zur „Interpersonal Sculpture“. Auf diese Weise wird der Als-Ob-Zustand der Kunst wieder, aber neu, hergestellt (vgl. Garcia Düttman 2011). Aus Rezipienten werden Partizipienten. Jeder kann sich im Nachhinein an die Stelle der Mitspieler setzen, als ob er selber dabei gewesen wäre. Die Videoarbeit selber besteht aus der Dokumentation.

Michael Zhengs Arbeit *Groundbreaking* (2003) ist eine ausschließlich für die Videokamera aufgeführte Performance, die im Garten des San Francisco Art Institute aufgenommen wurde.



Abb. 8: Michael Zheng: *Groundbreaking*, 2003. Video 6'34, Ton

Groundbreaking zeigt eine sehr konkrete, im wahrsten Sinne des Wortes „geerdete Aktion“ und eröffnet doch einen unsichtbaren Ort voller innerer Bilder, die als komplexes Gefüge einer imaginativen Kraft an der Grenze von äußerer und innerer Welt entstehen. Durch das Sehen bestehender Bilder

werden kollektiver, kultureller und individueller imaginärer Raum verknüpft. Äußere Bilder werden in den Körper aufgenommen, wo sie die schon vorhandenen inneren überlagern. Zwischen Körper, Wahrnehmung und Phantasie besteht eine enge Verbindung, die sich letztlich einer theoretischen Begrifflichkeit verwehrt.

Zhengs Haltung ist durch Offenheit und Ambivalenz gekennzeichnet. Seiner eigenen starken Energie entspricht eine Rezeption, die ebenfalls verschiedene Sichtweisen zulässt, zugleich intensive Teilnahme verlangt, die mitunter betroffen macht (vgl. Garcia Düttmann 2011, Gronau 2013). So wird die konzentrierte Energie als immaterielle Kraft aus der körperlichen Anwesenheit des Künstlers heraus übertragen. Es ist wichtig, dass Michael Zheng körperlich präsent ist, gerade wenn er die mentale Ebene herausfordert und das energetische Phänomen wohlüberlegt inszeniert. Dabei geht die ästhetische Erfahrung weit über den visuellen Rahmen hinaus. Nicht nur seine Planung ist akribisch, sondern auch die markierten Momente des Sich-Treiben-Lassens sind sorgfältig überlegt.

Groundbreaking beinhaltet ein schweres Sujet, thematisiert eine Endsituation, untergräbt aber buchstäblich das Pathos der Situation – mit dem bahnbrechenden Ereignis, dem Durchbruch. Im Titel ist eine Anspielung auf die Institution Kunst beinhaltet, auf den Erfolg, den jeder Künstler sehnsüchtig erwartet und benötigt, um bekannt zu werden. Aber auch eine persönliche Erfahrung Michael Zhengs fließt ein. Nach dem Tod seiner Mutter in einer Krise befindlich, die Läuterung verlangt, erscheint die Performance wie eine Katharsis, die zielgenau konstruiert ist (vgl. Wirxel 2013). Das Video der Performance widmet er seiner Mutter.

Während der zweistündigen Performance lässt sich der Künstler in gebückter Haltung begraben, so dass nur sein nackter Po aus der Erde ragt. In dieser Position, Kopf und Arme in einer unterirdischen Holzkiste, verharrt er zwei Stunden, wobei die Luftzufuhr durch Schläuche erfolgt. Über ein Walkie-Talkie besteht Kommunikation mit seinen Assistenten, die seinen Regieanweisungen folgen. Nach und nach wird der Körper mit

feuchtem Sand bedeckt; das lebendige Begraben-lassen erfolgt. An dieser Stelle kippt der Humor der meisten Rezipienten, die Mitleid mit dem armen Wesen empfinden, in ein empathisches Empfinden. Existenzielle Gefühle kommen hoch, aber auch Angst wird spürbar, ambivalente Empfindungen von Nähe und Distanz wechseln sich ab. Die Person, die lebendig begraben wird, erscheint hilflos, menschenunwürdig in ihrer Situation. Aber die Szene erweist sich nicht erst am Ende der Aufführung als Performance, unter anderem dadurch, dass die Hilfsmittel auf personeller wie auf technischer Ebene – Assistenten, Schläuche und Schaufeln – lebendig sind bzw. Bezüge zum Leben symbolisieren und das Ereignis als konstruiertes sich im ästhetischen Schein ansiedeln lassen. Bahnbrechend offenbart sich letztlich auch der feinsinnige und intelligente Humor Zhengs auf einer prekären imaginären Schiene, die jeden singulär erreicht und einen existentiellen Bereich des Erlebens berührt.

An dieser Stelle möchte ich Nadia Ismail für die Verbindung zu Michael Zheng meinen herzlichen Dank aussprechen. So konnte ich im Juli 2015 Michael Zheng in San Francisco besuchen und vor Ort mit ihm über seine Arbeit sprechen. Im Juni 2016 war Michael Zheng mit seiner neuen, eigens für die Tagung entworfenen, partizipativen Performance „Sympathetic Vibration“ künstlerischer Gast auf der Tagung BE AWARE! am Institut für Kunst und Kunsttheorie (vgl. Schuhmacher-Chilla/Ismail 2018. BE AWARE. Mehr als Gegenwart in der zeitgenössischen Kunst.).

Dieser Text basiert auf dem Vortrag vom 16. Dezember 2015, den Doris Schuhmacher-Chilla im Rahmen der Ringvorlesung „Kunstpädagogische Positionen“ an der Universität zu Köln gehalten hat.

Anmerkungen

- ¹ Goodmans Frage wird 2016 aktuell ebenfalls von Ludger Schwarte thematisiert und auf die Herkunft bei William Kennick (1958) zurückgeführt. Kennick u. a. gehen Schwarte zufolge von einer institutionalistischen Begriffsanwendung aus. Kunst ist dann Kunst, wenn sie als Kunst angeschaut oder erfahren wird. Heute impliziert die Frage „Wann ist Kunst?“ nach Schwarte dreierlei: „(a) Eine Historisierung der Kunst: Diskontinuitäten, singuläre Akte und Kontingenzen sind aufzuzeigen, auf denen Kunst beruht. Und (b) eine Temporalisierung künstlerischer Eigenschaften. Zudem (c) die Apräsenz künstlerischer Prozesse; Kunst ist nie vollständig da. Sie wird/vergeht“ (Schwarte 2016, 65. Vgl. auch: David Joselit, 2013).
- ² Besonders der kapitalismuskritische Philosoph Byung-Chul Han hängt diesem Modell in seinem Begriff des Schönen an, für den er gegen das Glatte der aktuellen Positivgesellschaft im Rekurs auf Adorno die Erschütterung durch das Schöne ausruft. Durch sie gehe vom Kunstwerk eine Stoßwirkung aus, die das Glatte durchbreche, so Han. Dieses nicht transparente Schöne aber unterscheidet er vom Warenschönen, das leicht zu haben ist (vgl. B. C. Han: Die Rettung des Schönen, Frankfurt 2015).
- ³ Kunstphilosophie ist nicht gleich Ästhetik. Ihr grundsätzliches Problem ist ein anderes. Sie stellt zunächst die Frage nach Wesen und Ursprung der Kunst. Dabei geht es ihr nicht um die dominante Philosophie des Schönen, die im Sinne der Ästhetik vorentscheidet (vgl. Majetschak 2007, 87ff).
- ⁴ Trefflich beschreibt der Kunstgeschichtler Thomas Zaunschirm in seinem Buch Leitbilder (Zaunschirm 1995) Denkmodelle der Kunstgeschichtler. So widmete sich Werner Hofmann mit der anderen Moderne vorwiegend Courbet, Hans Sedlmayr Vermeer, Svetlana Alpers für Atelier und Markt Rembrandt und Oskar Bätschmann mit seinen hermeneutischen Rahmenbedingungen Poussin, während Foucault sein Herz an Velázquez verlor, als er die Kehrseite thematisierte. Zaunschirm geht es um die generelle Offenheit und Unabschließbarkeit der Interpretation und um eine gewisse Entsprechung von Interesse und Werk.
- „Was heißt das aber? Die überraschende Antwort liegt in einer Umkehrung: nicht die Methode eines Forschers steckt die Möglichkeit einer Interpretation ab, sondern das interpretierte Werk ist typisch für denjenigen, der es sich wählt.“ (s.o., 9. „Das Atelier des Künstlers wird zum Atelier der Wissenschaft“ (ebda).

- ⁵ Diese Unübersichtlichkeit ist positiv zu werten, denn sie verhindert einen normativen Leitfaden, nach dem sich künstlerisches Arbeiten zu richten hätte. Ludger Schwarte warnt vor übertriebenen Besitz- Ansprüchen auch der Kunstphilosophie auf Kunst sowie vor der historischen Konversion von Kunst und Philosophie (bei Hegel, Schelling und Adorno). Er sieht die zukünftige Aufgabe der Kunstphilosophie darin, „dem Werden einer neuen Kunst den Boden zu bereiten“ (Schwarte 2016,7). Kunst wird in diesem Zusammenhang weniger als Objekt und „Werk“ zu verstehen sein, denn als Performanz.
- ⁶ Der Begriff zeitgenössische Kunst umfasst mittlerweile die Kunst seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts (vgl. U. M. Schneede 2009). Juliane Rebentisch verwendet den Begriff „Gegenwartskunst“ in ihrem Buch: *Theorien der Gegenwartskunst* von 2013, in dem sie einleitend danach fragt, was Gegenwartskunst genau sei und auf welche Gegenwart sie sich vor allem beziehe. Sie benutzt ihn in Abgrenzung zur modernen Kunst, die sich durch ihre Programmatiken ausgezeichnet habe. Zugleich wendet sich Rebentisch gegen eine Neutralisierung des Gegenwartsbegriffs für die Kunst, deren Zeitgenossen wir heutzutage sind, denn auf die jeweilige Jetztzeit verallgemeinert, wäre jede Kunst irgendwann Gegenwartskunst gewesen. Um einer empiristischen Sichtweise zu entgehen, die Zeit in Immanenz gefangen hält und dem kulturpessimistischen Posthistoire frönt, eine vor allem in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts geführte Diskussion, spricht sich Rebentisch für eine normative Verwendung des Begriffes Gegenwartskunst aus, mit dem Ziel „dass sie ihre historische Gegenwart gegenwärtig machen soll“ (Rebentisch, a. a. O., 13). Statt lediglich an der linearen Zeit teilzuhaben, wird von uns als Zeitgenossen gefordert, Diskontinuitäten einzubauen, Zäsuren, Risse und Spaltungen. Das bedeutet nichts weniger als das Gegenwärtige in Beziehung zu setzen, zur Vergangenheit und gegebenenfalls zu einer möglichen Zukunft, zu Wünschen, Hoffnungen, Fragen, denn erfüllen werden sich derartige futuristische Wünsche nicht als zu prognostizierendes Programm im Vorhinein (vgl. Schwarte 2016).
- ⁷ Damit knüpft Merleau-Ponty auch an die philosophischen Anthropologen Arnold Gehlen, Max Scheler und Helmuth Plessner an. Im Unterschied zu Plessner vermeidet Merleau-Ponty die Trennung von Körper und Geist. Bei Merleau-Ponty handelt es sich um eine Beschreibung des Leibes, die am Rande der wissenschaftlichen Paradigmen von Philosophie und Psychologie diesen vorangeht, ihren empiristischen und intellektualistischen Epistemen nicht verfällt, sondern ursprünglich ist. Zweitens und über die Beschreibung

des Leibes hinaus liefert Merleau-Ponty eine Philosophie, die die traditionellen Kategorien von Subjekt und Objekt, Form und Inhalt, Aktivität und Passivität in Frage stellt (vgl. Merleau-Ponty 1974/1966; derselbe 1986/1966).

Literatur

- Adorno, Theodor Wiesengrund (1970): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. Suhrkamp.
- Alloa, Emmanuel (2011): *Das durchscheinende Bild*, Zürich. Diaphanes.
- Belting, Hans (1995): *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München. Beck.
- Belting, Hans (2001): *Bild-Anthropologie*, München: Fink
- Belting, Hans (Hg.) (2007): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München: Fink.
- Bourdieu, Pierre (1987): *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Egenhofer, Sebastian (2008): *Bild der Kunstkritik als Schwimmerin*, in: Krieger, Verena (Hg.) (2008): *kunstgeschichte & gegenwartskunst. Vom nutzen & nachteil der zeitgenossenschaft*, Köln, Weimar, Wien.: Böhlau. S. 59–66.
- Foucault, Michel (1974/1966): *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1977): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. 2. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, Erika (1998): *Auf dem Wege zu einer performativen Kultur*, in: Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie. Bd 7: H.1. *Kulturen des Performativen*, Berlin: Akademie Verlag, S. 13–29.
- Garcia Düttmann, Alexander (2011): *Teilnahme. Bewusstseins des Scheins*. Konstanz.
- Goffman, Erving (1980/1977): *Rahmen-Analyse*, Frankfurt a. M. Suhrkamp.
- Goodman, Nelson (1990/1978): *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Greenberg, Clemens (1997/1948): *Die Essenz der Moderne*. Amsterdam, Dresden.
- Gronau, Barbara (Hg.) (2013): *Szenarien der Energie. Zur Ästhetik und Wissenschaft des Immateriellen*, Bielefeld: transcript.

- Gumbrecht, Hans Ulrich (2004): *Diesseits der Hermeneutik, Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Han, Byung-Chul (2015): *Die Errettung des Schönen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Han, Byung-Chul (2009): *Der Duft der Zeit. Ein philosophischer Essay zur Kunst des Verweilens*, Bielefeld: transcript.
- Horkheimer Max / Adorno, Th. W. (1971/1944): *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Ismail, Nadia (2018): *What do you see with your eyes closed? Einführung in das Werk von Michael Zheng*, in: Schuhmacher-Chilla, Doris / Ismail, Nadia (Hg.) (2018): *BE AWARE! Mehr als Gegenwart in der zeitgenössischen Kunst*, Oberhausen: Athena.
- Joselit, David (2016/2013): *Nach Kunst*, Köln: König.
- Kamper, Dietmar / Wulf, Christoph (1994): *Anthropologie nach dem Tode des Menschen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Majetschak, Stefan (2007): *Ästhetik*. Hamburg: Junius.
- Majetschak, Stefan (Hg.) (2005): *Klassiker der Kunstphilosophie*, München: Beck.
- Merleau-Ponty, Maurice (1974 /1966): *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: de Gruyter.
- Merleau-Ponty, Maurice (1986 /1966): *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München: Fink.
- Mersch, Dieter (2014): *Vor dem Realen*, in: Grizelj, Mario / Jahraus, Oliver / Prokic, Tanja (Hg.): *Vor der Theorie. Immersion-Materialität-Intensität*, Würzburg.
- Raad, Walid(2012): *dOCUMENTA13- Audiorundgang*. Publikation mit Unterstützung der Galerie Sfeir-Semler (Hamburg/Beirut) und Paula Cooper Gallery (New York).
- Rebentisch, Juliane (2013) *Theorien der Gegenwartskunst*, Hamburg: Junius.
- Schade, Sigrid / Wenk, Silke (1995): *Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz*, in: Bußmann, H./Hof, R./(Hg.): *Genus – Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart. S. 341–395.
- Schneede, Uwe, M. (2009): *Die Kunst der Klassischen Moderne*, München: Beck.
- Schuhmacher-Chilla, Doris (2012): *Körper – Leiblichkeit*, in: Bockhorst, Hildegard/ Reinwand, Vanessa-Isabelle/ Zacharias, Wolfgang (Hg.): *Handbuch Kulturelle Bildung*, München: kopaed. S. 199 – 202.
- Schuhmacher-Chilla, Doris (2013): *Thinking pars pro toto. Studien zur zeitgenössischen Kunst*, Oberhausen: Athena.

- Schuhmacher-Chilla, Doris (2014): Imaginärer Raum, in: Wulf, Christoph / Zirfas, Jörg (Hg.): Handbuch Pädagogische Anthropologie, Wiesbaden: Springer. S. 433 – 442.
- Schuhmacher-Chilla, Doris / Ismail, Nadia (Hg.) (2018): BE AWARE! Mehr als Gegenwart in der zeitgenössischen Kunst, Oberhausen: Athena.
- Schütz, Alfred (2003) Strukturen der Lebenswelt. Konstanz.
- Schwarte, Ludger (2010): Taktisches Sehen – Auge und Hand in der Bildtheorie, in: Bilstein, Johannes/ Reuter, Guido (Hg.): Auge und Hand, Oberhausen: Athena. S. 211 – 228.
- Schwarte, Ludger (2016): Notate für eine künftige Kunst. Berlin: Merve.
- Schweighöfer, Kerstin (2015): ALLE ANDERS.ALLE GLEICH, in: art. Das Kunstmagazin, S. 36 – 43.
- Seel, Martin (2003): Ästhetik des Erscheinens. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Ursprung, Philip (2008): Performative Kunstgeschichte, in: Krieger, Verena (Hg.): kunstgeschichte & gegenwartskunst. Köln, Weimar, Wien: Böhlau. S. 213 – 226.
- Vogel, Sabine (2014): Die Grenzenlosigkeit der Skulptur. In: Kunstforum Bd. 229, 31 – 85. (Künstlerinterview mit Karla Black, 206 – 209). Rupichterroth.
- Wimmer, Michael (2014): Eigenes und Fremdes. In: Wulf, Christoph / Zirfas, Jörg (Hg.): Handbuch Pädagogische Anthropologie, Wiesbaden: Springer. S. 687 – 696.
- Wirxel, Julia (Hg.) (2013): Gänseblümchen nach oben drücken, Radieschen von unten ansehen und gleichzeitig ins Gras beißen. In: ENDE. Ausstellung Kunstverein Schwerin, Schwerin, o. P.
- Wulf, Christoph (Hg.) (1996): Anthropologisches Denken in der Pädagogik 1750 – 1850. Weinheim: Deutscher Studienverlag.
- Wulf, Christoph (2009): Anthropologie. Geschichte, Kultur. Philosophie. Köln: Anaconda.
- Wulf, Christoph (2013): Das Rätsel des Humanen. Eine Einführung in die Historische Anthropologie, München: Fink.
- Zaunschirm, Thomas (1995): LEITBILDER. Denkmodelle der Kunsthistoriker, Kagenfurt: Ritter.

Kataloge und Internetquellen

- Koki Tanaka (2015): „Precarious Practise“. KunstHalle by Deutsche Bank Berlin. Künstler des Jahres 2015.
- Karla Black (2014): Kestnergesellschaft Hannover. Köln: König.
- Michael Zheng (2006): As the Butterfly Said to Chuang Tzu. A Catalogue for the

exhibition of Michael Zheng at MISSION 17, San Francisco.

www.michaelzheng.org.

Christoph Büchel: <http://www.fr.de/kultur/kunst/kunstbiennale-venedig-moschee-moschee-kunstprojekt-empoert-venezianer-a-469472> (zuletzt 31.07.2017)

Karla Black: <https://artupdate.com/en/modern-art-karla-black-in-the-57th-venice-biennale/> (zuletzt 31.07.2017).

Abbildungen

Abb. 1: Nakas, Cassandra/ Schmitz, Britta: The Atlas Group (1989–2004). A Project bei Walid Raad. Nationalgalerie Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln. S. 127.

Abb. 2: Installationsansicht im Dallas Museum of Art, 2012 | Foto: Chad Redmon.

Abb. 3: Steinberg, Leo: Encounters with Rauschenberg, Chicago 2000, S. 20.

Abb. 4: Walter Hopps / Susan Davidson: Robert Rauschenberg. Retrospektive, New York: Guggenheim Foundation 1998 S. 92.

Abb. 5: Performance, SFMOMA, Dec. 3, 2010, Foto von website:

http://www.michaelzheng.org/portfolio/portfolio_home.html

Abb. 6: Beide von der Website: Grand Hello:

<https://www.exactitudes.com/index.php?/series/detail/153>

Abb. 7: Screenshot

Abb. 8: Siehe Abb. 7

Doris Schuhmacher-Chilla

Schuhmacher-Chilla, Doris, Dr. phil. habil. geb. 1952
Studium an der Kunstakademie Düsseldorf, Abtlg. Münster
und an der WWU Münster in den Fächern Kunstgeschichte,
Erziehungswissenschaft, Germanistik, 1978 Staatsexamen,
1987 Promotion, 1993 Habilitation an der WWU mit einer wissen-
schaftstheoretischen Arbeit über den Einfluss postmoderner Philo-
sophie auf Theorien zur ästhetischen Sozialisation. Von 1994–2001
Professorin am Institut für Kunst- und Designwissenschaften der
Universität Essen, von 2002–2016 Professorin am Institut für
Kunst- und Kunsttheorie der Universität zu Köln. Lehrstuhl für
Kunsttheorie.

Arbeitsgebiete: Kunsttheorie, Historische Anthropologie und
Kunstwissenschaft, zeitgenössische Kunst, bes. Fotografie.

Herausgeberin der Reihe Kunst und Kulturwissenschaft in der
Gegenwart, seit 2017 zusammen mit Nadia Ismail im ATHENA-
Verlag, Oberhausen.

Jüngere Publikationen (Auswahl):

Image und Imagination (Hgg. zusammen mit Nadia Ismail und
Elke Kania). Oberhausen 2011; Tötung implizit. Fiktiver Zeuge
Kamera. In: Paragrana. Internationale Zeitschrift für Histori-
sche Anthropologie Bd. 20, H.1 (Themenband: TÖTEN. Affekte,
Akte und Formen) Berlin 2011, 276–291; Balance im Übergang.
Absprung und Wiederholung. In: Paragrana. Internationale
Zeitschrift für Historische Anthropologie Bd.21, H.1 (The-
menband: Fuss-Spuren des Menschen). Berlin 2012, 195–208;
Körper–Leiblichkeit. In: Bockhorst/Reinwand/Zacharias (Hgg.):
Handbuch Kulturelle Bildung. München 2012, 199–201; Thin-
king pars pro toto. Studien zur zeitgenössischen Kunst. Ober-
hausen 2013; Imaginärer Raum. In: (Wulf, Christoph/Zirfas,
Jörg (Hgg.): Handbuch Pädagogische Anthropologie. Wiesbaden
2014, 433–441; Hidden from View. Zum fotografischen Blick.
Oberhausen 2014. BE AWARE! Mehr als Gegenwart in der zeit-
genössischen Kunst (Hgg. zusammen mit Nadia Ismail). Ober-
hausen 2018.

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

Jentzsch, 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, Maike; 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

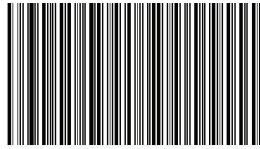
Heft 39.2018. ISBN 978-3-943694-14-7

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

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

Ruth Kunz: Zwischen Bildtheorie und Bildpraxis

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



978-3-943694-20-8

Kunstpädagogische Positionen 42/2018

ISBN 978-3-943694-20-8